

HÄNDEL

The Lord is my light

Der Herr ist mein Licht

HWV 255

Edited by / Herausgegeben von
Gerald Hendrie

Urtext of the Halle Handel Edition
Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe

Score / Partitur



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 4268

CONTENTS / INHALT

Preface	III
Editorial Note	IV
Vorwort	V
Zur Edition	VI
1. Symphony	1
2. Air	4
3. Chorus	10
4. Air	25
5. Chorus	30
6. Chorus	44
7. Chorus	51
8. Chorus	55
9. Air	62
10. Air	67
11. Chorus	72

ENSEMBLE / BESETZUNG

Soli: Soprano, Tenore I/II

Coro: Soprano, Alto, Tenore I/II, Basso

Flauto dolce I/II, Oboe; Violino I/II

Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo)

In addition to the present full score, the vocal score (BA 4268a)
and the performance material (BA 4268) are available.

Zu vorliegender Dirigierpartitur sind der Klavierauszug (BA 4268a)
und das Aufführungsmaterial (BA 4268) erhältlich.

Urtext-Edition taken from: *Georg-Friedrich-Händel, Hallische Händel-Ausgabe*, issued by the *Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft*,
Series III, Volume 6: *Anthems für Cannons III* (BA 4044), edited by Gerald Hendrie.

Urtextausgabe aus: *Georg Friedrich Händel, Hallische Händel-Ausgabe*, herausgegeben von der *Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft*,
Serie III, Band 6: *Anthems für Cannons III* (BA 4044), vorgelegt von Gerald Hendrie.

PREFACE

Handel's English church music comprises some thirty works written during the period 1712–49. The earliest of these which can be dated with any certainty are the *Utrecht Te Deum* (HWV 278) and *Utrecht Jubilate* (HWV 279) of 1713. During the period 1717–18 Handel was composer more-or-less in residence at Cannons (Edgware, north London) where James Brydges, Earl of Carnarvon, and from 1719 1st Duke of Chandos, had set up a sort of princely court of the kind common enough on the continent but virtually unknown in England. The full-time master of music was Dr John Christopher Pepusch, best remembered today for association with the poet John Gay with whom he helped to arrange popular music for the latter's highly successful *The Beggar's Opera* of 1728.

For Cannons Handel wrote the masques *Acis and Galatea* (HWV 49a), to a libretto by John Gay, and *Esther* (HWV 50a), and the so-called 'Chandos' anthems and *Te Deum*. The eleven instrumentally-accompanied anthems (really anglican cantatas) contain music he had composed for other earlier occasions and other resources and in turn generated material for future compositions. The Cannons musical resources were slender. The small choir was somewhat irregularly balanced, Handel writing his choruses for S.T.B. rather than S.A.T.B. in the six, presumed earlier, anthems for which the accompanying instrumentalists comprised a single oboe, strings without violas, and continuo.

The Lord is my light (HWV 255), with its eleven movements, is the longest of these anthems as well as having the most newly-composed material. The five-part chorus includes two tenor parts (a third accords with today's alto range) and in addition to the usual instruments two recorders are needed for the fourth movement. Its text is a carefully-chosen mosaic of psalm verses taken from *The Book of Common Prayer* in which Handel did not hesitate to juxtapose different psalms and occasionally modify the words if it helped the overall sense. In his choice, here and elsewhere, he revealed a familiarity with the Bible which could be rare even among some clergy today. This anthem is a setting of Ps. 27 vv. 1, 3, 4, 7 (first word omitted); Ps. 18 vv. 31 (slightly modified), 7 (with omission), 14 (second half), 13 (second half, modified); Ps. 20 v. 8 (with omission); Ps. 34, v. 3; Ps. 28, v. 8; Ps. 29 vv. 4 (first half), 9; Ps. 30 v. 4; Ps. 45 v. 18 (with omission); and *Amen*.

The anthem begins with a characteristic two-movement Symphony or Sinfonia. Uniquely among the Cannons anthems this is not followed by a chorus, but by a solo movement, the tenor Air 'The Lord is my light' (No. 2). Since the da capo aria found in so many cantatas is not

appropriate to Handel's through-composed treatment of his English psalm texts, the resulting Airs may seem unexceptional. Nevertheless such unity as is found here where the accompaniment, whether ritornello or echoing phrase, is seamlessly married to the vocal line, yields a charm of its own. In the Chorus 'Though an host of men were laid against me' (No. 3), Handel presents two simple, contrasting ideas. The opening words are set to busy, emphatic music in which anxiety and disquiet are felt; into this full texture Handel introduces a sort of *cantus firmus* to the words 'yet shall my heart not be afraid'. The resulting music of over 120 bars is brilliantly effective. Incidentally, in the opening motif Handel sets the word 'were' as if it had two syllables. Since he doubled this rhythm in the instruments it is important to preserve a common rhythmic outline in performance as has been suggested in the present edition. (Chrysander, in his edition, proposed a different solution.)

The tenor Air 'One thing have I desired of the Lord' (No. 4) opens with a charming ritornello for two recorders, doubled an octave lower by two violins and continuo, which has its origin in the Italian solo cantata *Clori, mia bella Clori* (HWV 92) of 1707/08 and which Handel was to echo again in 'Tears such as tender fathers shed' in Part III of *Deborah* (HWV 51) of 1733. In the anthem the gently flowing thirds and sixths, together with the restful harmonic movement, provide an appropriate pastoral background for the soloist's gentle yearning. Although it has the same tessitura as the other tenor Airs, Handel allots this one to the second tenor. The Chorus 'I will offer in his dwelling' (No. 5), somewhat four-square to start with, becomes more fluid once the semiquavers enter on the word 'praises' and are underpinned by the familiar counterpoint associated with a circle of fifths. Incidentally, Handel originally wrote two similar interrupted cadences in the closing bars; one at 72–73 (as now) and another following bar 80. He must then have thought that one surprise was enough and revised his autograph accordingly.

The dramatic rests which punctuate each of opening statements in the Grave of the chorus 'For who is God but the Lord' (No. 6) prepare the way for the mysterious opening to the Andante, where Handel sets the first syllable of 'trembled' to repeated notes in all voices, an effective idea used by Purcell, Vivaldi and others in similar circumstances. Indeed, Handel was to use this idea again, with very similar music, in the Chorus 'The nations tremble' from Part II of *Joshua* (HWV 64) of 1747. In his autograph score of the anthem Handel marks the dynamics

carefully, the first statement *p*, the second *piu f*, then at the words 'and quak'd', *ff*. Handel sets the words 'lightnings' and 'thunder' to a sequence of three bass semiquaver roulades, each one ending with a shouted 'lightning' from the other voices and it is a matter of opinion whether the result seems natural or contrived. The bar's silence just before the end of the movement following the words 'and destroyed them' is undeniably dramatic however.

In his autograph of the Chorus 'They are brought down and fall'n' (No. 7), with its unusual chromatic fugue subject, Handel has written *pp* against the opening words and *f* against 'but we are risen'. The second lead he designates *p*, again followed by *f*. He writes no further dynamics but presumably intends the dichotomy to continue. This fugal material is found again in the second movement of the Concerto Grosso Op. 6 No. 6 (HWV 324) of 1739. The Chorus 'O praise the Lord with me' (No. 8), with its bold opening motif of two upward leaps of a fourth, a sort of pseudo-cantus-firmus against which active quaver movement is counterpointed, is typically straightforward and effective. Handel obviously thought well of this music for he used the idea again in the Poco allegro which forms the third part of the Overture to *Deborah*.

Two Airs follow, 'The Lord is my strength and shield' (No. 9) in E \flat major and 'It is the Lord that ruleth the sea' (No. 10) in C minor. The former, the third tenor Air of the anthem, is also its liveliest, the economy of texture contributing to its sense of drive. The vigorous Air which follows provides a welcome contrast to all that has gone before, the soprano soloist being heard for the only time in the anthem and likewise a compound meter. The word-painting is of the simplest sort: incessant triplet quavers in the bass to represent waves, a motif which forms the bulk of the soloist's material and is doubled by the solo oboe; and single-beat, sword-like downward leaps of an

octave or more in the violins to evoke (presumably) associated terrors. Simple though these means are, the resulting music is as persuasive in performance as that of any composer depicting the sea. Handel was to use the same idea again in the accompaniment to the Chorus 'But the waters overwhelmed their enemies' in *Israel in Egypt* (HWV 54) of 1738.

The final Chorus (No. 11), with its opening Andante 'Sing praises unto the Lord' and fugal continuation 'I will remember thy name', forms a fitting conclusion to this fine anthem. Although Handel was to use much the same music in the Chorus 'Impartial Heaven' from Act 3 of *Susanna* (HWV 66) of 1748, for today's listener the opening bars of the accompaniment, despite their minor mode, can hardly fail to recall one of Handel's most famous works, the Coronation anthem *Zadok the Priest* (HWV 258) of 1727. In the energetic, contrapuntal 'Amen' Handel exercises his usual skill in combining familiar motifs in such a way as to make them all his own.

Gerald Hendrie

EDITORIAL NOTE

All editorial additions are indicated as follows: letters by italics, notes and other signs through smaller print, ties and slurs by stippled lines, and figuring in the Basso Continuo by round brackets. All letters and dynamic signs (*f*, *p*, etc.) which have been taken over from the sources are reproduced in direct print: such dynamic signs are given here in the style in normal use today (e. g. *p* instead of *pia* or *pian*, etc.). As far as possible, ornaments have been reproduced according to modern typographical usage.

VORWORT

Händels englische Kirchenmusik umfasst etwa dreißig Werke, die während der Jahre 1712 bis 1749 geschrieben wurden. Unter den frühesten Werken, die zweifelsfrei datiert werden können, sind das *Utrechter Te Deum* (HWV 278) und das *Utrechter Jubilate* (HWV 279) aus dem Jahr 1713. Von 1717 bis 1718 war Händel mehr oder weniger Hauskomponist der Residenz Cannons (im heutigen Stadtteil Edgware im Norden Londons). Dort hatte James Brydges, Graf von Carnarvon und ab 1719 Erster Herzog von Chandos, eine Art Fürstenhof errichtet, was auf dem europäischen Festland zu jener Zeit durchaus üblich war, aber in England praktisch unbekannt. Hauptamtlicher Musiker in Brydges' Diensten war John Christopher Pepusch, an den man sich heute vor allem aufgrund seiner Verbindung mit dem Dichter John Gay erinnert. Ihm half er, populäre Musik für seine äußerst erfolgreiche *Beggar's Opera* aus dem Jahr 1728 zu arrangieren.

Für Cannons schrieb Händel die Maskenspiele *Acis and Galatea* (HWV 49a) zu einem Libretto von John Gay und *Esther* (HWV 50a), außerdem die sogenannten ‚Chandos‘-Anthems und ein *Te Deum*. Die Musik der elf Anthems mit Instrumentalbegleitung (die man eigentlich auch als anglikanische Kantaten bezeichnen könnte) geht auf verschiedene Quellen zurück, z. B. auf frühere Werke, die Händel bei anderer Gelegenheit komponiert hatte. Umgekehrt ging aus den Anthems das Material für zukünftige Kompositionen hervor. Die musikalischen Möglichkeiten der Residenz Cannons waren begrenzt. Der kleine Chor war etwas unausgewogen, und Händel schrieb die Chöre zu den sechs vermutlich früher entstandenen Anthems eher für STB als für SATB. Die instrumentalen Begleitstimmen umfassten eine einzige Oboe, Streicher ohne Viola und Basso continuo.

The Lord is my light (HWV 255) ist mit seinen elf Sätzen das längste dieser Anthems und hat den höchsten Anteil an neu komponiertem Material. Der fünfstimmige Chor enthält zwei Tenorstimmen (eine dritte bewegt sich innerhalb des Tonraums der heutigen Altstimme). Zusätzlich zum üblichen Instrumentarium braucht man im vierten Satz zwei Blockflöten. Der Text ist ein mit Bedacht ausgewähltes Mosaik von Psalmversen aus dem *Book of Common Prayer*. Händel scheute sich nicht davor, verschiedene Psalmen einander gegenüberzustellen und gelegentlich den Text zu verändern, sofern es die Gesamtbedeutung deutlicher herausstellte. Hier und an anderen Stellen bezeugt seine Wahl eine profunde Bibelkenntnis, die möglicherweise auch bei heutigen Geistlichen nur selten anzutreffen ist. Das Anthem vertont folgende Psalmen: Ps. 27, Verse 1, 3, 4, 7 (unter Auslassung des ersten Worts);

Ps. 18, Verse 31 (leicht verändert), 7 (mit Auslassung), 14 (zweite Hälfte), 13 (zweite Hälfte, verändert); Ps. 20, Vers 8 (mit Auslassung); Ps. 34, Vers 3; Ps. 28, Vers 8; Ps. 29, Verse 4 (erste Hälfte) und 9; Ps. 30, Vers 4; Ps. 45, Vers 18 (mit Auslassung); und *Amen*.

Das Anthem beginnt mit einer charakteristischen zweiteiligen Symphonie oder Sinfonia. Eine Besonderheit besteht darin, dass darauf – anders als bei den anderen Cannons-Anthems – kein Chor folgt, sondern ein Satz für Solostimme, die Air ‚The Lord is my light‘ für Tenor (Nr. 2). Die Da-Capo-Arie, die man in so vielen Kantaten findet, ist für Händels durchkomponierte englische Psalmtexte keine angemessene Form, und die daraus resultierenden Airs erscheinen zunächst eher unspektakulär. Einen ganz eigenen Charme hat jedoch die Einheit dieser Stücke, in welchen die Begleitstimme – in Ritornellform oder durch imitierende Phrasen – untrennbar mit der Vokalstimme verbunden ist. In dem Chorsatz ‚Though an host of men were laid against me‘ (Nr. 3) präsentiert Händel zwei einfache, kontrastierende Gedanken. Die eröffnenden Worte werden von einer lebhaften, emphatischen Musik mit unruhigen und beklemmenden Untertönen begleitet. In diese reiche Textur bettet Händel eine Art *cantus firmus* mit dem Text ‚yet shall my heart not be afraid‘. Daraus entfaltet sich in über 120 Takten eine äußerst brillante und wirkungsvolle Musik. Im Eröffnungsmotiv behandelte Händel das Wort ‚were‘, als ob es zwei Silben hätte. Da er den Wortrhythmus instrumental verstärkte, ist es wichtig, bei der Aufführung des Werks die gemeinsamen rhythmischen Konturen aufzuzeigen – was durch die vorliegende Ausgabe erleichtert werden soll. (Die Chrysanther-Ausgabe macht hier andere Vorschläge.)

Die Tenor-Air ‚One thing have I desired of the Lord‘ (Nr. 4) beginnt mit einem entzückenden Ritornell für zwei Blockflöten, deren Stimmen in den eine Oktave darunter liegenden zwei Violinen verdoppelt werden, und Continuo-Begleitung. Ursprünge des Stücks findet man in der italienischen Solokantate *Clori, mia bella Clori* (HWV 92) von 1707/08. Anklänge daran finden sich auch im später entstandenen ‚Tears such as tender fathers shed‘ in Teil III von *Deborah* (HWV 51) aus dem Jahr 1733. Im Anthem bilden die sanft dahinfließenden Terzen und Sexten zusammen mit der ruhigen harmonischen Bewegung einen angemessenen pastoralen Hintergrund für die zarte Sehnsucht des Solisten. Die *tessitura* des Stücks entspricht den anderen Tenor-Airs, allerdings überlässt Händel den Solopart hier dem zweiten Tenor. Der Chor ‚I will offer in his dwelling‘ (Nr. 5), ein zunächst etwas schroff anmutendes Stück, wird flüssiger, sobald die Sechzehntel auf dem

Wort ‚praises‘ einsetzen – untermauert von einem geläufigen Kontrapunkt, der auf dem Quintenzirkel beruht. Händel schrieb ursprünglich zwei ähnliche unterbrochene Kadenz in den Schlusstakten; eine in den Takten 72–73 (die beibehaltene) und noch eine, die auf Takt 80 folgte. Er mag sich wohl gedacht haben, dass ein Überraschungseffekt genüge und revidierte sein Autograph entsprechend.

Die dramatischen Pausen, die den Eröffnungsgesten im Grave des Chors ‚For who is God but the Lord‘ (Nr. 6) folgen, bereiten den Weg für den mysteriösen Beginn des Andante, in dem Händel die erste Silbe des Wortes ‚trembled‘ von Tonwiederholungen in allen Stimmen begleiten lässt – eine wirkungsvolle Idee, die auch von Purcell, Vivaldi und anderen ähnlich eingesetzt wurde. Händel sollte diesen Einfall noch einmal verwenden, zu einer sehr ähnlichen Musik im Chor ‚The nations tremble‘ aus dem zweiten Teil des *Joshua* (HWV 64) von 1747. Im Autograph des Anthems bezeichnet Händel die Dynamik sehr sorgfältig; die erste Phrase ist mit *p* bezeichnet, die zweite *piú f*, bei den Wörtern ‚and quak‘d‘ steht dann *ff*. Musikalisch unterstreicht Händel die Worte ‚lightnings‘ und ‚thunder‘ mit einer rollenden Sechzehntel-Bewegung im Bass, die sequenzartig zweimal wiederholt wird und jeweils mit dem Aufschrei ‚lightning‘ der anderen Stimmen endet. Es ist Ansichtssache, ob das Ergebnis natürlich oder gekünstelt wirkt. Die ganztaktige Pause kurz vor dem Schluss des Satzes, die auf die Worte ‚and destroyed them‘ folgt, entfaltet allerdings eine unbestreitbar dramatische Wirkung.

Im Autograph des Chors ‚They are brought down and fall‘n‘ (Nr. 7) mit seinem ungewöhnlichen, chromatischen Fugenthema bezeichnete Händel die Anfangsworte mit *pp* und den folgenden Vers ‚but we are risen‘ mit *f*. Die zweite Eröffnung bezeichnete er *p*, wiederum gefolgt von einem *f*. Weitere dynamische Bezeichnungen gibt es nicht, aber vermutlich soll die Dichotomie entsprechend fortgesetzt werden. Dieses fugenartige Material findet sich wieder im zweiten Satz des Concerto Grosso Op. 6 Nr. 6 (HWV 324) von 1739. Der Chor ‚O praise the Lord with me‘ (Nr. 8) ist einfach und wirkungsvoll. Charakteristisch ist das kühne Eröffnungsmotiv zweier aufwärts springender Quartetten, die als Kontrapunkt zu einer lebhaften Achtelbewegung eine Art Pseudo-cantus-firmus bilden. Händel sah diese Musik offensichtlich als gelungen an, denn er nahm diesen Gedanken nochmals im dritten Teil (Poco Allegro) der Ouverture zu *Deborah* auf.

Zwei Airs folgen: ‚The Lord is my strength and shield‘ (Nr. 9) in Es-Dur und ‚It is the Lord that ruleth the sea‘ (Nr. 10) in c-Moll. Erstere, die dritte Tenor-Air des Anthems, ist gleichzeitig die lebhafteste, wobei die sparsame

Textur zur Vorwärtsbewegung des Satzes beiträgt. Die kraftvolle Air, die darauf folgt, bietet einen willkommenen Kontrast zu allem Vorangegangenen. Nur hier ist ein Sopransolo zu hören, das gleiche gilt für das zusammengesetzte Metrum. Die Lautmalerei ist von der einfachsten Art: unaufhörliche Achteltriolen im Bass repräsentieren Wellen, diese Motive prägen im Wesentlichen auch das Material des Soloparts, den die Solo-Oboe verdoppelt. Hinzu kommen in den Violinen schwertartig schneidende Abwärtssprünge über eine Oktave oder mehr in punktierten Vierteln, die (vermutlich) mit der inhaltlichen Thematik des Satzes assoziierte Schrecken evozieren sollen. So einfach diese Mittel auch sein mögen, so ist das musikalische Ergebnis ebenso überzeugend wie bei anderen Komponisten, die das Meer beschrieben haben. In der Begleitung zum Chor ‚But the waters overwhelmed their enemies‘ in *Israel in Egypt* (HWV 54) von 1738 setzte Händel diesen Einfall nochmals ein.

Der Schlusschor (Nr. 11) bildet mit seinem eröffnenden Andante ‚Sing praises unto the Lord‘ und der fugierten Fortsetzung ‚I will remember thy name‘ einen passenden Abschluss dieses schönen Anthems. Händel sollte einen großen Teil dieser Musik wieder verwenden, und zwar im Chor ‚Impartial Heaven‘ im dritten Akt von *Susanna* (HWV 66) aus dem Jahr 1748. Die Anfangstakte der Begleitung erinnern den Hörer von heute – trotz der Molltonart – jedoch eher an eines der berühmtesten Werke von Händel: die Krönungshymne *Zadok the Priest* (HWV 258) von 1727. Im energiegeladenen, kontrapunktischen ‚Amen‘ verwendet Händel die gewohnte Meisterschaft darauf, bekannte Motive so zu kombinieren, dass seine eigene Tonsprache darin zum Ausdruck kommt.

Gerald Hendrie
(Übersetzung: Kilian Eckle)

ZUR EDITION

Alle Zusätze des Herausgebers sind gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch kursiven Druck, Noten und sonstige Zeichen durch Kleinstich, Bindebogen durch Strichelung, Generalbassbezeichnung durch runde Klammern. Alle aus den Quellen entnommenen Buchstaben, auch dynamische Zeichen wie *f*, *p* usw. sind in geradem Druck wiedergegeben. Die in den Quellen eindeutigen dynamischen Zeichen werden in heute gebräuchlicher Form gesetzt (z. B. *p* statt *pia* oder *pian* usw.). Die Ornamente erscheinen typographisch, soweit möglich, modernen Gewohnheiten angepasst.