

# HÄNDEL

O come let us sing

O kommt, laßt uns singen

HWV 253

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 4293

ENSEMBLE / BESETZUNG

Soli: Soprano, Tenore

Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso

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

Continuo (Violoncello, Violone, Fagotto, Organo)

In addition to the present full score, the vocal score (BA 4293a)  
and the performance material (BA 4293) are available.

Zu vorliegender Dirigierpartitur sind der Klavierauszug (BA 4293a)  
und das Aufführungsmaterial (BA 4293) erhältlich.

Urtext-Edition taken from: *Georg Friedrich Händel, Hallische Händel-Ausgabe*, issued by the *Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft*,  
Series III, Volume 5: *Anthems für Cannons II* (BA 4042), edited by Gerald Hendrie.

Urtextausgabe aus: *Georg Friedrich Händel, Hallische Händel-Ausgabe*, herausgegeben von der *Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft*,  
Serie III, Band 5: *Anthems für Cannons II* (BA 4042), herausgegeben von Gerald Hendrie.

---

© 1987 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
ISMN M-006-53220-9

# CONTENTS / INHALT

Preface .....	IV
Editorial Note .....	V
Vorwort .....	VI
Zur Edition .....	VIII
1. Symphony .....	1
2. Chorus .....	6
3. Air .....	20
4. Chorus .....	25
5. Chorus .....	33
6. Air .....	51
7. Air .....	56
8. Air .....	60
9. Chorus .....	63

# 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 Anthem *O come let us sing unto the Lord* (HWV 253) is a setting of Psalm 95, vv. 1–3, 6–7; Ps. 96, vv. 6, 10 (part); Ps. 99, v. 9 (first half); Ps. 97, v. 10 (second half); Ps. 103, v. 11; Ps. 97, vv. 11, 12 (first half); all according to the *Prayer Book*. Two recorders are required in addition to the usual Cannons instruments, and a four-part chorus with soprano and tenor soloists. (It should be remembered that the singers at Cannons were few and the chorus would generally have subsumed the soloists.) Handel notates both inner chorus voices in tenor clefs and in modern performance altos will need some judicious support in the third and fourth choruses.

The anthem opens with the customary two-movement Sonata or Sinfonia. (Handel's autograph manuscript has *Sonata* in this instance). Here, as often, a stately homophonic Largo is followed by a contrapuntal Allegro. Handel's familiar skill in creating the illusion of larger forces at his disposal than were actually

the case is here well demonstrated, for despite the rather slender Cannons resources he managed to create in the Largo both tutti and concertino, the former's bold, dotted rhythms contrasting effectively with the gentle, undulating semiquavers of the concertino. Handel must have had at least two violins to each part though, since he writes *solī* rather than *solo* against each. It should be noted too that the dynamics, *f* and *p* are original. In the following Allegro a rhythmic subject is treated to some 120 bars of busy counterpoint, providing compelling music for player and listener alike. Both movements are found also as the opening movements of the Concerto in B, No. 3 (HWV 302a) for oboe and string orchestra of around the same date, and the Largo is found again, with some modification, in the sole extant movement of the Concerto in F for Two Horns (HWV 302b) of c. 1737–8. The Allegro's music can be found again, with some alteration, as the fourth movement of the Trio Sonata in F Op. 2 No. 4 (HWV 389) of c. 1718, where it is notated in  $\text{C}$  time and has Handel's autograph tempo *Allegro*. In the Concerto HWV 302a mentioned above, this music is notated in  $\text{C}$ . Clearly Handel envisaged this as a fast movement.

The opening Chorus "O come let us sing unto the Lord" (No. 2) begins with a kind of a *cantus firmus* (though in fact only a handful of notes and two pitches are invoked) over a "walking" bass and its entries serve as useful props for the rather four-square music which then surround them, music which gives the impression of counterpoint but is often little more than broken-up homophony. It is effective however, not least the abrupt final cadence which, after a silence, leads to an Adagio in the tonic minor whose seven-bar coda to the words "For the Lord is a great God", provides an element of drama.

In the tenor Air "O come let us worship" (No. 3), two recorders, much of the time in thirds, play an octave above the two violins, creating a delicate, pastoral atmosphere in a traditional key for such music, F major. The simple bass line, yielding mainly tonic, subdominant and dominant harmonies, enhances this. While perhaps lacking the immediate melodic appeal of similarly-scored music in *Acis and Galatea* of similar date, "O come let us worship" is both attractive and effective. It has its origins in earlier music, the aria "Dolce nume de mortali" from the opera *Silla* (HWV 10) of 1713.

The Chorus "Glory and worship are before him" (No. 4) is typical of Handel's bold, decisive treatment of such texts, the originality of such music deriving from the sum of its parts rather than from any particular aspect of melody, harmony, or contrapuntal device. It is in the effortless blend of such elements, straightforwardly presented to the listener, that his skill lies. Thus after a mere four bars, the quick-moving homophony yields to antiphony by means of which words such as "glory", "power", "honour" can be duly emphasized. The homophony returns, but soon its quavers are invaded by semiquavers, creating the impression of complex counterpoint perhaps, but actually of the simplest sort. There is nothing original here except the result, one of Handel's best. He clearly liked this music since it appears again, its three voices expanded to seven and the orchestra having gained both oboe and viola, in the Chapel Royal anthem *I will magnify thee* (HWV 250b) composed in the 1720s. It is found once more as the second movement of *The Anthem on the Peace* (HWV 266) of 1749 for which occasion trumpets and drums were added.

The following movement, the Chorus "Tell it out among the heathen" (No. 5) is here found in its earliest version. It was clearly another of Handel's favourites for he used it again several times. There are two master-strokes here, both simple. The first is the repetition of the opening two words "Tell it", the first time as declamation, the second as if part of an urgent message. The other concerns Handel's setting of the words "he made the world so fast it can't be moved" where the changing harmonies are "made fast" by means of pedal-points. Equally satisfying, and equally simple, are the cadences in the main theme where the next voice frequently enters before the first has finished. It must be admitted that despite the striking originality of this movement it is somewhat diffuse, and Handel's revision of it several years later for the Chapel Royal Anthem *I will magnify thee* (HWV 250b) is an undoubted improvement. The two soloists he added for that version gave better focus to the music which gained also from being shortened and tightened. This movement is found again in this later form in *Belshazzar* (HWV 61) of 1744.

In the soprano Air "O magnify the Lord" (No. 6) the basso continuo is confined to six entries of the two-bar ritornello and some 35 bars are thus scored for two violins and soprano only – a welcome leavening of the musical texture after two successive weighty choruses.

The long ritornello for oboe, violins and continuo which opens the tenor Air "The Lord preserveth" (No. 7), prepares the listener for one of Handel's seemingly effortless movements, one which might flow forever if he so chose. Over a characteristic "walking" bass pairs of slurred semiquavers interrupt the predominant quaver movement, allowing much opportunity for sequence and echo effects before the tenor enters with his elegant, expressive melody.

In the following Air "For look as high as the heaven is" (No. 8), also for tenor, the tessitura is generally high and the word-painting simple, the music rising to the highest notes for "high" and "heaven", and falling to its lowest for "earth". This 20-bar adagio in the relative minor key and  $12/8$  time provides a welcome contrast between the tonic-key, common-time movements which surround it.

The final Chorus "There is sprung up a light for the righteous" (No. 9), adapted from one in the second version of *Laudate pueri* (HWV 237) of 1707, shows Handel characteristically making much of his small forces. The unison opening is answered by the full chorus, the typical fast quaver movement soon further enlivened by semiquavers in first one voice and then another. The alto part is low, so low by modern standards that it almost certainly needs to be helped by tenors, particularly such virtuosic bars as 11–14 to the words "and joyful gladness". (One should remember, as mentioned earlier, that the soloists and chorus were much the same at Cannons.) The word-painting is once again straightforward, the opening words "there is sprung up" being set to an upwards arpeggio and the following "and joyful gladness" being set to semiquaver roulades.

This fine work deserves to be more frequently performed.

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 in den Jahren von 1712 bis 1749 entstanden. Die frühesten darunter, die mit einiger Gewissheit 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 der Hauskomponist am Hof von Cannons (heute Edgware im Norden Londons). Dort hatte James Brydges, der Graf von Carnarvon, eine Art Fürstenhof errichtet, wie es auf dem europäischen Kontinent zu jener Zeit durchaus üblich, aber in England praktisch unbekannt war. Die hauptberufliche musikalische Leitung oblag Dr. John Christopher Pepusch, der heute hauptsächlich aufgrund seiner engen Verbindung mit John Gay bekannt ist. Ihm half er, populäre Musik für seine äußerst erfolgreiche *Beggar's Opera* (1728) zu arrangieren.

Für Cannons schrieb Händel die Maskenspiele *Acis and Galatea* (HWV 49a) nach einem Libretto von John Gay und *Esther* (HWV 50a), außerdem die sogenannten „Chandos“-Anthems und *Te Deum*. Die elf Anthems mit Instrumentalbegleitung (die eigentlich auch als anglikanische Kantaten bezeichnet werden können) enthalten Musik, die er bereits früher zu anderen Anlässen komponiert hatte, und gehen teilweise auch auf andere Quellen zurück; umgekehrt lieferten sie das Material für künftige Kompositionen. Die musikalischen Möglichkeiten am Hofe Cannons waren bescheiden. Die Besetzung des kleinen Chors war nicht gerade ausgewogen, und Händels Chorsätze der sechs vermutlich eher entstandenen Anthems sind eher für STB als für SATB geschrieben. Begleitinstrumente waren eine einzige Oboe, Streicher ohne Bratschen und Continuo.

In dem Anthem *O come let us sing unto the Lord* (HWV 253) sind folgende Texte vertont: Psalm 95, Vers 1–3, 6–7; Ps. 96, Vers 6, 10 (teilweise); Ps. 99, Vers 9 (erste Hälfte); Ps. 97, Vers 10 (zweite Hälfte); Ps. 103, Vers 11; Ps. 97, Vers 11, 12 (erste Hälfte); alle verwendeten Psalmtexte basieren auf ihrer jeweiligen Fassung im *Prayer Book*. Neben den am Hofe Cannons üblichen Instrumenten werden zwei Blockflöten zusätzlich benötigt, außerdem ein vierstimmiger Chor mit Sopran- und Tenorsolisten. (Man sollte sich vergegenwärtigen, dass es am Hofe Cannons nur wenige Sänger gab, und der Chor im Allgemeinen die Solisten stellte.) Händel notierte beide Innenstimmen des Chors im Tenorschlüssel, und die Altstimmen brauchen im dritten und vierten Chorstück – sorgfältig und mit viel Urteilsver-

mögen abgestimmte – Verstärkung, um in einer Ausführung unserer Tage bestehen zu können.

Das Anthem beginnt mit der üblichen zweigeteilten Sonata oder Sinfonia. (In Händels Autograph steht in diesem Fall „Sonata“.) Wie so häufig folgt auch hier ein kontrapunktisches Allegro auf ein gemessenes, homophones Largo. Händels bekannte Begabung, die Illusion eines größeren Orchesterapparates als dem tatsächlich vorhandenen zu erzeugen, lässt sich hieran gut demonstrieren. Trotz der eher bescheidenen Mittel in Cannons gelang es ihm, sowohl im Tutti- als auch im Concertino-Stil zu schreiben und die auffällige, punktierte Rhythmik des Tutti-Teils von den zarten, nicht nachgebenden Achteln des Concertino wirkungsvoll abzusetzen. Händel muss für jede Stimme mindestens zwei Violinen gehabt haben, denn er schreibt *solì* statt *solo* zu jeder Einzelstimme. Es sollte darauf hingewiesen werden, dass die dynamischen Angaben *f* und *p* im Original enthalten sind. Im folgenden Allegro wird ein rhythmisches Motiv über 120 Takte in unablässiger Bewegung kontrapunktisch behandelt; die daraus resultierende Musik ist für Interpreten und Zuhörer gleichermaßen fesselnd. Beide Teile des Satzes eröffnen auch das Konzert in B-Dur Nr. 3 (HWV 302a) für Oboe und Streichorchester, das etwa zur selben Zeit entstanden ist, und das Largo findet man auch – in leicht modifizierter Form – im einzigen noch existierenden Satz des Konzerts in F-Dur für zwei Hörner (HWV 302b) von ca. 1737–1738. Die Musik des Allegro bildet auch (mit einigen Änderungen) den vierten Satz der Trio-Sonate in F-Dur, op. 2 Nr. 4 (HWV 389), die sich etwa auf das Jahr 1718 datieren lässt. Dieser Satz steht in  $\text{C}$  und ist mit Händels Tempoangabe *Allegro* aus dem Autograph versehen. Im weiter oben erwähnten Konzert HWV 302a ist diese Musik in  $\text{C}$  notiert. Auf jeden Fall wird deutlich, dass Händel dies als schnellen Satz vorsah.

Der Eröffnungsschor „O come let us sing unto the Lord“ (Nr. 2) beginnt mit einer Art *Cantus firmus* (obwohl dieser eigentlich nur aus wenigen Tönen und zwei Tonhöhen besteht) über einem „Walking“-Bass, und seine Einsätze stützen die eher plump daher kommende Musik, die diese Einsätze umgibt – eine Musik, die einen kontrapunktischen Eindruck erweckt, die aber oft wenig mehr als eine etwas durchbrochene Homophonie ist. Sie ist dennoch wirkungsvoll, was nicht zuletzt der abrupten Schlusskadenz zu verdanken ist, die nach einer Pause in ein Adagio in der

Moll-Tonika mündet, deren siebentaktige Coda zu den Worten „For the Lord is a great God“ ein dramatisches Element beisteuert.

In der Tenor-Arie „O come let us worship“ (Nr. 3) spielen zwei Blockflöten (meist in Terzen) eine Oktave über den beiden Violinen und erzeugen damit eine feine pastorale Atmosphäre in einer für derartige Musik traditionellen Tonart, F-Dur. Die einfache Basslinie, die hauptsächlich auf Tonika-, Subdominant- und Dominanharmonik beruht, unterstreicht diesen Effekt. Obwohl dem Satz möglicherweise der unmittelbare melodische Reiz ähnlich gesetzter Musik in *Acis and Galatea* aus derselben Zeit fehlt, ist „O come let us worship“ sowohl attraktiv als auch wirkungsvoll. Sein Ursprung geht auf frühere Musik zurück, nämlich die Arie „Dolce nume de mortali“ aus der Oper *Silla* (HWV 10) von 1713.

Der Chor „Glory and worship are before him“ (Nr. 4) ist typisch für Händels kühne und entschiedene Behandlung solcher Texte. Die Originalität der Musik erwächst eher aus der Summe ihrer Teile, als dass sie irgendeinem besonderen Aspekt der Melodie, Harmonie oder der kontrapunktischen Behandlung zu verdanken wäre. Händels Fähigkeit manifestiert sich vor allem in der scheinbar mühelosen Mischung dieser Elemente, die er seinen Zuhörern recht schnörkellos präsentiert. So weicht nach nur vier Takten die Homophonie in schneller Bewegung einer Art Antiphonie, durch die Wörter wie „glory“, „power“ oder „honour“ angemessen betont werden können. Die Homophonie kehrt zurück, aber ihre Achtelbewegung wird bald von Sechzehnteln unterwandert, wodurch der Eindruck einer komplexen Kontrapunktik entsteht, die in Wirklichkeit von der einfachsten Sorte ist. Nichts daran ist besonders neu oder innovativ – nur das Gesamtergebnis, das zu Händels bester Musik zählt. Offenbar mochte er diese Musik, denn er greift sie im Anthem der königlichen Kapelle *I will magnify thee* (HWV 250b) in den 1720ern nochmals auf; ihre drei Stimmen werden zu sieben erweitert, und das Orchester wird um Oboe und Viola ergänzt. Das Stück erscheint noch einmal, und zwar als zweiter Satz von *The Anthem on the Peace* (HWV 266) aus dem Jahr 1749; dieser Fassung wurden noch Trompeten und Schlaginstrumente beigelegt.

Der folgende Satz, der Chor „Tell it out among the heathen“ (Nr. 5), liegt hier in seiner frühesten Fassung vor. Auch diese Musik zählte zu Händels Favoriten, denn er benutzte auch sie noch mehrere Male. Besonders zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang zwei einfache, aber geniale Kunstgriffe. Der erste ist die Wiederholung der Anfangsworte „Tell it“, die

zuerst deklamiert werden, um dann als Teil einer wichtigen Botschaft wiederholt zu werden. Der andere betrifft Händels Behandlung der Textpassage „he made the world so fast it can't be moved“, wo die wechselnden Harmonien durch Orgelpunkte „befestigt“ werden. Ebenso befriedigend – und ebenso einfach – sind die Kadenz im Hauptthema, wo der jeweils nächste Stimmeinsatz sich häufig mit der vorangehenden Schlussphrase überlappt. Zugegebenermaßen ist der Satz trotz seiner frappierenden Originalität etwas diffus, und Händels Revision, die er Jahre später für das Royal Chapel Anthem *I will magnify thee* (HWV 250b) daran vornahm, ist eine unzweifelhafte Verbesserung. Die zwei Solisten, die er in dieser Version ergänzte, stellen die Musik deutlicher heraus, die außerdem von Kürzungen und Straffungen profitiert. Der Satz erscheint außerdem in dieser späteren Form in *Belshazzar* (HWV 61) von 1744.

In der Sopran-Arie „O magnify the Lord“ (Nr. 6) beschränkt sich der Basso continuo auf sechs Einsätze des zweitaktigen Ritornells und etwa 35 Takte sind daher nur für zwei Violinen und Sopran notiert – eine willkommene Ausdünnung der musikalischen Textur nach zwei aufeinanderfolgenden gewichtigen Chorstücken.

Das lange Ritornell für Oboe, Violinen und Continuo eröffnet die Tenor-Arie „The Lord preserveth“ (Nr. 7) und bereitet den Hörer auf einen von Händels scheinbar ganz einfachen Sätzen vor – einen, der immer so weitergehen könnte. Über einem charakteristischen „Walking“-Bass wird die vorherrschende Achtelbewegung durch paarweise gebundene Sechzehntelnoten unterbrochen. Auf diese Weise entsteht viel Raum für Sequenzen und Echoeffekte, bevor der Tenor mit seiner eleganten, expressiven Melodie einsetzt.

Die folgende Arie „For look as high as the heaven is“ (Nr. 8), ebenfalls für Tenor, bewegt sich im oberen Bereich des Stimmumfangs. Die Wortmalerei ist einfach: die Musik bewegt sich bei den Wörtern „high“ und „heavens“ zu den höchsten Tönen und stürzt bei „earth“ zu den tiefsten Tönen hinab. Dieses 20-taktige Adagio in der parallelen Molltonart und im  $12/8$ -Takt bietet eine willkommene Abwechslung zu den Sätzen mit gängigeren Taktarten, die in der Haupttonart stehen und von denen dieser Satz umgeben ist.

Der Schlusschor „There is sprung up a light for the righteous“ (Nr. 9) geht auf ein Chorstück in der zweiten Version von *Laudate pueri* (HWV 237) von 1707 zurück und ist ein charakteristisches Beispiel für die großartigen Wirkungen, die Händel mit einfachen Mitteln zu erzeugen wusste. Der Unisono-Beginn wird vom ganzen Chor beantwortet, wobei die typische

schnelle Achtelbewegung bald durch Sechzehntelnoten, zunächst in einer Stimme, dann in einer anderen, belebt wird. Die Altstimme ist sehr tief – von einem heutigen Standpunkt aus betrachtet so tief, dass sie von den Tenören unterstützt werden muss, vor allem in den virtuosen Takten 11–14 bei den Worten „and joyful gladness“. (Man sollte sich vergegenwärtigen, dass das Solistenquartett und der Chor in Cannons sich aus demselben Personal zusammensetzte.) Die Wortmalerei ist wiederum recht deutlich: Die Anfangsphrase „there is sprung up“ wird zu einem aufsteigenden Arpeggio gesetzt, und die folgenden Wörter „and joyful gladness“ mit Sechzehnteltrillern unterlegt.

Dieses großartige Werk verdient es häufiger aufgeführt zu werden.

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.

© by Bärenreiter