

HÄNDEL

O praise the Lord with one consent

O preist den Herrn mit einem Mund

HWV 254

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 4291

CONTENTS / INHALT

Preface	III
Editorial Note	IV
Vorwort	V
Zur Edition	VI
1. Chorus	1
2. Air	18
3. Air	21
4. Air	25
5. Chorus	29
6. Air	46
7. Chorus	49
8. Chorus	62

ENSEMBLE / BESETZUNG

Soli: Soprano, Tenore I, II, Basso

Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso

Oboe; Violino I, II;

Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo)

In addition to the present full score, the vocal score (BA 4291a)
and the performance material (BA 4291) are available.

Zu vorliegender Dirigierpartitur sind der Klavierauszug (BA 4291a)
und das Aufführungsmaterial (BA 4291) 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), herausgegeben 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.

Unlike all the other Cannons anthems, *O praise the Lord with one consent* (HWV 254) does not take its text from the *Prayer Book* but relies instead on Tate and Brady's *New version of the Psalms* published in 1696, being a setting of Ps. 135, vv. 1–3, 5; Ps. 117; Ps. 148, vv. 1–2; and *Alleluia*. It is scored for oboe, two violins, four-part chorus and continuo, though as with the anthem *O come let us sing unto the Lord* (HWV 253), the inner chorus parts are both for tenor. However in the present anthem the first tenor part is generally nearer that of today's alto. Again uniquely among Cannons anthems, this anthem has no instrumental sonata – though the 36-bar introduction to the opening chorus serves much the same function, even to the extent of having two motifs, the first declamatory and the second quasi fugal in the manner of a trio sonata allegro. Handel was to use parts of this music again in his oratorio *Deborah* (HWV 51) of 1733.

This majestic opening Chorus "O praise the Lord with one consent" (No. 1), marked *staccato* by Handel, relies for part of its effect at least on familiarity with the well-known hymn tune *St Anne*, published in 1708 in a sup-

plement to the *New Version of the Psalms* and attributed to Handel's contemporary William Croft (1678–1727). The chorale *Was mein Gott will, das g'scheh* has much the same opening melody and would surely have been known to Handel. The English influence here seems likely to have been the stronger however. To the words which follow, "and magnify his name", Handel sets a stock phrase of repeated quavers and stepwise descending semiquavers, treated sequentially. These elements are combined with such fluency that it is not until bar 81 that further text is introduced, the concluding couplet "let all the servants of the Lord his worthy name proclaim". Handel sets this to music found also in the roughly contemporary keyboard fugue No. 2 in g (HWV 314) of c. 1715–20 and in its orchestral version, the Concerto Grosso Op. 3 No. 3 (HWV 314) of c. 1716–18. The "Alleluia" which ends Act 1 of *Deborah* has similar material too. Further connections may be traced.

The tenor Air "Praise him all ye" (No. 2) could hardly provide greater contrast. So simple is the musical material which forms the opening ritornello – the sketchiest of basses supporting a fragmented melody for oboe and violins in unison – one feels that were anything further removed the music would collapse. Yet Handel's sense is unerring and by such economy, rather than despite it, he produces a highly effective movement, one that he evidently thought sufficiently well of to use again for the airs "No more disconsolate" in the 1732 version of *Esther* (HWV 50b), and in *Deborah*.

The tenor II Air "For this our truest int'rest is" (No. 3) combines three-part Italianate instrumental writing with a taut vocal line enlivened by characteristic roulades on such words as "praise". This music appears again as a soprano air in *Deborah*.

The bass Air "For God is great" (No. 4), with its unusually high tessitura, and marked *staccato* in Handel's autograph score, may have been written for the same soloist as sang in *Acis and Galatea*. Yet the music, despite some note-for-note similarities, could hardly be more different. In *Acis* a giant sings a grotesque caricature of a love song, the absurdly repetitive sequences generally descending. The music is in common time. In the anthem, "For God is great", in triple time, is a confident expression of faith whose rising motifs and buoyant dotted rhythms produce a movement of considerable power. Although there is no instance of Handel reprocessing music within the Cannon anthems themselves, there is a family resemblance between this movement and the chorus "Behold, behold" in the second anthem *In the*

Lord put I my trust (HWV 247) – music which itself derives from “Greift zu, schlagt todt” in the *Brockes Passion* (HWV 48) composed a year or two earlier.

In the Chorus “With cheerful notes” Handel sets the first of the two couplets to some 40 bars of lively homophony which, by means of well-spaced rests and entries among the voices, gives some impression of imitative counterpoint. Handel’s autograph score bears the tempo *Allegro ma non presto* and further directions are found in bars 33–42 where he carefully notates two decrescendos by means of the dynamics *f*, *p*, *pp*. Similar examples of this somewhat rare phenomenon in Baroque music may be found in the Gloria sections of the *Utrecht Jubilate* and Cannons Anthem *O be joyful in the Lord* (HWV 246). In Handel’s setting of the second couplet of this text he uses the same sort of active homophony except that, naturally enough, he sets the words “with solemn hymns” to simple minim chords. This an effective chorus whose spaciousness owes something to its time-signature of $\frac{3}{2}$, used but rarely in these anthems.

The musical material of the soprano Air “God’s tender mercies” (No. 6), is slender: two violins supported by a simple bass, the oboe doubling the first violin; the soprano supported by the bass alone at the start of each entry. The sole exception is found in the passage in the relative major (bars 30–40) where the oboe doubles the soprano, the first violin soars, and a moment’s radiance transforms this somewhat austere movement.

Two choruses conclude the anthem, the first an allegro, the second an andante. “Ye boundless realms of joy” (No. 7) is based on a quasi-fugal subject whose tail leads immediately to the motif which drives this music, a handful of stepwise quavers which, in ascending and descending, create a brilliant polyphonic web. So simple is the original subject, so simple the motif which follows, that it is hardly surprising that they can be combined in

almost any manner. Neither is original of course, both being stock motives of the period; yet who listening to this music could think it was by other than Handel?

“Your voices raise” (No. 8) opens in a manner reminiscent of the final chorus “Blessed be God” in the Cannons anthem *Let God arise* (HWV 256a), both choruses being fashioned from the stock Baroque idea of a rising scalic figure in long note-values over a descending bass in short ones. In “Your voices raise” the alto enters with an extended passage in which the entire text is presented, the other voices joining in with “alleluia” at the cadence in bar 8. The soprano sings “al-le-lu-ia” to a characteristic motif of three repeated quavers followed by semiquaver roulades in which the circle of fifths is implicit. The lower voices adopt a syllabic treatment too but having detached on-beat quavers. Since these motifs are likely to be invertible the scene is thus set for a movement of considerable drive and excitement.

The Cannons anthem *O praise the Lord with one consent* (HWV 254) is surely among the finest of Handel’s anthems.

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.

Im Unterschied zu allen anderen Cannons-Anthems stammt der Text zu *O praise the Lord with one consent* (HWV 254) nicht aus dem *Prayer Book*, sondern aus Tates und Bradys Buch *New version of the Psalms*, das im Jahr 1696 veröffentlicht wurde. Die Vertonung umfasst Texte aus Ps. 135, Vers 1–3, 5; Ps. 117; Ps. 148, Vers 1–2 und ein Alleluja. Das Stück ist für Oboe, zwei Violinen, vierstimmigen Chor und continuo gesetzt, wobei die Innenstimmen des Chors wie schon im Anthem *O come let us sing unto the Lord* (HWV 253) beide für Tenor geschrieben sind. Die erste Tenorstimme ist jedoch im vorliegenden Anthem der heutigen Altlage insgesamt näher. Einzigartig unter den Cannons-Anthems ist das Stück insofern, als auf eine instrumentale Sonata verzichtet wird – obwohl die 36-taktige Einleitung zum Eröffnungschor dieselbe Funktion erfüllt. Die Ähnlichkeit geht sogar so weit, dass auch diese Einleitung im Wesentlichen aus zwei Motiven

besteht, von denen das erste deklamatorischen Charakter hat, während das zweite quasi fugal ist und an das Allegro einer Triosonate erinnert. Händel sollte Teile dieser Musik wieder verwenden, und zwar in seinem Oratorium *Deborah* (HWV 51) aus dem Jahr 1733.

Dieser majestätische Eröffnungschor „*O praise the Lord with one consent*“ (Nr. 1), der von Händel mit *staccato* bezeichnet ist, bezieht seine Wirkung teilweise aus der vertrauten Melodie des Chorals *St. Anne*, der 1708 in einem Supplement zur *New Version of the Psalms* erschien und der Händels Zeitgenossen William Croft (1678–1727) zugeschrieben wird. Die Choralmelodie *Was mein Gott will, das g'scheh* ist am Anfang fast damit identisch und war Händel mit Sicherheit bekannt. Der englische Einfluss scheint hier allerdings stärker gewesen zu sein. Zu den folgenden Wörtern „*and magnify his name*“ verwendet Händel eine Standardphrase aus wiederholten Achteln und stufenweise absteigenden Sechzehntelnoten, die sequenzartig behandelt werden. Diese Elemente werden so flüssig miteinander kombiniert, dass erst in Takt 81 weiterer Text eingeführt wird: das beschließende Couplet „*let all the servants of the Lord his worthy name proclaim*“. Händel vertont dies mit Hilfe einer Musik, die auch in der etwa gleichzeitig (ca. 1715–1720) entstandenen Klavierfuge Nr. 2 in g-Moll (HWV 314) – und in deren Orchesterfassung, dem *Certo grosso*, op. 3, Nr. 3 (HWV 314) von etwa 1716–1718 – anzutreffen ist. Auch das „*Alleluja*“, mit dem der erste Akt von *Deborah* schließt, bedient sich ähnlichen Materials. Möglicherweise können noch weitere Verbindungen nachgewiesen werden.

Ein größerer Kontrast als die folgende Tenorarie „*Praise him all ye*“ (Nr. 2) ist kaum vorstellbar. Das musikalische Material, aus dem das Anfangsritornell gebildet ist – ein skizzenartiger Bass, der eine fragmenthafte Unisono-Melodie in der Oboe und den beiden Violinstimmen stützt. Man hat den Eindruck, dass die Musik in sich zusammenstürzen würde, wenn man ein Element wegnähme. Händel besitzt jedoch ein untrügliches Gespür, und durch diese Ökonomie – nicht trotz ihr – erzeugt er einen sehr wirkungsvollen Satz, den er offenbar für gut genug befand, um diese Musik nochmals für die Arie „*No more disconsolate*“ in *Esther* (in der Fassung von 1732, HWV 50b) und *Deborah* zu verwenden.

Die Arie „*For this our truest int'rest is*“ für den zweiten Tenor (Nr. 3) kombiniert dreistimmigen italienischen Instrumentalstil mit einer spannungsreichen Gesangslinie, die durch charakteristische Sechzehnteltriller auf

Wörter wie „praise“ bereichert wird. Diese Musik erscheint nochmals als Sopranarie in *Deborah*.

Die Bassarie „For God is great“ (Nr. 4) ist vom Tonumfang her ungewöhnlich hoch und in Händels Autograph mit *staccato* bezeichnet. Sie wurde möglicherweise für den selben Solisten geschrieben, der auch den Basspart in *Acis and Galatea* sang. Die Musik könnte jedoch trotz einiger tongetreuer Übereinstimmungen kaum unterschiedlicher sein. In *Acis* singt ein Riese die groteske Karikatur eines Liebeslieds in absurd-repetitiven Abwärtssequenzen. Die Musik steht in gerader Taktart. In dem Anthem „For God is great“ erscheint sie dagegen in ungerader Taktart und ist fester Ausdruck des Glaubens. Die aufsteigenden Motive und der fließende punktierte Rhythmus produzieren dabei einen Satz von beträchtlicher Ausdrucksstärke. Obwohl Händel seine eigene Musik innerhalb der Cannons-Anthems nicht mehrfach verwendet hat, besteht eine Familienähnlichkeit zwischen diesem Satz und dem Chor „Behold, behold“ im zweiten Anthem *In the Lord put I my trust* (HWV 247) – Musik, die sich wiederum ableitet aus „Greift zu, schlagt todt“ in der *Brockes Passion* (HWV 48), die ein oder zwei Jahre zuvor komponiert wurde.

Im Chor „With cheerful notes“ vertont Händel das erste der beiden Couplets in vierzig Takten lebhafter Homophonie. Durch sorgfältig gesetzte Pausen und Einsätze der einzelnen Stimmen entsteht dabei der Eindruck eines imitativen Kontrapunkts. Händels autographhe Partitur trägt die Tempobezeichnung *Allegro ma non presto*. Weitere Spielanweisungen finden sich in den Taktaten 33–42, wo er zwei Decrescendos sorgfältig mithilfe der dynamischen Bezeichnungen *f*, *p* und *pp* notiert. Ähnliche Beispiele dieses in Barockmusik eher seltenen Phänomens findet man in den Glorias des *Utrechter Jubilate* und des Cannons-Anthems *O be joyful in the Lord* (HWV 246). Für die Vertonung des zweiten Couplets verwendet Händel dieselbe Art lebhafter Homophonie – mit dem Unterschied, dass er passenderweise die Worte „with solemn hymns“ mit einfachen Akkorden in halben Noten unterlegt. Die geräumige Breite dieses effektvollen Chorstücks ist dem $\frac{3}{2}$ -Takt zu verdanken – eine in diesen Anthems selten verwendete Taktart.

Das musikalische Material der Sopranarie „God's tender mercies“ (Nr. 6) ist begrenzt: zwei Violinen stützen sich auf einen einfachen Bass, wobei die Oboe die erste Violinstimme verstärkt; die Sopranstimme wird am Anfang eines jeden Einsatzes zunächst nur vom Bass begleitet. Die einzige Ausnahme bildet eine Passage in der parallelen Dur-Tonart (Takte 30–40), wo die Oboe die Sopranstimme verstärkt, die erste Violine darüber schwebt und das Strahlen eines Augenblicks diesen etwas schweren Satz verwandelt.

Das Anthem schließt mit zwei Chorstücken, von denen das erste ein Allegro, das zweite ein Andante ist. „Ye boundless realms of joy“ (Nr. 7) basiert auf einem quasi-fugierten Thema, dessen Schlusswendung unmittelbar zu dem Motiv überleitet, das diese Musik vorantreibt: es besteht aus einigen Achtelnoten, die sich stufenweise auf- und abwärts bewegen und so ein brillantes polyphones Geflecht bilden. Das ursprüngliche Thema und das darauf folgende Motiv sind so einfach gehalten, dass es kaum überrascht, dass die beiden Elemente in jeder nur erdenklichen Weise miteinander kombiniert werden können. Keines davon ist jedoch neu, sondern sie gehören beide zum motivischen Standardrepertoire dieser Zeit; niemand, der die Musik hört, würde sie jedoch jemand anderem als Händel zuschreiben.

Der Beginn von „Your voices raise“ (Nr. 8) erinnert an den Schlusschor „Blessed be God“ der Cannons-Anthem *Let God arise* (HWV 256a); beide Chöre wurden nach dem barocken Standardmodell einer aufsteigenden Skalenbewegung in langen Notenwerten über einem absteigenden Bass in kurzen Notenwerten komponiert. In „Your voices raise“ setzt die Altstimme mit einer längeren Passage ein, die den gesamten Text präsentiert. Die anderen Stimmen setzen zu der Kadenz in Takt 8 mit ihrem „Alleluja“ ein. Die Sopranstimme singt „al-le-lu-ja“ zu einem charakteristischen Motiv dreier wiederholter Achtel, gefolgt von Sechzehnteltrillern, die den Quintenzirkel implizieren. Die tieferen Stimmen werden auch syllabisch behandelt, aber für sie sind eher für sich stehende Achtelnoten auf betonten Zählzeiten charakteristisch. Da die Motivik sich nicht ändert, bereitet sie die Szenerie für eine vorwärts treibende, erregte Bewegung.

Das Cannons-Anthem *O praise the Lord with one consent* (HWV 254) gehört definitiv zu den besten unter Händels Anthems.

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, Generalbassbezifferung 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.