

Georg Friedrich Händel

Chandos Anthems IV and VI
(Psalms 42 and 96)

Collegium Musicum of
Rutgers University
Alfred Mann



CANTATE

George Frideric Handel

1685-1759

Chandos Anthems IV and VI

Psalm 96

1	Sinfonia (Grave - Allegro)	3:07
2	Chorus: O sing unto the Lord	2:30
3	Chorus: Declare his honour unto the heaven	3:01
4	Aria: The waves of the sea	1:45
5	Duet: O worship the Lord	3:26
6	Chorus: Let the whole earth stand	0:54
7	Chorus: Let the heav'ns rejoice	1:50

Psalm 42

8	Sonata (Andante - Allegro)	4:12
9	Chorus: As pants the heart	3:56
10	Aria: Tears are my daily food	3:56
11	Recitative: Now, when I think thereupon	1:41
12	Chorus: In the voice of praise	1:47
13	Duet: Why so full of grief	4:34
14	Chorus: Put thy trust in God	2:57
		39:45

Helen Boatwright, Sopran - Charles Bressler, Tenor
Collegium Musicum of Rutgers University, New Brunswick

Alfred Mann

The Handelian oratorio grew in stages which in themselves represent magnificent achievements. The church cantata is the cornerstone of his creative career; but this fact is easily obscured, for the very wealth of influences which shaped Handel's style is a supreme example of Baroque complexity.

Handel was born less than four weeks before Bach, and the two masters served as organists in Protestant churches less than a hundred miles apart. The first two decades of their lives show parallel artistic developments, and within a span of two years both travelled to Lubeck to hear the renowned Dietrich Buxtehude. But while the following years saw Bach in Arnstadt, Muhlhausen, and Weimar, they saw Handel in Rome, Naples, and Venice.

What Handel brought from Italy to England was not only a hitherto unknown mastery of opera and concerto, but also, as the Danish scholar Jens Peter Larsen has recently pointed out, a highly individual manner of choral writing. It is manifested in Latin Psalms founded in part on German cantatas which date back to Handel's early organist days. As he transformed the Lutheran church music and lent it spaciousness and splendor such as were known only to the Italian Baroque, he carved from the hymn texts and pietistic poems the pure and eternally strong poetry of the psalms; and in the musical language with which he treated this stricter choice of texts there appeared for the first time the typical grandeur of Handel's choral style.

The Psalm Laudate Pueri, composed in Rome in 1707, is based on one of the earliest works preserved from Handel's hand ¹. The Roman work served in turn for the opening chorus of Handel's first English Psalm, "O be joyful in the Lord" (Psalm 100, the Jubilate, composed for the peace of Utrecht in 1713), and a revision of this work finally leads us to the series of twelve psalm compositions which Handel began in 1717 as composer-in-residence for the Duke of Chandos.

James Lord Brydges, first Duke of Chandos, was one of the most remarkable personalities of early 18th century English society. As Paymaster General under the reign of Queen Anne, he had gathered a fortune and a reputation on which Pope and Swift have given caustic comment, and at the edge of London he had established as his residence the Palace of Cannons - an architectural monument of legendary finesse and extravagance.

For two years, 1717-1719, Handel may have stayed at Cannons. "Whether Handel was provided as a mere implement of grandeur, or chosen for motives of a superior kind, it is not for us to determine. This one may venture to assert, that the having such a Composer,

was an instance of real magnificence, such as no private person, or subject; nay, such as no prince or potentate on the earth could at that time pretend to”.

The Duke of Chandos maintained an excellent musical establishment. John Christopher Pepusch, distinguished composer and founder of the Academy of Ancient Music, was its director. Interesting details are preserved in the Family Register, letters, and Inventories of Cannons now at the Huntington Library, San Marino, California, and in them we come across the names of Francesco Scarlatti, brother of Alessandro, who was recommended for the post of violinist, and Johann Christoph Bach, cousin of Johann Sebastian, from whom a harpsichord was bought. The Duke borrowed some of the best singers from the Chapel Royal, and when one of the Duchess’ pages had grown to the age where he lost his high voice, he was invariably supplanted ‘with a finer voice’.

The ‘Concert’ at Cannons numbered from 24 to 30 singers and players, and on the basis of the list of names that have been preserved we may assume that the present works were sung by a chorus made up of 3 sopranos, 3 tenors, and 2 basses. The orchestra outnumbered the chorus, according to the existing records, consisting of 3 first and 3 second violins, in addition to 1 violoncello, bass violin, oboe, and bassoon. The entire ensemble was conducted from the organ, either by Pepusch or by Handel himself.

“Mr. Handle has made me two new Anthems very noble ones & most think they far exceed the two first. He is at work for two more & some overtures to be plaid before the first lesson.” This passage from a letter by the Duke of Chandos to Dr. John Arbuthnot, court physician and famous patron of the arts, suggests that the six works with which Handel began his work at Cannons were written within a short span of time.

They have an unusual scoring in common: three-part chorus supported by a three-part string orchestra - avoiding alto and viola sections, but using the vocal and instrumental parts and the wind and string complements of the orchestra in such a manner that often a six-part or seven-part sound results. Oboe, violins, and the three bass instruments move independently or reinforce the vocal and instrumental lines so that the wonderfully strong melodic contours arise which invariably distinguish Handel’s writing.

Limitations of the Chandos forces, the Duke’s prejudice against the alto register and Pepusch’s inhospitable attitude have been quoted as possible reasons for the use of three-part choir and orchestra in the first six Chandos Anthems. But it is more likely that the trio sonata and the favored tessitura of the English Chapel singers served as points of departure

for a scoring with which Handel wished to experiment.

The trio sonata had interested Handel from the earliest period of his work, and the music of the Chandos Anthem overtures occurs again and again in his later trio sonatas. Yet, departing from the traditional trio setting, Handel ventures into entirely new textures of orchestral writing, and the instrument which inspired his early trios, the oboe, assumes here for the first time the typical binding function which distinguishes its role in the orchestral sound of the classical symphony.

The voice, however, dominates over the instruments, as always in Handel's writing. The chorus has become established as the main protagonist. The choral movements absorb a wealth of forms ranging from arioso and recitative to the extended motet, and the great images they present point directly to the oratorio - many suggestions for the later works appear here for the first time. Yet the smaller form of the anthem lends the concerted forces of Handel's writing especial charm and strength.

The structure of the anthems is guided by ever new applications of the concertato technique and by an ever fresh sensitivity to the text, so that poignant contrasts occur within a formal unity created by dominant "affections". Striking variety arises within the six works through the choice of texts itself. Moving prayer (Psalm 51) stands against jubilant praise (Psalm 145) and terse drama (Psalm 11). In distinction to the Latin Psalms, which Handel set in their entirety (and this was still the case in Psalm 100), the English Psalms appear in sparse selection. Handel took a hand in designing the form of his texts, choosing verse by verse, and a process of text compilation begins here which became of greatest importance in Handel's later biblical works and which shows the church composer as experienced dramatist.

Using the translation of Brady (1696), Handel shortened most of the Psalms, at times ingeniously combining a small number of verses from two or three different sources. His interpolation of a single verse from Psalm 93 in the related text of Psalm 96 gives rise to motivic play which rounds the total form, and in Psalm 11 Handel carefully noted the insertions: "the 3 verse of the 9 Psalm of Brady's versification" - "the 5 verse of the 12 Psalm" - "the 6 verse of the 13 Psalm". The finest example of Handel's adroit choice of text occurs probably in Psalm 42 which became the most famous of the set and the first to be published.

We are not sure in what order the six works were composed. They are variously numbered

in the printed editions. The autographs suggest no sequence, nor do they show the title Anthem. Each work is merely headed by the number of the psalm (tp 42, ip 51, etc.). It might rightly be assumed that Psalm 100, numbered Anthem I in Chrysander's edition, was the first of the series to be written. The transcription of the Utrecht Jubilate prefaced by a French overture might have served Handel to explore his new forces. On the other hand, elsewhere in the Anthems we find extensive quotations from the Utrecht Te Deum, composed just before the Jubilate, and Chrysander himself conjectures that the group of works may have begun with Psalm 96 which exists in an earlier form, probably dating back to 1714. The comparison of the two versions makes interesting reading. The first of the two, written for the principal soloist from the Utrecht works and the Birthday Ode, still reflects the ceremonial tone of these works. The second is enhanced by a brilliant aria based upon the interpolated verse from Psalm 93. But above all, it includes a skillfully wrought double fugue whose exposition is crowned by the cantus firmus treatment of the inverted and augmented main theme, suggesting the renewed influence of Protestant contrapuntal art.

Handel had been in Germany during the year before he took up residence at Cannons, and his setting of the St. John Passion on a text by Brockes (1716) represents his final contribution to German church music. Yet it led to a decisive new phase of his work - to a form and style of sacred music that was indeed "A new song unto the Lord". Alfred Mann

Die Form des Händelschen Oratoriums erwuchs in Schöpfungsepochen, deren jede einzelne sein Werk bedeutend vertritt. Die Kirchenkantate ist der Grundstein seiner kompositorischen Tätigkeit. Doch ist dieser Umstand allzuleicht vergessen, denn die Fülle der Einflüsse, die auf den Händelschen Stil einwirkten, ist selbst als eines der großartigsten Beispiele barocken Reichtums anzusehen.

Händel wurde knapp vier Wochen vor Bach geboren, und im gleichen Heimatraum wie der Eisenacher Meister begann er seine Laufbahn als protestantischer Organist. Die ersten beiden Lebensjahrzehnte zeigen bei beiden den gleichen künstlerischen Entwicklungsgang. Händel reist im Jahr 1703 nach Lübeck, um dort Buxtehude zu hören, Bach im Jahr 1705. Mit dem folgenden Jahrzehnt jedoch beginnt Bahcs Tätigkeit in Arnstadt, Mühlhausen und Weimar, während sich Händels Arbeitsfeld nach Venedig, Neapel und Rom verschiebt.

Die musikalischen Eindrücke, die Händel von Italien nach England verpflanzte, spiegeln sich nicht nur in der Oper und der Instrumentalmusik wieder, sondern, wie der dänische Musikgelehrte Jens Peter Larsen nachgewiesen hat, auch in einem durchaus eigengeprägten Chorsatz. Die Chorwerke aus Händels italienischer Zeit stützen sich zum Teil auf deutsche Kantaten aus den Jahren seiner frühen Organistentätigkeit. Bei der Neuformung dieser protestantischen Kirchenmusik entstanden Werke, die ganz von der Fülle und dem Glanz des italienischen Barock getragen waren; zugleich wandte sich Händel von freien Nachdichtungen und pietistischer Poesie ab und unterwarf sein Schaffen vollkommen der wunderbaren Reinheit und Stärke der Psalmtexte. Im Zusammenhang mit dieser Textwahl erscheint erstmalig der monumentale Händelsche Chorstil.

Der Psalm *Laudate Pueri*, 1707 während Händels Aufenthalt in Rom komponiert, geht auf eines seiner frühesten Werke zurück. Der lateinische Psalm wiederum diente als Vorlage für den Eingangsschor, von Händels erstem englischen Psalm „O be joyful in the Lord“ (Psalm 100, das für den Frieden von Utrecht im Jahre 1713 komponierte *Jubilate*). Und eine Umarbeitung dieses Werkes führt uns schließlich zu der Reihe von zwölf Psalmkompositionen, die Händel 1717 am Hofe des Herzogs von Chandos begann.

James Lord Brydges, Herzog von Chandos, war eine der markantesten Persönlichkeiten der englischen Gesellschaft seiner Zeit. Seine Stellung als Generalzahlmeister unter der Regierung von Königin Anna hatte ihm zu einem Vermögen und zu einem Rufe verhelfen, die Pope und Swift in Satiren verewigt haben, und Schloß Cannons, seine Residenz in der Nähe Londons, war ein durch seine erlesene und verschwenderische Pracht berühmtes

architektonisches Meisterwerk.

Zwei Jahre lang, 1717 bis 1719, hielt sich Händel wahrscheinlich zu Cannons auf. Ob seine Gegenwart lediglich als ein Ausdruck von Grandezza oder aus idealeren Beweggründen ersucht worden war, können wir schwerlich ermessen. Doch können wir eines mit Sicherheit sagen: Die Dienste eines solchen Komponisten zu genießen, war eine Auszeichnung, derer sich kein anderer im Lande - ja, derer sich kein Fürst oder Potentat auf Erden rühmen konnte.

Der Herzog von Chandos verfügte über eine ausgezeichnete Kapelle, die von Johann Christoph Pepusch, dem geachteten Komponisten und Gründer der *Academy of Ancient Music* geleitet wurde. Interessante Einzelheiten sind in der Familienchronik von Chandos und den Aufstellungen und Briefen enthalten, die in der Huntington Library von San Marino in Kalifornien verwahrt sind. Wir finden dort zum Beispiel den Namen von Francesco Scarlatti verzeichnet, der als Violinist empfohlen war, sowie den Namen von Johann Christoph Bach, einem Vetter Johann Sebastian's, von dem ein Cembalo erworben wurde. Der Herzog liebte sich die besten Solisten vom Königlichen Kirchenchor aus, und wenn ein Page der Herzogin seine hohe Knabenstimme verlor, so hielt der Herzog sogleich Umschau nach „einer feineren Stimme“.

Das Concert zu Cannons bestand aus 24 bis 30 Sängern und Instrumentalisten, und aufgrund der erhaltenen Namenslisten dürfen wir annehmen, dass die vorliegenden Werke von einem Chor von drei Sopranen, drei Tenören und zwei Bässen gesungen wurden. Das Orchester, dem Chor zahlenmäßig überlegen, bestand aus drei ersten und drei zweiten Violinen, je einem Violoncello und Bass, Oboe und Fagott. Das ganze Ensemble wurde von der Orgel aus, von Pepusch oder von Händel selbst geleitet.

„Mr. Handle hat mir zwei neue *Anthems* geschrieben, Werke edelster Art, und mich deucht, sie übertreffen die beiden ersten bei weitem. Er arbeitet an zwei weiteren und an einigen Instrumentalvorspielen, die der ersten Schriftverlesung vorangestellt werden sollen.“ Dieser Hinweis auf die sechs Werke, die am Anfang der Schaffensperiode von Cannons stehen, erscheint in einem Briefe vom Herzog von Chandos an Dr. John Arbuthnot, dem königlichen Leibarzt und bekannten Kunstgönner. Er lässt darauf schließen, dass sie innerhalb einer kurzen Zeitspanne entstanden.

Diese Gruppe der Chandos Anthems zeichnet sich durch eine ungewöhnliche Besetzung aus: Dreistimmiger Chor, unterstützt von einem dreistimmigen Streichorchester. Alt und

Violen fehlen. Doch ist die Disposition von vokalen und instrumentalen Stimmen (zumal durch das Hinzutreten von Oboe und Fagott) so gehalten, daß oft ein sechs- und siebenstimmiger Satz erklingt. Die Oboenstimme, die beiden Violinpartien und die Linien der drei Baßinstrumente sind abwechselnd unabhängig und in Prim- und Oktavverdoppelungen geführt, so daß die für Händels Schreibweise so bezeichnenden starken melodischen Umrisse entstehen.

Die bescheidenen Ausmaße der Hofkapelle, des Herzogs Vorurteil gegen die Altlage und Pepuschs unzuverlässige Haltung sind als Gründe für den dreistimmigen Chor- und Orchestersatz angeführt worden. Doch ist es wahrscheinlicher, daß die bei den englischen Kapellsängern bevorzugte hohe Tenorlage sowie Händels eigene Vorliebe für die Triosonatenbesetzung auf die Faktur der neuen Werke bestimmend einwirkten.

Die Triosonate hatte Händel schon in seinen frühesten Arbeiten beschäftigt, und die einleitenden Instrumentalsätze der *Chandos Anthems* erscheinen mehrfach in Händels späteren Triosonaten wieder. Die schlichte Dreistimmigkeit der Triosonate ist jedoch in diesen Werken in einen komplizierten Orchestersatz umgewandelt, und der unvermischte Oboenklang, den Händel in seinen Jugendwerken bevorzugte, ist hier in einer Mixtur verschmolzen, die erstmalig auf die symphonische Bläserbehandlung hinweist. Das gesamte Klangbild ist, wie immer bei Händel, dem vokalen Element unterworfen. Der Chor ist Hauptträger der Handlung geworden. Die Chorsätze, die vielerlei Formen, vom kurzen Arioso und Rezitativ bis zur sorgfältig ausgearbeiteten Motette, aufweisen, kommen schon den großartigen Chören der Oratorien nahe, (manche Anregungen zu den späteren Werken tauchen hier zuerst auf). Aber die knappere Form der Psalmkantate bringt die konzertierenden Gruppen des Händelschen Satzes zu besonders starker und reizvoller Geltung.

Die konzertante Haltung und die Frische der Textinterpretation bedingen die formale Gestaltung der Anthems. Die Werke sind zugleich von glänzenden Kontrasten und affekthaft beherrschender Einheitlichkeit erfüllt. Durch die Textwahl allein entsteht eine eindrucksvolle Mannigfaltigkeit innerhalb der sechs Werke. Innige Betrachtung (Psalm 51) wechselt mit jubelndem Lobgesang (Psalm 145) und mit prägnanter Dramatik ab (Psalm 11).

Im Gegensatz zu den lateinischen Psalmen, deren Text Händel vollständig komponierte (und dies trifft noch auf Psalm 100 zu), erscheinen die englischen Psalmen in strenger Versauswahl. Händel übernahm diese Textgestaltung selbst, und damit begann eine Art der Textzusammenstellung, die bei Händels späteren biblischen Werken von größter Bedeu-

tung sein sollte und die den Kirchenkomponisten als erfahrenen Dramaturgen zeigt.

Händel benutzte die englische Übersetzung von Brady (1696). In den meisten Fällen kürzte er die Psalmen, und gelegentlich verband er wenige Verse von zwei oder drei verschiedenen Stellen des Psalters. Die Einfügung eines Einzelverses aus Psalm 93 in den verwandten Text von Psalm 96 führt zu einer erstaunlichen motivischen Durcharbeitung der musikalischen Gesamtform, und in Psalm 11 sind die Einschübe sorgfältig von Händel selbst eingetragen: „the 9 verse of the 9 Psalm of Brady’s versification“ - „the 5 verse of the 12 Psalm“ - „the 6 verse of the 13 Psalm.“ Das schönste Beispiel von Händels gestraffter Textwahl bietet wohl Psalm 42, der berühmteste der Reihe und der erste, der im Druck erschien.

Die Reihenfolge, in der die sechs Werke komponiert wurden, ist nicht zu ermitteln. Sie sind in den Ausgaben verschieden numeriert. Die Autographen lassen keine zeitliche Folge erkennen und enthalten nur die Psalmzahl als Titel (cp 42, cp 51, usw.). Einerseits liegt nahe, daß der 100. Psalm, der als Anthem I in Chrysanders Ausgabe erscheint, als erster dieser Folge geschrieben wurde. Das Utrechter Jubilate, umgearbeitet und als selbständiges Werk von einer französischen Ouvertüre eingeleitet, mag Händel dazu gedient haben, die neue Aufführungssituation zu erproben. Andererseits finden wir in den Anthems auch weitgehende Entlehnungen aus dem Utrechter Te Deum, das kurz vor dem Jubilate entstanden war, und Chrysander selbst stellt die Vermutung an, daß die Reihe mit dem 96. Psalm begonnen haben mag, zu dem eine möglicherweise schon 1714 geschriebene Vorstudie vorhanden ist.

Ein Vergleich der beiden Fassungen ist höchst aufschlußreich. Die erste, für den Haupt-solisten der Utrechter Werke und der Geburtstagsode geschrieben, erinnert noch an den zeremoniellen Ton dieser Werke. Die zweite ist um den zu einer virtuosen Arie ausgestalteten Zusatz von Psalm 93 bereichert. Vor allem aber enthält sie eine meisterhaft ausgeführte Chorfrage, in deren Exposition die Umkehrung des Hauptthemas in verlängerten Notenwerten zum cantus firmus gesteigert wird, und in der sich erneut der starke Einfluß protestantischer Polyphonie ausdrückt. Händel war 1716, im Jahre ehe er nach Cannons ging, in Deutschland gewesen, und seine damals entstandene Brookes-Passion stellt die letzte große Auseinandersetzung mit dem Stil der geistlichen Musik dar, der den Anfang seiner Arbeit bestimmt hatte. Zugleich bildet sie eine entscheidende Überleitung, und Händels Ausdeutung des Psalmwortes „Singet dem Herrn ein neues Lied“ erscheint als Beginn einer neuen Schaffensperiode bewußt und bedeutsam. *Alfred Mann*

Psalm 96

Sinfonia (Grave - Allegro)

Chorus (Soprano, Tenor, Choir): O sing unto the Lord a new song! O sing unto the Lord, all the whole earth.

Chorus: Declare his honour unto the heaven, and his wonders unto all the people. For the Lord is great and cannot worthily be praised. He is more to be fear'd than all gods.

Aria (Tenor): The waves of the sea rage horribly, but yet the Lord who dwells on high is mightier.

Duet (Soprano, Tenor): O worship the Lord in the beauty of holiness.

Chorus (Soprano, Tenor, Choir): Let the whole earth stand in awe of him.

Chorus: Let the heav'ns rejoice, and let the earth be glad, let the sea make a noise, and all that therein is.

(Psalm 96, Verses 1, 3, 4, 9, 11; Psalm 93, Verse 4)

Psalm 42

Sonata (Andante - Allegro)

Chorus (Soprano, Tenor, Bass, Choir): As pants the heart for cooling streams, so longs my soul for thee, o God.

Aria (Soprano): Tears are my daily food, while thus they say: where is no thy God?

Recitative (Tenor): Now, when I think thereupon, I pour out my heart by myself, for I went with the multitude and brought them out into the house of God

Chorus: In the voice of praise and thanksgiving among such as keep holy day.

Duet (Soprano, Tenor): Why so full of grief, o my soul? Why so disquieted within me?

Chorus (Tenor, Choir): Put thy trust in God, for I will praise him.

(Psalm 42, Verses 2, 4, 5, 6)

Aufnahme / recording: April 1963 Chapel of the General Theological Seminary, New York
Aufnahmeleitung / recording supervision: Herman Adler
Tonmeister / sound engineer: David B. Hancock, New York
Cover: Entwurf Helmut Rottke

© 1963 Tonkunstverlag Merseburger, 1994 Cantate, © 2026 Cantate Musicaphon
Records
DED732605801 bis
Originalausgabe 1963 Cantate 645201

This recording was made under the auspices of The Rutgers University Research Council
and of The American Choral Foundation, Inc.
The positive organ was built especially for the New York Pro Musica in 1962 by D. A.
Flentrop of Zaandam, Holland. It is part of the New York Pro Musica Instrument
Collection and was used with their kind permission

