

Henry  
**PURCELL**

---

**Hail! Bright Cecilia**  
Ode on St. Cecilia's Day 1692

Soli (SAATBB), Coro (SSAATB)  
2 Oboi, 2 Flauti dolce, 2 Trombe, Timpani  
2 Violini, Viola, Basso continuo

herausgegeben von / edited by  
Julia Rosemeyer

Urtext

Partitur / Full score



---

Carus 10.250

# Inhalt / Contents

Vorwort .....	3
Foreword .....	5
Singtext mit Übersetzung / Singing Text .....	8
1. Symphony / Canzona .....	10
2. Hail! bright Cecilia (Basso solo, Chorus) .....	18
3. Hark! each tree (Alto solo, Basso solo) .....	26
4. 'Tis nature's voice (Alto solo) .....	37
5. Soul of the world (Chorus) .....	39
6. Thou tun'st this world below (Soprano solo, Chorus) .....	44
7. With that sublime celestial lay (Alto I, II solo, Basso solo) .....	49
8. Wondrous machine (Basso solo) .....	52
9. The airy Violin (Alto solo) .....	56
10. In vain the am'rous Flute (Alto solo, Tenore solo) .....	58
11. The Fife and all the harmony of war (Alto solo) .....	62
12. Let these amongst themselves contest (Basso I, II solo) .....	68
13. Hail! bright Cecilia, hail to thee (Chorus) .....	70
Kritischer Bericht .....	87

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 10.250),  
Klavierauszug (Carus 10.250/03),  
Chorpartitur (Carus 10.250/05),  
komplettes Orchestermaterial (Carus 10.250/19).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich:  
[www.carus-verlag.com/1025000](http://www.carus-verlag.com/1025000)

The following performance material is available:  
full score (Carus 10.250),  
vocal score (Carus 10.250/03),  
choral score (Carus 10.250/05),  
complete orchestral material (Carus 10.250/19).

↓ Digital editions for this work are listed at  
[www.carus-verlag.com/1025000](http://www.carus-verlag.com/1025000)

# Vorwort

Henry Purcells Ode „Hail! Bright Cecilia“ aus dem Jahr 1692 steht in einer langen Reihe von Kompositionen, die für den Festtag der Heiligen Cäcilia am 22. November geschrieben wurden. Unter seinen insgesamt über zwanzig Chor-Oden zu verschiedenen Anlässen war sie die letzte und umfangreichste.

Erstmals im Jahr 1683 hatte man in London das Fest für die Schutzpatronin der Musik mit einer entsprechenden Komposition begangen. Die Musical Society, eine Vereinigung aus führenden Musikern und wohlhabenden Musikliebhabern, beauftragte dafür eigens gedichtete Oden und ließ diese von bekannten Komponisten vertonen. Purcells Name ist in mehrfacher Weise mit diesem Anlass verknüpft. Sein erster Beitrag „Welcome to all the pleasures“ (Z 339) für das Jahr 1683 und seine wohl gleichzeitig entstandene, an Carissimi orientierte Ode „Laudate Ceciliam“ (Z 329) markieren den Beginn institutionalisierter Aufführungen am Cäcilientag in London. In dichtem Abstand, mit nur kurzer Unterbrechung aufgrund der Revolution (1688–1689), folgten bis 1700 Werke u.a. von John Blow, Giovanni Battista Draghi und Purcells Bruder Daniel Purcell. Einen Abschluss fand die intensive Phase der Cäcilienverehrung 1739 mit Georg Friedrich Händels Cäcilienode (HWV 76) auf den Text „From harmony“ von John Dryden.<sup>1</sup>

Die Feierlichkeiten in London bestanden aus einem Gottesdienst in St. Bride's und einem anschließenden Konzert in dem vergleichsweise großen Konzertsaal der Stationer's Hall. Man wollte mit besonderer Kunstfertigkeit und Virtuosität Cäcilia ehren, aber auch eine repräsentative und lukrative Auftrittsmöglichkeit für Musiker schaffen. Die Idee der Cäcilienfeste verbreitete sich von London aus auch in andere Landesteile. Den Kompositionsauftrag zu erhalten, war eine große Ehre. Purcell, dessen Oper *Fairy Queen* im Frühjahr 1692 uraufgeführt worden war, hatte zu dieser Zeit den Höhepunkt seiner Laufbahn und seines Könnens erreicht.

Der Text von Nicholas Brady, seinerseits beeinflusst durch Dryden (1687), thematisiert die antike Idee vom Ursprung der Musik und der Harmonie als Weltprinzip sowie die Wirkung der Musik auf die Affekte. Die Orgel als Königin der Instrumente verkörpert die himmlische Musik. Purcell vertont die sieben Strophen der Ode entweder vollständig in einem Satz (Nr. 4, 7, 13), oder teilt sie auf zwei bzw. drei Sätze auf. Eine Hervorhebung der Orchesterinstrumente gemäß der im Text genannten Instrumente lag auf der Hand.

Die vier Chorsätze fungieren als Gliederungselement. Auf die instrumentale Einleitung (fünfteilig, in Tempo, Besetzung und Lautstärke kontrastierend) folgen drei große zusammengehörige, meist mit Satzübergängen komponierte Abschnitte: der erste Abschnitt (Nr. 2–5) wird von zwei Chorsätzen gerahmt, deren erster durch ein kurzes Bass-Rezitativ eingeleitet wird. Im Zentrum steht das virtuose Altsolo Nr. 4 mit dem grandiosen Übergang zum Chorus „Soul of the world“. Der zweite Abschnitt (Nr. 6–10) beginnt wiederum mit einem Solo, diesmal vorgetragen vom Sopran, bevor der Chor einsetzt („Thou tun'st this world below“). Im Zentrum steht hier das Basssolo Nr. 8. Der Abschnitt klingt aus mit dem innigen Duett von Alt und Tenor „In vain the am'rous Flute“. Der Kontrast zur nachfolgenden Fanfare von Nr. 11 „The Fife and all the harmony

of war“, in der das kriegerische Instrumentarium vorgeführt wird, könnte kaum größer sein. Die Trompeten, die seit dem Ende der einleitenden Canzona pausierten, weisen zurück auf den Anfang. Der dritte und letzte Satz dieses Abschnitts, der Schlusschor Nr. 13, schlägt den Bogen zum Eingangschor und schafft – mit leichter textlicher Veränderung der Anfangszeile – eine Verklammerung des gesamten Werks.

Purcell nutzt die ganze Breite der Besetzungsvielfalt. Die Abfolge solistischer Arien, Duette, Ensembles und Chöre mischt er so, dass nie zwei Sätze gleichen Typs aufeinanderfolgen und sich eine formal abgerundete Gesamtstruktur ergibt. Neben stilistischer Abwechslung (melodische und reich verzierte Soli stehen neben homophonen Klangblöcken und polyphone Chorpässagen) ist eine große Ausgewogenheit gegeben. Sieht man von der Überzahl solistischer Altpartien ab, werden Vokal- und Instrumentalparts gleichwertig behandelt. So trifft die Formulierung von Peter Holman, „the work is greater than the sum of its parts“,<sup>2</sup> vielleicht am besten den Kern dessen, was „Hail! Bright Cecilia“ ausmacht.

Die Uraufführung war ein großer Erfolg. Das Werk wurde zweimal gesungen, wie einem Zeitungsbericht des mit Purcell befreundeten Chronisten Peter Motteux zu entnehmen war:

„The following Ode was admirably set to Music by Mr. Henry Purcell, and perform'd twice with universal applause, particularly the second Stanza [„Tis nature's voice“], which was sung with incredible Graces by Mr. Purcell himself.“<sup>3</sup>

In der gleichen Ausgabe erschien auch der Textabdruck der Ode von Nicholas Brady, jedoch ohne den Urheber zu nennen. (Die Auflösung als „Mr B-y“ lieferte die Redaktion erst einige Zeit später nach.)<sup>4</sup>

Purcell standen mehr Solisten zur Verfügung, als er aufgrund der Anzahl an Solostimmen (SAATBB) benötigt hätte. So verteilte er die Solopartien auf insgesamt 13 verschiedene Personen, die allem Anschein nach auch alle an der Uraufführung beteiligt waren.<sup>5</sup> Einzelne Solisten wechselte er in einer späteren Aufführung offenbar untereinander aus.<sup>6</sup> Es handelte sich überwiegend um Sänger der Chapel Royal sowie die Sopranistin Mrs. Aliff (und möglicherweise einen Knabensopran)<sup>7</sup>, also hervorragende Berufssänger, mit denen er bereits bei seinen Opernaufführungen zusammengearbeitet hatte.

<sup>2</sup> Peter Holman, *Henry Purcell*, New York 1994, S. 183.

<sup>3</sup> In: *Gentleman's Journal and Monthly Miscellany*, London, November 1692, S. 18.

<sup>4</sup> In der Januar-Ausgabe des *Gentleman's Journal* (Januar 1693, S. 26), wurde der Abdruck eines weiteren Gedichts mit dem Hinweis versehen, es sei von „Mr. B-y, whose Ode for St. Cecilia's Day you lik'd so well“.

<sup>5</sup> Vgl. die Angaben im Kritischen Bericht.

<sup>6</sup> Einzelne Namen sind durchgestrichen und jeweils durch einen anderen ersetzt. Ob autographe Einträge möglicherweise auch von einer späteren Aufführung stammen, also zu einem späteren Zeitpunkt ergänzt wurden, lässt sich anhand des Schriftbilds nicht entscheiden.

<sup>7</sup> Mrs. Aliff sang 1693 auch das Sopransolo in der Geburtstagsode „Celebrate this festival“ (vgl. White, wie Fußnote 1, S. 90). Mr. Pate war Theatersänger und nicht bei Hof angestellt. Mr. Howel wird als „High Councratenor“ bezeichnet und sang vermutlich im Falsett. Seine Partie in Nr. 3 ist im C2-Schlüssel notiert, die anderen Altstimmen mit einer Ausnahme im C3-Schlüssel. Außerdem waren beteiligt: Mr. Turner, Mr. Damascene, Mr. Freeman und Mr. Bouchier im Alt, Mr. Snow im Tenor, Mr. Woodson, Mr. Bowman, Mr. Edwards, Mr. George Hart (nur 1692) und Mr. Williams im Bass.

<sup>1</sup> Einen detaillierten Überblick über Ursprung und Organisation der Cäcilienfeste in England gibt: Bryan White, *Music for St Cecilia's Day from Purcell to Handel*, Woodbridge 2019.

Worauf die auch in Druckausgaben der Arie übernommene Aussage zurückgeht, Purcell selbst habe das Altsolo „'Tis nature's voice“ Nr. 4 gesungen, ist unklar. Dass Purcell selbst sang, dürfte relativ unwahrscheinlich sein. Zum einen ist im Autograph „Mr Pate“ für diesen Satz als Solist eingetragen, der außerdem für die beiden kleinen Tenor-Solopassagen in Nr. 2 und Nr. 13 vorgesehen war. Selbst wenn John Pate nicht bei der Uraufführung, sondern erst bei einer späteren Aufführung dieses Solo übernommen hätte, spricht gegen Purcell als Solisten, dass er eine Bassstimme hatte und sonst nicht öffentlich als Sänger in Erscheinung trat.<sup>8</sup> Warum sollte er just diese virtuose Arie vortragen, wenn ihm professionelle Sänger zur Verfügung standen? Eventuell bezieht sich der Hinweis eher darauf, dass Purcell die Verzierungen („incredible graces“) geschrieben, also komponiert hatte, die sonst den Ausführenden vorbehalten waren.

Ein Hinweis auf die von Purcell verwendete Chor- und Orchestergröße findet sich in Nr. 2, beim Wechsel zwischen Tutti und reduzierter Besetzung (T. 13–22). Für die kleine Chorbesetzung fordert er vier Diskantisten sowie je zwei Sänger pro Unterstimme (ATB). Im Hinblick auf den sechsstimmigen Schlusschor mit geteilten Sopranen ist demnach von insgesamt mindestens acht Diskantisten auszugehen. Für die reduzierte Streicherbesetzung nennt Purcell je zwei Spieler pro Stimme (VI I, VI II, Va). Dies ergäbe eine Gesamtbesetzung von etwa 24 Sängern und 20 Instrumentalisten (Streicher mindestens 3-fach, plus sechs Bläser, Continuo und Timpani). Bryan White konnte zeigen, dass für Aufführungen ähnlicher Werke in den 1680er und 1690er Jahren etwa 60 Mitwirkende üblich waren; je zur Hälfte Sänger und Instrumentalisten, die in der Regel aus der Chapel Royal, der „Violin Band“, der „Private Music“ und den „Trumpets in Ordinary“ zusammengezogen wurden.<sup>9</sup>

Die ersten beiden Teile der Einleitung aus „Hail! Bright Cecilia“ (T. 1–46, transponiert nach C-Dur) verwendete Purcell 1693 auch als Anfang der Geburtstagsode „Celebrate this festival“ (Z 321). Für den Gottesdienst des Cäcilienfests 1694 schrieb er ein weiteres geistliches Werk mit Orchesterbegleitung, *Te Deum and Jubilate* (Z 232). Zu einer Wiederholung von „Hail! Bright Cecilia“ kam es laut einem Bericht in der „London Gazette“ beim Besuch des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden am 25. Januar 1694 (im Konzertsaal der York Buildings) und für eine weitere Aufführung am 22. Februar 1695 wurde offenbar eine Partiturabschrift angefertigt.<sup>10</sup>

Purcell starb in der Nacht vom 21. auf den 22. November 1695, mit nur 36 Jahren. Die Zahl der nach seinem Tod entstandenen Abschriften und gedruckten Auszüge von „Hail! Bright Cecilia“ zeugen von der Beliebtheit des Werks, das sich rasch im Repertoire etablierte. Ab Anfang des 18. Jahrhunderts kam es vermehrt zu Bearbeitungen und Anpassungen an die veränderte Spielpraxis.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Vgl. Bruce Wood, *Purcell, an extraordinary life*, London 2009, S. 151 und Holman (wie Fußnote 2), S. 5, 182.

<sup>9</sup> Vgl. White (wie Fußnote 1), S. 87–92.

<sup>10</sup> Siehe Quelle B im Kritischen Bericht.

<sup>11</sup> Sandra Mangsen untersuchte in diesem Zusammenhang ein um 1760 entstandenes Stimmenmaterial („Jeffery Partbooks“, CDN-Lu MZ 1521), bei dem für eine Aufführung in Oxford die Besetzung an Händels *Ode for the birthday of Queen Anne* (HWV 74) angeglichen wurde, um beide Werke gemeinsam zu musizieren. Vgl. dies., „New sources for odes by Purcell and Handel from a collection in London, Ontario“, in: *Music & Letters* (81) 2000, S. 13–40.

## Aufführungspraktische Hinweise und Instrumentarium

Fehlende Vorsätze im Autograph werfen an einigen Stellen Fragen bzgl. der Instrumentalbesetzung auf. Die Nebenquellen geben hierzu nur bedingt Aufschluss, da sie mitunter eigene Lösungen anbieten, die aus der jeweiligen (späteren) Aufführungssituation resultieren.

Dies betrifft zum einen die Oboen. Sie verdoppeln entweder die Violinen (wie in Nr. 2, mindestens ab T. 23) oder die Trompeten, und haben in diesen Fällen kein eigenes Partitursystem. Im Chorteil von Nr. 6 fehlt im Autograph eine Besetzungsangabe zu den instrumentalen Oberstimmen. Wir gehen davon aus, dass auch hier – wie im einleitenden Abschnitt des Satzes – eine Beteiligung der Oboen *colla parte* mit den Violinen vorgesehen war, um die Klangfülle des Chores zu stützen, und dass sich eine Ausführung der Oberstimmen nur mit Violinen auf die solistischen Sätze (Nr. 3, 9) sowie den Chorsatz „Soul of the world“ (Nr. 5) beschränkt, der wegen seiner Tremolo-Passagen für Oboen ungeeignet erscheint und zu dem ebenfalls keine originalen Besetzungsangaben überliefert sind.

Weder aus zeitgenössischen Berichten noch aus dem Autograph geht hervor, wie die Continuo-Gruppe in „Hail! Bright Cecilia“ besetzt war. Als Streichbass hat Purcell in Nr. 3 die „Bass violin“, ein Bassinstrument der Violinfamilie in Achtfußlage vorgesehen. Sie war lauter als die erst ab etwa 1700 in London aufkommenden Violoncelli.<sup>12</sup> In anderen Sätzen könnte jedoch auch die „Bass viol“ (Bassgamba) verwendet worden sein. Vermutlich hat der Streichbass nur dann gespielt, wenn die übrigen Streicher beteiligt waren, und hat in den vokalen Solosätzen pausiert. Diese wurden nur akkordisch begleitet.<sup>13</sup> Dass Purcell offenbar kein 16-Fuß-Instrument einsetzte – Kontrabässe waren zu seinen Lebzeiten in England noch nicht üblich – zeigt sich auch in der Basso-sequente-Passage des Eingangschores, wo für die aus dem Tenor übernommenen Töne (Nr. 2, T. 18–19) kein Schlüsselwechsel oder Pausieren eines 16-Fußes angezeigt wird. Ein späterer, unvollständiger Stimmensatz aus der 1. Hälfte des 18. Jh. benennt hingegen den Kontrabass.<sup>14</sup>

Die – wenn auch äußerst sparsame – Bezifferung<sup>15</sup> macht deutlich, dass mindestens ein Akkordinstrument an der Continuo-Gruppe beteiligt war. Es ist anzunehmen, dass Theorbe und/oder Gamba sowie Cembalo oder Orgel eingesetzt wurden. Die Größe des Continuos bei heutigen Aufführungen sollte sich an der Anzahl der übrigen Instrumentalisten sowie der Chorstärke orientieren.

<sup>12</sup> Vgl. *The Ashgate Research Companion to Henry Purcell*, hg. von Rebecca Herisson, Burlington 2012, S. 156. Das spätere Stimmenmaterial (Quelle D) schreibt hingegen „Viol Bass“. Der Stimmensatz D enthält lediglich eine Continuo-Stimme (allerdings sind auch alle Streicher- und Chorstimmen nur einfach vorhanden). Diese ist beziffert und wird auf dem Titelblatt „The Thorough Bass“ benannt, auf der ersten Notenseite „Viol Bass“. Man kann vermuten, dass zwei Spieler, ein Streichbass und ein Tasteninstrument bzw. Lautenspieler, gemeinsam aus diesem Exemplar musiziert haben.

<sup>13</sup> Dies legt zumindest das teil-autographe Stimmenmaterial zu Purcells vermutlich 1690 komponiertem Anthem „My song shall be alway“ (Z 31) nahe. Vgl. *Research Companion* (wie Fußnote 12), S. 157.

<sup>14</sup> Oxford, Bodleian Library (GB-Ob, Signatur: MS Mus.c.27); 6 Stimmen sind erhalten, 2x Violino I, Violino II, Oboe I sowie zwei unbezifferte Continuo-Stimmen (eine ohne Bezeichnung, eine mit Bezeichnung „Cont: Bass“). Der Kontrabass spielt in allen Sätzen (bis auf Nr. 4), verdoppelt in Nr. 1, 11 und 13 jedoch die Paukenstimme.

<sup>15</sup> Etwas umfangreicher sind im Autograph die solistischen Sätze Nr. 2 und 4 beziffert (letzterer mit teils ungewöhnlich weiter Lage), Nr. 3, 5, 7 und 10–12 vereinzelt, die Einleitung Nr. 1 sowie die Chorsätze Nr. 6 und 13 gar nicht.



Ein Fagott wird in keiner der frühen Quellen genannt. Seine Verwendung in den Sätzen mit Solo-Oboen (Nr. 6, 8) kann jedoch erwogen werden.

Zu den beiden Blockflöten tritt in Nr. 3 eine Bassflöte hinzu, die mit dem Streichbass alterniert. Ungewöhnlich ist, dass die Angaben für den Instrumentenwechsel im Autograph nach wenigen Takten abbrechen, und dass die Bassflöte nicht auch in Nr. 10 eingesetzt wurde. Insofern kann nicht ausgeschlossen werden, dass es sich um eine unvollständig ausgearbeitete oder nicht angewandte Alternative handelt.<sup>16</sup> Die Verwendung einer Bassflöte überlassen wir den Ausführenden, abhängig davon ob der Ton *E* gegen Ende des Satzes (T. 90ff.), der den Ambitus des Instruments in der Tiefe unterschreiten, realisiert werden kann. Das Aufführungsmaterial der vorliegenden Ausgabe bietet einen Vorschlag zur Fortführung des Wechselschemas.

Die Trompeten spielten, laut dem eingangs erwähnten Bericht von Motteux, sehr zart („with all the softness imaginable“) und man verwendete offenbar „flat trumpets“ (Instrumente mit Zügen), die über den chromatischen Tonvorrat verfügten.<sup>17</sup> Purcell nutzt diese Möglichkeiten, u.a. für das ansonsten auf einem Instrument in D unspielbare *g*<sup>1</sup> und das überraschende *f*<sup>2</sup> in der Schlusskadenz von Nr. 11 „The Fife and all the harmony of war“.

Die Verwendung von Pauken war zur Zeit der Entstehung von "Hail! Bright Cecilia" noch sehr neu. Sie wurden in England erstmals 1691 in einem vergleichbaren Werk eingesetzt, in John Blows Cäcilienode „The glorious day is come“.

Bei dem Tremolo der Streicher in Nr. 5 zur Illustration der „jarring seeds“ dürfte es sich um einen raschen Bogenwechsel, eine Art Bogenvibrato („a shake or tremble with the bow“<sup>18</sup>) handeln.

\*\*\*

Die vorliegende Ausgabe entstand in Erinnerung an meinen Kollegen Hans Ryschawy (1953–2022), der dieses Werk ursprünglich edieren wollte.

Herausgeberin und Verlag danken allen Bibliotheken, die Reproduktionen der Quellen zur Verfügung gestellt haben.

Stuttgart, Januar 2023

Julia Rosemeyer

<sup>16</sup> Viele spätere Quellen übernehmen die Bassflöten-Angaben nicht.

<sup>17</sup> In: *Gentleman's Journal* (wie Fußnote 3), S. 7. Der Bericht handelt von der Tafelmusik im Anschluss an die Ode. Vgl. Wood (wie Fußnote 8), S. 142f.

<sup>18</sup> Christopher Simpson, *The Division-Violinist*, London 1659, S. 10.

## Foreword

Henry Purcell's ode "Hail! Bright Cecilia" of 1692 is one of a long series of compositions written for the feast day of St. Cecilia, 22 November. Among his altogether more than twenty choral odes for various occasions, this was the last and most extensive.

It was in 1683 that the festival for the patron saint of music was celebrated in London for the first time with a dedicated composition. The Musical Society, an association of leading musicians and wealthy music lovers, commissioned specially written odes and had them set to music by well-known composers. Purcell's name is linked with this occasion in several ways. His first contribution, "Welcome to all the pleasures" (Z 339) for the year 1683, and his ode "Laudate Ceciliam" (Z 329), probably written at the same time and inspired by Carissimi, mark the beginning of institutionalized performances on Cecilia Day in London. Works by John Blow, Giovanni Battista Draghi and Purcell's brother Daniel Purcell, among others, followed at close intervals until 1700, with only a brief interruption caused by the Revolution (1688–1689). The intensive phase of the veneration of Cecilia came to an end in 1739 with George Frideric Handel's *Ode for St. Cecilia's Day* (HWV 76) on the text "From harmony" by John Dryden.<sup>1</sup>

The celebrations in London consisted of a service in St. Bride's followed by a concert in the comparatively large Stationer's Hall. The intention was to honor Cecilia with special artistry and virtuosity, but also to create a representative and lucrative performance opportunity for musicians. The concept of Cecilia festivals spread from London to other parts of the country. Receiving a composition commission was a great honor. Purcell, whose opera *Fairy Queen* had premiered in the spring of 1692, had at this time reached the pinnacle of his career and skill.

The text by Nicholas Brady who in turn was influenced by Dryden (1687), deals with the ancient idea of the origin of music and harmony as a world principle, as well as the effect of music on the emotions. The organ as the queen of instruments embodied heavenly music. Purcell set some of the seven stanzas of the ode to music entirely in one movement (Nos. 4, 7, 13), and others divided into two or three movements. The orchestral instruments mentioned in the text were naturally emphasized in the setting.

The four choral movements serve as a structuring element. The instrumental introduction (in five sections which contrast in tempo, instrumentation and dynamics) is followed by three large sections that belong together and are mostly linked by movement transitions: the first section (Nos. 2–5) is framed by two choral movements, the first of which is introduced by a short bass recitative. The centerpiece is the virtuoso contralto solo No. 4 with its grandiose transition to the chorus "Soul of the world." The second section (Nos. 6–10) begins again with a solo, this time performed by the soprano, before the chorus enters ("Thou tun'st this world below"). The centerpiece here is the bass solo No. 8. This section ends with the intimate duet of contralto and tenor "In vain the am'rous Flute." The contrast with the following fanfare of No. 11 "The Fife and all the harmony of war," in which the martial instruments are demonstrated, could hardly be greater. The trumpets, paused since the end of the intro-

<sup>1</sup> For a detailed overview of the origins and organization of the feasts of St. Cecilia in England, see: Bryan White, *Music for St Cecilia's Day from Purcell to Handel*, Woodbridge, 2019.

ductory Canzona, hark back to the beginning. The third and last movement of this section, the final chorus No. 13, returns to the opening chorus and – with a slight textual change to the opening line – creates a frame around the entire work.

Purcell made use of the entire range of scoring possibilities. He alternated the sequence of solo arias, duets, ensembles and choruses in such a way that no two movements of the same type follow one another, resulting in a formally rounded overall structure. In addition to stylistic variety (melodic and richly ornamented solos are found next to homophonic blocks of sonority and polyphonic choral passages), there is a great balance. If one disregards the preponderance of solo contralto parts, vocal and instrumental parts are treated equally. Peter Holman's formulation, "the work is greater than the sum of its parts,"<sup>2</sup> perhaps best captures the essence of what "Hail! Bright Cecilia" is about.

The first performance was a great success. The work was sung twice, according to a newspaper report by Peter Motteux, a chronicler who was a friend of Purcell:

"The following Ode was admirably set to Music by Mr. Henry Purcell, and perform'd twice with universal applause, particularly the second Stanza ["'Tis nature's voice"], which was sung with incredible Graces by Mr. Purcell himself."<sup>3</sup>

The text of Nicholas Brady's ode was also published in the same issue, but without naming the author. (The resolution "Mr B-y" was only supplied by the editors some time later).<sup>4</sup>

Purcell had more soloists at his disposal than he would have needed for the number of solo parts (SAATBB). He therefore distributed the solo parts among a total of 13 different performers, all of whom seem to have also been involved in the first performance.<sup>5</sup> In a later performance, he evidently reallocated individual soloists to different parts.<sup>6</sup> They were mainly singers from the Chapel Royal well as the soprano Mrs. Aliff (and possibly a boy soprano)<sup>7</sup>, in other words, outstanding professional singers with whom Purcell had already worked in his opera performances.

The origin of the statement that Purcell himself sang the contralto solo "'Tis nature's voice" No. 4, which is also adopted in printed editions of the aria, is unclear. It is relatively unlikely that Purcell himself sang. To begin with, the autograph record "Mr. Pate" as soloist for this movement, who was also intended for the two small tenor solo passages in No. 2 and No. 13. Even if John Pate did not perform this solo at the premiere, but only at a later performance,

the fact that Purcell had a bass voice and did not otherwise appear publicly as a singer argues against him performing as a soloist.<sup>8</sup> Why should he sing this virtuoso aria when he had professional singers at his disposal? Perhaps the reference rather concerns the fact that Purcell wrote, i.e., composed the ornaments ("incredible graces"), which were usually devised by the performers.

An indication of the choral and orchestral forces used by Purcell can be found in No. 2, at the change between tutti and reduced instrumentation (mm. 13–22). For the small choir, he called for four trebles and two singers for each of the lower voices (ATB). With regard to the six-part final chorus with divided sopranos, it can be assumed that there were at least eight trebles. For the reduced string instrumentation, Purcell named two players per voice (VI I, VI II, Va). This would result in a total cast of about 24 singers and 20 instrumentalists (strings at least triple, plus six winds, continuo and timpani). Bryan White was able to show that for performances of similar works in the 1680s and 1690s, about 60 performers were common; half were singers and half instrumentalists, usually drawn from the Chapel Royal, the "Violin Band," the "Private Music," and the "Trumpets in Ordinary."<sup>9</sup>

In 1693, Purcell also used the first two parts of the introduction from "Hail! Bright Cecilia" (mm. 1–46, transposed to C major) as the beginning of the birthday ode "Celebrate this festival" (Z 321). For the service of the Feast of St. Cecilia in 1694, he wrote another sacred work with orchestral accompaniment, *Te Deum and Jubilate* (Z 232). According to a report in the London Gazette, "Hail! Bright Cecilia" was repeated during the visit of Margrave Ludwig Wilhelm von Baden on 25 January 1694 (in the concert hall of the York Buildings), and a copy of the score was evidently made for a further performance on 22 February 1695.<sup>10</sup>

Purcell died on the night of 21–22 November 1695, aged only 36. The number of copies and printed excerpts of "Hail! Bright Cecilia" produced after his death bear witness to the popularity of the work, which quickly established itself in the repertoire. From the beginning of the 18th century, there were more and more arrangements and adaptations to changing performance practice.<sup>11</sup>

### Practical performance suggestions and instruments

The fact that some of the instrument labels in the autograph are missing gives rise to questions regarding instrumental scoring in some places. The secondary sources provide only limited information in this respect, since they at times offer their own solutions resulting from the respective (later) performance situation.

This concerns the oboes, among others. They either double the violins (as in No. 2, at least from m. 23 onward) or the trumpets, and in both cases have no staff of their own. In the choral section of

<sup>2</sup> Peter Holman, *Henry Purcell*, New York, 1994, p. 183.

<sup>3</sup> In: *Gentleman's Journal and Monthly Miscellany*, London, November 1692, p. 18.

<sup>4</sup> In the January issue of the *Gentleman's Journal* (January 1693, p. 26), the reprint of another poem was accompanied by the note that it was by "Mr. B-y, whose Ode for St. Cecilia's Day you lik'd so well."

<sup>5</sup> Cf. the information in the Critical Report.

<sup>6</sup> Individual names have been crossed out and replaced by others. It is not possible to decide from the typeface whether autograph entries may also have come from a later performance, i.e., were added at a later time.

<sup>7</sup> Mrs. Aliff also sang the soprano solo in the birthday ode "Celebrate this festival" in 1693 (cf. White, see footnote 1, p. 90). Mr. Pate was a theater singer and not employed by the court. Mr. Howel is described as a "high countratenor" and presumably sang in falsetto. His part in No. 3 is notated in C2 clef, the other alto parts are with one exception in C3 clef. Also participating were: Mr. Turner, Mr. Damascene, Mr. Freeman and Mr. Bouchier as contraltos, Mr. Snow as tenor, Mr. Woodson, Mr. Bowman, Mr. Edwards, Mr. George Hart (1692 only) and Mr. Williams as basses.

<sup>8</sup> Cf. Bruce Wood, *Purcell, an extraordinary life*, London, 2009, p. 151 and Holman (see footnote 2), pp. 5, 182.

<sup>9</sup> Cf. White (see footnote 1), pp. 87–92.

<sup>10</sup> See Source B in the Critical Report.

<sup>11</sup> In this context, Sandra Mangsen examined some part material written around 1760 ("Jeffery Partbooks," CDN-Lu MZ 1521), in which the instrumentation was adapted to Handel's *Ode for the birthday of Queen Anne* (HWV 74) for a performance in Oxford, in order to perform both works together. Cf. the same, "New sources for odes by Purcell and Handel from a collection in London, Ontario," in: *Music & Letters* (81), 2000, pp. 13–40.

No. 6, the autograph lacks a scoring indication for the instrumental upper parts. We assume that here too – as in the introductory section of this movement – the oboes were intended to participate *colla parte* with the violins in order to support the sonority of the choir and that, furthermore, the upper parts were performed just with violins in the solo movements (Nos. 3, 9) and in the choral movement “Soul of the world” (No. 5); the latter, for which no original instrumentation information has survived either, seems ill suited to the oboe because of its tremolo passages.

Neither contemporary reports nor the autograph reveal how the continuo group in “Hail! Bright Cecilia” was scored. Purcell intended the string bass in No. 3 to be a “bass violin,” a bass instrument of the violin family in the eight-foot register. It was louder than the violoncello, which did not appear in London until about 1700.<sup>12</sup> In other movements, however, the “bass viol” (bass gamba) may also have been used. Presumably the string bass only played when the other strings were involved and paused in the vocal solo movements. These were accompanied only chordally.<sup>13</sup> That Purcell apparently did not use a 16-foot instrument – double basses were not yet common in England during his lifetime – is also evident in the basso seguente passage of the opening chorus, where no clef change or pausing of a 16-foot instrument is indicated for the passage taken from the tenor (No. 2, mm. 18–19). A later, incomplete set of parts from the first half of the 18th century does, however, make reference to a double bass.<sup>14</sup>

The – albeit extremely sparse – figuring<sup>15</sup> makes it clear that at least one chordal instrument was involved in the continuo group. It can be assumed that a theorbo and/or viola da gamba, as well as a harpsichord or an organ, were implemented. The size of the continuo group in present-day performances should be based on the number of other instrumentalists and the size of the choir.

A bassoon is not mentioned in any of the early sources. Its use in the movements with solo oboes (Nos. 6, 8) can, however, be considered.

In No. 3, the two recorders are joined by a bass recorder, which alternates with the string bass. It is unusual that the indications for the instrument change in the autograph break off after a few bars, and that the bass recorder was not also used in No. 10. In this respect, it cannot be ruled out that it is an incompletely worked out or unused alternative.<sup>16</sup> We leave the inclusion of a bass recorder to the performers, depending on whether the note *E* towards the end of the movement (mm. 90ff.), which exceeds the instrument's

range in the low register, can be realized. The performance material of the present edition offers a suggestion for continuing the scheme of alternating instruments.

According to the report by Motteux mentioned above, the trumpets played “with all the softness imaginable” and evidently “flat trumpets” (instruments with slides) were used, which had the chromatic pitches at their disposal.<sup>17</sup> Purcell exploited these possibilities, among other things for the *g*<sup>1</sup>, otherwise unplayable on an instrument in D, and the surprising *f*<sup>2</sup> in the final cadenza of No. 11 “The Fife and all the harmony of war.”

The use of timpani was still very new at the time “Hail! Bright Cecilia” was composed. They were first used in England in 1691 in a comparable work, namely John Blow's Ode to Cecilia “The glorious day is come.”

The tremolo of the strings in No. 5 to illustrate the “jarring seeds” is probably a rapid bow change, a kind of bow vibrato (“a shake or tremble with the bow”<sup>18</sup>).

\*\*\*

The present edition was created in memory of my colleague Hans Ryschawy (1953–2022), who originally wished to edit this work.

The editor and publisher would like to thank all the libraries that have made reproductions of the sources available.

Stuttgart, January 2023

Julia Rosemeyer

Translation: Gudrun and David Kosviner

<sup>12</sup> Cf. *The Ashgate Research Companion to Henry Purcell*, ed. by Rebecca Herissone, Burlington, 2012, p. 156. The later part material (source D), however, reads “Viol Bass.” The set of parts D contains only one continuo part (all the string and chorus parts are, however, also extant only as single copies). This is figured and named “The Thorow Bass” on the title page and “Viol Bass” on the first page. One can assume that two players, a string bass and a keyboard instrument or lute player, both played from this copy.

<sup>13</sup> This is at least suggested by the partially autograph part material for Purcell's anthem “My song shall be alway” (Z 31), probably composed in 1690. Cf. *Research Companion* (see footnote 12), p. 157.

<sup>14</sup> Oxford, Bodleian Library (GB-Ob, Signature: MS Mus. c.27); 6 parts are preserved, 2x Violino I, Violino II, Oboe I as well as two unfigured continuo parts (one without designation, one with designation “Cont: Bass”). The double bass plays in all movements (except No. 4), but doubles the timpani part in Nos. 1, 11 and 13.

<sup>15</sup> In the autograph, the solo movements No. 2 and 4 are figured somewhat more extensively (the latter with an unusually wide register), Nos. 3, 5, 7 and 10–12 sporadically, the introduction No. 1 and the choral movements Nos. 6 and 13 not at all.

<sup>16</sup> Many later sources did not adopt the bass recorder indications.

<sup>17</sup> In: *Gentleman's Journal* (see footnote 3), p. 7. The report concerns the table music following the ode. Cf. Wood (see footnote 8), pp. 142f.

<sup>18</sup> Christopher Simpson, *The Division-Violinist*, London, 1659, p. 10.

# Singtext mit Übersetzung / Singing Text

## Ode on St. Cecilia's Day 1692

1. [Symphony / Canzona]
2. Hail! hail! bright Cecilia. Hail! fill ev'ry heart  
with love of thee and thy celestial art;  
that thine and music's sacred love  
may make the British forest prove  
as famous as Dodona's vocal grove:
3. Hark! hark! each tree its silence breaks,  
the box and fir to talk begin!  
this in the sprightly VIOLIN  
that in the FLUTE distinctly speaks!  
'Twas sympathy their list'ning brethren drew,  
when to the Thracian lyre with leafy wings they flew.
4. 'Tis nature's voice; thro' all the moving wood  
of creatures understood:  
the universal tongue to none  
of all her num'rous race unknown!  
From her it learnt the mighty art  
to court the ear or strike the heart:  
at once the passions to express and move;  
we hear, and straight we grieve or hate, rejoice or love:  
in unseen chains it does the fancy bind;  
at once it charms the sense and captivates the mind.
5. Soul of the world! Inspir'd by thee,  
the jarring seeds of matter did agree,  
thou didst the scatter'd atoms bind,  
which, by thy laws of true proportion join'd,  
made up of various parts one perfect harmony.
6. Thou tun'st this world below, the spheres above,  
who in the heav'nly round to their own music move.
7. With that sublime celestial lay  
can any earthly sounds compare?  
If any earthly music dare,  
the noble ORGAN may.  
From heav'n its wondrous notes were giv'n,  
(Cecilia oft convers'd with heav'n,)  
some angel of the sacred choir  
did with his breath the pipes inspire;  
and of their notes above the just resemblance gave,  
brisk without lightness, without dulness grave.

## Ode zum Cäcilientag 1692

1. [Symphony / Canzona]
2. Gegrüßt seist du, strahlende Cäcilia. Gegrüßt seist du,  
erfülle jedes Herz  
mit Liebe zu dir und deiner himmlischen Kunst;  
dass deine und der Musik heilige Liebe  
den britischen Wald so berühmt werden lässt  
wie Dodonas Hain des Gesanges.
3. Horch, horch, jeder Baum bricht sein Schweigen,  
Buchsbaum und Tanne fangen an zu reden!  
Diese spricht durch die muntere GEIGE,  
jener deutlich durch die FLÖTE!  
Es war die Sympathie, die ihre horchenden Brüder lockte,  
als sie zur thrakischen Leier mit belaubten Schwingen flogen.
4. Es ist die Stimme der Natur, durch den ganzen bewegten Wald  
der Geschöpfe verstanden:  
Die universelle Sprache, die keinem  
ihrer zahlreichen Geschlechter unbekannt!  
Von ihr lernte sie die mächtige Kunst,  
um das Ohr zu werben oder das Herz zu berühren:  
die Leidenschaften zugleich auszudrücken und zu erregen;  
wir lauschen, und sogleich trauern oder hassen wir, freuen  
uns oder lieben:  
in unsichtbaren Ketten fesselt sie die Phantasie;  
zugleich betört sie die Sinne und bezaubert den Geist.
5. Seele der Welt! Von dir inspiriert,  
einigten sich die streitenden Samen der Materie,  
du hast die zerstreuten Atome zusammengefügt,  
die, durch deine Gesetze der wahren Proportion verbunden,  
aus verschiedenen Teilen eine vollkommene Harmonie bildeten.
6. Du stimmst diese Welt hier unten, die Sphären dort oben,  
die sich im himmlischen Kreise zu ihrer eigenen Musik bewegen.
7. Können sich irdische Klänge  
mit dieser erhabenen himmlischen Melodie vergleichen?  
Wenn irgendeine irdische Musik es wagte,  
dann wäre es die edle ORGEL.  
Vom Himmel wurden ihr wunderbare Töne gegeben,  
(Cäcilia hat oft mit dem Himmel Gespräche geführt),  
ein Engel aus dem heiligen Chor  
hat mit seinem Atem die Pfeifen beseelt;  
und ihren Tönen droben die wahre Ähnlichkeit verliehen,  
lebhaft ohne Oberflächlichkeit, ernst ohne Stumpfheit.

8. Wondrous machine!  
to thee the warbling LUTE,  
though us'd to conquest, must be forc'd to yield:  
with thee unable to dispute.
9. The airy VIOLIN  
and lofty VIOL quit the field;  
in vain they tune their speaking strings  
to court the cruel fair, or praise victorious kings.  
Whilst all thy consecrated lays  
are to more noble uses bent;  
and ev'ry grateful note to heav'n repays  
the melody it lent.
10. In vain the am'rous FLUTE and soft GUITAR  
jointly labour to inspire  
wanton heat and loose desire;  
whilst thy chaste airs do gently move  
Seraphic flames and heav'nly love.
11. The FIFE and all the harmony of war  
in vain attempt the passions to alarm,  
which thy commanding sounds compose and charm.
12. Let these amongst themselves contest,  
which can discharge its single duty best.  
Thou summ'st their diff'ring graces up in one,  
and art a consort of them all within thy self alone.
13. Hail! hail! bright Cecilia, hail to thee!  
Great patroness of us and harmony!  
Who, whilst among the choir above  
thou dost thy former skill improve,  
with rapture of delight dost see  
thy fav'rite art  
make up a part  
of infinite felicity.  
Hail! hail! bright Cecilia, hail to thee!  
Great patroness of us and harmony!

Text: Nicholas Brady (1659–1726)\*

8. Wundersames Gerät!  
Dir gegenüber muss die trällernde LAUTE,  
obwohl an Siege gewöhnt, sich fügen:  
mit dir kann sie nicht diskutieren.
9. Die lebhaftige GEIGE  
und die erhabene GAMBE räumen das Feld;  
vergebens stimmen sie ihre sprechenden Saiten  
um die grausame Schöne zu umwerben, oder siegreiche  
Könige zu preisen.  
Während alle deine geweihten Melodien  
zu edleren Zwecken geneigt sind;  
und jede dankbare Note dem Himmel  
die geliehene Melodie wieder zurückgibt.
10. Vergebens bemühen sich die liebliche FLÖTE und die sanfte  
GITARRE zusammen  
um lüsterne Hitze und liederliche Begierde zu wecken;  
während deine keuschen Lieder sanft  
seraphische Flammen und himmlische Liebe bewegen.
11. Die PFEIFE und die ganze Harmonie des Krieges  
versuchen vergebens die Leidenschaften zu erschrecken,  
die deine gebieterischen Klänge beruhigen und bezaubern.
12. Lass jene untereinander wetteifern,  
wer seine einzelne Pflicht am besten erfüllen kann.  
Du fasst ihre verschiedenen Grazien in ein Ganzes zusammen,  
und bist, in dir selbst, eine Gefährtin von ihnen allen.
13. Gegrüßt seist du, strahlende Cäcilia, gegrüßt seist du!  
Große Patronin von uns und von der Harmonie!  
Die du, während du droben im Chor  
dein früheres Können vergrößerst,  
mit entzücktem Blick betrachtest  
wie deine Lieblingskunst  
einen Teil der  
unendlichen Glückseligkeit gestaltet.  
Gegrüßt seist du, strahlende Cäcilia, gegrüßt seist du!  
Große Patronin von uns und von der Harmonie!

Translation: Gudrun and David Kosviner

\* Für Abweichungen des vertonten Textes zum Textabdruck der Ode, siehe den Kritischen Bericht. / For differences between the singing text and the printed text of the ode, see the Critical Report.

# Hail! Bright Cecilia

Ode on St. Cecilia's Day 1692

Z 328

Henry Purcell

1659–1695

Text: Nicholas Brady (1692)

## 1. Symphony / Canzona

### Symphony

I Tromba / Oboe

II

Timpani in Re-La/d-A

I Violino

II

Viola

Basso continuo

5

Aufführungsdauer / Duration: ca. 53 min.

© 2023 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – Carus 10.250

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / [www.carus-verlag.com](http://www.carus-verlag.com)

Urtext  
edited by Julia Rosemeyer

# Canzona

11

\* Tromba I/Oboe I

Tromba II/Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Basso continuo

16

21

\* ♩ meint ein rasches und leichtes Tempo; siehe den Kritischen Bericht. / ♩ means a brisk and airy tempo; see the Critical Report.

25

Musical score for measures 25-28. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The vocal line consists of a melodic phrase with some rests.

29

Musical score for measures 29-33. The score continues with the piano and vocal parts. The piano accompaniment maintains its rhythmic patterns, while the vocal line has several rests and short melodic fragments. A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid on the score.

34

Musical score for measures 34-38. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic patterns. The vocal line features a series of notes with rests, creating a rhythmic accompaniment for the piano.



40

Musical score for measures 40-46. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

47 Adagio

Musical score for measures 47-55, marked Adagio. The score is written for a full orchestra. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is slower and more melodic than the previous section. A large watermark 'Carus' is overlaid on the score.

56

Musical score for measures 56-62. The score is written for a full orchestra. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues the Adagio tempo and features a mix of melodic and rhythmic elements.

66

Musical score for measures 66-75. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a single staff with a treble clef. The piano accompaniment consists of three staves: two for the right hand (treble clef) and one for the left hand (bass clef). The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

76

Musical score for measures 76-84. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a single staff with a treble clef. The piano accompaniment consists of three staves: two for the right hand (treble clef) and one for the left hand (bass clef). The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

85

Musical score for measures 85-94. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a single staff with a treble clef. The piano accompaniment consists of three staves: two for the right hand (treble clef) and one for the left hand (bass clef). The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

95 **Allegro**

Tromba I/Oboe I

Tromba II/Oboe II

Timpani

Violino I

Violino II

Viola

Basso continuo

102

110

117

Musical score for measures 117-124. The score is written for a grand piano and includes a separate bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices in the piano part and a steady bass line.

125

Musical score for measures 125-131. The score is written for a grand piano and includes a separate bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music continues with intricate piano textures and a consistent bass line.

132

Musical score for measures 132-139. The score is written for a grand piano and includes a separate bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music concludes with a final cadence in the piano part and a sustained bass line.

Musical score for measures 139-147. The score is arranged in two systems. The first system contains three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system contains four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) at the end of the section.

Grave

Musical score for measures 148-152, marked 'Grave'. The score is arranged in two systems. The first system contains three staves: Oboe I, Oboe II, and Violino I. The second system contains four staves: Violino II, Viola, and Basso conti. The music is characterized by a slow tempo and features sustained notes and simple rhythmic patterns. The key signature is one flat (Bb).

Musical score for measures 153-157. The score is arranged in two systems. The first system contains two staves: two treble clefs. The second system contains four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature changes from one flat (Bb) to three sharps (F#, C#, G#) at the end of the section.

Dal  al fine

## 2. Hail! bright Cecilia

Violino I  
I  
Violino / Oboe  
play soft

Violino II  
II  
play soft

Viola  
play soft

Basso solo  
Hail! hail! — bright Ce-ci - lia. Hail! hail! — bright Ce - ci - lia Hail! hail!

Basso continuo  
2 4 6 7 6 5 #

7 Violino I / Oboe I \*

Violino II / Oboe II \*

Viola

Chorus  
Soprano  
Hail! — bright Ce - ci - lia. Hail! hail! — bright Ce - ci - lia. Hail! hail!

Alto  
Hail! hail! — bright Ce - ci - lia. Hail! hail! — bright Ce - ci - lia. Hail! hail!

Tenore  
Hail! hail! — bright Ce - ci - lia. Hail! hail! — bright Ce - ci - lia. Hail! hail!

Basso  
Hail! hail! — bright Ce - ci - lia. Hail! hail! — bright Ce - ci - lia. Hail! hail!

\* Einziger Hinweis auf die mögliche Mitwirkung von Oboen ist die Besetzungsangabe in T. 23.  
The only hint to the possible participation of oboes is the indication of the instruments in m. 23.

hail! hail! fill ev - 'ry

hail! hail! fill ev - 'ry heart with love of thee and thy ce - les - - - - tial art, thy

hail! hail! fill ev - 'ry heart with love of thee and thy

hail! hail!

6 6 6 6# 6 6 6 7 5

heart with love of thee and thy ce - les - tial art, thy ce - les - - tial art, fill ev - 'ry

ce - les - tial art, fill ev - 'ry heart with love of thee and thy

- - tial art, with love of thee, with love of thee and thy ce - les - - tial art, and thy ce -

fill ev - 'ry heart with love of thee and thy ce - les - - tial art,

6 5# 4 6 6 6#





Piano accompaniment for measures 25-29, featuring a right-hand melody with a trill in measure 25 and a left-hand bass line.

Vocal staves for measures 25-29. The lyrics are:
   
— ce - les - tial art.
   
thee and thy ce - les - tial art.
   
- tial, thy\_ ce - les - tial art.
   
thee and thy ce - les - tial art.

Carus

Piano accompaniment for measures 30-34, continuing the right-hand melody and left-hand bass line.

Vocal staves for measures 30-34. The lyrics are:
   
Fill ev-'ry
   
Fill

Piano accompaniment for measures 35-39, concluding the piece with a final bass line.

Fill ev - 'ry heart with love of thee and thy ce -  
 Fill ev - 'ry heart with love of thee and thy ce - les - tial art,  
 heart with love of thee and thy \_\_\_\_\_ ce - les - - - tial art, ev - 'ry  
 ev - 'ry heart with love of thee and thy ce - les - - - art, \_\_\_\_\_

les - - - tial art, \_\_\_\_\_ fill ev - 'ry heart with love of thee and thy ce -  
 fill ev - 'ry heart with love of thee, \_\_\_\_\_ fill ev - 'ry heart with love of  
 heart with love of thee, with love of thee, fill ev - 'ry heart with love of thee \_\_\_\_\_ and thy \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ fill ev - 'ry heart with love of thee and

6 5 6 7  
 4 # 4 #

les - - tial art;

thee and thy ce-les - tial art; that thine and mu - - - - -

ce - les - - tial art; that thine and mu - - - - -

thy ce - les - - tial art;

*Solo*

*Solo*

- sic's sa - cred love may make the Bri-tish for-est prove as fa-mous, as fa-mous, as fa-mous as Do-do-na's

- sic's sa - cred love may make the Bri-tish for-est prove as fa-mous, as fa-mous, fa-mous as Do-do-na's

may make the Bri-tish for-est prove as fa-mous, as fa-mous, fa-mous as Do-do-na's

*Tutti*

*Tutti*

Solo \* Tutti

that thine and mu - sic's sa - cred love may make the  
 vo - cal grove, may make the  
 vo - cal grove, may make the  
 vo - cal grove, that thine and mu - sic's sa - cred love may make the

Bri-tish for-est prove as fa-mous, as fa-mous, as fa-mous as Do-do-na's vo - cal grove, as fa-mous, as  
 Bri-tish for-est prove as fa-mous, as fa-mous, fa-mous as Do-do-na's vo - cal grove, as fa-mous, as fa-mous,  
 Bri-tish for-est prove as fa-mous, as fa-mous, fa-mous as Do-do-na's vo - cal grove, as fa-mous, as  
 Bri-tish for-est prove as fa-mous, as fa-mous, fa-mous as Do-do-na's vo - cal grove, as fa-mous, as

\* Im Autograph mit Hinweis „play'd upon the Hautboys“ (auf den Oboen spielen); siehe den Kritischen Bericht.  
 In the autograph with remark “play'd upon the Hautboys”; see the Critical Report.

Piano accompaniment for measures 59-63, featuring a treble and bass clef with various rhythmic patterns and accidentals.

Vocal line with lyrics for measures 59-63. The lyrics are: "fa-mous, as fa - mous as Do-do-na's vo - cal grove: as fa-mous, as fa-mous as Do-do-na's vo - cal grove: fa-mous, as fa - mous as Do-do-na's vo - cal grove: fa-mous, as fa - mous as Do-do-na's vo - cal grove:"

Piano accompaniment for measures 64-68, continuing the musical texture with complex rhythmic figures.

Piano accompaniment for measures 69-73, concluding the section with a final cadence.

### 3. Hark! each tree

Flauto I  
Flauto II  
Violino I  
Violino II  
Basso continuo

*Bass Violin*

9

Bass Flute

17

BVI BFI BVI BFI BVI BFI

Musical notation for the first system, measures 25-32. It consists of two staves with various notes and rests.

Musical notation for the second system, measures 25-32. It consists of two staves with various notes and rests.

Alto solo

Basso solo

Hark! hark! each tree its si - - - - - lence bre

BVI \*

Musical notation for the third system, measures 25-32. It includes vocal parts for Alto solo and Basso solo, and a basso continuo part labeled BVI\*. The lyrics are: "Hark! hark! each tree its si - - - - - lence bre".

Musical notation for the first system of the second page, measures 33-40. It consists of two staves with various notes and rests.

Musical notation for the second system of the second page, measures 33-40. It consists of two staves with various notes and rests.

tree its si - - - - - lence breaks, hark! hark! each tree its

hark! hark! each tree its si - -

Musical notation for the third system of the second page, measures 33-40. It includes vocal parts and a basso continuo part. The lyrics are: "tree its si - - - - - lence breaks, hark! hark! each tree its" and "hark! hark! each tree its si - -".

\* Die Instrumentenwechsel im Autograph enden hier; siehe Vorwort und Kritischen Bericht sowie den Aufführungsvorschlag im Material.  
 The instrument changes in the autograph end here; see Foreword and the Critical Report as well as the performance suggestions in the material.

si - - - - - lence\_ breaks,

- - - - - lence breaks, \_

hark!

hark! hark! each tree its si - - - - - lence breaks,



hark! each tree its si - - - - - lence breaks, hark! hark! each

tree its si - - - - - lence \_ breaks, the box \_ and

69

fir to talk, \_\_\_\_\_ to talk, \_\_\_\_\_ to  
 box \_\_\_\_\_ and fir to talk, \_\_\_\_\_ to k, \_\_\_\_\_ to talk, \_\_\_\_\_

75

talk, \_\_\_\_\_ to talk \_\_\_\_\_ be - gin! \_\_\_\_\_ Hark!  
 \_\_\_\_\_ to talk \_\_\_\_\_ be - gin! Hark! hark!

hark! hark! hark! hark!

hark! hark! hark! hark! th in the

that in the

spright - - - - - ly - VI - O-LIN,

91

Musical notation for measures 91-96, top two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of quarter and eighth notes with various accidentals.

Empty musical staves for measures 91-96, middle two staves.

FLUTE dis - tinct - ly, dis - tinct - ly speaks, dis - tinct - ly, dis - tinct - ly speaks,

Musical notation for measures 91-96, flute part with lyrics. The staff is in treble clef and includes slurs and accents.

Empty musical staves for measures 91-96, bottom two staves.

Musical notation for measures 91-96, bottom staff. Includes a fingering instruction: 6# / 5.

Carus

98

Empty musical staves for measures 98-103, top two staves.

Musical notation for measures 98-103, flute part. The staff is in treble clef and features a complex rhythmic pattern with slurs and accents.

Empty musical staves for measures 98-103, middle two staves.

this in the spright - - - - - ly

Musical notation for measures 98-103, vocal part with lyrics. The staff is in bass clef and includes slurs and accents.

Empty musical staves for measures 98-103, bottom two staves.

that in the FLUTE dis - tinct - ly, dis -  
VI - O - LIN, this in the spright - - - - ly

tinct - ly, dis - tinct - ly - speaks!  
VI - O - LIN dis - tinct - ly speaks!

113

'Twas  
Twas sym - pa - thy, 'twas

118

sym - pa - thy their list - en - drew, sym -  
sym - pa - thy their  
sym - pa - thy their

123

- pa - thy their list - en - 'ning breth - ren drew, when to the Thra - cian lyre with  
list - en - 'ning breth - ren drew,  
list - en - 'ning breth - ren drew,

\* Siehe den Kritischen Bericht. / See the Critical Report.

129

lea - fy wings they - flew, \_\_\_\_\_  
 when to the Thra - cian lyre, when to the Thra - cian lyre with

135

when to the Thra - - cian lyre with lea - fy wings they  
 lea - fy wings they - flew, \_\_\_\_\_ with lea - fy wings they

140

flew, \_\_\_\_\_ with lea - fy wings they flew, when to the Thra - cian  
 lea - fy wings they - flew, with lea - fy wings they flew, when to the Thra - cian

145

lyre with lea - fy wings they flew, \_\_\_\_\_ with lea - fy wings they  
 lyre with lea - fy wings they flew, \_\_\_\_\_ with lea - fy wings they

150

Flauto I

Flauto II

Violino I

Violino II

*soft*

flew, with lea - fy wings they flew.

*soft*

flew, with lea - fy wings they flew.

Carus

155

Musical score for measures 155-160. The score includes staves for Flauto I, Flauto II, Violino I, Violino II, and a bass line. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. A large watermark 'Carus' is overlaid on the score.



# 4. 'Tis nature's voice

Alto solo

'Tis na - ture's voice, 'tis na - ture's voice; thro' all the

Basso continuo

5

mov - - - - - ing wood of crea - tures

9

un - - - - - der - stood: the u - ni - ver - tongue, the u - ver - sal

13

tongue to none of all her nu - m - - - - un - kn - n! From her, from her it learnt the

17

might - - - - y, t - - - - y, the might - - - - y art to court

21

the ear or strike, - or strike - - - - the - heart: at once the

25

pas - sions to ex - press and move; - - - - at once the pas - sions to ex - press, to ex - press - - - - and

29

move; \_\_\_\_\_ we hear, and straight we grieve \_\_\_\_\_ or \_\_\_\_\_

Figured bass:  $\flat$  7 $\flat$  6 5 5 $\flat$  4 $\flat$  3

33

hate, and straight we grieve \_\_\_\_\_ or \_\_\_\_\_ hate, re - joice \_\_\_\_\_

Figured bass:  $\flat$   $\flat$  7 $\flat$  6 5 5 $\flat$  4 $\flat$  3

37

\_\_\_\_\_ or \_\_\_\_\_

Figured bass:  $\flat$   $\flat$  7 $\flat$  6 5 5 $\flat$  4 $\flat$  3

40

love: in un - seen \_\_\_\_\_ ns it do the fan - cy bind, \_\_\_\_\_ it does, it does the

Figured bass: 4  $\flat$  7 $\flat$  6 7 6 6

45

fan - cy binds, at once it charms \_\_\_\_\_ the \_  
sighing and languishing by degrees\*

Figured bass: 6 5 3 2 4 3 5 4 6 5 7 6 8 6 $\sharp$

49

sense and cap - - - ti - vates the mind, at once it charms \_\_\_\_\_

Figured bass:  $\flat$  6  $\flat$

53

\_\_\_\_\_ the sense and cap - - - ti - vates the mind.

Figured bass:  $\flat$   $\flat$

\* seufzend und allmählich schwächer werdend

# 5. Soul of the world

Violino I

Violino II

Viola

Chorus

Soprano  
Soul of the world! — soul of the world! — in -

Alto  
Soul of the world! — in - spir'd,

Tenore  
Soul of the world! — in - spir'd,

Basso  
Soul of the world! — soul of the world! — in -

Basso continuo

5

tremelo

tremelo

tremelo

spir'd, — in - spir'd — by thee, the jar - ring, jar - ring

— in - spir'd — by thee, the jar - ring, jar - ring

\* in - spir'd, in - spir'd — by thee,

— in - spir'd — by thee, the jar - ring, jar - ring

spir'd, — in - spir'd — by thee, the jar - ring, jar - ring

tremelo

\* Alternative am Seitenende in Quelle A, so auch Lesart von Quelle B. / Alternative version at the foot of source A, as is reading of source B.

9

seeds, the jar-ring, jar-ring seeds of mat - ter did a - gree,  
 seeds, the jar-ring, jar-ring seeds of mat - ter did a - gree, thou didst the  
 seeds, the jar-ring, jar-ring seeds of mat - ter did a - gree, thou didst  
 seeds, the jar-ring, jar-ring seeds of mat - ter did a - gree

13

thou didst the scat - - - - - ter'd  
 scat - - - - - ter'd a - toms bind, the scat - ter'd,  
 - - - - - ter'd a - toms bind,  
 thou didst the scat - -

a - toms bind, thou didst the scat - - - - -  
 scat - ter'd a - toms bind, thou didst the scat - - - - -  
 thou didst the scat - - - - - ter'd a - toms bin  
 - - - - - ter' a toms bin

- - - - - ter'd, the scat - - - - - ter'd a - toms bind,  
 - - - - - ter'd a - toms bind, thou didst the scat - - - - - ter'd a - toms bind,  
 thou didst the scat - - - - - ter'd, scat - - - - - ter'd a - toms bind,  
 thou didst the scat - - - - - ter'd, scat - - - - - ter'd a - toms bind,

which, by thy laws of true pro-por - tion join'd, which, by thy laws of true pro-por - tion join'd, made up of va -

which, by thy laws of true pro - por - tion join'd, which, by thy laws of true pro - por - tion join'd, made up of

which, by thy laws of true pro-por - tion join'd, which, by thy laws of true pro - por - tion join'd

which, by thy laws of true pro-por - tion join'd, which, by thy laws of true pro - por - tion join'd

- - - rious parts, made up of va - - - rious parts, — of va -

va - - - rious parts, made up of va - - - rious parts,

made up of va - - - rious parts, made up of va - rious parts,

made up of va - rious parts, made up of va - rious parts, made up of

- - - rious, va - rious parts, made up of va - - - - rious  
 made up of va - - - rious parts, made up of va - rious, va - rious parts, of va - rious  
 made up of va - rious parts, made up of va - - - - rious  
 va - - - - rious parts, \_\_\_\_\_ made up of va - rious

parts one per - fect, one per - fect, one per - - - - fect, per - fect har - mo - ny.  
 parts one per - fect, one per - fect, one per - - - - fect, per - fect har - mo - ny.  
 parts one per - fect, one per - fect, one per - - - - fect, per - fect har - mo - ny.  
 parts one per - fect, one, one per - fect, per - - - - - fect har - mo - ny.

# 6. Thou tun'st this world below

Oboe I

Oboe II

Basso continuo

7

14

21

27

\* Ausführungsvorschlag. Zum Rhythmus siehe den Kritischen Bericht. / Performance suggestion. Concerning the rhythm, see the Critical Report.



35

Soprano solo

Thou tun'st this world, — this world — be - low, the spheres — a - bove, the

Basso continuo

41

spheres — a - bove, who in the heav'n - ly — round —

47

— to their own mu - sic move, —

52

— to their sic move, who in the heav'n - ly — round —

58

— to their own mu - sic move, —

63

— to their own — mu - sic — move.

Violino I/Oboe I

Violino II/Oboe II

Viola

Chorus

Soprano

Thou tun'st this world, this world be - low, the spheres a -

Alto

Thou tun'st this world, this world be - low, the spheres a -

Tenore

Thou tun'st this world be - low, the spheres above, the

Basso

Thou tun'st this world be - low, the sphere a - ve, the

Basso continuo

bove, the spheres a - bove, who in the heav'n - ly

bove, the spheres a - bove, who in the heav'n - ly

spheres a - bove, the spheres a - bove, who in the heav'n - ly

spheres a - bove, the spheres a - bove, who in the heav'n - ly

round \_\_\_\_\_ to their own mu - sic move, \_\_\_\_\_

round \_\_\_\_\_ to their own mu - sic move, \_\_\_\_\_

round \_\_\_\_\_ to their own mu - sic move, \_\_\_\_\_

round \_\_\_\_\_ to their own mu - sic move, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ to their own mu - sic move, who in the heav'n - ly \_\_\_\_\_ round \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ to their own mu - sic move, who in the heav'n - ly, heav'n - ly

\_\_\_\_\_ to their own mu - sic move, who in the heav'n - ly \_\_\_\_\_ round \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ to their own mu - sic move, who in the heav'n - ly \_\_\_\_\_ round \_\_\_\_\_

round \_\_\_\_\_ to their own mu - sic move, \_\_\_\_\_  
 to their own mu - sic move, \_\_\_\_\_  
 to their own mu - sic move, \_\_\_\_\_  
 to their own mu - sic move, \_\_\_\_\_

to their own mu - sic move. move. 1. 2.  
 to their own mu - sic move. move.  
 to their own mu - sic move. move.  
 to their own mu - sic move. move.  
 to their own mu - sic move. move.

# 7. With that sublime celestial lay

Alto I solo  
With that sub-lime ce - les - - - - - tial lay can a - ny

Alto II solo  
With that sub-lime ce - les - - - - - tial lay

Basso solo

Basso continuo

5  
earth - ly sounds \_\_\_\_\_ com - pare?

can a - ny earth - ly sounds \_\_\_\_\_ com - pare?

If a - ny earth mu - sic dare, the no - ble,

9  
If a - ny earth - ly mu - sic dare, if a - ny earth - ly mu - sic

If a - ny earth - ly mu - sic

no - - - - - ble OR - GAN may,

4# 2 6

13  
dare, the no - ble, no - ble, the no - ble, no - - - - - ble OR - GAN

dare, the no - ble, no - ble, the no - ble, no - - - - - ble OR - GAN

the no - ble, no - ble, the no - ble, no - - - - - ble OR - GAN



34

brisk, — brisk, — brisk — with-out light -ness, with - out dul - ness

sem - blance gave, brisk, — brisk, — brisk — with-out light -ness, with - out — dul - ness

40

grave, grave, grave, — with - out — dul - ness — grave, bri

grave, grave, — grave, — with - out dul - ness grave bri

46

brisk — with-out light -ness, — brisk — with-out light -ness, with - out — dul - ness

brisk — w light -ness, brisk — with - out — light -ness, with - out dul - ness

52

grave, — grave, — grave, — with - out dul - ness grave, with - out dul - ness grave.

grave, grave, grave, — with - out dul - ness grave, with - out dul - ness grave.

# 8. Wondrous machine

Oboe I

Oboe II

Basso solo

Basso continuo

Won - drous,

6

won - drous, won - drous, won - drous hine!

11

won - drous, won - drous, won - drous ma - chine! to thee the

16

\* war - - - - - bling LUTE, though us'd to con - quest,

\* Ausführungsvorschlag / Performance suggestion



19

must be forc'd, must be forc'd, must be forc'd\_\_ to yield, must be forc'd, must be forc'd, must be forc'd to \_\_

Detailed description: This block contains the first system of music, measures 19 and 20. It features a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass line in bass clef with the same key signature. The lyrics are: "must be forc'd, must be forc'd, must be forc'd\_\_ to yield, must be forc'd, must be forc'd, must be forc'd to \_\_".

21

yield, must be forc'd, must be forc'd\_\_ to yield, must be forc'd, must be forc'd, be forc'd to \_\_

Detailed description: This block contains the second system of music, measures 21 and 22. It features a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The lyrics are: "yield, must be forc'd, must be forc'd\_\_ to yield, must be forc'd, must be forc'd, be forc'd to \_\_".

23

yield: with thee un - a - ble,

Detailed description: This block contains the third system of music, measures 23 and 24. It features a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The lyrics are: "yield: with thee un - a - ble,". A large watermark "Carus" is overlaid on the page.

26

with thee un - a - ble, with thee un - a - - - - -

Detailed description: This block contains the fourth system of music, measures 26 and 27. It features a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The lyrics are: "with thee un - a - ble, with thee un - a - - - - -".

29

- - - - - ble to dis - pute,

32

though us'd to con - quest, though us'd to con quest, with thee — un - a -

36

to dis-put Won - drous,

40

won - drous, won - drous, won - drous ma - chine! to thee the

\* Takte 31–32 nicht im Autograph; siehe den Kritischen Bericht. / Measures 31–32 not in the autograph; see the Critical Report.

44

war - - - - - bling LUTE, though us'd to con - quest,

This system contains measures 44, 45, and 46. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are "war - - - - - bling LUTE, though us'd to con - quest,". The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

47

must be forc'd, must be forc'd, must be forc'd\_ to yield must be forc'd, must be forc'd, must be forc'd to \_

This system contains measures 47 and 48. The lyrics are "must be forc'd, must be forc'd, must be forc'd\_ to yield must be forc'd, must be forc'd, must be forc'd to \_". The music continues with piano accompaniment.

49

yield, must be forc'd\_ to yield, must be forc'd, must be forc'd, must be forc'd to \_

This system contains measures 49 and 50. The lyrics are "yield, must be forc'd\_ to yield, must be forc'd, must be forc'd, must be forc'd to \_". The music continues with piano accompaniment.

51

yield.

This system contains measures 51 and 52. The lyrics are "yield.". The music concludes with piano accompaniment and a final cadence.

# 9. The airy Violin

Violino I  
Violino II  
Alto solo  
Basso continuo

The air - y, air - y VI - O-LIN, the

8

air - y, air - y VI - O-LIN and lof VI OL quit the field;

16

in speak - ing strings, in vain they tune their speak - ing strings to court the cru - el

24

fair, to court the cru-el fair, or praise vic - to - - - - - rious kings.

32

Whilst all thy con-se-cra - ted lays, whilst all thy

39

con-se-cra - ted lays are to more no - ble, no - ble u - ses; at ev-'ry grate-ful note to heav'n re-'

46

pays the dy, the o-dy, the me-lo-dy it\_\_ lent, and ev-'ry grate-ful note to heav'n\_ re - pays the

54

me-lo-dy, the me-lo-dy, the me-lo-dy it\_\_ lent.

# 10. In vain the am'rous Flute

**Very slow**

I  
Flauto

II

Alto solo

Tenore solo

Basso continuo

7

13

Tenore solo

In

19

Alto solo

In vain — the am — — — — —

vain — the am — — — — — 'rous — FLUTE, in vain the am — 'rous

26

rous FLUTE and soft GUI - TAR joint - ly, joint - ly

FLUTE and soft, soft GUI - TAR joint - ly,

32

la bour

joint - ly la bour to in -

38

to in - spire wan - ton heat, wan - ton wan - ton, an - ton heat and

spire wan - ton heat, wan - ton, wan - ton wan - ton heat and

44

loose de - sire. In sire; whilst thy chaste airs do gen - tly, gen - tly,

loose de - sire. In sire; whilst thy chaste airs do gen - tly, gen - tly, gen - tly

50

gen - tly move, do gen - tly, gen - tly, gen - tly

whilst thy chaste airs do gen - tly, gen - tly, gen - tly

56

move Se-ra-phic flames and heav'n - ly love, and heav'n - ly love, Se - ra - phic  
 move Se - ra - phic flames and heav'n - ly love, Se - ra - phic flames and

62

flames and heav'n - - - - - ly love,  
 heav'n - ly love, heav'n - - - - - ly love,

68

whilst thy chaste airs do gen - tly, gen - y, n - tly - - - move,  
 whilst thy chaste

74

gen tly, gen - tly, gen - tly - - - move Se - ra - phic flames and  
 airs do gen - tly, gen - tly, gen - tly - - - move Se - ra - phic

80

heav'n - - - ly love, and heav'n - - - ly love, Se - ra - phic flames and  
 flames and heav'n - - - ly love, Se - ra - phic flames and heav'n - - - ly



85

Flauto I

Flauto II



heav'n - - - - - ly love.  
love, heav'n - - - - - ly love.

90



95



# 11. The Fife and all the harmony of war

I  
Tromba

II

Timpani in  
Re-La/d-A

Alto solo

Basso continuo

4

The FIFE,

8

the FIFE and all, all, all, all, all the har - - - mo - ny of war,

2

13

the FIFE, the FIFE and all, all, all,

18

all, all the har - mo - ny of war,

22

all, all, all, all, all, all the har - - - - - mo - ny of war in vain,

in vain at-tempt the pas - sions, the pas - sions, the pas - - sions to a -

larm, a - larm, a-larm, a - larm, in vain at-tempt the

pas - sions, the pas - sions, the pas - - sions to a -

\* Ausführungsvorschlag bei Verwendung von Naturtrompeten: *fis'*-*fis'* / Performance suggestion when using natural trumpets: *f sharp'*-*f sharp'*

\*\* Siehe den Kritischen Bericht. / See the Critical Report.

37

larm, \_\_\_\_\_ a - larm, a - larm, a - larm, a - larm, which thy com-

41

mand - ing sounds \_\_\_\_\_ com - pose \_ and charm,

45

which thy com-mand-ing sounds, \_

which thy com - mand - ing sounds, — sounds, — sounds, —

sounds, — sounds, — soft

soft soft loud loud  
com - pose, — com - pose — and charm,

which thy com-mand-ing sounds,                      which thy com-mand-ing sounds,                      sounds,                      sounds,

— sounds,                      sounds — com-pose, —

com-pose                      and charm, com-pose                      and charm.

# 12. Let these amongst themselves contest

Basso I solo

Basso II solo

Basso continuo

Let these a-mongst them - selves \_\_\_\_ con-test,

Let these a-mongst them - selves \_\_\_\_ con-test, let these a -

2 4 #

4

let these a-mongst them - selves \_\_\_\_ con - test, which \_\_\_\_ can -charge its

mongst them - selves \_\_\_\_ con - test, which \_\_\_\_ dis-charge sin - gle du -

3

7

sin - gle \_\_\_\_ est, which \_\_\_\_ can dis-charge its sin - gle du - - -

- - - - ty best, which \_\_\_\_ can dis-charge its sin - gle du -

10

- - - - ty best. best. Thou summ'st their

- - - - ty best. best. Thou summ'st their

1. 2.



Thou summ'st their diff-'ring, diff-'ring gra - ces up in one, thou summ'st their diff - 'ring,  
 diff - 'ring, diff-'ring gra - ces up in one, thou summ'st their diff-'ring, diff - 'ring gra - ces, summ'st their

diff - 'ring gra - - - - - ces up in  
 diff - 'ring, diff-'ring gra - - - - - ces up in

one, and art a con-sort, and art a con-sort of \_\_\_ them all, all, all, all  
 one, and art a con-sort, art a con-sort of \_\_\_ them all, all, all, all, all

with - in self a - lone, and art a con-sort, art a con-sort of \_\_\_ them all, all, all,  
 with - in thy self a - lone, and art a con-sort, and art a con-sort of \_\_\_ them all, all,

all, all, all, all, \_\_\_ all, \_ all, \_\_\_ all, \_ all \_\_\_ with-in thy self a - lone. lone.  
 all, all, all, all, all, \_ all with - in thy self a - lone. Thou summ'st their lone.

# 13. Hail! bright Cecilia, hail to thee

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top section includes Tromba I and II, Timpani, Oboe I and II, Violino I and II, and Viola. The bottom section includes Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) enter in the third measure with the word "Hail!". The Basso continuo part features a rhythmic pattern of eighth notes throughout the piece. A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid diagonally across the center of the page.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 7/8 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a treble clef with the same key signature and time signature, containing a similar melodic line. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

The second system of music consists of two staves, both in treble clef with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a similar melodic line.

The third system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. The middle staff is a treble clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature.

The fourth system of music consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. The bottom two staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics "Hail!" are written below the staves, aligned with the musical notes.

The fifth system of music consists of a single bass clef staff with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

The musical score is arranged in a grand staff format with multiple systems. The first system consists of two treble clefs and one bass clef. The second system consists of two treble clefs. The third system consists of two treble clefs and one bass clef. The fourth system consists of two treble clefs and one bass clef. The fifth system consists of two treble clefs and one bass clef. The sixth system consists of two treble clefs and one bass clef. The seventh system consists of two treble clefs and one bass clef. The eighth system consists of two treble clefs and one bass clef. The ninth system consists of two treble clefs and one bass clef. The tenth system consists of two treble clefs and one bass clef. The lyrics are: "Hail! Hail! Hail! bright Cecilia, hail to thee! Great,"



The first system of music consists of two treble staves and one bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the bass and a more melodic line in the treble.

The second system of music continues the piano accompaniment from the first system, maintaining the same rhythmic and melodic patterns.

The third system of music continues the piano accompaniment, showing the progression of the melodic and harmonic lines.

The fourth system of music is a vocal line with lyrics. It consists of two treble staves and one bass staff. The lyrics are: "Great, great, great pa - tro - ness, great pa - tro -". The melody is simple and follows the rhythm of the piano accompaniment.

The fifth system of music is a bass staff with a piano accompaniment, continuing the rhythmic pattern from the previous systems.

ness of us, of us, of us, of us, great pa-tro-ness, great pa-tro-ness of us and har-mo-ny!

ness of us, of us, of us, of us, great pa-tro-ness of us and har-mo-ny!

ness of us, of us, of us, of us, great pa-tro-ness of us and har-mo-ny!

ness of us, of us, of us, of us, great pa-tro-ness of us and har-mo-ny!

Tromba I

Tromba II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I

Soprano II

Alto I

Alto II

Tenore

Basso

Basso continuo

Who, whilst a - mong the choir a -

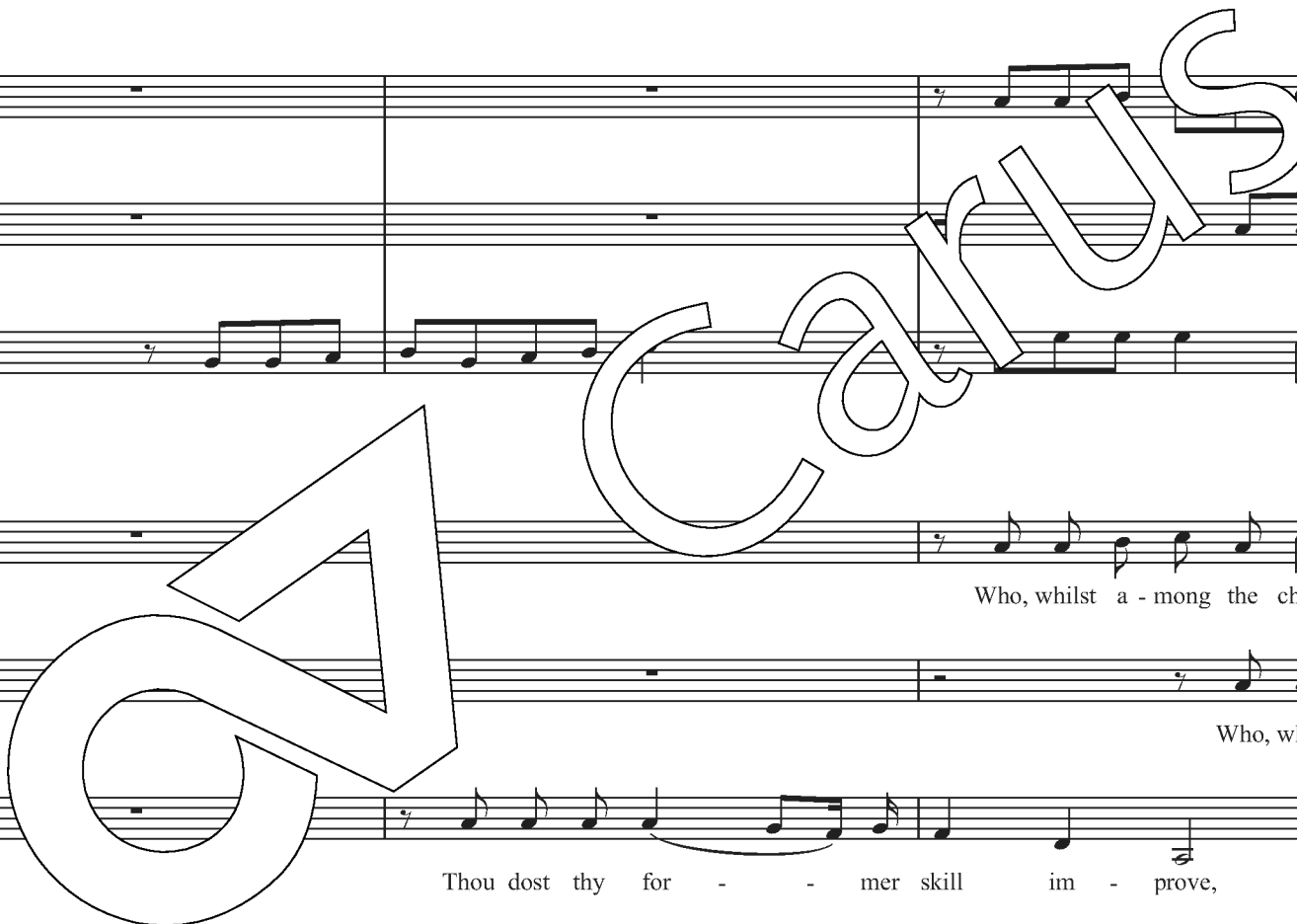
Who, whilst a -

Thou dost thy for - - mer skill im - prove,

Who, whilst a - mong the choir a - bove,

Who, whilst a - mong the choir a - bove thou dost thy for - mer

Who, whilst a - mong the choir a - bove, who, whilst a - mong the choir a - bove thou dost thy



bove, the choir a - thou dost thy for - mer skill im - prove,  
 mong the r a - bove who, whilst a - mong the choir a - bove  
 no, whilst a - mong the choir a - bove, who, whilst a -  
 who, whilst a - mong the choir a - bove thou dost thy for - mer  
 skill, thou dost thy for - mer, for - mer skill im - prove,  
 for - mer skill im - prove, who, whilst a - mong the choir a -



thou dost thy for - mer skill im - prove,  
 thou dost thy for - mer skill im - prove,  
 thou dost thy for - mer, for - mer skill im - prove,  
 skill im - prove, thou dost thy for - mer skill im - prove,  
 who, whilst a - mong the choir a - bove thou dost thy for - mer skill im - prove,  
 bove, who, whilst a - mong the choir a - bove thou dost thy for - mer, for - mer skill im - prove,

The musical score for page 36 consists of several systems. The first system includes a piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a grand staff (treble, middle, and bass clefs) for piano accompaniment. The fourth system contains vocal lines with lyrics: "who, whilst a-mong the choir a - bove,". The fifth system continues the vocal lines with lyrics: "thou dost thy for - mer". The sixth system continues the vocal lines with lyrics: "who, whilst a - mong the choir a -". The seventh system continues the vocal lines with lyrics: "who, whilst a - -". The eighth system continues the piano accompaniment.

who, whilst a - mong the choir a -

thou dost thy for - - mer skill, thou dost thy

thou dost thy for im - prove, thou dost thy

who, whilst a - mong the choir a - bove thou dost thy for - mer

skill im - prove, thou dost thy for - mer

bove thou dost thy for - mer skill im - prove, who, whilst a - mong the choir a -

mong the choir a - - bove, a - -

for - mer skill thou dost thy for - mer skill im - prove, thy for - mer skill im - prove,  
 for mer skill thou dost thy for - mer skill im - prove, thy for - mer skill im - prove,  
 skill, thou dost thy for - mer skill im - prove, thou dost thy for - mer skill im - prove,  
 skill, thou dost thy for - - - - - mer, for - mer skill im - prove,  
 bove, a - bove thou dost thy for - mer skill im - prove,  
 bove thou dost thy for - mer, for - mer skill im - prove,

Slow

47

Alto I *Solo*  
with rap - tures, rap - tures of de - light dost see

Alto II *Solo*  
with rap - tures, rap - tures of de - light dost see

Tenore *Solo*  
with rap - tures, rap - tures of \_\_\_\_\_ de - light dost see thy fav - 'rite

Basso *Solo*  
with rap - tures, rap - tures of \_\_\_\_\_ de - light dost see thy fav - 'rite

Basso continuo

52

thy fav - 'rite art make make up part of

thy fav - 'rite art make up, \_\_\_\_\_ up a part of

art make up, make up thy fav - 'rite \_\_\_\_\_ up, make up a part

art make up a part \_\_\_\_\_ thy fav - 'rite art make up a part \_\_\_\_\_

57

in - fi-nite, in - fi-nite, in - - - - - fi-nite fe - li - ci - ty.

in - fi-nite, in - fi-nite, in - - - - - fi - nite fe - li - ci - ty.

of in - fi-nite, in - fi-nite, in - - - - - fi - nite fe - li - ci - ty.

of in - fi-nite, in - fi-nite, in - fi-nite, in - - - - - fi-nite fe - li - ci - ty.

Tromba I

Tromba II

Timpani

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

The musical score is written for Tromba I, Tromba II, Timpani, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Chorus (Soprano, Alto, Tenore, Basso), and Basso continuo. The score includes musical notation and the lyrics "Hail!" for the chorus parts. A large watermark "Carus" is overlaid on the score.

Carus





First system of musical notation, featuring two treble clefs and one bass clef. The music is in D major and 4/4 time. It consists of five measures with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, featuring two treble clefs. The music continues with similar rhythmic patterns as the first system.

Third system of musical notation, featuring two treble clefs and one bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Great, great, great pa - tro - ness, great pa - tro -". The second staff has lyrics: "Great, great, great pa - tro - ness, great pa - tro -". The third staff has lyrics: "Great, great, great pa - tro - ness, great pa - tro -". The bottom staff is a bass line with lyrics: "Great, great pa - tro - ness, great pa - tro -".

Fifth system of musical notation, featuring one bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns.

ness of us, of us, of us, of us, great pa - tro - ness, great pa - tro - ness of us and har - mo - ny!

ness of us, of us, of us, of us, great pa - tro - ness of us and har - mo - ny!

ness of us, of us, of us, of us, great pa - tro - ness of us and har - mo - ny!

ness of us, of us, of us, of us, great pa - tro - ness \_\_\_\_\_ of us and har - mo - ny!

# Kritischer Bericht

## I. Quellen

**A:** teilautographe Partitur, Oxford, Bodleian Library (GB-Ob), Signatur: *MS. Mus.c.26*

ff. 21–69v, ohne Titelangabe; Hochformat, Folio, 32,5 x 20,3 cm;<sup>1</sup> ff. 22r–67r mit der autographen Niederschrift; f. 21r–v (= Takte 1–23 von Satz 1) sowie ff. 67r–69v von fremder Hand, die Abschrift setzt in der Mitte von f. 67r ein (Takt 61, Da Capo des Schlusschores); es handelt sich um drei verschiedene Kopisten<sup>2</sup>, die jeweils ein bzw. zwei Blätter abschrieben (f. 21, ff. 67–68, f. 69); die Partitur ist 12-zeilig rastriert, da häufig 14 Systeme benötigt wurden, ist je 1 System oben und unten auf der Seite von Hand ergänzt; ff. 68–69 hingegen 14-zeilig rastriert; Taktstriche von Hand durch die ganze Akkolade gezogen.

Vermutlich entstanden für die Uraufführung 1692 und mindestens eine weitere Aufführung zu Purcells Lebzeiten, Teil eines Sammelbandes (143 f.) mit 16 Partituren wohl aus dem Besitz von Daniel Roseingrave.<sup>3</sup>

Aufgrund von Papierverlust (beschädigte Seitenränder) sind einzelne Noten nicht mehr lesbar. Diese Stellen lassen sich aber anhand der Sekundärquellen ergänzen. Von ff. 40–41 wurde das untere Drittel abgetrennt, wovon jedoch nur Leersysteme betroffen sind.

**A1:** autographe Sammlung von Arien, das sogenannte „Gresham Autograph“, London, Guildhall Library (Gresham College Collection) (GB-Lgc), Signatur: *Safe 3*

ff. 20v–24v; ohne Titel; Querformat, Quarto, 21,2 x 28,2 cm; darin Bearbeitungen der Sätze Nr. 4 (transponiert nach D-Dur), Nr. 6 und Nr. 11 (transponiert nach A-Dur) für Sopran und Basso continuo, teils gekürzt und mit rhythmischen Veränderungen; entstanden vermutlich zwischen 1692 und 1695.<sup>4</sup>

**B:** Partiturabschrift eines Schreibers aus der Chapel Royal („London F“)<sup>5</sup> in einer Sammlung mit Oden und dramatischer Musik, Cambridge, Fitzwilliam Museum (GB-Cfm), Signatur: *MS 119*

pp. 1–55; Titel „A Song Sett by Mr Henry Purcell For St Caecilia's Feast“, Schlussdatierung „Finis | Mr Henry Purcell | for the | 22 of

February [sic] | 1695“; entstanden nach 1700 (?)<sup>6</sup>; Hochformat, Folio, 39,7 x 26,4 cm, 16-zeilig rastriert; basiert auf **A**, mit einigen eigenständigen Lesarten; verwendet Taktzeichen  $\text{♩}$  statt  $\text{♩}$ ; ohne Angabe von Solistennamen.

**C:** Partiturabschrift von William Isaack,<sup>7</sup> London, British Library (GB-Lbl), Signatur: *Add. MS 31453*

ff. 2–37v<sup>8</sup>; Titel (auf f. 1) „Song By | M.<sup>r</sup> Henry Purcell Compos'd | For S.<sup>t</sup> Cecilia's day“, Schlussdatierung (auf f. 37v) „Jan.[uary] 1699.“, innerhalb einer Sammlung von Manuskripten verschiedener Schreiber; Hochformat, Folio, 32,5 x 20,6 cm, 12-zeilig rastriert, wenn erforderlich wurden Systeme oben und unten auf der Seite von Hand ergänzt; mit Ausnahme kleinerer Schreibversehen eine sehr genaue Abschrift von **A**, übernimmt Solistennamen der späteren Aufführung.<sup>9</sup>

**D:** Stimmenabschrift von Daniel Henstridge,<sup>10</sup> (früher: Tenbury, St Michael's College), heute: Oxford, Bodleian Library (GB-Ob), Signatur: *Tenbury MS 1309*

Vermutlich kompletter Stimmensatz, entstanden um 1700, Titel „S.<sup>t</sup> Cecilia“, Hochformat, 32,7 x 21 cm, 12-zeilig rastriert; 19 Stimmen: [VI I, Beginn fehlt], „The Second Treble“ [= VI II], „The Tenor“ [= Va], „The Thorow Bass“ [= Bc, auf der ersten Seite „Viol Bass“], „The first flute“, „The Second flute“, „The first Trumpet | and first Hautboy“, „The Second Trumpet and Second Hautboy“, „The first Hautboy | in the Last Cho:“ [= Ob I in Nr. 13], „The Second Hautboy | in the Last Cho:“ [= Ob II in Nr. 13], „The Kettle Drum, p.<sup>h</sup>“, „Treble Voc:“, „Contratenor Voc:“, „Tenor Voc:“, [Basso], „Second Treble voc | in the Last Cho“ [= S II in Nr. 13], „The Mean voc: | in the Last Cho:“ [= A I in Nr. 13], „A verse for a Second | Contratenor“ [= A II in Nr. 7], „A verse for a Second Bass.“ [= B I in Nr. 12];

Daniel Henstridge war ab 1698 Organist an der Canterbury Cathedral und kopierte den Stimmensatz möglicherweise für dortige Konzerte nach Vorbild der „Musical Society“ in London.

<sup>1</sup> Symphony / Canzona (ff. 21–25) und Schlusschor (ff. 60–67) sind auf anderem Papier geschrieben als der Mittelteil (ff. 26–59) – möglicherweise wurden die Ecksätze also unabhängig vom Rest verfasst. Die beiden letzten Blätter mit der Ausschrift der Kopisten nochmals auf jeweils anderem Papier, f. 21 wurde mit einem unbenutzten halben Bogen des ursprünglichen Papiers ersetzt; vgl. Robert Shay, Robert Thomson, *Purcell Manuscripts: the principal sources*, Cambridge 2000, S. 158, 161f.

<sup>2</sup> Darunter der Kopist „FQ1“; vgl. *The Ashgate Research Companion to Henry Purcell*, hg. von Rebecca Herissone, Burlington 2012, S. 31.

<sup>3</sup> Provenienz: Daniel Roseingrave (ca. 1655–1727) ? – Vaughan Richardson (ca. 1670–1729) – John Bishop (ca. 1665–1737) – ? – Osborne Wight (ca. 1752–1800); vgl. RISM ID 800226602.

<sup>4</sup> Man nimmt an, dass Purcell dieses Songbook, das sich in seinem Besitz befand, für private Konzerte bei Hof oder als Unterrichtsmaterial verwendete. Den teils flüchtig notierten Continuo-Part dürfte er selbst am Cembalo ausgeführt haben. Vgl. u.a. *Research Companion* (wie Fußnote 2), S. 47–49, 146 und Shay/Thomson (wie Fußnote 1), S. 263, 266.

<sup>5</sup> Vgl. Shay/Thomson (wie Fußnote 1) S. 249, 253, 317. Sie widersprachen damit der bisherigen Annahme, bei dem Manuskript handele es sich um eine Abschrift von William Croft. „London F“ soll mit Croft zusammengearbeitet haben.

<sup>6</sup> Vgl. Shay/Thomson (wie Fußnote 1), S. 317. Im Vergleich zu den übrigen, vermutlich um 1700 entstandenen Abschriften von „London F“ sei diese eher spät einzuordnen. Für das Wasserzeichen von *MS 119* („elongated fleur-de-lys on shield with countermark „IV““; ebd. S. 253) gibt es keine Vergleichsquelle unter den dort aufgeführten Purcell-Quellen. Siehe Quellenbewertung bei: Sandra Mangsen, „New sources for odes by Purcell and Handel from a collection in London, Ontario“, in: *Music & Letters* (81) 2000, S. 13–40, S. 27 mit Angabe „copied c. 1720 by Croft“.

<sup>7</sup> Shay/Thomson (wie Fußnote 1), S. 161f., 310f.

<sup>8</sup> Zusätzlich Paginierung der Notenseiten [1]–72.

<sup>9</sup> Betrifft Nr. 3, 7 und 12; vgl. die in den Einzelanmerkungen wiedergegebenen Solistenangaben zu **A**. Nicht genannt wird in **C** Mr. Bouchier (Nr. 6), er war bereits 1695 verstorben. Ebenso fehlen die Solistenangaben zu T. 47–60 in Satz 13, die in **A** an anderer Stelle notiert waren. Vgl. ebd.

<sup>10</sup> Übersicht der von ihm angefertigten Handschriften bei: Rebecca Herissone, „Daniel Henstridge and the Aural Transmission of Music in Restoration England“, in: Linda P. Austern et al. (Hg.), *Beyond Boundaries. Rethinking Music Circulation in Early Modern England*, Bloomington, Indiana 2017, S. 165–186, hier S. 166f.

## II. Zur Edition

Hauptquelle für die vorliegende Edition ist das Partiturotograph **A**, von dem anzunehmen ist, dass es von allen verfügbaren Quellen der Uraufführung am nächsten steht, und das eine überaus zuverlässige Niederschrift mit nur wenigen Korrekturen bietet.<sup>11</sup> Originales Stimmenmaterial hat sich nicht erhalten. Für die Rekonstruktion schwer lesbarer oder beschädigter Stellen in **A** wurde Abschrift **C** hinzugezogen, die die genaueste Wiedergabe von **A** bietet. Als Referenzquellen dienten in Einzelfällen außerdem die Partiturbabschrift **B** und der Stimmensatz **D**. Sie gehören jeweils einem anderen Überlieferungsstrang an<sup>12</sup> und bieten teils eigenständige Lesarten, die Hinweise auf die Aufführungstradition geben. Übernahmen aus Nebenquellen werden in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts nachgewiesen. Die zusätzlich in **A1** autograph überlieferten Sätzen (Nr. 4, 6, 11) stellen eine Bearbeitung mit anderem Verwendungszweck dar und sind daher nicht Teil der vorliegenden Edition der Cäcilienode.<sup>13</sup> Darüber hinaus existieren weitere sekundäre Abschriften,<sup>14</sup> die nicht zur Edition herangezogen wurden. Dies gilt auch für die erste vollständige Druckausgabe von 1848.<sup>15</sup>

Der Notentext wird in der Edition hinsichtlich Schlüsselung, Balkung und Halsung der Noten, der rhythmischen Notierung von Überbindungen, der Notierung von Taktstrichen und Wiederholungszeichen sowie der Akzidentiensetzung nach den Regeln heutiger Notationspraxis wiedergegeben. Harmonisch nicht zweifelsfreie, aber vermutlich fehlende Akzidentien sind im Kleinstich ergänzt, Warnungsakzidentien in normaler Größe. Purcell setzt Akzidentien in der Regel zu jeder Note und verwendet  $\sharp$  um die Auflösung eines  $\flat$ -Vorzeichens und  $\flat$  um die Auflösung eines  $\sharp$ -Vorzeichens anzugeben, teils auch in der Bezifferung.

Ergänzungen der Herausgeberin sind, soweit möglich, im Notentext diakritisch gekennzeichnet: Akzidentien durch Kleinstich, Bögen durch Strichelung, Beischriften durch kursive Type. „Faulenzer“ wurden ohne Nachweis ausgeschrieben, Taktzahlen ergänzt. Tempoangaben und sonstige Beischriften sowie Besetzungsangaben sind in der Schreibweise normalisiert. Die Abkürzung „cho“ wurde aufgelöst zu „Chorus“.

Purcell notiert in **A** häufig halbe Takte am Zeilenende; wo dies eine Aufteilung in zwei übergebundene Noten zur Folge hat, wird in der Edition der volle Notenwert gesetzt (♫ statt ♫♫). Haltebögen am Zeilenwechsel, die nur in einem der beiden Takte notiert sind, werden ohne Nachweis verlängert.

Statt des von Purcell verwendeten Zeichens  $\text{♩}$  wird das Trillerzeichen + gesetzt. Die Wiedergabe der Bezifferung wurde standardisiert ( $\sharp$  statt  $\#3$ ,  $\flat$  statt  $\flat 6$  etc.).

<sup>11</sup> Interessante Beobachtungen zum Schreibprozess bei Rebecca Herissonne, *Musical Creativity in Restoration England*, Cambridge 2013, S. 126–129.

<sup>12</sup> Siehe Quellenbewertung bei Mangsen (wie Fußnote 6), S. 27–28.

<sup>13</sup> Wiedergegeben als Appendix in der Edition Henry Purcell, *Ode on St Cecilia's Day 1692*, hg. von Christopher Hogwood, London etc. 2009.

<sup>14</sup> Eine vollständige Auflistung der Quellen ist in der Edition der Purcell Society zu finden: *Ode on St Cecilia's Day 1692*, edited by Peter Dennison, London 1978 (The Works of Henry Purcell, Vol. 8), S. XI.

<sup>15</sup> „ODE, | COMPOSED FOR THE ANNIVERSARY OF | S.<sup>t</sup> Cecilia's Day, | A.D. 1692. | BY | Henry Purcell, | NOW FIRST PRINTED, AND | Edited from a Cotemporary [sic] MS. | BY | Edward F. Rimbault [...] | London, | Printed for the Members of the | MUSICAL ANTIQUARIAN SOCIETY, | by CHAPPELL [...]“.

Korrekturen und Ante-correcturam-Versionen sind nicht nachgewiesen, sofern die endgültige Lesart eindeutig erkennbar ist. Lediglich fragliche Fälle werden in den Einzelanmerkungen vermerkt.

Die originale Schlüsselung ist: Sopran, Violino, Flauto, Oboe und Tromba im G2-Schlüssel; Alto (Nr. 3, Nr. 13 A I in T. 26–60) und Viola im C2-Schlüssel; Alto (Nr. 2, Nr. 4–6, Nr. 7 A I+A II, Nr. 9–11, Nr. 13 A+A II) und Basso-seguente-Passage (Nr. 2) im C3-Schlüssel; Tenore im C4-Schlüssel; Basso, Timpani, Bass Flute, Bass Violin und Basso continuo im F4-Schlüssel.

Die Wiedergabe des Singtextes und seiner Interpunktion folgt dem gedruckten Libretto,<sup>16</sup> mit Ausnahme derjenigen Stellen, an denen Purcell in Wortlaut oder Silbenzahl vom Textdruck abwich; sie sind in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Die Rechtschreibung sowie die Verwendung von Groß- und Kleinschreibung wurde modernisiert, historische Lautungen bewahrt. Kapitälchen zur Hervorhebung der im Singtext genannten Instrumente wurden beibehalten. Verkürzte Schreibweisen sind ohne Nachweis aufgelöst. (Purcell verwendet bei Platznot Abkürzungen für „the“, „and“, „with“, „thee“ und „thou“).

## III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen:

A (I/II) = Alto, B (I/II) = Basso, Bc = Basso continuo, BFl = Bass Flute, BVI = Bass Violin, Ob (I/II) = Oboe, S (I/II) = Sopran, T = Tenore, T. = Takt, Timp = Timpani, Tr (I/II) = Tromba, Va = Viola, VI (I/II) = Violino.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme und ggf. Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Lesart oder Bemerkung (mit Quellensigle).

### 1. Symphony / Canzona

ff. 21–25v

Titel: T.1 ohne; T. 11 „Canzona“; Tempoangaben: T. 47: „Adagio“; T. 95 „Allegro“; T. 148 „Grave“

7 Systeme: T. 1 „Trumpets“ | [Tr II] | „violins“ | [VI I] | [Va] | [Bc] | „Kettle Drum“; ab T. 13 mit 6 Systemen [Tr I] | [Tr II] | [VI I] | [VI II] | [Va] | [Bc] ohne Vorsatz; T. 47 „two Hautboys“ | [Ob II] | [VI I] | [VI II] | [Va] | [Bc]; ab T. 95 mit 7 Systemen ohne Vorsatz; ab T. 148 mit 6 Systemen: „Hautboys“ | [Ob II] | [VI I] | [VI II] | [Va] | [Bc].

Oboen werden in **A**, **D** explizit nur für die beiden langsamen Abschnitte (Adagio T. 47–94 und Grave T. 148–157) genannt, wobei der Vorsatz in **A** (T. 1) nicht autograph überliefert ist. Die Mitwirkung in den Rahmenteilern geht auf **B**, **C** zurück und entspricht der Besetzung des Schlusschores.

T. 1–23 (f. 21) nicht autograph überliefert.

1	alle	<b>A</b> , <b>B</b> , <b>C</b> : ohne Titel; „Symphony“ ergänzt nach <b>D</b>
1	Tr, Ob	<b>A</b> : nicht autographer Vorsatz „Trumpets“; <b>B</b> : „Trumpets and hautboys“; <b>C</b> : „Trumpets & Hautboyes“; <b>D</b> : T. 1–46 und T. 95–140 in Stimmheft Ob/Tr ohne weitere Besetzungsangabe (Schlusschor Nr. 13 für Ob I/II in separatem Stimmheft überliefert) Es liegt die Vermutung nahe, dass <b>C</b> (und <b>B</b> ) die ursprüngliche Lesart von <b>A</b> wiedergeben, bevor das erste Blatt (f. 21) in <b>A</b> ersetzt wurde (vgl. die Quellenbeschreibung).
7–9	Timp	Die Lesart von <b>A</b> , <b>C</b> mit einer halbtaktigen Pause zu Beginn von T. 7 und nachfolgender

<sup>16</sup> „An ODE on St. CECILIA's Day 1692.“, in: *The Gentlemen's Journal: or the Monthly Miscellany*, November 1692, S. 19f. Der Abdruck geschah ohne Nennung des Autors Nicholas Brady.

Übernahme der Bc-Töne statt Fortführung des Trompeten-Rhythmus' ist ungewöhnlich, möglicherweise ein Schreibfehler in **A** (?); die anderen Quellen bieten unterschiedliche Lösungen:

**B:** ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ |  
A-A-A-A d-d-A-d-d A-d-A

**D:** ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ |  
A-d-d A-d-d-d A-d-A-A

11 alle **A:** Taktzeichen  $\Phi$ ; **B, C, D:** ohne neues Taktzeichen, folglich weiter  $\mathbb{C}$  (in **B, C**), bzw.  $\Phi$  (in **D**) Mit  $\Phi$  war ein rasches und leichtes Tempo („brisk & airry time“) gemeint, im Gegensatz zu alla breve  $\mathbb{C}$ , das Purcell als etwas schneller („a little faster“) als  $\mathbb{C}$  charakterisiert.<sup>17</sup>

32 VI II 5 **A:** fälschlich  $\gamma$  statt  $\ddot{\gamma}$ ; **C:** nur halbwegs korrigiert zu  $\gamma$

35 Bc 5–6 fehlt in **A** (Seitenrand beschädigt); ergänzt nach **B, C, D**

47 alle **C:** ohne „Adagio“

59 Bc **A, C, D:**  $\circ \flat$ ; **B:**  $\flat \circ$

94 alle **A:** nach T. 94 „Repeat the | Canzona | and the Adag[io] | again as | before so | goe on“ statt Wiederholungszeichen

132 Timp 5 fehlt in **A** (Seitenrand beschädigt); ergänzt nach **B, C, D**

157 alle **A:** nach T. 157 „end with | the last | Tripla | end | with | the | last | Tr[ipla]“

## 2. Hail! bright Cecilia ff. 26r–32r

5 Systeme: „violins“ | [VI II] | [Va] | [B] | [Bc]; ab T. 6: wechselnd 8 Systeme [VI/Ob I] | [VI/Ob II] | [Va] | [S] | [A] | [T] | [B] | [Bc], 4 Systeme [VI/Ob I] | [VI/Ob II] | [Va] | [Bc] (T. 29–33, 62b–73), 4 Systeme [A] | [T] | [B] | [Bc] (T. 44–49) oder 5 Systeme [S] | [A] | [T] | [B] | [Bc] (T. 50–54) ohne Vorsatz; T. 34–36 (f. 29r): System Bc fehlt (unterer Seitenrand beschädigt)

Solisten: T. 1 „Mr Woodson“ [B]; T. 13 „Turner + [?, 2. Name fehlt]“ [A]; T. 43 „Mr Turner“ [A], „Mr Pate“ [T]; T. 50 ohne Angabe [S]; T. 51 „Mr. bo[wman]“ [B]

1–10 Text Im Textdruck „Hail! bright Cecilia, hail.“ Purcell komponiert aber eine Wiederholung des ersten Wortes, wohingegen das abschließende „hail“ (T. 3, 5 etc.) musikalisch als Beginn der zweiten Phrase verstanden werden kann ( $\circ \flat \circ$  etc.). Wir ändern daher an dieser Stelle die Interpunktion des Textdrucks, um dem musikalischen Verlauf zu entsprechen. Die Interpunktion in **A** ist nur teilweise und besonders in diesem Abschnitt uneinheitlich gesetzt.

7 Ob I, II **D:** keine Mitwirkung der Oboen in Satz 2; siehe aber die Angabe in **A** T. 23, die auch in **B, C** übernommen wurde

11 Bc 4 fehlt in **A** (Seitenrand beschädigt); ergänzt nach **B, C, D**, siehe auch Basso

13–16 S, A, T, B **A:** T. 13 „2 count.<sup>es</sup>“, T. 14 „2 Tenors“, T. 15 „4 trebles“, T. 16 „2 Basses“

13 Bc **A:** C3-Schlüssel bis 16.4

17–18 VI, Va **A:** T. 17 „2 Tenors“, T. 18 „2 means“ (VI II) und „2 upper Trebles“ (VI I)

19 B 1 **A:** ohne Pause

22 Va 8 **A:** „all the Tenors“

22 A 8 **A:** „all the con.s“

23 VI I, Ob I 3 **A:** „all the Trebles | [darüber:] with the Hautboys“

23 VI II, Ob II 2 **A:** „all the Means with the 2d Hautboyes“

23 S 3 **A:** „all the trebles“

23 T 2 **A:** „all the Tenors“

23 B 4 **A:** „all the basses“

29 Va 6 **A:** Korrekturstelle, undeutlich; geprüft in **B, C**

34–36 Bc System fehlt in **A** (unterer Seitenrand f. 29r be-

<sup>17</sup> Vgl. Henry Purcell, *A choice collection of "Lessons for the harpsichord or spinnet"*, London 1696 (Faksimile-Nachdruck New York 1978, S. [13]).

37–38 Bc schädigt); ergänzt nach **C, D**; **B:** hat abweichende Lesart  $\flat \flat \flat \flat$  d-cis-d-e (statt  $\flat \flat$  d-e) in der zweiten Hälfte von T. 36

40f. Va Takte unvollständig in **A** (unterer Seitenrand f. 29v beschädigt); Noten ergänzt nach **B, C, D**; in der Bezifferung folgen wir **B (C, D** abweichend für die letzten beiden Noten)

47 A, T, B 2 **A:** 40.6–41.1 korrigiert aus  $g^1$  (?), vgl. T; **B, C, D:**  $e^1$  **A:** „all the Countrate.s“, „all the Teno<sup>rs</sup>“, „all the Bases“

50 S **A:** „play'd upon | the Hautboys“; **B:** ohne Angabe; **C:** „plaid upon the Hautboyes“; einziger Solo-einsatz, der nicht mit einem Namen bezeichnet wurde, möglicherweise Hinweis auf Kapellknaben, die von Oboen unterstützt wurden; in **D** nicht in Oboenstimme enthalten (s.o.)

52 S 7 **A, C:** ohne Akzidenz, aber 52.4 und 52.9 mit  $\flat$ ; **B:** hat  $\flat$

## 3. Hark! each tree ff. 32r–37v

7 Systeme: „2 Flutes“ | [FI II] | „2 violins“ | [VI II] | „High Countratenor“ | [B] | [Bc]“

Solisten: T. 1 „for Mr Howel“ [A]; T. 25 „Mr Bo[...]“ [unleserlich], [überschrieben mit:] „Woodson“ [B]

Die Beischriften für die Besetzungswechsel in der Continuo-Stimme (beginnend in T. 13) lauten: „Bass Flute“, „Bass violin“, „vio.“, „Fl.“ etc.

20 Bc 1 **A:** nachträgliche Einfügung der  $\gamma$  und eines Notenhalses nach unten (als  $\circ$ ) für **c**; **B, D:** nur  $\circ$ ; **C:** nur  $\gamma \flat$ , der nachträgliche Notenhals wurde offenbar übersehen oder nicht verstanden

25ff. Bc **A:** keine weiteren Besetzungswechsel für BVI und BFI; es ist unklar, ob und, wenn ja, wie genau Purcell eine Fortsetzung des Schemas beabsichtigte; vgl. das Vorwort (ein Vorschlag zur Fortsetzung der Instrumentenwechsel findet sich im Aufführungsmaterial der vorliegenden Ausgabe); **B** hat nur die Angaben in T. 13, 25; **C:** Angaben wie in **A**; **D:** ohne Besetzungswechsel in Satz 3

74 B 1 **A:** Silbenbogen nach Seitenwechsel nicht fortgesetzt

84, 98, Text Textdruck hat „is the sprightly“ statt „in the sprightly“ (Druckfehler)

104 94 Bc 1 **A, C:** Bezifferung fälschlich 5# statt 5; **B:** hat Bezifferung 5

100 VI II 1 **A, C, D:** Augmentationspunkt (zur vorherigen  $\circ$ ) statt  $\gamma$ ; die Edition folgt **B** und gleicht an VI I T. 85 und ähnliche Stellen (VI I T. 100, 106) an

123 B 5–6 **A:** undeutlich bzw. fehlt (Seitenrand beschädigt); **B**  $h-c^1-h$   $\flat \flat \flat$ ; **C:**  $c^1-h$   $\flat \flat$ ; **D:**  $h-c^1$   $\flat \flat$ ; die Edition folgt **D** wegen der Imitation in Alto T. 124, auch wenn sich nicht ausschließen lässt, dass eine der anderen Lesarten eher dem Befund von **A** entsprechen haben könnte

129 Bc 2–3 fehlt in **A** (Seitenrand beschädigt),  $\flat \flat$  d-e von anderer Hand in System B notiert; diese Lesart auch in **B, C, D**

153 FI I 12 Notenkopf fehlt in **A** (Seitenrand beschädigt); ergänzt nach **B, C, D**, siehe auch FI II

## 4. 'Tis nature's voice ff. 37v–38v

2 Systeme: [A] | [Bc]  
Solist: T. 1 „Mr Pate“ [A]

4 Text Textdruck und **A1:** „by all the“ statt „thro' all the“

14 A 10 **A:** undeutlich,  $c^1$  oder  $d^1$ ; **B, C:**  $c^1$ ; **D:**  $d^1$ ; die Edition entscheidet für  $d^1$ , dies entspricht der Lesart in **A1**

21, 22	Text	Textdruck und <b>A1</b> : „and strike“ statt „or strike“
22	A 6	<b>A</b> : undeutlich, <i>d'</i> und/oder <i>h</i> ; <b>B, C, D</b> : <i>h</i>
47f.	A	<b>A</b> : Ende der Beischrift unleserlich (im Falz); <b>B, D, A1</b> : ohne Angabe; ergänzt nach <b>C</b>
54	Bc 1	Bezifferung $\natural$ ergänzt nach <b>B (A, C ohne Bezifferung)</b>
56	Bc 2–5	unleserlich in <b>A (im Falz)</b> ; ergänzt nach <b>B, C, D</b>

### 5. Soul of the world ff. 39r–43v

8 Systeme: [VI I] | [VI II] | [Va] | [S] | [A] | [T] | [B] | [Bc]

1	alle	<b>A</b> : ohne Taktangabe und Vorsatz; Fortsetzung von Nr. 4
1	VI I, II	<b>A, B, C</b> : ohne Vorsatz; <b>D</b> : keine Mitwirkung der Oboen, der Satz ist nur in den Violinstimmen enthalten; eine Verstärkung des Streichersatzes durch Oboe (wie Nr. 2, 6) wurde möglicherweise wegen des Tremolos in T. 8–11 nicht vorgenommen
3	S	<b>A</b> : mit Bogen 2–4 (Korrekturstelle); führt zu Fehlinterpretation in <b>C</b> ; <b>B</b> : hat Bogen 3–4
6–7	T	<b>A, C</b> : vereinfachte Alternative am unteren Seitenrand notiert; <b>B</b> : übernimmt diese Alternative in den Haupttext und tilgt die mit Viola colla parte gehende, ursprüngliche Lesart aus <b>A</b> ; <b>D</b> : ohne die vereinfachte Alternative
6	S, B 1	<b>A</b> : mit Bogenbeginn nach Seitenwechsel
7	A, T 1–2	<b>A</b> : mit Bogen; <b>B</b> : Bogen in A; <b>C</b> : Bogen nur in T
9	Va 1–4	<b>A, C</b> : Artikulation undeutlich, evtl. $\_ \_$ statt $\_ \_ \_ \_$
43	alle	<b>A</b> : ohne Schlussstrich

### 6. Thou tun'st this world below ff. 43v–46v

3 Systeme: „for Hautboys“ | [Ob II] | [Bc]; ab T. 35 mit 2 Systemen: [S] | [Bc]; ab T. 69 mit 8 Systemen: [VI/Ob I] | [VI/Ob II] | [Va] | [S] | [A] | [T] | [B] | [Bc]

Solistin: T. 35 „Mrs Aliff“ [S]

**A1** (f. 22v–23r) enthält nur den Abschnitt T. 35–68 mit dem Sopransolo.

Alle Abschnittswchsel sind in **A, B, D** als Doppelstriche notiert (in **C** teils mit einfachem Taktstrich). Die Notierung des Voltentaktes (T. 102) als „1st“ und „2d“ gibt Aufschluss über die Wiederholungen der Teilabschnitte.

Purcell notiert T. 72/73, 74/75, 76/77, 91/92, 93/94 und 95/96 ohne Taktstrich in der Mitte.

Das Nebeneinander von punktierten und nicht-punktierten Achtelnoten in Purcells Notation wirft Fragen auf. Gesicherte Erkenntnisse über deren Ausführung gibt es nicht. Wir behalten nicht-punktierte Notenwerte bei, wenn diese durch Bogensetzung gekennzeichnet sind (z.B. Ob I, Takt 3 und Soprano, Takt 56), bzw. wenn gleichzeitig erklingende Stimmen ebenfalls keine Punktierung aufweisen (z.B. VI I, Bc, Takt 79). Für die auftaktige Figur  $\cdot\cdot\cdot$  (z.B. Ob I/II, Takt 11/12) schlagen wir eine Punktierung  $\cdot\cdot\cdot$  vor, sofern eine Parallelstimme einen punktierten Rhythmus hat, so wie dies z.B. in VI II, Takt 15 autograph notiert ist und auch in der Bc-Stimme des Sopransolo-Abschnitts durchgängig verwendet wird. Darüber hinaus ist eine Verkürzung der  $\downarrow$ -Auftakte (z.B. Ob T. 6, Bc T. 7) zu  $\downarrow$  und eine analoge Angleichung der Dreiergruppe (zu  $\downarrow\cdot\cdot\cdot$ ) naheliegend, auch wenn es in der Notation des vorliegenden Autographs dafür keine Präzedenzfälle gibt. In **A1** notiert Purcell in T. 39, 42 im Bc einen langen Auftakt  $\downarrow | \downarrow\cdot\cdot\cdot\cdot\cdot\cdot$  (statt  $\downarrow | \downarrow\cdot\cdot\cdot\cdot\cdot\cdot$ ), an anderen Stellen wechselt er in **A1** ebenfalls zwischen  $\downarrow\cdot\cdot\cdot$  und  $\cdot\cdot\cdot$  (**A1** enthält nur den Mittelteil mit dem Sopransolo).

9f.	alle	<b>A</b> : Taktstrich unleserlich (Falz); <b>C</b> : einfacher Taktstrich; <b>B, D, A1</b> : Doppelstrich (s.o.); Wiederholungszeichen ergänzt, analog zu T. 43f. und 77f. und gemäß <b>B, D, A1</b>
44ff.	Text	Textdruck hat „which in the heavenly“ statt „who in the heav'nly“

50	Bc 4–6	fehlt in <b>A</b> (Seitenrand beschädigt); ergänzt nach <b>B, C, D</b>
55	Bc 2	<b>A</b> : $\natural$ erst bei 4; vgl. aber das vorangehende <i>fis</i>
61	Bc 2	<b>A</b> : ohne $\natural$ ; vgl. aber das nachfolgende <i>fis</i>
63	Bc 2, 4	<b>A</b> : die 2. Note wurde nachträglich eingefügt, das zur 4. Note notierte $\natural$ könnte aus Platznot nicht zur 2. Note wiederholt worden sein; <b>B</b> gleicht (hier und in T. 97 B, Bc) an T. 29 an, mit $\natural$ zur 2. und 4. Note; <b>C, D</b> : $\natural$ zur 4. Note; <b>A1</b> : mit abweichendem Rhythmus in T. 63 ( $\downarrow \cdot\cdot\cdot$ <i>d-e-fis-d</i> ), gibt also keinen Aufschluss zur 2. Note. Die Tonfolge <i>d-es-d-e</i> findet sich in <b>A</b> jedoch zweifelsfrei auch in T. 97, B und Bc (dort sogar mit Querstand zum 16tel-Durchgang <i>es<sup>i</sup></i> in VI II und A), diese Lesart auch in <b>C</b> ; <b>D</b> hat <i>d-es-d-e</i> in Bc, aber <i>d-e-d-e</i> in B. In T. 29 hingegen notiert Purcell in <b>A</b> parallele Terzen <i>d/fis-e/g-d/fis-e/g</i> in den Oboen (beide $\natural$ unterhalb des Notenkopfs notiert; identisches Schriftbild auch in <b>C</b> ; gleiche Lesart auch in <b>D</b> ). Wir folgen <b>A</b> , in der Annahme dass es sich um eine bewusste Veränderung handelt, auch wenn die Referenzquellen zeigen, dass die Stelle früher bereits als ungewöhnlich empfunden wurde.
69–103	VI/Ob I, II	<b>A, B, C</b> : ohne Vorsatz; <b>D</b> : keine Mitwirkung der Oboen, die Passage ist nur in den Violinstimmen enthalten; eine Fortsetzung der Oboen-Beteiligung aus der Introdution (T. 1–34) zusammen mit den Violinen ist jedoch anzunehmen, vgl. Nr. 2
102	alle	<b>C</b> : ohne den zweiten Voltentakt mit dem Übergang des Bc

### 7. With that sublime celestial lay ff. 46v–48v

4 Systeme: [A I] | [A II] | [B] | [Bc]

Solisten: T. 1 „Mr Turner [Name gestrichen], [dahinter:] Howel“ [A I], „Mr Damascene“ [A II]; T. 7 „Mr Edwards“ [B]

4	Text	Textdruck hat „dare“ statt „can“
23f.	B	<b>A, C, D</b> : 23.7 und 24.2 <i>f</i> ohne Akzidenz; <b>B</b> : 24.2 mit $\sharp$ ; die Bassstimme lässt sich nicht aus dem Themenkopf und dessen Sequenzierung in den Oberstimmen ableiten, <i>fis</i> (wie in T. 22) scheidet aufgrund des nachfolgenden <i>dis</i> und der absteigenden Tonleiter die plausible Lesart, auch wenn in T. 23 ein Querstand mit <i>f<sup>i</sup></i> in A II entsteht; die Edition ergänzt daher an beiden Stellen $\sharp$
28	Text	<b>A</b> : Purcell verwendet die Schreibweise „quire“ statt „choir“; angeglichen an Textdruck; vgl. Nr. 13, T. 26ff.

### 8. Wondrous machine ff. 48v–51r

4 Systeme: „Hautboys“ | [Ob II] | [B] | [Bc]

Solist: T. 5 „Woodson“ [B]

25	B 1, 6	Notentext unleserlich in <b>A</b> ; ergänzt nach <b>B, C, D</b>
26	B 1–2	Notentext unleserlich in <b>A</b> ; ergänzt nach <b>B, C, D</b>
27	Ob II 6–7	Notentext unleserlich in <b>A</b> ; ergänzt nach <b>B, C, D</b>
31–32	alle	<b>A</b> : Takte nicht notiert, Klebereste deuten auf ein früher vorhandenes Einlegeblatt hin; die Musik ist auch ohne diesen instrumentalen Einschub spielbar, eine spätere Ergänzung nicht auszuschließen; da jedoch die beiden Takte in allen Quellen gleichermaßen überliefert sind, gehen wir davon aus dass es sich um die originale, ursprünglich in <b>A</b> vorhandene Fassung handelt; ergänzt nach <b>B, C, D</b>
35	Text	„is (with thee)“ nicht im Textdruck
35	Ob II 2	<b>A, C, D</b> : ohne $\sharp$ ; ergänzt nach <b>B</b>
53	alle	<b>A</b> : endet mit einfachem Taktstrich

### 9. The airy Violin

ff. 51r–52v

4 Systeme: „Violins“ | [VI II] | [A] | [Bc]

Solist: T. 1 „Damascene“ [A]

44, 51 Text Textdruck hat „every“ statt „ev'ry“  
61 alle A: endet mit einfachem Taktstrich

### 10. In vain the am'rous Flute

ff. 52v–54v

Tempoangabe: T. 1 „very slow“; Titel: T. 18 „vers 2 voc“

3 Systeme: „Flutes“ | [FI II] | [Bc]; nach Schlüsselwechsel ab T. 18: [A] | [T] | [Bc]; nach Schlüsselwechsel ab T. 89: „Flutes“ | [FI II] | [Bc]

Solisten: T. 18 „Mr Snow“ [T]; T. 23 „Mr Freeman“ [A]

29 T 2–3 A, C, D:  $\downarrow \cdot$ ; B:  $\downarrow \downarrow$   
30 Text Textdruck hat Komma nach „Guitar“; nicht übernommen  
56ff. Text Textdruck hat „flame“ statt „flames“  
96 Bc 1 A: fälschlich  $\downarrow$  statt  $\circ$

### 11. The Fife and all the harmony of war

ff. 54v–58v

4 Systeme: „Trumpets“ | [Tr II] | [Bc] | „Kettle Drum“; ab T. 6 mit 5 Systemen: [Tr I] | [Tr II] | [A] | [Bc] | [Timp]

Solist: T. 6 „Mr Bouchier“ [A]

A1 (f. 23r–24r) beginnt mit dem Einsatz der Solostimme in T. 7, Purcell kürzt die instrumentalen Zwischenspiele sowie die Wiederholung des Anfangs, Tromba- und Timpani-Stimmen entfallen.

6 Tr I 8–10 unleserlich in A; ergänzt nach B, C, D  
25 Text Textdruck hat Komma nach „war“; nicht übernommen  
26 A 5 A: Korrekturstelle,  $e^1$  geändert zu  $fis^1$ ; B, C, D: eindeutig  $fis^1$ ; dies entspricht auch der Lesart in A1  
33 A 5 A, B, C, D:  $e^1$ ; die Edition ändert zu  $fis^1$ , in Analogie zu T. 26 (s. dort); diese Lesart entspricht auch derjenigen aus A1  
33 Timp 1–2 A, C, D:  $\downarrow$ ; B:  $\downarrow \downarrow$ ; die Edition folgt B, um die Tondauer an Tr I/II anzugleichen  
57 A 3–9 A: zwei Bögen, 3–5 und 6–9; angeglichen an T. 69

### 12. Let these amongst themselves contest

ff. 58v–60r

3 Systeme: [B I] | [B II] | [Bc]

Solisten: T. 1 „Mr George Hart“ [gestrichen], [darüber:] „Woodson“ [B I], „Mr Williams“ [B II]

1–5 Text Textdruck hat „among“ statt „amongst“  
1 Bc 3 Bezifferung 2 ergänzt nach B (A, C, D ohne Bezifferung)

### 13. Hail! bright Cecilia, hail to thee

ff. 60r–69v

Titel: „Chorus.“; Tempoangabe: T. 47 „(slow)“

13 Systeme: „Trumpet“ | [Tr II] | „Hautboys“ | [Ob II] | „Violins“ | [VI II] | [Va] | [S] | [A] | [T] | [B] | [Bc] | „Kettle Drum“; ab T. 26 mit 14 Systemen ohne Vorsatz: [Tr I] | [Tr II] | [Ob I] | [Ob II] | [VI I] | [VI II] | [Va] | [S I] | [S II] | [A I] | [A II] | [T] | [B] | [Bc]; ab T. 47 mit 5 Systemen: [A I] | [A II] | [T] |

[B] | [Bc]; ab T. 61 mit 13 Systemen ohne Vorsatz (wie Beginn), „Kettle Drum“ zum letzten System und Notation der nachfolgenden Takte von der Hand des Kopisten (s.o., Quellenbeschreibung).

Solisten: unten auf f. 68v (bezieht sich wohl auf T. 47): „Mr Woodson“ [dahinter:] „Snow“ | [in der ersten Spalte:] „Bouchier“ | „Pate“ | „Freeman“; die Namenseinträge sind autograph, auf dem ansonsten vom Kopisten notierten Blatt

1 alle B: „Grand Chorus“, C: „Cho“; D: „Great Chorus“  
6 Tr I 4 A: Notenkopf fehlt (oberer Seitenrand), an der Parallelstelle in T. 66 (Kopistenabschrift f. 67v) undeutlich, eher  $c^3$  als  $d^3$ ; ergänzt nach B; C, D: fälschlich  $c^3$ ; offenbar eine frühe Fehlstelle  
10 Va 3 A: ohne  $\downarrow$ , vgl. aber VI II  
13 VI II 4–5 A: fälschlich  $\downarrow$  statt  $\downarrow \downarrow$   
15 Bc 1–3 A: undeutlich,  $\downarrow \downarrow$  oder  $\downarrow \downarrow$ ; die Edition folgt B, C, D (in C Korrekturstelle, offenbar auch hier Schwierigkeiten bei der Entzifferung?); vgl. auch T. 16  
26ff. Text A: Purcell verwendet die Schreibweise „quire“ statt „choir“; angeglichen an Textdruck; vgl. Nr. 7, T. 28  
26–28 Text Textdruck hat „amongst“ statt „among“  
29 Bc 3 Notenkopf fehlt in A (Seitenrand beschädigt); ergänzt nach B, C, D  
29 Bc 8 A: undeutlich, vermutlich  $b$ ; B, D:  $b$ ; C:  $g$  (Oktavparallele mit VI I)  
30 S II 3–5 A: abweichender Themenkopf  $h^1-h^1-h^1$ , undeutlich, wohl korrigiert aus  $a^1-a^1-h^1$  (colla-parte-Stimme in den Streichern fehlt, vgl. aber  $\downarrow h^1$  in VI II); B, C:  $h^1-h^1-h^1$ ; D:  $a^1-a^1-h^1$   
31 Bc 2 Notenkopf fehlt in A (Seitenrand beschädigt); ergänzt nach B, C, D, siehe auch Basso  
31 Bc 8 unleserlich in A (im Falz); die Edition folgt B, C, D, siehe auch Basso  
34 VI II 6–7 unleserlich in A (Korrekturstelle); die Edition folgt B, C, D, siehe auch S II  
34 Bc 4 fehlt in A (Seitenrand beschädigt); ergänzt nach B, C, D  
35 Bc 1 fehlt in A (Seitenrand beschädigt); ergänzt nach B, C, D, siehe auch Basso  
44f. Ob II A, C: ohne Haltebogen; ergänzt nach B, D und A II  
47–49 Text Textdruck hat „rapture“ statt „raptures“  
47–60 A I, A II, T, B eine solistische Besetzung ist aufgrund der auf f. 68v notierten Sängernamen (s.o.) anzunehmen  
48 B 2 fehlt in A (Seitenrand beschädigt); ergänzt nach B, C, D  
48 Bc fehlt in A (Seitenrand beschädigt); ergänzt nach B, C, D (in C fehlt Haltebogen zu T. 49)  
51–54 Text Textdruck hat „favourite“ statt „fav'rite“  
60 alle A: endet mit einfachem Taktstrich; Schluss der autographen Niederschrift  
61–85 alle A: Da capo von der Hand des Kopisten ausgeschrieben  
66 Tr I A: undeutlich,  $c^3$  oder  $d^3$  (Kopistenabschrift f. 67v); B:  $d^3$ ; C, D: fälschlich  $c^3$ ; vgl. Anm. zu T. 6  
70 Va 3 A: ohne  $\downarrow$ , siehe T. 10  
nach 85 A: „Finis“; unter der Akkolade, ebenfalls von der Hand des Kopisten „Mr Henry Purcell“; C: statt „Finis“ die Datierung „Jan. 1699.“ und Imitation des Namenszuges aus A

Urtext-Editionen von Carus sind historisch-kritische Ausgaben für die Praxis und werden mit komplettem Aufführungsmaterial angeboten. Die „Stuttgarter Ausgaben“ mit Vokalwerken von Bach, der Bach-Familie, Mozart, Mendelssohn, Schubert, Telemann u. a. sind weltweit als führende Urtext-Editionen im Bereich der geistlichen Chormusik anerkannt und berücksichtigen alle aktuell verfügbaren Quellen.

Auf dem Urtext basieren auch die innovativen Übehilfen des Carus-Verlags: carus music, die Chor-App, Carus Choir Coach, die Übe-CD-Reihe, sowie Klavierauszüge XL im Großdruck. Alle Ausgaben, zu denen entsprechendes Zusatzmaterial vorliegt, sind nachfolgend zusammengestellt.

Carus "Urtext" stands for historical-critical editions designed for practical performance. Complete performance material is available. The "Stuttgart Editions" of works by Bach, Mozart, Schubert and Mendelssohn are recognized world wide as leading Urtext editions of sacred repertoire and include the latest musicological research and newly discovered sources.

Based on Urtext Carus also offers innovative practice aids: carus music, the choir app, Carus Choir Coach, the practice CD series, and vocal scores XL in large print. The editions for which extra material is available, are listed below.

**carus plus** – Innovative Übehilfen und Klavierauszüge XL  
Innovative practice aids and vocal scores XL

**Carl Philipp Emanuel Bach**

Magnificat BR E4  
■ 33.215

**Johann Sebastian Bach**

Messe in h-Moll / Mass  
in B minor BWV 232  
■ 31.232

Johannes-Passion / St. John Passion  
BWV 245 (dt/en)  
■ 31.245

Matthäus-Passion / St. Matthew  
Passion BWV 244 (dt/en)  
■ 31.244

Weihnachtsoratorium  
Christmas Oratorio  
BWV 248 (dt/en)  
■ 31.248

Himmelfahrtsoratorium  
Ascension Oratorio BWV 11 (dt/en)  
■ 31.011

Missa in g / G minor BWV 235  
■ 31.235

Magnificat in D / D major BWV 243  
■ 31.243

Ein feste Burg BWV 80 (dt/en)  
■ 31.080

Gott der Herr ist Sonn und Schild  
BWV 79 (dt/en)  
■ 31.079

Sämtliche Motetten  
Complete Motets (dt)  
■ 31.224/10

**Ludwig van Beethoven**  
Messe in C / Mass in C major op. 86  
■ 40.688/03

Missa solemnis op. 123  
■ 40.689

Symphonie Nr. 9. Finale (dt)  
■ 23.801

**Johannes Brahms**  
Ein deutsches Requiem op. 45 (dt)  
■ 27.055

Liebeslieder-Walzer op. 52 (dt)  
■ 40.211

**Anton Bruckner**

Te Deum  
■ 27.190

**Luigi Cherubini**  
Requiem in c / C minor  
■ 40.086

**Hugo Distler**  
Die Weihnachtsgeschichte  
■ 10.011

**Antonín Dvořák**  
Messe in D / D major, Orgelfassung  
■ 40.651

**Gabriel Fauré**  
Requiem op. 48  
■ 27.312

**Charles Gounod**  
Messe brève no. 7  
■ 40.654

**Georg Friedrich Händel**

Alexander's Feast HWV 75 (dt/en)  
■ 55.075

Brockes Passion HWV 48 (dt)  
■ 55.048

Dettinger Te Deum  
HWV 283 (en/dt)  
■ 55.283

Israel in Egypt Part I-III HWV 56  
(en/dt)  
■ 55.054/50

Messiah HWV 56 (dt/en)  
■ 55.056

Ode for St. Cecilia's Day HWV 76 (en)  
■ 10.372

Saul HWV 53 (en/dt)  
■ 55.053

Dixit Dominus HWV 232  
■ 55.232

Nisi Dominus HWV 238  
■ 55.238

**Joseph Haydn**

Die Schöpfung / The Creation (dt/en)  
■ 51.990

Stabat Mater  
■ 51.991

Missa brevis in F / F major  
Hob. XXII:1  
■ 40.601

Missa Cellensis in honorem BVM  
Große Mariäzeller Messe  
Great Mariäzell Mass Hob. XXII:5  
■ 40.604

Missa Sancti Nicolai Hob. XXII:6  
■ 40.605

Missa brevis Sti. Joannis de Deo  
Kleine Orgelsolemesse  
Little Organ Solo Mass Hob. XXII:7  
■ 40.600

Missa in tempore belli in c / C minor  
Paukenmesse / Mass in Time of War  
Hob. XXII:9  
■ 40.607

Missa in Angustiis. Nelsonmesse  
Lord Nelson Mass Hob. XXII:11  
■ 40.609

Missa in B / B flat major  
Theresienmesse / Theresien Mass  
Hob. XXII:12  
■ 40.610

**Gottfried August Homilius**  
Johannespassion „Der Fromme stirbt“  
St. John Passion HoWV I.4 (dt)  
■ 37.103

Die Freude der Hirten  
Weihnachtsoratorium HoWV I.1 (dt)  
■ 37.105

Ergreifet die Psalter HoWV II.1 (dt)  
■ 37.205

**Felix Mendelssohn Bartholdy**

Elias / Elijah MWV A 25 (dt/en)  
■ 40.130

Paulus / St. Paul MWV A 14 (dt/en)  
■ 40.129

Christus (Teil I und II) MWV A 26 (dt/en)  
■ 40.131

Der 42. Psalm „Wie der Hirsch  
schreit“ / Psalm 42 "Like as the hart  
longs" MWV A 15 (dt/en)  
■ 40.072

Lobgesang. Symphonie-Cantate  
MWV A 18 (dt/en)  
■ 40.076

Magnificat in D / D major MWV A 2  
■ 40.484

Hör mein Bitten. Hymne  
Hear my prayer B 49 (dt/en)  
■ 40.165

Lauda Sion A 24 (dt/en)  
■ 40.077

O Haupt voll Blut und Wunden  
MWV A 8 (dt/en)  
■ 40.186

Vom Himmel hoch (dt/en)  
■ 40.189

Wer nur den lieben Gott lässt walten  
MWV A 7 (dt/en)  
■ 40.132

**Claudio Monteverdi**

Marienvesper / Vespere della Beata  
Vergine / Vespers 1610  
■ 27.801

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
Requiem (Version Süßmayr) KV 626  
■ 51.626

Missa brevis in G / G major  
Pastoralmesse / Pastoral Mass KV 140  
■ 40.623

Missa brevis in D / D major KV 194  
■ 40.625

Missa in C / C major. Spatzenmesse  
Sparrow Mass KV 220  
■ 40.626

Missa brevis in B / B flat major  
KV 275  
■ 40.629

Missa in C / C major. Krönungsmesse  
Coronation Mass KV 317  
■ 40.618

Missa in c / C minor KV 427  
ergänzt und herausgegeben von  
completed and edited by  
Frieder Bernius and Uwe Wolf  
■ 51.651

Vesperae solennes de Confessore  
KV 339  
■ 40.059

**Giacomo Puccini**

Messa a 4 voci (Messa di Gloria)  
■ 56.001

**Josef Gabriel Rheinberger**

Abendlied / Evening song (dt/en)  
■ 50.069/20

Messe in Es / E flat major  
Cantus Missae  
■ 50.109

Der Stern von Bethlehem / The Star  
of Bethlehem op. 164 (dt/en)  
■ 50.164

**Gioachino Rossini**

Petite Messe solennelle  
■ 40.650

Stabat Mater  
■ 70.089

**Camille Saint-Saëns**

Oratorio de Noël op. 12  
■ 40.455

**Domenico Scarlatti**

Stabat Mater  
■ 40.472

**Franz Schubert**

Magnificat D 486  
■ 70.053

Messe in G / Mass in G major  
D 167  
■ 40.675

Messe in C / Mass in C major  
D 452  
■ 40.658

Messe in As / Mass in A flat major  
D 678  
■ 40.659

Messe in Es / Mass in E flat major  
D 950  
■ 40.660

**Heinrich Schütz**

Musikalische Exequien  
SWV 279–281 (dt/en)  
■ 20.279

Weihnachts-Historie  
Christmas History SWV 435 (dt/en)  
■ 20.435

**Georg Philipp Telemann**

Machet die Tore weit  
TVWV 1:1074 (dt/en)  
■ 39.105

**Giuseppe Verdi**  
Messa da Requiem  
■ 27.303

**Antonio Vivaldi**

Credo RV 591 (lat/en)  
■ 40.004

Gloria RV 589  
■ 40.001

Magnificat RV 610 (lat/en)  
■ 40.002