

I WAS GLAD

SACRED MUSIC OF STANFORD AND PARRY

Carolyn Sampson • David Wilson-Johnson

CHOIR OF THE KING'S CONSORT

THE KING'S CONSORT

ROBERT KING


VIVAT



I WAS GLAD

Sacred Music of Stanford and Parry

- [1] **Stanford:** Magnificat [5'56] and [2] Nunc dimittis in A [5'16]
[3] **Parry:** I was glad (1911 version) [6'51]
[4] **Stanford:** Magnificat [4'01] and [5] Nunc dimittis in G [4'14]
[6] **Parry:** 'Coronation' Te Deum in D (1911) [14'25]
[7] **Stanford:** Magnificat [3'42] and [8] Nunc dimittis in B flat [3'36]
[9] **Parry:** Blest pair of Sirens [9'11]
[10] **Stanford:** Magnificat [4'34] and [11] Nunc dimittis in C [2'57]
[12] **Parry (orch. Elgar):** Jerusalem [3'03]

Carolyn Sampson [4] *soprano*

Catrin Finch [4] *harp*

David Wilson-Johnson [5] *bass*

CHOIR OF THE KING'S CONSORT

THE KING'S CONSORT

on authentic instruments · mit Originalinstrumenten

sur instruments originaux · con strumenti originali

ROBERT KING

recorded at St Jude's Church, London NW11, on September 20-22 2012

recording producer Adrian Peacock

recording engineer David Hinitt

design Carlos Arocha

executive producers Robert King, Viola Scheffel

performing editions by Robert King [1] - [5], [7] - [12] & Jeremy Dibble [6]

front photograph: Tiara, late nineteenth century English, by Garrard (private collection, by kind permission)

© & © Vivat Music Foundation 2012

THE KING'S CONSORT

VIOLIN 1

Cecilia Bernardini	Santo Serafin, Venice, 1750 <i>(kindly lent by Nationaal Muziekinstrumenten Fonds, Amsterdam)</i>
Madeleine Easton	Giovanni Grancino, Milan, 1683
Marcus Barcham-Stevens	Luigi Piattellini, Florence, 1774
Martin Gwilym-Jones	Jean Baptiste Vuillaume, Paris, 1847
David Rabinovich	Cheveier, Mirecourt, c.1850
Andrew Roberts	Christoph Götting, Michelmersh, 1989, after Guarneri del Gesu
Daniel Edgar	John Betts, London, c.1800
Colin Scobie	Roger Hansell, Yorkshire, 1980, after Joseph Guarnerius, 1743

VIOLIN 2

Ken Aiso	Anonymous, English, 19th century
William Thorp	Vincenzo Panormo, London, 1797
Nia Lewis	Marco Tassini, Italy, c.1920
James Toll	William Prior, Newcastle, 1739
Jane Norman	Anton Jarasch, Vienna, 1818
Jonathan Sparey	Charles and Samuel Thompson, London, 1746

VIOLA

Dorothea Vogel	Ludovico Rastelli, Genoa, c.1800
Lisa Cochrane	Joseph Hill, London, 1771
Felix Tanner	David Ratray, London, 2005 after Gasparo da Salo Brescia, c.1580
Marina Ascherson	Vladimir Pilař, Hradec Králové, 1986, after Andrea Guarneri
Malgosia Ziemkiewicz	Jan Pawlikowski, Kraków, 2005, after Nicolò Amati

CELLO

Viola de Hoog	Giovanni Battista Guadagnini, Torino, 1772 <i>(kindly lent by Nationaal Muziekinstrumenten Fonds, Amsterdam)</i>
Sebastian Comberti	Jean Baptiste Vuillaume, Paris, c.1840
Timothy Smedley	Kai-Thomas Roth, Shepton Mallet, 2001, after Pietro Guarneri, Venice, c.1725
Daisy Vatalaro	Joseph Hill, 1830
Sally Woods	Tony Paddy, 2000, after Stradivarius

DOUBLE BASS

Christine Sticher	Anonymous, Budapest, c.1820
Roberto Larrinoa	Anonymous, Germany, late nineteenth century
Amanda Macnamara	Anonymous, Germany, c.1880

HARP

Catrin Finch	Salvi, Piasco, 2002
Charlotte Seale	Sebastian Erard, Paris, c.1880

ORGAN

Iain Farrington	Henry 'Father' Willis, 1892 (Hereford Cathedral)
James McVinnie 9	Henry 'Father' Willis, 1892 (Hereford Cathedral)

PICCOLO

Jane Mitchell	Rudall Carte, London c.1910
---------------	-----------------------------

FLUTE

Katy Bircher	Rudall Carte, London, 1891
Rachel Latham	Isadore Lot, Paris, c.1880

OBOE

Frances Norbury	Triebert, Paris, c.1910
Rachel Chaplin	Lorée, Paris, 1890

COR ANGLAIS

Mark Baigent	Lorée, Paris, 1899
--------------	--------------------

CLARINET

Nicola Boud	Buffet Crampon, Paris, c.1895 (in B flat & A)
Toni Salar-Verdu	Buffet Crampon, Paris, c.1900 (in B flat & A)

BASS CLARINET

Emily Worthington	Reinhold Lange, Wiesbaden, c.1900
-------------------	-----------------------------------

BASSOON

Alastair Mitchell	Morton, England, c.1890
Sally Jackson	Buffet Crampon, Paris, c.1890

CONTRABASSOON

David Chatterton	Mahillon, Brussels, c.1910
------------------	----------------------------

PISTON HORN

Anneke Scott	Boosey, London, 1917
Joseph Walters	Hawkes, London, c.1915
Jorge Renteria	Hawkes, London, c.1920
Martin Lawrence	Hawkes, London, c.1910

PISTON-VALVED TRUMPET

Crispian Steele-Perkins	C. Mahillon, Brussels & London, 1893 (in F) Boosey & Co, London, 1903 (in B flat & F)
Neil Brough	C. Mahillon, Brussels & London, c.1890 (in F) Boosey, London, 1923 (in B flat & A)
John Hutchins	unknown English maker, c.1900 (in B flat)
Paul Sharp	C. Mahillon, London, c.1890 (in B flat & A)
Ross Brown	Besson, London c.1905 (in B flat & A)
Sebastian Philpott	C. Mahillon, London, 1919 (in B flat)

TROMBONE

Abigail Newman	Hawkes & Son, London, 1922
Philip Dale	Hawkes & Co., London, c.1900
Adrian France	Besson and Co, London, c.1890 (bass trombone in G)

TUBA

Jeffrey Miller	Besson, c.1950 after David James Blaikley, 1874 (bass tuba in F)
----------------	--

TIMPANI

Charles Fullbrook	Hawkes & Sons, London, c.1900 (28", 25" & 22½")
-------------------	---

SIDE DRUM

Nigel Bates	Henry Potter, London, c.1900 (14" x 12" brass shell, rope tension)
Nicholas Ormrod	Henry Potter, London, c.1910 (13" x 5.5" brass shell, steel rod tension)

BASS DRUM

Nicholas Ormrod	unnamed maker, British, c.1910 (28" x 12" beech shell, rope tension)
-----------------	--

CYMBALS

Nigel Bates	Avedis Zildjian, USA, undated, after traditional design (20")
-------------	---

CHOIR OF THE KING'S CONSORT

Soprano: Ildiko Allen, Lisa Beckley*, Claire Bessent, Esther Brazil, Susan Gilmour-Bailey, Alison Hill, Sophie Jones, Amanda Morrison, Cecilia Osmond*, Rebecca Outram, Helen Parker, Olive Simpson

Alto: Lucy Ballard*, Nicola Beckley, Ruth Massey*+, Kim Porter*, Susanna Spicer, Robin Tyson, Matthew Venner, Richard Wyn-Roberts

Tenor: David de Winter*, Nicholas Keay, Nicholas Madden*, Tom Phillips, Roy Rashbrook, Tom Robson, Richard Rowntree, David del Strother

Bass: Gareth Dayus-Jones, Julian Empett, William Gaunt, Charles Pott, Rupert Reid, Andrew Rupp*, Richard Savage, Philip Tebb*

* *semi-chorus* + *soloist in Te Deum*

Luke Green *assistant to conductor*

Eugenia Pino *session manager*

Simon Ash *technical advisor*

Gavin Smith *technical manager*

David Butcher, Douglas Henn-Macrae, Hugh Walker *Hauptwerk engineering*

Tony Faulkner *video producer & session stills photography*

CHARLES VILLIERS STANFORD and C. HUBERT H. PARRY

Prof. Jeremy Dibble

In January 1877, fresh from his last period of study in Germany, Charles Villiers Stanford (1852-1924) returned to Cambridge brim full of energy and ideas. Already the author of a symphony (and second-prize winner in the recent Alexandra Palace Prize for new British symphonies) his mind was alive with the new organic language of Johannes Brahms and, as a visitor to the second cycle of *The Ring* at Bayreuth in 1876, to the music dramas of Wagner. As the conductor of the Cambridge University Musical Society [CUMS], a position to which he had been appointed with meteoric rapidity in 1872 only two years after coming up to Cambridge as an undergraduate, Stanford had major plans to make CUMS one of the focal points of Britain's musical scene, and this he did with important performances of Schumann's *Das Paradies und die Peri* and *Szenen aus Goethes Faust (Part III)* and Brahms's *Ein Deutsches Requiem*. Even more momentously, on 8 March 1877, he organised the first English performance of Brahms's First Symphony in Cambridge conducted by his mentor, Joseph Joachim. Such a significant event placed CUMS firmly on the map and it also established Stanford's name as a major player in British music.

Besides directing CUMS, Stanford's principal means of employment was as Organist and Director of Music at Trinity College, Cambridge where he had 'migrated' in 1873 after a period as organ scholar at Queen's College. As a young man of 21, Stanford's presence at high table in Trinity, together with the fellows, caused some consternation. He was as yet a man without a degree, yet he was officially an officer of the college with responsibilities. These he took very seriously and sought to improve the choral standards he had inherited from the previous organist, John Larkin Hopkins. Hopkins had improved and expanded the organ, improved the choir and established a separate choir school for the Trinity boys. On

Hopkins's retirement in 1873, Stanford looked to expand the somewhat moribund musical repertoire that had become the norm at Trinity services. By 1875, he personally considered that his choir was the equal of any cathedral or chapel choir in the land. It was after Stanford's study in Leipzig and Berlin between 1874 and 1876, where his mind had been opened to modern German instrumental music, that his most interesting, radical and original music for the Anglican liturgy was composed.

As a regular parishioner and organist at the two Dublin cathedrals (Christ Church and St Patrick) and as organist at Queen's and Trinity, Stanford was fully conversant with the older style of 'choral' primacy in Victorian church music, where emphasis on the words, clarity of delivery, meaning and theological comprehension were paramount. Services such as those by John Stainer evinced a good deal of invention in their construction, but the fabric of the music itself was still subordinate to the words in a way that Stanford's new organic conception was not. Instead, musical coherence and thematic cohesion came to warrant equal consideration, factors which presented a major new challenge for a musical idiom constrained by the liturgy. The inclusion of a symphonic dimension did not mean that the movements could be longer; such a move would not be tolerated by the residing clergy. Stanford was equal to the task. Furthermore, building on the example of Thomas Attwood Walmisley, a famous predecessor at Trinity, Stanford assigned a quasi-orchestral character to his organ part which was an integral part of the musical structure and not simply one of accompaniment to the voices. In addition, Stanford's enhanced concept of service music included a cyclic dimension, where individual movements shared the same thematic material (in this case Gregorian plainsong). But perhaps more significantly, his *instrumental* perception of the music also meant that symphonic style-forms, associated with the four-movement plan of a symphony, additionally had a part to play.

Stanford's **Evening Service in B flat Op. 10**, along with the Morning and Communion Service, was published in 1879, and was undoubtedly a red-letter day in the birth of a new kind of symphonic church music in the Anglican repertoire. Intended for the Trinity College choir, the Evening Canticles were first sung in chapel on 24 August. The Magnificat is a melodious, ternary Scherzo, the first section in a brisk, dance-like triple time which Stanford restates as the 'Gloria', and the central 'trio' section a broader theme in duple time. The Nunc dimittis, by contrast, is a through-composed slow movement set entirely for lower voices (tenors and basses); it reaches an emotional conclusion in the third verse ('And to be the glory of thy people Israel'). The 'Gloria', redolent of plainsong, is more stately and, like its counterpart in the Magnificat, closes with a statement of the 'Dresden Amen'.

In 1873, just a year after he was appointed organist of St Paul's Cathedral, John Stainer made the important decision to introduce orchestral accompaniment to the performances of the evening canticles (Magnificat and Nunc dimittis) and the anthem for the annual Festival for the Sons of the Clergy. Stainer, a man with real vision, had plans to make the festival a much richer and ceremonious occasion in which choir and orchestra would be a central protagonist. For the 1873 service for the Sons of the Clergy, Stainer orchestrated his own Evening Service in A, while the choral parts of Mendelssohn's *Lobgesang* functioned as an anthem. Over the next six years Stainer commissioned settings of the Evening Canticles from various colleagues in the world of church music, including, for the service on 12 May 1880, from Stanford, who produced his **Magnificat and Nunc dimittis in A Op. 12**. With the prospect of a modern orchestra he seized the chance to pursue his symphonic concept of church music with vigour.

The Magnificat in A has a strong flavour of Brahms's two Serenades Opp. 11 and 16, an impression conveyed by the amplified ternary structure and its compelling dance character. Stanford's use of the four-note opening motive which pervades virtually all of the music of the outer sections (including the more archaic double-choir 'Gloria') is highly inventive, and the muscular trio is a thoroughly organic entity in its use of material that has much in common with Brahms's recent Second Symphony. The classical sound of Stanford's orchestra, with its colourful writing for wind, also recalls Brahms's rich scoring in both the Serenades and also serves to reinforce the instrumental dimension of the whole. Indeed, this instrumental element is exploited with panache in the Nunc dimittis which takes the form of a moving elegy (in keeping with the mood of Stanford's forthcoming Second Symphony, the 'Elegiac'). Here, quite uniquely, the orchestra is the principal vehicle of the entire movement. It begins chamber-like, with a plaintive duet for solo celli and pizzicato bass before the choir interject with the first line of text. A plangent oboe solo prolongs the sense of mournfulness, but the dramatic awakening comes with the text of the third verse ('To be a light to lighten the Gentiles') where Stanford's climax, replete with Wagnerian trumpet, surely makes passing reference to *Das Rheingold* and the gods crossing into Valhalla. Yet, this heroic vision of glory is fleeting, for Stanford soon returns to the former instrumental threnody (now subtly altered) which incorporates an affecting repeat of the opening verse, as if to accentuate the poignant scene of Simeon's 'happy' death.

Hubert Parry (1848-1918) met the younger Stanford in London in May 1877 at the Royal Academy of Music, at one of Hermann Franke's chamber concerts which featured the premiere of Stanford's Cello Sonata. Sharing similar aspirations, the two men quickly became good friends. Stanford took a special interest in Parry's first major choral work, *Scenes from Prometheus Unbound*, for the Gloucester Three Choirs

Festival in September 1880, which, after a poor performance, received a much improved one under his direction with CUMS in 1881. The two men had orchestral works performed at the 1882 Birmingham Festival, Parry a symphony, Stanford a serenade. In 1883 both men were appointed to the staff of the new Royal College of Music. Parry also received an honorary doctorate from Cambridge University, and composed his 'Cambridge' Symphony in honour of the event, as well as incidental music for the Cambridge Amateur Dramatic Company's production of Aristophanes' *The Birds*, which Stanford directed in December 1883.

In 1887, Stanford, who had become the conductor of the London Bach Choir in 1885, commissioned Parry to provide a choral work as part of the choir's celebration of Queen Victoria's Golden Jubilee. Parry chose Milton's 'At a Solemn Musick', a text he had scrutinised as a much younger man. **Blest pair of Sirens**, as the work was called, was mainly composed over Christmas at Wilton House near Salisbury, the home of the 13th Earl of Pembroke, Parry's brother-in-law. Brilliantly adapted to the Pindaric construction of Milton's poetry, the opening section, which paraphrases the Prelude to Wagner's *Die Meistersinger* in its opening bars, mirrors the optimistic 'strophe' of Milton's initial sixteen lines, while the poet's rich and evocative vocabulary is couched in the sonorous eight-part texture of Parry's flawless counterpoint. Such contrapuntal fluency owed much to Parry's worship of J. S. Bach, though the dissonant origin of the harmonic language found its home in S. S. Wesley and the English cathedral tradition. The 'antistrophe', which is marked by a moment of discord ('Jarr'd against nature's chimes, and with harsh din') briefly refers to the emotionally 'turbulent' world of *Tristan und Isolde* and the famous *Tristan* chord before, in a simpler four-part texture, the music gathers momentum towards the final section. After an orchestral interlude, characterised by a descending series of sequential phrases so typical of the composer, the

'epode' – that part of the Pindaric Ode which expresses aspiration – begins with the most yearning of musical utterances ('O may we soon again renew that song'). The sound of the melodic phrase that follows – material which is elusively anticipated in the opening orchestral prelude – encapsulates those very ingredients of a noble Englishness tinged with melancholy that so inspired Elgar, Vaughan Williams, Howells, Finzi and others. The epode, by degrees, expands into a new wave of eight-part imitative counterpoint ('To live with him'), the cumulative tension of which is finally expunged by a grand reprise of the opening orchestral idea, a powerful epigrammatic statement which, as Vaughan Williams maintained, has few equals in English choral music.

In 1902, Sir Frederick Bridge, organist of Westminster Abbey and director of the music for the coronation of Edward VII on 26 June was given leave by the king to approach Sir Hubert Parry for a new setting of the opening anthem of the ceremony, '**I was glad**' from Psalm 122. Bridge made it clear to Parry that he wanted a new concept of the anthem which would incorporate the procession of the monarchs from the West Door of the Abbey up the nave, the traditional cries of the Scholars from Westminster School, and the entry into the 'theatre' beyond the choir screen. Parry finished the anthem by 25 May, completing the scoring by 10 June. His conception was of a major ceremonial greeting of the monarchs by the Westminster Abbey choir at the West Door, and this he achieved with an orchestral introduction and one of the most memorable of choral salutations ever written. At this point, the procession began to move up the nave with the two monarchs, King Edward and Queen Alexandra, choir and attendant clergy, accompanied by Parry's slow-moving antiphonal music. As the monarchs passed through the choir screen, they were greeted with shouts of 'Vivat, Reginal' and 'Vivat, Rex!' by the Westminster Scholars and the full choir. The monarchs then moved through the Choir, up the stairs to the 'Theatre' and, beyond their

thrones, kneeling at the faldstools set for them before their Chairs of Estate on the south side of the altar before taking their chairs directly after. All of this solemn movement was accompanied by a tranquil prayer ('O pray for the peace of Jerusalem'), and a grand, dramatic coda ('Peace be within thy walls, and plenteousness within thy palaces'), replete with top B flat for the sopranos.

It was a choreographic scheme not without risks, which became evident after a rehearsal on 19 June. It was therefore decided not to leave anything to chance so, as Parry stated in his diary, he 'wrote a cadenza for organ for Anthem in case of delays.' While dignitaries arrived from all parts of the empire, rehearsals for the music gathered pace for the Coronation Service scheduled for 26 June. Parry himself was invited to attend the later rehearsals in the Abbey. On 24 June, somewhat taken aback by the news that he had been made a Baronet, he attended a full rehearsal at the Abbey. Entering through the cloisters and the south transept, he was just in time to hear the Bishop of London announce news of the king's illness. The king had been diagnosed with appendicitis and, for some time, it was not known when the coronation would take place. In the event, Parry did what he always did – he took a sailing excursion, and on this occasion made for the west coast of Ireland. News reached him, eventually, that the Coronation was planned for 9 August, so Parry travelled back in time for a final, somewhat unsatisfactory rehearsal on 8 August in the Abbey. He had good cause for concern. On the day, the anthem went awry for Bridge began the anthem too soon, before the king had entered the Abbey, and the whole piece was sung without the king's participation. Alcock, at the organ, had to make fertile use of the cadenza Parry had swiftly written some weeks before, in order to get the king up the nave. Consequently, the latter part of the anthem, from the point of the 'vivats' had to be sung again. Somewhat relieved that the ordeal was over, Parry returned to meet his yacht at Killery Bay in Co. Mayo. Parry was to revise the anthem for the Coronation of 1911.

Stanford, who was knighted in 1902, did not compose anything new for Edward's coronation, but provided a newly orchestrated version of his Te Deum from the **Service in B flat Op. 10**. For Stanford, who was a master orchestrator, the task of transforming an organ part into a genuine piece of orchestral polyphony came easily. He then decided to orchestrate the entire Service in B flat which was published in 1903, with all its additional filigree and colour. Of particular note in the Magnificat is the lightness of Stanford's instrumentation with its pizzicati and vibrant writing for woodwind, while in the Nunc dimittis, the choral climax is marked by a thrilling fanfare display for the trumpets.

In October 1902, Stanford had completed his Morning, Communion and **Evening Service in G Op. 81**, his fourth major setting, which, according to Walter Parratt's son, in the biography of his father, was written for the choir of St George's Chapel, Windsor and was dedicated to another of his RCM colleagues, Sir George C. Martin, organist of St Paul's Cathedral. The entire Service contains much fine music, but it is the Evening Canticles that have enjoyed enduring approbation, owing principally to the lyrical exuberance of the writing for solo voices. In fact, beyond the seamless developmental process so characteristic of Stanford's mature church music, it is the adoption of a *Lieder*-orientated style – a thoroughly romantic recreation of the 'songs' of Mary and Simeon – that is the miracle of these two delightful movements. In the Magnificat, Stanford's accompaniment immediately recalls the imagery of Schubert's *Gretchen am Spinnrad*, but it is Mary, with her exultant song (rather than Gretchen's one of romantic longing) at the Annunciation, who is placed at the spinning wheel. In addition to a subtle combination of phraseological and lyrical sophistication, Stanford brings an effortless sense of control to the tonal apparatus, and demonstrates just how skilfully he had adapted those elements of Brahmsian instrumental technique for liturgical use. The Nunc dimittis, taken by a solo bass (the voice of Simeon), is composed around the seminal cadential phrase 'depart in peace' heard at the opening on the organ. This motif is developed in

the central section in combination with a new idea ('To be a light') before returning as the core of the choir's hushed unison recapitulation ('Lord, now lettest Thou thy servant'). The 'Gloria' begins by reworking corresponding material from the Magnificat, but any sense of a more muscular conclusion is dissipated by a return to tranquillity, first in the succession of wilting phrases ('World without end') and secondly in the closing 'Amen' which recalls the central motif of the Nunc dimittis as a final valedictory gesture.

Stanford completed the orchestration of his Evening Service in G on 20 May 1907. The florid organ arpeggios in the Magnificat, with their tender imagery, are assigned principally to a solo harp, accompanied by divided violins and violas, celli and pizzicato basses. The effect is magical, as indeed is the composer's entire transformation of the organ material into a matrix of orchestral timbres. Besides the rippling harp, there are many captivating moments, for solo horn, clarinet, cello, and flutes in their low register, and, as in the B flat Service, new contrapuntal lines are added. But perhaps one of the most entrancing features is the use of the organ which, as in all of these orchestral transcriptions, plays an independent *orchestral* role amidst the wider palette of instrumental shades and colours.

While the symphonic (and 'dance') credentials of the Evening Services in B flat, A and G are plainly apparent, especially in their orchestral garb, the **Evening Service in C Op. 115** of 1909, seems ostensibly to revert to an earlier homophonic model that has more in common texturally with the services of Stainer. Yet, concealed behind this simpler choral style, notably in the Magnificat, is Stanford's most sophisticated structural approach to the text. Rather than embrace the style-form of a 'Scherzo', Stanford elected to mould his Magnificat into a theme and three variations. The genius of Stanford's

form, with each successive variation, is that his symphonic treatment, intrinsic to the structure yet much more elusive, provides an ever-changing emotional backdrop to the text. The Nunc dimittis is a through-composed slow movement which gathers weight and momentum with each phrase. And although Stanford highlights the word 'peace' at the end of the first phrase, the goal of the piece is towards the final cadence ('And to be the *glory*') where he places special cumulative emphasis on the secondary dominant ninth. Beautifully conceived for the orchestra, the Magnificat's opening idea is given additional character by the upward arpeggio of the first violins and a similar downward gesture for the lower strings, and, more significantly, it subsequently becomes intrinsically motivic to the musical structure and to the 'Gloria' that follows. The scoring of the Nunc dimittis is, by contrast, simpler, but the cumulative nature of the structure is enhanced by the gradual addition of orchestral weight, including the striking entry of the brass and organ at 'To be a light'.

With the death of Edward VII in May 1910, plans were soon under way for the Coronation Service on 23 June 1911. On 19 January of that year, Bridge, who was once again in charge of the musical direction, invited Parry to write a setting of the **Te Deum**. Parry began work at once. Receiving word on 24 January from Bridge that the king was pleased with the idea of the new commission, it was also confirmed that the authorities wished to use '**I was glad**' for the opening of the service. The Te Deum was completed in draft for Parry and Bridge to look over on 9 March. Besides the vicissitudes of his duties at the Royal College of Music, Parry was much under pressure with the revisions of his Fourth Symphony, so that completion of the scoring (which, as Parry acknowledged, took time owing to the size and scale of the orchestra involved) did not take place until the end of April. A month later, Parry also undertook a revision of 'I was glad'. This involved the complete recomposition of the opening orchestral prelude, which, with an

additional two trumpets (bringing the total to six), had a much greater impact in terms of its ceremonial rhetoric and sense of grand pageantry. (It is now the one etched into the national psyche as part of the initial procession of every coronation.) Significantly, too, the richness of Parry's scoring undoubtedly had an influence on the majestic style of the Te Deum which, pragmatically, also included six trumpets.

The initial procession at the Coronation which 'I was glad' had been planned to accompany had been expanded from an original six minutes to twenty. 'The whole scheme of the anthem,' Parry complained, 'went overboard' and had to be patched up with repetitions and extemporisations from Alcock at the organ. In the performance Bridge also made a false start and had to begin again, but managed to get through to the end with Alcock's assistance. The Te Deum, on the other hand, suffered from a choir tired at the end of a long, elaborate liturgy. It was, however, given a more sympathetic hearing at the Worcester Festival on 12 September where Parry was able to give more time and attention to the complicated series of tempo changes for which Bridge had had precious little time in the previous June.

The thematic material of Parry's Coronation Te Deum in D major is based on two old hymn melodies with strong national character: St Anne ('O God, our help in ages past'), attributed to the English composer and organist, William Croft, and the Old Hundredth ('All people that on earth do dwell'). St Anne is evident from the opening orchestral statement, and this is soon joined by the Old Hundredth as the music takes a most unexpected harmonic turn. A further dramatic modulation carries us back to the home key before the music yields to a solemn passage for semichorus in an 'old' modal style ('Holy, holy, holy'), evocative of the sixteenth century. 'The glorious company of the Apostles' is set as a lively triple time dance and incorporates the intonation to the Credo at 'The holy Church throughout all the world'.

Moving more reflectively, a new lyrical theme for 'When Thou tookest upon Thee' builds to the first of several grand climaxes before the paragraph closes with a combination of the dance theme and the lyrical melody. There then follows the emotional heart of the work, which moves through a series of ethereal modulations. Again based on St Anne as a bass figure, this part provides a meditation whose yearning supplication is expressed in Parry's magnificently florid counterpoint ('Make them to be numbered with Thy saints'). A transition is marked by a reassertion of the Old Hundredth and a second lyrical section ('Vouchsafe, O Lord'), also based on the hymn melody. This gives way to another of Parry's characteristic musical entreaties ('O Lord, let Thy mercy'), before the opening statement of St Anne returns to convey us to the spacious conclusion.

It was his old friend, Robert Bridges, the Poet Laureate, who approached Parry with a request for a song for the Fight for Right Movement, an organisation founded by Sir Francis Younghusband as a means of encouraging the nation to remain steadfast in the face of German propaganda during World War One and to recognise the values that everyone, soldiers and civilians, was fighting for. **Jerusalem** (or 'And did those feet in ancient times' – its original title) was composed on 10 March 1916 and Walford Davies, a former pupil, recalled that 'we looked at [the manuscript] together in his room at the Royal College of Music, and I recall vividly his unwonted happiness over it... He ceased to speak, and put his finger on the note D in the second stanza where the words 'O clouds unfold' break his rhythm. I do not think any word passed about it, yet he made it perfectly clear that this was the one note and one moment of the song which he treasured...' The choral song was published in time for its first performance on 28 March, after which it became almost instantaneously popular. Although Parry was unhappy with the association of 'Jerusalem' (as it became known) with propaganda – he withdrew from Fight for Right in 1917 – he was

delighted when the song was taken up by Millicent Garrett Fawcett and the National Union of Women's Suffrage Societies in 1917. Parry did complete an orchestration of 'Jerusalem' in 1918, but it was also scored for large orchestra in 1922 by Elgar for use at the Leeds Festival and this version, with its opulence and illustrative symbolism, became increasingly popular, and indeed is now more often associated with the tune.

© Jeremy Dibble 2012

The Choral Music of Stanford and Parry

Robert King

For anyone brought up singing the great choral works of the English Romantics, finding the music of Stanford and Parry on the service paper brings a sense of eager anticipation. Not only is this wonderfully 'singable' music, but it is beautifully crafted, ever varied and highly memorable. So to be able to perform these works in the composers' own lavish orchestrations brings even greater luxury, for the orchestral scores allow a myriad of colours from across the orchestral rainbow. The hundreds of hours spent transcribing Stanford's meticulously penned scores, or meeting the greater visual challenges in deciphering Parry's often cramped and sometimes over-written manuscripts have demonstrated what fine craftsmen were these two composers. In particular, alongside writing glorious melodies, Stanford's skill as an orchestrator is proven time and time again, with the influence of his beloved Brahms ever present in many skilful orchestral touches. Perhaps most joyous of all was to discover that Stanford had provided his famous Magnificat in G with a delicious harp solo. Seeing such craftsmanship, it is no surprise that almost every notable British composer of the next forty years

studied in either London or Cambridge with Stanford – in which latter city a lesson, fitted in as the master rushed back to London, would on occasion apparently have to take place in the waiting room of the local railway station! And with Parry's 'I was glad', who cannot feel the hairs on the back of the neck rise on hearing those grandest of opening orchestral bars, exult in the thrilling first choral statement or wait, breathlessly, for the resolution of that inexorable vocal and orchestral build-up to the choir's final cadence? Is there a more luxurious opening in English choral writing than the introduction to 'Blest pair of Sirens'? Or could there be a more thrilling depiction of flying 'arrows of desire' than Elgar's three octave string swoop in Jerusalem (itself another masterclass in orchestration)?

But an equal joy is to hear these works using the instruments for which the composers scored them. The orchestral versions of the four Stanford settings are rarely heard and most, if not all, the works on this disc have probably not been performed on 'period' instruments since the composers' lifetimes. During the hundred and more years since these pieces were written, the sound of the orchestra has changed significantly: metal strings, with their very different sound quality, have become the norm, brass instruments have radically changed in sound (not least of all due to the wider bores of modern instruments), as have woodwinds, one feature being the addition of many more keys to iron out perceived unevennesses in sound between individual notes. We have gone to some lengths to enable us to reproduce the orchestral timbres we believe Stanford and Parry heard: our string players do not just use the appropriate style of gut strings, but have ensured that smaller features of their instruments are equally correct. For instance, our cellos researched the correct length of end pin, for that small component affects the playing angle of the instrument, which in turn affects the approach to bowing and to the left hand. Our winds and brass all play instruments that were in use in London at the turn of the

twentieth century, creating delicious sonorities. And we went to considerable lengths to ensure that our recording would have a 'live' organ of exactly the right period, scale and colour.

Hereford Cathedral Organ

The organ used for this recording is the magnificent instrument by Henry 'Father' Willis, built for Hereford Cathedral in 1892, today possessing 67 stops and four manuals. Cutting-edge *Hauptwerk* technology, which has faithfully recorded every single pipe of the instrument in unparalled, studio-master fidelity, together with a massive bank of high-end audio equipment, enabled us to play the organ 'live' with choir and orchestra in the recording sessions (other recordings using large historic instruments with orchestra have often 'tracked on' the organ after the sessions, depriving orchestra and choir of a vital colour into which their sound needs to blend). We gratefully acknowledge the technical and musical skills of David Butcher of Lavender Audio, whose pioneering work enabled us to bring one of the world's great organs to this recording; Hugh Walker and Douglas Henn-Macrae supplied additional technical facilities.

The editions

New editions and orchestral material have been created for this project from the composers' own manuscripts or the earliest available printed sources. On the way, a number of long-established errors have been eliminated. Most noticeable is the restoration in 'I was glad' of a portion of the famous 'Vivat' section, which irons out a harmonic bump that has long puzzled performers, and was never Parry's intention. Grateful thanks are due to Oxford University Press, who in commissioning me to prepare new

choral editions of the four Stanford canticles set me on a rather larger course, which two years later resulted in this recording. Librarians and scholars across Britain kindly provided access to manuscripts and shared their acquired knowledge. Jeremy Dibble kindly made available the score of his recent transcription of Parry's Te Deum. James Norrey, Tim Smedley and David Gough assisted in the preparation of music. Most particularly, John Rutter gave generously of his time and encyclopaedic knowledge of the music of these two great composers; his unerring eye for detail, and his passion for the music of the English romantics, remains an inspiration.

© Robert King 2012



CHARLES VILLIERS STANFORD et C. HUBERT H. PARRY

Prof. Jeremy Dibble

En janvier 1877, Charles Villiers Stanford (1852-1924) revient à Cambridge débordant d'énergie après sa dernière période d'étude en Allemagne. Déjà auteur d'une symphonie (et lauréat du second prix du récent concours de symphonies écrites par des compositeurs britannique qui se tenait au Alexandra Palace à Londres), Charles Villiers Stanford est très influencé par la nouveauté du langage de Johannes Brahms, et par ailleurs ayant assisté au deuxième cycle du *Ring* à Bayreuth en 1876, est également très réceptif aux drames musicaux de Wagner. En tant que chef d'orchestre de la Cambridge University Music Society, (CUMS, Société de Musique de l'Université de Cambridge), un poste auquel il accède avec une rapidité phénoménale en 1872, juste deux ans après son arrivée en tant qu'étudiant à Cambridge, Stanford a de grands projets pour faire de la CUMS une des attractions principales de la scène musicale britannique. Il se lance dans des représentations grandioses de *Das Paradies und die Peri* et *Szenen aus Goethes Faust (IIIe partie)* de Schumann et du *Ein Deutsches Requiem* de Brahms. La première exécution en Angleterre de la première symphonie de Brahms, dirigée à Cambridge le 8 mars 1877 par son mentor Joseph Joachim, est plus significative encore. Cet événement est d'une telle envergure qu'il contribue aussi bien à la notoriété de la CUMS qu'à celle de Stanford lui-même, faisant de lui une figure majeure du monde musical britannique.

Outre sa direction de la CUMS, Stanford tire ses principaux revenus de son poste d'organiste et de directeur de la musique au Trinity College à Cambridge, où il « migre » littéralement en 1873 après une période passée en tant que « organ scholar » (lauréat de la bourse d'étude octroyée aux organistes

universitaires) du Queen's College. À seulement 21 ans, sa présence à la « high table » parmi les chercheurs du collège de Trinity, provoque la consternation car il n'est encore qu'un étudiant sans diplôme universitaire, et pourtant en même temps un responsable du collège. Il prend cette tâche très cœur et cherche à relever le niveau du chœur hérité du précédent organiste, John Larkin Hopkins. Hopkins avait rénové et agrandi l'orgue, amélioré le chœur et fondé une *choir school* pour les jeunes garçons de Trinity. Après le départ de Hopkins à la retraite en 1873, Stanford entreprend d'étendre le répertoire musical quelque peu moribond devenu la norme des offices religieux de Trinity. Deux ans plus tard, il considère que son chœur est comparable à celui de n'importe quelle cathédrale ou chapelle du pays. C'est à la suite de ses études à Leipzig et à Berlin entre 1874 et 1876, au cours desquelles son esprit s'ouvre à la musique instrumentale moderne allemande, qu'il compose ses œuvres anglicanes liturgiques les plus intéressantes, radicales et originales.

Paroissien et organiste des deux cathédrales de Dublin (Christ Church et St Patrick), et organiste aux Queen's et Trinity College, Stanford est parfaitement versé dans le style plus ancien, typique de la musique chorale religieuse de l'ère victorienne, où l'accent est mis sur le texte, la clarté du message délivré et la compréhension théologique. Des services religieux, telles que ceux de John Stainer, manifestait une bonne part d'invention dans leur construction. Mais, contrairement au nouveau concept organique de Stanford, la trame musicale elle-même demeurait subordonnée au texte. Accordant une importance égale à la cohérence musicale et la cohésion thématique, Stanford se lance de nouveaux défis en termes d'expression musicale face aux contraintes de la liturgie. Inclure une dimension symphonique ne voulait pas dire allonger les mouvements, une telle démarche n'aurait pas été tolérée par le clergé et manifestement Stanford est à la hauteur de la tâche. De plus, suivant l'exemple de

Thomas Attwood Walmisley, un de ses illustres prédécesseurs à Trinity, Stanford assigne un rôle quasi-orchestral à l'orgue. Il le dote d'une structure intégrale au sein de la musique au lieu de lui laisser la tâche d'accompagner les voix et ajoute en outre à son concept sublimé concernant la musique d'office, une dimension cyclique où des mouvements individuels partagent la même toile thématique (ici, le plain-chant grégorien). Sa perception *instrumentale* de la musique, où la forme du style symphonique, avec sa structure en quatre mouvements, prend toute son importance et est peut-être encore plus significative.

Evening Service en Si bémol Op. 10. L'Office du soir de Stanford est publié en 1879, en même temps que ceux du Matin et de la Communion. La naissance de ce nouveau genre de musique sacrée symphonique marque profondément le répertoire anglican. Composés pour le chœur du Trinity College, les Cantiques du Soir sont chantés pour la première fois le 24 août. Le Magnificat est un Scherzo ternaire mélodieux dont la première section, reprise dans le « Gloria », est rapide et dansante tandis que la partie centrale en « trio » est binaire et ample. Le Nunc dimittis, au contraire, est composé pour voix graves (ténors et basses) en un unique et lent mouvement qui atteint son apogée dans le troisième verset (« And to be the glory of thy people Israel »), son « Gloria », évoquant le plain-chant est plus imposant et, comme son homologue dans le Magnificat, se termine avec un énoncé du « Amen de Dresde ».

En 1873, un an seulement après sa nomination comme organiste à la Cathédrale de St Paul, John Stainer prend une décision importante, celle d'introduire un accompagnement orchestral lors des présentations des Cantiques du Soir (Magnificat et Nunc dimittis) et de l'*anthem*, donnés dans le cadre du festival annuel pour *The Sons of the Clergy* (œuvre de bienfaisance qui fournit une aide financière aux membres

du clergé de l'Église d'Angleterre). Stainer est un visionnaire qui veut faire de ce festival un évènement encore plus riche et plus cérémonieux dans lequel le chœur et l'orchestre tiendraient un rôle central. Pour le service religieux de *The Sons of the Clergy* de 1873, Stainer orchestre son propre Office du Soir en La, tandis qu'il utilise les parties chorales de *Lobgesang* de Mendelssohn pour l'*anthem*. Au cours des six années suivantes, Stainer commande des œuvres pour les Cantiques du Soir à un certain nombre de ses collègues du milieu musical sacré et c'est ainsi que fut donné pour l'Office du Soir du 12 mai 1880, le **Magnificat et Nunc dimittis en La Op. 12** de Stanford qui attiré par la perspective d'utiliser un orchestre moderne, saisit vigoureusement la chance de poursuivre son concept symphonique appliqué à la musique sacrée.

Le Magnificat en La rappelle les deux sérénades de Brahms Op 11 et Op 16. Cette impression est donnée par une structure ternaire prononcée et son aspect dansant. D'un esprit inventif, Stanford introduit un motif initial de quatre notes qui imprègne la quasi-totalité des premières et dernières sections, (y compris celles du plus archaïque double-chœur du « Gloria »). Le trio, musclé, tendu, est une entité entièrement organique dans son utilisation du matériau musical qui fait appel à des éléments rappelant la récente seconde symphonie de Brahms. Le son classique de l'orchestre de Stanford, avec sa composition colorée dans les bois, évoque la riche écriture de Brahms dans les deux Sérénades. Il renforce également la dimension instrumentale de l'oeuvre. En effet, dans le Nunc dimittis, il exploite cet élément instrumental avec panache en lui conférant une forme d'élégie émouvante (fidèle à l'esprit de Stanford dans sa seconde symphonie, encore à paraître, l'« Elegiac »). Ici, de manière totalement unique, l'orchestre est le moteur principal de tout le mouvement. Il commence de manière chambriste par un duo plaintif entre les violoncelles et les contrebasses en pizzicato avant que le chœur ne fasse son

entrée avec sa première strophe. Un retentissant solo de hautbois accentue le sentiment de tristesse mais c'est alors que survient le réveil dramatique avec le texte de la troisième strophe « To be a light to lighten the Gentiles ») où Stanford nous conduit vers un point culminant, coloré de trompette Wagnérienne certainement en référence à *Das Rheingold* et l'entrée des dieux aux Valhalla. Pourtant, l'énoncé de cette vision de gloire est éphémère, Stanford retournant rapidement à la mélodie instrumentale précédente, cette fois, légèrement modifiée, incorporant une répétition poignante du verset initial, comme pour accentuer la scène bouleversante de la mort « joyeuse » de Siméon.

Hubert Parry (1848-1918) rencontre le jeune Stanford à Londres en mai 1877 à la *Royal Academy of Music* lors d'un concert de musique de chambre organisé par Hermann Franke dans lequel figure la première de la Sonate pour violoncelle de Stanford. Les deux hommes partagent les mêmes aspirations et deviennent rapidement amis. Stanford s'intéresse en particulier à la première œuvre chorale majeure de Parry, *Scenes from Prometheus Unbound*, que ce dernier crée pour le Festival des Trois Chœurs de Gloucester en septembre 1880 et dont l'exécution est plutôt médiocre. Stanford la reprend avec la CUMS en 1881 et donne une version bien supérieure. Des œuvres des deux hommes sont présentées lors du Festival de Birmingham en 1882. Pour Parry, il s'agit d'une symphonie, pour Stanford, d'une sérénade. En 1883, ils sont tous deux nommés professeurs au nouveau *Royal College of Music*. Parry reçoit également un doctorat honoraire de l'Université de Cambridge et compose pour l'occasion sa Symphonie « Cambridge », ainsi que la musique de scène pour la production des *Oiseaux* de Aristophane par la *Cambridge Amateur Dramatic Company*, dirigée par Stanford en décembre 1883.

En 1885, Stanford est nommé directeur du *London Bach Choir*, et en 1887, dans le cadre de la participation du chœur aux célébrations du jubilé d'or de la Reine Victoria, il commande une œuvre

chorale à Parry. Ce dernier choisit un texte de Milton « At a Solemn Musick », qu'il a étudié en profondeur dans sa jeunesse. Parry baptise l'œuvre **Blest pair of Sirens** et la compose essentiellement durant les fêtes de Noël qu'il passe à Wilton House, près de Salisbury, où réside son beau-frère, le 13^e Earl of Pembroke. Adaptation brillante d'un poème pindarique de Milton, la première section paraphrase le Prélude de *Die Meistersinger* de Wagner et reflètent l'optimisme des seize vers de Milton dans la première strophe. Le vocabulaire riche et évocateur du poète s'articule à la perfection dans la texture à huit voix du contrepoint de Parry. Une telle aisance contrapuntique émane sans doute de la vénération de Parry pour J.S. Bach, même si l'origine dissonante du langage harmonique trouve ses racines dans S.S. Wesley et la tradition des cathédrales anglaises. Son « antistrophe », révélée dans un moment de discorde (« Jarr'd against nature's chimes, and with harsh din »), renvoie brièvement au monde émotionnellement turbulent de *Tristan und Isolde* et au célèbre accord *Tristan*, avant d'accélérer, dans une texture plus simple à quatre voix, dans un nouvel élan vers la partie finale. Après un intermède orchestral, composé d'une série de phrases séquentielles descendantes, si caractéristiques du compositeur, commence « l'Épode », cette partie de l'ode pindarique qui exprime le désir. Elle débute avec la plus languissante des aspirations musicales (« O may we soon again renew that song »). La mélodie qui suit – anticipée furtivement dans le prélude d'ouverture de l'orchestre – incarne les mêmes ingrédients, l'essence même d'une noble anglicité teintée de mélancolie, qui inspirera Elgar, Vaughan Williams, Howells, Finzi et bien d'autres encore. Petit à petit, l'épode se développe en une nouvelle vague de contrepoint imitatif à huit voix (« To live with him »), avec une tension accumulée, pour s'effacer enfin dans une grande reprise du premier motif orchestral, puissante dans son affirmation épigrammatique et qui, comme l'affirme Vaughan Williams, n'a que peu d'égaux dans la musique chorale anglaise.

En 1902, Sir Frederick Bridge, organiste de l'Abbaye de Westminster et directeur de la musique pour le couronnement du roi Édouard VII le 26 juin, est autorisé par le roi de solliciter auprès de Sir Hubert Parry une nouvelle composition pour l'anthem d'introduction de la cérémonie « **I was glad** », tiré du psaume 122. Bridge bien fait comprendre à Parry qu'il cherche un nouveau concept pour l'anthem dont la durée doit permettre le déroulement de la procession des souverains de la Porte Ouest de l'Abbaye, le long de la nef, le cri d'acclamation traditionnel des choristes de Westminster et l'entrée dans le « théâtre » au-delà du jubé. Parry termine son anthem pour le 25 mai, complétant la notation des partitions le 10 juin. Sa conception, d'un génie rarement égalé, consiste en un accueil cérémoniel de la monarchie à la Porte Ouest, par une des plus majestueuses salutations du chœur jamais écrite, précédée par une introduction orchestrale. À partir de ce moment, la procession avec les deux monarques, le roi Édouard et la reine Alexandra, le chœur et les ecclésiastiques, entame la remontée de la nef, accompagnée par la lente musique antiphonique de Parry. Passé le jubé, les monarques sont accueillis par les acclamations « Vivat, Reginal! » et « Vivat, Rex! » du chœur d'enfants de Westminster et du chœur au complet. Puis les monarques entrent dans le chœur, montent l'escalier menant au « Théâtre », dépassant leurs trônes pour s'agenouiller sur les prie-dieu placés devant leur « Chairs of Estate » au sud de l'autel, avant de s'asseoir. Cette procession solennelle est accompagnée d'une prière paisible (« O pray for the peace of Jerusalem »), et d'une grande coda dramatique (« Peace be within thy walls, and plenteousness within thy palaces »), couronnée par le Si bémol aigu des sopranos.

Il ressort de la répétition du 19 juin que le projet chorégraphique ne manque pas de risques. C'est pourquoi ils décident de ne rien laisser au hasard et, comme l'écrit Parry dans son journal, « [] écrivis une cadence pour orgue pour l'*anthem* en cas de retard ». À mesure que des dignitaires arrivent de tout

l'empire, la fréquence des répétitions musicale pour la cérémonie du couronnement du 26 juin s'accélère. Parry est lui-même invité à assister aux dernières répétitions dans l'Abbaye. Le 24 juin, quelque peu déconcerté d'apprendre qu'il vient d'être nommé baronnet, il participe à une répétition complète. Pénétrant dans le cloître et le transept Sud, il arrive juste à temps pour entendre l'Évêque de Londres annoncer la maladie du roi qui souffre d'une appendicite sans que l'on sache quand la cérémonie pourra avoir lieu. En conséquence, Parry, fidèle à lui-même, part en excursion pour faire de la voile sur la côte ouest de l'Irlande. Lorsque finalement la nouvelle que le couronnement est programmé le 9 août l'atteint, Parry arrive le 8 août, juste à temps pour une dernière répétition à l'Abbaye plutôt insatisfaisante. Ses préoccupations s'avèrent fondées car lors de la cérémonie, *l'anthem* tourne mal, Bridge démarre trop tôt, avant même l'entrée du roi dans l'Abbaye, et la pièce entière est chantée sans la participation du roi. Alcock, assis à l'orgue, fait alors un usage prolifique de la cadence écrite par Parry quelques semaines auparavant, afin d'amener le roi le long de la nef. Par conséquent, la fin de *l'anthem* est reprise à partir des « Vivats ». Plutôt soulagé d'être arrivé au bout de ses peines, Parry retourne à son voilier, le rejoignant dans la Baie de Killery, Co. Mayo. Enfin, Parry révisera *l'anthem* pour le couronnement de 1911.

Stanford, anobli en 1902, ne compose rien de nouveau pour le couronnement d'Édouard, mais écrit une nouvelle version orchestrale du Te Deum du **Service en Si bémol Op. 10**. Pour Stanford, maître dans l'orchestration, le fait de transformer une partition d'orgue en une véritable polyphonie orchestrale est tâche aisée. Aussi décide-t-il d'orchestrer le Service en Si bémol en entier. Celui-ci est publié en 1903 dans une superbe édition avec filigranes et en couleur. L'on remarquera la légèreté de l'instrumentation, avec ses pizzicati et la dynamique des bois dans le Magnificat et dans le Nunc dimittis, dont l'apogée chorale est soulignée par une éblouissante fanfare de trompettes.

Stanford termine ses Offices du Matin, de la Communion et du Soir en Sol Op. 81 en octobre 1902. Il s'agit de sa quatrième œuvre liturgique majeure, et, pour citer le fils de Walter Parratt, dans la biographie de son père, cet office fut écrit pour le chœur de la Chapelle de St George à Windsor et était dédié à un autre de ses collègues de la RCM (*Royal College of Music*), Sir George C. Martin, organiste de la Cathédrale de St Paul. L'Office, dans son ensemble, est d'un très haut niveau musical, mais ce sont, depuis toujours, les Cantiques du Soir qui sont les plus appréciés, en grande partie grâce à l'exubérance lyrique de l'écriture pour les solos vocaux. En effet, au-delà du processus de développement continu, typique de la maturité de la musique sacrée de Stanford, c'est l'adoption d'un style orienté *Lieder* – une refonte profondément romantique des « chants » de Marie et Siméon – qui produit le miracle de ces deux délicieux mouvements. Dans le Magnificat, l'accompagnement de Stanford rappelle instantanément l'imagerie de « *Gretchen am Spinnrad* » de Schubert, mais c'est Marie, avec son chant exultant (et non la chanson languissante de Gretchen) à l'Annonciation, qui est placée devant le rouet. En plus de la combinaison subtile et sophistiquée de sa phraséologie et de son lyrisme, Stanford apporte sans effort un sens de contrôle à l'appareil tonal et démontre à quel point il sait adapter à l'utilisation liturgique, les éléments de la technique instrumentale de Brahms. Le Nunc dimittis, repris par une basse (la voix de Siméon), est bâti autour de « Depart in peace », la phrase séminale cadentielle entendue au début à l'orgue. Ce motif est développé pendant la partie centrale, en parallèle avec un nouveau sujet (« To be a light »), avant de revenir sous forme de récapitulation chuchotée à l'unisson par le chœur (« Lord, now lettest Thou thy servant »). Le « Gloria » débute avec une refonte de la matière correspondante du Magnificat, mais toute suggestion d'une conclusion tonique est dissipé par un retour à la tranquillité, d'abord dans la succession des phrases mourantes (« world without end »), puis dans l'ultime « Amen » qui rappelle le motif central du Nunc dimittis et son geste d'adieu final.

Stanford termine l'orchestration de son *Evening Service en Sol* le 20 mai 1907. Les tendres et florissants arpèges de l'orgue du Magnificat sont dévolus principalement à la harpe, accompagnée par les violons et les altos divisés, les violoncelles et les basses en pizzicato. L'effet est magique, comme l'est la partie de l'orgue tout entière qu'il transforme en une matrice de timbres sonores orchestraux. Aux côté de la ruisselante harpe, il existe un grand nombre de solos captivants pour cor, clarinette, violoncelle, et flûtes dans leur registre grave, et, comme dans l'*Office en Si bémol*, l'adjonction de nouveaux traits contrapuntiques. Cependant, un des aspects les plus captivants réside dans l'utilisation de l'orgue qui, comme dans toutes ces transcriptions pour orchestre, joue un rôle indépendant, *orchestral*, parmi la plus large des palettes de couleurs et de timbres instrumentaux.

Alors que les caractéristiques symphoniques (et « dansantes »), particulièrement dans leurs écritures orchestrales, ressortent clairement des Offices en Si bémol, La et Sol, le **Evening Service en Do Op. 115** de 1909, semble apparemment revenir à un modèle antérieur qui, structuralement, a plus en commun avec les offices de Stainer. Pourtant, derrière cette apparente forme chorale simple, notamment dans le Magnificat, se trouve la plus complexe des approches de Stanford en ce qui concerne le texte. Plutôt que d'adopter la forme stylistique d'un « Scherzo », Stanford choisit de former son Magnificat sur un thème et trois variations. Le génie de la forme de Stanford réside dans le fait que son traitement symphonique, intrinsèque à la structure, mais bien plus élastique, fournit au texte, à chaque variation successive, une toile de fond émotionnelle en constante évolution. Le *Nunc dimittis*, est un mouvement lent, composé d'une traite, qui prend de l'ampleur et gagne en force à chaque phrase. Et bien que Stanford souligne le mot « peace » à la fin de la première phrase, le morceau mène résolument vers la cadence finale (« *And to be the glory* ») où Stanford insiste, accumule avec emphase, sur la neuvième de dominante

secondaire. Admirablement conçu pour l'orchestre, l'idée maitresse du début du Magnificat gagne en caractère grâce à l'arpège ascendante des premiers violons et au mouvement descendant semblable des cordes graves et, encore plus important, cette idée devient un motif intrinsèque au Magnificat et au Gloria qui suit. L'arrangement du Nunc dimittis est, par contraste, plus simple, mais la nature additionnelle de la structure est embellie par l'adjonction progressive du poids de l'orchestre, jusqu'à l'entrée frappante des cuivres et de l'orgue dans « To be a light ».

Après le décès en mai 1910 d'Édouard VII, des plans s'esquissent rapidement en vue de la célébration du Couronnement le 23 juin 1911. Le 19 janvier de la même année, Bridge, qui, une fois encore, est chargé de la direction musicale, prie Parry de faire une composition sur le **Te Deum**. Parry commence aussitôt. Le 24 janvier, Bridge confirme l'enthousiasme du roi pour cette nouvelle commande, et ajoute que les Autorités souhaiteraient également inclure « **I was glad** » pour l'ouverture de la cérémonie. Parry termine son travail pour le Te Deum début mars et soumet une version préliminaire afin de pouvoir la commenter avec Bridge le 9 mars. Outre les vicissitudes du fait de son travail au Royal College of Music, la révision de sa quatrième symphonie le met sous pression, aussi l'achèvement de la partition (comme le reconnut Parry, fut une épreuve exigeante, étant donné l'ampleur de l'orchestre concerné) n'a lieu qu'à la fin du mois d'avril. Un mois plus tard, Parry entreprend une révision de « I was glad ». Cette révision implique une réécriture intégrale du prélude orchestral, avec l'ajout de deux trompettes supplémentaires (portant le total à six), mais au final elle eut un immense impact sur la rhétorique cérémoniale et le sens de l'apparat. En effet, aujourd'hui cette œuvre s'inscrit dans la psyché britannique comme étant la procession initiale de tout couronnement. On relèvera également la richesse de l'orchestration de Parry qui, sans doute, marqua aussi le style du Te Deum, puisque celui-ci, de façon pragmatique, comprenait également six trompettes.

Lors du Couronnement, le schéma de « I was glad » de Parry pour la procession est considérablement modifié et passe de six minutes à vingt. Parry se plaint que « Toute la construction de l'anthem part à la dérive ». Alcock, à l'orgue, doit la combler avec des reprises et improvisations sans fin. Bridge prend un faux départ et doit recommencer, mais, avec l'aide d'Alcock, parvient finalement à son terme. Le Te Deum souffre également de la fatigue du chœur, conséquence d'une liturgie prolongée à l'extrême. C'est au festival de Worcester le 12 septembre, qu'il est enfin donné dans de meilleures conditions alors que Parry avait enfin pu se consacrer plus à la série complexe de changements de tempi, qui, faute de temps, avait échappé à Bridge en juin.

Le matériau thématique du Te Deum du Couronnement en Ré majeur de Parry repose sur deux mélodies au caractère national bien tranché : *St Anne* (« O God, our help in ages past »), attribué au compositeur et organiste anglais, William Croft, et *Old Hundredth* (« All people that on earth do dwell »). Dès la première phrase d'ouverture de l'orchestre, le lien avec *St Anne* est évident. Rapidement, il est rejoint par *Old Hundredth* lorsque l'harmonie de la musique prend une tournure inattendue. Elle revient alors à la tonalité dominante avec une modulation dramatique supplémentaire, puis la musique cède devant un passage solennel écrit pour petit chœur dans un style modal (« Holy, holy, holy »), évocateur du 16^{ème} siècle. « The glorious company of the Apostles » est une danse rapide à trois temps qui englobe l'intonation du Credo jusqu'à « The holy Church throughout all the world ». Plus contemplatif, un nouveau thème lyrique pour les paroles « When Thou tookest upon Thee », se développe progressivement à partir du premier de plusieurs points culminants avant de se clore sur une combinaison de thèmes sur la danse et la mélodie lyrique. Puis, suit le cœur émotionnel de l'œuvre traversé par une série de modulations éthérées. Cette partie qui est construite sur le thème de St Anne que l'on retrouve dans la basse, et dont

l'aspiration au supplice est exprimé dans le contrepoint superbement fleuri de Parry (« Make them to be numbered with Thy saints »). Une transition est marquée par une répétition du *Old Hundredth* et par une deuxième section lyrique (« Vouchsafe, O Lord »), basée également sur la mélodie de l'hymne. Elle cède la place à une autre supplique musicale typique de Parry (« O Lord, let Thy mercy »), avant que le motif d'ouverture de St Anne ne revienne pour nous convier à la généreuse conclusion.

C'est son vieil ami, Robert Bridges, le Poet Laureate (poète officiel de la Couronne), qui demande à Parry de composer un chant pour le mouvement « Fight for Right », une organisation fondée par Sir Francis Younghusband dans le but d'encourager la nation à résister à la propagande allemande durant la première guerre mondiale et à reconnaître les valeurs que tous, soldats et civils, défendent. **Jerusalem** (ou « And did those feet in ancient times » – le titre original) est composé le 10 mars 1916 et Walford Davies, un ancien élève, se souvient que « nous regardions ensemble [le manuscrit] dans son bureau du Royal College of Music. Je me rappelle avec acuité de son surprenant bonheur ... Il cessa de parler, mit son doigt sur la note Ré dans la deuxième strophe, là où les mots « O clouds unfold » cassent le rythme. Je ne me souviens pas que nous en ayons parlé, mais il me parut évident que de tout le chant, ce furent cette note et cet instant qu'il chérissait le plus... » Le chant choral est publié juste avant sa première programmation le 28 mars et devient presque instantanément populaire. Toutefois Parry éprouve une certaine réticence quant à l'association de « Jerusalem » (comme on le surnomme) et la propagande de guerre – il se retire du mouvement *Fight for Right* en 1917 – et est enchanté lorsque Millicent Garrett Fawcette reprend le chant en 1917 au nom du *National Union of Women's Suffrage Societies* (mouvement des suffragettes). En plus d'une orchestration de « Jerusalem » que Parry complète en 1918, Elgar en arrange une version pour grand orchestre en 1922 pour le festival de Leeds. Il s'agit d'une

version, opulente et empreinte de symbolisme illustratif, qui devient progressivement populaire, et qui de ce fait aujourd'hui, est le plus souvent associée à la mélodie.

© Jeremy Dibble 2012

La musique chorale de Stanford et de Parry

Robert King

Toute personne élevée dans la grande tradition des œuvres chorales du romantisme anglais se réjouit d'avance à la découverte de l'inscription des noms de Stanford et de Parry sur le programme détaillant le déroulement de l'office. Il s'agit en effet d'une musique merveilleusement « chantable », superbement construite, toujours variée et inoubliable. La possibilité de pouvoir interpréter ces œuvres suivant les orchestrations fastueuses des compositeurs eux-mêmes est un véritable luxe. Les partitions orchestrales autorisent une myriade de couleurs grâce à l'étendue de l'échelle colorimétrique des instruments. Les quelques centaines d'heures passées à transcrire les partitions méticuleusement écrites à la plume par Stanford et à déchiffrer les notes serrées, parfois recouvertes d'annotations, de Parry – un vrai défi visuel – m'ont démontré à quel point ces deux compositeurs étaient d'excellents artisans. En plus de sa faculté à écrire de magnifiques mélodies, Stanford fait preuve d'un immense talent qu'orchestrateur où l'on ressent à maintes reprises et par touches subtiles l'influence de son bien-aimé Brahms. Ma plus grande joie fut peut-être la découverte de son délicieux solo de harpe dans son célèbre Magnificat en Sol. Devant à un tel savoir-faire, il n'est guère surprenant que presque tous les compositeurs britanniques d'importances pendant les 40 années qui suivirent, étudièrent avec Stanford, soit à Londres, soit à Cambridge où il arrivait parfois que la leçon soit dispensée par le Maître,

pressé de retourner à Londres, à l'arrachée dans la salle d'attente de la gare ! Qui n'a pas eu la chair de poule à l'écoute des grandioses premières mesures de l'orchestre dans « I was glad » de Parry, exulté à l'entrée frémissante du chœur, ou de retenir son souffle dans l'attente de la résolution finale de l'inexorable accroissement vocal et orchestral de l'accord final du chœur ? Existe-t-il une ouverture plus somptueuse dans l'œuvre chorale anglaise que cette introduction de « Blest pair of Sirens » ? Peut-on imaginer description plus excitante que celle des « flèches du désir » par le plongeon des cordes sur trois octaves dans Jerusalem de Elgar, par ailleurs un chef-d'œuvre d'orchestration ?

Mais quel plaisir d'écouter ces œuvres interprétées sur les instruments pour lesquels elles ont été écrites. Il est rare de pouvoir entendre les quatre œuvres liturgiques de Stanford dans leur version orchestrale et il est fort probable que, depuis le décès de ces compositeurs, l'on ne les ait plus donnés sur instruments d'époque. Aux cours de la centaine d'années qui suivit leur écriture, le son de l'orchestre s'est considérablement modifié. En effet, les cordes en métal sont aujourd'hui la norme, les cuivres modernes du fait de l'élargissement, et non des moindres, de la perce des instruments modernes produisent un son radicalement différent, tout comme les bois auxquels il a été ajouté de nombreuses clefs afin d'égaliser le son entre les notes.

Nous nous sommes efforcés de reproduire la sonorité orchestrale que nous pensons être celle de l'époque de Stanford et de Parry. Nos instrumentistes n'utilisent pas seulement des cordes en boyau, plus appropriées mais ont fait en sorte que les petites caractéristiques de leurs instruments soient également correctes. Par exemple, les violoncellistes ont fait des recherches pour retrouver la bonne longueur de pique. Ce petit support a des répercussions aussi bien sur l'angle de jeu, que sur l'archet et

la main gauche. Tous nos instrumentistes, aussi bien les bois que les cuivres, jouent sur des instruments utilisés à Londres au début du vingtième siècle. Il en résulte un son exquis. Nous avons fait des efforts considérables pour faire en sorte d'enregistrer sur un orgue « live » qui soit de la bonne époque, couleur et taille.

L'orgue de la cathédrale de Hereford

L'orgue que nous avons utilisé pour cet enregistrement est un magnifique instrument de Henry Willis « Père ». Construit en 1892 pour la cathédrale de Hereford, il possède aujourd'hui soixante-sept jeux et quatre claviers. Grâce la technologie de pointe *Hauptwerk*, qui a permis d'enregistrer fidèlement à un niveau inégalable chaque tuyau de l'instrument en haute-fidélité Master Studio, associée à un équipement audio de haute qualité, il nous a été possible de bénéficier de l'orgue live lors des sessions d'enregistrement avec le chœur et l'orchestre. En général, lors des enregistrements avec de grandes orgues historiques et orchestres, l'on procède à un enregistrement séparé de l'orgue privant ainsi le chœur et l'orchestre de la couleur vitale dans laquelle la sonorité d'ensemble a besoin pour se mélanger. Nous remercions David Butcher de Lavender Audio pour ses prouesses techniques et musicales. Son travail de pionnier nous a permis d'inclure un des plus célèbres orgues du monde dans cet enregistrement. Nous sommes également reconnaissants à Hugh Walker et Douglas Hann-Macrae pour leur compétence et soutien technique.

Les éditions

De nouvelles éditions et matériels d'orchestre ont été créés pour ce projet à partir des manuscrits des compositeurs ou tirés des premières sources imprimées disponibles. Ce faisant, nous avons éliminé bon

nombre d'erreurs dont la plus notable réside dans la restitution dans « I was glad » d'une partie de « Vivat » et qui résout une anomalie harmonique qui, depuis longtemps, troublait les musiciens et ne fut jamais dans les intentions de Parry. Je tiens à remercier chaleureusement également Oxford University Press, qui, en me chargeant de la préparation de nouvelles éditions chorales des quatre Cantiques de Stanford, me lancèrent dans un projet de bien plus grande envergure deux ans plus tard, celui de cet enregistrement. De nombreux bibliothécaires et chercheurs en Grande-Bretagne m'ont aimablement donné accès aux manuscrits et ont partagé leurs connaissances. Jeremy Dibble a très généreusement mis à disposition la partition de sa récente transcription du Te Deum de Parry. James Norrey, Tim Smedley et David Gough ont aidé à la préparation de la musique. En particulier, John Rutter qui a donné sans compter de son temps et de son savoir encyclopédique de la musique à propos de ces deux grands compositeurs ; son souci du détail et sa passion pour la musique romantique anglaise demeurent à tout jamais une source d'inspiration.

© Robert King 2012 - Traduction: Philippa King Rojo



CHARLES VILLIERS STANFORD und C. HUBERT H. PARRY

Prof. Jeremy Dibble

Im Januar 1877, als Charles Villiers Stanford (1852-1924) gerade seine letzte Studienphase in Deutschland abgeschlossen hatte, kehrte er voller Ideen und Energie nach Cambridge zurück. Er hatte bereits eine Symphonie komponiert (für die er den zweiten Preis des Alexandra Palace Prize für neue britische Symphonien gewonnen hatte) und er war ganz erfüllt von der neuen organischen Sprache Johannes Brahms' auf der einen Seite und andererseits von den Musikdramen Wagners, nachdem er 1876 den zweiten *Ring*-Zyklus in Bayreuth miterlebt hatte. 1872, gerade einmal zwei Jahre, nachdem er als Student nach Cambridge gekommen war, war ihm mit kometenhafter Schnelligkeit der Posten des Dirigenten der Cambridge University Musical Society (CUMS) übertragen worden und nun hatte Stanford das große Vorhaben, die CUMS in den Brennpunkt der englischen Musikszene zu rücken, was er mit wichtigen Aufführungen von Schumanns *Paradies und die Peri* und den *Szenen aus Goethes Faust* sowie dem *Deutschen Requiem* von Brahms tat. Noch folgenreicher war die von ihm organisierte englische Uraufführung der Ersten Symphonie von Brahms in Cambridge am 8. März 1877 unter der Leitung seines Mentors Joseph Joachim. Dieses bedeutsame Ereignis machte die CUMS bekannt und etablierte Stanfords Namen als wichtigen Mitspieler in der britischen Musikszene.

Neben seiner Tätigkeit bei der CUMS war Stanfords Hauptanstellung als Organist und Musikdirektor am Trinity College, Cambridge, an das er 1873 „abgewandert“ war, nachdem er eine Zeitlang als *organ scholar* am Queen's College gewirkt hatte. Die Gegenwart eines jungen Mannes von 21 Jahren brachte die Herren am Professorentisch im Speisesaal des Trinity College etwas aus der Fassung. Noch hatte er

keinen akademischen Grad erlangt und war doch offiziell ein Beauftragter des College mit entsprechenden Verpflichtungen. Und diese nahm er sehr ernst und bemühte sich darum, das Niveau des Chors zu heben, den er von dem vorherigen Organisten, John Larkin Hopkins, übernommen hatte. Hopkins hatte die Orgel vergrößert und verbessert, den Chor verbessert und eine eigenständige Chorschule für die Trinity Knaben gegründet. Als Hopkins 1873 in den Ruhestand trat, machte Stanford es sich zur Aufgabe, das mehr oder minder zum Scheitern verurteilte Musikrepertoire, das in den Gottesdiensten in der Kapelle zu Trinity zur Norm geworden war, auszudehnen. Bereits 1875 war er der Meinung, dass sein Chor es mit allen anderen Kathedral- bzw. Kapellchören des Landes aufnehmen könne. Nach seinem Studium in Leipzig und Berlin von 1874 bis 1876, wo Stanford sich intensiv mit der modernen deutschen Instrumentalmusik auseinandergesetzt hatte, komponierte er seine interessantesten, radikalsten und originellsten Werke für die anglikanische Liturgie.

Als Organist und regelmäßiges Gemeindemitglied der beiden Dubliner Kathedralen (Christ Church und St Patrick) und als Organist an Queen's und Trinity war Stanford sehr vertraut mit dem älteren Stil der „chorischen“ Vorrangstellung in der viktorianischen Kirchenmusik, wo Textbetonung, Klarheit in der Ausführung und Bedeutung sowie das theologische Verständnis an erster Stelle standen. Die services [dabei handelt es sich eben um einen Gottesdienst mit Chorgesang, wobei die musikalische Komposition bestimmter Liturgie-Bestandteile, ebenso wie der eigentliche Gottesdienst, als „service“ bezeichnet werden; Anm. d. Ü.] etwa von John Stainer waren in ihrer Konstruktion recht originell, doch ordnete sich das musikalische Gefüge selbst dem Text unter, was bei der neuen organischen Konzeption Stanfords nicht der Fall war. Stattdessen wurden musikalische Geschlossenheit und thematischer Zusammenhalt gleichwertig behandelt – Faktoren, die für eine durch die Liturgie beschränkte musikalische Sprache

eine beträchtliche neue Herausforderung bedeuteten. Die Einbeziehung einer symphonischen Dimension bedeutete jedoch nicht, dass die Sätze länger sein konnten; eine derartige Veränderung wäre von der Geistlichkeit nicht toleriert worden. Stanford war aber der Aufgabe gewachsen. Er legte seine Orgelstimme quasi orchestral und als integralen Bestandteil der musikalischen Struktur an und nicht nur als Begleitung der Stimmen, und folgte damit dem Beispiel eines berühmten Vorgängers am Trinity College, Thomas Attwood Walmisley. Darüber hinaus umfasste Stanfords Konzept der Gottesdienst-Musik eine zyklische Dimension, wobei individuelle Sätze dasselbe thematische Material teilen (in diesem Falle Gregorianischen Choral). Jedoch vielleicht noch wichtiger war, dass seine *instrumentale* Wahrnehmung der Musik auch bedeutete, dass symphonische Formen, die mit der viersätzigen Anlage einer Symphonie einhergehen, ebenfalls eine Rolle spielten.

Stanfords **Evening Service in B-Dur op. 10** wurde, zusammen mit dem Morning und dem Communion Service, 1879 herausgegeben und war zweifellos ein besonderes Ereignis in der Entstehung einer neuen Art symphonischer Kirchenmusik im anglikanischen Repertoire. Das Werk entstand für den Chor des Trinity College und die Cantica, bzw. Lobgesänge der Abendandacht wurden erstmals am 24. August in der Kapelle gesungen. Das Magnificat ist ein melodiöses, dreiteiliges Scherzo, wobei der erste Abschnitt in einem zügigen, tänzerischen Dreiertakt steht, den Stanford im „Gloria“ noch einmal wiederholt, und der Mittelteil, ein „Trio“, hat ein weitergespanntes Thema im Zweiertakt. Im Gegensatz dazu ist das Nunc dimittis ein durchkomponierter langsamer Satz ausschließlich für tiefe Stimmen (Tenöre und Bässe); im dritten Vers („And to be the glory of thy people Israel“) erreicht es einen emotionalen Schluss. Das „Gloria“ ist Cantus-planus-artig und würdevoller gehalten und schließt, ebenso wie sein Pendant im Magnificat, mit dem „Dresdner Amen“.

1873, nur ein Jahr nachdem er zum Organisten der St Paul's Cathedral ernannt worden war, traf John Stainer die wichtige Entscheidung, die Lobgesänge der Abendandacht (das Magnificat und das Nunc dimittis) und das Anthem für das alljährliche Fest der Söhne des Klerus erstmals mit Orchesterbegleitung aufzuführen. Stainer, ein echter Visionär, plante, das Fest noch deutlich vielseitiger und feierlicher zu gestalten und dem Chor und Orchester eine zentrale Rolle zu übertragen. Für den Gottesdienst der Söhne des Klerus im Jahre 1873 orchestrierte Stainer seinen eigenen Service in A-Dur und verwendete die Chorstimmen aus Mendelssohns *Lobgesang* als Anthem. Im Laufe der folgenden sechs Jahre gab Stainer bei verschiedenen Kollegen aus der Kirchenmusikszene Vertonungen der Cantica der Abendandacht in Auftrag, so etwa für den Gottesdienst am 12. Mai 1880 bei Stanford, der für diesen Anlass sein **Magnificat und Nunc dimittis in A-Dur, op. 12** komponierte. Mit der Aussicht auf ein modernes Orchester ergriff er die Gelegenheit, sein Konzept symphonischer Kirchenmusik mit Elan zu verwirklichen.

Das Magnificat in A erinnert an Brahms' Serenaden op. 11 und op. 16 – dieser Eindruck entsteht durch die hervorgehobene dreiteilige Struktur und den fesselnden tänzerischen Charakter des Werks. Stanfords Einsatz des viertönigen Anfangsmotivs, das sich praktisch durch die ganze Musik der Außenteile zieht (darunter auch der eher archaisch anmutende Doppelchor des „Gloria“), ist äußerst einfallsreich und das muskulöse Trio ist eine besonders organische Einheit, deren Verwendung des musikalischen Materials viel mit der neuerlich entstandenen Zweiten Symphonie von Brahms gemeinsam hat. Der klassische Klang von Stanfords Orchester mit seinem farbenprächtigen Holzbläsersatz erinnert zudem an Brahms' reichhaltige Orchestrierung der beiden Serenaden und verstärkt die instrumentale Dimension des

Ganzen. Tatsächlich wird dieses instrumentale Element im Nunc dimittis mit Leidenschaft ausgenutzt, das die Form einer bewegenden Elegie annimmt (entsprechend der Stimmung der bevorstehenden Zweiten Symphonie Stanfords, der „Elegischen“). Relativ einzigartig ist, dass das Orchester hier das Hauptantriebsmittel des gesamten Satzes ist. Er beginnt kammermusikartig mit einem melancholischen Duo für Solocelli und Pizzicato-Kontrabass, bevor der Chor mit der ersten Textzeile einsetzt. Ein klagendes Oboensolo verlängert die trauervolle Atmosphäre, doch dann folgt das dramatische Erwachen mit dem Text des dritten Verses („To be a light to lighten the Gentiles“), wo Stanfords Höhepunkt, ausgestattet mit einer Wagner-Trompete, sicherlich kurz auf *Das Rheingold* und die Götter anspielt, die sich nach Walhalla begeben. Doch ist diese heroische Ruhmesvision nur flüchtig, denn Stanford kehrt bald zu dem vorherigen instrumentalen Klagegesang zurück (der jetzt subtil verändert ist), in dem eine ergreifende Wiederholung des Anfangsverses stattfindet, als ob die erschütternde Szene des „frohen“ Todes Simeons hervorgehoben werden sollte.

Hubert Parry (1848-1918) lernte den noch jüngeren Stanford im Mai 1877 in London an der Royal Academy of Music bei einem Kammerkonzert von Hermann Franke kennen, in dem die Cellosonte Stanfords uraufgeführt wurde. Die beiden Männer, die ähnliche Ambitionen hatten, wurden bald gute Freunde. Stanford interessierte sich insbesondere für Parrys erstes großes Chorwerk, *Scenes from Prometheus Unbound*, das für das Three Choirs Festival in Gloucester entstanden war und dort im September 1880 eine recht enttäuschende Uraufführung erfuhr. Dies wurde jedoch ein Jahr später mit der CUMS unter der Leitung Stanfords wieder gutgemacht. Von beiden Komponisten wurden 1882 anlässlich des Birmingham Festival Orchesterwerke aufgeführt: eine Symphonie von Parry und eine Serenade von Stanford. 1883 wurden beide Männer als Dozenten an dem neugegründeten Royal College of Music in

London angestellt. Parry wurde zudem von der Universität zu Cambridge die Ehrendoktorwürde verliehen, woraufhin er sowohl seine „Cambridge“-Symphonie komponierte, als auch eine Bühnenmusik zu der *Vögel*-Inszenierung (Aristophanes) der Cambridge Amateur Dramatic Company, die Stanford im Dezember 1883 leitete.

1885 war Stanford zum Dirigenten des Londoner Bach Choir ernannt worden und 1887 gab er bei Parry ein Chorwerk in Auftrag, das bei der Feier des Chors anlässlich des Goldenen Thronjubiläums von Königin Viktoria aufgeführt werden sollte. Parry entschied sich für „At a Solemn Musick“ von Milton – ein Text, den er bereits als junger Mann studiert hatte. **Blest pair of Sirens**, so der Titel des Werks, entstand größtenteils über Weihnachten im Wilton House bei Salisbury, dem Anwesen des 13. Grafen von Pembroke, der gleichzeitig Parrys Schwager war. Parry setzt die Ode, die Milton im Stile Pindars geschrieben hatte, in brillanter Weise um und in dem Anfangsteil, wo in den ersten Takten das Vorspiel zu den *Meistersängern* von Wagner paraphrasiert wird, spiegelt sich die optimistische „Strophe“ der ersten 16 Zeilen Miltons wider, während das reichhaltige und expressive Vokabular des Dichters in die klangvolle achtstimmige Textur von Parrys makellosem Kontrapunkt gehüllt ist. Diese mühelose Beherrschung des Kontrapunkts rührt hauptsächlich von Parrys Verehrung J.S. Bachs her, doch geht der dissonante Ursprung seiner harmonischen Sprache eher auf S.S. Wesley und die englische Kathedralmusik-Tradition zurück. Die „Antistrophe“, die sich durch eine dissonante Passage auszeichnet („Jarr’d against nature’s chimes, and with harsh din“) spielt kurz auf die emotional „turbulente“ Welt von *Tristan und Isolde* und den berühmten Tristanakkord an, bevor die Musik, in einer schlichteren vierstimmigen Struktur, sich mit Schwung auf den Schlussteil hinbewegt. Nach einem Orchesterzwischenspiel, in dem eine für den Komponisten charakteristische absteigende Reihe von

sequenzartigen Phrasen vorkommt, beginnt die „Epode“ – der Abgesang, bzw. der Abschnitt der Pindarischen Ode, in dem das Bestreben ausgedrückt wird – mit einer besonders sehnsüchtigen musikalischen Äußerung („O may we soon again renew that song“). Der Klang der darauffolgenden melodischen Phrase – Material, das in dem Orchestervorspiel zu Beginn etwas vage antizipiert wird – enthält jene urenglischen Charakteristika, mit einem Anflug von Melancholie, die eine so wichtige Inspirationsquelle für Elgar, Vaughan Williams, Howells, Finzi und andere waren. Die Epode dehnt sich nach und nach in eine neue kontrapunktische Welle zu acht Stimmen aus („To live with him“), deren kumulative Spannung schließlich durch eine große Reprise des ersten Orchesterthemas aufgelöst wird – eine kraftvolle epigrammatische Darbietung, die Vaughan Williams zufolge in der englischen Chormusik kaum ihresgleichen hat.

Im Jahre 1902 erhielt Sir Frederick Bridge, Organist der Westminster Abbey und Musikdirektor der Krönung Eduards VII. am 26. Juni, vom König die Erlaubnis, Sir Hubert Parry mit der Neuvertonung eines Eröffnungsanthems für die Zeremonie, „**I was glad**“ aus Psalm 122, zu beauftragen. Bridge erklärte Parry, dass das Anthem gemäß eines neuen Konzepts zu komponieren sei, wonach die Musik die Prozession des königlichen Ehepaars vom Westportal der Abtei das Hauptschiff hinauf, die traditionellen Rufe der Scholars of Westminster School und den Eintritt der Monarchen in das „Theater“ hinter dem Lettner umfassen sollte. Parry vollendete das Anthem am 25. Mai und stellte die Instrumentierung am 10. Juni fertig. Ihm schwebte eine große zeremonielle Begrüßung des königlichen Ehepaars durch den Chor der Westminster Abbey am Westportal vor, was er mit einer Orchestereinleitung und einem der denkwürdigsten Choreinsätze aller Zeiten erreichte. Danach bewegte sich die Prozession das Kirchenschiff hinauf, wobei die beiden Monarchen, König Eduard und Königin Alexandra, der Chor und

die Geistlichkeit von Parrys sich langsam bewegender antiphonischer Musik begleitet wurden. Als die Monarchen durch den Lettner schritten, wurden sie mit den Rufen „Vivat, Reginal“ und „Vivat, Rex!“ der Westminster Scholars sowie dem gesamten Chor begrüßt. Das Königspaar schritt dann durch den Chor, die Treppenstufen zum „Theater“ hinauf und an den Thronsesseln vorbei und kniete auf den Krönungsschemeln nieder, die vor den Staatsstühlen auf der Südseite des Altars standen, bevor sie sich dann gleich danach auf den Stühlen niederließen. Dieser feierliche Fortgang wurde von einem ruhigen Gebet („O pray for the peace of Jerusalem“) und einer prächtigen, dramatischen Coda („Peace be within thy walls, and plenteousness within thy palaces“) mit hohen Bs für die Sopranstimmen begleitet.

Diese Choreographie war nicht ohne Risiken, was nach einer Probe am 19. Juni deutlich wurde. Es wurde deshalb beschlossen, nichts dem Zufall zu überlassen und Parry vermerkte in seinem Tagebuch, dass er „für den Fall von Verzögerungen eine Kadenz für Orgel für das Anthem“ schrieb. Als die Würdenträger aus allen Teilen des Empires eintrafen, gewannen die Musikproben für den Krönungsgottesdienst, der für den 26. Juni vorgesehen war, an Dynamik. Parry selbst wurde auch zu den späteren Proben in der Westminster Abbey eingeladen. Am 24. Juni war er bei einer Generalprobe in der Abtei anwesend, etwas verblüfft über die Nachricht, dass ihm der Baronet-Titel verliehen worden war. Er war durch die Kreuzgänge und das südliche Querschiff hereingekommen und gerade noch rechtzeitig, um die Ansage des Bischof von London bezüglich der Erkrankung des Königs mitzubekommen. Bei Eduard VII. war eine Blinddarmentzündung festgestellt worden und es war eine ganze Zeit lang nicht klar, wann die Krönung stattfinden würde. Parry tat, was er so oft tat – er machte eine Segeltour, dieses Mal entlang der Westküste Irlands. Es erreichte ihn schließlich die Nachricht, dass die Krönung auf den 9. August verlegt worden war und er reiste zurück, um bei der letzten, wenn auch unbefriedigenden Probe am 8. August

in der Abtei anwesend zu sein. Seine Besorgnis war begründet. Im Krönungsgottesdienst selbst verlief sein musikalischer Beitrag nicht wie geplant: Bridge begann das Anthem zu früh, noch bevor der König in die Abtei eingetreten war, und das gesamte Stück wurde ohne die Teilnahme des Königs gesungen. Alcock, der an der Orgel saß, musste von der Kadenz, die Parry einige Wochen vorher noch schnell geschrieben hatte, ausgiebigen Gebrauch machen, so dass der König das Hauptschiff hinaufschreiten konnte. Folglich wurde dann der letztere Teil des Anthems, ab den „Vivat“-Rufen, noch einmal gesungen. Als er diese Tortur überstanden hatte, kehrte Parry erleichtert zu seiner Yacht zurück, die in Killery Bay im Co. Mayo lag. Anlässlich der Krönung von 1911 überarbeitete Parry das Werk noch einmal.

Stanford, der 1902 zum Ritter geschlagen wurde, war nicht mit Neukompositionen für die Krönung Eduards beauftragt worden, doch stellte er eine neuorchestrierte Version seines Te Deums aus dem **Service in B-Dur op. 10** bereit. Stanford, ein Meister des Orchestrierens, fiel die Aufgabe, die Orgelstimme in ein Werk echter Orchesterpolyphonie zu verwandeln, leicht. Er beschloss dann, eine Orchestrierung des gesamten Service in B-Dur anzufertigen, die 1903 mit ihren zusätzlichen Details und Klangfarben veröffentlicht wurde. Besonders hervorzuheben ist dabei die Leichtigkeit der Instrumentierung des Magnificats mit Pizzicati und pulsierenden Passagen für die Holzbläser, während im Nunc dimittis der Höhepunkt des Chorsatzes mit einer packenden Fanfare der Trompeten markiert wird.

Im Oktober 1902 hatte Stanford seinen Morning, Communion und **Evening Service in G-Dur op. 81**, seine vierte große Vertonung, fertiggestellt. Walter Parratts Sohn schreibt in der Biographie seines Vaters, dass sie für den Chor der St George's Chapel in Windsor entstanden und einem seiner Kollegen am Londoner Royal College of Music, Sir George C. Martin (der Organist der St Paul's Cathedral), gewidmet

war. Der gesamte Service zeichnet sich durch gelungene Musik aus, doch sind es die Lobgesänge, die besonders beliebt sind, was sich in erster Linie durch die lyrische Überschwänglichkeit der Solostimmen erklärt. Tatsächlich ist es, über den nahtlosen durchführungsartigen Prozess hinaus, der so charakteristisch für Stanfords späte Kirchenmusik ist, das Verwenden eines liedorientierten Stils – eine durch und durch romantische Neuschöpfung der „Lieder“ über Maria und Simeon –, das diese beiden reizvollen Sätze so zauberhaft erscheinen lässt. Im Magnificat ruft Stanfords Begleitung sofort die Symbolik aus Schuberts Lied „Gretchen am Spinnrad“ in Erinnerung, doch ist es Maria, die mit ihrem jubelnden Lied (anstelle der romantischen Sehnsucht Gretchens) bei der Verkündigung am Spinnrad sitzt. Neben einer subtilen Kombination differenzierter melodischer und lyrischer Phrasen lenkt Stanford den Klangapparat mühelos und demonstriert, wie gewandt er jene Elemente der Brahmschen Instrumentaltechnik in den liturgischen Rahmen eingepasst hat. Das Nunc dimittis wird von einer Solobassstimme übernommen (die Stimme des Simeon) und ist um die richtungsweisende Kadenz-Phrase „depart in peace“ herum komponiert, die zu Beginn auf der Orgel gespielt wird. Dieses Motiv wird im Mittelteil durchgeführt und mit einer neuen Idee kombiniert („To be a light“), bevor es als Kern der gedämpften Chorreprise im Unisono („Lord, now lettest Thou thy servant“) zurückkehrt. Das „Gloria“ beginnt mit einer überarbeiteten Version des entsprechenden Materials aus dem Magnificat, doch jegliche Erwartungen eines muskulöseren Abschlusses lösen sich bei der Rückkehr der Beschaulichkeit auf, zunächst bei den aufeinanderfolgenden erlöschenden Phrasen („world without end“) und dann im letzten „Amen“, wo das zentrale Motiv des Nunc dimittis noch einmal als Abschiedsgeste erscheint.

Stanford schloss die Orchestrierung seines Evening Service in G-Dur am 20. Mai 1907 ab. Die verzierten Orgel-Arpeggien mit ihrer sanften Spinnrad-Symbolik in dem Magnificat werden zum größten Teil einer Soloharfe übertragen, die von Divisi-Violen und -Bratschen, Celli und Pizzicato-Kontrabässen begleitet wird. Dies hat eine zauberhafte Wirkung, wie auch die gesamte Umwandlung des Orgelmateri als in eine Matrix von orchestralen Timbres. Außer der dahinplätschernden Harfe gibt es viele faszinierende Momente, etwa für Solo-Horn, Solo-Klarinette und Solo-Cello, sowie Flöten im tieferen Register, und, ebenso wie im B-Dur Service, werden auch hier neue kontrapunktische Linien hinzugefügt. Doch das vielleicht bezauberndste Charakteristikum dieses Werks ist der Einsatz der Orgel, die – wie in allen diesen Orchestertranskriptionen – eine unabhängige *Orchesterstimme* innerhalb der großen Palette an instrumentalen Farben und Schattierungen ist.

Während die symphonischen (und tänzerischen) Elemente der Evening Services in B-Dur, A-Dur und G-Dur – insbesondere in den Orchesterversionen – offenkundig sind, scheint der **Evening Service in C-Dur op. 115** von 1909 auf eine frühere homophone Vorlage zurückzugreifen, die strukturell den Services von Stainer ähnlicher ist. Hinter diesem schlichteren Chorstil, insbesondere im Magnificat, verbirgt sich jedoch Stanfords anspruchsvollster Ansatz zu dem Text. Anstatt die Form eines Scherzos zu verwenden, entschied Stanford sich bei seinem Magnificat für ein Thema mit drei Variationen. Das Geniale an dieser Form ist, dass bei jeder sukzessiven Variation seine symphonische Behandlung, die der Struktur gleichzeitig innewohnt und andererseits schwer fassbar ist, dem Text einen sich ständig verändernden Hintergrund verleiht. Das Nunc dimittis ist ein durchkomponierter langsamer Satz, der mit jeder Phrase an Gewicht und Schwung gewinnt. Und obwohl Stanford das Wort „peace“ am Ende der ersten Phrase hervorhebt, arbeitet das Stück auf die Schlusskadenz hin („And to be the *glory*“), wo die

Zwischendominante (hier ein Dominantseptakkord mit hinzugefügter None) mit besonderer kumulativer Gewichtung betont wird. Das Magnificat hat einen sehr schönen Orchestersatz und seine Anfangsidee wird noch durch ein nach oben gerichtetes Arpeggio in den ersten Violinen und eine ähnliche nach unten gerichtete Figur für die tieferen Streicher ausgestaltet und, was noch bedeutsamer ist, sie nimmt danach einen spezifisch motivischen Charakter in der folgenden musikalischen Struktur und im „Gloria“ an. Im Gegensatz dazu ist die Anlage des Nunc dimittis schlichter gehalten, doch der kumulative Charakter der Struktur wird durch das allmähliche Hinzufügen von orchestralem Gewicht noch verstärkt, insbesondere bei dem eindrucksvollen Einsatz der Blechbläser und der Orgel bei „To be a light“.

Nach dem Tod Eduard VII. im Mai 1910 wurden schon bald Vorbereitungen für den Krönungsgottesdienst am 23. Juni 1911 getroffen. Am 19. Januar 1911 bat Bridge, dem wiederum die musikalische Leitung übertragen worden war, Parry um eine Vertonung des **Te Deum**. Parry begann sofort mit der Arbeit. Am 24. Januar teilte Bridge ihm mit, dass der König das geplante Auftragswerk begrüßte und es wurde auch bestätigt, dass „**I was glad**“ zu Beginn des Gottesdienstes aufgeführt werden solle. Der Entwurf des Te Deums wurde Anfang März vollendet, so dass Parry und Bridge es gemeinsam am 9. März durchgehen konnten. Neben seinen diversen Pflichten am Royal College of Music hatte Parry auch noch dringende Revisionen an seiner Vierten Symphonie zu erledigen, so dass die Instrumentierung (die, wie Parry einräumte, aufgrund der Größe und des Umfangs des beteiligten Orchesters länger dauerte) erst Ende April fertiggestellt wurde. Einen Monat später überarbeitete Parry zudem „I was glad“. Dies bedeutete eine völlige Neukomposition des Orchestervorspiels (dem noch zwei Trompeten hinzugefügt wurde, so dass es insgesamt sechs waren) zu Beginn, welches im Rahmen der zeremoniellen Rhetorik und dem

großartigen Schauspiel für einen deutlich größeren Effekt sorgte. (Es ist dieses Werk, welches sich in die britische Psyche als fester Bestandteil der ersten Prozession bei jeder Krönung eingebrannt hat.) Es ist ebenfalls von Bedeutung, dass Parrys üppige Besetzung sicherlich einen Einfluss auf den majestätischen Stil des Te Deums hatte, in dem ebenfalls sechs Trompeten erklingen.

Die erste Prozession des Krönungsgottesdienstes, die von „I was glad“ begleitet werden sollte, war von ursprünglich sechs auf 20 Minuten ausgedehnt worden. „Die gesamte Anlage des Anthems“, beschwerte sich Parry, „ging über Bord“, und musste mit Wiederholungen und Improvisationen von Alcock an der Orgel ausgefüllt werden. Im Gottesdienst selbst machte Bridge zudem einen Fehlstart und musste noch einmal von vorn anfangen, schaffte es dann aber mit der Hilfe Alcocks bis zum Ende. Das Te Deum hingegen, das am Ende einer langen und aufwändigen Liturgie kam, litt etwas aufgrund eines ermüdeten Chors. Eine weitere Aufführung im Rahmen des Worcester Festival am 12. September wurde dem Werk schließlich gerecht, nicht zuletzt auch deshalb, weil Parry sich der komplexen Folge von Tempowechseln ausführlicher widmen konnte als es Bridge – wegen akuten Zeitmangels – im Juni möglich gewesen war.

Das thematische Material des Te Deums in D-Dur für die Krönung basiert auf zwei alten Kirchenliedern, die jeweils einen ausgeprägten nationalen Charakter haben: St Anne („O God, our help in ages past“), das dem englischen Komponisten und Organisten William Croft (1678-1727) zugeschrieben wird, sowie das Old Hundredth („All people that on earth do dwell“). St Anne ist bereits in der eröffnenden Orchesterphrase hörbar und wenn die Musik eine gänzlich unerwartete harmonische Wendung nimmt, gesellt sich das Old Hundredth dazu. Eine weitere dramatische Modulation transportiert uns zurück zur Grundtonart, bevor die Musik einer feierlichen Passage für den halben Chor den Vortritt lässt, die in

einem „alten“ modalen, an das 16. Jahrhundert erinnernden Stil („Holy, holy, holy“) gehalten ist. „The glorious company of the Apostles“ ist als lebhafter Tanz im Dreiertakt vertont und enthält auch die Credo-Intonation bei „The holy Church throughout all the world“. Ein neues lyrisches Thema bei „When Thou tookest upon Thee“ ist nachdenklicher angelegt und bewegt sich auf den ersten von mehreren großen Höhepunkten zu, bevor der Abschnitt mit einer Kombination des Tanzthemas und der lyrischen Melodie schließt. Darauf folgt das emotionale Herzstück des Werks, das mehrere ätherische Modulationen durchschreitet. Dieser Abschnitt, in dem St Anne wiederum, diesmal als Bassfigur, verarbeitet ist, stellt eine Meditation dar, deren sehnsuchtsvolles Flehen in Parrys großartig ausgeschmücktem Kontrapunkt („Make them to be numbered with Thy saints“) ausgedrückt wird. Eine Überleitung wird durch die Rückkehr der Old-Hundredth-Melodie und einen zweiten lyrischen Abschnitt („Vouchsafe, O Lord“) markiert, dem ebenfalls das Kirchenlied zugrunde liegt. Danach erklingt ein weiteres, für Parry charakteristisches musikalisches Flehen („O Lord, let Thy mercy“), bevor die Anfangspassage mit der St-Anne-Melodie wiederkehrt und das Werk mit einem weitgespannten Bogen abgeschlossen wird.

Der Poeta laureatus Robert Bridges, ein alter Freund Parrys, wandte sich an den Komponisten und bat ihn um ein Lied für die „Fight for Right“-Bewegung. Diese Organisation war von Sir Francis Younghusband gegründet worden, um die Nation zur Standhaftigkeit angesichts der deutschen Propaganda während des Ersten Weltkriegs zu ermutigen und die Werte anzuerkennen, um die sowohl die Soldaten als auch die Zivilbevölkerung kämpften. **Jerusalem** (bzw. „And did those feet in ancient times“ – so der Originaltitel) wurde am 10. März 1916 komponiert und Walford Davies, ein ehemaliger Schüler, erinnerte sich daran, dass „wir [das Manuskript] zusammen in seinem Raum im Royal College of

Music ansahen und ich entsinne mich lebhaft an seine ungewohnte Zufriedenheit darüber... Er hörte auf zu sprechen und setzte seinen Finger auf den Ton D in der zweiten Strophe, wo die Worte „O clouds unfold“ seinen Rhythmus durchbrechen. Ich glaube nicht, dass darüber ein Wort gesprochen wurde, doch gab er eindeutig zu verstehen, dass er diesen Ton und diesen Moment des Liedes ganz besonders schätzte...“ Das Chorlied wurde rechtzeitig zu seiner ersten Aufführung am 28. März veröffentlicht, woraufhin es praktisch unmittelbar populär wurde. Obwohl Parry nicht glücklich darüber war, dass „Jerusalem“ (wie es bald genannt wurde) mit Propaganda assoziiert wurde – er schied 1917 aus „Fight for Right“ aus – freute er sich doch darüber, als das Lied 1917 von Millicent Garrett Fawcett und der Nationalunion der Frauenwahlrechtsvereinigungen aufgegriffen wurde. Ein Jahr später fertigte Parry eine Orchestrierung von „Jerusalem“ an, doch wurde es ebenfalls 1922 von Elgar für großes Orchester bearbeitet. Elgars Version entstand für eine Aufführung im Rahmen des Leeds Festival und wurde mit ihrer Üppigkeit und illustrativen Symbolik zunehmend beliebt und wird heutzutage zumeist mit der Melodie in Verbindung gebracht.

© Jeremy Dibble 2012

Die Chorwerke von Stanford und Parry

Robert King

Für alle, die schon in der Kindheit die großen Chorwerke der englischen Romantiker gesungen haben, ist es immer eine große Freude, wenn im Gottesdienst die Musik von Stanford und Parry auf dem Programm steht. Es ist dies nicht nur sehr „sangbare“ Musik, sondern sie ist zudem wunderschön gearbeitet, abwechslungsreich und sehr einprägsam. Diese Werke nun in den aufwendigen Orchestrierungen der

Komponisten selbst aufzuführen ist ein musikalischer Luxus der besonderen Art, da in diesen Orchesterpartituren eine Vielzahl von Klangfarben aus dem instrumentalen Regenbogen untergebracht sind. In den mehreren hundert Stunden, die es brauchte, Stanfords sorgfältig notierte Partituren zu transkribieren, oder die größeren visuellen Herausforderungen anzugehen, die die Entschlüsselung der oft eng notierten und manchmal überschriebenen Manuskripte Parrys mit sich brachte, wurde es deutlich, was für versierte Kunsthandwerker diese beiden Komponisten waren. Besonders Stanford komponierte nicht nur wunderschöne Melodien, sondern sein Geschick als Orchestrierer beweist sich immer wieder, wobei der Einfluss seines großen Vorbilds Brahms in vielen seiner geschickten Kunstgriffe deutlich wird. Der wohl glücklichste Augenblick dabei war die Entdeckung, dass Stanford für sein berühmtes Magnificat in G-Dur ein herrliches Harfensolo geschrieben hatte. Angesichts derartiger Kunstfertigkeit ist es kaum verwunderlich, dass im Laufe der folgenden 40 Jahre praktisch alle bedeutenden britischen Komponisten entweder in London oder in Cambridge bei Stanford studierten – und es sollen Stunden in der letzteren Stadt wohl gelegentlich in der Bahnhofshalle stattgefunden haben, bevor der Meister nach London zurückfuhr! Und wer bekommt in „I was glad“ von Parry keine Gänsehaut, wenn die großartigste aller Orchestereinleitungen erklingt, wer jubelt nicht bei dem ergreifenden ersten Chöreinsatz und wem verschlägt es nicht den Atem bei dem unaufhaltsamen vokalen und instrumentalen Aufbau bis zur Schlusskadenz des Chors? Gibt es im englischen Chorrepertoire einen prächtigeren Beginn als die Einleitung zu „Blest pair of Sirens“? Oder könnte man sich eine fesselndere Darstellung von fliegenden „arrows of desire“ („Pfeilen der Sehnsucht“) vorstellen, als sie in Elgars Streicher-Aufschwung über drei Oktaven hinweg in „Jerusalem“ erklingen (was an sich ein weiterer Meisterkurs des Orchestrierens ist)?

Eine ebenso große Freude ist es jedoch, diese Werke von den Instrumenten gespielt zu hören, für die die Komponisten sie angelegt hatten. Die Orchesterfassungen der vier Stanford-Vertonungen werden nur selten aufgeführt und die meisten der hier vorliegenden Werke, wenn nicht sogar alle, sind seit den Lebzeiten der Komponisten nicht mehr auf „historischen“ Instrumenten gespielt worden. Seit der Entstehung dieser Stücke, die etwa hundert Jahre und mehr zurückliegt, hat sich der Klang des Orchesters erheblich verändert: Metallsaiten, die eine sehr unterschiedliche Klangqualität haben, sind die Norm geworden, der Klang der Blechblasinstrumente hat sich grundlegend verändert (nicht zuletzt aufgrund der breiteren Bohrungen der modernen Instrumente) und ebenso die Holzblasinstrumente, wobei ein Charakteristikum die Hinzufügung zahlreicher Klappen ist, die die als uneben empfundenen Klänge zwischen den einzelnen Tönen ausbügeln sollten. Wir haben uns nach Kräften darum bemüht, die Orchesterklangfarben zu reproduzieren, von denen wir glauben, dass sie Stanford und Parry so zur Verfügung standen: unsere Streicher verwenden nicht nur die entsprechenden Darmsaiten, sondern haben dafür gesorgt, dass auch geringere Charakteristika ihrer Instrumente ebenso historisch korrekt sind. Unsere Cellisten haben zum Beispiel die korrekte Länge des Stachels recherchiert, da dieses kleine Element den Winkel beeinflusst, in dem das Instrument gespielt wird, was wiederum Auswirkungen auf die Bogenhaltung und den Strich und auch die linke Hand hat. Unsere Holz- und Blechbläser spielen alle Instrumente, die in London während der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gespielt wurden und vorzüglich klingen. Und wir haben uns ebenfalls sehr darum bemüht, für unsere Aufnahme eine „Live“-Orgel der korrekten Zeit, Anlage und Klangfarbe zu verwenden.

Die Orgel der Kathedrale zu Hereford

Die für diese Einspielung verwendete Orgel ist das großartige Instrument von Henry „Father“ Willis, die im Jahre 1892 für die Kathedrale zu Hereford gebaut wurde und heute insgesamt 67 Register und vier Manuale hat. Dank der allerneuesten *Hauptwerk*-Software, mit der jede einzelne Orgelpfeife originalgetreu und mit bisher beispielloser Studio-Master-Qualität aufgenommen wurde, sowie einem ganzen Satz von Audiogeräten der Spitzenklasse konnten wir die Orgel in den Aufnahmesitzungen „live“ zusammen mit Chor und Orchester spielen (bei anderen Aufnahmen sind andere große historische Instrumente oft erst nach den Aufnahmesitzungen per Overdubbing hinzugefügt worden, was aber dem Chor und Orchester eine wichtige Klangfarbe vorenthält, mit der ihr Klang verschmelzen muss). Wir sind dankbar für technischen und musikalischen Kompetenzen von David Butcher von Lavender Audio, dessen bahnbrechende Arbeit es uns ermöglicht hat, eine große Orgel von Weltklasse für diese Aufnahme zu verwenden; Hugh Walker und Douglas Henn-Macrae standen ebenfalls mit wertvollem technischen Rat zur Seite.

Die Ausgaben

Für dieses Projekt sind, von den Manuskripten der Komponisten oder den ältesten verfügbaren Druckquellen ausgehend, neue Ausgaben und Orchesterstimmen angefertigt worden. Im Laufe dieses Arbeitsgangs sind eine Reihe von Fehlern behoben worden, die seit geraumer Zeit immer weitergegeben worden waren. Am bemerkenswertesten dabei ist die Wiedereinsetzung des berühmten „Vivat“-Abschnitts in „I was glad“, wodurch eine harmonische Unebenheit beseitigt wird, die unter Musikern schon lang für Verwirrung gesorgt, die aber nie von Parry selbst beabsichtigt war. Ich möchte

mich an dieser Stelle bei Oxford University Press bedanken, deren Auftrag, neue Chor-Ausgaben der vier Cantica Stanfords anzufertigen, mich auf eine wesentlich längere Bahn geschickt hat, deren Resultat zwei Jahre später nun in der Form dieser Aufnahme vorliegt. Verschiedene Forscher und Bibliothekare in ganz Großbritannien haben mir freundlicherweise Zugang zu Manuskripten gestattet und mich an ihrem erworbenen Wissen teilhaben lassen. James Norrey, Tim Smedley und David Gough waren bei der Erstellung des Notenmaterials behilflich. Insbesondere war John Rutter sehr freizügig mit seiner Zeit und seinem enzyklopädischen Wissen über diese beiden großen Komponisten; sein treffsicherer Blick für Details und seine Leidenschaft für die Musik der englischen Romantiker sind eine Inspiration.

© Robert King 2012 - Übersetzung: Viola Scheffel



TEXTS

Magnificat

My soul doth magnify the Lord,
And my spirit hath rejoiced in God my Saviour.
For he hath regarded the lowliness of his handmaiden.
For behold, from henceforth all generations shall call me blessed.
And his mercy is on them that fear him throughout all generations.
He hath shewed strength with his arm.
He hath scattered the proud in the imagination of their hearts.
He hath put down the mighty from their seat,
And hath exalted the humble and meek.
He hath filled the hungry with good things,
And the rich he hath sent empty away.
He remembering his mercy hath holpen his servant Israel;
As he promised to our forefathers Abraham, and his seed forever.
Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Ghost;
As it was in the beginning, is now, and ever shall be.
World without end.
Amen.

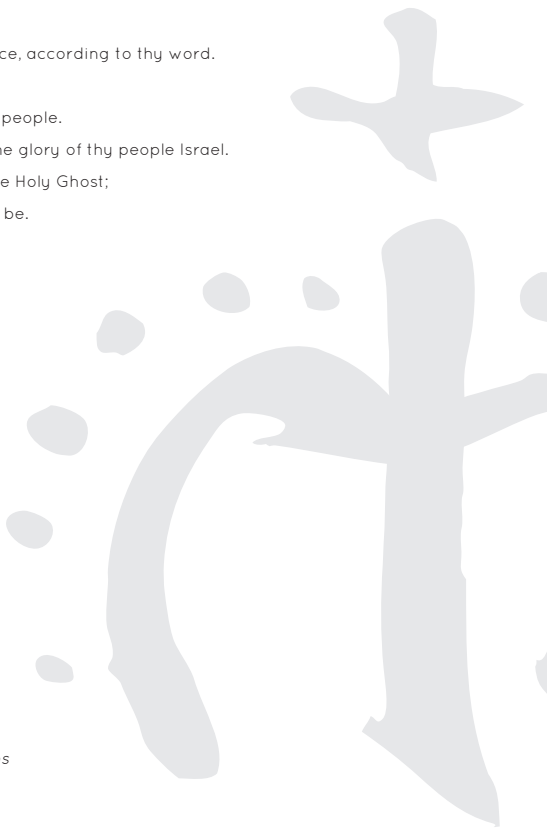
Luke 1: 46-55

Nunc dimittis

Lord, now lettest thou thy servant depart in peace, according to thy word.
For mine eyes have seen thy salvation,
Which thou hast prepared before the face of all people.
To be a light to lighten the Gentiles; and to be the glory of thy people Israel.
Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Ghost;
As it was in the beginning, is now, and ever shall be.
World without end.
Amen.
Luke 2: 29-32

I was glad

I was glad when they said unto me:
We will go into the house of the Lord.
Our feet shall stand in thy gates, O Jerusalem.
Jerusalem is built as a city
That is at unity in itself.
Vivat Regina Maria.
Vivat Rex Georgius.
O pray for the peace of Jerusalem:
They shall prosper that love thee.
Peace be within thy walls:
And plenteousness within thy palaces.
Psalm 122: 1-3, 6-7, with coronation acclamations



Te Deum

We praise thee, O God: we acknowledge thee to be the Lord.
All the earth doth worship thee, the Father everlasting.
To thee all Angels cry aloud: the Heavens, and all the Powers therein.
To thee Cherubim and Seraphim continually do cry,
Holy, Holy, Holy, Lord God of Sabaoth;
Heaven and earth are full of the Majesty of thy glory.
The glorious company of the Apostles praise thee.
The goodly fellowship of the Prophets praise thee.
The noble army of Martyrs praise thee.
The holy Church throughout all the world doth acknowledge thee;
The Father of an infinite Majesty;
Thine honourable, true and only Son;
Also the Holy Ghost, the Comforter.
Thou art the King of Glory, O Christ.
Thou art the everlasting Son of the Father.
When thou tookest upon thee to deliver man,
Thou didst not abhor the Virgin's womb.
When thou hadst overcome the sharpness of death
Thou didst open the Kingdom of Heaven to all believers.
Thou sittest at the right hand of God, in the glory of the Father.
We believe that thou shalt come to be our Judge.
We therefore pray thee, help thy servants,
Whom thou hast redeemed with thy precious blood.

Make them to be numbered with thy Saints in glory everlasting.

O Lord, save thy people, and bless thine heritage.

Govern them and lift them up for ever.

Day by day we magnify thee;

And we worship thy Name, ever world without end.

Vouchsafe, O Lord to keep us this day without sin.

O Lord, have mercy upon us, have mercy upon us.

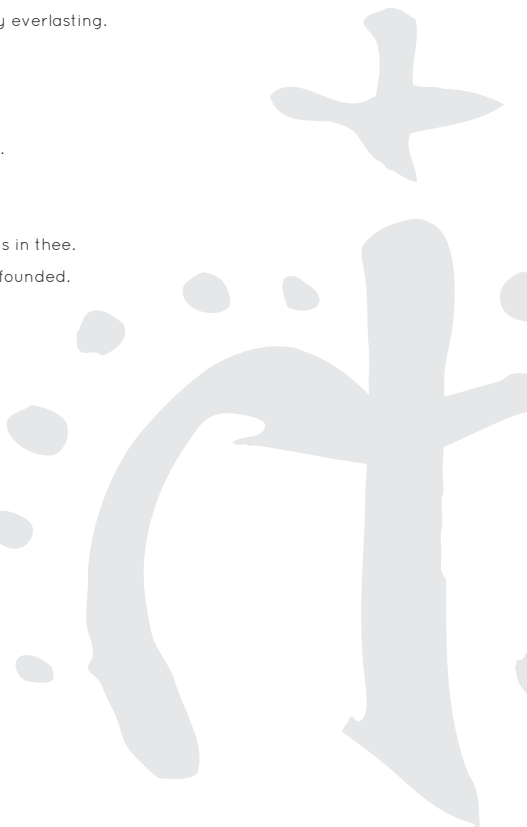
O Lord, let thy mercy lighten upon us, as our trust is in thee.

O Lord, in thee have I trusted; let me never be confounded.

Ambrosian Hymn

At a Solemn Musick

Blest pair of Sirens, pledges of Heav'ns joy,
Sphear-born harmonious Sisters, Voice, and Vers,
Wed your divine sounds, and mixt power employ
Dead things with inbreath'd sense able to pierce,
And to our high-raisd phantasie present,
That undisturb'd Song of pure content,
Ay sung before the saphire-colour'd throne
To him that sits thereon
With Saintly shout, and solemn Jubily,
Where the bright Seraphim in burning row
Their loud up-lifted Angel trumpets blow,
And the Cherubick host in thousand quires



Touch their immortal Harps of golden wires,
With those just Spirits that wear victorious Palms,
Hymns devout and holy Psalms
Singing everlastingly;
That we on Earth with undiscording voice
May rightly answer that melodious noise;
As once we did, till disproportion'd sin
Jarr'd against natures chime, and with harsh din
Broke the fair musick that all creatures made
To their great Lord, whose love their motion sway'd
In perfect Diapason, whilst they stood
In first obedience, and their state of good.
O may we soon again renew that Song,
And keep in tune with Heav'n, till God ere long
To his celestial consort us unite,
To live with him, and sing in endles morn of light.

John Milton (1608-1674)

Jerusalem

And did those feet in ancient time
Walk upon England's mountains green:
And was the holy Lamb of God,
On England's pleasant pastures seen!
And did the Countenance Divine,
Shine forth upon our clouded hills?
And was Jerusalem builded here,
Among these dark Satanic Mills?

Bring me my Bow of burning gold;
Bring me my Arrows of desire:
Bring me my Spear: O clouds unfold!
Bring me my Chariot of fire!
I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my Sword sleep in my hand:
Till we have built Jerusalem,
In England's green and pleasant Land.
William Blake (1757-1827)



Stanford: Magnificat and Nunc dimittis in A

edited by Robert King from autograph: MS 3, Robinson Library, Newcastle University

2fl, 2ob, 2clar, 2fg, 4hn, 2trpt, 3trbn, timps, strs, org

Parry: I was glad

edited by Robert King from autograph: MS 4255, Royal College of Music, London

2fl, 2ob, 2clar, 2fg, cfg, 4hn, 6trpt, 3trbn, tuba, timps, 2side drum, harp, strs, org

Stanford: Magnificat and Nunc dimittis in G

edited by Robert King from autograph: collection of Stainer and Bell

2fl, 2ob, 2clar, 2fg, 4hn, 2trpt, 3trbn, timps, harp, strs, org

Parry: Te Deum in D

edited by Jeremy Dibble from autograph: MS 4245, Royal College of Music, London

2fl, 2ob, 2clar, 2fg, cfg, 4hn, 6trpt, 3trbn, tuba, timps, harp, strs, org

Stanford: Magnificat and Nunc dimittis in B flat

edited by Robert King from first published edition, Novello, 1903

2fl, 2ob, 2clar, 2fg, 4hn, 2trpt, 3trbn, timps, strs, org

Parry: Blest pair of Sirens

first published edition, Novello, c.1890

2fl, 2ob, 2clar, 2fg, cfg, 4hn, 3trpt, 3trbn, tuba, timps, strs, org

Stanford: Magnificat and Nunc dimittis in C

edited by Robert King from autograph: MS 49, Robinson Library, Newcastle University
2fl, 2ob, 2clar, 2fg, 4hn, 2trpt, 3trbn, timps, strs, org

Parry (orch. Elgar): Jerusalem

edited by Robert King from autograph: MS. Mus.a.3, Bodleian Library, Oxford
pic, 2fl, 2ob, cor angl, 2clar, bclar, 2fg, cfg, 4hn, 3trpt, 3trbn, tuba, timps, side drum, bass drum, cymbals, harp, strs, org

Orchestral and choral material for the four Stanford canticles, edited by Robert King, is published by Oxford University Press. Orchestral material for Parry *Te Deum* was kindly made available by Jeremy Dibble. Orchestral material for Parry *I was glad* and *Jerusalem* is published by Robert King.

Autograph manuscript of Stanford Magnificat in C, Op. 115 reproduced by permission of the Special Collections and Archives Librarian, Robinson Library, Newcastle University (Ms. 49) and by permission of the Royal Schools of Church Music.

Photo of The King's Consort, Lucerne, by Keith Saunders

This recording was generously supported by West Midland Safari Park
and by Susan Black



Copyright subsists in all VIVAT recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Vivat Music Foundation, The Old Rectory, Alpheton CO10 9BT, United Kingdom. Any unauthorised copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to PPL Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE.