

Joseph
HAYDN

Die Schöpfung
The Creation

Hob. XXI:2

Text (deutsch und englisch / German and English):
Gottfried van Swieten

Soli (STB), Coro (SATB)
3 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, Contrafagotto
2 Corni, 2 Clarini, 3 Tromboni, Timpani
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo/Fortepiano

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Gersthofer

Joseph Haydn · Oratorien
Urtext

Partitur / Full score



Carus 51.990

Inhalt

Vorwort	IV
Foreword	XI
Avant-propos	XIV
Konkordanz der Nummerierungen	XVII
Abbildung	XVIII

Erster Teil

1. Einleitung · Die Vorstellung des Chaos	1
Recitativo (Raphael, Chor, Uriel)	
<i>Im Anfange schuf Gott / In the beginning God created</i>	
2. Aria (Uriel, Chor)	16
<i>Nun schwanden vor dem heiligen Strahle /</i>	
<i>Now vanish before the holy beams</i>	
3. Recitativo (Raphael)	35
<i>Und Gott machte das Firmament /</i>	
<i>And God made the firmament</i>	
4. Chor (Gabriel, Chor)	40
<i>Mit Staunen sieht das Wunderwerk /</i>	
<i>The marv'ulous work beholds amaz'd</i>	
5. Recitativo (Raphael)	52
<i>Und Gott sprach: Es sammle sich das Wasser /</i>	
<i>And God said: Let the waters under the heaven</i>	
6. Aria (Raphael)	52
<i>Rollend in schäumenden Wellen /</i>	
<i>Rolling in foaming billows</i>	
7. Recitativo (Gabriel)	65
<i>Und Gott sprach: Es bringe die Erde Gras hervor /</i>	
<i>And God said: Let the earth bring forth grass</i>	
8. Aria (Gabriel)	65
<i>Nun beut die Flur das frische Grün /</i>	
<i>With verdure clad the fields appear</i>	
9. Recitativo (Uriel)	74
<i>Und die himmlischen Heerscharen /</i>	
<i>And the heavenly host</i>	
10. Chor	75
<i>Stimmt an die Saiten /</i>	
<i>Awake the harp</i>	
11. Recitativo (Uriel)	89
<i>Und Gott sprach: Es sei'n Lichter /</i>	
<i>And God said: Let there be lights</i>	
12. Recitativo (Uriel)	89
<i>In vollem Glanze steigt jetzt /</i>	
<i>In splendor bright is rising now</i>	
13. Chor (Chor, Gabriel, Uriel, Raphael)	93
<i>Die Himmel erzählen die Ehre Gottes /</i>	
<i>The heavens are telling the glory of God</i>	

Zweiter Teil

14. Recitativo (Gabriel)	122
<i>Und Gott sprach: Es bringe das Wasser /</i>	
<i>And God said: Let the waters bring forth</i>	
15. Aria (Gabriel)	123
<i>Auf starkem Fittige schwinget sich /</i>	
<i>On mighty pens uplifted soars</i>	
16. Recitativo (Raphael)	138
<i>Und Gott schuf große Wallfische /</i>	
<i>And God created great whales</i>	
17. Terzetto (Gabriel, Uriel, Raphael)	140
<i>In holder Anmut stehn /</i>	
<i>Most beautiful appear</i>	
18. Chor (Gabriel, Uriel, Raphael, Chor)	150
<i>Der Herr ist groß /</i>	
<i>The Lord is great</i>	
19. Recitativo (Raphael)	168
<i>Und Gott sprach: Es bringe die Erde hervor /</i>	
<i>And God said: Let the earth bring forth</i>	
20. Recitativo (Raphael)	168
<i>Gleich öffnet sich der Erde Schoß /</i>	
<i>Strait opening her fertile womb</i>	
21. Aria (Raphael)	174
<i>Nun scheint in vollem Glanze /</i>	
<i>Now heav'n in fullest glory</i>	
22. Recitativo (Uriel)	186
<i>Und Gott schuf den Menschen /</i>	
<i>And God created man</i>	
23. Aria (Uriel)	186
<i>Mit Würd' und Hoheit angetan /</i>	
<i>In native worth and honour clad</i>	
24. Recitativo (Raphael)	195
<i>Und Gott sah jedes Ding /</i>	
<i>And God saw ev'ry thing</i>	
25. Chor	196
<i>Vollendet ist das große Werk (I) /</i>	
<i>Achieved is the glorious work (I)</i>	
26. Terzetto (Gabriel, Uriel, Raphael)	205
<i>Zu dir, o Herr, blickt alles auf /</i>	
<i>On thee each living soul awaits</i>	
27. Chor	215
<i>Vollendet ist das große Werk (II) /</i>	
<i>Achieved is the glorious work (II)</i>	

Dritter Teil

28. Recitativo (Uriel)	231
<i>Aus Rosenwolken bricht /</i> <i>In rosy mantle appears</i>	
29. Chor (Eva, Adam, Chor)	236
<i>Von deiner Güt', o Herr und Gott /</i> <i>By thee with bliss, O bounteous Lord</i>	
30. Recitativo (Eva, Adam)	282
<i>Nun ist die erste Pflicht erfüllt /</i> <i>Our duty we performed now</i>	
31. Duetto (Eva, Adam).	283
<i>Holde Gattin! Dir zur Seite /</i> <i>Graceful consort! At thy side</i>	
32. Recitativo (Uriel)	302
<i>O glücklich Paar /</i> <i>O happy pair</i>	
33. Chor (Chor, Soli SATB).	303
<i>Singt dem Herren, alle Stimmen /</i> <i>Sing the Lord ye voices all</i>	
Kritischer Bericht	323

Soli: Soprano (Gabriel, Eva) · Tenore (Uriel) · Basso (Raphael, Adam) ·
Alto (nur in Nr. 33 / only in No. 33)

Nur einmal zum Einsatz kommt / Instrument which appears only once:
Flauto III (in Nr. 28; kann ggf. auch von Clarinetto ausgeführt werden /
in No. 28; can be played by the clarinet, if necessary)

Zu diesem Werk liegt das folgende Aufführungsmaterial vor:

Partitur kartoniert (Carus 51.990)
Partitur Leinen (Carus 51.990/01)
Studienpartitur (Carus 51.990/07)
Klavierauszug deutsch (Carus 51.990/03)
Klavierauszug englisch (Carus 51.990/04)
Chorpartitur deutsch (Carus 51.990/05)
Chorpartitur englisch (Carus 51.990/06)
Komplettes Orchestermaterial (Carus 51.990/19)

The following performance material is available for this work:

Full score paperback (Carus 51.990)
Full score clothbound (Carus 51.990/01)
Study score (Carus 51.990/07)
Vocal score, German (Carus 51.990/03)
Vocal score, English (Carus 51.990/04)
Choral score, German (Carus 51.990/05)
Choral score, English (Carus 51.990/06)
Complete orchestra material (Carus 51.990/19)

Zu diesem Werk ist **CARUS MUSIC**, die Chor-App, erhältlich, die neben den Noten und einer Einspielung
einen Coach zum Erlernen der Chorstimme enthält. Mehr Informationen unter www.carus-music.com.

For this work **CARUS MUSIC**, the choir app, is available. In addition to the vocal score and a recording, the
app offers a coach which helps to learn the choral parts. Please find more information at www.carus-music.com.

Vorwort

„Die Schöpfung ist nicht allein die Krönung von Haydns kompositorischer Laufbahn, sondern begründete nichts weniger als einen neuen Oratorientypus, der für das gesamte 19. Jahrhundert bestimmend wurde.“¹ In der Tat markiert das Haydn'sche Werk so etwas wie die Geburtsstunde des großen deutschen Oratoriums im emphatischen Sinne, nicht von ungefähr spielte es eine entscheidende Rolle auf dem ersten deutschen Musikfest im thüringischen Frankenhausen 1810 unter der Leitung Louis Spohrs (der dann selbst mit Oratorien wie *Das jüngste Gericht*, 1812, oder *Die letzten Dinge*, 1826, hervortreten sollte). Auch die große Tradition der Niederrheinischen Musikfeste erhielt recht eigentlich 1817 in Elberfeld mit einer Aufführung der *Schöpfung* ihre Grundlegung. So steht dieses knapp vor der Jahrhundertwende in die Welt getretene Haydn'sche Oratorium gleichsam als gattungsgeschichtlicher Markstein zwischen den großen Oratorien Händels und den sich nicht zuletzt durch die bürgerlich-identifikatorische Musikfestbewegung etablierenden neuen Repertoirestücken wie Friedrich Schneiders – seinerzeit auf Jahrzehnte berühmtem – *Weltgericht* (Leipzig 1820) und den Mendelssohn'schen Oratorien *Paulus* (Uraufführung auf dem Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf 1836) sowie *Elias* (zuerst 1846 auf dem Musikfest in Birmingham).

Und mit Händel hat das Werden der *Schöpfung* zweifelsohne einiges zu tun, erhielt Haydn doch auf seinen beiden Englandreisen in der ersten Hälfte der 1790er Jahre diesbezüglich starke Eindrücke insbesondere von Monumentalaufführungen in der Westminster Abbey (Haydn hält in seinen Londoner Notizbüchern 885 Mitwirkende für den *Messias* zur „Handel Commemoration“ 1791 fest²). Und bei seiner endgültigen Abreise aus London im August 1795 soll ihm ein älteres englisches Oratorienlibretto über die biblische Schöpfungsgeschichte überreicht worden sein, das sich allerdings in dieser Form nicht mehr nachweisen lässt.

Für sein Oratorienprojekt jedenfalls wurde dem nach Wien zurückgekehrten Haydn der fast gleichaltrige, aus dem niederländischen Leyden gebürtige Gottfried Bernhard Freiherr van Swieten (1733 bis 1803) die entscheidende Bezugsperson. Ab 1755 Diplomat in habsburgischen Diensten – schon sein Vater Gerhard van Swieten war als Leibarzt Maria Theresias seit 1745 dem Wiener Kaiserhof verbunden –, hatte er auf der letzten seiner Auslandsstationen am preußischen Hofe Friedrichs des Großen (1770–1777) Bekanntschaft mit der Musik Händels und J. S. Bachs geschlossen, was fortan seine musikalischen Vorlieben nicht unwesentlich prägen sollte. Den (einstigen Berliner) Bachsohn Carl Philipp Emanuel regte van Swieten als Auftraggeber zur Komposition der sechs Streichersinfonien Wq 182 (1773) an. Im „aufgeklärten“ Wien der 1780er Jahre war er maßgeblich an der josephinischen Bildungspolitik beteiligt. Wir kennen den Freund und Verbreiter „Alter Musik“ – im 18. Jahrhundert mochte alle Musik, die älter als 30 oder 40 Jahre war, als „alt“ gelten – auch aus der Mozart-Biografie: 1782/83 führten die sonntäglichen Matineen bei Baron van Swieten zu Mozarts – für seinen weiteren schöpferischen Werdegang gewiss nicht unerheblichem – „Bach-Erlebnis“; später, in den Jahren 1788–1790, kam es aufgrund der Kontakte zu den vier Mo-

zart'schen Händelbearbeitungen (darunter *Messias* und *Alexanderfest*). Unter Leopold II. Ende 1791 seiner politischen Funktionen enthoben, blieb van Swieten der – seit 1777 bekleidete – Posten als Präfekt der kaiserlichen Hofbibliothek. Und im geistigen Leben der kaiserlichen (Musik-) Metropole hinterließ er weiterhin seine Spur, er war wohl so etwas wie ein „Kulturmanager“³ – oder mit den Worten des *Jahrbuchs der Tonkunst von Wien und Prag* 1796: „ein Patriarch in der Musik“⁴. Als Bearbeiter nun des von Haydn mitgebrachten Textbuches wurde ihm fast die Rolle eines *spiritus rector* zuteil für jene erstaunliche Schlusswendung auf der langen schöpferischen Lebensbahn des Komponisten: Aus dem großen Sinfoniker und Streichquartettisten wandelte sich der Mittsechziger Haydn noch zum gattungsprägenden (s. o.) „Oratoriker“ (auch für *Die Jahreszeiten* hat van Swieten dann die – wiederum auf einer englischen Vorlage fußende – Textgrundlage mitgeschaffen).

In Ermangelung näherer Dokumente, die den Weg von der ersten Londoner Vorlage zum endgültigen Text in Haydns *Schöpfung*-Partitur erhellen könnten – jenes englische Textbuch⁵ muss derzeit als verschollen gelten –, sind wir auf van Swietens Bericht angewiesen, dem wir wohl ein gewisses Vertrauen schenken dürfen, ist er doch an vergleichsweise exponierter Stelle sowie relativ zeitnah erschienen. Lassen wir also den „Librettisten“ des Haydn'schen Oratoriums über Entstehungsumstände und seinen Anteil am Werke zu Wort kommen; die zu Leipzig erscheinende *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) teilt dazu aus einem „Briefe des Herrn Geheimen Raths, Freyherrn van Swieten“ mit:

[...] nun auch ein paar Worte von dem Gedichte, welches Sie *meine Schöpfung* zu nennen belieben. Der Antheil, den ich an dem ursprünglich englischen Werke habe, ist zwar etwas mehr als bloße Uebersetzung, doch bey weiten nicht so beschaffen, daß ich es als *mein* ansehen könnte. Auch ist es nicht von *Dryden*, wie es in einem aus Wien geschriebenen, und dem 6ten Stücke des deutschen Merkurs vom laufenden Jahre eingerückten Briefe irrig angegeben wird, sondern von einem Ungenannten, der es größtenteils aus *Milton's* verlornem Paradiese zusammen getragen, und für *Händel* bestimmt hatte. Was den großen Mann abhielt, davon Gebrauch zu machen, ist unbekannt; als aber *Haydn* in London war, wurde es hervorgesucht

¹ Ullrich Scheideler, Art. „Haydn, Joseph. Die Schöpfung“, in: *Oratorienführer*, hrsg. von Silke Leopold und Ullrich Scheideler, Stuttgart etc. 2000, S. 311–314, hier S. 312. – Erstaunlich scharfsichtig in diesem Sinne hatte sich schon ein Berliner Korrespondent der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Anfang 1801 geäußert: „[...] daß man bey der Betrachtung dieses sehr eignen Werkes, nicht von der alten Theorie des Oratoriums (wenn es eine solche giebt), ausgehen kann; sondern daß dies Oratorium, wie es der Meister nun einmal nennt, zu einer neuen Aufgabe für die musikalischen Aesthetiker wird, nach welcher sie eine neue Theorie werden ausmitteln müssen, [...]“ (AMZ III, Sp. 290, 21. Jan. 1801).

² Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon hrsg. von Dénes Bartha, Kassel etc. 1965, S. 485 und 506.

³ Gottfried Scholz, *Haydns Oratorien. Ein musikalischer Werkführer*, München 2008, S. 58.

⁴ Zit. nach Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 474.

⁵ Zur – ungeklärten – Autorschaft desselben siehe Georg Feder, *Joseph Haydn. Die Schöpfung*, Kassel etc. 1999 (= *Bärenreiter Werkeinführungen*), S. 129; es sei hier mit Nachdruck auf diese vorzügliche Monografie des großen Haydn-Kenners verwiesen.

und demselben mit dem Wunsche, es von ihm in Musik gesetzt zu erhalten, zugestellt. Ihm schien bey dem ersten Anblicke der Stoff zwar gut gewählt, und zu musikalischen Wirkungen wohl geeignet; doch nahm er den Antrag nicht gleich an, und behielt sich vor, von Wien aus, wohin er zurück zu kehren eben im Begriff stand, und wo er das Gedicht genauer betrachten wollte, seinen Entschluß zu melden. Hier zeigte er es dann mir, und was er davon geurtheilt hatte, fand ich auch. Indem ich aber zugleich erkannte, daß der so erhabene Gegenstand *Haydn* die von mir längst erwünschte Gelegenheit verschaffen würde, den ganzen Umfang seiner tiefen Kenntnisse zu zeigen, und die volle Kraft seines unerschöpflichen Genies zu äußern; so ermunterte ich ihn, die Hand an das Werk zu legen, und um den ersten Genuß davon unserm Vaterlande zu verschaffen, beschloß ich, dem englischen Gedichte ein deutsches Gewand umzuhängen. So entstand meine Uebersetzung, bey welcher ich der Hauptanlage des Originals zwar im Ganzen treulich gefolgt, im Einzelnen aber davon so oft abgewichen bin, als musikalischer Gang und Ausdruck, wovon das Ideal meinem Geiste schon gegenwärtig war, es zu fordern, mir geschienen hat, und durch diese Empfindung geleitet, habe ich einer Seits manches zu verkürzen, oder gar wegzulassen, anderer Seits manches zu erheben, oder in ein helleres Licht zu stellen, und manches mehr in Schatten zurück zu ziehen, für nöthig erachtet. ...⁶

Das große im jambischen Pentameter gehaltene Epos des englischen Barockdichters John Milton (1608–1674), *Paradise Lost*, war von der zweiten Hälfte der 1650er Jahre bis zum Jahr 1665 entstanden und 1667 in 10 Büchern erschienen (in der zweiten, revidierten Edition aus Miltons Todesjahr 1674 umfasste es 12 Bücher).

Haydn begann die kompositorische Arbeit an der *Schöpfung* wohl im Herbst 1796 und dürfte sie im Frühjahr 1798 abgeschlossen haben. Über die ‚Schöpfungszeit‘ vertraute der Komponist seinem späteren Biograf G. A. Griesinger, dem Legationssekretär der sächsischen Gesandtschaft in Wien, Folgendes an: „Erst als ich zur Hälfte in meiner Komposition vorgerückt war, merkte ich, daß sie geraten wäre; ich war auch nie so fromm, als während der Zeit, da ich an der Schöpfung arbeitete; täglich fiel ich auf meine Knie nieder, und bat Gott, daß er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte.“⁷

Haydns enge Zusammenarbeit mit seinem Textdichter wird nicht zuletzt durch den zeitweiligen Wohnungswechsel bezeugt, von dem uns der junge schwedische Diplomat und Musikliebhaber Fredrik Samuel Silverstolpe (1769–1851), welcher Haydn am 27. März 1797 kennenlernte, berichtet:

Er [Haydn] wohnte damals in der *Krüger-Straße*, Nr. 1075; das Haus wurde *der blaue Säbel* benannt. Diesen Raum hatte er nur für eine kurze Zeit gemietet, um näher bei Baron van Swieten zu sein. [...] „Ich habe nötig“, sagte Haydn, „oft mit dem Baron zu sprechen, um Änderungen an dem Texte machen zu können, und außerdem ist es für mich ein Vergnügen, ihm verschiedene Nummern daraus zu zeigen, weil er ein tiefer Kenner ist, der selbst gute Musik gesetzt hat, [...]“.⁸

Und dem sich auf einen „wohlunterrichteten Zeitgenossen“ berufenden Franz Grillparzer zufolge ließ van Swieten sich „jedes Musikstück, sowie es fertig ward, mit kleinem Orchester vorprobieren. Vieles verwarf er, als für den großen Stoff zu kleinlich. Haydn fügte sich gern, [...]“⁹.

Wir besitzen ein weiteres, ‚unmittelbares‘ Dokument, das über die van Swieten-Haydn'sche Kooperation instruktiven Aufschluss zu geben vermag – jene in das handschriftliche Textbuch eingetragenen Randnotizen, die des Barons musikalische Vorstellungen für manche Nummern bzw. Passagen umreißen.¹⁰ Da es als durchaus reizvoll erscheint, derlei sozusagen kompositorische Anregungen mit dem tatsächlich Komponierten ins Verhältnis zu setzen, seien mehrere von van Swietens Bemerkungen hier zitiert. So heißt es

etwa zum Ende von Nr. 1: „In dem Chore könnte die Finsterniß nach und nach schwinden; doch so daß von dem Dunklen genug übrig bleibe, um den augenblicklichen Übergang zum Lichte recht stark empfinden zu machen. *Es werde Licht* &c: darf nur einmahl gesagt werden.“¹¹ Wie sehr es Haydn in der Tat gelang, den Eintritt des Lichts „empfinden zu machen“, werden wir später, im Zusammenhange mit der ersten Aufführung, noch anhand eines Augen- (und Ohren-)zeugenberichts zu sehen Gelegenheit haben.

Zum Terzett Nr. 17 im Zweiten Teil schreibt der Textdichter: „Zu diesen Strophen dürfte wohl eine ganz einfache und syllabische Melodie sich am besten schicken, damit man die Worte deutlich vernehmen könne; doch mag die Begleitung den Lauf des Bachs, den Flug der Vögel und die schnelle Bewegung der Fische mahlen.“¹² Hier wird die für die Rezeption unseres Werkes so bedeutsame Sphäre der Tonmalerei¹³ quasi eingefordert. Und Haydn liefert: im Auf und Ab des Fagottsolos T. 42ff. den hervorquillenden Bach; in den 32stel-Figürchen das Zwitschern der „munteren Vögel“ (ab T. 53); in der kontinuierlich pendelnden Sechzehntelfiguration der Violinen (T. 77ff.) das Sich-Winden der Fische. Haydn scheint zur Materie des (in Tönen) Malens ein unverkrampft-spielerisches Verhältnis gehabt zu haben, zumindest werden ihm von seinem schwedischen Besucher entsprechende Äußerungen in den Mund gelegt. Als Silverstolpe den Meister im Sommer 1797 in der Gumpendorfer Vorstadt besuchte, kam das Gespräch auf „die Aria aus D-Dur aus der Schöpfung“, „die die Bewegungen des Meeres und das Aufsteigen der Felsen daraus schildern soll [Nr. 6]. ‚Sehen Sie‘, sagte er in einem scherzhaften Ton, ‚sehen Sie, wie die Noten wie die Wellen herauf- und herablaufen; sehen Sie auch da die Berge, die aus der Meerestiefe emporsteigen? Man muß sich bisweilen vergnügen, nachdem man lange ernsthaft gewesen ist.“¹⁴

Ganz praktisch-dispositionell ist van Swietens „Ansage“ für die nächste Nummer (Nr. 18, „Der Herr ist groß in seiner Macht“): „Dieser Chor soll nur dasjenige, was die drey Stimmen vorher sangen, verstärken und also nicht lang seyn.“¹⁵ Wirklich kurz ist dieses Stück nicht geworden; Haydn greift zwar die Idee der Chorbestätigung auf (bei weiterlaufenden Solostimmen freilich), lässt sich jedoch die breitere Behandlung des Wortes „ewig“ nicht nehmen (im Chor T. 21–26 entsprechend den analogen Solotakten, dann vor allem T. 27ff. bzw. 45ff. mit beeindruckendem chromatischen Bassgang aufwärts). Insgesamt dreimal läuft zudem der Wechsel zwischen Solo- und Tuttiabschnitten ab (sodass die Nummer auf 65 Vierteltakte anwächst).

Als gänzlich naheliegend mag van Swietens Vorschlag zum Schluss des Zweiten Teils angesehen werden: „Auf *alles lob* etc. eine Fuge, wenn man will.“¹⁶ Haydn wollte durchaus (auch wenn

⁶ AMZ I, Sp. 254f. (3. Jan. 1799).

⁷ Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1975 (Erstausgabe 1810), S. 71.

⁸ C.-G. Stellan Mörner, „Haydniana aus Schweden um 1800“, in: *Haydn-Studien* II/1 (1969), S. 1–33, hier S. 25.

⁹ Horst Walter, „Gottfried van Swietens handschriftliche Textbücher zu ‚Schöpfung‘ und ‚Jahreszeiten‘“, in: *Haydn-Studien* I/4 (1967), S. 241–277, hier S. 242.

¹⁰ Komplette Wiedergabe der Randnotizen bei Walter (wie Anm. 9).

¹¹ Ebd., S. 251.

¹² Ebd., S. 254.

¹³ Siehe hierzu auch bei Victor Ravizza, *Joseph Haydn. Die Schöpfung*, München 1981 (= *Meisterwerke der Musik*, Heft 24) den Abschnitt „Tonmalerei und Tonartencharakteristik“ S. 54–59.

¹⁴ Mörner (wie Anm. 8), S. 26.

¹⁵ Walter (wie Anm. 9), S. 254.

¹⁶ Ebd., S. 255.

es sich wohl um eine nicht ganz „strikte“¹⁷ Fuge handeln dürfte). Weit weniger selbstverständlich die Anmerkung zum Beginn des Dritten Teils: „Hier könnte eine etwas längere Einleitung, welche den süßen Klang und die reine Harmonie ausdrückte, dem Recitativ zur Vorbereitung dienen, und hernach daraus die Begleitung zu den sechs ersten Versen genommen werden. [...]“¹⁸ Haydn hat dem weitgehend entsprochen (der geschlossenen Instrumentaleinleitung verwandtes Material verwendet er dann freilich nicht eigentlich zur „Begleitung“ der folgenden Verse, sondern lässt es – fast nach Art eines Melodrams – zwischen den einzelnen Versen aufscheinen). Nur hier, für diese Nr. 28, greift der Komponist der *Schöpfung* zu einer dritten Flöte (von jeher eignete dem Flötensatz gewissermaßen eine spezifisch arkadisch-pastorale Tönung). Der volle dreistimmige Flötensatz, ab T. 7 immer wieder von warmem Hornklang grundiert, verwirklicht sicherlich in besonderer Weise „den süßen Klang und die reine Harmonie“, die van Swieten sich gewünscht hatte. Mit dieser 23-taktigen E-Dur-Largo-Einleitung zum Dritten Teil schuf Haydn das idyllische Gegenstück¹⁹ zur düsteren c-Moll-Einleitung des Ersten Teils (beide beginnen im übrigen mit einem fermatierten Forteschlag).

Ein Beispiel wiederum dafür, dass Haydn gelegentlich der van Swieten'schen Bahn nicht umstandslos gefolgt ist, geben uns schließlich des Barons musikalische Ideen zur direkt anschließenden Nummer 29: „Da hier das erste, noch unerfahren- und unschuldige Menschenpaar sein inneres Gefühl ausdrückt, so folgt von selbst, daß der Gesang einfach und die Melodie syllabisch fortschreitend sein müsse; doch könnte für Adam ein festerer Gang als für Eva Statt haben und der Unterschied in der Empfindung, den das Geschlecht verursacht, vielleicht durch die Abwechslung des Major- und Minortons angedeutet werden.“²⁰ Die (allerdings nur mit „vielleicht“) empfohlene Dur-Moll-Gegenüberstellung hat der Komponist nicht umgesetzt, auch zeigen sich in den Solostimmen durchaus melismatische Passagen (Eva gleich T. 5 und 7, T. 15; Adam insbesondere T. 15/16); lediglich der „festere Gang“ ließe sich anfangs beim männlichen Gesangspart etwa in der Betonung der Fundamenttöne T. 6–8 oder den stabilen Kadenzschritten (Bassstimme!) T. 10/11 ausmachen.

Schon seit Jahren hatten sich verschiedene hohe Wiener Adlige um die Pflege großbesetzter Vokalwerke, insbesondere oratorischen Zuschnitts, verdient gemacht (vgl. oben zu den Mozart'schen Händelbearbeitungen); die „Gesellschaft der Associierten“, als deren Sekretär van Swieten wirkte, war 1786 gegründet worden. Im Falle der *Schöpfung* taten sich zehn „Associierte Cavaliere“ zusammen, um ein stattliches Honorar für Haydn von insgesamt 500 Dukaten (jeder stiftete 50) bzw. 2250 Gulden (abgek.: Fl.; 4½ Gulden entsprachen einem Dukaten) aufzubringen, eine Summe, die seinerzeit in etwa zehn Jahresgehältern eines Grundschullehrers entsprochen hat (selbst Haydns eigenes, gewiss nicht geringes Jahresgehalt als Esterházy'scher Kapellmeister lag mit 1700 Gulden deutlich niedriger). Unter ihnen befand sich auch Joseph Fürst zu Schwarzenberg, der für die geplante Aufführung sein Palais am Neuen Markt zur Verfügung stellte (leider ist es 1893/94 abgetragen worden). Nach einigen Proben wurde das Werk vor vielen geladenen (hohen) Gästen am 30. April 1798 aus der Taufe gehoben – mit beträchtlichem Erfolg. Nach dem Zeugnis Eleonore von Liechtensteins sollen einige gräfliche Musikkenner „absolut außer sich“²¹ gewesen sein, vor Begeisterung. Der Hausherr hatte im übrigen das Honorar um weitere 100 Dukaten erhöht. Den Erinnerungen Silverstolpes nach wurden sie bereits am ersten Probenabende durch den „von den vielen Schönheiten des Werkes lebhaft entzück-

t[en]“ Fürsten überreicht²². Die musikalische Leitung oblag dem Komponisten selbst, der einer Musikerschar von um die 150 Personen vorstand. Die Gesangssolisten der Uraufführung waren der seit 1782 an den Wienerischen Hoftheatern auftretende Bassist Ignaz Saal (bereits 1789 hatte er bei den Mozart'schen *Messias*-Aufführungen mitgesungen), der Tenorist Matthias Rathmayer sowie die 21jährige Sopranistin Christine Gerhardi (eine Schülerin von Valentin Adamberger, der bekanntlich als Mozarts erster Belmonte reüssiert hatte). Letztgenannter wurde von Fürstin Liechtenstein eine „schöne Stimme, jung und leicht“ zugesprochen, der *Neue Teutsche Merkur* (6. Stück, Juni 1798), von Wieland in Weimar herausgegeben, attestierte der Sängerin „eine schöne Gestalt, sprechende Züge, und vor allem ein feuriges Auge“²³. Zum Werk selbst lässt sich das Weimarische Blatt vernehmen:

Die Musik hat eine Kraft der Darstellung, welche alle Vorstellung übertrifft; man wird hingerissen, sieht der Elemente Sturm, sieht es Licht werden, die gefallenen Geister tief in den Abgrund sinken, zittert beim Rollen des Donners, stimmt mit in den Feyerbesang der himmlischen Bewohner. Die Sonne steigt, der Vögel frohes Lob begrüßt die steigende; der Pflanzen Grün entkeimt dem Boden, es rieselt silbern der kühle Bach, und vom Meeresgrunde auf schäumender Woge wälzt sich Leviathan empor. Aber über allen Ausdruck ist das Gemälde der Schöpfung des Menschen.²⁴

Besondere Beachtung hat auch hier also der Aspekt der Tonmalerei (s. o.) gefunden. Von der Wirkung einer ziemlich spektakulären Stelle der *Schöpfung* weiß unser schwedischer Gewährsmann Silverstolpe Kunde zu geben. Die Rede ist natürlich vom wahrscheinlich berühmtesten C-Dur-Akkord der Musikgeschichte (Nr. 1, T. 86f.):

Niemand, auch nicht Baron van Swieten, hatte die Seite der Partitur, wo die Geburt des Lichtes geschildert war, gesehen. Das war die einzige Stelle der Arbeit, die Haydn verborgen gehalten hatte. [...] Und in demselben Augenblick, als zum ersten Mal dieses Licht hervorbrach, würde man gesagt haben, daß Strahlen geschleudert wurden aus des Künstlers brennenden Augen. Die Entzückung der elektrisierten Wiener war so allgemein, daß das Orchester einige Minuten lang nicht fortsetzen konnte.²⁵

Freilich geht aus der Positionierung innerhalb des Silverstolpe'schen Texts nicht ganz klar hervor, ob sich diese – unter Umständen ein wenig ausgeschmückte – Schilderung auf die Aufführung oder eine von Publikum besuchte Probe bezieht. Im Übrigen besitzt dieser wahrhaft elementare C-Dur-Ausbruch auf zweifache Weise ein Gegengewicht im Schlussbereich des Ersten Teils. Einmal steht ihm der Sonnenaufgang des vierten Schöpfungs-

¹⁷ Zu dieser Thematik sehr schön die große AMZ-Rezension Zelters (auf die unten noch einzugehen sein wird): „Wenn aber junge, arbeitslustige Harmonisten an allen fugierten Chören dieses Oratoriums, eine gewisse Leichtigkeit, Schlüpfrigkeit, oder übermüthige Freyheit nicht verkennen mögen; wenn sie bemerken müssen, dass in diesem grossen Werke keine einzige strikte Fuge vorhanden ist, obgleich es nicht an Gelegenheit dazu fehlt: so mögen sie sich desungeachtet gesagt seyn lassen, dass, so leicht und so voll und fließend zu arbeiten nur dem möglich ist, der eine strikte Fuge mit allen ihren Attributen aufzustellen weis. Solche Beyspiele grosser Meister sind für junge Künstler so verführerisch, dass sie die Kunst, fugenartig arbeiten zu lernen, wozu, bey dem entschiedensten Talente, ein anhaltender, Jahre langer Fleiss erfordert wird, gar zu gern für eine leidige Schulfüchserey halten mögen.“ (AMZ IV, Sp. 395f.)

¹⁸ Walter (wie Anm. 9), S. 255.

¹⁹ Dazu auch näher Ravizza (wie Anm. 13), S. 44f.

²⁰ Walter (wie Anm. 9), S. 256.

²¹ Zit. nach Feder (wie Anm. 5), S. 138.

²² Mörner (wie Anm. 8), S. 28.

²³ Zit. nach Feder (wie Anm. 5), S. 138.

²⁴ Zit. nach ebd., S. 139.

²⁵ Mörner (wie Anm. 8), S. 28.

tages²⁶ im Accompagnato Nr. 12 gegenüber: auch hier ein machtvolles Dur-Tutti im Fortissimo (allerdings D-Dur), das jedoch nicht abrupt hervorbricht, sondern dem stetigen Prozess jenes Naturereignisses entsprechend nach neuntaktigem Crescendozug erreicht wird. Zum Zweiten darf sich das C-Dur aus dem Ende von Nr. 1 natürlich im Schlussjubel des Ersten Teils, dem grandiosen Lobpreisungs-Chor „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, breit verströmen.

Weitere Aufführungen im (Privat-) Palais Schwarzenberg fanden am 7. und 10. Mai 1798 sowie am 2. und 4. März 1799 statt (am 2. März war der spätere schwedische König Karl XIII. samt Gemahlin inkognito zugegen). Noch im selben Monat, am 19. März 1799, kam es dann endlich zur ersten öffentlichen, will heißen einem allgemeinen Publikum mittels Eintrittsbillet erreichbaren, Aufführung im K. K. Hoftheater nächst der Burg (dem sogenannten alten Burgtheater, dessen Zuschauerraum der junge Gustav Klimt vor dem Abriss im Jahre 1888 festhielt – auch diese Wiener Schöpfungs-Stätte steht also heute nicht mehr). Eine solche war eigentlich bereits für den Pfingsttag des Vorjahres geplant gewesen, dann aber aus sozusagen verwaltungstechnischen Gründen nicht zustande gekommen.²⁷ Inwieweit für die danach eintretende längere Verzögerung auch urheberrechtliche Gründe maßgeblich gewesen sein mögen – Haydns Londoner Impresario Johann Peter Salomon wollte als einstiger Auftraggeber des Werkes bzw. Vermittler des ursprünglichen englischen Textbuchs auch ein Wörtchen mitreden –, lässt sich wohl nicht mehr eindeutig klären.²⁸ Ein Besetzungswechsel fand bei der Sopranpartie statt, die nun von der erst 17jährigen Therese Saal, Tochter des Bassisten, übernommen wurde. Der Wiener AMZ-Korrespondent wusste über das große Ereignis zu berichten:

Der Zulauf war außerordentlich, und da der Preis einer Loge auf 6 Ducaten, eines gesperrten Sitzes auf 2 Fl. erhöht wurde: so belief sich die Einnahme auf 4088 Fl. 30 Kr. – eine Summe, die noch nie in einem Wiener Theater eingenommen wurde [...] Man kann sich kaum vorstellen, mit welcher Stille und Aufmerksamkeit das ganze Oratorium angehört, bey den auffallendsten Stellen durch leise Ausrufungen nur sanft unterbrochen, und zu Ende jedes Stücks und jeder Abtheilung, mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen ward.²⁹

Nach diesem Bericht hat der „Sänger- und Orchesterchor“ „aus mehr als 180 Personen“³⁰ bestanden. Eine Zahl, die in etwa dem entspricht, was Georg Feder aus dem für die Aufführung benutzten Stimmenmaterial (s. dazu Abschnitt I im Kritischen Bericht) abzuleiten trachtet: „Aus der Anzahl und Numerierung der Stimmenhefte errechnen sich etwa 40 Bläser³¹, 71 Streicher und – weniger sicher – 64 [Chor-]Sänger“³². Für die Streicher geht Feder im einzelnen von je 18 ersten und zweiten Violinen sowie 12 Bratschen aus. Eine durchaus beachtliche Orchestergröße für einen letztlich nicht allzu großen Theaterraum, der wohl um die 1200 Zuschauer gefasst hat. (Auf jeden Fall war er wesentlich kleiner als der der heutigen Wiener Staatsoper, die auch für große Opern nur 14 Erste aufbietet.) Namhafte Wiener Musiker wirkten neben dem dirigierenden Haydn an weiteren Schaltstellen des (Aufführungs-) Geschehens mit: Joseph Weigl (Schöpfer des nachmals populären Erfolgs-Singspiels *Die Schweizer Familie*) am Fortepiano als eine Art Chordirektor; Paul Wranitzky (seine Zauberoper *Oberon* hatte seinerzeit für einigen Erfolg gesorgt), Jahrgangsgenosse Mozarts und 1. Orchesterdirektor beider kaiserlich kgl. Hoftheater, führte die Prim-, sein jüngerer Bruder Anton die Sekundgeigen an.

Der neuerliche große Aufführungserfolg scheint den Plan, die Partitur³³ im Selbstverlag herauszugeben, vorangetrieben zu haben.

In Haydns Subskriptionsaufruf, der im Juni 1799 in der *Wiener Zeitung* (19.6.) sowie dem *Intelligenzblatt* der AMZ (26.6.) erschienen, heißt es u. a.:

Der Beyfall, den mein Oratorium: die *Schöpfung* allhier zu erhalten das Glück hatte, und der in dem 16ten Stücke der Musikalischen Zeitung geäußerte Wunsch³⁴, daß dessen Bekanntmachung nicht, wie es bisher zu oft geschah, den Ausländern überlassen seyn möge, haben mich bewogen, diese selbst zu veranstalten.

Das Werk soll also, nett und richtig gestochen, auf gutem Papiere abgedruckt, nebst dem Deutschen auch mit englischem Texte versehen, in drey oder höchstens vier Monaten erscheinen, und zwar in vollständiger Partitur, damit eines Theils meine Arbeit in ihrem ganzen Umfange dem Publikum vorgelegt, und so der Kenner sie zu übersehen und zu beurtheilen in Stand gesetzt, anderen Theils für den Fall, da man irgendwo das Werk aufführen wollte, die Ausziehung der Stimmen erleichtert werde.

Der Preis des Oratoriums, das gegen 300 Seiten enthalten wird, ist auf drey Dukaten, oder 13 Fl. 30 Kr. Wiener Courant bestimmt, [...] ³⁵

Haydn brachte es in der Folge auf eine ansehnliche Subskribentenliste von 409 Personen, worunter sich – neben Musikerkollegen wie Paul Wranitzky, Clementi oder Anton Eberl – etliche hohe und höchste Namen befanden; es seien, um ein wenig auch die geographische Streuung zu dokumentieren, hier u. a. aufgeführt: die Kaiserin, der König und die Königin von England, Prince and Princess of Wales, der kölnische Kurfürst (mithin der einstige Dienstherr des jungen Beethoven), Herzog Albert von Sachsen-Teschen, Prinz Friedrich von Sachsen-Gotha, Prinz Georg von Hessen-Darmstadt, Herzogin Francisca von Württemberg, der regierende Fürst von Thurn und Taxis oder die – bekanntlich sehr kunstsinnige – Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar. Und in der Tat „wollte“ man auch anderswo das Werk aufführen; das Erscheinen des Partiturdrukkes Ende Februar 1800 hat offensichtlich die rasche Verbreitung der *Schöpfung* quer durch Europa stark begünstigt: Noch

²⁶ Zum bibelimmanenten „Dilemma“, dass das Licht am ersten Tage, die Sonne (als lichtintensivstes der Gestirne) jedoch erst am vierten Tage geschaffen wurde siehe Paul-Gerhard Nohl, *Geistliche Oratorientexte. Entstehung – Kommentar – Interpretation. Der Messias. Die Schöpfung. Elias. Ein deutsches Requiem*, Kassel etc. 2001, S. 197f. und 201f.

²⁷ Dazu näher Feder (wie Anm. 5), S. 142f.

²⁸ Vgl. wiederum ebd., S. 143 mit dem Verweis auf Griesinger.

²⁹ AMZ I, Sp. 446 (10. April 1799).

³⁰ AMZ I, Anm. ** zu Sp. 446.

³¹ Diese hohe Bläseranzahl ergibt sich aus Mehrfachbesetzungen etlicher Bläserstimmen; dazu Feder (wie Anm. 5) im Detail: „Die 38 vollständig überlieferten Harmoniestimmen (die meisten von Haydn eigenhändig korrigiert) sind als erste, zweite und dritte ‚Harmonie‘ bezeichnet und fordern 40 Musiker. Die Holzbläser- und Hörnerstimmen (außer der 3. Solo-Flöte) sind dreifach besetzt (einmal ‚obligato‘, zweimal ‚ripieno‘), die Trompeten und Pauken zweifach, nur das Kontrafagott und die drei Posaunen einfach“. – Demnach wären zweite und dritte Harmonie als eine Art Tuttiverstärkung (in entsprechenden Passagen) aufzufassen.

³² Ebd., S. 110. – Vgl. dort, S. 112, auch das Schema zur detaillierten Orchester- und Chor-Aufstellung, welches auf den Erinnerungen des schwedischen Wunderkind-Geigers Johan Fredrik Berwald (1787–1861) basiert (bei Mörner, [wie Anm. 8], S. 5f.).

³³ Für die Publikation von Klavierauszügen scheint Haydn sich weniger interessiert zu haben, er ließ die Dinge laufen ... Unter den diversen Auszügen, die bald auf den Plan traten (darunter auch einer von Haydns Schüler Sigismund Neukomm), hielt der Komponist denjenigen des späteren Thomaskantors August Eberhard Müller für den besten (weil verständlichsten und leichtesten).

³⁴ Am 3. Jan. 1799 hatte es in einer redaktionellen „Nachricht“ der AMZ etwas allgemein geheißt: „[...] daß noch immer Deutschland die vollendetsten Werke seiner größten Künstler, den Ausländern überlassen und höchstens mit der Zeit sie von deren Gnade hinnehmen muß.“ (AMZ I, Sp. 255); siehe daselbst auch die schöne Parenthese: alle von Kennern und Liebhabern erfolgten Urteile würden „dies Werk [Schöpfung] als Haydns größtes, erhabenstes, vollendetstes – das heißt ja wohl: als das größte, erhabenste, vollendetste der neuesten Periode der Musik? – aufstellen.“

³⁵ AMZ I, nach Sp. 624: *Intelligenz-Blatt* Nr. 15 (Juni 1799).

im Jahre 1800 folgen – um einige³⁶ wichtige Städte zu nennen – Aufführungen in Buda (rechte Donauseite des heutigen Budapest), Prag, London, Graz, Dresden, Berlin, Salzburg (unter Michael Haydns Leitung), Innsbruck, Leipzig (in der – 1968 gesprengten – Paulinerkirche), Bayreuth, Paris (im großen Opernhaus), Brünn und Breslau; für 1801 sind Darbietungen u. a. in Weimar, Frankfurt/Main, Amsterdam, Hamburg, St. Petersburg, Moskau (in russischer Übersetzung von Nikolai M. Karamsin), Warschau, Stockholm, Regensburg, Augsburg, Preßburg, Magdeburg, Zürich und Hermannstadt belegt. Italien zieht ein wenig später nach (z. B. Neapel 1804, Bologna 1808, Mailand 1810, Rom 1812, Venedig 1816). Im Sommer 1803 übernahm übrigens die große Leipziger Verlags-handlung Breitkopf & Härtel die Stichplatten der *Schöpfung*.

Von den vielen späteren Wiener Aufführungen seien zwei noch besonders hervorgehoben: Im Jahre 1837 soll es in der Winterreitschule gewissermaßen zu einem „Oratorium der Tausend“ gekommen sein, einer Darbietung der *Schöpfung* mit insgesamt 1019 Mitwirkenden (darunter 696 Choristen).³⁷ Sehr viel kleiner besetzt (wahrscheinlich insgesamt nur um die 90 Musiker) war die Aufführung am 27. März 1808 im Universitätsaal, dem heutigen Festsaal der Akademie der Wissenschaften am Ignaz-Seipel-Platz: Sie erfolgte auf italienisch – in der bereits 1801 entstandenen, von van Swieten ausdrücklich gebilligten Übersetzung des studierten Juristen Giuseppe Carpani (1812 brachte er die erste italienische Haydn-Biografie heraus) – unter Salieris (und damit des amtierenden Hofkapellmeisters) Leitung und wurde zu einer wahren Huldigung³⁸ für den – sich ein letztes Mal in der Öffentlichkeit zeigenden – greisen, tief bewegten Haydn.

Der Partitur-Erstdruck enthält neben dem deutschen einen englischen Text. Gemäß der heute vorliegenden Forschungsergebnisse lässt sich festhalten, dass Haydn seiner Komposition den deutschen Text zu Grunde legte, während der englische Text nachträglich (für Aufführungen vor einem englischen Publikum) von van Swieten unterlegt wurde, der auch für die damit einhergehenden zahlreichen rhythmischen Anpassungen und Notenvarianten verantwortlich sein dürfte, die in der Originalausgabe in Kleinstich erscheinen³⁹. Dieser Text enthält übrigens nicht nur wörtliche Übereinstimmungen mit dem erwähnten Milton'schen Epos, sondern auch – wie inzwischen nachgewiesen werden konnte – mit James Thomsons *The Seasons* (erschieden ab 1730).⁴⁰

So unbestritten letztlich der Rang des neuen Opus aus der Feder des reifen Haydn der kulturellen Öffentlichkeit sich darstellen mochte („Unter allen Werken neuerer deutscher Kunst“ „ohne Zweifel“ „das originellste und freyeste“⁴¹ nennt es der AMZ-Korrespondent nach der Aufführung im königlichen Opernhause zu Berlin vom 5. Januar 1801), es gab auch – nicht selten mit dem Textbuch oder den auffälligen Tonmalereien in Zusammenhang stehende – kritische Töne bei den Zeitgenossen. Nicht nur Schillers berühmtes Wort von der *Schöpfung* als „ein charakterloser Mischmasch“ (das nach der gemeinsam mit Goethe und Wieland erlebten Weimarer Aufführung am Neujahrstage 1801 im Brief an Körner vom 5. Januar fiel) ist hier zu erinnern. In äußerster Zuspitzung legt Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761–1817) – immerhin Komponist einer 1797 in Kopenhagen erstaufgeführten großen Kantate *Das Halleluja der Schöpfung* – in der *Zeitung für die elegante Welt* (22. Dezember 1801) los: „Hätte man es darauf angelegt einem Komponisten eine Fallbrücke zu legen, ihn so ganz in seiner Blöße darzustellen, so wüßte ich mir keinen [Text] zu erdenken der dieser Absicht besser entspräche“, um dann später mit ele-

gantem Schlenker fortzufahren: „Konnte sich Jemand daran wagen, dies in Musik zu setzen, so mußte es freilich ein Mann wie Haydn sein, dessen musikalisches Talent sich mehr in Instrumental-Wirkung äußert [...]“⁴². Und in der großen auf dem Partiturdruk fußenden AMZ-Rezension vom März 1802 – der nicht signierte vielspaltige Text ist Karl Friedrich Zelter, dem Komponisten-Freund Goethes und späterem Lehrer des jungen Mendelssohn, zuzuweisen – wird das Textbuch der *Schöpfung* recht lapidar als „durchaus sehr mangelhaft“⁴³ angesprochen. Was die musikalische Würdigung des Werkes durch Zelter betrifft, so fällt diese natürlich weit aus wohlwollender und differenzierter aus.⁴⁴ Zelters ganz besondere Bewunderung gilt der instrumentalen Einleitung des Werkes, einem wahrhaft erstaunlichen und eigentlich gänzlich singulären Stück des 65jährigen Komponisten:

Sie kündigt einen Meister der höchsten Gattung an, diese Ouvertüre, und ist nach unserm Urtheil das Herrlichste in diesem Werke; die Krone auf einem königl. Haupte. Sie ist die Vorstellung des Chaos genannt. Es sind hier fast alle gangbaren Instrumente als Stoff und Materialien bey-sammen, woraus ein ungeheures, fast unübersehbares Gewebe von Herrlichkeiten der Kunst zusammengesetzt und geordnet worden ist. [...] Es herrscht hier der höchste Luxus von Akkorden, Figuren und Gängen, womit ein musikalischer Fürst das Ohr und den Geschmack der Vornehmsten seines Gleichen, mit gleichsam orientalischer Pracht bedient und einen Schatz von Genie und Kunst vor ihnen ausbreitet, der aus den tiefsten Tiefen, wie eine Morgensonne heraufsteigt. [...] Fast alle zufälligen Dissonanzen treten hier absichtlich frey daher. Die seltsamste Vermischung von Figuren und Notengattungen, die aus ganzen, halben, Viertel-, Achtel- und Sechszehnteilnoten, aus Triolen, Rouladen, Trillern und Druckern bestehn, geben der Partitur ein sonderbares, geheimnisvolles Ansehn. Man erstaunt über die Menge kleiner, spielender Figuren, die neben ungeheuern dunkeln Massen, wie Heere von Insekten gegen des grossen Horizont anschwärmen; aber alles zusammen macht in seiner Verbindung und mit der dunkeln Vorstellung eines Chaos, ein unendlich vortreffliches harmonisches Gewebe, worin die Führung der Modulation⁴⁵ unbeschreiblich schön und an vielen Stellen zur Bewunderung erhaben und gross ist.⁴⁶

Haydn war übrigens von dieser Rezension seines Berliner Kollegen durchaus sehr angetan, apostrophierte Zelter als „tief sehenden Mann der Tonkunst“ und bedankte sich 1804 brieflich für die „wahre Zergliederung meines Chaos“.⁴⁷ Fast zwanzig Jahre nach seiner Rezension hat Zelter in einem Brief an den alten Goethe (Berlin, 13. bis 16. Mai 1820) die eigentümliche – in gewisser Weise fast paradoxe – ästhetische Spezifik der *Schöpfung*-Eröffnung sehr treffend auf den Punkt gebracht: „Die Ouvertüre in

³⁶ Weiteres sowie die genauen Aufführungsdaten bei Feder (wie Anm. 5), S. 159.

³⁷ Vgl. dazu ebd., S. 173.

³⁸ Zu den näheren Aufführungsumständen vgl. ausführlicher ebd., S. 170–172.

³⁹ Vgl. ebd., S. 129f.

⁴⁰ Dazu Neil Jenkins, „The libretto of Haydn's ‚The Creation‘. New sources and a possible librettist“, in: *Haydn Society Journal*, No. 24/2 (2005), S. 32–53. – Zum englischen Text in der Partitur siehe auch die Ausführungen weiter unten.

⁴¹ AMZ III, Sp. 290 (21. Jan. 1801); zur möglichen Autorschaft dieses ausführlichen (Sp. 289–296), ganz der *Schöpfung* gewidmeten Briefes „an einen Freund über die Musik in Berlin“ (schon in Anm. 1 haben wir aus ihm zitiert) vgl. Feder (wie Anm. 5), der hier Johann Friedrich Reichardt ins Spiel bringt (z. B. S. 33, 177, 253).

⁴² Zit. nach Feder (wie Anm. 5), S. 187.

⁴³ AMZ IV, Sp. 390 (10. März 1802).

⁴⁴ Für die Charakterisierung der Chöre sei auf Anm. 17 zurückverwiesen.

⁴⁵ Zur ‚harmonietechnischen‘ Strategie soll sich Haydn selbst geäußert haben; wir beziehen uns wieder einmal auf die Erinnerungen Silverstolpes, der sich im Haus zum „blauen Säbel“ die „Introduktion seines Oratoriums, das Chaos vorstellend“ vorspielen ließ: „Er bat mich, ihm an der Seite zu sitzen, und der Partitur zu folgen. Als das Stück beendet war, sagte er: ‚Sie haben zweifellos bemerkt, wie ich die Auflösungen, die man sich am meisten erwartet, vermieden habe. Der Grund dafür ist, daß noch nichts Form angenommen hat.‘“ (Mörner [wie Anm. 8], S. 25).

⁴⁶ AMZ IV, Sp. 390–392.

⁴⁷ Zit. nach Feder (wie Anm. 5), S. 39; vgl. auch Finscher (wie Anm. 4), S. 478f.

Haydns Schöpfung ist das Wunderbarste aller Welt, indem durch ordentliche, methodische, ausgemachte Kunstmittel ein – Chaos hervorgebracht ist, das die Empfindung einer Bodenlosen Unordnung zu einer Empfindung des Vergnügens macht.“⁴⁸

Die Gesamtanlage der dreiteiligen von Swieten/Haydn'schen *Schöpfung* ist dadurch gekennzeichnet, dass die beiden ersten Teile das sechstägige Schöpfungswerk – mit den entsprechenden Bibelversen aus Genesis 1 (1–31) als rezitativischem Gerüst – entfalten, während der Dritte (bibeltextfreie) Teil das erste Menschenpaar in seiner optimistisch gestimmten Schöpfungsverbundenheit zum zentralen Thema erhebt. Für Teil 1 und 2 treten weitere Bibelstellen aus dem Psalter hinzu: der große Schlusschor des Ersten Teils (Nr. 13) geht direkt auf Psalm 19 zurück, der Terzett-Einschub im Schlusskomplex des Zweiten Teils (Nr. 26) speist sich unverkennbar aus Psalm 104,27–30. Darüber hinaus kommt es – außerhalb der Secco-Rezitative – immer wieder zu textlichen Anklängen an das Milton'sche Epos (es sei nur des „schnellen Hirsches“ aus Nr. 20 gedacht)⁴⁹, naturgemäß besonders ausgiebig und intensiv im Dritten Teil⁵⁰. Von Milton übernommen sind die Namen der „Englischen“ Solisten (die jeweils als oratorischer Erzähler – als *testo* – fungieren): Raphael (hebräisch für „Gott heilt“), Uriel („Gott ist Licht“) und Gabriel („Gott hat sich stark gezeigt“)⁵¹. Es fehlt allerdings der mehrmals in der Bibel bezeugte Erzengel Michael, welcher den (in Haydns Nr. 2 angedeuteten) Himmelskampf gegen Luzifer führte.

Der Erste Teil unseres Oratoriums enthält die Schöpfungstage eins bis vier, in denen sozusagen die unbelebte Natur geschaffen wird: Am ersten Tag (Nr. 1–2) entstehen Himmel und Erde, die freilich erst durch die – von Haydn überwältigend in Szene gesetzte (s. o.) – Kreation des Lichts ihre Struktur erhalten. Am zweiten Tage (Nr. 3–4) gehen mit der Scheidung der Gewässer „unter“ und „ober dem Firmament“ diverse atmosphärische Naturphänomene einher wie Sturm, Blitz und Donner, Regen und Schnee (die Haydn in einem schönen, höchst dramatischen *Accompagnato*-Rezitativ virtuos nachzuzeichnen nicht verschmäht). Der dritte Tag (Nr. 5–10) führt eine neuerliche Scheidung⁵² vor, die elementare von Wasser und Land, was alle landschaftlichen Profilierungen (Meere, Felsen, Berge, Flüsse, Bäche: Arie Nr. 6) sowie vegetative Überformungen (Gräser, Blumen und Kräuter, fruchtbare Bäume: Arie Nr. 8) zur Folge hat. Am vierten Tage (Nr. 11–13) erst nehmen die Gestirne Gestalt an: hier lässt sich Haydn die Gelegenheit zur – musikalisch dankbaren – Schilderung des Sonnenaufgangs (s. o.) nicht nehmen. Für die künstlerische Gestaltung der einzelnen Tage ist ein gewisses Schema nicht zu verkennen, Gottfried Scholz mag gar von einer „klaren Struktur“ sprechen: „biblische Erzählung – poetischer Kommentar – und (bisweilen nach rezitativischer Ankündigung) panegyrischer Chorbabschluss.“⁵³ In Paul-Gerhard Nohls Erläuterung zum konkreten Fall des dritten Schöpfungstages liest es sich so: „Bibelwort (Gen 1,9–10) – Schilderung des Geschaffenen – Bibelwort (Gen 1,11–12) – Schilderung des Geschaffenen – Ankündigung des Lobpreises – Lobgesang.“⁵⁴

Schöpfungstage fünf und sechs mit der Erschaffung sämtlicher Lebewesen bringt der zweite Oratorienteil. In sinnvoller Reihung sind es am fünften Tage (Nr. 14–18) zunächst die Tiere, die zu Wasser bzw. in der Luft ihre Heimstatt haben (hier warten von Swieten und Haydn vor allem mit einem kleinen Katalog der Vögel auf: Adler, Lerche, Taube, Nachtigall). Mit der ersten Hälfte des sechsten Tages (Nr. 19–21) folgen die Landtiere nach. Dabei legt das große *Accompagnato* Nr. 20 – in seiner kompositorisch-pitto-

resken Detailversenkung⁵⁵ recht eigentlich das Gegenstück zur oben erwähnten Sturm- und Gewitterschilderung während des zweiten Tages (in Nr. 3) – einen deutlichen Schwerpunkt auf die Säugetiere (bevor am Ende auch das Heer der Insekten und die langen Züge des am Boden kriechenden Gewürms noch zu ihrem tonmalerischen Recht kommen), und zwar in doppelt absteigender Reihung gewissermaßen: Von den majestätischsten⁵⁶ der Wildtiere, vom brüllenden Löwen (den im Übrigen auch Georg Benda 1775 in seiner *Ariadne auf Naxos* musikalisch gemalt hat) und gelenkigen Tiger geht es über den schnellen Hirsch zur Reihe der Nutztiere, die nun ihrerseits vom edlen Ross über das weidende Rind hinab zum sanften Schaf führt. Die Arie Nr. 21 übt eine Art Scharnierfunktion aus, indem sie rückschauend noch einmal das Tierreich in Luft, Wasser und am Boden (mit den schönen „der Tiere Last“ unterstreichenden Kontrafagott-Einwürfen T. 40 und 44) zusammenfasst, andererseits das Fehlen eines weiteren Geschöpfes, welches nun mit der Fähigkeit zur Reflektion des bisher Geschaffenen ausgestattet sein sollte, anspricht und damit natürlich die – sprichwörtliche – „Krone der Schöpfung“ antizipiert, die dann die zweite Hälfte des sechsten Tages (Nr. 22–27) bestimmt. Symptomatisch sicherlich für den Geist des (Swieten'schen) *Schöpfungs*-Librettos ist das in der geschlossenen Nummer (Arie Uriel, Nr. 23) nach dem Genesis-Rezitativ sich manifestierende (durchaus bei Milton vorgeprägte) Menschenbild:

Mit Würd' und Hoheit angetan,
Mit Schönheit, Stärk' und Mut begabt,
Gen Himmel aufgerichtet, steht der Mensch,
Ein Mann und König der Natur.

Und wenn diesem ersten Vierzeiler Folgendes sich anschließt „Die breit gewölbt' erhabne Stirn / Verkünd't der Weisheit tiefen Sinn“, ist die Versuchung groß, eine für das 18. Jahrhundert nicht unwichtige geistesgeschichtliche Strömung zu bemühen: „Hier spricht der Geist der Aufklärung, der an Stelle des mißliebigen Sündenfalldogmas den ‚aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit‘ (Kant) ausgegangenen Menschen zeigt. Als Symbol des aufgeklärten Geistes kann das Licht gelten⁵⁷, das sich in jenem berühmten Umschlag von c-moll nach C-Dur am Ende der ersten Nummer elementar Bahn bricht.“⁵⁸

Auch für den Zweiten Teil gilt im Wesentlichen das oben angedeutete Tages-Schema, auch hier werden die Tage von Lobgesängen („Der Herr ist groß in seiner Macht“ – „Vollendet ist das große Werk“) beschlossen. Es sind nicht zuletzt diese Lobpreis-Chöre (Nr. 4, 10, 13, 18, 25 + 27, partiell 29, 33), mit denen sich eine weitere Rezeptionskonstante hinsichtlich Haydns *Schöpfung* –

⁴⁸ Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832. Hrsg. von Hans-Günter Ottenberg und Edith Zehm, München und Wien 1991, Bd. 1: *Text 1799–1827*, S. 604 (= Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 20.1).

⁴⁹ Text-Gegenüberstellungen für den Zweiten Teil etwa bei Nohl (wie Anm. 26).

⁵⁰ Dazu ebd., S. 235–238.

⁵¹ Die Namenserkklärungen gemäß Nohl, ebd., S. 204f.

⁵² Nohl, ebd., S. 200, hebt besonders auf die Folge der drei Scheidungen ab: Scheidung „von Tag und Nacht“, „von Oben und Unten“, von „Wasser und Land“.

⁵³ Scholz (wie Anm. 3), S. 63.

⁵⁴ Nohl (wie Anm. 26), S. 210.

⁵⁵ Sogar die Posaunen werden in dieser Nummer kurzzeitig – zur Grundierung des Löwengebrülls – herangezogen.

⁵⁶ Auch die Reihe der die Lüfte bevölkernden Tiere in Nr. 15 wurde vom vornehmsten, dem Adler, angeführt. Scholz (wie Anm. 3), S. 78, verweist darauf, dass beiden Tieren – dem Adler wie dem Löwen – eine wichtige heraldische Funktion im kaiserlich-habsburgischen Kontext zukam.

⁵⁷ In diesem Sinne ebenfalls Nohl (wie Anm. 26), S. 189f.

⁵⁸ Ravizza (wie Anm. 13), S. 13.

neben dem weiter oben genannten und gerade eben anlässlich von Haydns (und van Swietens) umfangreichen zoologischen Bemühungen⁵⁹ nochmals aufgegriffenen Aspekt der Tonmalerei⁶⁰ – verknüpft: die Kategorie des Erhabenen. Ullrich Scheideler, der „das Pittoreske der Naturschilderung“ durchaus der „Sphäre des Volkstümlichen“ zurechnet⁶¹, spannt beide Momente pointiert zusammen, wenn er den Ursachen des Haydn'schen Erfolges nachspürt: „Daß somit das Erhabene zugleich volkstümlich und das Volkstümliche zugleich erhaben war, hat wohl ganz entscheidend zur Erfolgsgeschichte der Schöpfung beigetragen“⁶². In im Grunde ganz ähnlicher Tendenz sieht Ludwig Finscher „die epochale Leistung des Werkes, das, wodurch es jung geblieben ist“ in der „Synthese von Erhabenem und Anmutigem“⁶³. Letztlich hat schon unser schwedischer Haydn-Besucher vergleichbare Dichotomien angesprochen, projiziert freilich in die physiognomisch-leibliche Charakteristik des Komponisten: „Während des Gesprächs, das darauf folgte, entdeckte ich bei Haydn sozusagen zwei Physiognomien. Die eine war durchdringend und ernst, wenn er über das Erhabene sprach, [...] Im nächsten Augenblick wurde diese Stimmung des Erhabenen geschwind wie der Blitz von seiner alltäglichen Laune verjagt, und er verfiel in das Joviale [...]“⁶⁴.

Einen Neuansatz verwirklicht der Dritte Teil allein schon in tonaler Hinsicht. Nicht nur dass E-Dur bisher als Grundtonart einer Nummer noch nicht in Erscheinung getreten ist, zum B-Dur-Halleluja-Schluss des Zweiten Teils bildet es – worauf Feder nachdrücklich hingewiesen hat⁶⁵ – auch einen denkbar großen tonalen Abstand (Tritonus-Verhältnis). Eine ganz eigene Stellung behauptet der Dritte Teil indes vor allem in inhaltlicher, ja in philosophischer Hinsicht⁶⁶. Nicht nur „erfahren“ die vielfach von Milton übernommenen poetischen Motive „eine teilweise tiefgreifende Umformulierung“⁶⁷, auch der Abstand zum offiziell-christlichen Weltbild ist beträchtlich⁶⁸. Was van Swieten (und mit ihm Haydn) in diesem „Paradies“ des Dritten Teils im Grunde gänzlich ausklammert, ist nichts weniger als der Sündenfall im Garten Eden (wie ihn uns Genesis 3 übermittelt). Bei van Swieten gibt es keine Schlange, keinen Erkenntnis-Apfel, keine Vertreibung (somit eben auch kein „Paradise lost“); vielmehr treffen wir hier „nur“ auf das gewissermaßen selbstbewusste, sich insbesondere der hohen Qualität seiner Gefährtschaft bewusste erste Menschenpaar, das sich in der wunderbaren, preisungswürdigen Schöpfung – in Dankbarkeit dem Schöpfer gegenüber – aufgehoben weiß. Dieses – sagen wir es ruhig: aufgeklärte – Menschenpaar ist nicht mit einer Erbsünde belastet, es bedarf mithin keiner Erlösung. Damit freilich bleibt hier ein durchaus essenzielles Ingrediens christlicher Theologie unberücksichtigt, denn nur für den von Anbeginn – seit den Tagen Adams – erlösungsbedürftigen Menschen ist die Perspektive auf die Erlösungstat Christi gegeben.

Während sich für die deutsche Version des Bibelanteils in der *Schöpfung* keine bekannte Übersetzung ausmachen lässt, gehen die analogen englischen Texte in der Partitur auf die einflussreiche *King James Bible* (zuerst 1611) zurück. Zusammen mit den wörtlichen Anklängen an Milton und Thomson ist dies ein Indiz dafür, dass es sich generell beim englischen Text in Haydns Werk nicht – was man früher lange annahm – um eine englische Rückübersetzung von Swietens handelt. Wie auch auch neuere Forschungen nahelegen, haben wir es hier stattdessen wohl im Wesentlichen, trotz des oft kritisierten Englisch, mit dem Text der von Haydn aus England mitgebrachten originalen Vorlage zu tun (die ja leider nicht überliefert ist).⁶⁹ Von „Verbesserungen“ der englischen Textschicht kann also abgesehen werden (Näheres dazu im Kritischen Bericht, S. 326).

Haydns Partiturotograph der *Schöpfung*, das wohl in der Zeit der ersten Wiener Aufführungen in den Besitz Baron van Swietens übergegangen war, ist seit dessen Tod im Jahr 1803 verschollen. Vorliegende Neuausgabe orientiert sich primär am von Haydn selbst veranstalteten Erstdruck (s. o.) als letztem Glied der direkt mit dem Komponisten in Verbindung zu bringenden Überlieferung. Komplette gegengelesen wurde die handschriftliche Partitur, die als Stichvorlage für den Druck 1799 erstellt worden ist. Auf eine Berücksichtigung bzw. Dokumentierung früherer Werkstadien (wie sie sich teils in den Aufführungspartituren aus dem Jahr 1798 spiegeln) wurde in diesem Zusammenhang weitgehend verzichtet. Für bestimmte Einzelaspekte fand allerdings das originale Stimmenmaterial Berücksichtigung (Näheres dazu in Abschnitt II des Kritischen Berichtes, S. 324).

Der Erstdruck enthält keine Generalbassziffern; die in unserer Ausgabe mitgeteilte Bezifferung wurde aus Haydns Dirigierpartitur und der originalen Stichvorlage übernommen. Gegen eine durchgehende Mitwirkung eines Continuo-Instruments (Cembalo oder Hammerklavier) dürfte grundsätzlich – dem Erstdruck-Befund zum Trotz – nichts sprechen (auch hierzu ist Näheres dem Kritischen Bericht, Abschnitt II, zu entnehmen; dort u. a. auch zur Frage der Mitwirkung der Gesangssolisten in den Chorpässagen).

Der Herausgeber dankt der Österreichischen Nationalbibliothek (Wien) für die Bereitstellung einer Kopie der Originalausgabe. Eigentümerin der originalen Stichvorlage ist die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der für die Bereitstellung einer Quellschicht und das Einverständnis zur Nutzung der Handschrift als Vergleichsquelle herzlich gedankt sei. Ein letzter Dank geht an die Herren der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Wien, die eine unkomplizierte Einsicht in das originale Stimmenmaterial ermöglichten.

Leipzig, im Oktober 2011

Wolfgang Gersthofer

⁵⁹ Nohl (wie Anm. 26), S. 188, deutet solches – gerade auch in Verbindung mit tonmalerischem Komponieren – als „Freude am Klassifizieren und Katalogisieren alles Bestehenden“ mit Verweis auf den im 18. Jahrhundert ja schon ausgeprägten Erkundungsdrang, dem etwa „mit Mikroskop und Fernrohr“ nachgegangen wurde; in diesem Kontext ebenfalls von Interesse der Abschnitt „Wissenschaftliche und biblische Vorstellungen vom Kosmos“ bei Feder (wie Anm. 5), S. 17f.

⁶⁰ Bei dieser Gelegenheit sei die Einschätzung eines modernen Haydn-Enthusiasten, die bewusste Thematik betreffend, mitgeteilt: „Daß Haydn sich auf diese [tonmalerischen] Möglichkeiten so sehr eingelassen hat, hier wie in den *Jahreszeiten*, ist seit dem Erscheinen der Werke immer wieder ein Anstoß gewesen – aber die Kritik war, wenn man nicht einen dogmatischen Standpunkt einnehmen wollte, von Anfang an gegenstandslos angesichts der musikalischen Wunder, die Haydns Bereitschaft zum Malen mit Tönen bewirkt hat.“ (Finscher [wie Anm. 4], S. 478f.)

⁶¹ Scheideler (wie Anm. 1), S. 312.

⁶² Ebd., S. 313.

⁶³ Finscher (wie Anm. 4), S. 479; vgl. auch ebd. zur (produktions- wie rezeptionsästhetischen) Kategorie des Erhabenen resp. zur Theorie des Erhabenen, S. 478f.

⁶⁴ Mörner (wie Anm. 8), S. 25.

⁶⁵ Feder (wie Anm. 5), S. 94: der Tritonusabstand wird hier als gut geeignet befunden, „uns eine Empfindung zu geben von dem fernen Ursprung des ‚süßen Klangs‘, den Swieten von Haydns Kunst forderte [s. o. bzgl. van Swietens Randnotizen im Textbuch]“; vgl. auch Scholz (wie Anm. 3), S. 82. – Ravizza (wie Anm. 13), S. 44, verweist bzgl. der (im 18. Jh. vergleichsweise seltenen) Tonart E-Dur auf die „weihvolle“ Sarastro-Arie „In diesen heil'gen Hallen“.

⁶⁶ Zur Würdigung des von Swieten'schen Librettos insgesamt, mit naturgemäß gewissem Schwerpunkt auf dem Dritten Teil und seinem Menschenbild, siehe – sehr instruktiv – den Abschnitt „Theologie und Philosophie im Libretto Baron van Swietens und Haydns“ bei Nohl (wie Anm. 26), S. 187–192.

⁶⁷ Ravizza (wie Anm. 13), S. 10; zur „ganz anderen ‚Chronologie‘“ in Miltons Epos vgl. auch Nohl (wie Anm. 26), S. 229f.

⁶⁸ „Die Kirchenfürsten witterten Unchristliches, Unkirchliches, Undogmatisches in diesem Libretto – und damit hatten sie durchaus Recht, wie sehr man auch immer sich über sie ärgern mag.“ (Nohl [wie Anm. 26], S. 187)

⁶⁹ Zu dieser nicht ganz unkomplizierten Materie siehe Feder (wie Anm. 5), S. 129 bis 131.

Foreword (abridged)

"*The Creation* is not just the crowning of Haydn's compositional career, rather it laid the foundations for no less than a new type of oratorio which was decisive for the entire 19th century."¹ In fact, Haydn's work marked what could be called the birth of the great German oratorio in the most emphatic sense; it was no accident that it played an important role at the first German music festival in Frankenhausen, Thuringia in 1810, under the direction of Louis Spohr (who would emerge with oratorios such as *Das jüngste Gericht [The last Judgment]*, 1812, or *Die letzten Dinge [The Apocalypse]*, 1826). Actually, in 1817 with a performance of *The Creation* in Elberfeld the foundations were also laid for the great tradition of the Niederrheinische Music Festivals. Thus, the birth of the Haydn oratorio just before the turn of the century stands as a milestone between the great oratorios of Handel and the new repertoire pieces which were furthered by the music festival movement which in turn helped to provide an identity to the new middle class: oratorios such as Friedrich Schneider's *Weltgericht (The Last Judgment)* (Leipzig, 1820) – which in its time was famous for decades – and Mendelssohn's oratorios *St. Paul* (first performed at the Niederrheinische Music Festival in Düsseldorf in 1836) and *Elijah* (first performed at the Birmingham Music Festival in 1846).

Moreover, without a doubt the development of *The Creation* had something to do with Handel. After all, in this regard, Haydn received strong impressions during both of his trips to England during the first half of the 1790s, especially through the monumental performances in Westminster Abbey (in his London notebooks Haydn made note of 885 participants in the performance of the *Messiah* for the "Handel Commemoration" in 1791²). And on his last departure from London in August, 1795 he is supposed to have been given an older oratorio libretto on the biblical story of creation, however its existence in this form has never been documented.

In any case, following his return to Vienna, Gottfried Bernhard Freiherr van Swieten (1733–1803), born in Leyden, in the Netherlands, who was almost the same age as Haydn, became his most important contact. Since 1755 a diplomat in the service of the Habsburgs – his father, Gerhard van Swieten, was already associated with the Imperial Court of Vienna as the personal physician of Maria Theresa from 1745 – he had become acquainted with the music of Handel and Bach during his last assignment abroad (1770–1777) at the Prussian Court of Frederick the Great, which henceforth essentially shaped his musical preferences. At the end of 1791, discharged from his political functions under the reign of Leopold II, van Swieten remained in the post of Prefect to the Imperial Court Library, a position which he had held since 1777. Moreover, in the intellectual life of the Imperial (musical) Metropolis he continued to make his mark as what could probably be called a "cultural manager"³ – or, in the words of the *Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag 1796*: "a patriarch of music."⁴ As a reviser of the English libretto which Haydn brought with him, he was cast almost in the role of a *spiritus rector* for the astounding

turn of events at the conclusion of the long creative career of the composer: From a symphonic composer and composer of string quartets Haydn, in his mid-sixties, transformed himself into a composer who left his mark on the genre of the oratorio (van Swieten also collaborated on the fundamental framework for the text of *The Seasons* – again based on an English model).

In the absence of more detailed contemporary documents which could shed light on the path from the first London model to the final text of Haydn's score to *The Creation* – that English libretto⁵ must presently be regarded as missing – we are dependent upon van Swieten's account, to which we can probably lend a certain credence, for it was published in a comparatively prominent place, and it was relatively contemporary to the oratorio. So let the "librettist" of Haydn's oratorio have his say concerning the circumstances of its origin and his role in this work; on this subject the *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)*, published in Leipzig, relates the following from a "letter of the Privy Councillor, Freiherr van Swieten":

[...] now a few words about the poem, which you choose to call *my* creation. My participation in the original English work is, to be sure, somewhat more than mere translation, but it is, by far, not of such a nature that I could regard it as *mine*. It is also not from *Dryden*, [...] rather from an unnamed author who compiled it primarily from *Milton's Paradise [Paradise lost]*, and intended it for Handel. What kept the great man from using it is unknown; but when Haydn was in London, it was sought out and delivered to him with the wish that he set it to music. In fact, at first glance the material seemed to him well chosen, and well suited to musical effect; but he did not accept the offer at once, and reserved for himself to announce his decision from Vienna, where he was about to return, and where he wanted to study the poem more closely. He then showed it to me and what he thought of it, I agreed with him. [...] so I encouraged him to put his hand to the work and in order to provide our Fatherland the first enjoyment of it, I decided to clothe the English poem with German garb. Thus my translation came to be, in which I faithfully followed the main design of the original, on the whole, indeed, but in detail deviating as often as I considered that musical progress and expression, of which the ideal was already present in my mind, seemed to require it. Led by this sentiment, I have, on the one hand, shortened, or even omitted some things, on the other hand I have raised some things, or placed them in a brighter light, and some things I have withdrawn more into shade, when I deemed this necessary. ...⁶

¹ Ullrich Scheideler, article "Haydn, Joseph. Die Schöpfung," in: *Oratorienführer*, ed. Silke Leopold and Ullrich Scheideler, Stuttgart, etc., 2000, pp. 311–314, here p. 312.

² Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. With the use of the source collection of H. C. Robbins Landon, ed. Dénes Bartha, Kassel, etc., 1965, pp. 485 and 506.

³ Gottfried Scholz, *Haydns Oratorien. Ein musikalischer Werkführer*, Munich, 2008, p. 58.

⁴ Quoted from Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber, 2000, p. 474.

⁵ Concerning the – unknown – authorship of the same, see Georg Feder, *Joseph Haydn. Die Schöpfung*, Kassel, etc., 1999 (= *Bärenreiter Werkeinführungen*), p. 129.

⁶ *AMZ* I, col. 254f. (3 Jan. 1799).

Haydn began the composition of *The Creation* probably in the fall of 1796 and may have completed it in spring, 1798. The marginal notes entered into the handwritten libretto, which outline the Baron's musical ideas, afford us a direct insight into the close collaboration between the composer and the author of the libretto.⁷ Since it seems thoroughly charming to place such inspirations, in a manner of speaking, in juxtaposition to what has actually been composed, at least two of van Swieten's remarks are cited here. Thus at the end of No. 1: "In the chorus the darkness can gradually decrease; but so that enough of the darkness remains, in order to make the sudden transition to light feel very powerful. And it was light etc: may be sung only once."⁸ Later, with the help of an eye and ear witness account we will have the opportunity to see how clearly Haydn succeeded in achieving this feat to make one experience the entrance of the light. On the Terzett, No. 17 in part II, van Swieten wrote: "For these strophes a quite simple and syllabic melody is best suitable, so that one can understand the words clearly; however the accompaniment of the course of the stream, the flight of the birds, and the rapid movement of the fish may be portrayed."⁹ Here the sphere of tone painting so significant for the reception of our work¹⁰ is practically demanded. And Haydn delivered: the back and forth of the bassoon solo in mm. 42ff. mirrors the overflowing stream, the little 32nd note figures reflect the chirping of the "cheerful birds" (from m. 53), and the continuous oscillating 16th note figuration of the violins (mm. 77ff.) portrays the meandering of the fish.

On 30 April 1798 the work was premiered in a private setting before many invited (esteemed) guests in the Vienna palace of Count Schwarzenberg – with considerable success. According to Eleonore von Liechtenstein several noble music lovers were supposedly "absolutely beside themselves" with enthusiasm.¹¹ The musical direction fell to the composer himself, who presided over a band of musicians of about 150 persons. The young Swedish diplomat and music lover Fredrik Samuel Silverstolpe (1769–1851), who met Haydn on 27 March 1797, knew to render an account of the effect of a rather spectacular passage in *The Creation*. Naturally he is speaking of perhaps the most famous C major chord in music history (No. 1, mm. 86/87):

No one, not even Baron van Swieten, had seen the page of the score where the birth of light was portrayed. That was the only passage of the work that Haydn had kept hidden. [...] And in the same moment, as this light broke out for the first time, it was said that rays darted out of the composer's burning eyes. The ecstasy of the electrified Viennese was so prevalent, that the orchestra could not continue for several minutes.¹²

Additional performances took place in the (private) Schwarzenberg palace on the 7th and 10th of May 1798 and on the 2nd and 4th of March 1799. Still in the same month, on the 19th of March 1799 the work was finally performed publicly for the first time, which means that through entry tickets the general public gained access to a performance in the K. K. Court Theatre next to the Burg. According to a report of the Viennese AMZ correspondent the "singers and orchestral forces [...] consisted of more than 180 persons."¹³ This corresponds approximately to the number which Georg Feder derived from the parts used for the performance: "From the number and numbering of the part books approximately 40 winds,¹⁴ 71 strings and – not so reliable – 64 [choral] singers can be counted."¹⁵ For the strings Feder assumes, there are 18 each for the first and second violins, as well as 12 violas. This is a highly formidable sized orchestra for a theater which, in the end, is not so large and probably holds an audience of about

1,200 (in any case it was considerably smaller than the present-day Wiener Staatsoper, which even for large operas, provides only for 14 first violins).

The renewed, huge success appears to have been behind Haydn's plan to publish the score himself. In his invitation to subscribe to the work, which appeared in June 1799 in the *Wiener Zeitung* (19 June), as well as in the *Intelligenzblatt* of the AMZ (26 June) the following appeared:

The applause which my oratorio: *The Creation* has been fortunate to receive everywhere, and the wish expressed in the 16th number of the *Musikalische Zeitung* that its publication may not, as has hitherto so often occurred, be left to foreigners,¹⁶ has led me to publish it myself. Thus the work, neatly and correctly engraved, is to be printed on good paper, besides the German an English text is also to be provided, and it is to appear in three, or at most four months and this, in fact, in a complete score, so that on the one hand my work can be presented to the public in its entirety and the expert can get a clear overview and be in a position to judge it, and on the other hand, in the case that should one wish to perform the work anywhere, the extracting of the parts will be easier. [...] ¹⁷

As a result, Haydn raised a considerable subscription list of 409 people, among which were, in addition to fellow musicians, a number of personages of high and highest standing. The publication of the score at the end of February 1800 had evidently favored the rapid dissemination of *The Creation*, for still in the same year performances followed throughout Europe.

In addition to the German text the first edition of the score contains an English text. In accordance with the results of present-day research, it can be asserted that Haydn set his composition to the German text, while the English text (for performances for an English public) was later underlaid by van Swieten, who may also have been responsible for the numerous accompanying rhythmic adjustments and alternative notes which were printed in the original edition in small typeface.¹⁸ Incidentally, this text contains not only literal coincidences with the already mentioned epic from Milton, but also – as has in the meantime been documented – with James Thomson's *The Seasons* (published beginning in 1730).¹⁹

⁷ The margin notes are rendered completely in Horst Walter, "Gottfried van Swieten's handschriftliche Textbücher zu 'Schöpfung' und 'Jahreszeiten,'" in: *Haydn-Studien* 1/4 (1967), pp. 241–277.

⁸ *Ibid.*, p. 251.

⁹ *Ibid.*, p. 254.

¹⁰ The tone painting always received special attention in the contemporary reviews, sometimes in critical tones; see also Victor Ravizza, *Joseph Haydn. Die Schöpfung*, Munich, 1981 (= *Meisterwerke der Musik*, Vol. 24), the section entitled "Tonmalerei und Tonartencharakteristik," pp. 54–59.

¹¹ Quoted from Feder (as in note 5), p. 138.

¹² C. G. Stellan Möörner, "Haydniana aus Schweden um 1800," in: *Haydn-Studien* 11/1 (1969), pp. 1–33, here p. 28.

¹³ AMZ I, note **, to col. 446.

¹⁴ The large number of winds is due to the use of multiple players for several of the wind parts, whereby the 2nd and 3rd harmony instruments are to be understood as a type of reinforcement of the tutti (in the appropriate passages); see Feder (as in note 5), p. 111.

¹⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹⁶ On 3 Jan. 1799 in an editorial "piece" from the AMZ it was somewhat broadly generalized: "[...] that in Germany the most consummate works of its greatest artist has been left to the foreigners and, at most, with the times we must accept them by their grace." (AMZ I, col. 255).

¹⁷ AMZ I, after col. 624: *Intelligenz-Blatt* No. 15 (June 1799).

¹⁸ See Feder (as in note 5), pp. 129f.

¹⁹ See Neil Jenkins, "The libretto of Haydn's 'The Creation'. New sources and a possible librettist," in: *Haydn Society Journal*, No. 24/2 (2005), pp. 32–53. – Concerning the English text in the score, see the discussion later in this foreword.

The overall structure of the three-part Swieten/Haydn *Creation* is characterized by the fact, that the first two parts relate the six days of Creation – with the corresponding biblical verses from Genesis 1 (1–31) as a recitative-like framework – while in the third part (with non-biblical text), the first pair of human beings in their optimistic bond to Creation is elevated to the central theme.

The first part of our oratorio includes the first four days of Creation, in which, in a manner of speaking, non-living elements of nature are created: On the first day (Nos. 1–2) heaven and earth are formed; on the second day (Nos. 3–4) the parting of the waters “below” and “above the firmament” is accompanied by diverse atmospheric natural phenomena such as storm, lightening and thunder, rain and snow. The third day demonstrates anew a separation, the fundamental separation of water and land, which leads to all geographic characteristics (seas, rocks, mountains, rivers, streams: Aria No. 6), as well as to vegetative growth (grasses, flowers, and herbs, fruit-bearing trees (Aria No. 8). On the fourth day (Nos. 11–13) the stars in the heavens first take shape: here Haydn does not miss the – musically grateful – opportunity to describe the sunrise. In the artistic shaping of the individual days a certain pattern cannot be overlooked; Gottfried Scholz even speaks of a “clear structure”: “biblical narrative – poetic commentary – and (sometimes following a recitative-like proclamation) a panegyric choral conclusion.”²⁰

The fifth and sixth days, with the creation of all living things, comprise the second part of the oratorio. In a logical sequence, on the fifth day (Nos. 14–18) first the animals living in the water and the air are created, followed on the first half of the sixth day by the animals who live on land (Nos. 19–21): from the majestic wild beasts, the roaring lion and agile tiger, it moves via the swift stag to the series of useful animals, ranging in turn from the noble steed via grazing cattle down to the gentle sheep (before, in conclusion, the hordes of insects and the long trail of worms creeping on the ground also are described in excursions of tone painting). Aria No. 21 serves as a kind of junction by recapitulating once more the animal kingdom of the air, in the water and on land, and on the other hand, by addressing the lack of another creature, one with the ability to reflect on what has been created up to now, naturally anticipating the proverbial “Crowning of Creation,” defining the second half of the sixth day (Nos. 22–27).

In part III a new departure is realized just in terms of tonality. Not only has E major not yet appeared as the basic tonality of a number, but tonally it also describes a conceivably large distance (a tritone relationship)²¹ from the B flat major Alleluia conclusion of part II. However, part III maintains its own position, above all, in terms of content, even from a philosophical standpoint. Not only did the poetic motives taken over from Milton “undergo a manifold, deep-seated rewording,”²² but also the distance from the official Christian view of the world is considerable. What van Swieten (and hence Haydn) essentially excludes from this “paradise” in part III is the fall of man in the Garden of Eden (as Genesis 3 relates). In van Swieten there is no snake, no forbidden fruit of the tree of knowledge, no banishment (and thus no Paradise *lost*); rather here we encounter “only,” to a certain extent, the self confident, first human pair, in itself conscious of the goodness of its companionship, which knows that it is in good hands in the wonderful, praiseworthy creation – in thankfulness to the Creator. This – let us say: enlightened – pair is not burdened with original sin; consequently it needs no salvation. Thus, here a thoroughly

essential ingredient of Christian theology is not taken into consideration, for only those who from the beginning – since the days of Adam – are in need of salvation does exist the perspective of redemption by Jesus Christ.

While no known German version of the biblical portion in *The Creation* can be identified, the analogous English text in the score can be traced to the influential *King James Bible* (first published in 1611). This – together with the literal reminiscences to Milton and James Thomson – is an indication that generally the English text is not, as was earlier assumed, van Swieten’s English re-translation of the German text; rather, and recent research has suggested that, in spite of frequent criticism, it is essentially derived from the original text that Haydn brought with him when he returned from England (which unfortunately has not survived).²³ “Improving” the English text need thus not be considered.

Haydn’s autograph score of *The Creation*, which probably passed into the possession of Baron von Swieten during the time of the first performances of the work in Vienna, has been lost since van Swieten’s death. The present new edition is orientated primarily on the first edition which Haydn himself prepared (see above); this is the last direct link associated with the composer which has survived. For the most part, a consideration or documentation of the earlier stages of the work (which are partly reflected in the performance scores from 1798) had to be dispensed with. Only the handwritten score, produced as the engraving model for the printing in 1799 was read and compared in its entirety with the first edition.

The first edition no longer contains any basso continuo figuration whatsoever; the figuration in our edition was taken from earlier sources (refer to section II, “Zur Edition,” of the Critical Report for more detailed information and also with regard to the question of the participation of the solo singers in choral passages). Fundamentally, there would be no objection to the continuous participation of a continuo keyboard instrument, despite the findings in the first edition.

Leipzig, October 2011
Translation: Earl Rosenbaum

Wolfgang Gersthofer

Note: There is no original numbering for the movements of *The Creation*. The numbering already introduced in other editions deviates in part from that of the present edition. Therefore, for purposes of orientation the relevant numbers from the following editions are indicated on the right-hand side at the beginning of each movement:

GA: Gesamtausgabe (*Joseph Haydn Werke*, XXVIII/3: *Die Schöpfung*, ed. Annette Oppermann, Munich, 2008);
EP: Edition Peters (*Joseph Haydn, Die Schöpfung*, ed. Klaus Burmeister, Frankfurt a. M. etc., 2003).

In addition, the concordance on p. XVII presents an overview of the various numbering systems employed in the most important editions of *The Creation* (concerning the numbering, see also the Critical Report, p. 326).

²⁰ Scholz (as in note 3), p. 63.

²¹ See Feder (as in note 5), p. 94.

²² Ravizza (as in note 10), p. 10; on the “entirely different ‘chronology’” in Milton’s epic, see also Paul-Gerhard Nohl, *Geistliche Oratorientexte. Entstehung – Kommentar – Interpretation. Der Messias. Die Schöpfung. Elias. Ein deutsches Requiem*, Kassel, etc., 2001, pp. 229f.

²³ Concerning this rather complicated material, see Feder (as in note 5), pp. 129 to 131.

Avant-propos (abrégé)

« *La Création* est non seulement le couronnement de la carrière créatrice de Haydn mais signifie rien moins que la naissance d'un nouveau type d'oratorio qui allait être décisif pour tout le 19^e siècle. »¹ En effet, l'œuvre de Haydn marque pour ainsi dire le début du grand oratorio allemand dans un sens emphatique ; il n'est pas fortuit qu'elle joue un rôle décisif lors du premier festival allemand de musique à Frankenhausen en Thuringe en 1810 sous la direction de Louis Spohr (qui devait se révéler lui-même avec des oratorios tels que *Das jüngste Gericht* [Le Jugement dernier] en 1812, ou *Die letzten Dinge* [L'Apocalypse] en 1826). Et la grande tradition des Festivals de musique du Rhin inférieur fut véritablement fondée en 1817 à Elberfeld avec une représentation de la *Création*. C'est ainsi que cet oratorio de Haydn, écrit tout juste avant le tournant du siècle, est pour ainsi dire une borne dans l'histoire du genre, à l'intersection des grands oratorios de Haendel et des nouvelles pièces de répertoire finissant par s'établir grâce au mouvement des fêtes musicales auquel s'identifie la bourgeoisie comme le *Weltgericht* (Jugement du monde) (Leipzig 1820) de Friedrich Schneider – célèbre en son temps pour des décennies – et les oratorios de Mendelssohn *Paulus* (création lors du Festival musical du Rhin inférieur à Düsseldorf en 1836) ainsi qu'*Elias* (tout d'abord en 1846 lors du Festival de musique de Birmingham).

Et le devenir de la *Création* a sans aucun doute à voir avec Haendel, car Haydn en avait reçu de fortes impressions lors de ses deux voyages en Angleterre dans la première moitié des années 1790, notamment lors de représentations monumentales à l'abbaye de Westminster (Haydn consigne dans ses carnets de notes londoniens 885 exécutants pour le *Messie* lors de la « Handel Commemoration » en 1791²). Et à son départ définitif de Londres en août 1795, un livret d'oratorio anglais ancien sur le récit biblique de la *Création* paraît lui avoir été remis, mais qui n'est plus attestable aujourd'hui toutefois sous cette forme.

Quoi qu'il en soit, Gottfried Bernhard baron van Swieten (1733 à 1803), originaire de Leyden aux Pays-Bas et presque du même âge que Haydn, devait devenir la personne de référence décisive pour le projet d'oratorio du compositeur revenu à Vienne. Diplomate au service des Habsbourg à partir de 1755 – son père Gerhard van Swieten était déjà lié à la cour impériale de Vienne depuis 1745 à titre de médecin officiel de Marie-Thérèse – il avait fait la connaissance de la musique de Haendel et de J. S. Bach lors de la dernière de ses étapes à l'étranger à la cour prussienne de Frédéric le Grand (1770–1777), ce qui dès lors devait profondément marquer ses goûts musicaux. Relevé fin 1791 de ses fonctions politiques sous le règne de Léopold II, van Swieten conserve celle de préfet de la bibliothèque de la cour impériale qu'il revêtit depuis 1777. Et il laisse aussi son empreinte dans la vie intellectuelle de la métropole (musicale) impériale où il est une sorte de « manager culturel »³ – ou pour reprendre les mots de l'*Annuaire de la musique de Vienne et Prague* de 1796 : « un patriarche en musique »⁴. Le fait de remanier le livret rapporté par Haydn lui vaut alors de jouer presque le rôle d'un *spiritus rector* pour ce tournant final étonnant dans la longue carrière créatrice du compositeur : de grand symphoniste et

maître du quatuor à cordes, Haydn, largement sexagénaire, évolue une ultime fois en un « oratoricien » déterminant pour le genre (voir plus haut) (van Swieten a également mis la main au livret des *Saisons* – reposant quant à lui sur un texte original en anglais).

En l'absence de documents plus précis qui pourraient éclaircir le cheminement du premier texte londonien jusqu'au texte définitif dans la partition de la *Création* de Haydn – le livret anglais⁵ devant être actuellement considéré comme disparu – nous sommes bien forcés de nous en tenir au rapport de van Swieten auquel nous devrions pouvoir accorder quelque confiance, car il a été publié à un endroit relativement exposé et à peu près en même temps que l'oratorio. Laissons donc le « librettiste » de l'oratorio de Haydn s'exprimer sur les circonstances de la genèse et sa participation à l'œuvre ; la revue paraissant à Leipzig *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) rapporte à ce propos d'une « lettre de Monsieur le Conseiller diplomatique, baron van Swieten » :

[...] quelques mots maintenant sur le texte que vous aimez à nommer *ma* *Création*. La part que j'ai eu dans l'œuvre anglaise à l'origine, est certes un peu plus qu'une simple traduction mais de loin pas de nature à pouvoir la considérer comme *mienne*. Et elle n'est pas non plus de *Dryden*, [...] mais d'un inconnu qui l'a constituée pour la plupart à partir du *Paradis perdu* de *Milton* [*Paradise lost*] et l'avait destinée à *Haendel*. On ignore ce qui retint le grand homme d'en faire usage ; mais lorsque *Haydn* était à Londres, elle fut exhumée et remise à ce dernier avec le souhait qu'il la mette en musique. Le sujet lui sembla au premier abord certes bien choisi et convenant bien à des effets musicaux ; toutefois, il n'accepta pas aussitôt la commande, se réservant le droit de rendre sa décision de Vienne où il était sur le point de revenir et où il voulait examiner le texte de plus près. C'est alors qu'il me le montra et je tombai d'accord avec son jugement. [...] je l'encourageai donc à se mettre à l'œuvre et afin d'en donner la primeur à notre patrie, je décidai de revêtir le texte anglais d'atours allemands. C'est ainsi que ma traduction a vu le jour, dans laquelle j'ai certes suivi fidèlement dans l'ensemble la structure générale de l'original, mais m'en suis écarté maintes fois dans le détail, lorsque le cours musical et l'expression m'ont paru l'exiger, dont l'idéal était déjà présent à mon esprit, et guidé par ce sentiment, il m'a semblé nécessaire d'une part d'abrégé certaines choses, voire même de les supprimer, d'autre part d'en mettre d'autres en valeur ou plus en lumière, et de replacer certaines choses plus dans l'ombre. ...⁶

Haydn commence le travail d'écriture sur la *Création* sans doute à l'automne 1796 et devrait l'avoir achevé au printemps 1798. Les notes en marge inscrites dans le livret manuscrit qui esquissent les

¹ Ullrich Scheideler, art. « Haydn, Joseph. Die Schöpfung », dans : *Oratorienführer*, éd. par Silke Leopold et Ullrich Scheideler, Stuttgart, etc. 2000, p. 311–314, ici p. 312.

² Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Avec recours à la collection de sources de H. C. Robbins Landon éd. par Dénes Bartha, Kassel, etc. 1965, p. 485 et 506.

³ Gottfried Scholz, *Haydns Oratorien. Ein musikalischer Werkführer*, Munich 2008, p. 58.

⁴ Cité d'après Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, p. 474.

⁵ À propos de la paternité non éclaircie de celui-ci, voir Georg Feder, *Joseph Haydn. Die Schöpfung*, Kassel, etc. 1999 (= *Bärenreiter Werkeinführungen*), p. 129.

⁶ AMZ I, col. 254 sq. (3 jan. 1799).

idées musicales du baron pour certains numéros voire passages donnent une impression directe de l'étroite collaboration entre compositeur et auteur.⁷ Comme il paraît tout à fait intéressant de mettre en relation de telles inspirations pour ainsi dire créatrices avec ce qui a été effectivement composé, citons au moins deux des remarques de van Swieten. Il est dit par exemple à la fin du n° 1 : « Dans le chœur, l'obscurité pourrait disparaître peu à peu ; mais tant qu'il reste assez d'obscurité pour pouvoir faire ressentir plus fortement le passage immédiat à la lumière. Que la lumière soit &c : ne doit être dit qu'une fois. »⁸ À quel point Haydn parvient en effet à « faire ressentir » l'arrivée de la lumière, c'est ce que nous verrons plus tard en relation avec la première représentation, encore à l'appui d'un témoignage visuel et auditif. L'auteur du texte écrit sur le Trio n° 17 dans la deuxième partie : « À ces strophes conviendraient le mieux une mélodie toute simple et syllabique afin que l'on puisse bien comprendre les mots ; mais l'accompagnement doit être capable de dépeindre le cours du ruisseau, le vol des oiseaux et le mouvement rapide des poissons. »⁹ Ici est quasiment requise la sphère de la peinture tonale si importante pour la réception de notre œuvre¹⁰. Et Haydn de livrer en conséquence : le ruisseau jaillissant dans les envolées du basson solo mes. 42 sqq. ; le gazouillis des « oiseaux joyeux » dans les petites figures de triples croches (à partir de la mes. 53) ; dans les figures de doubles croches des violons qui oscillent en permanence (mes. 77 sqq.) l'ondulation des poissons.

Le 30 avril 1798, l'œuvre est donnée dans un cadre privé devant nombre d'invités (de marque) au palais viennois du prince Schwarzenberg – avec un succès considérable. Selon le témoignage d'Éléonore von Liechtenstein, certains mélomanes de noble naissance étaient « absolument hors d'eux »¹¹ d'enthousiasme. Le compositeur lui-même assura la direction, devant maîtriser quelques 150 personnes. Le jeune diplomate suédois et mélomane Fredrik Samuel Silverstolpe (1769–1851) qui avait fait la connaissance de Haydn le 27 mars 1797, ne manque pas d'évoquer l'effet d'un passage assez spectaculaire de la *Création*. Il est bien sûr question de l'accord de do majeur peut-être le plus célèbre de l'histoire de la musique (n° 1, mes. 86/87) :

Personne, pas même le baron van Swieten, n'avait vu la page de la partition où est dépeinte la naissance de la lumière. C'était le seul passage du travail que Haydn avait tenu secret. [...] Et au moment même où cette lumière jaillit pour la première fois, on aurait dit que les yeux étincelants de l'artiste jetaient des rayons. Le ravissement des Viennois électrisés était si général que l'orchestre dut s'interrompre pendant quelques minutes.¹²

D'autres représentations au palais (privé) Schwarzenberg ont lieu les 7 et 10 mai ainsi que les 2 et 4 mars 1799. Encore le même mois, le 19 mars 1799, est enfin donnée la première représentation publique, à savoir accessible à un public commun au moyen d'un billet d'entrée au théâtre de la cour impériale et royale près de la Burg. Selon le témoignage du correspondant viennois de l'AMZ, le « chœur de chanteurs et d'orchestre » était composé « de plus de 180 personnes »¹³. Un chiffre qui correspond à peu près à ce que Georg Feder tend à déduire des particelles utilisées pour la représentation : « Du nombre et de la numérotation des cahiers des parties musicales résultent environ 40 instruments à vent¹⁴, 71 cordes et – moins sûr – 64 chanteurs [de chœur] »¹⁵. Pour les cordes, Feder suppose dans le détail respectivement 18 premiers et seconds violons ainsi que 12 altos. Une taille d'orchestre considérable pour un espace théâtral finalement pas si grand, accueillant dans les 1 200 spectateurs. (Il était en tous les cas beaucoup plus petit que celui de l'opéra de Vienne actuel qui ne

comporte que 14 premiers violons pour les grands opéras.)

L'immense succès récent semble avoir fait avancer le plan d'édition de la partition à compte d'auteur. Dans l'appel de souscription de Haydn qui paraît en juin 1799 dans le journal *Wiener Zeitung* (19. 6.) ainsi que dans l'*Intelligenzblatt* de l'AMZ (26. 6.), il est dit e. a. :

Le succès que mon oratorio *La Création* a eu le bonheur d'obtenir ici et le souhait exprimé dans le 16^e numéro de la *Musikalische Zeitung* que sa diffusion ne soit pas laissée au soin des étrangers comme cela est si souvent le cas¹⁶ m'a décidé à l'entreprendre moi-même. L'œuvre doit donc, gravée proprement et correctement, être imprimée sur du bon papier, et dotée en dehors du texte allemand aussi de la version anglaise et paraître dans trois ou tout au plus dans quatre mois, et ce en partition complète, afin que soit d'une part présenté au public mon travail dans toute son envergure et que le connaisseur soit en mesure de le consulter et de le juger, d'autre part pour le cas où l'on voudrait représenter l'œuvre quelque part, afin de faciliter l'extraction des parties. [...] ¹⁷

Haydn arrive par la suite à une liste remarquable de 409 souscripteurs, dont, en dehors de collègues musiciens, beaucoup de noms de haut et de très haut rang. La parution de la gravure de partition fin février 1800 a manifestement été décisive pour la rapide diffusion de la *Création* ; car encore la même année, des représentations en sont données dans toute l'Europe.

L'impression initiale de la partition contient en dehors du texte allemand également un texte anglais. Conformément aux résultats actuels de la recherche, on peut retenir que Haydn s'était appuyé sur le texte allemand pour sa composition, tandis que le texte anglais n'a été apposé qu'ultérieurement par van Swieten (pour des concerts devant un public anglais) qui devrait aussi s'être chargé des nombreuses adaptations rythmiques en découlant et variantes de notes qui paraissent en gravure miniature dans l'édition originale¹⁸. Ce texte contient en outre non seulement des concordances littérales à l'épopée de Milton mentionnée mais aussi – comme attesté entre-temps – aux *Seasons* de James Thomson (parution à partir de 1730).¹⁹

⁷ Les notes en marge sont rendues complètement chez Horst Walter, « Gottfried van Swietens handschriftliche Textbücher zu 'Schöpfung' und 'Jahreszeiten' », dans : *Haydn-Studien* I/4 (1967), p. 241–277.

⁸ Ibid., p. 251.

⁹ Ibid., p. 254.

¹⁰ Les peintures sonores furent toujours spécialement remarquées dans les critiques d'époque, en partie aussi sur un ton critique ; cf. à ce propos chez Victor Ravizza, *Joseph Haydn. Die Schöpfung*, Munich 1981 (= *Meisterwerke der Musik*, Cahier 24) le passage « Peinture sonore et caractéristique des tonalités », p. 54–59.

¹¹ Cité d'après Feder (comme rem. 5), p. 138.

¹² C. G. Stellan Mörner, « Haydniana aus Schweden um 1800 », dans : *Haydn-Studien* II/1 (1969), p. 1–33, ici p. 28.

¹³ AMZ I, rem. **) à col. 446.

¹⁴ Ce nombre élevé d'instruments à vent résulte des distributions multiples de beaucoup de parties d'instruments à vent, les 2^e et 3^e « harmonies » devant être comprises comme une sorte de renfort au tutti (dans des passages correspondants) ; cf. Feder (comme rem. 5), p. 111.

¹⁵ Ibid., p. 110.

¹⁶ Le 3 jan. 1799, il avait été dit en des termes assez généraux dans une « nouvelle » de la rédaction de l'AMZ : « [...] que l'Allemagne doit encore et toujours céder les œuvres les plus achevées de ses plus grands artistes aux étrangers et doit tout au plus les accepter de leur bon vouloir avec le temps. » (AMZ I, col. 255).

¹⁷ AMZ I, d'après col. 624 : *Intelligenz-Blatt* n° 15 (juin 1799).

¹⁸ Cf. Feder (comme rem. 5), p. 129 sq.

¹⁹ À ce propos Neil Jenkins, « The libretto of Haydn's 'The Creation'. New sources and a possible librettist », dans : *Haydn Society Journal*, n° 24/2 (2005), p. 32–53. – Pour le texte anglais dans la partition v. aussi les explications plus bas.

La structure d'ensemble de la *Création* tripartite de van Swieten/Haydn se caractérise par le fait que les deux premières parties déploient le processus de la Création en six jours – avec les versets bibliques correspondants de la Genèse 1 (1–31) comme structure récitative – tandis que la troisième partie (sans texte biblique) met au premier plan le premier couple humain dans son lien à la Création baigné d'optimisme.

La première partie de notre oratorio contient les jours de la Création un à quatre dans lesquels est créée pour ainsi dire la nature inanimée : le premier jour (n° 1–2) sont créés le ciel et la terre, le deuxième jour (n° 3–4) divers phénomènes naturels atmosphériques se produisent comme tempête, éclairs et tonnerre, pluie et neige avec la séparation des eaux « sous » et « en dessus du firmament ». Le troisième jour (n° 5–10) est le théâtre d'une autre séparation, celle élémentaire des eaux et de la terre, ce qui a pour conséquence la formation du paysage (mers, rochers, montagnes, fleuves, ruisseaux : aria n° 6) ainsi que les formations végétales (plantes, fleurs et herbes, arbres fruitiers : aria n° 8). Le quatrième jour (n° 11–13) seulement, les astres prennent forme : ici, Haydn ne perd pas l'occasion de décrire le lever du soleil – une intéressante tâche musicale. Impossible de ne pas reconnaître un schéma précis dans l'agencement artistique des jours respectifs, Gottfried Scholz parle même d'une « structure claire » : « récit biblique – commentaire poétique – et (parfois après une annonce récitative) conclusion chorale panégyrique. »²⁰

La deuxième partie relate les jours de la Création cinq et six avec la création de tous les êtres vivants. Dans un ordre logique, tout d'abord les animaux le cinquième jour (n° 14–18) qui trouvent leur place dans l'eau ou dans les airs. Viennent les animaux terrestres dans la première moitié du sixième jour (n° 19–21) : des plus majestueux des fauves, le lion rugissant et le tigre souple, on arrive en passant par le cerf rapide à la série des animaux domestiques qui nous présente quant à elle le noble cheval, puis le bœuf paissant jusqu'au doux mouton (avant qu'à la fin, l'armée des insectes et les longues traces du ver rampant au sol n'aient droit elles aussi à leur propre peinture sonore). L'aria n° 21 exerce une sorte de fonction charnière en récapitulant encore une fois le royaume animal dans les airs, dans les eaux et au sol, tout en faisant allusion d'autre part à l'absence d'une autre créature devant être alors dotée de la capacité de réflexion sur tout ce qui a été créé jusqu'ici, anticipant bien sûr la proverbiale « couronne de la Création » qui détermine alors la seconde moitié du sixième jour (n° 22–27).

La troisième partie constitue un nouveau départ rien que d'un point de vue tonal. Non seulement la tonalité de mi majeur n'est pas encore apparue jusqu'ici comme tonalité fondamentale d'un numéro mais elle constitue en plus une grande distance tonale à la conclusion Alléluia en si bémol majeur de la deuxième partie (relation de triton)²¹. La troisième partie affirme cependant une place tout à fait particulière, avant tout sur le plan du contenu, voire philosophique. Non seulement les motifs poétiques de Milton repris à mainte reprise sont soumis à une « reformulation parfois très profonde »²², mais la distance à la conception chrétienne officielle est elle aussi considérable. Ce que van Swieten (et avec lui Haydn) omet en fait entièrement dans ce « paradis » de la troisième partie n'est rien moins que le péché originel dans le jardin d'Eden (comme nous le rapporte la Genèse 3). Chez van Swieten, pas de serpent, pas de pomme de la connaissance, pas d'expulsion (et donc pas de paradis *perdu*) ; nous ne rencontrons ici au contraire que le premier couple humain ayant une certaine conscience de soi, conscient

surtout de la grande valeur de sa qualité de couple, qui se sait en bonnes mains au sein de la merveilleuse création digne de louange – reconnaissant envers le Créateur. Ce couple humain – disons-le sans ambages : éclairé, n'est non seulement entaché d'aucun péché originel mais il n'a pas non plus besoin de salut. Ceci occulte bien sûr un élément essentiel de la théologie chrétienne car la perspective de la rédemption par le Christ n'existe que pour l'être humain devant être sauvé depuis l'origine – depuis Adam.

Tandis qu'aucune traduction connue n'est retrouvable pour la version allemande de la partie biblique dans la *Création*, les textes anglais analogues dans la partition remontent à l'influente *King James Bible* (tout d'abord 1611). Avec les réminiscences littérales à Milton et James Thomson, ceci est l'indice que le texte anglais en général dans l'œuvre de Haydn n'est pas une traduction anglaise de van Swieten – comme on l'a longtemps supposé – mais – d'après ce que suggèrent des recherches récentes – en dépit de l'anglais souvent critiqué, pour l'essentiel le texte original rapporté d'Angleterre par Haydn (malheureusement non conservé).²³ On peut donc renoncer à des « corrections » du niveau de texte en anglais.

L'autographe de la partition de Haydn de la *Création*, sans doute entré en possession du baron van Swieten au moment des premières représentations viennoises a disparu depuis la mort de celui-ci en 1803. La nouvelle édition présente s'oriente en premier lieu sur l'édition initiale organisée par Haydn lui-même (voir plus haut) comme dernier chaînon de la conservation à mettre directement en relation avec le compositeur. Il faut renoncer en grande partie à prendre en compte ou à documenter des étapes antérieures de l'œuvre (telles qu'elles se reflètent en partie dans les partitions d'exécution de l'an 1798). Seule la partition manuscrite élaborée comme modèle de gravure pour l'impression de 1799 a été soumise à une relecture complète.

La première impression ne contient plus aucun chiffre de basse continue ; le chiffrage indiqué dans notre édition a été repris de sources antérieures (voir pour plus de détails le point II, « Zur Edition », dans l'Apparat critique, là aussi la question de la participation des solistes vocaux dans les passages choraux). Rien ne contredit foncièrement une participation permanente d'un instrument à clavier de continuo (clavecin ou pianoforte) – en dépit du contenu de la première impression.

Leipzig, en octobre 2011
Traduction : Sylvie Coquillat

Wolfgang Gersthofer

Il n'existe pas de numérotation originale des mouvements pour la *Création*. Les numérotations déjà introduites divergent en partie de celles de la présente édition. A des fins de repérage, le numéro correspondant des éditions suivantes est donc indiqué à droite au-dessus de chaque mouvement :

GA : Gesamtausgabe (*Joseph Haydn Werke*, XXVIII/3: *Die Schöpfung*, éd. par Annette Oppermann, Munich, 2008) ;

EP : Edition Peters (*Joseph Haydn, Die Schöpfung*, éd. par Klaus Burmeister, Frankfurt a. M., etc. 2003).

La concordance à la p. XVII donne en outre un aperçu des différentes numérotations des éditions les plus importantes.

²⁰ Scholz (comme rem. 3), p. 63.

²¹ Cf. Feder (comme rem. 5), p. 94.

²² Ravizza (comme rem. 10), p. 10 ; à propos de la « chronologie entièrement différente » dans l'épopée de Milton cf. aussi Paul-Gerhard Nohl, *Geistliche Oratorientexte. Entstehung – Kommentar – Interpretation. Der Messias. Die Schöpfung. Elias. Ein deutsches Requiem*, Kassel, etc. 2001, p. 229 sq.

²³ À propos de cette matière plutôt complexe voir Feder (comme rem. 5), p. 129 à 131.

Konkordanz der Nummerierungen

Zur *Schöpfung* gibt es keine originale Nummerierung der Sätze. Die bereits eingeführten Zählungen weichen von der der vorliegenden Ausgabe teilweise ab. Zur Orientierung wird daher rechts über jedem Satz die betreffende Nummer von GA und EP mitgeteilt. Einen Überblick über die verschiedenen Zählungen der wichtigsten Ausgaben gibt zudem die folgende Konkordanz (zur Nummerierung siehe auch Kritischen Bericht, S. 326).

Br = Breitkopf (*Joseph Haydns Werke*, 16/V: *Die Schöpfung*, hrsg. v. Eusebius Mandyczewski, Leipzig/Berlin 1924; Nummerierung in späteren Breitkopf-Ausgaben beibehalten), **EP-a** = Edition Peters alt (*Die Schöpfung*, Leipzig 1871; mehrfach neu auflegt), **EP** = Edition Peters neu (*Die Schöpfung*, hrsg. v. Klaus Burmeister, Frankfurt a. M. etc. 2003), **Eul** = Eulenburg Taschenpartitur Nr. 955 (*Die Schöpfung*, Mainz/London [1907]), **GA** = Gesamtausgabe (*Joseph Haydn Werke*, XXVIII/3: *Die Schöpfung*, hrsg. v. Annette Oppermann, München 2008), **Hob** = Hoboken (Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, 3 Bde., Mainz 1957–1978), **KM** = King's Music (*The Creation. „Die Schöpfung“*, hrsg. v. Neil Jenkins, Huntington 2007), **OUP** = Oxford University Press (*Die Schöpfung. The Creation*, hrsg. v. A. Peter Brown, Oxford/New York 1995).

Carus		GA	EP	EP-a, Eul	Br, OUP	KM	Hob
Erster Teil							
1	Einleitung · Die Vorstellung des Chaos	1a	1	1	1	1a	1a
	Recitativo <i>Im Anfange schuf Gott</i>		2		2	1b	1b
	Chor <i>Und der Geist Gottes schwebte</i>						1c
2	Aria <i>Nun schwanden vor dem heiligen Strahle</i>	1b	3	2	3	2	2a
	<i>Verzweiflung, Wut und Schrecken</i> (T. 78)						2b
3	Recitativo <i>Und Gott machte das Firmament</i>	2a	4	3	4	3	3a
	<i>Da tobten brausend heftige Stürme</i> (T. 7)						3b
4	Chor <i>Mit Staunen sieht das Wunderwerk</i>	2b	5	4	5	4	4a
	<i>Und laut ertönt aus ihren Kehlen</i> (T. 16)						4b
5	Recitativo <i>Und Gott sprach: Es sammle sich das Wasser</i>	3a	6	5	6	5	5a
6	Aria <i>Rollend in schäumenden Wellen</i>	3b	7	6	7	6	5b
7	Recitativo <i>Und Gott sprach: Es bringe die Erde</i>	4a	8	7	8	7	6a
8	Aria <i>Nun beut die Flur das frische Grün</i>	4b	9	8	9	8	6b
9	Recitativo <i>Und die himmlischen Heerscharen</i>	5a	10	9	10	9	7a
10	Chor <i>Stimmt an die Saiten</i>	5b	11	10	11	10	7b
	<i>Denn er hat Himmel und Erde</i> (T. 11)						7c
11	Recitativo <i>Und Gott sprach: Es sei'n Lichter</i>	6a	12	11	12	11	8a
12	Recitativo <i>In vollem Glanze steigt jetzt</i>	6b	13	12	13	12	8b
13	Chor <i>Die Himmel erzählen die Ehre Gottes</i>	6c	14	13	14	13	8c
Zweiter Teil							
14	Recitativo <i>Und Gott sprach: Es bringe das Wasser</i>	7a	15	14	15	14	9a
15	Aria <i>Auf starkem Fittige schwinget sich</i>	7b	16	15	16	15	9b
16	Recitativo <i>Und Gott schuf große Wallfische</i>	8a	17	16	17	16	10a
	<i>Seid fruchtbar alle</i> (T. 6)						10b
	<i>Und die Engel rührten</i> (T. 23)		18	17	18	17	11a
17	Terzetto <i>In holder Anmut stehn</i>	8b	19	18	19	18a	11b
18	Chor <i>Der Herr ist groß</i>	8c	20	19		18b	
19	Recitativo <i>Und Gott sprach: Es bringe die Erde hervor</i>	9a	21	20	20	19	12a
20	Recitativo <i>Gleich öffnet sich der Erde Schoß</i>	9b	22	21	21	20	12b
21	Aria <i>Nun scheint in vollem Glanze</i>	9c	23	22	22	21	12c
22	Recitativo <i>Und Gott schuf den Menschen</i>	10a	24	23	23	22	13a
23	Aria <i>Mit Würd' und Hoheit angetan</i>	10b	25	24	24	23	13b
24	Recitativo <i>Und Gott sah jedes Ding</i>	11a	26	25	25	24	14a
25	Chor <i>Vollendet ist das große Werk</i>	11b	27	26	26	25a	14b
26	Terzetto <i>Zu dir, o Herr, blickt alles auf</i>		28	27		25b	14c
27	Chor <i>Vollendet ist das große Werk</i>		29	28		25c	14(b)
	<i>Alles lobe seinen Namen</i> (T. 9)						14d
Dritter Teil							
28	Recitativo <i>Aus Rosenwolken bricht</i>	12a	30	29	27	26	15a
29	Chor <i>Von deiner Güt', o Herr und Gott</i>	12b	31	30	28	27	15b
	<i>Der Sterne hellster, o wie schön</i> (Auft. 48)						15c
	<i>Heil dir, o Gott!</i> (T. 263)						15d
30	Recitativo <i>Nun ist die erste Pflicht erfüllt</i>	13a	32	31	29	28	16a
31	Duetto <i>Holde Gattin! Dir zur Seite</i>	13b	33	32	30	29	16b
	<i>Der tauende Morgen</i> (T. 72)						16c
32	Recitativo <i>O glücklich Paar</i>	14a	34	33	31	30	17a
33	Chor <i>Singt dem Herren, alle Stimmen</i>	14b	35	34	32	31	17b

Einleitung **Largo.** Die Vorstellung des Chaos. 1

Clarinol. I. in C. II. **f**

Tympano in C. **f**

Trombone I. **f**

Trombone II. **f**

Trombone III. **f**

Clarinetto I. **f**

Clarinetto II. **f**

Corno I. in Es. II. **f**

Oboe I. **f**

Oboe II. **f**

Flauto I. II. **f**

Fagotto I. II. **f**

Contra Fagotto **f**

Violino I. **f**

Violino II. **f**

Viola **f**

Violoncello **f**

Basso **f**

Com Sordini

Largo

Joseph Haydn, *Die Schöpfung* Hob. XXI:2, Beginn.
 S. 1 des von Haydn selbst veranstalteten Partitur-Erstdrucks, Wien 1800.
 Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung,
 Signatur S.H. Haydn 935 (= Quelle E im Kritischen Bericht).

Die Schöpfung

Hob. XXI:2

Erster Teil

Joseph Haydn (1732–1809)

Text (deutsch und englisch):

Gottfried van Swieten (1733–1803)

nach einer englischen Vorlage

I. Einleitung

Die Vorstellung des Chaos

GA 1a · EP 1

Largo

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Si♭/ B

Fagotto I, II

Contrafagotto

Corno I, II
in Mi♭/ Es

Clarino I, II
in Do / C

I, II
Trombone

III

Timpani
in Do-Sol / c-G

I
Violino

II

Viola

Violoncello

Basso

* In der originalen Stichvorlage ursprünglich mit Anweisung „con sordino“, wieder durchgestrichen. /
In the original engraver's copy initially indicated as "con sordino," but then it was crossed out.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 105 min.

© 2012 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 51.990

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

Urtext
edited by Wolfgang Gersthofer

Musical score system 1, measures 1-6. It features five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The music includes various dynamics such as *tr*, *fs*, *p*, and *f*. A *Solo* section is marked in the fourth measure of the bass clef staves.

Musical score system 2, measures 7-10. It features two treble clefs and two bass clefs. The music continues with dynamics like *f* and *p*. A large watermark "CARUS" is overlaid across the system.

Musical score system 3, measures 11-14. It features two treble clefs and two bass clefs. The music includes triplets and dynamics like *p*, *f*, and *fs*.

Fingerings for the first two staves:
 Treble 1: 7 3, 5, 4, 3, 8
 Treble 2: 7, 6, 7, 5

Fingerings for the last two staves:
 Bass 1: 7, 6, 7, 5
 Bass 2: 3, 5, 4, 3, b3

Musical score for the first system, measures 23-27. It features five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. Dynamics include *f*, *ff*, and *p*. A '6' is written below the right-hand bass staff in measure 27.

Musical score for the second system, measures 28-32. It features five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. Dynamics include *f*. A large watermark 'CARUS' is overlaid across the system.

Musical score for the third system, measures 33-37. It features five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. Dynamics include *f*, *p*, and *ff*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A chord diagram is provided at the bottom.

b7	6	6	b6	b7	4	6	4
b5	4	6	b5	5	2	6	2
	b2	3	4	3			

36

p

p

p

p

p

p cresc.

p cresc.

p

p

p

p

p

p

p

p

p

Recitativo (GA 1a) • EP 2

59

Raphael
Im Gott Him - mel und Er-de; und die Er-de war oh-ne
In the be-gin-ning God cre - at-ed the heaven and the earth; and the earth was with-out

Soprano
Alto
Tenore
Basso
Bassi

7 *p* 5 6 - 6 5

Form

und Fins-ter-nis war auf der Flä-che der Tie-fe.

form and void;

and dark - ness was up-on the face of the deep.

sotto voce

Und der
And the

1 1

b7

7

pp

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Und der Geist Gottes schweb-te auf der Fläche der Was-ser; und Gott sprach:
 [And the Spirit of God moved 'pon the face of the wa-ters;] and God said:

Geist Gottes schweb-te auf der Fläche der Was-ser; und Gott sprach:
 Spirit of God moved up-on the face of the wa-ters; and God said:
 sotto voce

Und der Geist Gottes schweb-te auf der Fläche der Was-ser; und Gott sprach:
 [And the Spirit of God moved 'pon the face of the wa-ters;] and God said:
 sotto voce

Und der Geist Gottes schweb-te auf der Fläche der Was-ser; und Gott sprach:
 [And the Spirit of God moved 'pon the face of the wa-ters;] and God said:
 sotto voce

Und der Geist Gottes schweb-te auf der Fläche der Was-ser; und Gott sprach:
 [And the Spirit of God moved 'pon the face of the wa-ters;] and God said:

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment.

6 5 46 - b

Recitativo

Uriel

Und Gott sah das Licht, dass es gut war; und Gott schied das Licht von der Fins-ter-nis.

And God saw the Light, that it was good; and God di-vid-ed the Light from the dark-ness.

Bassi

2. Aria

Andante

I Solo

GA 1b • EP 3

Flauto I, II

Oboe I, II

Fagotto I, II

Contrafagotto

Corno I, II
in La / A

I

Trombone II

III

Violino

Viola

Uriel

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

7

a 2

p *f* *ff* *ff* *f* *f*

p *ff* *ff* *f*

p *f* *ff* *ff* *f* *f*

f *ff* *ff* *f* *f*

Cor

p *f* *f*

Uriel

p *f* *ff* *ff* *f* *f* *ff* *f*

p *f* *ff* *ff* *f* *f* *ff* *f*

6 4 2

4 2 6 Bas 5 6 5 3 5 6

Isolo

14

p *tr* *p* *tr* *p* *tr* *p* *tr*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Bassi *

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Nun schwan-den vor dem hei - - li-gen Strah-le
 Now van - ish be-fore the ho - - ly - beams

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

6 5 6 5 6 5 8 1 1

3 3 4 3 4 3 4 3

des schwar-zen Dun-kels gräu-li-che Schat-ten. Nun ver-an-den vor ei-hei-li-gen
 the gloom - y, dis - mal shades of dark. Now v - ish for the ho - - ly

Vc
 Basso

Strah-le des schwar-zen Dun-kels gräu - li-che Schat-ten, der ers - te Tag ent-
 beams the gloom - y, dis - mal shades of dark; the first of days ap -
 Bassi

a 2

1 1 p 4/3 f# 6/4# p 6 6 5

32 *I Solo*

stand, der ers - te Tag ent-stand. Ver-wir-rung weicht, und
 pears, the first of days ap-pears. - or - der yields to

Vc *p*
 Basso *f* *p*

5 3 6 5

38

Ord - nung, und Ord - nung keimt em - por. Ver-wir-rung weicht, Ver-wir-rung weicht, und
 or - der, to or - der fair the place. Dis - or - der yields, dis - or - der yields to

Bassi *tr*

7 5 6 6

Ordnung keimt em-por, und Ordnung keimt em-por,
 or-der fair the place, to or-der the place.

6 4 # 5 6 # *ff* 1 1 1

allegro moderato

Er-starrt ent-flieht der Höl-len -
 Af-fright - ed fled hell's spir - its

Measures 56-60 of the musical score. The vocal staves show rests. The piano accompaniment includes a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic and a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic. The key signature is two sharps (F# and C#).

Measures 61-65 of the musical score. The vocal staves contain the following lyrics: "geis - ter Schar in down des they Ab - sinks in the Tiefen hi - black in throngs; down they sink in the deep of a -". The piano accompaniment includes a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic and a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic. The key signature is two sharps (F# and C#).

Measures 66-70 of the musical score. The vocal staves show rests. The piano accompaniment includes a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic and a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic. The key signature is two sharps (F# and C#).

Measures 71-75 of the musical score. The vocal staves contain the following lyrics: "nab, zur e - wi - gen Nacht, in down des they byss to end - - less night, down they". The piano accompaniment includes a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic and a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic. The key signature is two sharps (F# and C#). The bass clef staff includes the label "Vc Basso".

66

f
f
f

fp
fp
f

Ab - grunds Tie - fen hi - nab, zur e - en Nacht,
 sink in the deep of a - byss end - less night,
 Bassi

5 6 6 5

fp

72

f
f
f
fp
f

fp
fp
fp
f

zur e - - wi - gen Nacht, zur
 to end - - wi - less night, to

fp *fp*

81

ang, Wut und Schre-cken be - glei - ten ih - ren Sturz, be - glei - ten ih -
 - ing, curs - - ing rage at - tends their rap - id fall, at - tends their rap -

zweif-lung, Wut und Schre-cken, Wut und Schre-cken be - glei - ten ih - ren Sturz, be -
 spair - ing, curs - - ing rage, curs - - ing rage at - tends their rap - id fall, at -

be-glei-ten ih - ren Sturz, be - glei - ten ih - ren Sturz, Ver-zweif-lung, Wut und Schre-cken be - glei - ten
 at-tends their rap - id fall, at - tends their rap - id fall, de - spair - ing, curs - ing rage at - tends their

Sturz, ih - ren Sturz, Ver - zweif-lung, Wut und Schre-cken be - glei - ten
 fall, rap - id fall, de - spair - ing, curs - - ing rage at - tends their

Vc Bassi

- - ren Ver-zweif-lung, Wut und Schre-cken be -
 - - id fall. De - spair - ing, rage, de - spair - ing at -

glei - ten ih - ren Sturz. Ver-zweif-lung, Wut und Schre-cken be - glei - ten, be -
 tends their rap - id fall. De - spair - ing, curs - ing rage _ at - tends, _ at -

ih - - ren Sturz. Ver - zweif-lung, Wut und Schre - cken be -
 rap - - id _ fall. De - spair - ing, curs - ing rage _ _ at -

ih - - ren Sturz. Ver-zweif-lung, Wut und Schre-cken be - glei - ten
 rap - - id fall. De - spair - ing, curs - ing rage _ at - tends their

7 8 # - - - [-]

93 B *I Solo* *p*

sotto voce

glei-ten ih-ren Sturz. Und ei-ne neu-e Welt, und ei-ne neu-e
tends their rap-id fall. *A new cre-at-ed world,* *a new cre-at-ed*

sotto voce

glei-ten ih-ren Sturz. Und ei-ne neu-e Welt, und ei-ne neu-e
tends their rap-id fall. *A new cre-at-ed world,* *a new cre-at-ed*

sotto voce

glei-ten ih-ren Sturz. Und ei-ne neu-e Welt, und ei-ne neu-e
tends their rap-id fall. *A new cre-at-ed world,* *a new cre-at-ed*

sotto voce

ih - - ren Sturz. Und ei-ne neu-e Welt, und ei-ne neu-e
rap - - id - fall. *A new cre-at-ed world,* *a new cre-at-ed*

100

Welt ent - springt, ent - springt auf Got - tes Wort. Und ei - ne neu - e
world springs up, springs up at God's com - mand. A new cre - at - ed

Welt ent - springt, ent - springt auf Got - tes Wort. Und ei - ne neu - e
world springs up, springs up at God's com - mand. A new cre - at - ed

Welt ent - springt, ent - springt auf Got - tes Wort. Und ei - ne neu - e
world springs up, springs up at God's com - mand. A new cre - at - ed

Welt ent - springt, ent - springt auf Got - tes Wort. Und ei - ne neu - e
world springs up, springs up at God's com - mand. A new cre - at - ed

3 5 6 5
4 3

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a longer note with a fermata.

Musical score for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase, followed by a longer note with a fermata.

Musical score for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase, followed by a longer note with a fermata.

Musical score for the fourth system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase, followed by a longer note with a fermata.

Welt, ei - ne neu - e Welt ent - springt, ent - springt auf Got - tes
 world, a new cre - at - ed world springs up, springs up at God's com -

Welt, und ei - ne neu - e Welt ent - springt, ent - springt auf Got - tes
 world, a new cre - at - ed world springs up, springs up at God's com -

Welt, und ei - ne neu - e Welt ent - springt, ent - springt auf Got - tes
 world, a new cre - at - ed world springs up, springs up at God's com -

Welt, und ei - ne neu - e Welt ent - springt, ent - springt auf Got - tes
 world, a new cre - at - ed world springs up, springs up at God's com -

5 5 7 6 5 3 3 6 5
 4 3

pp

pp

I

pp

pp

pp

pp

p

Uriel

Er - starrt ent - flieht der Höl - len - geis - ter Schar in des Ab - grunds Tie - fen hi -
 - fright ed fled hell's spir - its - black in throngs; down they sink in the deep of a -

Wort.
mand.

Wort.
mand.

Wort.
mand.

Wort.
mand.

pp 5

C

na by zur e wi-acht. Ver - zweif-lung, Wut und Schre - cken be - glei-ten ih - ren
 by to less night. De - spair - ing, curs - ing rage at - tends their rap - id

Ver - zweif-lung, Wut und Schre-cken be - glei-ten ih - ren
 De - spair - ing, rage, de - spair - ing at - tends their rap - id

Ver - zweif-lung, Wut und Schre-cken, und Schre-cken be - glei-ten ih - ren
 De - spair - ing, curs - ing rage, de - spair - ing at - tends their rap - id

Ver - zweif-lung, Wut und Schre - cken be - glei-ten ih - ren
 De - spair - ing, curs - ing rage at - tends their rap - id

Ver-zweif-lung, Wut und Schre-cken be - glei-ten ih - ren
 De - spair - ing, curs - ing rage at - tends their rap - id

125

I Solo

p

I Solo

p

p

p

mezza voce

Sturz. *fall.* Und ei - ne neu - e Welt, und ei - ne neu - e
A new cre - at - ed world, a new cre - at - ed

mezza voce

Sturz. *fall.* Und ei - ne neu - e Welt, und ei - ne neu - e
A new cre - at - ed world, a new cre - at - ed

mezza voce

Sturz. *fall.* Und ei - ne neu - e Welt, und ei - ne neu - e
A new cre - at - ed world, a new cre - at - ed

mezza voce

Sturz. *fall.* Und ei - ne neu - e Welt, und ei - ne neu - e
A new cre - at - ed world, a new cre - at - ed

p

6
5

131

W ent - sp ent - springt auf Got - tes Wort. Und
 wor springs u springs up at God's com - mand. A -

Welt ent - springt, ent - springt auf Got - tes Wort. Und
 world springs up, springs up at God's com - mand. A

Welt ent - springt, ent - springt auf Got - tes Wort. Und
 world springs up, springs up at God's com - mand. A

Welt ent - springt, ent - springt auf Got - tes Wort. Und
 world springs up, springs up at God's com - mand. A

Welt ent - springt, ent - springt auf Got - tes Wort. Und
 world springs up, springs up at God's com - mand. A

5 6 3
4 4

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part includes a *p* dynamic marking.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *p* dynamic marking.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *p* dynamic marking.

ei - ne neu - e Welt, und ei - ne neu - e Welt ent - springt, ent - springt auf
 new cre - at - ed world, a new cre - at - ed world springs up, springs up at

ei - ne neu - e Welt, und ei - ne neu - e Welt ent - springt, ent - springt auf
 new cre - at - ed world, a new cre - at - ed world springs up, springs up at

ei - ne neu - e Welt, und ei - ne neu - e Welt ent - springt, ent - springt auf
 new cre - at - ed world, a new cre - at - ed world springs up, springs up at

ei - ne neu - e Welt, und ei - ne neu - e Welt ent - springt, ent - springt auf
 new cre - at - ed world, a new cre - at - ed world springs up, springs up at

ei - ne neu - e Welt, und ei - ne neu - e Welt ent - springt, ent - springt auf
 new cre - at - ed world, a new cre - at - ed world springs up, springs up at

Fourth system of musical notation, featuring piano accompaniment. The piano part includes a *p* dynamic marking.

tes Wort, ent-springt auf Got - tes Wort, ent-springt auf Got - tes Wort.
 com-mand, springs up at God's com - mand, springs up at God's com-mand.

Got - tes Wort, ent-springt auf Got - tes Wort, ent-springt auf Got - tes Wort.
 God's com-mand, springs up at God's com - mand, springs up at God's com-mand.

Got - tes Wort, ent-springt auf Got - tes Wort, ent-springt auf Got - tes Wort.
 God's com-mand, springs up at God's com - mand, springs up at God's com-mand.

Got - tes Wort, ent-springt auf Got - tes Wort, ent-springt auf Got - tes Wort.
 God's com-mand, springs up at God's com - mand, springs up at God's com-mand.

Got - tes Wort, ent-springt auf Got - tes Wort, ent-springt auf Got - tes Wort.
 God's com - mand, springs up at God's com - mand, springs up at God's com-mand.

3. Recitativo

GA 2a · EP 4

Raphael

Und Gott mach-te das Fir - ma - ment und teil - te die Was - ser, die un - ter dem Fir - ma - ment

And God made the fir - ma - ment, and di - vid - ed the wa - ters, which were un - der the fir - ma -

Bassi *

4

wa - ren, von den Ge - wäs - sern, die o - ber dem Fir - ma - ment wa - ren, und es ward so.

ment, from the wa - ters, which were a - bove the fir - ma - ment, and it was so.

Allegro assai

7 Fl I/II

Ob I/II

Cl I in Do / C

Cl II in Do / C

Fg I/II

Cfg **

Timp in Do - S

Va

Raphael

Vc

Basso

* Zur Continuo-Begleitung in den Secco-Recitativen siehe Kritischen Bericht, S. 325. /
Regarding continuo accompaniment in secco recitatives see the Critical Report, p. 325.

** Zur Besetzung mit Cfg siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. /
Concerning instrumentation with respect to Cfg see the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

10 b^4

Da tob-te rau-send ef-ti Stür-m
 Out-ra- as storms now dread-a rose; Bassi

14 a2

17

wie Spreu vor dem Win-de, so flo-gen die Wol-ken.
 as chaff by the winds are im-pel-led the clouds.

Vc
 Ba
 7
 4

21

A

Timp

f *cresc.* *f*

Die Luft durch-schrit-ten feu-ri-ge Blit-ze,
 By heav-en's fire the sky is en-flam-ed,
 Bassi

f 7 2 8 3

Musical score for measures 25-28. The score consists of five staves. The first three staves are for the vocal line, marked with *ff* (fortissimo) in measures 25-28 and *p* (piano) in measure 29. The fourth and fifth staves are for the piano accompaniment, also marked with *ff* in measures 25-28 and *p* in measure 29. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

und schreck-lich roll- die Don-ner um-he
 and aw - ful roll the thun-ders on h

Vc

p

p Basso

6
b5

Musical score for measures 29-32. The score consists of five staves. The first three staves are for the vocal line, marked with *p* (piano) in measures 29-32. The fourth and fifth staves are for the piano accompaniment, marked with *p* (piano) in measures 29-32. The piano part continues with the rhythmic pattern established in the previous section.

Der Flut ent-stieg auf sein Ge - heiß der all - er - qui - cken-de Re-gen,
 Now from the floods in steams as - cend re - viv - ing show - ers of rain,

Bassi

6
b5

7
#

34

f *a 2*

f *a 2*

f *a 2*

f

der all-ver-hee-ren-de
the drea-ry waste-ful

sono

38

p

p

p

Schau-er,
hail,

der leich-te flo-cki-ge Schnee.
the light and flak-y snow.

*p*₆

5
4 3

4. Chor

GA 2b · EP 5

Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II in Do / C

Fagotto I, II

Contrafagotto

Corno I, II in Do / C

Clarino I, II in Do / C

I

Trombone II

III

Timpani in Do-Sol / c-G

I

Violino

Viola

Gabriel

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

Mit Stau - nen, mit
The mar - v'lous, the

f *p* *f* *p*

f *p*

f *p*

4 6 6
2

10

laut er-tönt aus ih-ren Keh-len des Schöp-fers Lob, des Schöp-fers Lob,
to th'e-the-real vaults re-sound the praise of God, the praise of God,

das Lob des zwei - ten Tags, das Lob des zwei - ten Tags. Und laut er - tönt aus ih - ren Keh - len
 and of the sec - ond day, and of the sec - ond day. And to th'e - the - real vaults re - sound

Und laut er - tönt aus ih - ren Keh - len
 And to th'e - the - real vaults re - sound

Und laut er - tönt aus ih - ren Keh - len
 And to th'e - the - real vaults re - sound

Und laut er - tönt aus ih - ren Keh - len
 And to th'e - the - real vaults re - sound

Und laut er - tönt aus ih - ren Keh - len
 And to th'e - the - real vaults re - sound

6 5 6 5

18

a 2

Fg, Cfg

des Schöp-fers Lob, des Schöp-fers Lob, das Lob des zwei - ten Tags, das Lob des
of God, the praise of God, and of the sec - ond day, and of the

des Schöp-fers Lob, des Schöp-fers Lob, das Lob des zwei - ten Tags, das Lob des
the praise of God, the praise of God, and of the sec - ond day, and of the

des Schöp-fers Lob, des Schöp-fers Lob, das Lob des zwei - ten Tags, des
the praise of God, the praise of God, and of the sec - ond day, the

des Schöp-fers Lob, des Schöp-fers Lob, das Lob des zwei - ten Tags, des
the praise of God, the praise of God, and of the sec - ond day, the

des Schöp-fers Lob, des Schöp-fers Lob, das Lob des zwei - ten Tags, des
the praise of God, the praise of God, and of the sec - ond day, the

7 2 6 5
5

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

zwei - ten
sec - ond

Mit Stau-nen sieht das Wun-der-werk der Him-mels-bür - ger fro - he Schar,
The mar-v'ulous work be-holds a-maz'd the glo-rious hier-ar-chy of heav'n,

zwei - ten Tags.
sec - ond day.

zwei - ten _ Tags.
sec - ond _ day.

zwei - ten Tags.
sec - ond day.

zwei - ten Tags.
sec - ond day.

6 5 6 5 # - 6 # 5 6 5

26 A

er-tönt des Schöp - fers Lob, das Lob des zwei - ten
re-sound the praise of God, and of the sec - ond

Und laut er - tönt des Schöp-fers Lob, das Lob des zwei - ten Tags, das Lob des zwei - ten
And from, and from th'e - the - real vaults re-sound the praise of God, and of the sec - ond

Und laut er - tönt des Schöp-fers Lob, das Lob des zwei - ten Tags, das Lob des zwei - ten
And from, and from th'e - the - real vaults re-sound the praise of God, and of the sec - ond

Und laut er - tönt des Schöp-fers Lob, das Lob des zwei - ten Tags, das Lob des zwei - ten
And from, and from th'e - the - real vaults re-sound the praise of God, and of the sec - ond

Und laut er - tönt des Schöp-fers Lob, das Lob des zwei - ten Tags, das Lob des zwei - ten
And from, and from th'e - the - real vaults re-sound the praise of God, and of the sec - ond

6 4 # 6 4 #

Solo

Mit Stau - - - - - nen sieht das Wun-der-werk
 The mar - - - - - v'lous work be-holds a - maz'd

Tags. day. Tags. day. Tags. day. Tags. day.

Tags. day.

p *f*²

B

34

fro - - he_ Schar, und laut er-tönt aus ih-ren Keh-len
ous hier-ar - chy of _ heav'n, and to th'e-the-real vaults re-sound

Und laut er-tönt aus ih-ren Keh-len, und
And to th'e-the-real vaults re - sound, and

Und laut er-tönt aus ih-ren Keh-len, und
And to th'e-the-real vaults re - sound, and

Und laut er-tönt aus ih-ren Keh-len, und
And to th'e-the-real vaults re - sound, and

Und laut er-tönt aus ih-ren Keh-len, und
And to th'e-the-real vaults re - sound, and

6 6 f 6 5 6 5 f

I Solo

a 2

des Schöp-fers Lob, the praise of God, des Schöp-fers Lob, the praise of God, das Lob des zwei - ten and of the sec - ond

laut er - tönt das Lob, to the vaults re - sound des Schöp-fers Lob, the praise of God, des Schöp-fers Lob, the praise of God, das Lob des zwei - ten and of the sec - ond

laut er - tönt das Lob, to the vaults re - sound des Schöp-fers Lob, the praise of God, des Schöp-fers Lob, the praise of God, das Lob des zwei - ten and of the sec - ond

laut er - tönt das Lob, to the vaults re - sound des Schöp-fers Lob, the praise of God, des Schöp-fers Lob, the praise of God, das Lob des zwei - ten and of the sec - ond

42

Tags. day. d to th'e-the-real vaults er-tönt des Schöp-fers re-sound the praise of

Tags, das Lob des zwei-ten Tags. Und laut, und laut er-tönt des Schöp-fers Lob, das Lob des zwei-ten
 day, and of the sec-ond day. And to the vaults, and to th'e-the-real vaults re-sound the praise of

zwei-ten Tags, des zwei-ten Tags. Und laut, und laut er-tönt des Schöp-fers Lob, das Lob des zwei-ten
 sec-ond day, the sec-ond day. And to the vaults, and to th'e-the-real vaults re-sound the praise of

zwei-ten Tags, des zwei-ten Tags. Und laut, und laut er-tönt des Schöp-fers Lob, das Lob des zwei-ten
 sec-ond day, the sec-ond day. And to the vaults, and to th'e-the-real vaults re-sound the praise of

zwei-ten Tags, des zwei-ten Tags. Und laut, und laut er-tönt des Schöp-fers Lob, das Lob des zwei-ten
 sec-ond day, the sec-ond day. And to the vaults, and to th'e-the-real vaults re-sound the praise of

2 6 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 3

4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3

* Kleinstichnoten T. 44f. (alternative Koloratur) gelten für deutsche und englische Version. /
 Small print in mm. 44f. (alternative coloratura) is valid for the German and English versions.

Lob, das Lob des zeh - n Tags.
 God, and of the sec - ond day.

Tags, das Lob des zwei - ten Tags.
 God, and of the sec - ond day.

Tags, das Lob des zwei - ten Tags.
 God, and of the sec - ond day.

Tags, das Lob des zwei - ten Tags.
 God, and of the sec - ond day.

Tags, das Lob des zwei - ten Tags.
 God, and of the sec - ond day.

5. Recitativo

GA 3a · EP 6

Raphael Und Gott sprach: Es samm - le sich das Was-ser un - ter dem Him - mel zu - sam - men an
 And God said: Let the wa - ters un - der the heav - en be gath - er - ed to - geth - er un -

Bassi

4 ei - nem Platz, und es er - schei - ne das trock - ne Land; und es ward so. Und Gott nann - te das trock - ne
 to one place, and let the dry land ap - pear; and it was so. And God call - ed the dry

8 Land: Er - de, und die Samm - lung der Was - ser nann - te er Meer; und Gott sah, dass es gut
 land: earth, and the gath - er - ing of wa - ters call - ed he seas; and saw that it was good.

6. Aria

GA 3b · EP 7

Allegro a 2

Flauto I, II
 Oboe I, II
 Fagotto I, II
 Contrafagotto

Corno I, II
 in Re / D

I
 Violino
 II

Viola

Raphael

Violoncello

Basso

This musical score is for Carus 51.990. It consists of two systems of staves. The first system (measures 4-7) features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a violin part with long, sustained notes. The second system (measures 8-11) continues the piano accompaniment and violin part. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid across the center of the page. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like *f* and *p*.

12

A

Musical notation for measures 12-14. The vocal line is in bass clef with a key signature of one flat. The piano accompaniment consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a steady bass line and a more active upper line.

Musical notation for measures 15-17. The piano accompaniment continues with two staves. Measure 15 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 16 has a dynamic marking of *p*. Measure 17 has a dynamic marking of *p* and a first ending bracket labeled 'I'.

Raphael

Rol - - - - lend in läu - - - - men - den
 Roll - - - - in m - - - - - ing

Musical notation for measures 18-20. The vocal line is in bass clef. The piano accompaniment consists of two staves. Measure 18 has a dynamic marking of *p*. Measure 19 has a dynamic marking of *p*. Measure 20 has a dynamic marking of *p* and a first ending bracket labeled 'II'.

15

Musical notation for measures 21-23. The piano accompaniment consists of two staves. Measure 21 has a dynamic marking of *ff*. Measure 22 has a dynamic marking of *p*. Measure 23 has a dynamic marking of *p*.

Wel - len be - wegt sich un - ge - stüm das Meer.
 bil - lows up - lift - - - ed roars the bois - t'rous sea.

Musical notation for measures 24-26. The vocal line is in bass clef. The piano accompaniment consists of two staves. Measure 24 has a dynamic marking of *ff*. Measure 25 has a dynamic marking of *p*. Measure 26 has a dynamic marking of *p*.

2

6

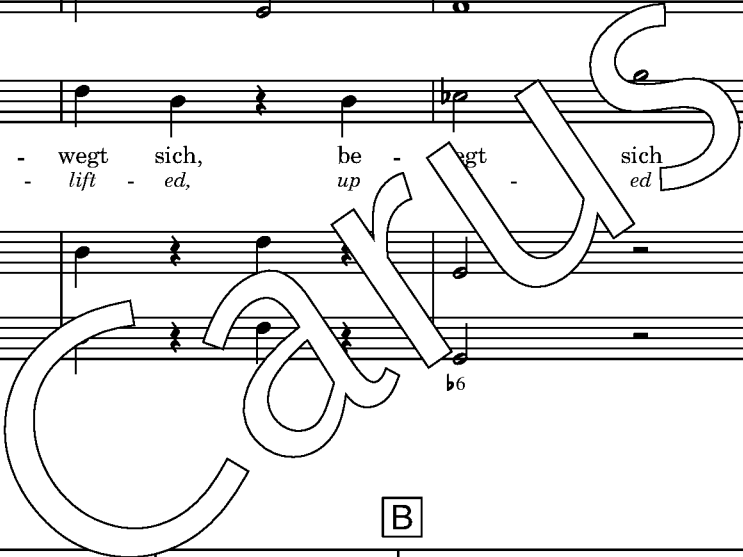
#

Musical notation for the first system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a 'p' dynamic marking.

Musical notation for the second system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a 'p' dynamic marking.

Rol - lend in schäu-men-den Wel - len be - wegt sich, be - wegt sich
 Roll - ing in foam - ing bil - lows up - lift - ed, up - lift - ed

Musical notation for the third system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a 'b6' dynamic marking.



Musical notation for the fourth system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a 'f' dynamic marking.

un - ge-stüm das Meer, be - wegt sich un - ge-stüm das Meer.
 roars the bois - t'rous sea, up - lift - ed roars the bois-t'rous sea.

Musical notation for the fifth system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a 'f' dynamic marking.

Musical notation for the sixth system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a 'f' dynamic marking.

27

f *a 2* *f* *p* *p* *f* *p*

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Hü - gel und Fel - sen er - schei - nen; der Ber - ge Gip - fel steigt em -
 Moun - tains and rocks now e - merge their tops in - to the clouds as - cend,

5
3

33

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

der Ber - ge Gip - fel steigt em - por. Hü - gel und Fel - sen er -
 their tops in - to the clouds as - cend. Moun - tains and rocks now e -

2 6

37

schei - nen; der Ber - ge Gip - fel steigt em - por, der Ber - Gip fel steigt em -
 merge their tops in - to the clouds as - cend, their to - to the clouds as -

b7 6 4 - 7 6 5
 4 - 5 4 3

42

por, der Ber - ge Gip - fel steigt em - por.
 cend, in - to the clouds their tops as - cend.

b2. b2. f f f f

46 1 1 3 f

47

p / Solo

Die Flä - che weit ge - dehnt, durch -
Thro' - pen plains out - stretch - ing

p

53

p

läuft der brei - te Strom in man - cher Krüm-me. Die Flä-che, weit ge -
wide in ser - pent er - ror riv - ers flow. Thro' th'o-pen plains out -

p

dehnt, durch-läuft der brei - te Strom in man - cher Kl - me, durch-
 stretch - - ing wide, out - stretch - ing wide in in - vent er - ror, in

4 9 7 4

läuft der brei - te Strom
 ser - - - - - pent er - ror riv - ers flow,

7 7 7 7 7 7 5

Musical score for measures 68-72. The top system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The bottom system consists of two staves: one treble clef and one bass clef. Dynamics include *f* and *a2*. The key signature has one sharp (F#).

Cor

Musical score for Cor and Basses, measures 68-72. The top system consists of two staves: one treble clef and one bass clef. The bottom system consists of two staves: one treble clef and one bass clef. Dynamics include *f*. The key signature has one sharp (F#).

— in man-cher Krüm - - - - me.
 — riv - ers flow.

Bassi

Musical score for Basses, measures 68-72. The bottom system consists of one bass clef staff. Dynamics include *f*. The key signature has one sharp (F#).

7
5

D

Musical score for measures 73-76. The top system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The bottom system consists of two staves: one treble clef and one bass clef. Dynamics include *p*. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score for measures 73-76. The top system consists of two staves: one treble clef and one bass clef. The bottom system consists of two staves: one treble clef and one bass clef. Dynamics include *p*. The key signature has two sharps (F# and C#).

Lei - - - se rau - - - schend glei - - - tet
 Soft - - - ly rurl - - - ing - - - glides
 pizz.

78

Musical notation for measures 78-82. The system includes vocal staves and piano accompaniment. A 'I Solo' instruction is present in the vocal line, and a 'p' (piano) dynamic marking is shown below it.

Musical notation for measures 78-82, including vocal staves and piano accompaniment. A 'p' (piano) dynamic marking is shown below the vocal line.

Musical notation for measures 78-82, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a 'simile' marking. The vocal line includes the lyrics: fort on im thro' stil - lent Tal vales der hel - len Ba - brook.

fort on im thro' stil - lent Tal vales der hel - len Ba - brook.

6 6

83

Musical notation for measures 83-87. The system includes vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for measures 83-87, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for measures 83-87, including vocal staves and piano accompaniment.

Lei - - - se rau - schend glei - - - tet fort
Soft - - - ly purl - ing glides - - - on

6

7

6

7

6

88 E



im stil - - len Tal der hel - l Bach.
 thro' si - - lent vales the im - a ok.
 coll'arco

7 *pp* 6 6 6 6 8 6
 5 4 6 4

95

Lei - - se - - rau - - schend glei - - - tet fort on im stil - - len
 Soft - - ly - - purl - - ing - - glides thro' si - - lent

pizz.

6

Musical score for measures 100-103. The system includes vocal staves and piano accompaniment. A 'p' dynamic marking is present. The text 'I Solo' is written above the vocal line in measure 102.

Musical score for measures 104-107. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: Tal vales der hel - - le Bach. the the lim - - pid brook. A 'p' dynamic marking is present. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Musical score for measures 108-111. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: Lei - - - se rau - schend glei - - - tet fort im Soft - - - ly purl - ing glides - - - on thro'. A 'p' dynamic marking is present. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

stil - - - len Tal - - - der hel - le Bach, im
 si - - - lent vales - - - the lim - pid brook, thro'
 coll'arco pizz.

pp 6 6 6 6
 5 4

stil - - - len Tal der hel - le Bach.
 si - - - lent vales the lim - pid brook.

7. Recitativo

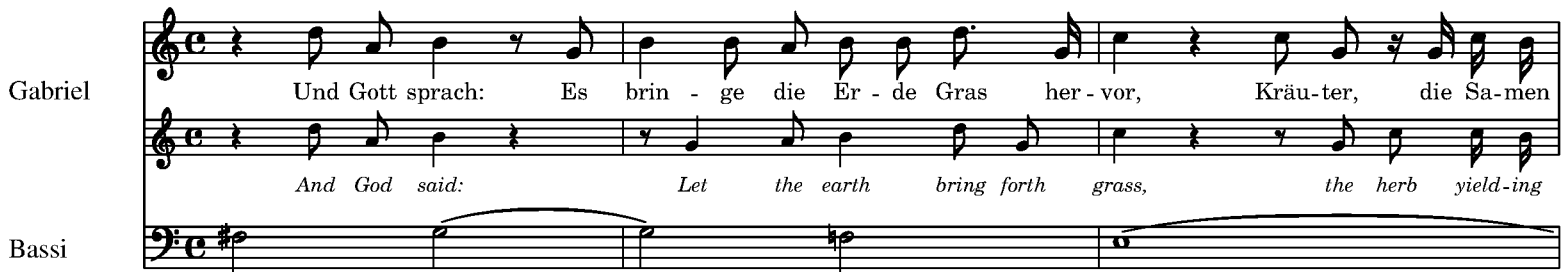
GA 4a • EP 8

Gabriel

Und Gott sprach: Es brin - ge die Er - de Gras her - vor, Kräu - ter, die Sa - men

And God said: Let the earth bring forth grass, the herb yield - ing

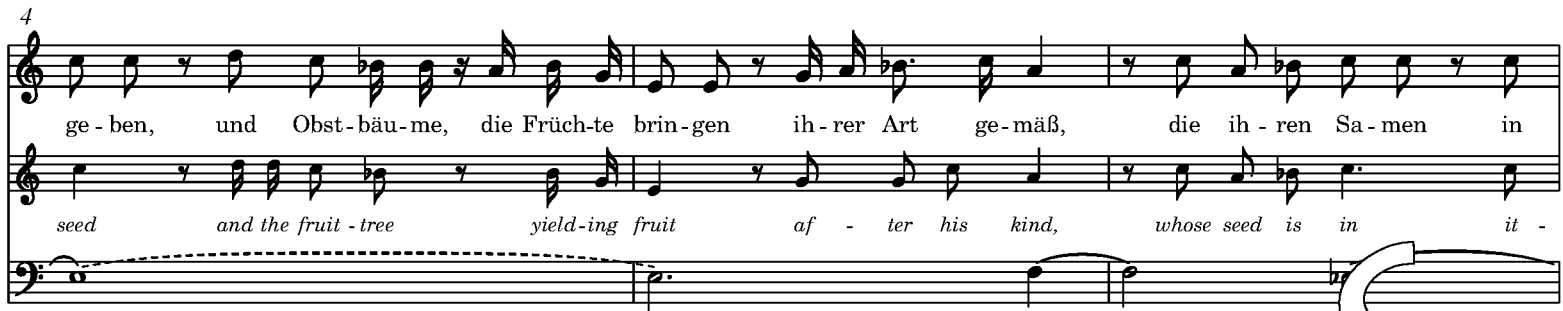
Bassi



4

ge - ben, und Obst - bäu - me, die Fröch - te brin - gen ih - rer Art ge - mäß, die ih - ren Sa - men in

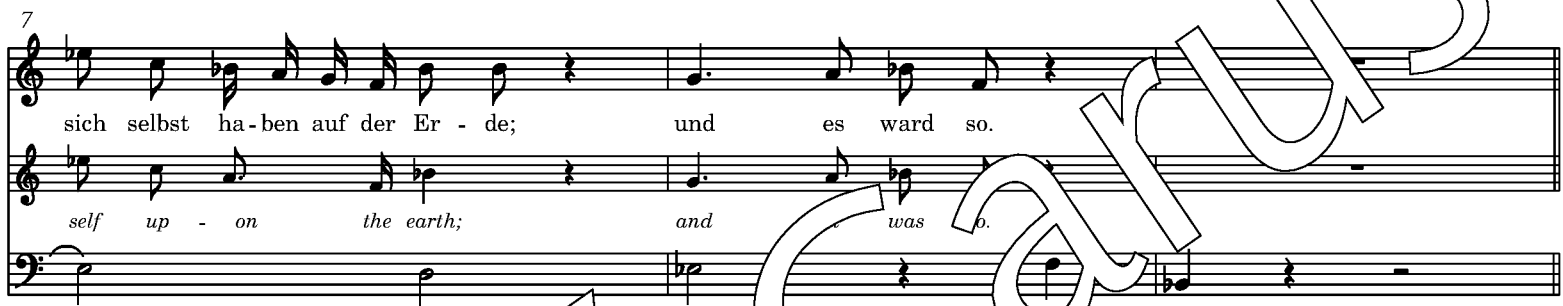
seed and the fruit - tree yield - ing fruit af - ter his kind, whose seed is in it -



7

sich selbst ha - ben auf der Er - de; und es ward so.

self up - on the earth; and was so.



8. Aria

GA 4b • EP 9

Andante

Flauto I, II

Clarinetto I, II in Si \flat / B

Fagotto I, II

Corno I, II in Si \flat / B *alto*

Violino I

Violino II

Viola

Gabriel

Bassi

p *fs* *fs* *fs* *fs* *p* *p* *p* *p*

Nun
With



5

beut — die Flur das fri - sche Grün dem Au - ge zur — Er - get - zung da - her an - muths -
 ver - dure clad the fields ap - pear de - light - ful to — the rav - ing d' sens - by flow - ers

6 10 6 2 6 5 6

10

vol - len Blick er - höht der Blu - men sanf - ter Schmuck, er - höht — — — — — der
 sweet and gay en - hanc - ed is — the charm - ing sight, en - hanc - - - - - ed -

10 2 6 2 6 2 6 f

15

A

I Solo

Musical notation for measures 15-18. The vocal line starts with a rest in measure 15, followed by notes in measures 16-18. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. Dynamics include *ff* and *fz*.

Musical notation for measures 19-20. The vocal line continues with notes and rests. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern. Dynamics include *fz*.

Musical notation for measures 21-24. The vocal line has notes and rests. The piano accompaniment features a melodic line with dynamics *fz* and *p*.

Musical notation for measures 25-28. The vocal line includes lyrics. The piano accompaniment has dynamics *p* and *fz*. Fingerings are indicated: 6/4, 5/3, 7/2, 7/2.

Blu - men sanf - ter Schmuck.
is — the charm - ing sight.

Hier düf - ten Kräu - ter
Here vent - their fumes the

20

Musical notation for measures 29-32. The vocal line is mostly rests. The piano accompaniment continues with a melodic line.

Musical notation for measures 33-36. The vocal line is mostly rests. The piano accompaniment continues with a melodic line.

Musical notation for measures 37-40. The vocal line has notes and rests. The piano accompaniment features a melodic line with dynamics *fz*.

Musical notation for measures 41-44. The vocal line includes lyrics. The piano accompaniment has dynamics *fz*. Fingerings are indicated: 8/3, 6/4, 6/4, 6/5, 6/3.

Bal - sam aus; hier sprosst den Wun - den Heil, — hier sprosst — den Wun - den Heil, —
fra - grant herbs; here shoots the heal - ing plant, — here shoots — the heal - ing plant, —

Hier düf - ten Kräu - ter
Here vent - their fumes the

Musical notation for measures 25-28. The top system consists of three staves (Soprano, Alto, Bass) which are currently empty. The bottom system consists of four staves for piano accompaniment, showing rhythmic patterns and dynamics.

Musical notation for measures 25-28, continuing the vocal and piano parts from the previous system.

Musical notation for measures 25-28, including vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo).

Musical notation for measures 25-28, including vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo).

Musical notation for measures 25-28, including vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo).

Musical notation for measures 29-32. The top system consists of three staves (Soprano, Alto, Bass) which are currently empty. The bottom system consists of four staves for piano accompaniment, showing rhythmic patterns and dynamics.

Musical notation for measures 29-32, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for measures 29-32, including vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo).

Musical notation for measures 29-32, including vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano).

hier sprosst den Wun - den Heil, den Wun - den Heil.
 here shoots the heal - ing plant, the heal - ing plant.

Musical notation for measures 29-32, including vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano).

34

f *a2* *f* *f* *p*

f *p*

f *p*

f *f* *f* *p*

f *f*

Hier sprosst den Wun - den Heil. Die
 Here shoots the heal - ing plant. By

f *p* *b6* *7*
 4 4 5

39 [B]

f *f* *f*

Zwei - ge krümmt der gold - nen Fröch - te Last; hier
 load ____ of fruits th'ex - pand - ed_ boughs _ are press'd; to

f *f* *f*

b6 *4* *6* *6* *b* *b4* *5* *3* *f* *6* *b5*
 4 4 6 6 b b4 3 f 6 b5

43

p

I Solo

p

p *fs* *p* *fs* *p* *fs* *p*

wölbt der Hain zum küh - len Schir - me sich; den stei - len Berg e - krönt ein dach - ter
 shad - y vaults are bent the tuft - y groves; the moun - tain's to crown'd with clos - ed

p 5 b 6 b5 6 4 5 3 46 4 6 4 6 -

48

f *I Solo tr*

f *a 2* *I Solo tr*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

Wald, be - krönt ein dich - ter Wald.
 wood, is crown'd with clos - ed wood.

p *f* *p*

p 46 - *f* 4 b7 - - 8

Nun beut die Flur das fri - sche Grün dem Au - ge zur Er - ge - zung da - den an - muts -
 With ver - dure clad the fields ap - pear de - light - ful to the rav - ish'd sense, by flow - ers

10 6 10 2 6 6 5 5 3 4 - 6 2 - 4

vol - len Blick er - höht der Blu - men sanf - ter Schmuck, er - höht der
 sweet and gay en - hanc - ed is the charm - ing sight, en - hanc - ed

6 6 2 6 [2] 6 2 6

64

a 2

Musical notation for measures 64-66. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. Dynamics include *ff* and *p*.

Musical notation for measures 67-69. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. Dynamics include *ff* and *p*.

Musical notation for measures 70-72. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. Dynamics include *ff* and *p*.

Blu-men sanf - ter Schmuck.
is - the charm-ing sight.

Hier duf - ten die Bal - sam aus; hier
Here sent their fun - the fra - grant herbs; here

p 6 4 3 *ff* 7 2 *p* 8 7 2 *p* 8 3

70

Musical notation for measures 70-72. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. Dynamics include *ff* and *p*.

Musical notation for measures 73-75. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. Dynamics include *ff* and *p*.

sprosst den Wun-den Heil,
shoots the heal - ing plant,

hier
here

7 2 b7 - 5 3 6 5 6 6 4 4 b

I Solo

I Solo

I Solo

p

p

sprosst den Wun - - den Heil.
shoots the heal - - ing plant.

Hier düf - ten Kräu - ter - sam mus; hier sprosst den
Here vent - their fumes the - grant here shoots the

6 6 7
4 4 5

2

7
2

Wun - den Heil, den Wun - den Heil, den Wun - den Heil. Hier
heal - ing plant, the heal - ing plant, the heal - ing plant. Here

8
3

b7

9 8

6

4

3

6

6

5

3

6

b5

pp

1

85

a 2

f

a 2

f

a 2

f

f

f

f

sprosst — d — en Heil.
shoots — at — g plant.

f

2

9. Recitativo

GA 5a · EP 10

Uriel

Und die himm-li-schen Heer-scha-ren ver-kün-dig-ten den drit-ten Tag, Gott prei-send und spre-chend:

And the heav-en-ly host pro-claim-ed the third day, prais-ing God and say-ing:

Bassi

10. Chor

Vivace

Flauto I, II

Oboe I, II

Fagotto I, II

Contrafagotto

Corno I, II in Re / D

Clarino I, II in Re / D

I

Trombone II

III

Timpani in Re-La / d-A

I

Violino

II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

Stimmt an die Sai-ten, er-greift die Lei - er! Lasst eu - er Lob - ge-sang er-schal - len! Froh-
A - wake the harp, the lyre a - wake! ¶ In shout and joy your voi - ces raise; ¶ in

5 6 5 5 6 5 6

3 4 3 3 4 3 6

5 ^{a2}

lo - cket dem Herrn, dem mäch - ti-gen Gott! Froh-lo - cket dem Herrn, dem mäch - ti - gen
 tri - umph sing the might - y Lord! In tri - - umph sing the might - y

lo - cket dem Herrn, dem mäch - ti-gen Gott! Froh-lo - cket dem Herrn, dem mäch - ti - gen
 tri - umph sing the might - y Lord! In tri - - umph sing the might - y

lo - cket dem Herrn, dem mäch - ti-gen Gott! Froh-lo - cket dem Herrn, dem mäch - ti - gen
 tri - umph sing the might - y Lord! In tri - - umph sing the might - y

lo - cket dem Herrn, dem mäch - ti-gen Gott! Dem mäch - ti-gen Gott, dem
 tri - umph sing the might - y Lord! The might - y Lord, the

6 6 6 6 6 7 5 6 5 6 6 5 3 6 5 3 6 6

5 4 4 5 3 - 4 3 4 3 4 3 4 4

9 A

Gott!
Lord!

Gott!
Lord!

Gott!
Lord!

mäch - ti - gen Gott!
might - - y Lord!

Denn er hat Him - mel und Er - de be - klei - det in
For he the heav - ens and earth ____ has cloth - ed in

5 6 5 6 5 1 1 1
3 4 3 4 3 3

Denn er hat Him - mel und Er - de be - klei - det in
 For he the heav - ens and earth has cloth - ed in

Denn er hat Him - mel und Er - de be - klei - det in herr - li - cher Pracht, be - klei - det in herr - li - cher
 For he the heav - ens and earth has cloth - ed in sta - te - ly dress, has cloth - ed in sta - te - ly

herr - li - cher Pracht, be - klei - det in herr - li - cher Pracht, be - klei - det in herr - li - cher
 sta - te - ly dress, has cloth - ed in sta - te - ly dress, has cloth - ed in sta - te - ly

Denn er hat Him - mel und Er - de be - klei - det in herr - li - cher Pracht.
 For he the heav - ens and earth has cloth - ed in sta - te - ly dress.

herr - li - cher Pracht, be - klei - det in herr - li - cher Pracht. Denn er hat Him - mel und
 sta - te - ly dress, has cloth - ed in sta - te - ly dress. For he the heav - ens and

Pracht. Denn er hat Him - mel und Er - de be - klei - det, denn er hat Him - mel und Er - de be -
 dress. For he the heav - ens and earth has cloth - ed, for he the heav - ens and earth has

Pracht. Denn er hat Him - mel und Er - de be - klei - det in
 dress. For he the heav - ens and earth has cloth - ed in

Vc *tr* *Bassi*

6 4+ 6 7 7 6 7 46 6 5 7 6

Denn er hat Him - mel und Er - de be - klei - det in herr - li - cher Pracht. Denn er hat Him - mel und
 For he the heav - ens and earth — has cloth - ed in sta - te - ly dress. For he the heav - ens and

Er - de be - klei - det, be - klei - det in herr - li - cher Pracht. Denn — er hat Him - mel und
 earth — has cloth - ed, has cloth - ed in sta - te - ly dress. For — he the heav - ens and

klei - det in herr - li - cher Pracht, in herr - li - cher Pracht.
 cloth - ed in sta - te - ly dress, — in sta - te - ly dress.

herr - li - cher Pracht. Denn er hat Him - mel und Er - de be -
 sta - te - ly dress. For he the heav - ens and earth — has

Vc Bassi

5 3 3 6 5 4# 7 7 9 8 7 6 7 6 6 5 4

Er - de be-klei-det, be - klei-det in herr - - - - li-cher Pracht. Denn er hat Him - mel und
 earth ___ has cloth - ed, has cloth - ed in sta - - - - te - ly dress. For he the heav - ens and

Er - de be-klei-det, be - klei-det in herr - li-cher Pracht, in herr - li-cher Pracht. Denn er hat
 earth has cloth - ed, has cloth - ed in sta - te - ly dress, in sta - te - ly dress. For he the

Denn ___ er hat Him - mel und Er - de be-klei-det in herr - li-cher Pracht, in
 For ___ he the heav - ens and earth ___ has cloth - ed in sta - te - ly dress, in

klei - det in herr - li-cher Pracht, be - klei - det in - herr - - - li-cher Pracht.
 cloth - ed in sta - te - ly dress, has cloth - ed in - sta - - - te - ly dress.

Vc

7 6 6 7 6 45 9 8 9 10 47 5 7 47 44 3 5 - 5
 4 4 3 3 4 3

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment. It includes dynamic markings such as *fz* and *tr.*

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. It includes dynamic markings such as *fz* and *tr.*

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. It includes dynamic markings such as *fz* and *tr.*

Fourth system of musical notation, including the vocal line with lyrics and piano accompaniment. It includes dynamic markings such as *fz* and *tr.*

Er - de be - klei - det in herr - li - cher Pracht. Denn
 earth has cloth - ed in sta - te - ly dress. For —

Him - mel und Er - de be - klei - det in herr - li - cher Pracht. Denn er hat Him - mel und Er - de be -
 heav - ens and earth — has cloth - ed in sta - te - ly dress. For he the heav - ens and earth — has

herr - li - cher Pracht. Denn er hat Him - mel und Er - de be -
 sta - te - ly dress. For he the heav - ens and earth — has

Denn — er hat Him - mel und Er - de be - klei - det in
 For — he the heav - ens and earth has cloth - ed in

Bassi

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment and figured bass. It includes dynamic markings such as *fz* and *tr.*

5 6 5 - 5 5 6 fz 7 6 #5 6 7 6 7 6 6 6
 2 4 3 2 # 4 #3

er hat die Er - de be - klei - det in herr - - - li - cher Pracht.
 he the heav - ens and earth has cloth - ed in sta - - - te - ly dress.

klei - det, be - klei - - - det in herr - - - li - cher Pracht.
 cloth - ed, has cloth - - - ed in sta - - - te - ly dress.

klei - - - det in herr - li - cher Pracht.
 cloth - - - ed in sta - te - ly dress.

herr - li - cher, in herr - - - li - cher Pracht, in herr - li - cher Pracht.
 sta - te - ly, in sta - - - te - ly dress, in sta - te - ly dress.

9 8 9 8 7 5 7 7
 4 3 6 #

37 C

Denn er hat Him - mel und Er - de be - klei - det in herr - li - cher Pracht. Denn er hat Him - mel und
 For he the heav - ens and earth has cloth - ed in sta - te - ly dress. For he the heav - ens and

Denn er hat Him - mel und Er - de be - klei - det in herr - li - cher Pracht, be - klei - det in
 For he the heav - ens and earth has cloth - ed in sta - te - ly dress, has cloth - ed in

Denn er hat Him - mel und Er - de be - klei - det, be - klei - det in
 For he the heav - ens and earth has cloth - ed, has cloth - ed in

Denn er hat Him - mel und Er - de be - klei - det in
 For he the heav - ens and earth has cloth - ed in

f 6 5 5 6 Vc
Basso
tasto solo

41

Er - de be - klei - det in herr - li - cher Pracht. Stimmt an, stimmt an die Sai - ten,
earth has cloth - ed in sta - te - ly dress. A - wake, a - wake the harp,

herr - li - cher Pracht, in herr - li - cher Pracht. Stimmt an, stimmt an die Sai - ten,
sta - te - ly dress, in sta - te - ly dress. A - wake, a - wake the harp,

herr - li - cher Pracht, in herr - li - cher Pracht. Stimmt an, stimmt an die Sai - ten,
sta - te - ly dress, in sta - te - ly dress. A - wake, a - wake the harp,

herr - li - cher Pracht. Stimmt an, stimmt an die Sai - ten,
sta - te - ly dress. A - wake, a - wake the harp,

Bassi

D

a 2

7 6 5 6

5 6 5 6 6 5 5 8 5 6

Musical notation for the first system, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal lines and piano accompaniment.



- - - - li - cher Pracht, in herr - li - cher Pracht.
 - - - - te - ly dress, in sta - te - ly dress.
 herr - - - li - cher Pracht, in herr - li - cher Pracht.
 sta - - - te - ly dress, in sta - te - ly dress.
 - - - - li - cher Pracht, in herr - li - cher Pracht.
 - - - - te - ly dress, in sta - te - ly dress.
 - - - - li - cher Pracht, in herr - li - cher Pracht.
 - - - - te - ly dress, in sta - te - ly dress.

5 6 3 5 6

11. Recitativo

GA 6a · EP 12

Uriel Und Gott sprach: Es sei'n Lich-ter an der Fes-te des Him-mels, um den
 And God said: Let there be lights in the fir - ma - ment of heaven to di -

Bassi

4
 Tag von der Nacht zu schei-den und Licht auf der Er - de zu ge-ben; und es sei'n die-se für Zei-chen und für
 vide the day from the night and to give light up-on the earth; and let them be for signs and for

8
 Zei-ten und für Ta - ge und für Jah-re. Er mach-te die Ster-ne gleich-falls.
 sea-sons and for days and for years. He made the stars al - so.

12. Recitativo

GA 6b · EP 13

Andante

Flauto I, II *pp* *cresc.* *Solo*

Oboe I *p* *Solo* *cresc.*
 Oboe II *p* *Solo* *cresc.*

Fagotto I, II *I Solo* *p* *cresc.*

Contrafagotto

Corno I, II in Re / D

Clarino I, II in Re / D

Timpani in Re-La / d-A

Violino I *pp* *cresc.*
 Violino II *pp* *cresc.*

Viola *pp* *cresc.*

Uriel

Bassi *Vc* *Basso* *p* *cresc.*

47 5 4 3 9 8 5 # -

Ob VII

p *ff* *a 2*

f *ff* *a 2*

f *ff*

f *ff*

6 8 6 3 7 5 6 5

Uriel

In vol-lem Glan-ze stei-get jetzt die Son-ne strah-lend auf; ein won-ne-vol-ler
 In splen-dor bright ∇ is ris-ing now the sun and darts his rays; an am-'rous, joy-ful,

Musical score for measures 20-25. The score is written for piano and includes dynamics such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 22-25. The score is written for piano and includes dynamics such as *f* (forte).

Musical score for measures 24-25. The score is written for piano and includes dynamics such as *f* (forte).

Musical score for measures 26-29. The score is written for piano and includes dynamics such as *f* (forte).

Bräu-ti - gam,
hap - py spouse,
ein Rie-se stolz und froh,
a gi - ant proud and glad
zu ren-nen sei - ne Bahn.
to run his mea-sur'd course.

Più adagio
a tempo

Musical score for measures 26-31. The score is written for piano and includes dynamics such as *pp* (pianissimo). The parts are labeled VI I, VI II, and Va.

Uriel
mezza voce
Mit lei-sem Gang und sanf - tem — Schim-mer schleicht der Mond die
With soft - er beams and mild - er — light steps on the sil - ver moon thro'

senza Cembalo

Allegro

34

stil - le - Nacht hin-durch. Den aus - ge-dehn-ten Him - mels-raum
 si - - - - - lent night. The space im-mense of th'az - ure sky

f *p* *f* *p* *f* *p*

col Cembalo 6

40

ziert oh - ne Zahl l - len Ster - n und die Söh - ne Got - tes ver -
 in - num-rous ho of - diant orbs a - dorns, and the sons of God an -

f *f* *f* *f*

6

45

kün-dig-ten den vier-ten Tag mit himm-li-schem Ge-sang, sei - ne Macht aus - ru-fend al - so:
 nounc - ed the fourth day in song di - vine pro-claim - ing thus his power:

f *f* *f* *f*

2 46 5 3

13. Chor

Allegro

GA 6c · EP 14

Flauto I, II

Oboe I
e Clarinetto I
in Do / C

Oboe II
e Clarinetto II
in Do / C

Fagotto I, II

Contrafagotto

Corno I, II
in Do / C

Clarino I, II
in Do / C

I
Trombone II

III

Timpani
in Do-Sol / c-G

I
Violino

II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello

Basso

Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes.
The heav - ens are tell - ing the glo - ry of God.

6 6 5
4 3

7

Und sei-ner Hän-de Werk zeigt an das Fir-ma-ment.
The won-der of his works dis - plays the fir - ma - ment.

Und sei-ner Hän-de Werk zeigt an das Fir-ma-ment.
The won-der of his works dis - plays the fir - ma - ment.

Und sei-ner Hän-de Werk zeigt an das Fir-ma-ment.
The won-der of his works dis - plays the fir - ma - ment.

Bassi

Musical score for the first system, measures 14-17. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include fortissimo (ff) and piano (p).

Musical score for the second system, measures 18-21. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include fortissimo (ff).

Musical score for the third system, measures 22-25. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include fortissimo (ff) and piano cantabile (p cantabile).

Und sei - ner Hän - de Werk zeigt an das Fir - ma - ment.
 The won - der of his works dis - plays the fir - ma - ment.

Und sei - ner Hän - de Werk zeigt an das Fir - ma - ment.
 The won - der of his works dis - plays the fir - ma - ment.

Und sei - ner Hän - de Werk zeigt an das Fir - ma - ment.
 The won - der of his works dis - plays the fir - ma - ment.

Und sei - ner Hän - de Werk zeigt an das Fir - ma - ment.
 The won - der of his works dis - plays the fir - ma - ment.

Musical score for the fourth system, measures 26-29. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include fortissimo (ff) and piano (p).

Gabriel

Dem kom - men-den Ta - ge sagt es der Tag;
 To day, that is com - ing, speaks it the day;

Uriel

Dem kom - men-den Ta - ge sagt es der Tag;
 To day, that is com - ing, speaks it the day;

Raphael

Dem kom - men-den Ta - ge sagt es der Tag;
 To day, that is com - ing, speaks it the day;

pizz.

6 8 10 -
5 - 6 -

6
5

b

Musical score for the first system, consisting of five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music is mostly rests, with a dynamic marking 'p' in the third measure of the bottom staff.

Musical score for the second system, consisting of five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music is mostly rests.

Musical score for the third system, consisting of five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music is mostly rests.

Musical score for the fourth system, consisting of five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music includes lyrics in German and English. Dynamic markings 'p sotto voce' are present above the first and second staves.

die Nacht, die ver-schwand, der fol - gen-den Nacht, die Nacht, die ver-schwand, der
 the night, that is gone, to fol - low-ing night, the night, that is gone, to

die Nacht, die ver-schwand, der fol - gen-den Nacht, die Nacht, die ver-schwand, der
 the night, that is gone, to fol - low-ing night, the night, that is gone, to

die Nacht, die ver-schwand, der fol - gen-den Nacht, die Nacht, die ver-schwand, der
 the night, that is gone, to fol - low-ing night, the night, that is gone, to

[b] 6 5 b 6 [b] 6 5 5 b5 6 [b] 6 5

37 **A**

a 2

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

fol - gen - den Nacht. er - zäh - len die Eh - re — Got - tes; und
 fol - low - ing night. are tell - ing the glo - ry of God; the

Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes;
 The heav - ens are tell - ing the glo - ry of God;

fol - gen - den Nacht. er - zäh - len die Eh - re — Got - tes; und sei - ner,
 fol - low - ing night. are tell - ing the glo - ry of God; the won - der,

Die Him - mel
 The heav - ens

fol - gen - den Nacht. er - zäh - len die Eh - re — Got - tes; und sei - ner, und
 fol - low - ing night. are tell - ing the glo - ry of God; the won - der, the

coll'arco

3 f 4 7 - - 2 6 7 - 2 6 6

43

sei - ner Hän - de Werk, und sei - ner Hän - de Werk zeigt an das Fir - ma - ment.
 won - der of his works, the won - der of his works dis - plays the fir - ma - ment.

und sei - ner Hän - de Werk zeigt an, zeigt an das Fir - ma - ment.
 the won - der of his works dis - plays, dis - plays the fir - ma - ment.

und sei - ner Hän - de Werk zeigt an, zeigt an das Fir - ma - ment.
 the won - der of his works dis - plays, dis - plays the fir - ma - ment.

sei - ner Hän - de Werk, und sei - ner Hän - de Werk zeigt an das Fir - ma - ment.
 won - der of his works, the won - der of his works dis - plays the fir - ma - ment.

9 3 3 3 6 5 **f** 10 9 3 3 3 5 **f** 4 6 6 4 3 10 3

49

Und sei - ner Hän - de Werk zeigt an das Fir - ma - ment.
 The won - der of his works dis - plays the fir - ma - ment.

Und sei - ner Hän - de_ Werk zeigt an, zeigt an das Fir - ma - ment.
 The won - der of his_ works dis - plays, dis - plays the fir - ma - ment.

Und sei - ner Hän - de_ Werk zeigt an, zeigt an das Fir - ma - ment.
 The won - der of his_ works dis - plays, dis - plays the fir - ma - ment.

Und sei - ner Hän - de Werk zeigt an das Fir - ma - ment.
 The won - der of his works dis - plays the fir - ma - ment.

9 3 3 3 6 5 fz 9 3 3 3 5 fz 4 6 6 3

55 *Soli*

Solo

I Solo

pp

p

p

Gabriel

Uriel

Raphael

In al - le Welt er - geht das
 In all the lands re - sounds the

In al - le Welt er - geht das Wort,
 In all the lands re - sounds the word,

In al - le Welt er - geht das — Wort,
 In all the lands re - sounds the — word,

pizz.

p

Musical notation for the first system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal staves and piano accompaniment.

Wort, je - dem Oh - re klin - gend, kei - ner Zun - ge fremd, kei - ner, kei - ner,
 word, nev - er un - per - ceiv - ed, ev - er un - der - stood, ev - er, ev - er,

je - dem Oh - re klin - gend, kei - ner Zun - ge fremd, kei - ner, kei - ner,
 nev - er un - per - ceiv - ed, ev - er un - der - stood, ev - er, ev - er,

je - dem Oh - re klin - gend, kei - ner Zun - ge fremd, kei - ner, kei - ner,
 nev - er un - per - ceiv - ed, ev - er un - der - stood, ev - er, ev - er,

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment.

69

kei - ner Zun - ge fremd.
 ev - er un - der - stood.

kei - ner Zun - ge fremd. In al - le Welt er -
 ev - er un - der - stood. In all the lands re -

kei - ner Zun - ge fremd. In al - le
 ev - er un - der - stood. In all the

coll'arco

pizz.

I Solo

In al - le Welt er - geht das Wort, je-dem Oh-re klin - gend, kei-ner Zun-ge
 In all the lands re - sounds the word, nev - er un - per - ceiv - ed, ev - er un - der -

geht das Wort, je-dem Oh-re klin - gend, kei-ner Zun-ge
 sounds the word, nev - er un - per - ceiv - ed, ev - er un - der -

Welt er - geht das — Wort, je-dem Oh-re klin - gend, kei-ner Zun-ge
 lands re - sounds the — word, nev - er un - per - ceiv - ed, ev - er un - der -

83

a 2

f

a 2

f

f

f

f

fremd, kei-ner, kei-ner, kei - ner Zun - ge fremd, kei-ner, kei-ner, kei - ner, —
 stood, ev - er, ev - er, ev - er un - der - stood, ev - er, ev - er, ev - er, —

fremd, kei-ner, kei-ner, kei - ner Zun - ge fremd, kei-ner, kei-ner, kei - ner,
 stood, ev - er, ev - er, ev - er un - der - stood, ev - er, ev - er, ev - er,

fremd, kei-ner, kei-ner, kei - ner Zun - ge fremd, kei-ner, kei-ner, kei - ner,
 stood, ev - er, ev - er, ev - er un - der - stood, ev - er, ev - er, ev - er,

coll'arco

f

B

Più allegro

kei - ner fremd. Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes; und
 ev - er un - der - stood. The heav - ens are tell - ing the glo - ry of God; the

Tutti Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes;
 The heav - ens are tell - ing the glo - ry of God;

Tutti Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes; und sei - ner,
 The heav - ens are tell - ing the glo - ry of God; the won - der,

Tutti kei - ner Zun - ge fremd. er - zäh - len die Eh - re Got - tes; und sei - ner, und
 ev - er un - der - stood. are tell - ing the glo - ry of God; the won - der, the

6 6 4 f 3 7 6 5 3 6

100

sei-ner Hän-de Werk, und sei-ner Hän-de Werk zeigt an das Fir-ma-ment.
won-der of his works, the won-der of his works dis - plays the fir - ma - ment.

und sei-ner Hän-de Werk zeigt an, zeigt an das Fir-ma-ment.
the won-der of his works dis - plays, dis - plays the fir - ma - ment.

und sei-ner Hän-de Werk zeigt an, zeigt an das Fir-ma-ment.
the won-der of his works dis - plays, dis - plays the fir - ma - ment.

sei-ner Hän-de Werk, und sei-ner Hän-de Werk zeigt an das Fir-ma-ment.
won-der of his works, the won-der of his works dis - plays the fir - ma - ment.

9 3 3 3 6 5 *f* 9 3 3 3 5 4 - 6 5 *Tasto solo*

C

Musical score for measures 107-110. The system includes a treble clef staff with a melodic line and four piano accompaniment staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Musical score for measures 111-114. The system includes a treble clef staff with a melodic line and four piano accompaniment staves. The music continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Musical score for measures 115-118. The system includes a treble clef staff with a melodic line and four piano accompaniment staves. The music continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Musical score for measures 119-122. The system includes a treble clef staff with a melodic line and four piano accompaniment staves. The music continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Und sei - ner Hän - de Werk zeigt
The won - der of his works dis -

Und sei - ner Hän - de Werk zeigt an das Fir - ma - ment, zeigt
The won - der of his works dis - plays the fir - ma - ment, dis -

Musical score for measures 123-126. The system includes a treble clef staff with a melodic line and four piano accompaniment staves. The music continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Vc
 Basso

114 D

Und sei-ner Hän-de Werk — zeigt an das Fir-ma-ment, das Fir-ma-ment.
The won-der of his works — dis - plays the fir - ma - ment, the fir - ma - ment.

Und sei-ner Hän-de Werk zeigt an das Fir-ma-ment.
The won-der of his works dis - plays the fir - ma - ment.

an das Fir-ma-ment, das Fir-ma-ment. Und
plays the fir - ma - ment, the fir - ma - ment. The

an das Fir-ma-ment. Und sei-ner
plays the fir - ma - ment. The won - der

Bassi

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

Und sei-ner Hän-de Werk zeigt an das Fir-ma-ment, das Fir-ma-
The won-der of his works dis - plays the fir-ma - ment, the fir - ma -

Und sei-ner Hän-de Werk zeigt an das Fir-ma-ment.
The won-der of his works dis - plays the fir - ma - ment.

sei-ner Hän - de Werk zeigt an das Fir - ma - ment. Und sei - ner Hän-de Werk zeigt an das Fir-ma -
won-der of his works dis - plays the fir - ma - ment. The won - der of his works dis - plays the fir - ma -

Hän-de Werk zeigt an, zeigt an das Fir - ma - ment. Und sei - ner Hän-de Werk, und sei - ner Hän-de
of his works dis - plays, dis - plays the fir - ma - ment. The won - der of his works, the won - der of his

6 6 6 10 #5 7 # 4+ 6 6 6 6 6

ment.
ment.

Und sei-ner Hän-de Werk, — und sei-ner
The won-der of his works, — the won-der

Und sei-ner Hän-de Werk — zeigt an das Fir - - ma - ment. Und sei-ner Hän-de _ Werk zeigt
The won-der of his works — dis-plays the fir - - ma - ment. The won-der of his _ works dis -

ment. Und sei-ner Hän-de Werk zeigt an das Fir-ma-ment, das Fir-ma-ment. Und sei-ner Hän-de
ment. The won-der of his works dis - plays the fir - ma - ment, the fir - ma - ment. The won-der of his

Werk zeigt an das Fir - - ma - ment, zeigt an, zeigt an das Fir-ma -
works dis - plays the fir - - ma - ment, dis - plays, dis - - - plays the fir - ma -

6 b7 5 6 7 5 8 b b6 5 f# - 6 f#

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a forte (*f*) dynamic marking.

Musical score for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a forte (*f*) dynamic marking.

Musical score for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a forte (*f*) dynamic marking.

Hän - de Werk zeigt an, zeigt an das Fir - ma - ment. Und sei - ner Hän - de Werk zeigt
 of his works dis - plays, dis - plays the fir - ma - ment. The won - der of his works dis -

an das Fir - ma - ment. Und sei - ner Hän - de Werk zeigt an, zeigt
 plays the fir - ma - ment. The won - der of his works dis - plays, dis -

Werk zeigt an, zeigt an das Fir - ma - ment, sei - ner Hän - de Werk zeigt an das Fir - ma -
 works dis - plays, dis - plays the fir - ma - ment, won - der of his works dis - plays the fir - ma -

ment. Und sei - ner Hän - de Werk zeigt an das Fir - ma - ment,
 ment. The won - der of his works dis - plays the fir - ma - ment,

6 10 - - 7 10 - - 9 #8 - 5 7 5 6 7 7 #
 5 8 - - 4 3 - # # 3 - # - #
 # 3 - #
 # 3 - #
 - 7 #
 #

tasto solo

an das Fir - ma - ment. Und sei - ner Hän - de Werk, und
plays the fir - ma - ment. The won - der of his works, the

an das Fir - ma - ment. Und sei - ner Hän - de Werk, und
plays the fir - ma - ment. The won - der of his works, the

ment, das Fir - ma - ment. Und sei - ner Hän - de
ment, the fir - ma - ment. The won - der of his

— das Fir - ma - ment. Und sei - ner Hän - de Werk, und
 — the fir - ma - ment. The won - der of his works, the

1 1 1 5 4 6
 3 2

sei - ner Hän - de Werk zeigt an, zeigt an das Fir - - ma - ment. Die
 won - der of his works dis - plays, dis - plays the fir - - ma - ment. The

sei - ner Hän - de Werk zeigt an, zeigt an das Fir - - ma - ment. Die
 won - der of his works dis - plays, dis - plays the fir - - ma - ment. The

Werk zeigt an das Fir - - ma - ment, das Fir - - ma - ment. Die Him - mel er -
 works dis - plays the fir - - ma - ment, the fir - - ma - ment. The heav - ens are

5

2

6

6

8

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment. It includes dynamic markings such as *ff* and *f*.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Fourth system of musical notation, including the first line of lyrics: "Him - mel er - zäh - len die Eh - - re Got - tes; und sei - ner Hän - de Werk zeigt dis -".

Fifth system of musical notation, including the second line of lyrics: "Die Him - mel er - zäh - len die Eh - - - re Got - tes;". It also includes performance instructions like *ff*, *tasto solo*, and a fermata.

160

an das Fir-ma-ment, zeigt an das Fir-ma-ment, zeigt an das Fir - ma -
plays the fir - ma - ment, dis - plays the fir - ma - ment, dis - plays the fir - ma -

und sei - ner Hän - de Werk zeigt an das Fir - ma - ment, das Fir - - - ma -
the won - der of his works dis - plays the fir - ma - ment, the fir - - - ma -

an das Fir-ma-ment, zeigt an das Fir-ma-ment, zeigt an das Fir - ma -
plays the fir - ma - ment, dis - plays the fir - ma - ment, dis - plays the fir - ma -

— zeigt an, — zeigt an das Fir - ma -
 — dis - plays, — dis - plays the fir - ma -

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.



Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a 'b2' marking and dynamic markings of 'fz'.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with similar accompaniment and dynamic markings.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a more active accompaniment with dynamic markings of 'fz'.

an das Fir - - ma - ment. Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re
 plays the fir - - ma - ment. The heav - ens are tell - ing the glo - - ry of

an das Fir - - ma - ment. Die Him - mel er - zäh - -
 plays the fir - - ma - ment. The heav - ens are tell - - -

Fir - - ma - ment. Die Him - mel er - zäh - len die Eh - - - re
 fir - - ma - ment. The heav - ens are tell - ing the glo - - - ry of

an das Fir - - ma - ment. Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re
 plays the fir - - ma - ment. The heav - ens are tell - ing the glo - - ry of

6 6 3 6 - - - fz 4 2

178

Got - tes; und sei - ner Hän - de Werk zeigt an, zeigt dis -
 God; the won - der of his works dis - plays, zeigt dis -
 len, er zäh - - - len die Eh - - - re of Got - - -
 ing, are tell - - - ing the glo - - - ry of God;

Got - - - tes; und sei - - - ner
 God; the won - - - der

Got - - - tes; und sei - - - ner Hän of - de Werk zeigt -
 God; the won - - - der of his works dis -

fz 4 #2 = = *fz* 6 4 3 *fz* 7 3 *fz* 6 5 3 *fz* 9 4 8 3

184

an plays the Fir - - ma - ment, zeigt an plays the Fir - - ma -
 tes; und the sei - - ner Hän - de Werk zeigt an plays das Fir - - ma -
 of his his works dis - plays the fir - - ma -
 of his his works dis - plays the fir - - ma -

an plays the Fir - - ma - ment, zeigt an plays the Fir - - ma -
 of his his works dis - plays the fir - - ma -

190

ment, zeigt an das Fir - ma - ment, zeigt an das Fir - ma - ment.
 ment, dis - plays the fir - ma - ment, dis - plays the fir - ma - ment.

ment, zeigt an das Fir - ma - ment, zeigt an das Fir - ma - ment.
 ment, dis - plays the fir - ma - ment, dis - plays the fir - ma - ment.

ment, zeigt an das Fir - ma - ment, zeigt an das Fir - ma - ment.
 ment, dis - plays the fir - ma - ment, dis - plays the fir - ma - ment.

ment, zeigt an das Fir - ma - ment, zeigt an das Fir - ma - ment.
 ment, dis - plays the fir - ma - ment, dis - plays the fir - ma - ment.

Ende des ersten Teils

Zweiter Teil

14. Recitativo

GA 7a • EP 15

Allegro

Violino I
Violino II
Viola
Gabriel
Bassi

Und Gott sprach: Es bringe das
And God said: Let the wa-ters bring

4

Was-ser in her-vor we-ben-de Ge-schöp-fe, die Le-ben ha-ben, und Vö-gel, die
forth a-bun-der-ful the mov-ing crea-ture, that hath life, and fowl,

8

ü-ber der Er-de flie-gen mö-gen in dem of-fe-nen Fir-ma-men-te des Him-mels.
that may fly a-bove the earth in the o-pen fir-ma-ment of heaven.

15. Aria

Moderato

Flauto I, II

Clarinetto I, II
in Si \flat / B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Fa / F

Violino I

Violino II

Viola

Gabriel

Bassi

12

Musical score for measures 12-16. The score is written for a piano and includes a large watermark 'CARUS' across the middle. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The upper staves show melodic lines with dynamics ranging from *f* to *ff*. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

17

Musical score for measures 17-21. The score continues with the piano and includes a large watermark 'CARUS' across the middle. The piano part continues with its intricate rhythmic texture. The upper staves show melodic lines with dynamics ranging from *ff* to *p*. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

22

Musical score for measures 22-26. The score is written for three systems. The first system contains three staves (treble, alto, and bass clefs). The second system contains two staves (treble and bass clefs). The third system contains four staves (treble, two grand staff staves, and bass clef). Dynamics include *f* and *f*^{a2}. There are first and second endings indicated by Roman numerals I and II.

27 **A**

Musical score for measures 27-31. The score is written for three systems. The first system contains three staves (treble, alto, and bass clefs). The second system contains two staves (treble and bass clefs). The third system contains four staves (treble, two grand staff staves, and bass clef). Dynamics include *f* and *ff*. There are first and second endings indicated by Roman numerals I and II.

33

Gabriel

Auf star - - kem Fit - - ti - ge schwin - - get sich der d - - stolz, der
 On might - - y - pens up - lift - ed - - ers the - gle a - loft, the

39

Ad - ler - stolz, und tei - - let die Luft im schnel - les - ten - Flu - - ge zur
 ea - gle a - loft, and cleaves the sky in swift - est flight, in - swift - est flight to the

45

a 2

f

Son - - ne hin, zur Son - ne hin
 blaz - - ing sun, to the blaz - ing sun

f^o *f* *f* *f*

Basso

50

I Solo

B

p *p* *p*

Den Mor - gen grüßt der Ler-che fro-hes Lied,
 His wel - come bids to morn the mer-ry lark,

p

Musical notation for the first system, including piano and vocal staves.

Musical notation for the second system, including piano and vocal staves.

den Mor - gen grüßt der Ler-che fro-hes Lied, und Lie-be, und
 his wel - come bids to morn the mer-ry lark, and o - ing, and

Musical notation for the third system, including piano and vocal staves.

Musical notation for the fourth system, including piano and vocal staves.

Musical notation for the fifth system, including piano and vocal staves.

Lie - be girrt das zar - te Tau - ben-paar, girrt das zar - te Tau - ben-paar,
 coo - ing calls the ten - der dove his mate, calls the ten - der dove his mate,

Musical notation for the sixth system, including piano and vocal staves.

und Lie - be, und Lie - be girt das zar - te _ Tau - ben-paar, girt das zar - te
 and coo - ing, and coo - ing calls the ten - der dove his mate, calls the ten - der
 coo - ing

Carus

Tau - ben-paar. Auf star - - kem Fit - - ti - ge schwin - get sich der
 dove his mate. On might - - y pens up - lift - ed soars the

85

I Solo

Ad - ler stolz; ea - gle a-loft; den Mor - gen rüßt er che fro - hes his wel - come ds morn the mer - ry

91

p

sul G

sul G

Lied, lark, und Lie - be, and coo - ing, und Lie - be and coo - ing

pizz.

97 Fg

girrt das zar - te Tau - ben-paar, girrt das zar - te Tau - ben-paar, und
calls the ten - der dove his mate, *calls the ten - der dove his mate,* *and*

102 VII

Lie - be, un - girrt das zar - te Tau - ben-paar, girrt das zar - te Tau - ben-
coo - ing, *calls the ten - der dove his mate,* *calls the ten - der dove his*
coll'arco

109

paar, das zar - te Tau - ben-
mate, *the ten - der dove his*

D

Solo

115 Fl

Clt

Fg

Cor

paar.
mate.

121 Fl I

Fl II

VII

VIII

Va

Aus je - dem
From ev - 'ry

127

Busch und Hain er - schallt der Nach - ti - gal - len sü - ße - Keh -
 bush and grove re - sound the night - in - gale's de - light - ful

Vc Bassi

Basso

133

Fl Solo

le. notes. Noch - drück - te
 No - grief af -

140

Gram nicht ih - re Brust, noch - war zur Kla - ge nicht ge - stimmt ihr
 fact - ed yet her breast, nor - to a mourn - ful tale were tun'd her

147

Cl

Cor

rei - zen - der, ihr rei - zen - der Ge - sang, ihr rei -
 soft, — her her soft en - chant - ing lays, her ft

154

Vc

Bassi

160 Fl II

VI I

VI II

Va

f *p* *f* *p*

- - - zen-der, ihr rei-zen-der Ge-sang. Noch drück-te -
 en - chant - ing, her soft en - chant - ing lays. No - grieve af -

f *p*

167

Gram nicht ih - re Brust, ne - der Klä - ge nicht ge - stimmt ihr
 fect - ed yet her breast, nor w - a - mourn - ful tale were tun'd her

Vc

174

Clt

Cor

I Solo **F**

f *f* *f*

rei - zen-der, ihr rei - zen-der Ge-sang, ihr
 soft, her soft en - chant - ing lays, her

Bassi

180

rei - - - - - rei - - - - -
soft - - - - - *soft* - - - - -

eder - - - - - e - sang, - - - - - hr rei - - - - -
 n - chant - - - - - lays, - - - - - soft - - - - -

Vc Bassi

187

- - - - - zen - - - - -
 - - - - - en - - - - -

16. Recitativo

Viola I
Viola II
Violoncello I
Violoncello II

Raphael

Bassi

Und Gott schuf gro - ße Wall - fi - sche und ein je - des le - ben - de Ge - schöpf, das sich be -
And God cre - at - ed great whales, and ev - 'ry liv - ing crea - ture that

b7

Poco adagio
a tempo

4

we - get, und Gott seg - ne sie, send: Seid frucht - bar al - le, meh - ret euch! Be - woh - ner der
mov - ed God bless - ed: Be fruit - ful all, and mul - ti - ply! Ye wing - ed

senza Cembalo o tasto solo

9

Luft, ver - meh - ret euch, und singt auf je - dem As - te! Meh - ret euch, ihr Flu - ten - be -
tribes, be mul - ti - plied, and sing on ev - 'ry tree! Mul - ti - ply, ye fin - ny

13

woh-ner, und fül-let je-de Tie-fe! Seid frucht-bar, wach-set,
 tribes, and fill each wat-ry deep! Be fruit-ful, grow and

17

meh-ret euch! mul-ti-ply! et euch in eu-rem Gott! Er-freu-et euch in eu-rem Gott!
 And in your God and Lord re-joice!

23 Ad libitum (2a) • EP 19

Und die En-gel rühr-ten ihr' un-sterb-li-chen Harp-fen, und san-gen die
 Bassi And the an-gels struck their im-mor-tal harps, and the

26

Wun-der, und san-gen die Wun-der des fünf-ten Tags.
 won-ders, the won-ders of the fifth day sung.

17. Terzetto

GA 8b • EP 19

Moderato

Flauto I, II

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in La / A

Violino I
p cantabile

Violino II
p

Viola
p

Gabriel

Uriel

Raphael

Bassi
pizz.

6

f

f

a2

f

f

f

f

coll'arco

f

12

18

Carus

24

A

Gabriel

In hol - der An - mut stehn, mit jun - gem Grün ge - schmückt, wo gic' Hü - gel da, die
 Most beau - ti - ful ap - pear, with ver - dure young a - dorn'd, gent ly slop - ing hills, the

pizz.

31

wo - gich - ten Hü - gel da. Aus ih - ren A - dern quillt, in flie - ßen - dem Kris -
 gent - ly slop - ing hills. Their nar - row, sin - uous veins dis - til - in - crys - tal -

coll' arco

37

Fl

Fg

I Solo

Piano accompaniment for measures 37-43, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes in both hands.

tall, der küh - len-de, der küh - len-de Bach her - vor. Aus
 drops the foun - tain, the foun - - tain fresh and bright Their

44

Piano accompaniment for measures 44-50, continuing the intricate rhythmic texture.

ih - ren A - dern quillt, in flie - ßen-dem Kris - tall, der küh - len-de Bach her -
 nar - row, sin - uous veins dis - til in crys - tal - drops the foun - - tain fresh and

50 **B** *I Solo*

Uriel

vor. bright. In fro - hen Krei - sen schwebt, sich - end der der
 In loft - y cir - cles plays, and - ers thro' the sky, the
 pizz.

56

mun - te - ren Vö - gel Schar, der mun - te - ren Vö - gel Schar. Den bun - ten Fe - der -
 cheer - - ful host of birds, the cheer - ful - host of - birds. And in the fly - ing
 coll'arco

62

glanz er - höht im Wech - sel - flug — das gol - de - ne, das ol - de - ne — nen -
 whirl the glitt - ring plumes are - dyed, — as rain - bows, a rain - bows — the -

69

Solo
 Ob

licht. Den bun - ten Fe - der - glanz er - höht im Wech - sel - flug das
 sun. And in the fly - ing whirl the glitt - ring plumes are dyed, as

75 C

gol - de-ne Son - nen-licht.
rain - - bows, by - the sun.
Raphael

Das hel - le Nass durch-blitzt der Fisch, und det sie in stä - tem Ge - wühl um -
See flash - ing thro' the wet in - wing-ed warr the fry - thou - sand ways a -

82

her, in stä - tem Ge - wühl um - her. Vom
round, on thou - sand ways a - round. Up -

tiefs - ten Mee - res-grund wälzt sich Le - vi - a-than auf schäu men-der
 heav - ed from the deep, th'im - mense Le - vi - a-than 7 sports on the

Vc

p Basso

Wie viel sind dei-ner
 How man - y are thy

Wie
 How

Well' em - por, auf schäu - men-der, schäu - men-der Well' em - por.
 foam - - ing wave, 7 sports on the foam - - ing, foam - ing wave.

Gabriel

Uriel

p Basso

I Solo

100

Werk', o Gott! Wie viel sind dei-ner Werk', o Gott! Wer fas-set ih-re Zahl? Wer
works, O God! How man-y are thy works, O God! Who may their num-bers tell? Who
viel sind dei-ner Werk', o Gott! Wie viel sind dei-ner Werk', o Gott! Wer fas-set ih-re
man-y are thy works, O God! How man-y are thy works, O God! Who may their num-bers
Wie viel sind dei-ner Werk', o Gott! Wer fas-set ih-re Zahl? Wer fas-set
How man-y are thy works, O God! Who may their num-bers tell? Who may their

Vc
Bassi

107

fas-set ih-re Zahl? Wer fas-set ih-re Zahl? Wer? O Gott! Wie viel sind dei-ner
may their num-bers tell? Who may their num-bers tell? Who? O God! How man-y are thy
Zahl? Wer fas-set ih-re Zahl, ih-re Zahl? Wer? O Gott! Wer fas-set
tell? Who may their num-bers tell, num-bers tell? Who? O God! Who may their
ih-re Zahl? Wer fas-set ih-re Zahl? Wer? O Gott! Wer
num-bers tell? Who may their num-bers tell? Who? O God! Who

Werk', o Gott! Wer fas-set ih-re Zahl? Wer? Wer fas-set ih-re Zahl? Wer? Wer
 works, O God! Who may their num-bers tell? Who? Who may their num-bers tell? Who? Who

ih-re Zahl? Wer fas-set ih-re Zahl? Wer? Wer fas-set ih-re Zahl? Wer? Gott!
 num-bers tell? Who may their num-bers tell? Who? Who may their num-bers tel Who? God!

fas-set ih-re Zahl, ih-re Zahl? Wer? Wer fas-set ih-re Zahl? Wer? O Gott! Wer
 may their num-bers tell, their num-bers tell? Who? Who may their num-bers tel Who? O God! Who

fas-set, wer fas-set ih-re Zahl?
 may, who may their num-bers tell?

fas-set, wer fas-set ih-re Zahl?
 may, who may their num-bers tell?

fas-set, wer fas-set ih-re Zahl?
 may, who may their num-bers tell?

attacca

18. Chor

Vivace

GA 8c · EP 20

I Solo

Flauto I, II

Oboe I, II

Fagotto I, II

Contrafagotto

Corno I, II
in La / A

Clarino I, II
in Re / D

I

Trombone II

III

Timpani
in Re-La / d-A

I

Violino

II

Viola

Gabriel

Uriel

Raphael

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

Coro

Der Herr ist groß in sei-ner Macht, der Herr ist groß
The Lord is great, and great his might, the Lord is great,
Der Herr ist groß in sei-ner Macht, und e-wig
The Lord is great, and great his might, for ev-er,
Der Herr ist groß in sei-ner Macht, und e-wig
The Lord is great, and great his might, for ev-er,

ff *ff* *f* *p*

4

ner Macht,
- ry lasts

und e - - wig, e - - wig bleibt sein
for ev - - er and for ev - - er -

bleibt ev - - Herr ist groß in sei - ner Macht, und e - wig bleibt sein
ev - - Lord is great, and great his might, for ev - er, ev - er -

bleibt sein Ruhm. Der Herr ist groß in sei - ner Macht, und e - wig bleibt sein
ev - er - more. The Lord is great, and great his might, for ev - er, ev - er -

7

a 2

Ru und e-wig bleib, und e - - - wig, e - - wig,
 m his glo-ry lasts for ev-er, for ev - - - er, ev - - er

Ruhm, abt sein Ruhm, und e - - - wig, e - - wig,
 more, lasts for ev-er, for ev - - - er, ev - - er

Ruhm, und e-wig bleibt sein Ruhm, und e - - - wig, e - - wig,
 more, his glo-ry lasts for ev-er, for ev - - - er, ev - - er

11

sein Ruhm, bleibt
er - more, his glo - - - - -

for
- wir - - - - -

bleibt sein Ruhm, und e - - - - - wig
er - more,] his glo - - - - - ry,

e - - - - - wig bleibt sein Ruhm, und e - - - - - wig,
and for ev - - - - - er - more, his glo - - - - - ry,

Der Herr ist groß in sei-ner Macht,
[The Lord is great, and great his might,

Der Herr ist groß in sei-ner
[The Lord is great, and great his

Der Herr ist groß in sei-ner
[The Lord is great, and great his

Der Herr ist groß in sei-ner
[The Lord is great, and great his

— der Herr ist groß — in sei - ner Macht, und e - - wig,
 the Lord is great, and great his might, his glo - - ry
 Macht, der Herr ist groß in sei - ner Macht, und e - wig — bleibt sein
 might, the Lord is great, and great his might, his glo - ry — lasts for
 Macht, — und e - wig bleibt sein Ruhm. Der Herr ist groß — in sei - ner
 might, — for ev - er, ev - er - more. The Lord is great, — and great his
 Macht, — und e - wig bleibt sein Ruhm. Der Herr ist groß in sei - ner
 might, — for ev - er, ev - er - more. The Lord is great, and great his

e - wig und e - wig bleibt sein Ruhm.
 ev - er, his glo - ry lasts for ev - er.

Macht, und e - wig bleibt sein Ruhm, und e - wig bleibt sein Ruhm.
 might, his glo - ry lasts for ev - er, his glo - ry lasts for ev - er.

e - wig bleibt sein Ruhm, und e - wig bleibt sein Ruhm, und
 lasts for ev - er and for ev - er - more, for

Ruhm, bleibt sein Ruhm, bleibt sein Ruhm, und
 ev - er and ev - er - more, for

Macht, und e - wig bleibt sein Ruhm, und e - wig bleibt sein Ruhm, und
 might, his glo - ry lasts for ev - er, his glo - ry lasts for ev - er, for

Macht, und e - wig bleibt sein Ruhm, und e - wig bleibt sein Ruhm, und
 might, his glo - ry lasts for ev - er, his glo - ry lasts for ev - er, for

A

Herr ist groß in sei-ner Macht, und e - wig bleibt sein
 is great, and great his might, his glo - ry lasts for
 Der Herr ist groß in sei-ner Macht, und e - wig bleibt sein
 The Lord is great, and great his might, his glo - ry lasts, his glo - ry lasts for
 e - - - wig, e - - - wig, e - - - wig bleibt sein
 ev - - - er, ev - - - er and for ev - - - er -
 e - - - wig, e - - - wig, e - - - wig bleibt sein
 ev - - - er, ev - - - er and for ev - - - er -
 e - - - wig, e - - - wig, e - - - wig bleibt sein
 ev - - - er, ev - - - er and for ev - - - er -
 e - - - wig, e - - - wig, e - - - wig bleibt sein
 ev - - - er, ev - - - er and for ev - - - er -

25

a 2

a 2

a 2

Ruhm, und e - wig, und e - - - -
ev - er, er, for ev - - - -

Ruhm, und e - wig, und e - - - -
ev - er, er, for ev - - - -

Ruhm, und e - wig, und
ev - er, for ev - er, his

Ruhm, und e - wig, und e - - - -
more, for ev - er, for ev - - - -

Ruhm, und e - wig, und e - - - -
more, for ev - er, for ev - - - -

Ruhm, und e - wig, und e - - - -
more, for ev - er, for ev - - - -

Ruhm, und e - wig, und
more, for ev - er,] his

The musical score is arranged in systems. The first system shows the vocal parts and piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a piano solo with intricate sixteenth-note patterns. The fourth system contains the vocal entries with lyrics: "e - - - wig, e - - - wig bleibt sein wig er, er, ry lasts, his glo - - - ry". The fifth system continues the vocal parts with lyrics: "e - - - wig, e - - - wig bleibt sein wig er, er, ry glo - - - ry". The sixth system shows the piano accompaniment for the final part of the system.

31

e - wig and bleibt sein Ruhm. Und
 ev - er more. His
 bleibt sein Ruhm, und e - wig bleibt sein Ruhm.
 ev - er, er, ev - er and ev - er more.
 Ruhm, e - wig and bleibt sein Ruhm.
 lasts ev - er and ev - er more.
 - - - wig, und e - wig and bleibt sein Ruhm.
 - - - er, for ev - er and ev - er more.
 bleibt sein Ruhm, und e - wig bleibt sein Ruhm.
 ev - er, ev - er and [ev - er more.
 bleibt sein Ruhm, und e - wig bleibt sein Ruhm.
 ev - er, ev - er and ev - er more.
 Ruhm, und e - wig and bleibt sein Ruhm.
 lasts [for ev - er and ev - er more.

Soli

p

Soli

p

Soli

p

a 2

Carus

3

g
y
bleibt,
lasts

und e-wig bleibt sein
for ev - er and for ev - er -

Der Herr ist groß in sei-ner Macht, und e-wig bleibt sein Ruhm, und e-wig bleibt sein
The Lord is great, and great his might, his glo-ry lasts for ev - er and for ev - er -

Der Herr ist groß in sei-ner Macht, und e-wig bleibt sein
The Lord is great, and great his might, for ev - er, ev - er -

39 **B** *a 2*

ff

Ruhm, *more,* e - - - - - wig, e - - - - - wig bleibt sein Ruhm, und e-wig bleibt sein
more, glo - - - - - ry lasts for ev - er, ev - er and for ev - er -

Ruhm, *more,* bt, and e - - - - - wig, e - - - - - wig bleibt sein
more, his glo - - - - - ry lasts for ev - er, ev - er -

Der Herr ist groß in sei-ner Macht, und e-wig bleibt sein Ruhm, und e-wig bleibt sein
 The Lord is great, and great his might, his glo-ry lasts for ev - er and for ev - er -

Der Herr ist groß in sei-ner Macht, und e-wig bleibt sein
 The Lord is great, and great his might, for ev - er, ev - er -

Der Herr ist groß in sei-ner Macht, und e-wig bleibt, und e-wig bleibt sein
 The Lord is great, and great his might, his glo-ry lasts for ev - er, ev - er -

Der Herr ist groß in sei-ner Macht, und e-wig bleibt sein
 The Lord is great, and great his might, for ev - er, ev - er -

Vc Bassi

ff

The musical score consists of several systems. The top system features vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Ruhm, und e - wig, und e - - wig, / more, for ev - er, for ev - - - - - his glo - - ry". The piano part includes a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The score is marked with a dynamic of *p* (piano). A large watermark "CARUS" is overlaid on the page.

47

CARUS

e - - wig bleibt sein Ruhm, und e - - wig
 lasts, his glo - - ry lasts and for ev - - er and
 er, - - - - - er, ev - - er, ev - - er and
 er, - - - - - er, ev - - er, ev - - er and
 er, - - - - - er, ev - - er, ev - - er and

51

Soli
p

bleibt ev - er - - - sein - er - - - Ruhm. more. Und e - wig bleibt, His glo - ry lasts Der Herr ist groß in sei-ner Macht, The Lord is great, and great his might,

bleibt ev - er - - - sein - er - - - Ruhm. more. bleibt ev - er - - - sein - er - - - Ruhm. more. bleibt ev - er - - - sein - er - - - Ruhm. more.

55

C

a 2

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

und ewig bleibt sein Ruhm, und ewig
 ev - er - more, his glo - - - ry

und ewig bleibt sein Ruhm, ewig bleibt sein Ruhm, bleibt,
 his lasts ev - er and for ev - er - more, lasts

Macht, ewig bleibt sein Ruhm, und ewig,
 might, for ev - er, ev - er - more, his glo - - - ry

Der Herr ist groß in sei-ner Macht,
 [The Lord is great, and great his might,

Der Herr ist groß in sei-ner
 The Lord is great, and great his

Der Herr ist groß in sei-ner
 The Lord is great, and great his

Der Herr ist groß in sei-ner
 The Lord is great, and great his

Vc
ff Basso

19. Recitativo

GA 9a · EP 21

Raphael

Und Gott sprach: Es bringe die Erde hervor lebende Geschöpfe nach ihrer

And God said: Let the earth bring forth the living creature after his

Bassi

4

Art; Vieh und krie-chen-des Ge-würm und Tie-re der Erde nach ih-ren Gat-tun-gen.

kind; cattle and creep - - ing thing, and beasts of the earth af-ter their kind.

20. Recitativo

GA 9b · EP 22

Presto

Flauto I

Fagotto I, II e Contrafagotto

Trombone

Violino I

Violino II

Viola

Raphael

Bassi

Gleich öff-net sich der Erde Schoß,
Strait o-pen-ing her fer-tile womb,

und sie ge-biert auf Got-tes Wort Ge-schöp-fe je-der Art, in vol-lem Wuchs und oh-ne Zahl.
 the earth o-bey'd the word, and teem'd crea-tures num-ber - less, in per-fect forms and fu-ly grow

Vor Freu-de brül-lend steht der Lö-we da.
 Cheer - ful roar - ing stands the taw-ny li - on.

14 VII

VI II

Va

Bassi

Hier schießt der ge-len - ki - ge
In sud - den leaps the flex-ible

18 Presto

Ti-ger em-por.
ti - ger ar

24

Das za-ckig Haupt er - hebt der schnel - le Hirsch.
The nim-ble stag bears up his branch-ing head.

29

Mit flie - gen - der
With fly - ing

35

Mäh - ne springt und wieh'rt, voll Mut und Kraft, s ed - le Ross.
mane and fi - ery im - pa - tient the the spright - ly steed.

40

Andan
Fl
Fg I

pizz. coll'arco
pizz. coll'arco
pizz. coll'arco
pizz. coll'arco

Auf grü - nen Mat - ten
The cat - tle in herds al -
Bassi coll'arco

45

wei-det schon das Rind, in Her-den ab - ge-teilt.

Die

read - y seeks his food on fields and mead-ows green.

And

51

Trif - ten deckt, als wie ge - sät, das wol - len - rei-che, sanf - te Schaf.

Wie Staub ver -

o'er the ground, as plants, are spread the fleec - y, meek and bleat - ing flock.

Un - num-ber'd as the

brei - tet sich, in Schwarm und Wir - bel, das Heer der In-sek-te.
 sands in whirl a - rose the host of in-sect

Vc
 Basso

In lan - gen Zü - gen kriecht am Bo - den das Ge-würm.
 In long di - men-sions creeps with sin - uous trace the worm.

21. Aria

Maestoso

GA 9c • EP 23

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Flauto I, II: Treble clef, 3/4 time, dynamic *f* to *ff*. Includes a *a2* marking.
- Oboe I, II: Treble clef, 3/4 time, dynamic *f* to *ff*.
- Fagotto I, II: Bass clef, 3/4 time, dynamic *f* to *ff*.
- Contrafagotto: Bass clef, 3/4 time, dynamic *f*.
- Corno I, II in Re / D: Treble clef, 3/4 time, dynamic *f*.
- Clarino I, II in Re / D: Treble clef, 3/4 time, dynamic *f*. Includes a *a2* marking.
- Timpani in Re-La / d-A: Bass clef, 3/4 time, dynamic *f*.
- Violino: Treble clef, 3/4 time, dynamic *f* to *ff*.
- Viola: Bass clef, 3/4 time, dynamic *f* to *ff*.
- Raphael: Bass clef, 3/4 time, rests.
- Violoncello: Bass clef, 3/4 time, dynamic *f*.
- Basso: Bass clef, 3/4 time, dynamic *f*.

The score is marked **Maestoso** and features a large watermark reading "Carus" across the center. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). A *a2* marking is present in the Flauto and Clarino parts.

Musical score for the piece "Carus". The score is written for piano, organ, and voice. It consists of several systems of staves. The piano part includes treble and bass clefs. The organ part includes treble and bass clefs. The vocal part is written in a single staff. The score includes dynamic markings such as *ff*, *p*, and *f*, and articulation markings like accents and slurs. A large watermark "Carus" is overlaid on the score. The lyrics are:

Nun scheint in vol - lem Glan - ze der Him - mel;
 Now heav'n in full - est glo - - ry shone;

15

nun prangt in ih - rem Schmu - cke die Er - de.
 earth smiles in all her rich at - tire.

23 A

Die Luft er - füllt das leich - te Ge-
 The room of air with fowl _____ is

Cfg

Musical score for measures 30-35. The vocal line is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests in the vocal line.

fie - der; die Wäs - ser schwellt der Fi - sche wim - mel;
 fill'd; - the wa - ters swell'd by shoals -

Musical score for measures 36-41. The vocal line continues in bass clef. The piano accompaniment features a prominent bass line with eighth notes and chords. A large watermark 'Carus' is overlaid on the score.

a 2

ff
ff

Musical score for measures 36-41, piano accompaniment only. It features a complex texture with multiple voices in the piano part, including a prominent bass line and various rhythmic patterns. A large watermark 'Carus' is overlaid on the score.

den Bo - den drückt der Tie - re Last, den Bo - den drückt der
 by heav - y beasts the ground is trod, by heav - y beasts the

Musical score for measures 42-47. The vocal line continues in bass clef. The piano accompaniment features a steady bass line with eighth notes and chords. A large watermark 'Carus' is overlaid on the score.

ff

f *fs* *fs* *fs*

f *fs* *fs* *fs*

f

Tie - re Last.
ground is trod.

f

p *f*

p *f*

p *f*

Doch war noch al - les nicht voll-bracht, doch war noch al - les nicht voll-bracht. Dem Gan - zen
But all the work was not com - plete, but all the work was not com - plete. There want - ed

p *f*

57 Fl B *p* *f* *a 2*

Ob *f*

Fg *(a 2)* *f*

Cfg *f*

Cor

Cln

Timp *f*

Solo *p*

p *f* *f* *f*

p *p* *f* *f*

p *p* *f* *f*

p *p* *f* *f*

p *p* *f* *f*

fehl - te das Ge - schöpf, das Got - tes Wer - ke dank - bar sehn,
 yet that won - d'rous be - ing, that grate - ful should God's pow'r ad - mire,

p *p* *f* *f*

p *p* *f* *f*

64

I Solo

Solo

Solo

p

p

p

Solo

p

a 2

f

f

p

des Her - ren Gü - te prei - sen soll. Doch war noch
 with heart and voice his good - ness praise. But all the

p

p

71

al - les nicht voll - bracht. Dem Gan-zen fehl - te das Ge - schöpf, das Got - tes Wer - ke dank - bar
 work was not com - plete. There want-ed yet that won-d'rous be - ing, that grate - ful should God's pow'r ____ ad -

78

f *a2*

f

pp *f* *fs* *p*

3

sehn, des Her - ren Gü - te - - prei - sen soll, das
 mire, with heart and voice his - good - ness praise, that

pp *f*

Fg

I Solo

p

Got - tes Wer - ke dank - bar sehn, des He - Gü - te
 grate - ful should — God's pow'r ad - mire, with heart and voice, with

Bassi

p

prei - sen - soll, des Her - ren Gü - te prei - sen soll,
 heart, with heart and voice his good - ness praise,

97

des Her-ren Gü - te, des Her - ren Gü - sen soll.
with heart and voice, — with heart and voice, good - ness praise.

104

22. Recitativo

GA 10a · EP 24

Uriel Und Gott schuf den Men-schen nach sei-nem E - ben - bil - de. Nach dem E-ben-bil-de

And God cre - at - ed man in his own im - age. In the im - age of

Bassi

4

Got-tes schuf er ihn. Mann und Weib er - schuf er sie. Den A - tem des Le-bens hauch-te er in sein

God cre - at - ed he him. Male and fe-male cre-at - ed he them. He breath - ed in - to his nos-trils the breath of

8

An - ge-sicht, und der Mensch wur - de zur le - ben - di - gen See - l

life and man be - came a liv - ing l.

23. Aria

GA 10b · EP 25

Andante

Flauto I, II *I Solo* *p*

Oboe I, II *p*

Fagotto I, *I Solo* *p*

Corno I, II
in Do / C

Clarino I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

Uriel

Bassi *p*

5

a 2

f

a 2

f

f

f

f

10

Solo

pp

pp

I Solo

pp

p

p

p

Mit Würd' und Ho - heit an - ge - tan, mit Schön - heit, Stärk' und
 In na - tive worth and hon - our clad, with beau - ty, cour - age,

p

15

Mut be-gabt, gen Him - mel auf - ge - rich - tet, steht Mensch, ein Mann, und
 strength a-dorn'd, to heav'n e - rect and tall, stand a man, the Lord and

21

a 2

A

Kö - nig der Na - tur. Die breit ge-wölbt' er -
 King of na - ture all. The large and arch - ed

f *a 2* *ff* *ff* *ff*

f

f *ff* *ff* *p* *ff* *ff*

f *p* *ff*

hab - ne Stirn ver - künd' - Weis - tie - fen Sinn,
 front sub - lime of wis - dom de - clares the seat,

f

p *f* *f* *f*

und aus dem hel - len Bli - cke strahlt der Geist, des
 and in his eyes with bright - ness shines the soul, the

47

B

a 2

f *ff* *f* *ff*

f *a 2* *f*

pp *f* *ff* *ff*

pp *f*

pp *f*

Geist, des Schöp - fers Hauch und E - berr - bild
 soul, the breath and im - - age of his G

53

(a 2)

f *f* *p* *p* *p*

An sei - nen Bu - sen
 With fond - ness leans up -

p

57

p

p

p

Cor

schmie - get sich, für ihn, aus ihm ge - formt, die Gat - tin hold und an - muts - ed, die Gat - tin hold und an - muts - ed
 on his breast the part - ner for him form'd, a wom - an fair and grace - ful spouse, a wom - an fair and grace - ful

64

p

legato e *pp*

pp

pp

voll. spouse. In fro - her Un - schuld lä - chelt sie, des Früh - lings rei - - zend
 Her soft - ly smil - ing vir - gin looks, of flow - 'ry spring — the

pp

Bild, mir - rer, ihm Lie - be, ihm Lie - be, und
 be - speak him love, love, and

Vc
 Basso pizz.

C
I Solo
I Solo
p
p

Won - ne zu. In fro - her Un - schuld lä - chelt sie, des Früh - lings
 joy, and bliss. Her soft - ly smil - ing vir - gin looks, of flow - ry

pizz.
 coll'arco
 coll'arco

85

rei - - zend Bild, - ihm Lie - be, Lie be,
 spring the mir - ror, be - speak him

pizz.

91

Glück und Won - ne zu, ihm Lie - be,
 love, and joy, and bliss, be - speak him

pizz.

97

Glück und Won - ne
love, and joy, - - - - - ne and
coll'arco *tr tr* *iss.*

coll'arco *pp*

24. Recit

GA 11a · EP 26

Raphael

sah je-des Ding, was er ge-macht hat-te; und es war sehr gut; und der him-m-li-sche

And God saw ev-'ry thing that he had made; and be-hold, it was ver-y good; and the heav-en - ly

Bassi

6

5

Chor fei - er-te das En - de des sechs-ten Ta - ges mit lau - tem Ge - sang.

choir in song di - vine thus clos - ed the sixth day.

25. Chor

GA 11b • EP 27

Vivace

Flauto I, II *a 2*

Oboe I, II

Fagotto I, II e Contrafagotto *Fg a 2, Cfg*

Corno I, II in Si \flat / B basso

Clarino I, II in Si \flat / B

Trombone I, II, III

Timpani in Si \flat -Fa / B-F

Violino I, II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

Coro

5

Voll - en - det ist das gro - ße Werk;
A - chiev - ed is the glo - rious work;

Voll - en - det ist das gro - ße Werk; der Schöp - fer sieht's und
A - chiev - ed is the glo - rious work; the Lord be - holds it

Voll - en - det ist das gro - ße Werk;
A - chiev - ed is the glo - rious work;

Voll - en - det ist das gro - ße Werk; der Schöp - fer sieht's und
A - chiev - ed is the glo - rious work; the Lord be - holds it

der Schöp - fer sieht's und freu - et sich, der Schöp-fer sieht's und freu-et
 the Lord be - holds it and is pleas'd, the Lord be - holds it 7 and is
 freu - et sich, und freu - et sich, der Schöp-fer sieht's und freu-et
 and is pleas'd, 7 and is pleas'd, the Lord be - holds it 7 and is
 der Schöp - fer sieht's und freu - et sich, der Schöp-fer sieht's und freu-et
 the Lord be - holds it and is pleas'd, the Lord be - holds it 7 and is
 freu - et sich, der Schöp - fer sieht's und freu-et sich, der Schöp-fer sieht's und freu-et
 and is pleas'd, the Lord be - holds it and is pleas'd, the Lord be - holds it 7 and is

13 A

sich. pleas'd. Auch uns-re Freud er - schal - le
In loft - y strains let us _____ re -

sich. pleas'd. Auch uns-re Freud er - schal - le laut, er-schal-le
In loft - y strains let us _____ re-joice, let us re -

sich. pleas'd. Auch uns-re Freud er - schal - le laut, auch uns-re Freud er-schal - le
In loft - y strains let us _____ re-joice, in _ loft - y strains let us re -

sich. pleas'd. Auch uns-re Freud er - schal - le laut, er-schal-le laut, auch uns - re
In loft - y strains let us _____ re -joice, let us re -joice, in loft - y

Vc *Bassi*

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See the „Einzelanmerkungen“ in the Critical Report.

laut, er - schal - - - - - le laut! Des Her-ren
 joice, in loft - - - - - y_ strains let us re - joice! Our song let

laut, auch uns-re Freud er-schal-le_ laut, er-schal-le laut! Des Her-ren Lob sei un - ser -
 joice, in loft - y strains let us re - joice, let us re - joice! Our song let be the praise of -

laut, er - schal - - - - - le_ laut! Des Her-ren Lob _____ sei un - ser Lied, sei un - ser
 joice, let us _____ re - joice! Our song let be _____ the praise of - God, the praise of

Freud er - schal - - - - - le laut!
 strains, in loft - - - - - y strains let us re - joice!

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part consists of four staves (treble and bass clefs).

Musical score for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part consists of four staves (treble and bass clefs).

Musical score for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part consists of four staves (treble and bass clefs).

Musical score for the fourth system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part consists of four staves (treble and bass clefs).

Lob sei un-ser Lied, des Her-ren Lob sei un-ser Lied, sei un-ser Lied, sei un - ser Lied!
be the praise of God, our song let be the praise of God, the praise of God, the praise of God!

Lied, des Her-ren Lob sei un-ser Lied, des Her-ren Lob sei un-ser Lied, sei un - ser Lied!
God, our song let be the praise of God, our song let be the praise of God, the praise of God!

Lied, des Her-ren Lob sei un-ser Lied, des Her-ren Lob sei un-ser Lied, sei un - ser Lied!
God, our song let be the praise of God, our song let be the praise of God, the praise of God!

Des Her-ren Lob sei un-ser Lied, des Her-ren Lob sei un-ser Lied, sei un - ser Lied!
Our song let be the praise of God, our song let be the praise of God, the praise of God!

25 **B**

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Carus

Auch uns-re Freud er-schal-le laut! Des Her-ren Lob sei un - ser Lied! Auch uns-re
In loft - y strains let us re-joyce! Our song let be the praise of God! In loft - y

Auch uns-re Freud er-schal-le laut! Des Her-ren Lob sei un - ser Lied! Auch uns-re
In loft - y strains let us re-joyce! Our song let be the praise of God! In loft - y

Auch uns-re Freud er-schal-le laut! Des Her-ren Lob sei un - ser Lied! Auch uns-re
In loft - y strains let us re-joyce! Our song let be the praise of God! In loft - y

Auch uns-re Freud er-schal-le laut! Des Her-ren Lob sei un - ser Lied! Auch uns-re
In loft - y strains let us re-joyce! Our song let be the praise of God! In loft - y

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

29

Freud er-schal-le laut! Des Her-ren Lob sei un-ser Lied, sei un-ser Lied, sei
strains *let us re-joice! Our song let be the praise of God, the praise of God, the*

Freud er-schal-le laut! Des Her-ren Lob sei un-ser Lied, sei un-ser Lied, sei
strains *let us re-joice! Our song let be the praise of God, the praise of God, the*

Freud er-schal-le laut! Des Her-ren Lob sei un-ser Lied, sei un-ser Lied, sei
strains *let us re-joice! Our song let be the praise of God, the praise of God, the*

Freud er-schal-le laut! Des Her-ren Lob sei un-ser Lied, sei un-ser Lied, sei
strains *let us re-joice! Our song let be the praise of God, the praise of God, the*

un - ser Lied!
praise of God!

un - ser - Lied!
praise of - God!

un - ser Lied!
praise of God!

un - ser Lied!
praise of God!

26. Terzetto

Poco adagio

(GA 11b) · EP 28

Flauto I

Oboe I

Clarinetto in Si^b / B

I cantabile *f^s* *p*

II *p*

Fagotto

I *p*

II *p*

Corno I, II in Mi^b / Es

Gabriel

Uriel

Raphael

Bassi

7

Gabriel

Uriel

al - les auf; um Spei - se fleht dich al - les an.
soul a - waits; from thee, O Lord, they beg their meat.

al - les auf; um Spei - se fleht dich al - les an.
soul a - waits; from thee, O Lord, they beg their meat.

Solo

Du öff - nest dei - ne Hand, du öff - nest dei - ne Hand, ge - sät - ge - sät - tigt
 Thou o - pen - est thy hand, thou o - pen - est thy hand, and and set - ed

Du öff - nest dei - ne Hand, du öff - nest dei - ne Hand, sät - ge - sät - tigt
 Thou o - pen - est thy hand, thou o - pen - est thy hand, an sat - ed, and sat - ed

wer - den sie. Zu dir, o Herr, blickt al - les auf; um Spei - se fleht dich
 all they are. On thee, on - thee each liv - ing soul a - waits; from thee, o Lord, they

wer - den sie. Zu dir, o Herr, blickt al - les auf; um Spei - se fleht dich
 all they are. On thee, on - thee each liv - ing soul a - waits; from thee, o Lord, they

Ob I

A

Musical score for Ob I and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *f* and *p*.

VII

VII

Va

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola.

al - les an; du öff - nest dei - ne Hand, ge - sät - tigt, ge - sät - tigt wer - den sie.
 beg their meat; thou o - pen - est thy hand, and sat - ed, and sat all they are.

al - les an; du öff - nest dei - ne Hand, ge - sät - tigt, ge - sät - tigt wer - den sie.
 beg their meat; thou o - pen - est thy hand, and sat - ed, and sat all they are.

p
senza Cembalo

VII

VII

Va

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola.

Raphael

Du wen - dest ab dein An - ge - sicht; da be - - bet
 But as to them thy face is hid, with sud - - den

42

al - - les und er - starrt. Du nimmst den O - dem weg;
 ter - - ror they are struck. Thou tak'st their breath a - way;

47

in Staub zer - fallen sie. Du nimmst den O - - dem weg;
 they van - - to dust. Thou tak'st their breath a - way;

52

Gabriel

Uriel

Raphael

in Staub zer-fal-len sie. Den O - dem hauchst du wie-der aus,
 they van - ish in-to dust. Thou lett'st thy breath go forth a - gain,

Basso

Bassi

59 Fl I

Cl I

Cl II

Fg I

Fg II

Cor I/II

und neu - es Le - ben sprosst her - vor. Ver -
 and life with vig - our fresh re - turns. Re -

und neu - es Le - ben sprosst her - vor. Ver - jüugt ist die Ge -
 and life with vig - our fresh re - turns. Re - viv - ed earth un -

und neu - es Le - ben sprosst her - vor. Ver - jüugt ist die Ge -
 and life with vig - our fresh re - turns. Re - viv - ed earth un -

66

jü - ngt ist die Ge - stalt der Erd an Reiz und Kraft. Ver - jü - ngt ist die Ge -
 viv - ed earth un - folds new force and new de - lights. Re - viv - ed earth un -

stalt der Erd an Reiz und Kraft, an Reiz und Kraft. Ver - jü - ngt ist die Ge -
 folds new force and new de - lights, and new de - lights. Re - viv - ed earth un -

stalt der Erd an Reiz und Kraft, an Reiz und Kraft. Ver - jü - ngt ist die Ge - stalt der
 folds new force and new de - lights, and new de - lights. Re - viv - ed earth un - folds new

stalt der Erd an Reiz und Kraft, der Erd an Reiz und Kraft.
 folds new force and new de - lights, new force and new de - lights.

stalt der new Erd an Reiz und Kraft, der Erd an Reiz und Kraft. Und
 folds new force and new de - lights, new force and new de - lights. And

Erd an Reiz und Kraft, der Erd an Reiz und Kraft, der Erd an Reiz und Kraft. Und
 force and new de - lights, new force and new de - lights, new force and new de - lights. And

Und neu - es Le-ben sprosst her-vor; ver-jüngt ist die Ge-stalt der Erd an Reiz und
And life with vig-our fresh re-turns; re-viv-ved earth un-folds new force and new de-

neu - es Le-ben sprosst her-vor; ver-jüngt ist die Ge-stalt der Erd an Reiz und Kraft, an Reiz und
life with vig-our fresh re-turns; re-viv-ed earth un-folds new force and new de-lights, and new de-

neu - es Le-ben sprosst her-vor; ver-jüngt ist die Ge-stalt der Erd an Reiz und Kraft, an Reiz und
life with vig-our fresh re-turns; re-viv-ed earth un-folds new force and new de-lights, and new de-

Musical score for the first system, including piano accompaniment and vocal lines. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a *p* dynamic marking. The vocal line is in the upper staff.

Musical score for the second system, including piano accompaniment and vocal lines. The piano part continues with the melody and bass line. The vocal line is in the upper staff.

Musical score for the third system, including piano accompaniment and vocal lines. The piano part continues with the melody and bass line. The vocal line is in the upper staff.

Musical score for the fourth system, including piano accompaniment and vocal lines. The piano part continues with the melody and bass line. The vocal line is in the upper staff.

Kraft; ver - jü ngt ist die Ge - stalt der Erd an Reiz und
 lights; re - viv - ed earth un - folds new force and new de -

Kraft; ver - jü ngt ist die Ge - stalt der Erd an Reiz und
 lights; re - viv - ed earth un - folds new force and new de -

Kraft; ver - jü ngt ist die Ge - stalt der Erd an Reiz und Kraft, der
 lights; re - viv - ed earth un - folds new force and new de - lights, new

Musical score for the fifth system, including piano accompaniment and vocal lines. The piano part continues with the melody and bass line. The vocal line is in the upper staff.

Kraft, _____ der Erd an Reiz und Kraft.
 lights, _____ new force and new de - lights.

Kraft, _____ der Erd an Reiz und Kraft.
 lights, _____ new force and new de - lights.

Erd' _____ an Reiz und Kraft, der Erd an Reiz und Kraft.
 force _____ and new de - lights, new force and new de - lights.

27. Chor

(GA 11b) · EP 29

Vivace

Flauto I, II

Oboe I

Oboe II

Clarinetto I, II in Sib/ B

Fagotto I, II

Contrafagotto

Corno I, II in Sib/B basso

Clarino I, II in Sib/ B

I

Trombone II

III

Timpani in Sib-Fa / B-F

I

Violino

II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

Coro

Voll-en-det ist das gro - ße Werk. Des Her - ren
A-chiev-ed is the glo - rious work. Our song let

Voll-en-det ist das gro - ße Werk. Des Her - ren Lob sei un - ser Lied,
A-chiev-ed is the glo - rious work. Our song let be the praise of God,

Voll-en-det ist das gro - ße Werk. Des Her - ren
A-chiev-ed is the glo - rious work. Our song — let

Voll-en-det ist das gro - ße Werk. Des Her - ren Lob sei un - ser Lied, des
A-chiev-ed is the glo - rious work. Our song let be the praise of God, our

5 A

Lob sei un - ser Lied, des Her-ren Lob sei un-ser Lied!
be the praise of God, our song let be the praise of God!

sei un - ser Lied, des Her-ren Lob sei un-ser Lied!
the praise of God, our song let be the praise of God!

Lob sei un - ser Lied, des Her-ren Lob sei un-ser Lied!
be the praise of God, our song let be the praise of God!

Her - ren Lob sei un-ser Lied, des Her-ren Lob sei un-ser Lied! Al - les lo-be sei-nen
song let be the praise of God, our song let be the praise of God! Glo - ry to his name for

1 1

Trb I

Trb II

VII

VII II

Va

Al - - les lo - be sei - nen Na - -
Glo - - ry to his name for ev - -

Denn er al -
He sole on

Denn er al - lein ist hoch er - ha - ben, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
He sole on high ex - alt - ed reigns, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

Na - - men; denn er al - lein ist hoch er - ha - ben, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
ev - - er; he sole on high ex - alt - ed reigns, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

Vc

5 6 7 6 7 6 7

6 5

men; denn er al - lein ist hoch er - ha - - ben, al - le - lu - ja. Denn er al - lein
er; he sole on high ex - alt - ed reigns, al - le - lu - ia. He sole on high

lein ist hoch er - ha - ben, al - le - lu - ja.
high ex - alt - ed reigns, al - le - lu - ia.

Al - les lo - be sei - nen Na - - men, al - le - lu -
Glo - ry to his name for ev - - er, al - le - lu -

Al - les lo - be sei - nen Na - - men; denn
Glo - ry to his name for ev - - er; he

Bassi

Ob I

Ob II

Musical notation for Ob I and Ob II staves, including piano accompaniment.

ist hoch er - ha - ben. Al - les
 ex - alt - ed reigns. Glo - ry

Al - les lo - be sei - nen Na - - men; denn er al - lein ist hoch er - ha - ben,
 Glo - ry to his name for ev - - er; he - sole on high ex - alt - ed reigns,

ja, al - le - lu - ja. Al - les lo - be sei - nen Na - - men; denn er al - lein ist hoch er -
 ia, al - le - lu - ia. Glo - ry to his name for ev - - er; he - sole on high ex - alt - ed

er sole al - lein ist hoch er - ha - - ben, denn er al - lein ist hoch er - ha - ben, al -
 on high ex - alt - ed reigns, he - sole on high ex - alt - ed reigns, al -

Musical notation for vocal parts with lyrics.

lo - be sei - nen Na - - men; denn er al - lein ist hoch er - ha - - - ben, denn er al - lein
 to his name for ev - - er; he - sole on high ex - alt - ed reigns, he - sole on high

denn er al - lein ist hoch er - ha - ben, al - le - lu - ja, denn er al -
 he - sole on high ex - alt - ed reigns, al - le - lu - ia, he - sole on

ha - - ben, denn er al - lein ist hoch er - ha - ben, al - le - lu -
 reigns, he - sole on high ex - alt - ed reigns, al - le - lu -

le - lu - ja.
 le - lu - ia.

tr *Vc*

Musical notation for piano accompaniment and vocal parts.

26 FII/II *a 2*

Ob I

Ob II

Cl I/II

Fg I/II

Cfg

Cor I/II

Cln I/II

Trb I

Trb II

Trb III

Timp

ist hoch er - ha - ben, al - le - lu - ja. Al - les lo - be sei - nen Na - - -
ex - alt - ed reigns, al - le - lu - ia. Glo - ry to his name for ev - - -

lein ist hoch er - ha - ben, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
high ex - alt - ed reigns, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

ja, al - le - lu - ja, denn er al - lein ist hoch er - ha - ben, al - le - lu -
ia, al - le - lu - ia, he sole on high ex - alt - ed reigns, al - le - lu -

Al - les lo - be sei - nen Na - men, al - les lo - be sei - nen Na - -
Glo - ry to his name for ev - er, glo - ry to his name for ev - -

Vc Bassi

Basso

30 C

men, al - le - lu - ja. Denn er al - lein, -
 er, al - le - lu - ia. He sole on high, -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. Al - les lo - be sei - nen Na - men, al - le - lu - ja. Denn er - al -
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Glo - ry to his name for ev - er, al - le - lu - ia. He sole on -

ja. Al - les lo - be sei - nen Na - men, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
 ia. Glo - ry to his name for ev - er, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

men! Al - les lo - be sei - nen Na - men, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
 ver! Glo - ry to his name for ev - er, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

35

denn er al - lein — ist hoch er - ha - ben, ist hoch er - ha - ben, al - le - lu -
 he sole on high — ex - alt - ed reigns, — ex - alt - ed reigns, — al - le - lu -

lein, denn er al - lein ist hoch er - ha - ben, ist hoch er - ha - ben, al - le - lu -
 high, he sole on high ex - alt - ed reigns, ex - alt - ed reigns, — al - le - lu -

Al - les lo-be sei-nen
 Glo - ry to his name for

Vc

39

ja. Denn er al-lein ist hoch er-ha - ben, al - le - lu - ja, al - le - lu -
 ia. He sole on high ex - alt - ed reigns, al - le - lu - ia, al - le - lu -

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. Denn er al - lein ist hoch er - ha - - ben, al - le - lu -
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. He sole on high ex - alt - ed reigns, [] al - le - lu -

Na - - men; denn er al-lein ist hoch er-ha - - lu - ja, al - le - lu -
 ev - - er; he sole on high ex - alt - ed reigns, al - le - - lu - ia, al - le - lu -

Al - les lo-be sei-nen Na - - men; denn er al-lein ist hoch er - ha - -
 Glo - ry to his name for ev - - er; he sole on high ex - alt - - ed reigns, []

Vc. Bassi
 Basso

43 D

ja, al-le-lu-ja. Al - - les lo - be sei - nen Na - - men; al - le - lu - ja,
 ia, al - le - lu - ia. Glo - - ry to his name for ev - - er; al - le - lu - ia,

ja, al-le-lu-ja. Al - - les lo - be sei - nen Na - - men; al - le - lu - ja,
 ia, al - le - lu - ia. Glo - - ry to his name for ev - - er; al - le - lu - ia,

ja, al-le-lu-ja. Al - - les lo - be sei - nen Na - - men; al - le - lu - ja,
 ia, al - le - lu - ia. Glo - - ry to his name for ev - - er; al - le - lu - ia,

ben, al - le - lu - ja. Al - le - lu -
 —] al - le - lu - ia. Al - le - lu -

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The piano part includes a prominent bass line.

Musical score for the second system, mostly blank with a large watermark. The watermark consists of the word "CARUS" in a large, stylized, outlined font, slanted across the page.

Musical score for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line.

Musical score for the fourth system, featuring a vocal line and piano accompaniment with lyrics. The lyrics are: "al-le-lu-ja, al-le-lu - ja, al-le-lu - ia, al-le-lu - ia, al-le-lu - ja. Al - les lo-be sei-nen Na - men, al - le - lu - ja. Glo - ry to his name for ev - er, al - le - lu - ia. al-le-lu-ja. Al - les lo - be sei-nen Na - men, al - le - lu - ia. Glo - ry to his name for ev - er, al - le - lu - ia." The piano part includes a prominent bass line.

Musical score for the fifth system, featuring a vocal line and piano accompaniment with lyrics. The lyrics are: "ja, al-le-lu - ja. Al - les lo - be sei-nen Na - men, al - - les lo-be sei-nen ia, al - le - lu - ia. Glo - ry to his name for ev - er, glo - - ry to his name for". The piano part includes a prominent bass line.

51

Na - - men, al - les lo - be sei - nen Na - men; denn er al - lein ____
 ev - - er, glo - ry to his name for ev - er; he sole on high ____

Al - les lo - be sei - nen Na - men; denn er al - lein ____ ist hoch er - ha - ben, ist
 Glo - ry to his name for ev - er; he sole on high ____ ex - alt - ed reigns, ex -

ja. Al - les lo - be sei - nen Na - men, sei - nen Na - - men;
 ia. Glo - ry to his name for ev - er, for ev - - er;

Na - men, al - les lo - be sei - nen Na - men; denn er al - lein ist
 ev - er, glo - ry to his name for ev - er; he sole on high ex -

Musical score for the first system, featuring piano and organ parts. The piano part is in the upper staves, and the organ part is in the lower staves. Dynamic markings like *fz* are present.

Musical score for the second system, featuring piano and organ parts. A large watermark 'CARUS' is overlaid across the middle of the system.

Musical score for the third system, featuring piano and organ parts. A large watermark 'CARUS' is overlaid across the middle of the system.

ist hoch er - ha - - - - ben, denn er al - lein ist hoch er - ha - ben, ist hoch er - ha - -
 ex - alt - ed reigns, he sole on high ex - alt - ed reigns, ex - alt - ed reigns, -

hoch er - ha - - - - - ben, al - le - lu - ja, al - le - lu -
 alt - - - - ed reigns, - - - - - al - le - lu - ia, al - le - lu -

denn er al - lein ist hoch er - ha - ben, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -
 he sole on high ex - alt - ed reigns, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

hoch er - ha - - - - - ben, al - le - lu - ja, al - le - lu -
 alt - - - - ed reigns, - - - - - al - le - lu - ia, al - le - lu -

Musical score for the fourth system, including vocal lines with lyrics and piano/organ accompaniment. The lyrics are in German and English.

59 E

fz *a2*

ben, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. Denn er al - lein
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. He sole on high

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. Denn er al - lein
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. He sole on high

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. Denn er al -
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. He sole on

Vc
Bassi

64

ist hoch er - ha - ben, ist hoch er - ha - ben, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -
 ex - alt - ed reigns, ex - alt - ed reigns, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

ist hoch er - ha - ben, ist hoch er - ha - ben, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -
 ex - alt - ed reigns, ex - alt - ed reigns, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

lein ist hoch er - ha - ben, ist hoch er - ha - - ben, al - le - lu - ja, al - le - lu -
 high ex - alt - ed reigns, ex - alt - ed reigns, al - le - lu - ia, al - le - lu -

lein ist hoch er - ha - ben, ist hoch er - ha - - ben, al - le - lu - ja, al - le - lu -
 high ex - alt - ed reigns, ex - alt - ed reigns, al - le - lu - ia, al - le - lu -

68

ja. Al - les lo - be sei - nen Na - men; denn er al - lein ist hoch er - ha - ben,
 ia. Glo - ry to his name for ev - er; he sole on high ex - alt - ed reigns, —

ja. Denn er al - lein — ist hoch er - ha - ben, ist hoch er - ha - ben,
 ia. He sole on high — ex - alt - ed reigns, — ex - alt - ed reigns, —

ja. Al - les lo - be sei - nen Na - men; denn er al - lein ist hoch er - ha - ben,
 ia. Glo - ry to his name for ev - er; he sole on high ex - alt - ed reigns, —

ja. Denn er al - lein ist hoch er - ha - ben, denn er al - lein
 ia. He sole on high ex - alt - ed reigns, he sole on high

ist hoch er - ha - ben, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
 ex - alt - ed reigns, — al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

ist hoch er - ha - ben, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
 ex - alt - ed reigns, — al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

ist hoch er - ha - ben, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
 ex - alt - ed reigns, — al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

ist hoch er - ha - ben, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
 ex - alt - ed reigns, — al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

Ende des zweiten Teils

Dritter Teil

28. Recitativo

GA 12a · EP 30

Largo

The musical score is for a recitativo movement. It features a variety of instruments. The woodwinds include Flauto II, Oboe I and II, and Fagotto I and II. The brass section consists of Corno I and II in Mi/E. The strings include Violino I and II, Viola, and Bassi. There are also parts for Uriel and Cor. The score is marked 'Largo' and includes dynamic markings such as *cantabile*, *f*, *p*, and *coll'arco*. A large watermark 'CARUS' is visible across the score.

12

17

ff *p* *ff* *p* *ff* *p*

f *p* *f* *p*

ff *p* *ff* *p*

f *f*

ff *p* *pp*

ff *p* *pp* *pp*

ff *p* *ff* *p* *pp*

ff *p* *ff* *p* *pp*

22 A

Uriel

Aus Ro-sen-wol-ken nicht, weckt mich sü - ßen
 In his y man ap - pears, by tunes sweet a -

28

fz *p* *fz* *fz* *p* *fz* *fz*

Klang, der Mor - gen jung und schön. Vom
 wak'd, the morn - ing young and fair. From

34 Ob I
Ob II
Fg I/II

himm-li-schen Ge-wöl-be strömt rei-ne Har-mo-nie zur Er-de hi-na-
 the ce-les-tial vaults pure har-mo-ny de-scends on y-er-
 ed e-

42

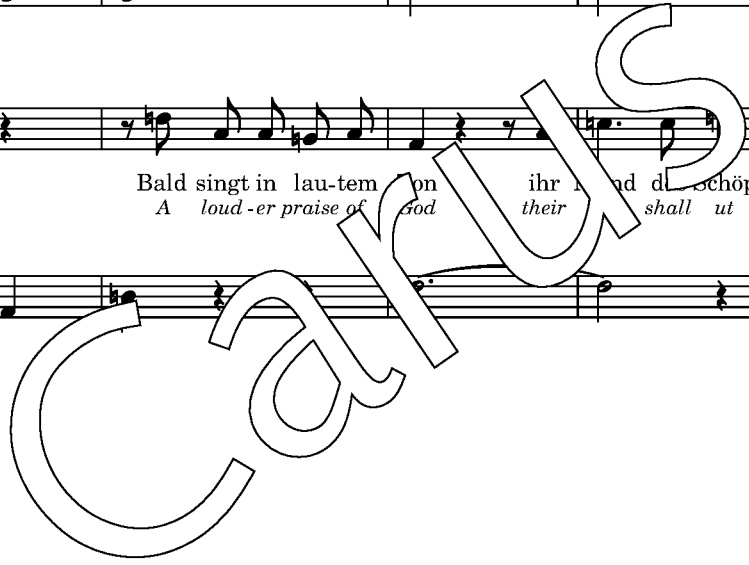
Seht das be-glück-te Paar, wie Hand in Hand es geht! Aus ih-ren Bli-cken
 Be-hold the bliss-ful pair, where hand in hand they go! Their flam-ing looks ex-

Piano accompaniment for measures 48-53, featuring treble and bass staves with musical notation.

Piano accompaniment for measures 48-53, featuring treble and bass staves with musical notation.

Vocal line for measures 48-53 with German and English lyrics.

strahlt des hei - ßen Danks — Ge - fühl. Bald singt in lau-tem Ton ihr Lob und das Schöp-fers
 press what feels the grate - ful heart. A loud-er praise of God their shall ut - ter



Più moto

Piano accompaniment for measures 54-59, featuring treble and bass staves with musical notation.

Piano accompaniment for measures 54-59, featuring treble and bass staves with musical notation.

Vocal line for measures 54-59 with German and English lyrics.

Lob. Lasst uns-re Stim-me dann sich men-gen in ihr Lied!
 soon. Then let our voic-es ring, u-nit-ed with their song!

29. Chor

GA 12b · EP 31

Adagio

Flauto I, II

Oboe I, II

Fagotto I, II

Contrafagotto

Corno I, II in Do / C

Clarino I, II in Do / C

I

Trombone II

III

Timpani in Do-Sol / c-G

I

Violino

II

Viola

Eva

Adam

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

I Solo

p

simile

p

Von
By

5 Ob I

dei - - - ner Güt', o Herr und Gott, ist
thee with bliss, O boun - - - teous Lord, the

Von dei - - - ner Güt', o Herr und
By thee with bliss, O n - - - teous

9

Erd und Him - - - mel voll. Die Welt, so
heav'n and earth are stor'd. This world, so

Gott, ist Erd und Him - mel voll. Die Welt, so
Lord, the heav'n and earth are stor'd. This world, so

13

groß, so wun - der-bar, ist dei - - - ner Hän - - de
great, so won - der-ful, thy might - - - y hand - - has

groß, so wun - der-bar, ist dei - - - ner Hän - - de
great, so won - der-ful, thy might - y, might - - - hand - - has

17 **A**

Werk, die _ Welt, so _ groß, so _ wun - der-bar, ist
fram'd, this _ world, so _ great, so _ won - der-ful, thy

Werk, die _ Welt, so _ groß, so wun - der-bar,
fram'd, this _ world, so _ great, so won - der-ful,

21 Fl

Ob

Fg

Timp

I Solo

p

I Solo

p

dei - - - de Werk. Von dei - - - ner
 might - - - and has fram'd. By thee - - - with

ist - - - ei - - - de Werk. Von - - - dei - - - ner
 th - - - night - - - has fram'd. By - - - thee - - - with

Coro

p

Ge -
For

p

Ge -
For

p

Ge -
For

p

Ge -
For

simile

simile

simile

Güt', bliss, He - - - - - ist Erd' und
bliss, bou - - - - - teous Lord, the heav'n and

Güt', bliss, - Herr und Gott, ist Erd' und
bliss, boun - teous Lord, the heav'n and

seg - net sei des Her-ren Macht! Ge - seg - net sei des Her-ren Macht!
ev - er bless-ed be his pow'r! For ev - er bless-ed be his pow'r!

seg - net sei des Her-ren Macht! Ge - seg - net sei des Her-ren Macht!
ev - er bless-ed be his pow'r! For ev - er bless-ed be his pow'r!

seg - net sei des Her-ren Macht! Ge - seg - net sei des Her-ren Macht!
ev - er bless-ed be his pow'r! For ev - er bless-ed be his pow'r!

seg - net sei des Her-ren Macht! Ge - seg - net sei des Her-ren Macht!
ev - er bless-ed be his pow'r! For ev - er bless-ed be his pow'r!

B

Him - earth - - - - - Die Welt, so
 earth - - - - - This world, so

Sein Lob er-schall in E - - wig - keit!
 His name be ev - er mag - - ni - fied!

32

First system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment.

groß,
great,

wun - der - bar,
won - der - ful,

ist — dei - - - - ner
thy — might - - - - y

groß,
great,

wun - der - bar,
won - der - ful,

ist — dei - - - - ner
thy — might - - - - y

Third system of musical notation with lyrics in German and English.

er - schall,
his name

er - schall in
be - ev - er

Sein Lob
His name,

er - schall,
his name

er - schall in
be - ev - er

Sein Lob
His name,

er - schall,
his name

er - schall in
be - ev - er

Sein Lob
His name,

er - schall,
his name

er - schall in
be - ev - er

Fourth system of musical notation with lyrics in German and English.

Fifth system of musical notation, including piano accompaniment.

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Piano accompaniment line for the second system.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Hän - - - k, die Welt, so
 hand - - - has d, this world, so

Hän - die Welt, so
 hand - this world, so

E - Sein Lob er - schall in E - wig-keit!
 mag - ni His name be ev - er mag - ni - fied!

E - wig-keit! Sein Lob er - schall in E - wig-keit!
 mag - ni - fied! His name be ev - er mag - ni - fied!

E - wig-keit! Sein Lob er - schall in E - wig-keit!
 mag - ni - fied! His name be ev - er mag - ni - fied!

E - wig-keit! Sein Lob er - schall in E - wig-keit!
 mag - ni - fied! His name be ev - er mag - ni - fied!

Piano accompaniment line for the sixth system.

38

groß,
great, so

wun - der - bar,
won - der - ful,

ist
thy

dei - - - - ner
might - - - - y

groß,
great, so

wun - der - bar,
won - der - ful,

ist
thy

dei - - - - ner
might - - - - y

er - schall,
his name

er - schall in
be ev - er

Sein Lob
His name,

er - schall,
his name

er - schall in
be ev - er

Sein Lob
His name,

er - schall,
his name

er - schall in
be ev - er

Sein Lob
His name,

er - schall,
his name

er - schall in
be ev - er

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Piano accompaniment line for the first system.

Piano accompaniment lines for the second system, including treble and bass clefs.

Vocal line for the second system.

Hän - - - - - der - - - - - Hän - - - - - de
 hand - - - - - thy might - - - - - y hand - - - - - has

Piano accompaniment line for the second system.

Hän - - - - - der - - - - - Hän - - - - - de
 hand - - - - - thy might - - - - - y hand - - - - - has

Vocal line for the third system.

E - - - - - in E - - - - - wig -
 mag - - - - - be mag - - - - - ni -

Piano accompaniment line for the third system.

E - - - - - wig-keit, in E - - - - - wig -
 mag - - - - - ni - fied, be mag - - - - - ni -

Piano accompaniment line for the third system.

E - - - - - wig-keit, in E - - - - - wig -
 mag - - - - - ni - fied, be mag - - - - - ni -

Piano accompaniment line for the third system.

E - - - - - wig-keit, in E - - - - - wig -
 mag - - - - - ni - fied, be mag - - - - - ni -

Piano accompaniment line for the fourth system.

44

pp

pp

pp

Werk, fram'd, dei thy might er de has Werk. fram'd.

pp

keit, fied, in be mag - - wig - keit! ni - fied!

pp

keit, fied, in be mag - - wig - keit! ni - fied!



Allegretto

VII 48

mezza voce

mezza voce

mezza voce

Adam

Der Ster - ne hells - ter,
Of stars — the fair - est,

Bassi

mezza voce

56

p

f

o wi er - kün - dest en Tag!
O g mile at a g morn! —

Wie
How

64

p

f

schmückst du ihn, o Son - ne, du, des Welt - alls Seel und Aug!
bright - en'st thou, O sun, the day, thou eye and soul of all!

73

Wie schmückst du ihn, o Sonne, du, des
 How bright - en'st thou, O sun, the day, thou

81

Fl

Ob

Fg

Cfg

Welt
eye

und Aug!
of all!

Tutti *

Macht kund auf eu - rer wei - ten Bahn des Her - ren
 Pro - claim in your ex - tend - ed course th'al - might - y

Tutti

Macht kund auf eu - rer wei - ten
 Pro - claim in your ex - tend - ed

Tutti *

Macht kund, — macht kund auf eu - rer wei - ten
 Pro - claim, — pro - claim in your ex - tend - ed

Tutti *

Macht kund auf eu - rer wei - ten Bahn,
 Pro - claim in your ex - tend - ed course,

Vc

* Adam und Eva ad libitum zusammen mit Basso bzw. Soprano tutti. / Adam and Eva ad libitum together with the basso and the soprano tutti respectively.

93 E

Eva

nd du, der
d thou, that

des Her-ren Macht und sei-nen Ruhm, und sei-nen Ruhm!
th'al-might-y pow'r and praise of God, and pr-aise of God!

Macht und sei-nen Ruhm, und sei-nen Ruhm, und sei-nen Ruhm!
pow'r and praise of God, and pr-aise of God, and pr-aise of God!

des Her-ren Macht und sei-nen Ruhm, und sei-nen Ruhm!
th'al-might-y pow'r and praise of God, and pr-aise of God!

Macht und sei-nen Ruhm, und sei-nen Ruhm!
pow'r and praise of God, and pr-aise of God!

des Her-ren Macht und sei-nen Ruhm, und sei-nen Ruhm!
th'al-might-y pow'r and praise of God, and pr-aise of God!

Macht und sei-nen Ruhm, und sei-nen Ruhm!
pow'r and praise of God, and pr-aise of God!

p

100 VII

VII

Va

Näch - te Zierd' und Trost, — und all das strah-lend Heer, —
rules the si - lent night, — and all ye star - ry — host, —

p *f* *f* *f*

107

ver - brei - tet ü - ber - all, ver - brei - tet sein Lob, in eu - rem Chor - ge -
 spread wide and ev - 'ry - where, spread wide his praise in cho - ral songs a -

115

sang!
 bout!

brei - tet ü - ber - all sein Lob in
 wide and ev - 'ry - where his praise in

123 Fl

Ob

F

I Solo

p

f

p

p

f

p

eu - - rem Chor - ge - sang!
 cho - - ral songs a - bout!

Adam

Ihr E - le - men - te, de - ren Kraft stäts
 Ye strong and cum - brous, strong el - e - ments, who

130

neu - e For-men zeugt, stäts neu - e For-men zeugt, ihr, ihr Dünst' und
cease - less chang-es make, who cease - less chang-es make, ye, dusk - y

137

Ne - bel, die der Wind ver - sam-melt und ver - treibt, ver - sam-melt und ver -
mists and dew - y steams, who raise and fall thro' th'air, who raise and fall thro'

G

143

Eva

treibt,
th'air,

and

sin

get al - le Gott dem Herrn!
the praise of God our Lord!

Lob - sin - get
Re - sound the

get al - le Gott dem Herrn!
the praise of God our Lord!

Lob - sin - get
Re - sound the

Lob - sin - - get al - le Gott dem Herrn!
Re - sound the praise of God our Lord!

Lob - sin - - get al - le Gott dem Herrn!
Re - sound the praise of God our Lord!

Lob - sin - - get al - le Gott dem Herrn!
Re - sound the praise of God our Lord!

Lob - sin - - get al - le Gott dem Herrn!
Re - sound the praise of God our Lord!

150

al - le Gott dem Herrn!
praise of God our Lord!

Groß, wie sein Nam', ist sei - ne
Great his name, and great his

al - le Gott dem Herrn!
praise of God our Lord!

Groß, wie sein Nam', ist sei - ne
Great his name, and great his

- get al - le Gott dem Herrn!
the praise of God our Lord!

Groß, wie sein Nam', ist
Great his name, and

Lob - sin - - get al - le Gott dem Herrn!
Re - sound the praise of God our Lord!

Groß, wie sein Nam', ist
Great his name, and

Lob - sin - - get al - le Gott dem Herrn!
Re - sound the praise of God our Lord!

Groß, wie sein Nam', ist
Great his name, and

Lob - sin - - get al - le Gott dem Herrn!
Re - sound the praise of God our Lord!

Groß, wie sein Nam', ist
Great his name, and

Macht. Groß, wie sein Nam', ist sei - ne Macht.
 might. Great his name, and great his might.

Macht. Groß, wie sein Nam', ist sei - ne Macht.
 might. Great his name, and great his might.

sei - ne Macht. Groß, wie sein Nam', ist sei - ne Macht.
 great his might. Great his name, and great his might.

sei - ne Macht. Groß, wie sein Nam', ist sei - ne Macht.
 great his might. Great his name, and great his might.

sei - ne Macht. Groß, wie sein Nam', ist sei - ne Macht.
 great his might. Great his name, and great his might.

sei - ne Macht. Groß, wie sein Nam', ist sei - ne Macht.
 great his might. Great his name, and great his might.

sei - ne Macht. Groß, wie sein Nam', ist sei - ne Macht.
 great his might. Great his name, and great his might.

sei - ne Macht. Groß, wie sein Nam', ist sei - ne Macht.
 great his might. Great his name, and great his might.

Fg I

Sanft rau - schend lobt, o Quel - len,
 Ye purl - - ing foun - tains tune his

ihn! — Den Wip-fel neigt, ihr Bäum'! — Ihr Pflan-zen,
 praise, — and wave your tops, ye pines! — Ye plants ex -

düf - men, hau ihm eu - ren Wohl - ge - ruch!
 hale, brea at him — your balm - y scent!

Ihr Pflan-zen, düf - tet, Blu - men, haucht ihm eu - ren Wohl - ge -
 Ye plants ex - hale, ye flow - ers breathe at him — your balm - y

194

Fl

Ob

Fg I

p

p

p

ruch!
scent!

Adam

Ihr,
Ye,

de - ren Pfad die Höhn er - klimmt und ihr,
that on moun-tains state-ly tread, and ye,

die n - rig kriecht,
that low-ly creep,

202

a 2

p

ihr,
ye,

de - ren Flug _____ die Luft durch - schneid't, _____ und
ye birds, that sing _____ at heav - en's gate, _____ and

208

a 2

Fg I

Cfg

K

f

f

Eva

ih
r,
ye,

Tie - re, prei-set al - le_ Gott!
liv - ing souls ex - tol the_ Lord!

ih
r,
ye,

Tie - re, prei-set al - le_ Gott!
liv - ing souls ex - tol the_ Lord!

Ihr,
Ye,

Ihr,
Ye,

Ihr,
Ye,

Ihr,
Ye,

Introduction for piano. Measures 215-220. Dynamics: *f*. The music features a complex harmonic structure with multiple staves, including a grand staff and a bass line.

Piano accompaniment for measures 221-225. Dynamics: *ff*. The music is characterized by dense, rhythmic patterns in the right hand and a steady bass line.

Ihn, ihn lo - - be,
 him cel - - e -

Ihn, ihn lo - - be,
 Him, him cel - - e -

ihre - re, prei-set al - le_ Gott! Ihn lo - - be,
 ye - ing souls ex - tol the_ Lord! Him cel - - e -

ihre Tie - - re, prei-set al - le_ Gott! Ihn lo - - be,
 ye liv - - ing souls ex - tol the_ Lord! Him cel - - e -

ihre Tie - - re, prei-set al - le_ Gott! Ihn lo - - be,
 ye liv - - ing souls ex - tol the_ Lord! Him cel - - e -

ihre Tie - - re, prei-set al - le_ Gott! Ihn lo - - be,
 ye liv - - ing souls ex - tol the_ Lord! Him cel - - e -

Piano accompaniment for measures 226-230. Dynamics: *ff*. The music continues with rhythmic patterns in the right hand and a steady bass line.

was nur O-dem hat, nur O-dem hat, was nur O-dem hat!
 brate, him mag-ni - fy, him cel - e - brate, him, him mag - ni - fy!

was nur O-dem hat, was nur O-dem hat!
 brate, him mag-ni - fy, him, him cel - e - brate, him, him mag - ni - fy!

was nur O-dem hat, was nur O-dem hat, was nur O-dem hat!
 brate, him mag-ni - fy, him, him cel - e - brate, him, him mag - ni - fy!

was nur O-dem hat, was nur O-dem hat, was nur O-dem hat!
 brate, him mag-ni - fy, him, him cel - e - brate, him, him mag - ni - fy!

227 Fl

Fg

Eva

Adam

Ihr dunk - le Hain', ihr
Ye val - ley's Hain', and

Ihr dunk - le Hain', ihr
Ye va - ley's Hain', and

235

I Solo

Berg' und Tal, — ihr Zeu - gen uns - res Danks; er -
shad - y woods, — our rap - tur'd notes ye heard; — from

Berg' und Tal, ihr Zeu - gen uns - res Danks; er -
shad - y woods, our rap - tur'd notes ye heard; — from

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

243 VII

VI II

Va

tö - nen sollt ihr früh und spät von uns - rem Lob - ge -
 morn to ev'n you shall re - peat our grate - ful hymns of

tö - nen sollt ihr früh und spät von uns - rem Lob - ge -
 morn to ev'n you shall re - peat our grate - ful hymns of

250

sang, er - tö - nen sollt ihr
 praise, from morn to ev'n you

sang, tö - nen sollt ihr früh und spät, er - tö - nen
 praise, morn to ev'n you shall re - peat, from morn to

256

früh und spät von uns - rem, von uns - rem Lob - ge -
 shall re - peat our grate - ful, our grate - ful hymns of

sollt ihr früh und spät von uns - rem, von uns - rem Lob - ge -
 ev'n you shall re - peat our grate - ful, our grate - ful hymns of

sang!
praise.

sang!
praise.

Tutti *p*

Heil
Hail,

dir,
boun

o
teous

Gott!
Lord!

O
Al

Schöp
might

fer,
y,

Heil
Hail,

dir,
boun

o
teous

Gott!
Lord!

O
Al

Schöp
might

fer,
y,

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a melodic line with 'simile' markings and a rhythmic accompaniment.

Vocal staves with lyrics in German and English. The lyrics are: "Welt. Dich be - ten Erd und Him - mel an, dich be - ten frame. Thy pow'r a - dore and the heav'n and earth, thy pow'r a -".

Piano accompaniment for the final system, including a bass line.

The musical score consists of several systems. The top two systems are empty staves. The third system shows piano accompaniment for the first system. The fourth system shows piano accompaniment for the second system. The fifth system contains the vocal melody with lyrics in German and English. The sixth system contains the bass line for the vocal melody. The seventh system contains the piano accompaniment for the third system. The eighth system contains the piano accompaniment for the fourth system. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Lyrics:
 Erd und Him - mel an, dich be - - ten Erd und
 dore the heav'n and earth, thy pow'r a - - dore the
 Erd und Him - mel an, dich be - - ten Erd und
 dore the heav'n and earth, thy pow'r a - - dore the
 Erd und Him - mel an, dich be - - ten Erd und
 dore the heav'n and earth, thy pow'r a - - dore the



f *a2*

Him - - mel an; wir prei - sen dich in E - - wig - keit, wir
 heav'n and earth; we praise thee now and ev - - er - more, we

Him - - mel an; wir prei - sen dich in E - - wig -
 heav'n and earth; we praise thee now and ev - - er -

Him - - mel an; wir prei - sen dich in
 heav'n and earth; we praise thee now and

Him - - mel an; wir prei - sen dich in E - - wig - keit, wir
 heav'n and earth; we praise thee now and ev - - er - more, we

Vc

Basso

prei - sen dich in E - - wig - keit, in E - - wig - keit, in E - wig - keit,
 praise thee now and ev - - er - more, and ev - - er - more, and ev - er - more,

keit, wir prei - sen dich in E - - - - wig - keit,
 more, we praise thee now and ev - - - - er - more,

E - - wig - keit, wir prei - sen dich in E - - wig - keit, wir prei - sen dich in
 ev - - er - more, we praise thee now and ev - - er - more, we praise thee now and

prei - sen dich in E - - wig - keit, in E - - wig - keit, in E - wig - keit,
 praise thee now and ev - - er - more, and ev - - er - more, and ev - er - more,

wir prei - - sen dich, wir prei-sen dich in E - - -
 we praise thee now, we praise thee now and ev - - -

wir prei-sen dich in E - - wig-keit, in E - - -
 we praise thee now and ev - - er - more, and ev - - -

E - wig-keit, in E - - wig-keit, in E - - wig-keit,
 ev - er - more, and ev - - er - more, and ev - - er - more,

wir prei-sen dich in E - wig-keit, in E - - wig-keit, wir prei-sen dich in
 we praise thee now and ev - er - more, and ev - - er - more, we praise thee now and

P

a2

- - - - -
 wir prei-sen dich in E-wig-keit, in
 we praise thee now and ev-er-more, and
 - - wig-keit, in E- - wig-keit,
 er - more, and ev - - - - - wig -
 wir prei-sen dich in E-wig-keit, in E- - wig-keit,
 we praise thee now and ev-er-more, and ev - - er - more,
 E - - wig-keit, wir prei-sen dich in
 ev - - er - more, we praise thee now and

E - - wir prei - sen dich in E - - wig -
 ev - - we praise thee now and ev - - er -
 keit, wir prei - - sen dich, wir
 more, we praise thee now, we
 wir prei - - sen dich in E - - wig - keit,
 we praise thee now and ev - - er - more,
 E - - wig - keit, wir prei - sen dich in E - wig - keit, wir prei - sen dich in E - - wig -
 ev - - er - more, we praise thee now and ev - er - more, we praise thee now and ev - - er -

kei-
more,

wir prei-sen dich in E - - wig - keit, wir prei-sen dich in
we praise thee now and ev - - er - more, we praise thee now and

prei-sen dich in E - - wig - keit, in E - - wig - keit, wir prei-sen dich in
praise thee now and ev - - er - more, and ev - - er - more, we praise thee now and

wir prei-sen dich in E - - wig - keit, wir prei-sen dich in
we praise thee now and ev - - er - more, we praise thee now and

kei-
more,

wir prei-sen dich in E - - wig - keit, wir prei-sen dich in
we praise thee now and ev - - er - more, we praise thee now and

The musical score is arranged in systems. The first system (measures 1-6) features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The second system (measures 7-12) continues the vocal and piano parts. The third system (measures 13-18) shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The fourth system (measures 19-24) continues the vocal and piano parts. The fifth system (measures 25-30) continues the vocal and piano parts. The sixth system (measures 31-36) continues the vocal and piano parts. The seventh system (measures 37-42) continues the vocal and piano parts. The eighth system (measures 43-48) continues the vocal and piano parts. The ninth system (measures 49-54) continues the vocal and piano parts. The tenth system (measures 55-60) continues the vocal and piano parts. The eleventh system (measures 61-66) continues the vocal and piano parts. The twelfth system (measures 67-72) continues the vocal and piano parts. The thirteenth system (measures 73-78) continues the vocal and piano parts. The fourteenth system (measures 79-84) continues the vocal and piano parts. The fifteenth system (measures 85-90) continues the vocal and piano parts. The sixteenth system (measures 91-96) continues the vocal and piano parts. The seventeenth system (measures 97-102) continues the vocal and piano parts. The eighteenth system (measures 103-108) continues the vocal and piano parts. The nineteenth system (measures 109-114) continues the vocal and piano parts. The twentieth system (measures 115-120) continues the vocal and piano parts. The twenty-first system (measures 121-126) continues the vocal and piano parts. The twenty-second system (measures 127-132) continues the vocal and piano parts. The twenty-third system (measures 133-138) continues the vocal and piano parts. The twenty-fourth system (measures 139-144) continues the vocal and piano parts. The twenty-fifth system (measures 145-150) continues the vocal and piano parts. The twenty-sixth system (measures 151-156) continues the vocal and piano parts. The twenty-seventh system (measures 157-162) continues the vocal and piano parts. The twenty-eighth system (measures 163-168) continues the vocal and piano parts. The twenty-ninth system (measures 169-174) continues the vocal and piano parts. The thirtieth system (measures 175-180) continues the vocal and piano parts. The thirty-first system (measures 181-186) continues the vocal and piano parts. The thirty-second system (measures 187-192) continues the vocal and piano parts. The thirty-third system (measures 193-198) continues the vocal and piano parts. The thirty-fourth system (measures 199-204) continues the vocal and piano parts. The thirty-fifth system (measures 205-210) continues the vocal and piano parts. The thirty-sixth system (measures 211-216) continues the vocal and piano parts. The thirty-seventh system (measures 217-222) continues the vocal and piano parts. The thirty-eighth system (measures 223-228) continues the vocal and piano parts. The thirty-ninth system (measures 229-234) continues the vocal and piano parts. The fortieth system (measures 235-240) continues the vocal and piano parts. The forty-first system (measures 241-246) continues the vocal and piano parts. The forty-second system (measures 247-252) continues the vocal and piano parts. The forty-third system (measures 253-258) continues the vocal and piano parts. The forty-fourth system (measures 259-264) continues the vocal and piano parts. The forty-fifth system (measures 265-270) continues the vocal and piano parts. The forty-sixth system (measures 271-276) continues the vocal and piano parts. The forty-seventh system (measures 277-282) continues the vocal and piano parts. The forty-eighth system (measures 283-288) continues the vocal and piano parts. The forty-ninth system (measures 289-294) continues the vocal and piano parts. The fiftieth system (measures 295-300) continues the vocal and piano parts. The fifty-first system (measures 301-306) continues the vocal and piano parts. The fifty-second system (measures 307-312) continues the vocal and piano parts. The fifty-third system (measures 313-318) continues the vocal and piano parts. The fifty-fourth system (measures 319-324) continues the vocal and piano parts. The fifty-fifth system (measures 325-330) continues the vocal and piano parts. The fifty-sixth system (measures 331-336) continues the vocal and piano parts. The fifty-seventh system (measures 337-342) continues the vocal and piano parts. The fifty-eighth system (measures 343-348) continues the vocal and piano parts. The fifty-ninth system (measures 349-354) continues the vocal and piano parts. The sixtieth system (measures 355-360) continues the vocal and piano parts. The sixty-first system (measures 361-366) continues the vocal and piano parts. The sixty-second system (measures 367-372) continues the vocal and piano parts. The sixty-third system (measures 373-378) continues the vocal and piano parts. The sixty-fourth system (measures 379-384) continues the vocal and piano parts. The sixty-fifth system (measures 385-390) continues the vocal and piano parts. The sixty-sixth system (measures 391-396) continues the vocal and piano parts. The sixty-seventh system (measures 397-402) continues the vocal and piano parts. The sixty-eighth system (measures 403-408) continues the vocal and piano parts. The sixty-ninth system (measures 409-414) continues the vocal and piano parts. The seventieth system (measures 415-420) continues the vocal and piano parts. The seventy-first system (measures 421-426) continues the vocal and piano parts. The seventy-second system (measures 427-432) continues the vocal and piano parts. The seventy-third system (measures 433-438) continues the vocal and piano parts. The seventy-fourth system (measures 439-444) continues the vocal and piano parts. The seventy-fifth system (measures 445-450) continues the vocal and piano parts. The seventy-sixth system (measures 451-456) continues the vocal and piano parts. The seventy-seventh system (measures 457-462) continues the vocal and piano parts. The seventy-eighth system (measures 463-468) continues the vocal and piano parts. The seventy-ninth system (measures 469-474) continues the vocal and piano parts. The eightieth system (measures 475-480) continues the vocal and piano parts. The eighty-first system (measures 481-486) continues the vocal and piano parts. The eighty-second system (measures 487-492) continues the vocal and piano parts. The eighty-third system (measures 493-498) continues the vocal and piano parts. The eighty-fourth system (measures 499-504) continues the vocal and piano parts. The eighty-fifth system (measures 505-510) continues the vocal and piano parts. The eighty-sixth system (measures 511-516) continues the vocal and piano parts. The eighty-seventh system (measures 517-522) continues the vocal and piano parts. The eighty-eighth system (measures 523-528) continues the vocal and piano parts. The eighty-ninth system (measures 529-534) continues the vocal and piano parts. The ninetieth system (measures 535-540) continues the vocal and piano parts. The ninety-first system (measures 541-546) continues the vocal and piano parts. The ninety-second system (measures 547-552) continues the vocal and piano parts. The ninety-third system (measures 553-558) continues the vocal and piano parts. The ninety-fourth system (measures 559-564) continues the vocal and piano parts. The ninety-fifth system (measures 565-570) continues the vocal and piano parts. The ninety-sixth system (measures 571-576) continues the vocal and piano parts. The ninety-seventh system (measures 577-582) continues the vocal and piano parts. The ninety-eighth system (measures 583-588) continues the vocal and piano parts. The ninety-ninth system (measures 589-594) continues the vocal and piano parts. The hundredth system (measures 595-600) continues the vocal and piano parts.

The musical score consists of several systems. The first system shows empty staves for vocal parts and piano accompaniment. The second system also shows empty staves. The third system begins with piano accompaniment in the left hand and vocal parts in the right hand. The lyrics are as follows:

Dich	be	ten	Erd	und	Him	mel	an,	dich
Thy	pow'r	a	dore	the	heav'n	and	earth,	thy

The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more active melody in the right hand. The score concludes with a final system of piano accompaniment.

The musical score consists of several systems. The first two systems are empty staves. The third system shows the beginning of the piano accompaniment with a treble and bass clef. The fourth system contains the vocal melody with lyrics in German and English. The fifth system continues the piano accompaniment. The sixth system shows the vocal melody with lyrics. The seventh system continues the piano accompaniment.

Lyrics:
 be - ten a - dore und the Him - mel an; wir prei - sen
 pow'r a - dore the heav'n and earth; we praise - sen
 thee

R

343 a 2

The musical score consists of piano accompaniment and four vocal staves. The piano part is written in treble and bass clefs, with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning and *p* (piano) later. The vocal staves are in treble clef and contain German and English lyrics. The lyrics are: "dich, now, wir prei-sen dich in E - wig-keit, in E - - - wig -". The English translation is: "we praise thee now and ev - er - more, and ev - - - er -".

keit,
more, wir prei-sen dich in E - wig-keit,
we praise thee now and ev - er-more, in E - - - wig -
and ev - - - er -

keit,
more, wir prei-sen dich in E - wig-keit,
we praise thee now and ev - er-more, in E - - - wig -
and ev - - - er -

keit,
more, wir prei-sen dich in E - wig-keit,
we praise thee now and ev - er-more, in E - - - wig -
and ev - - - er -

keit,
more, wir prei-sen dich in E - wig-keit,
we praise thee now and ev - er-more, in E - - - wig -
and ev - - - er -

359

f
a 2
f
f

f
f
f
f

f
f
f
f

keit,
more, - - - - wig - keit.
er - more.

keit, in E - - - - wig - keit.
more, and ev - - - - er - more.

keit, in E - - - - wig - keit.
more, and ev - - - - er - more.

keit, in E - - - - wig - keit.
more, and ev - - - - er - more.

f
f
f
f

f
f

The musical score is arranged in a system of staves. At the top, there are four staves for the vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass). Below these are four staves for the piano accompaniment. The lyrics are written in German and English below the vocal staves. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid on the piano accompaniment staves.

Vocal Lyrics:

Dich be - ten Erd und Him - - mel an; wir
 Thy pow'r a - dore the heav'n and earth; we
 Dich be - ten Erd und Him - - mel an; wir
 Thy pow'r a - dore the heav'n and earth; we
 Dich be - ten Erd und Him - mel an; wir prei - - sen dich, wir
 Thy pow'r a - dore the heav'n and earth; we praise thee now, we

Piano Accompaniment:

The piano accompaniment consists of four staves. The right hand plays a melodic line with a *p* dynamic, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with a *ff* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, primarily piano accompaniment.

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment.

prei - sen dich in E - - - wig - keit, in E - wig - keit, in
 praise thee now and ev - - - er - more, and ev - er - more, and

prei - sen dich in E - - - wig - keit, in E - wig - keit, in
 praise thee now and ev - - - er - more, and ev - er - more, and

prei - sen dich in E - - - wig - keit, in E - wig - keit, in
 praise thee now and ev - - - er - more, and ev - er - more, and

prei - sen dich in E - - - wig - keit, in E - wig - keit, in
 praise thee now and ev - - - er - more, and ev - er - more, and

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment.

379

E - - wig - keit.
ev - - er - more.

E - - wig - keit.
ev - - er - more.

E - - wig - keit.
ev - - er - more.

E - - wig - keit.
ev - - er - more.

30. Recitativo

Allegro

Adam

Nun ist die ers - te Pflicht er - füllt; dem Schöp - fer ha - ben wir ge - dankt.
 Our du - ty we per - form - ed now in off - 'ring up to God our thanks.

Bassi

5

Nun fol - ge mir, Ge - fähr - tin mei - nes Le - bens! Ich lei - te dich, und je - der Schritt
 Now fol - low me, dear part - ner of my life! Thy guide I'll be, and ev - 'ry step

10

weckt neu - e Freud in uns - rer Brust, zeigt Wun - der ü - ber - all. Er - ken - nen sollst du das, welch un - a - sprech - lich
 pours new de - lights in - to our breast, shews won - ders ev - 'ry - where. Then may'st thou and know the high - gree of

15

Glück der Herr uns zu - ge - dacht, il - lei - den im - mer dar, ihm wei - ß er Herz und Sinn. Komm, komm, fol - ge mir,
 bliss the Lord al - lot - ted us, with de - vot - e heart his boun - ty cel - e - brate. Come, come, fol - low me,

21

ge mir! Ich bin ein
 - low me! A sinner

O du, für den ich ward! Mein Schirm, mein Schild, mein
 O thou, for whom I am! My help, my shield, my

28

Andante

All! Dein Will ist mir Ge - setz. So hat's der Herr be - stimmt, und dir ge - hor - chen,
 all! Thy will is law to me. So God, our Lord, or - dains, and from o - be - dience,

34

und dir ge - hor - chen bringt mir Freu - - - de, Glück und Ruhm.
 and from o - be - dience grows my pride and hap - pi - ness.

31. Duetto

GA 13b · EP 33

Adagio

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Sib/ B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Mi \flat / Es

Violino I

Violino II

Viola

Eva

Adam

Bassi

Clt

Fg

Adam

Hol - - - de Gat-tin! Dir zur —
Grace - - - ful con-sort! At thy —

Musical notation for measures 13-18. The vocal line is in bass clef with lyrics. The piano accompaniment consists of a grand staff (treble and bass clefs). A dynamic marking *p* is present in the piano part.

Sei - te flie - - ßen sanft die Stun - den hin. Je - de Au - g' blick ist
 side _____ soft - - ly fly the gold - en hours. Ev - 'ry mo - ment brings new

Piano accompaniment for measures 13-18, showing the grand staff with treble and bass clefs.

Piano accompaniment for measures 19-24, showing the grand staff with treble and bass clefs.

Musical notation for measures 19-24. The vocal line is in bass clef with lyrics. The piano accompaniment consists of a grand staff. A dynamic marking *p* is present in the piano part. The instruction *I Solo* is written above the vocal line in the final measure.

Won - ne, ist Won - ne; kei - ne Sor - ge, kei - ne Sor - ge trü - bet sie.
 rap - ture, new rap - ture; ev - 'ry care, — ev - 'ry care is put — to rest.

Piano accompaniment for measures 19-24, showing the grand staff with treble and bass clefs. Dynamic markings *ff* and *p* are present.

Piano accompaniment for measures 19-24, showing the grand staff with treble and bass clefs.

Fl
Ob
Cl
Fg

Hol - de Gat - tin! Je - der Au - gen - blick ist Won - ne; k - ne Sa - ge - trü - bet
Grace - ful con - sort! Ev - ry mo - ment brings new rap - ture; ev - ry car - nal pa - sin - to

a 2

A

Eva
Teu - - - - rer Gat - te! Dir zur - Sei - te schwimmt in
Spouse _____ a - dor - ed! At thy - side _____ pur - - est

sie.
rest.

Musical score for measures 37-41. It includes vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The music is in a minor key and 4/4 time. The vocal parts are mostly rests in this section.

Musical score for measures 42-46. It includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: "Freu - den mir das Herz. _ Dir ge - lid met ist mein joys o'er-flow the heart. _ Lif at am, all I _". The piano accompaniment features a prominent bass line and arpeggiated chords.

Musical score for measures 47-51. It includes an Oboe part (labeled "Ob"), piano accompaniment, and vocal staves. The lyrics are: "Le - ben; dei - ne Lie - be, dei - ne Lie - be sei _ mein Lohn. am is thine; my re - ward, _ my re - ward thy love _ shall be. _". The piano accompaniment continues with arpeggiated figures, and the Oboe part has a melodic line starting in measure 47.

47

Teu - rer Gat - te! Dir ge - wid - met ist mein Le - ben; dei - ne Lie - sei - mein
 Spouse a - dor - ed! Life and all I am, all I am is thine; my re - ward love shall

Adam

Hol - de
 Grace - ful

52 **B**

Lohn. Teu - rer Gat - te! Dir zur Sei - te schwimmt in Freu - den mir das Herz. — Dir ge -
 be. Spouse a - dor - ed! At thy side — pur - est joys — o'er - flow the heart. — Life and

Gat - tin! Dir zur Sei - te, dir zur Sei - te flie - - ßen sanft — die Stun - den
 con - sort! At thy side, — at thy side — soft - - ly fly — the gold - en

57 Clt

Cor

wid - met ist mein Le - ben; dei - ne Lie - be, dei-ne Lie - be sei mein Lohn. —
 all I am is thine; — my re - ward, — my re - ward thy love shall be —

hin. Je - der Au - gen-blick ist Won - ne; kei-ne Sor - ge trü - bet sie.
 hours. Ev - 'ry mo - ment brings new rap - ture; ev - 'ry care is put to rest.

62 Fl

Clt

Fg

Cor

I Solo

Teu - rer Gat - te! Dir ge - wid - met ist mein Le - ben; dei - ne Lie - be sei — mein
 Spouse a - dor - ed! Life and all I am, all I am is thine; my re - ward thy love — shall

Hol - de Gat - tin! Je - der Au - gen - blick ist Won - ne; kei - ne Sor - ge trü - bet
 Grace - ful con - sort! Ev - 'ry mo - ment brings new rap - ture; ev - 'ry care is put — to

Lohn. Teu - rer Gat - te! Dei - ne Lie - be, dei - Lie - sei mein
 be. — Spouse a - dor - ed! My re - ward, — ward to love — shall

sie. — Hol - de Gat - tin! Hol - de Gat - tin! ei - ne or - gä - ne Sor - ge trü - bet
 rest. — Grace - ful con - sort! Grace - ful con - sort! Ev - ry are, — ev - 'ry care is put — to

72 Allegro

Lohn. be.
 sie. rest.

Der tau - en - de Mor - gen, o wie er - mun - tert er!
 The dew - drop - ping morn, O how she quick - ens all!

Die Küh - le des A - bend o wä - er - qui - t sie!
 The cool - ness of ev'ry O how al - re - stores!

Wie la - bend ist der run - den Fruch - te
 How grate - ful is of fruits the sa - vour

95 C

I

I Solo

Wie rei - zend ist — der Blu - men sü - ßer Du — Doch oh - ne
 How pleas - ing is — of fra - grant bloom the — mell. But with - out

Saft!
 sweet!

doch oh - ne dich,
 but with - out thee,

103

dich, doch oh - ne dich, was wä - re mir der
 thee, but with - out thee what is to me the

doch oh - ne dich, doch oh - ne dich, was wä - re mir der Mor - gen - tau,
 but with - out thee, but with - out thee what is to me the morn - ing dew,

I Solo

A - bend-hauch,
breath of ev'n,

der Blu-men Duft!
the fra-grant bloom!

der Früch - te Saft,
the sa - v'ry fruit,

Mit
With

Mit
With

Ob

a 2

dir, mit dir er - höht sich je - de Freu - de,
thee, with thee is ev - 'ry joy en - hanc - ed,

mit dir, mit dir ge - nieß ich dop - pelt
with thee, with thee de - light is ev - er

dir, mit dir er - höht sich je - de Freu - de,
thee, with thee is ev - 'ry joy en - hanc - ed,

mit dir, mit dir ge - nieß ich dop - pelt
with thee, with thee de - light is ev - er

127

Musical score for measures 127-136. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part features dynamic markings such as *f* and *p*. The vocal lines are in German and English.

sie; mit dir, mit dir ist die - lig - keit das Le -
 new; with thee, with thee - is life - ces - sant

sie; mit dir, mit die - - lig - keit das Le -
 new; with thee, thee lij in - ces - sant

137

Musical score for measures 137-146. This section is primarily piano accompaniment, featuring dynamic markings such as *fz* and *f*. The piano part is in German and English.

ben; dir, dir sei es ganz ge - weih.
 bliss; thine, thine, thine it whole shall be.

ben; dir, dir sei es ganz ge - weih.
 bliss; thine, thine, thine it whole shall be.

p *I Solo*

Mit dir, mit dir, mit dir ist - lig - keit - das Le - ben;
 With thee, with thee, with thee is life, is life in - ces - sant bliss;

pp

dir sei es ganz ge - weht,
 thine, thine it whole, it whole

shall be, dir thine, sei thine, es thine, ganz whole, ge shall, weiht. be.
 shall be, dir thine, sei thine, ganz whole, ge shall, weiht be. Der The

Die The
 tau - en - de Mor - gen, o wie er - mun - tert er!
 dew - drop - ping morn, O how she quick - ens all!
 coll'arco

186

pp

pizz. *coll'arco*

pizz. *coll'arco*

pizz. *coll'arco*

p

Küh - le des A - bends, o wie er - qui - cket sie!
 cool - ness of ev'n, O how she all re - stores!

pizz. *coll'arco*

p

Wie
How

194

I Solo

pizz. *coll'arco* *pizz.*

pizz. *coll'arco* *pizz.*

pizz. *coll'arco* *pizz.*

Wie rei - zend ist der Blu - men sü - ßer
 How pleas - ing is of fra - grant bloom the

la - bend ist der run - den Fruch - te Saft!
 grate - ful is of fruits the sa - vour sweet!

pizz. *coll'arco* *pizz.*

1
p

coll'arco

coll'arco

coll'arco

Duft! Doch oh-ne dich, doch oh-ne dich, was - re mir
smell! But with-out thee, but with-out thee what is to me

Doch oh-ne dich, doch oh-ne dich, doch oh-ne dich, wa wä - re mir
But with-out thee, but with-out thee, but with-out thee, what is to me der the

coll'arco

a 2

a 2

a 2

f

der A - bend-hauch, der Blu - men
the breath of ev'n, the fra - grant

Mor - gen-tau, der Fruch - te Saft,
morn - ing dew, the sa - v'ry fruit,

f

Duft!
bloom!

Mit dir, mit dir er - höht sich je - de Freu - de, mit
With thee, with thee is ev - 'ry joy e - n - ced, with

Mit dir, mit dir er - höht sich je - de Freu - de, mit
With thee, with thee is ev - 'ry joy e - n - ced, with

dir, mit dir ge - nieß ich dop-pelt sie; mit dir, —
thee, with thee de - light is e - ver new; with thee, —

dir, mit dir ge - nieß ich dop-pelt sie; mit dir,
thee, with thee de - light is e - ver new; with thee,

mit dir — ist Se — — — lig-keit das Le — — — ben; dir, dir,
 with thee — is life — — — in — ces — sant bliss; thine, thine,

mit dir — ist Se — — — lig-keit das Le — — — ben; dir, dir,
 with thee — is life — — — in — ces — sant bliss; thine, thine,

sei es ganz — — — ge — weiht.
 thine it whole — — — shall be.

sei es ganz — — — ge — weiht.
 thine it whole — — — shall be.

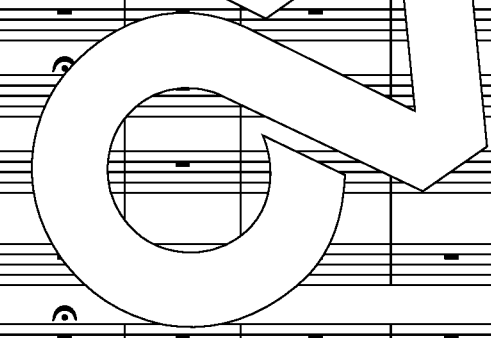
I Solo

Musical score for measures 252-260. The piano part includes dynamics *p*, *f*, and *I Solo*. The violin part includes dynamics *f* and *p*.

Mit dir, mit dir, mit dir — ist Se — keit — das Le —
 With thee, with thee, with thee — life, life — in — ces — sant

Mit dir, mit dir, mit dir — ist Se — lig — keit — das Le —
 With thee, with thee, with thee — is life, is life in — ces — sant

Musical score for measures 261-270. The piano part includes dynamics *p* and *pp*. The violin part includes dynamics *pp*.



ben; dir sei es ganz — ge — weiht; mit dir ist
 bliss; thine, thine it whole — shall be. With thee is

ben; dir sei es ganz — ge — weiht; mit dir ist
 bliss; thine, thine it whole — shall be. With thee is

Se - lig - keit das Le - ben; dir sei es ganz
 life in - ces - sant bliss; thine, thine it whole

Se - lig - keit das Le - ben; dir sei es ganz
 life in - ces - sant bliss; thine, thine it whole

p *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

ge - weiht, ganz ge - weiht.
 shall be, it whole shall be.

ge - weiht, ganz ge - weiht.
 shall be, it whole shall be.

f *a 2* *f* *a 2* *f* *a 2* *f*

Musical score for instruments, including strings and piano. The score consists of multiple staves with various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

32. Re-
civo

GA 14a · EP 34

Uriel *glück-lich Paar, und glück-lich im-mer-fort, wenn fal-scher Wahn*
O hap-py pair, and al-ways hap-py yet, if not, mis-led

Basso

Vocal score for Uriel and Basso. The score includes lyrics in German and English. The music is written on a single staff with a treble clef for Uriel and a bass clef for Basso.

4
 euch nicht ver-führt, noch mehr zu wün-schen, als ihr habt, und mehr zu wis-sen, als ihr sollt!
 by false con-feit, ye strive at more, as grant-ed is, and more to know, as know ye should!

Vocal score for the second part of the recitative. The score includes lyrics in German and English. The music is written on a single staff with a treble clef.

33. Chor

Andante

GA 14b · EP 35

Flauto I, II

Oboe I

Oboe II

Clarinetto I, II in Si♭/B

Fagotto I, II

Contrafagotto

Corno I, II in Si♭/B basso

Clarino I, II in Si♭/B

Trombone I

Trombone II

Trombone III

Timpani in Si♭-Fa/B-F

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

Coro

Singt dem Her - ren, al - le Stim-men! Dankt ihm, dankt ihm al - le sei-ne Wer - ke!
Sing the Lord ye voi - ces all! Ut - ter, ut - ter thanks ye all his works! -

5

f p *f p* *f p* *f*

f p *f p* *f p* *f*

f p *f p* *f p* *f*

f *f* *f* *f*

f p *f p* *f p* *f*

f *f* *f* *f*

f p *f p* *f p* *f*

f *f* *f* *f*

Lasst zu Eh - ren sei - nes Na - mens Lob in Wett - ge - sang er - schal - - - - len!
 Cel - e - brate his pow'r and glo - ry! Let his name re - sound on high!

Lasst zu Eh - ren sei - nes Na - mens Lob in Wett - ge - sang er - schal - - - - len!
 Cel - e - brate his pow'r and glo - ry! Let his name re - sound on high!

Lasst zu Eh - ren sei - nes Na - mens Lob in Wett - ge - sang er - schal - - - - len!
 Cel - e - brate his pow'r and glo - ry! Let his name re - sound on high!

Lasst zu Eh - ren sei - nes Na - mens Lob in Wett - ge - sang er - schal - - - - len!
 Cel - e - brate his pow'r and glo - ry! Let his name re - sound on high!

f p *f p* *f p* *f*

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. All staves contain rests, indicating that the instruments are silent for this section.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. All staves contain rests, indicating that the instruments are silent for this section.

The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. The music begins with a forte (*f*) dynamic. A large, stylized watermark reading "Carus" is overlaid across the staves.

The fourth system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. The music continues with a forte (*f*) dynamic. The vocal lines are written in German and English. The lyrics are:

 Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig - keit. A - - - - -

 The Lord is great; his praise shall last for aye. A - - - - -

 A - - - - - men. Des Her-ren Ruhm, er bleibt, er bleibt in E - wig -

 A - - - - - men. The Lord is great; his praise, his praise shall last for

The fifth system of the musical score consists of a single staff for the Violoncello (Vc). The music begins with a forte (*f*) dynamic.

14

keit. A - - - - - men. Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig -
 aye. A - - - - - men. The Lord is great; his praise shall last for

men, a - - - - - men.
 men, a - - - - - men.

keit, in E-wig-keit. Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig-
 aye, shall last for aye. The Lord is great; his praise shall last for

Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig - keit. A - - - - -
 The Lord is great; his praise shall last for aye. A - - - - -

Bassi

kei-
aye.

A - men,
A - men,

a - - - men.
a - - - men.

Des Her-ren Ruhm, er
The Lord is great; his

Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig - keit, in E - wig - keit. A -
The Lord is great; his praise shall last for aye, shall last for aye. A -

keit. A - - - - men.
aye. A - - - - men.

Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig - keit. A - - - - wig-keit.
The Lord is great; his praise shall last for aye. A - - - - for aye.

men.
men.

Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig - keit. A - - - - men.
The Lord is great; his praise shall last for aye. A - - - - men.

6 b6 6 4 6

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a 'p' dynamic marking and an 'a2' marking above a specific measure.

Second system of musical notation, primarily piano accompaniment. A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid across the system.

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment. A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid across the system.

Fourth system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment. The piano part includes a 'p' dynamic marking.

bleibt in E - wig - keit. A - - - - - men,
 praise shall last for aye. A - - - - - men,

- - - - - men. Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig - keit.
 - - - - - men. The Lord is great; his praise shall last for aye.

Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig - keit, in E - - - - wig - keit. A - -
 The Lord is great; his praise shall last for aye, shall last for aye. A - -

Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig - keit. A - -
 The Lord is great; his praise shall last for aye. A - -

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment for Violoncello (Vc) and Bassi. The Vc part includes a 'p' dynamic marking. Fingerings are indicated below the notes.

26 **A** a2

a - - - men. Des Her-ren Ruhm, er
 a - - - men, The Lord is great; his

A - - - men, a - - -
 A - - - men, a - - -

- - - men. Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig - keit. Des Her-ren
 - - - men. The Lord is great; his praise shall last for aye. The Lord is

- - - men. Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig - keit. Des Her-ren
 - - - men. The Lord is great; his praise shall last for aye. The Lord is

Vc Bassi

4 b 6 b

bleibt in E - wig - keit, in E - wig - keit. A - - - - - men. Des Her-ren
 praise shall last for aye, shall last for aye. A - - - - - men. The Lord is

men, a - - - - - men. Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig-keit.
 men, a - - - - - men. The Lord is great; his praise shall last - for aye.

Ruhm, er bleibt in E - wig-keit. A - - - - - men, a - men, a - - - - -
 great; his praise shall last for aye. A - - - - - men, a - men, a - - - - -

Ruhm, er bleibt in E - wig-keit. A - - - - - men, a - men, a - men, a - - - - -
 great; his praise shall last for aye. A - - - - - men, a - men, a - men, a - - - - -

5 46 4 b5 4 0 4 6 b 6 5 - 6 5
 5 4 3

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Third system of musical notation, including piano dynamics markings such as *p*.

Fourth system of musical notation, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Ruhm, er bleibe in Ewigkeit. A - - men, a - - great; his praise shall last for aye. A - - men, a - -".

Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig-keit. A - - men, a - - men.
 The Lord is great; his praise shall last for aye. A - - men, a - - men.

men. Er bleibt in E - - wig-keit. A - - men, a - - men,
 men. His praise shall last for aye. A - - men, a - - men.

men. Er bleibt in E - - wig-keit. A - - men, a - -
 men. His praise shall last for aye. A - - men, a - -

Fifth system of musical notation, including piano accompaniment for Violoncello (Vc) and Bassi. Dynamics markings include *p*.

Musical score for the first system, measures 38-41. It includes staves for vocal parts and piano accompaniment. Dynamics include 'f' and 'a2'.

Musical score for the second system, measures 42-45. It includes staves for vocal parts and piano accompaniment. Dynamics include 'f'.

Musical score for the third system, measures 46-49. It includes staves for vocal parts and piano accompaniment. Dynamics include 'f'.

Musical score for the fourth system, measures 50-51. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include 'Tutti' and 'f'.

Musical score for the fifth system, measures 52-53. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include 'Tutti' and 'f'.

Musical score for the sixth system, measures 54-55. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include 'Tutti' and 'f'.

Musical score for the seventh system, measures 56-57. It includes a Bass line with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include 'Bassi' and 'f'.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line with eighth-note patterns.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Fourth system of musical notation, including the vocal line and piano accompaniment.

Ruhm, er bleibt in E - - - wig-keit, in E-wig-keit.
great; his praise shall last for aye, shall last for aye.

Tutti

Des Her-ren Ruhm, er bleibt, des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig -
The Lord is great; his praise, the Lord is great; his praise shall last for

E - wig-keit, in E-wig-keit, in E - wig-keit. A - - -
last for aye, shall last for aye, shall last for aye. A - - -

bleibt in E-wig-keit, er bleibt in E - wig-keit.
praise shall last for aye, his praise shall last for aye.

10 10 7 6 5 7 6 5 b7 5 7

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig-keit. A - - wig - -
The Lord is great; his praise shall last for aye. A - - - -

keit. A - - - - - men, a - - - -
aye. A - - - - - men, a - - - -

men. Des Her-ren Ruhm, er bleibt, er bleibt in E - wig-keit, in E - wig - keit.
men. The Lord is great; his praise, his praise shall last for aye, shall last for aye.

Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig -
The Lord is great; his praise shall last for

Vc Bassi

Musical score for the Vc Bassi part.

men. Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig - keit. A - men, a -
 men. The Lord is great; his praise shall last for aye. A - men, a -

men. Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig -
 men. The Lord is great; his praise shall last for

Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig-keit. A - - - - men. Des Her-ren
 The Lord is great; his praise shall last for aye. A - - - - men. The Lord is

keit. A - - - - men.
 aye. A - - - - men.

Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig-
 The Lord is great; his praise shall last for

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a section marked 'a2'.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Fourth system of musical notation, including lyrics for the vocal line and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, primarily piano accompaniment.

tasto solo

The musical score consists of several systems. The first two systems show piano accompaniment for the right and left hands. The third system introduces vocal parts with lyrics in German and English. The lyrics are: "men. Singt dem Her-ren, al-le Stim-men! ut-ter thanks! Singt dem Her-ren, al-le Stim-men! ut-ter thanks! men. Singt dem Her-ren, al-le Stim-men! ut-ter thanks! men. Singt dem Her-ren, al-le Stim-men! ut-ter thanks! Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E-wig-keit. Singt dem Her-ren, al-le Stim-men! ut-ter thanks! The Lord is great; his praise shall last for aye. Singt dem Her-ren, al-le Stim-men! ut-ter thanks!"

Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). Performance instructions include *Solo* and *Tutti*. The score is marked with a large watermark "CARUS".

Musical score for the first system, featuring multiple staves with dynamic markings like *ff* and *f*.

Musical score for the second system, including piano accompaniment and dynamic markings.

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Vocal score for the fourth system with lyrics: E last wigkeit, er for aye, his.

Musical score for the fifth system, including piano accompaniment and dynamic markings.

bleibt, er bleibt in E - wig - keit. Singt dem Her-ren, al - le
 praise, his praise shall last for aye. Sing the Lord, ut - ter

bleibt, er bleibt in E - wig - keit. Singt dem Her-ren, al - le
 praise, his praise shall last for aye. Sing the Lord, ut - ter

bleibt, er bleibt in E - wig - keit. Singt dem Her-ren, al - le
 praise, his praise shall last for aye. Sing the Lord, ut - ter

bleibt, er bleibt in E - wig - keit. Singt dem Her-ren, al - le
 praise, his praise shall last for aye. Sing the Lord, ut - ter

79

Stim-men! Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig-keit. A - men, a - men.
thanks! The Lord is great; his praise shall last for aye. A - men, a - men.

Stim-men! Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig-keit. A - men, a - men.
thanks! The Lord is great; his praise shall last for aye. A - men, a - men.

Stim-men! Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig-keit. A - men, a - men.
thanks! The Lord is great; his praise shall last for aye. A - men, a - men.

Stim-men! Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig-keit. A - men, a - men.
thanks! The Lord is great; his praise shall last for aye. A - men, a - men.

Ende

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Das Partiturotograph der *Schöpfung* ist seit dem Tod Gottfried van Swietens im Jahr 1803 verschollen. Der Notentext der vorliegenden Ausgabe stützt sich primär auf den von Haydn selbst veranstalteten Erstdruck **E**, der komplett mit dessen Stichvorlage **Sv** verglichen wurde. Hinsichtlich bestimmter Einzelaspekte wurden zudem aus dem umfangreichen Korpus derjenigen Quellen, die ältere Überlieferungsschichten repräsentieren, das Stimmenmaterial **Sti** und die Dirigierpartitur **Dp** mit herangezogen;¹ diese beiden Quellen werden im Folgenden nur summarisch (aus Gründen der Quellenchronologie jedoch als erste) beschrieben.

Zur Gesamtheit des Quellenbestandes, einer ausführlichen Quellenbeschreibung sowie zur Chronologie der Quellen und ihrer Abhängigkeit voneinander wird auf den betreffenden Band der vom Haydn-Institut in Köln herausgegebenen Haydn-Gesamtausgabe verwiesen (Reihe XXVIII, Bd. 3).

1. Handschriften

Sti: Stimmenmaterial
Abschriften von Johann Elßler und weiteren Schreibern
Wien, Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung,
Signatur: *MH 13556* (Singstimmen)
MH 13557 (Orchesterstimmen)

Aufführungsmaterial der ersten Aufführung. Insgesamt
83 Stimmenhefte: 34 Streicher, 3 Bläser, 2 Timp., 4 Singstim-
men solo, 7 Singstimmen. Meist hochformatig, 10-zeilige
Blätter, nicht paginiert. Eine einstufige Kopialstimmen-
komplett erhalten. Die Stimmenhefte sind erstellte
Exemplar einer Kopie, nach dem die Blätter kopiert
wurden) sind vollständig. Die Stimmenhefte sind
wurden von Haydn gründlich revidiert. Die Harmoniestimmen sind
in mehreren „Handschriften“ ausgearbeitet, und zwar Holz und
Hörner jeweils dreifach, Posaunen jeweils doppelt.

Dp: Dirigierpartitur
Partiturabschrift von Johann Elßler und Peter Rampf
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv,
Signatur: *Mus. ms. 9851*

Aus Haydns Besitz (Haydn-Bibliothek-Verzeichnis Nr. 219); gelangte aus seinem Nachlass (Haydn-Nachlass-Verzeichnis Nr. 349) über mehrere Stationen an die damalige Königliche Bibliothek, Berlin (1878). Wahrscheinlich Haydns Dirigierpartitur bei den ersten Wiener Aufführungen. 3 Bände à 93, 83 und 85 Blätter, Querformat, 16-zeilig rastriert. Mit Generalbassbezifferung, die zunächst nur in einigen Secco-Rezitativen und den fugierten Chorabschnitten eingetragen war und dann von Haydn für den Ersten Teil komplettiert wurde.

Sv: Stichvorlage der Erstausgabe
Partiturabschrift von Johann Elßler
Wien, Gesellschaft der Musikfreunde,
Signatur: *III 7938 / H27405*

153 Blätter mit bis zu 22 Systemen (Rastrierung variiert je nach benötigten Zeilen), Hochformat, ca. 36 x 27 cm. Ohne Originaltitel; Seiten paginiert 1–301 (Teil 1 S. 1–131, Teil 2 S. 132–218, Teil 3 S. 219–301). Vor den drei Teilen jeweils eine unpaginierte Vacatseite, nach S. 301 zwei unpaginierte Seiten, auf denen als Anhang folgende, im Hauptteil der Partitur nicht notierte Passagen von Trb I–III bzw. Cfg² wiedergegeben sind: S. [302] Trb Nr. 1 (T. 86–89), Nr. 25–27; S. [303] Cfg Nr. 1, Nr. 6, Nr. 12, Nr. 21, Nr. 25–27 (notiert nur Nr. 25–27, T. 1f., dann Anweisung „Siehe Col. Trombone III“).

Partituranordnung und Vorzeichen des Instrumentariums auf der ersten Notenseite: „Clarin. I in C. // Clarinetto II in C. // Trombone I // Trombone II // Trombone III // Clarinetto I // Clarinetto II // Fagotto I // Fagotto II // Oboe I // Oboe II // Violino I // Violino II // Viola // Violoncello // Bass“. (Faksimile auf S. XVIII). Partituranordnung im weiteren Verlauf individuell nach Nummer bzw. Abschnitt angelegt, wobei *rossomodo* meist die Abfolge Cln, Timp, Cor, Clt, Ob, Fl, Fg, Cfg I/II, Va, SATB, Bs (soweit jeweiliges Instrument vorhanden) anzutreffen ist. In folgenden Nummern sind erste und zweite Stimme eines Bläserpaares in getrennten Systemen notiert (in NA z. T. abweichend): Nr. 1 Ob, Clt; Nr. 2 Ob; Nr. 10 Ob; Nr. 13 Ob/Clt; Nr. 27 Ob; Nr. 28 Fl I (Fl II/III gemeinsam); Nr. 33 Ob; Trb I–III immer in drei getrennten Systemen notiert.

Mit deutschem und englischem Singtext (ersterer in der Regel unter, letzterer über der Singstimme notiert). Nur wenige Eintragungen von Haydn, viele Ergänzungen und Korrekturen von van Swietens Hand. Zur Generalbassbezifferung in **Sv** siehe den betreffenden Abschnitt in Teil II des Kritischen Berichtes.

Sv enthält eine Nummerierung der einzelnen Sätze von 1 bis 34, die von fremder Hand vermutlich in sehr viel späterer Zeit, auf alle Fälle aber erst nach Herstellung der Erstausgabe **E** eingetragen wurde, da dort keine Nummerierung zu finden ist.

2. Druck

E: Erstausgabe
Partitur, Selbstverlag Haydn, Wien, erschienen im Februar 1800
Benutztes Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Signatur: *S.H. Haydn 935*

Titel: „DIE SCHÖPFUNG / Ein / Oratorium / In Musik gesetzt / von / JOSEPH HAYDN / Doctor der Tonkunst, der königl. Schwedischen Academie der / Musik Mitglied, und Kapellmeister in wirklichen

¹ Näheres zur Berücksichtigung der jeweiligen Quellen und zum editorischen Vorgehen generell siehe Teil II „Zur Edition“.

² Zu den Abkürzungen siehe Abkürzungsverzeichnis S. 327.

Diensten / seiner Durchlaucht des Herrn Fürsten von Esterhazy. / THE CREATION / An / Oratorio / Composed / by / JOSEPH HAYDN / Doctor of Musik, and Member of the royal Society of / Musik in Sweden, in actual Service of his highness / the Prince of Esterhazy. / Vienna / 1800.“

Seitenfolge: Titelseite, Rückseite vacat, dann sieben Seiten „VERZEICHNISS DER SUBSCRIBENTEN“, Vacatseite, anschließend Notentext, paginiert 1–303. Seiten- und Zeilenaufteilung genau wie **Sv**, ebenfalls zwei Seiten Anhang mit den ergänzten Passagen für Trb und Cfg (lediglich diese beiden Anhangsseiten unterscheiden sich geringfügig von der Seitenaufteilung in **Sv**). Zur Partituranordnung und Notierung der Bläserpaare sowie zur Notierung des (ebenfalls deutsch – englischen) Singtextes siehe Quellenbeschreibung von **Sv**.

Der Notentext weicht in einigen Details von **Sv** ab, die Generalbassbezeichnung fehlt ganz (siehe dazu die betreffenden Abschnitte in Teil II „Zur Edition“).

Spätere Abzüge von **E** blieben in NA unberücksichtigt. Im August 1803 übernahm die Leipziger Verlagshandlung Breitkopf & Härtel die Stichplatten.

II. Zur Edition

1. Quellenbewertung

E, unsere Hauptquelle, repräsentiert (zusammen mit der originalen Stichvorlage **Sv**) den Werktext in der Fassung letzter Hand, entstanden in einer sorgfältigen, für die Drucklegung vorgenommenen Revision des Werkes durch Haydn (und in Swieten). Der vom Komponisten privat veranstaltete Druck für auswärtige Aufführungen als maßgebliche Druckgrundlage – das heißt auch als Vorlage für alle fehlenden Stimmenmaterialien – dienen sollte (s. z. B. die Vorrede, S. VII, zitierten Subskriptionsaufruf), mußte an einer gründlichen Ausführung des Druckes einschließlich möglicher reichhaltiger Bezeichnungen hinsichtlich der Artikulation, Dynamik, Warnungsskizzen etc. (und in der folgenden Dokumentation) komplett dokumentierte) sich mit **Sv** eine Reihe von Ungenauigkeiten in (den anderen zeitlichen) umgekehrt, dass **E** wiederholt gegenüber **Sv** veränderte Lesarten aufweist (etwa stellenweise eine längere Stimmkennzeichnung). Wie genau freilich Haydn den Prozess des Notentextes überwachte, läßt sich dort nicht präzise ermitteln. Immerhin finden sich an einigen wenigen Stellen von **E** auch etwas größere Abweichungen (gegenüber **Sv**), bei denen grundsätzlich nicht auszuschließen ist, dass sie auf Korrekturanweisungen von Haydn selbst zurückgehen (hier sei besonders auf T. 5–7 in Nr. 30 verwiesen, vgl. dazu auch untenstehend in den Einzelanmerkungen).

Auf eine Berücksichtigung bzw. Dokumentierung früherer Werkstadien konnte in diesem Zusammenhang weitgehend verzichtet werden. In ausgewählten Einzelfällen fand allerdings das originale Stimmenmaterial **Sti** Berücksichtigung: bei wenigen exponierten Lesarten, die als mitteilenswert angesehen wurden (s. z. B. Nr. 12, VI I T.1–5 oder Cor/Cln T. 17–19); vor allem jedoch zur – freilich nicht restlos möglichen – Klärung der in **E**, **Sv** des Öfteren nur sporadisch gekennzeichneten Besetzung in Stimmenpaaren (Zuordnung einer einstimmigen Passage nur zur ersten Stimme oder zu beiden?); in einem Fall auch zur Ergänzung einer in **E**, **Sv**

offenbar versehentlich fehlenden Stimme (Cfg in Nr. 3, T. 7–43). Für die Generalbassbezeichnung wurde neben **Sv** deren Vorlage, die Dirigierpartitur **Dp**, herangezogen (s. dazu den nächsten Abschnitt).

2. Zur Generalbassbezeichnung

Dp enthält fast für den kompletten Ersten Teil der *Schöpfung* sowie in Nr. 16, 24 (T. 1), 27 (T. 9–12), Nr. 30 und Nr. 33 eine Generalbassbezeichnung. Die auf **Dp** beruhende Quelle **Sv** enthält diese Bezeichnung nur zum Teil, nämlich bis einschließlich Nr. 6, T. 80 (dann bricht die Bezeichnung ab), sowie für Nr. 30, jedoch erst ab T. 23.³ **E** enthält überhaupt keine Bezeichnung. Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass Haydn die ursprüngliche Idee, das Tasteninstrument in allen Nummern mitwirken zu lassen, in der Zwischenzeit aufgegeben hat. In **E** finden sich allerdings an keiner Stelle Generalbassziffern, also auch nicht in den (Secco-) Rezitativen, für die auf jeden Fall mit einer Begleitung durch das Tasteninstrument zu rechnen ist; zugleich tauchen nach wie vor die verbalen Anweisungen „senza Cembalo“ (Nr. 12 und 26) bzw. „Cembalo“ (Nr. 12) auf. Anzumerken ist in diesem Zusammenhang auch, dass Haydn wahrscheinlich im Hinblick auf die Drucklegung des Werkes den größten Teil der Bezeichnung, die sich in **Dp** findet, immerhin einwandfrei eingetragene hatte. All dies deutet darauf hin, dass wohl andere Gründe für das Fehlen der Bezeichnung in **E** maßgebend waren. Hier ist eine Gegenüberstellung mit vergleichbaren Werken Haydns aufschlussreich: Georg Feder weist darauf hin, dass das Oratorium *Il ritorno di Tobia* und die italienischen Opern – abgesehen von einer mit solchen großen Vokalwerken verknüpften Tradition – „in Partiturnotierungen verbreitet [wurden], die wie Haydns Originalmanuskripte keine oder nur sporadische Generalbassziffern enthielten“. Opern- bzw. Oratorienaufführungen mussten nach der Partitur dirigiert werden, wobei die Notierung in dieser Form die Darstellung der Harmonien durch Ziffern weitgehend überflüssig machte. „Dagegen wurden Haydns lateinische Messen ursprünglich in Stimmenabschriften verbreitet, die wie die autographen Originalpartituren eine sorgfältig bezifferte Orgelstimme als Grundlage für die Begleitung und Leitung der kleinen Kirchenorchester und -chöre durch den Organisten enthielten.“⁴

Zusammenfassend ist somit festzuhalten, dass auch der Befund in **E** nicht gegen die Idee einer durchgehenden Generalbassbegleitung spricht. Aus diesem Grund wird im Rahmen des Aufführungsmaterials, das begleitend zur vorliegenden Partiturausgabe erscheint, auch eine komplette Cembalostimme für sämtliche Nummern angeboten. Vor allem aus praktischen Erwägungen heraus wurde in diesem Zusammenhang auch entschieden, die Generalbassbezeichnung aus **Sv** und **Dp** in die NA zu übernehmen. Dabei wurden unterschiedliche Notationsweisen bei der Bezeichnung (z. B. #4 und 4+) vereinheitlicht; fehlende Zeichen (z. B. # bei erhöhter Terz oder 6 bei Sextakkord) wurden nur in wenigen Ausnahmefällen ergänzt (gekennzeichnet durch eckige Klammern), Fehler mit Anmerkung in Teil III des Kritischen Berichtes korrigiert. Die gelegentlich in den Quellen auftauchende und in die NA übernommene Bezeichnung „unisono“ im System der Bassi gehört zur Generalbassbezeichnung und steht für „all'ottava“, d. h. sie ist als

³ Außerdem findet sich in **Sv** in Nr. 1 und 2 in einigen wenigen Takten eine zusätzliche, mit Buntstift eingetragene Bezeichnung (z. T. die vorhandenen Ziffern verdoppelt, z. T. davon abweichend), die offenbar zu einem späteren Zeitpunkt eingefügt wurde und in vorliegender Ausgabe unberücksichtigt bleibt.

⁴ Georg Feder, *Joseph Haydn. Die Schöpfung*, Kassel 1999, S. 153.

„stäts“, „Wallfische“), einschließlich solcher Formen, die heutigen grammatischen Regeln nicht mehr entsprechen (z. B. „Lasst euer Lobgesang erschallen“, „das Heer der Insekte“).

Angesichts mancher (vermeintlicher) Schwächen des englischen Singtextes hatte man früher lange angenommen, van Swieten habe ihn durch eine eigene Rückübersetzung seiner deutschen Fassung ins Englische geschaffen. Neuere Forschungen haben jedoch ergeben, dass es sich dabei wohl im Wesentlichen um den Text der verloren gegangenen Originalvorlage handelt (vgl. dazu Vorwort, S. X). Überhaupt wird van Swietens englischer Text inzwischen weit positiver beurteilt als noch in früherer Zeit. So lässt sich nach heutiger Einschätzung zu den drei in der Vergangenheit immer wieder vorgebrachten Hauptkritikpunkten Folgendes sagen:⁷

- Die vermeintlich falsche Betonung regulär unbetonter Silben, wie z. B. der Endsilbe „-ed“ in Vergangenheitsformen, war für den Vortrag von (biblischen) Texten im 18. und 19. Jh. durchaus üblich. Zudem sind ähnliche Eigenheiten der Deklamation z. B. auch in manchem Händel-Libretto zu finden und kein zwingender Grund für eine Textrevision.
- Die Vermischung unterschiedlicher Erzählzeiten wie z. B. am Beginn von Nr. 21 kann als bewusst eingesetztes Stilmittel verstanden werden.
- Falsche Satzstellungen könnten ihren Grund in dem Bemühen van Swietens haben, den englischen Text besser an die Komposition anzupassen (so entspricht z. B. die Satzstellung „The wonder of his works / displays the firmament“ dem deutschen „und seiner Hände Werk / zeigt an das Firmament“ und gewährleistet dadurch eine angemessene Zuordnung von Text und Musik).

Aufgrund dieser Überlegungen wird der englische Singtext in der vorliegenden Ausgabe in seiner Originalgestalt wiedergegeben, mit Ausnahme einiger weniger, in den Einzelanmerkungen verzeichneten Korrekturen und unter Anpassung der Silbentrennung an den heutigen Standard.

In **E** und **Sv** ist der englische Text samt zugehörigen, in Klammern erscheinenden Alternativen in einem System zusammen mit dem deutschen Text durch die Lesbarkeit in manchen Sätzen (Secco-Rezitativen, nicht unerheblich erschwert. Aus diesem Grund wurde in den betreffenden Sätzen für den englischen Text ein separates System eingeführt, das in Alternativnoten für den englischen Text erscheint. Die Hauptnoten sind diesen nachfolgend (bzw. die Hauptnoten) beige, wo möglich, mit einem kleineren Hauptnoten beige (bzw. kleineren Hauptnoten beige) gekennzeichnet werden).⁸

Anders als in den Quellen oft nicht in allen Stimmen unterlegt, ist die Textunterlegung (deutsch und englisch) ohne Textunterlegung ergänzt, wenn sie in den Quellen wenigstens in einer Stimme notiert ist und die Unterlegung der anderen Stimmen daraus eindeutig hervorgeht. An manchen Stellen mussten in NA bei Vervollständigung der englischen Textunterlegung einzelne Kleinstichnoten ergänzt werden, die durch eckige Klammern gekennzeichnet sind. Dort, wo sich für den englischen Text die Vervollständigung nicht eindeutig aus dem Kontext ergibt, findet sich jeweils eine von NA vorgeschlagene Unterlegung in eckigen Klammern, verbunden mit einer Erläuterung in den Einzelanmerkungen.

6. Zur Nummerierung

Zur *Schöpfung* gibt es keine originale Nummerierung der Sätze (nur die dreiteilige Gesamtanlage ist authentisch). In **Sv** findet sich eine insgesamt konsequent durchgeführte, sinnvolle Gliederung

der Sätze durch die Unterscheidung zweier Arten von Satzschlusszeichen: Durch dreifachen Schlussstrich (wobei der dritte lediglich jeweils die beiden mittleren Zwischenräume der Systeme durchmisst) werden größere Satzeinheiten voneinander abgetrennt – immer beginnend mit einem Secco-Rezitativ (oft das Stichwort gebende Bibelwort) und endend mit einer Arie (Schilderung des Geschaffenen) oder einem Chor (Lobpreis) –, ein Doppelstrich unterteilt jeweils die Sätze innerhalb dieser Einheiten. In **E** ist diese Gliederung zwar in weiten Teilen noch zu erkennen, aber (wohl versehentlich) nicht mehr ganz konsequent durchgeführt. Die NA orientiert sich daher bei der Nummerierung an **Sv**, wobei aus praktischen Gründen einer durchlaufenden Zählung gegenüber einer weiteren Untergliederung durch Buchstaben (1a, 1b etc.) der Vorzug gegeben wurde. Erkennbar ist die Gliederung in Anlehnung an **Sv** durch die Unterscheidung von dünnem Doppelstrich innerhalb und eigentlichem Schlussstrich am Ende der jeweiligen Satzeinheit. (Im großen Schlusskomplex des Zweiten Teils – Chor/Mittelteil mit Solotertzett/Chor – wurde, aus Praktikabilitätsgründen, eine Aufteilung auf drei Nummern vorgenommen.)

Die in anderen Ausgaben bereits geführten Zählungen weichen von der hier vorliegenden teilweise ab. Zur Orientierung wird daher rechts über jeden Satz die betreffende Nummer in der Haydn-Gesamtausgabe (2002 = GA), sowie in der Edition Peters, 2003 (= EP), mitgeteilt. Einen Überblick über die verschiedenen Zählungen der wichtigsten Ausgaben bietet zudem die Konkordanz auf S. XVII, die auch genaue bibliografische Angaben zu den genannten Editionen enthält.

7. Weitere historische Bemerkungen

Die NA folgt den heutigen notationstechnischen Gepflogenheiten, etwa in Bezug auf Akzidentiensetzung, Balkung, Platzierung von Bögen, Schlüsselung (in den Quellen finden sich C1-, C3-, C4-Schlüssel für die oberen drei Vokalstimmen), Stimmenbezeichnungen, Angaben zur Dynamik und Spielweise (z. B. „cresc.“ statt „cres.“, „pizz.“ statt „pizzic.“, „I“ und „II“ statt „1^{mo}“ und „2^{mo}“) sowie Partituranordnung (zur originalen Notationsweise siehe die Quellenbeschreibungen). Abkürzungen und Colla-Parte-Anweisungen werden ausgeschrieben. Ergänzt wurden Taktzahlen und Probebuchstaben.

Sv verwendet als Kürzezeichen sowohl Striche als auch Punkte; letztere in der Regel nur bei Portato (es gibt aber auch Ausnahmefälle; s. z. B. Nr. 24, T. 1 und 12), **E** dagegen nur Punkte. Da nicht anzunehmen ist, dass die Aufhebung der Differenzierung zwischen Strich und Punkt in **E** aus inhaltlich-musikalischen Gründen vorgenommen wurde (möglicherweise stand nur eine Drucktype zur Verfügung?), folgt die NA in Bezug auf die Kürzekennzeichnung der Quelle **Sv**. Ebenso wird die Schreibweise des Ornaments ~ gemäß **Sv** korrigiert (in **E** stets verkehrt herum angegeben).

Der in den Quellen oft mit der Triolenziffer (bzw. Sextolenziffer) verbundene Bogen wurde nicht grundsätzlich auch als Legatobogen interpretiert. Denn es finden sich z. B. auch in Nr. 1, T. 7 Va, besagte Bögen (zusätzlich zur expliziten Staccato-Kennzeich-

⁷ Vgl. dazu *Joseph Haydn Werke XXVIII/3: Die Schöpfung*, hrsg. v. Annette Oppermann, München 2008, S. XIXf.

⁸ Gegenüber der zweisprachigen Partitur werden Klavierauszug (Carus 51.990/03+04) und Chorpartitur (Carus 51.990/05+06) jeweils in zwei separaten Ausgaben (deutsch oder englisch) angeboten.

nung). In gewissen musikalischen Kontexten allerdings wurde die – dann jeweils recht konsequent (in **E**) vorgenommene – Bogen-
setzung zu den Triolengruppen vom Herausgeber auch im Sinne
einer Legato-Ausführung verstanden: in Nr. 6, T. 75ff. (Triolenket-
ten im Piano-Bereich) sowie in Nr. 15, T. 57 bzw. 86 Clt I (da die
Einführung der Triolenfiguration in T. 57 zweifellos als rhythmische
Variante der wenige Takte zuvor ebenfalls in der Klarinette
gehörten punktierten Bewegung aufzufassen ist, liegt für T. 57
durchaus – in Analogie zu den unmissverständlichen Bögen von
T. 52 – ein Legato-Gestus nahe) und T. 115–117 in den Streichern.
Die Notierung der Vorschlagsnoten folgt grundsätzlich den Quel-
len, abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen, die jeweils in
den Einzelanmerkungen verzeichnet sind. **E** verwendet öfters das
Zeichen λ , das für λ -Vorschlag steht und in der NA ohne Nachweis
in dieser Weise wiedergegeben wird.

Melismenbögen in den Gesangsstimmen sind in den Quellen nur
spärlich gesetzt. Die NA ergänzt hier nur an einigen wenigen Pa-
rallelstellen. Auf die Wiedergabe der in den Quellen gesetzten
Melismenbögen für den englischen Text wird aus Gründen besse-
rer Übersichtlichkeit verzichtet.

In Bezug auf die paarig notierten Bläserstimmen wird in der NA
wie folgt verfahren:

- Abgesehen vom fz -Zeichen, das der Deutlichkeit halber bei separater
Halsung immer doppelt gesetzt wurde, sind alle sonstigen dynamischen
Angaben in überwiegender Entsprechung zur Darstellungsweise
in **E** und **Sv** bei gleichzeitiger Geltung für beide Stimmen auch bei
Gegenhalsung nur einfach gesetzt, um das Notenbild übersichtlich zu
halten. Eine Ausnahme von dieser Regel bildet Nr. 1: Da sich hier in
manchen Bläserpaaren erste und zweite Stimme hinsichtlich der Dyna-
mik wiederholt unterscheiden (bei den Oboen und Klarinetten wird
dies in **E** und **Sv** durch getrennte Notierung der ersten und
zweiten Stimme ersichtlich), wurden hier die Dynamikangaben
in allen Bläsystemen die dynamischen Angaben bei separater Halsung
generell doppelt gesetzt.
- Angaben zur Artikulation (Bögen, λ -Vorschläge) sind in **E** und **Sv** auch
bei separater Halsung des Öffnungszeichens λ einfach, in **E** dagegen ge-
mäß den heute üblichen Stichregeln doppelt gesetzt, wo eine Arti-
kulation ohne Zweifel für beide Stimmen gilt (dies ist insbesondere in
homorhythmischen Stellen der Fall). Ergänzungen sind vorgenommen
ohne diakritische Zeichen. Ergänzungen sind vorgenommen
In einigen Fällen sind in **E** und **Sv** die zweite Stimme
eines Bläserpaars in getrennten Systemen im hinter Teil I des
Kritischen Berichtes (Quellenbeschreibung) zu **Sv** fehlen in einer
Stimme hin und her, auch wenn die betreffenden Ergänzungen
deutlich hervorgehoben sind, um die Aufmerksamkeit für beide
Stimmen zu lenken. Ergänzungen gelten soll. Auch in die-
sen Fällen ergänzen die Ergänzungen in getrennten Systemen
nicht übernommen. Kennzeichnung.

Übernahmen aus **Sv** sind jeweils in den Einzelanmerkungen nach-
gewiesen und zudem im Notentext wie folgt gekennzeichnet:
Übernommene dynamische Zeichen wie f , p , fz etc. sowie Ver-
zierungszeichen erscheinen im Kleinstich, übernommene Kürze-
zeichen mit dünner Linie. Die Übernahme von Bögen ist durch
Strichelung kenntlich gemacht. In gleicher Typografie (aber ohne
Nachweis in den Einzelanmerkungen) erscheinen die genannten
Zeichen, wenn sie als freie Herausgeber-Zusätze ohne Quellen-
grundlage in die Partitur aufgenommen wurden. Weitere Ergänzungen
des Herausgebers sind wie folgt gekennzeichnet: Bei-
schriften wie „cresc.“, „arco“, „a 2“ etc., die Triolenziffer „3“,
sowie Satznummern und -überschriften durch Kursivierung, Fer-
maten und Akzidentien durch Kleinstich; ergänzte Akzidentien
über λ und anderen Verzierungszeichen sind, ebenso wie ergänzte
Noten, Pausen, Generalbassziffern und -zeichen, in eckige
Klammern gesetzt.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso vocale, Bs = Basso instrumentale (Vc, Cb
[+ Cemb]), Cb = Contrabbasso, Cemb = Cembalo, Cfg = Contrafagotto, Cln =
Clarino, Clt = Carinetto, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, GA = Gesamtaus-
gabe (*Joseph Haydn Werke*, Reihe XXVIII, Bd. 3: *Die Schöpfung*, hrsg. v. Annette
Oppermann, München 2008), NA = vorliegende Neuausgabe, Ob = Oboe, S = So-
prano, Stacc. = Staccato, T = Tenore, T. = Takt, Timp = Timpani, Va = Viola, Vc =
Violoncello, VI = Violino.

Zitierweise: Takt – Stimme(n), ggf. Zeichen im Takt (Note, einschließlich Vor-
schlagsnote[n], oder Pause) – Lesart der mit Sigle gekennzeichnete(n) Quelle(n).

Erster Teil

1. Einleitung (S. 1–15)

Überschrift in **Sv** ursprünglich „Ouvverture. Die Vorstellung des Chaos“, „Ouvvertu-
re“ durchgestrichen und korrigiert zu „Einleitung“

Die Vorstellung des Chaos

- | | | |
|--------|-------------------|--|
| 1 | Cor, Cln, Timp | Sv : „Con Sordino“ vor den entsprechenden Systemen
wieder durchgestrichen |
| 3f. | VI I | E : Cresc.-Gabel optisch nur bis Er. 3 |
| 6 | Fg I 3, 6 | Sv : mit Stacc. (in E fehlt Stacc. aufgrund der Setzung
der Triolenziffer) |
| 7 | Va 3, 6 | Sv : mit Stacc. (in E fehlt Stacc. aufgrund der Setzung
der Triolenziffer) |
| 7f. | Fl
Ob II, Fg | E, Sv : Cresc.-Gabel erst ab T. 7 (in E nach Seitenwech-
sel nicht weitergeführt)
E, Sv : Cresc.-Gabel nur bis T. 7 (in E nach Seitenwech-
sel nicht weitergeführt) |
| 9 | Bs 1 | Sv : mit λ -Vorschlag |
| 14f. | Ob I | E, Sv : Cresc.-Gabel leicht über den Taktstrich gezo-
gen (d. h. 15.1 gemeint) |
| 15 | Va 2 | Sv : mit λ -Vorschlag |
| 16 | Trb II | E : fehlt λ -Vorschlag |
| 17 | Bs 2 | Sv : mit Decresc.-Gabel |
| 20 | VI II, Va, Bs | E : Cresc.-Gabel teils etwas später (als 1) ansetzend;
in Sv maß VI I (dort eindeutige Situation) vereinheit-
licht |
| 21 | Va 1–3 | Bogen nicht voll bis 3 gezogen, sondern bis etwas
hinter 2 (1–2 gemeint?) |
| 22 | Va I/II 4 | E, Sv : Halbenote, d. h. versehentlich ohne Achtel-
Abbrüviatur
E : versehentlich Achtel- statt Viertelnote
Sv, Dp : Bezifferung versehentlich mit λ vor 2 |
| 30 | Cemb 7 | E, Sv : fz erst zu T. 31.1 |
| 31 | Trb I/II 3 | E, Sv : mit Stacc. (ohne Bogen) |
| 32 | VI II 5–8
Cemb | Sv : „tasto Solo“ durchgestrichen; „Solo“ über dem
System (so auch in E), wohl für Cb geltend |
| 33 | VI I | E : Bogen 1–4 |
| 39 | Clt I 2 | E, Sv : versehentlich mit λ (statt $\#$) |
| 40 | Cln, Timp 1–6 | Sv : ohne Sextolenziffer |
| 41 | Fl 2 | Sv : ohne p |
| 45, 46 | Fg 1–3 | E, Sv : Bogen jeweils nur 1–2 |
| 47 | Cemb 1 | Sv, Dp : Bezifferung versehentlich mit λ vor 7 (statt λ) |
| 51 | Ob I 1–3 | Sv : Bogen 1–3 (gleichwohl Stacc. zu 3) |
| 54 | Cb (+ Cemb) 2 | Sv : ohne pp |
| 56f. | VI I
Va | E, Sv : Bogen T. 56.2–57.2
E, Sv : Bogen nur T. 57.1–2; in NA Bogen über zwei
Takte analog VI II |

Recitativo

- | | | |
|-------|-------------------------|---|
| 64 | VI I 1–3
VI I/II 1–3 | Sv : Bogen nur 1–2
E : Bogen nur 1–2; in NA angeglichen an Va |
| 65 | Clt I
Va 2–4 | E : Bogen 1–4
Sv : Stacc.-Striche statt -punkte (in allen anderen ent-
sprechenden Stimmen freilich Punkte) |
| 69 | VI I/II | E : Bogen optisch nur 1–3 |
| 71 | VI I 1 | Sv : Achtelvorschlag |
| 77–80 | SATB
(+ Raphael) | E, Sv : englischer Text nur für S unterlegt, in den ande-
ren Stimmen Unterlegung durch NA; um Eingriff in die
rhythmische Gestalt zu vermeiden, Kürzung von
„upon“ zu „pon“ in T. 79 |
| 77–86 | Raphael | E, Sv : Stimme nicht ausnotiert, aber Anweisung „Colla
Voce Dell Basso“ |
| 86 | | E, Sv : über dem obersten System Generalanweisung –
in durchaus größerer Schrift – „Tutti Senza Sordini“
(vgl. auch Anm. zu T. 1) |
| 87 | Vc 1–8 | Sv : Doppelgriffe wohl versehentlich ohne Achtel-
Abbrüviatur (d. h. zwei Halbenoten) |
| 91 | VI I/II 2 | Sv : mit f |

2. Aria

(S. 16–34)

3	Fg 2	Sv: mit <i>p</i>
	Bs	Sv: Vermerk „unisono“ durchgestrichen
4	Bs 1–4	E, Sv: ein Bogen 1–4; Bogensetzung in NA an VI/Va angeglichen
12	Va 2	E, Sv: mit <i>fz</i> statt <i>f</i> ; in NA angeglichen an VI
	Bs 2	Sv: mit <i>f</i>
13	VI I/II 3–6	E, Sv: ein Bogen 3–6; in NA angeglichen an Va
15	Va 1	Sv: mit <i>fz</i>
18	VI I	E, Sv: Bogen 1–4; in NA angeglichen an T. 2, VI II
20	Bs	Sv: Bogen 1–4 (s. o., T. 4)
21f.	VI II	E, Sv: irrtümlich (wohl wg. Seitenwechsel) Bogen zu Beginn von T. 22 (d. h. vor 1)
26	Uriel	E: Vorschlagsnote unmittelbar vor der Halbenote der englischen Version
29	VI I/II, Va 1	Sv: mit <i>p</i>
29f.	Bs	Sv: mit Bogen T. 29.2–30.1
30	Va 4	Sv: mit Stacc.
	Uriel 3	Sv: mit <i>f</i>
51	Ob, Fg 3	Sv: mit <i>f</i>
52	Fl 2	Sv: mit <i>f</i>
57	VI I	E: Bogen eher 2–4 (als 1–4)
63, 65	VI I	Sv: Bogen jeweils eher 2–8
64	Fl 1	Sv: mit Stacc.
	Fg 1	E, Sv: mit Stacc.; in NA angeglichen an Va (sowie Fg, T. 65, 67)
68	Fl, Ob 1	Sv: mit Stacc.
71	Uriel	Sv: mit <i>fz</i> statt <i>f</i>
76	Ob I, Cfg (+Trb III) 3	Sv: mit <i>f</i>
77	Va 1	Sv: mit <i>f</i>
78–113	Uriel	E, Sv: Pausen in T. 78–80 (wie in NA; in Sv möglicherweise wieder getilgt), nach Seitenwechsel dann bis T. 112 System für Uriel leer, T. 113 dann wieder Pausen vor Soloeinsatz (wie in NA)
80	Cemb 2	Sv, Dp: Bezifferung 6 schon auf Zählzeit 3
90	VI II	E, Sv: Bogen ungenau gesetzt, in E ca. 1–7, in Sv 1–5 (in beiden Fällen aufgrund hoher Va-Lage wenig Platz gegen Taktende hin)
91f.	Va	Sv: mit Bogen T. 91.4–92.1
	A	abweichende Textunterlegung gegenüber T. 92f. gemäß E, Sv („begleitend“ statt „und Sprechern“/„despairing“/„inter 6“)
95	VI I	Sv: Decresc.-Vermerk hinter 6
96	Bs 3	Sv: mit <i>p</i>
105	Va 1–4	E, Sv: Bogen 1–4; in NA angeglichen an VI I
111	Ob I 1–3	E, Sv: Bogen 1–2; in NA angeglichen an T. 102
	VI II, Va 1	Sv: Bogen 1–4; in NA angeglichen zu T. 110 phrasiert
118	Va 1–5	Sv: mit Bogen T. 118.1–118.3
121–150	Uriel	Vermerk „Solo“-Vermerk T. 121. notiert, dann System leer, Ende des Satzes.
121	VI I	E, Sv: Bogen 1–4
122, 123	VI I	Sv: jeweils mit Bogen
123	VI I	E, Sv: Bogen 1–4
123f.	VI I	Sv: mit Bogen T. 123.4–124.1
133	Va	E, Sv: Bogen 1–4
142f.	Ob	Vermerk „Solo“-Vermerk T. 145.3
144	Fl 3	Sv: mit Bogen T. 144.3
	Ob II, Fg	Sv: mit Bogen T. 144.3
145	Ob II 3	E, Sv: mit neuerlichem <i>f</i>

3. Recitativo

(S. 35–39)

5	Raphael	E, Sv: 1 und 6 (irrtümlich) ebenfalls Sechzehntel (damit insgesamt ein Achtel zu wenig im Takt)
6	Bs 3	Sti: Achtelpause + Achtelnote statt Viertelnote
7–43	Cfg	E, Sv: Cfg-Stimme wohl versehentlich nicht notiert; NA folgt Sti
18	Raphael 4	E: zu Silbe „so“ versehentlich Viertelnote
34	VI I/II, Va 1	Sv: mit <i>f</i>
35	Bs 2	Sv: Vermerk „unisono“ durchgestrichen

4. Chor

(S. 40–51)

Tempoangabe in Sti und ursprünglich in Dp „Moderato“, in Dp geändert zu „Allegro Moderato“, in E, Sv dann nur noch „Allegro“		
2	Va, Bs 4	Sv: mit Stacc.
3	Fl 3	Sv: mit Stacc.
5	VI II 1	Sv: ohne Stacc.
6	Ob 4	Sv: ohne Stacc.
7	Fl 3	Sv: ohne Stacc.
	Fg, VI I	Sv: Stacc.-Zeichen nur ein Mal zwischen den Systemen stehend, möglicherweise aber für beide geltend
9	Ob 5	Sv: mit Stacc.
	VI II 5	Sv: ohne Stacc.
16–22	Gabriel	E, Sv: T. 16.3 (= erste Achtel vom Chor-Sopran „Und“) noch notiert, dann System leer
17	Cln (+ Cor) 3	Sv: mit Stacc.
26	Ob, VI I 5	Sv: mit Stacc.
	Cln (+ Cor) 1	Sv: ohne Stacc.
	Cln (+ Cor) 8	Sv: mit Stacc.
	Timp 7	E, Sv: mit Stacc.
26, 27	Gabriel, SATB	englischer Text „from“ anstelle von „to“ so auch in E, Sv . In beiden Quellen Gabriel T. 26 „from the ethereal vaults“ statt „from th’ethereal vaults“
29	Va 2	Sv: mit Stacc.
29f.	Trb II	Sv: mit Überbindung
40	Bs 4	Sv: mit Stacc.
42	Fg 1	E, Sv: irrtümlich mit „Punkt“

5. Recitativo

(S. 52)

8	Raphael 2	E, Sv: Vorschlagsnote als Sechzehntel notiert (kein eigenes System für englische Version); Achtelvorschlag für die Unterstimme Empfehlung der NA
---	-----------	---

6. Aria

(S. 52–64)

1	Fg 1	Sv: ohne <i>f</i>
6	Vc 10	Sv: ein Bogen 3–10; in NA an Va/VI II angeglichen
8	Vc 9	E, Sv: Bögen 3–6, 7–10; in NA an VI II angeglichen
10	Vc 3–4	Sv: Bogen 3–7 (statt 3–6)
11	Ob I 1–3	Sv: mit Bogen
12	Fl 1, 2	Sv: mit Stacc.
14	VI I 1, 2	Sv: mit Stacc.
	VI I 5–8	E, Sv: Bogen 5–7 (kein Stacc. zu 7f.); in NA angeglichen an T. 20
20	VI I 1	Sv: mit <i>f</i> (statt <i>fz</i>)
27	VI II 7–8	Sv: zusätzlich (zum Stacc.) Bogen
28	VI I 3	Sv: mit Stacc.
31	Bs 3–4	Sv: mit Bogen
32–34	Ob II 2	Sv: jeweils mit Stacc.
33	Ob II 1–2	Sv: mit Bogen
34f.	Fl	Sv: Bogen T. 34.3–35.1
35	Va 1	Sv: mit <i>f</i>
43	VI II 9	Sv: mit Stacc.? (sehr schwach erkennbar)
50	Ob 2	Sv: ursprünglich „Solo“-Vermerk zu beiden Stimmen, dann getilgt
50–51	Ob II	E, Sv: Bogen nur T. 50.2–51.2
51	Fg 1	Sv: mit <i>p</i>
59	VI I 1–4	Sv: mit Bogen
59, 61	Ob I	E, Sv: Bogen scheinbar nur 1–2
68	VI I/II 2–4	Sv: mit Bogen
71	Ob I/II 2–4	Sv: mit Bogen (trotz Stacc. in anderen Stimmen)
	VI I 2–4	Sv: mit Stacc.
77, 86f., 97, 106f.	Raphael	E, Sv: englischer Text jeweils analog zu deutschem Text unterlegt, d. h. „gli-des“ als zweisilbig aufgefasst
80	Cemb	Sv: Bezifferung nur bis zu diesem Takt (vgl. dazu auch Kritischen Bericht, S. 324: „Zur Generalbassbezifferung“)
109f.	Va	Sv: mit Bogen T. 109.1–110.1
113	Cor	E, Sv: fehlt Rückkehr zum Violinschlüssel

7. Recitativo

(S. 65)

keine Anmerkungen

8. Aria (S. 65–74)

Vorbemerkung zu Fl: Stimmenvorsatz in **Sv** „Flauto“, in **E** „Flauti“. Besetzungsangaben in NA in T. 16, 36, 65, 77 und 87 gemäß **Sti**.

2	VI II 5	Sv : ohne Stacc.
6	Va 3–5	E, Sv : (versehentlich?) Bogen 3–4, mit Stacc. zu 4 (d. h. wie VI II), in NA an T. 55 angeglichen
10	Va 1	Sv : ohne Stacc.
12	VI I 1	Sv : mit <i>p</i> (in VI II und Va <i>p</i> hier durchgestrichen)
14	VI I 4	Sv : mit Stacc.
18	Fl 3–5	E : Bogen 3–5 (5 gleichwohl mit Stacc.); NA folgt hier Sv
	Fl, Clt, Fg 1–2	E, Sv : Vorschlagsnoten (nur) Sechzehntel; in NA angeglichen an T. 67
	Clt 3–5	E, Sv : Bogen 3–5; in NA an Fl, Fg nach Sv angeglichen
	Fg 3–4	Sv : mit Bogen
	VI I 2–6	Sv : mit (Portato-) Bogen (allerdings nur 4–6)
20	Gabriel 1–2	E, Sv : Vorschlagsnoten Sechzehntel; in NA angeglichen an T. 69
22	VI II	E : Bogen nur 1–2; Sv : Bogen nur 1–3; in NA an VI I angeglichen
26	Gabriel 5	E, Sv : Achtelvorschlag, in NA angeglichen an die Vorschläge T. 73f.
36	VI I 7–10	E, Sv : Bogen 7–10 statt 8–10, beachte aber die Position des <i>fz</i>
37	Cor 4	Sv : fehlt Punktierung
	VI I	E, Sv : Bögen 1–4 (statt 2–4) und 7–10 (statt 8–10), in NA angeglichen an T. 36 (beachte auch Position des <i>fz</i> in erster Sechzehntel-Gruppe)
	Bs 1–6	E, Sv : Bogen 1–6; in NA angeglichen an VI I
37–38	Fg	Sv : Bogen bis T. 38.2
37–39	Clt	Sv : Bogen bis T. 39.1
40	VI II 1–3	Sv : ohne Bogen
	Va 1–3	Sv : mit Bogen
42	VI II 2	E, Sv : mit Stacc.
43–44	Fg I	Sv : Bogen bis T. 44.2
45	VI I 4–5	E, Sv : Bogen 4–6
47	VI I 1–6	Sv : Stacc.-Striche statt -Punkte
54	VI II 1	E, Sv : <i>fz</i> ; in NA angeglichen an T. 5
61	Cemb 1	Dp : Bezifferung (wohl versehentlich) 6 statt 2
67	Fg 5	Sv : mit Stacc.
73	VI II 1, 2	Sv : ohne Stacc.
	Gabriel 8	E, Sv : mit Stacc.
75	Va 4	Sv : Achtelnote + -pause (statt Achtelnote)
84f.	VI II	Sv : mit Bogen T. 84.4–8
87	VI I	E, Sv : Bögen 2–6 und 7–10, in NA angeglichen analog T. 36 gesetzt (vgl. auch T. 36.3)
	VI I 2	Sv : <i>fz</i> statt <i>fz</i>
88	VI II 1	Sv : ohne Stacc.

9. Recitativo

keine Anmerkungen

(S. 74)

10. Chor

(S. 75–88)

3f.	Trb II	Sv : mit Bogen T. 30.9–31.1
10	VI II 2–4	Sv : mit Stacc.
23	Ob I, VI I	Sv : mit Stacc.
30	Fg (+ Cfg, Trb III) 2	Sv : Viertelnote (samt Überbindung); in NA angeglichen an T. 30.9–31.1
30f.	VI I	E : Bogen T. 30.9–31.1
34	VI I 7	E, Sv : Achtelvorschlag
41	T 1	E, Sv : Achtelvorschlag
42	S 1	E, Sv : Achtelvorschlag
45	Cor/Timp 1–5	E, Sv : Staccatozeichen nur ein Mal zwischen die beiden Systeme platziert, möglicherweise für beide geltend
47	B 1–2	Sv : mit Bogen
49	Ob II 4	Sv : <i>fz</i> ¹
	S 3	E : „überflüssige“ Stichnote Viertel <i>d</i> ² für englischen Text (so ursprünglich auch in Sv , dort aber wieder getilgt)
51	Ob I 3	E, Sv : Viertelnote + Achtelpause (statt punktierte Viertelnote); in NA angeglichen an Fl
52	B 8	E : versehentlich <i>g</i>
55	Ob II 7	Sv : versehentlich <i>d</i> ²

11. Recitativo

(S. 89)

5	Bs	Sv : versehentlich nur Halbenote
---	----	---

12. Recitativo

(S. 89–92)

1–5	VI I	Sti : mit Bogen (in einigen Dubletten Bogen nur T. 1–4)
5	Ob I/II	Sv : mit <i>p</i>
14	VI I 1	Sv : mit Stacc.
	Bs 3, 5	Sv : mit Stacc.
17	Cor, Cln 1	Sv : mit <i>f</i>
	VI I, Va 1	Sv : mit <i>f</i>
17–19	Cor, Cln	Sti : umgekehrte Zuordnung der Partien
26–28	Bs	Sv : mit Bogen
39	Uriel 1	Sv : Viertelvorschlag

13. Chor

(S. 93–121)

8	Va 4	Sv : mit Stacc.
11	Fg (+ Cfg, Trb III) 1	E, Sv : versehentlich <i>G</i>
	Cor 2–4	E, Sv : mit Stacc.
14	Cor (I) 3	Sv : mit Stacc.
17	Fl 2–3	E, Sv : mit Bogen
19	VI II	Sv : Bogen nur 2–4
38	T 1	E, Sv : untere Note (Uriel) <i>c</i> statt <i>c</i> ¹ (letzteres aus Stimmführungsgründen vorzuziehen)
	Uriel	E, Sv : nach der Halbenote mit Überpause
42	VI II 5–6	Sv : mit Bogen
44	Cor 5	E, Sv : Viertelnote <i>e</i> ¹ – <i>e</i> ² (<i>e</i> ¹ <i>e</i> ² <i>e</i> ¹ <i>e</i> ² <i>e</i> ¹ <i>e</i> ²) nicht übernommen, da in T. 48, 50, 52 jeweils Pause zu 5
51	Fg 1	Sv : ohne Stacc.
	Cln I 1	E : fehlt Punktierung
55	Fl	E, Sv : Vermerk „lo“ (statt „lo“)
60	Bs 1	Sv : mit Stacc.
69	Gabriel	E : Bögen 1–4
	Uriel	E, Sv : Bögen 1–4
74	Ob II/Cln 2–4	E, Sv : versehentlich <i>h</i> ¹ (Uriel bzw. auch T. 57 Ob II/Cln II)
	VI II 7–8	Sv : Bogen nur 5–7 (in Sv alle Bögen T. 73f. offenbar in getragener Weise)
88	Timp 1, 2	Sv : mit Stacc.
89	Trb III 1,	Sv : mit Stacc.
90	Fl 1, 2	Sv : ohne Stacc.
	Fg 1, 2	Sv : mit Stacc.
94	Trb III	Sv : mit <i>f</i>
95	Bs 1	Sv : mit Stacc.
	Fl	Sv : fehlt Punktierung
	Ob II/Cln II 5	Sv : ohne Stacc.
116	VI I 1, 2	Sv : mit Stacc.
137f.	Fl	Sv : mit Überbindung auf <i>a</i> ²
148	Fg 1–2	Sv : mit Bogen
154f.	Ob II/Cln II	Sv : mit Bogen; allerdings in T. 155 ursprünglich weiter <i>c</i> ² notiert (dann durchstrichen und stattdessen <i>e</i> ²), so dass der Bogen wohl als Haltebogen gemeint war
	VI I 2	E : irrtümlich <i>e</i> ³
163f.	B	Sv : mit Überbindung
171	VI I 5–8	E, Sv : mit Stacc.
173	T 1	Sv : Halbenote + Viertelpause (statt punktierte Halbenote)
179f.	Trb I	Sv : fehlt Überbindung
180	VI I 1–2	Sv : mit Bogen
	VI I 3, 4	Sv : mit Stacc.
181f.	T, B	E : Bogen über Taktgrenze, die mit einem Seitenwechsel zusammenfällt, auf der alten Seite versehentlich in B-statt in T-Stimme (auf neuer Seite Überbindungsbogen korrekt in T)
183, 185	Cfg (+ Trb III) 2–5	Sv : jeweils ohne Bogen
184f.	Trb I	Sv : fehlt Überbindung
187f.	Fg	E : erst ab T. 188 wieder eigenständige Fg-Notierung (in Sv bereits mit T. 187), sodass für T. 187 eigentlich noch „col Basso“ gelten würde (NA folgt jedoch der schlüssigeren Lesart in Sv)

Zweiter Teil

14. Recitativo

(S. 122)

10 Gabriel 3 E, Sv: versehentlich Viertel- statt Achtelpause

15. Aria

(S. 123–137)

1 Clt E, Sv: Vorzeichnung versehentlich „Clarineti in F“ (statt „in B“)

5 Bs (+ Fg, Va) Sv: ohne Stacc.
3–6

7 Fl II 2–4 E, Sv: mit Bogen statt Stacc.

9 Fl I 1–3 E, Sv: Bogen nur 2–3
VI I 1–3 E: Bogen nur 1–2
VI II 3, 4, 7, 8 Sv: mit Stacc.

10 Fl I, VI I 1–3 E, Sv: Bogen nur 1–2

12 Fl I 5 E, Sv: Achtelnote (in Sv mit Stacc.) + -pause statt Viertelnote; in NA angeglichen an VI I
VI I 7 E, Sv: mit Stacc.

17 VI I 6–9 E, Sv: Bogen 6–7, Stacc. zu 8 und 9; in NA angeglichen an Fl I

19f. Cor E, Sv: Bogen nur T. 20.1–2; in NA angeglichen an T. 151f.
Sv: mit *f*

23 Cor 1 E, Sv: weiter *g*

24 Va 7, 8 E, Sv: weiter *g*

27 Fg 1 Sv: mit *fz*
Fg 8 Sv: versehentlich *c* statt *e*

30f. Cor E, Sv: ein Bogen T. 30.1–31.2; in NA angeglichen an Fl
48f. Fg I/II Sti: T. 48.3–49.1 eine Oktave tiefer; in E, Sv nicht ausgeschrieben, sondern über Bs-System Anweisung „Fagotti unisono“
Sv: mit Stacc.

49 Clt (II) 3 Sv: mit Stacc.
VI I (+ VI II) 3 Sv: mit Stacc.

63 VI I 1 Sv: ohne Stacc.

68 VI I/II 7 E, Sv: mit Stacc. zu Bogen; in NA an T. 70 angeglichen

69 VI II 1 Sv: ohne Stacc.

71 Fg I 9–12 Sv: ohne Bogen

72 Fg I, VI I 3–7 E: Bogen 3–7

77f. Bs E, Sv: Bogen T. 78.1–79.1; in NA Phrasierung VI
angeglichen

85 VI II 3–5 Sv: mit Bogen

94 Fg, VI I/II 7 Sv: mit Stacc.

95f. Fg Sv: mit Bogen

115 Cor 1–2 E, Sv: Bogen T. 115.1–115.2; in NA Phrasierung + Halbepause; in NA
angeglichen

117 Clt II 2–4 Sv: mit Bogen
VI I 2–4, 5–7 Sv: mit Bogen
8–10 Sv: mit Bogen

118 VI I 4 E, Sv: mit Bogen

122 VI II 1 E, Sv: mit Bogen

123 Va E: Bogen

124 Vc E, Sv: ohne Bogen

126 Vc E, Sv: ohne Bogen

127 Va E, Sv: Bogen nur 3–7
VI I 5 E, Sv: ohne Bogen

131 Gabriel 1 E, Sv: Bogen nur 1–2

135 Fl I 1–4 E, Sv: Bogen 2–4; NA folgt hier Sv

136 Fl I 1 Sv: mit *~*

150 Fl I 1–3 E: Bogen nur 1–2

157 VI I 3, 5, 7 Sv: mit Stacc.

160 Gabriel 1–4 E, Sv: Bogen optisch nur 2–3

161 Gabriel 5 E, Sv: englische Silbe „(enchant)-ing“ (optisch) zu 4–5
statt zu 5

164 Fl I 4 Sv: mit *tr*

164, 168 Fl I 2–3, 4–5, Sv: jeweils ohne Bogen
6–7

170 VI I E: Bogen 1–8; in NA angeglichen an T. 166

174 Gabriel 1–2 E, Sv: mit Bogen

178f. Cor E: Bögen T. 178.1–2 sowie T. 179.1–2 (Seitenwechsel nach T. 178), Sv: Bogen T. 178 bis Taktende, d. h. deutlich über 2 hinaus (gleichwohl T. 179 neuangesetzter Bogen); in NA angeglichen an T. 151f.

179 Fl I 5–8 E, Sv: Bogen nur 6–8; in NA angeglichen an T. 152, 154
VI I 1–2 Sv: mit Bogen

181 VI I 4–5 Sv: mit Bogen
VI I 5–6 Sv: ohne Bogen

184f. Va E, Sv: Bogen T. 184–185.2

184–186 Fl I Sv: mit Bogen T. 184–186.1
198 Fl 3–6 Sv: mit Bogen
199 Clt II 2 E, Sv: notiertes *c*¹

16. Recitativo

(S. 138–139)

2f. Bs Sv: ohne Überbindung
6 Va II 2 Sv: mit *p*
8 Vc I 2–5 E, Sv: Bogen nur 2–4; in NA angeglichen an Va II
10 Va I E: Bogen 1–8; Sv: Bogen 2–8; halbtaktige Phrasierung in NA analog Vc I

11 Va I 1–4 E: Bogen 1–3; Sv: Bogen 1–4
Va I, Vc II 5–9 Sv: Bogen wohl nur 6–9

13 Raphael 2 Sv: im deutschen Text Punkt statt Ausrufezeichen
Va II 2–5 E: Bogen 2–5 (statt 3–5); NA folgt hier Sv
Bs 11 E, Sv: ohne den unteren Notenhals
Va II 5–8 Sv: Bogen eigentlich nur 5–7
16 Va II E, Sv: Bogen 1–3
18 Va II 1–4 Sv: Bogen nur 1–3
Vc II 1–4 Sv: Bogen nur 1–3
19 Raphael 1 Sv: ohne *b*-Vorzeichnung
22 Vc II 1 E: irrtümlich Ganzenote

17. Terzetto

(S. 140–149)

1 Va 5–7 E, Sv: Bogen 5–8

7 VI II, Va 5–8 Sv: Bogen (wohl aus Platzgründen: *f*-Z) in für nächsten Takt nur 5–7
Sv: mit Stacc.

9 Bs 1–3 Sv: mit Stacc.

10 Fl 1–2 Sv: mit Stacc.

12f. Fg E, Sv: Bogen nur T. 12.1–2; in NA angeglichen an 28f.
E, Sv: Bogen 2–8
Sv: mit *p*

16 Bs E, Sv: mit Bogen T. 17.8–18.1
17f. VI II Sv: mit *fz* statt *f*

18 VI I 1 Sv: *fz* statt *f*
VI I 2–4 Sv: zu 4 statt *fz* zu 3; NA folgt hier Sv
VI I 1–4 mit Bogen
VI I 1 Sv: mit Stacc.
Va 4 Sv: mit Stacc.

18f. Vc Bs Sv: mit Bogen T. 18.6–19.1
18, 20 op 1, 3 Sv: jeweils mit Stacc.
20 VI I 1 E, Sv: *fz* statt *f*; NA gleicht an Dynamik der Holzbläser an
E: *fz* erst zu 4 (eventuell aus Platzgründen)

VI I 3 Sv: ohne Stacc.
VI I 5, 6 Sv: ohne Stacc.

23 Fg 1, 3 Sv: mit Stacc.

24 Fg 1 Sv: mit Stacc.

25 VI II 5–7 E: Bogen 5–8

28 VI I 5–8 Sv: ohne Bogen

31 VI II 1–4, 5–8 Sv: jeweils ohne Bogen

37 Gabriel 1–3 E, Sv: Viertelnote *h*⁷ + Viertelpause; in NA Vorhaltsnote analog VI I eingefügt
Sv: Achtelnote + -pause
Sv: mit *p*

38 Va 1 Sv: mit *p*
Va 3 Sv: mit *p*

39 Gabriel 1–3 E, Sv: mit Bogen
39f. VI I Sv: mit Bogen T. 39.3–40.1

48 Gabriel 1–3 E, Sv: Bogen nur 1–2

50f. Fg E, Sv: Bogen T. 50.1–52.1; in NA angeglichen an T. 128f.
51f. VI II Sv: mit Überbindung

52 Va 5–7 E, Sv: Bogen 5–8

53 Fl I 7 Sv: ohne Stacc.

62 VI II 5–7 Sv: Bogen nur 5–6

68 VI I 1–4 E, Sv: Bogen 1–2, 3–4; in NA angeglichen an VI II
70 Va 1 Sv: ohne Stacc.
72, 73 VI I 5 Sv: jeweils ohne Stacc.

73 Fg I 1 E, Sv: mit Stacc.

74f. Bs E: Bogen nur T. 74.1–2; Sv: Bogen bis T. 76 gemeint?
80 VI II 5–7 E: Bogen 5–8

87–91 VI I/II Sv: jeweils Bogen 1–8

91 VI II E: Bogen 1–8

Vc, Cb 2 E, Sv: irrtümlich punktierte Achtelpause

92, 96 Va 5–8 E, Sv: die mit T. 78 für Va gegebenen Generalanweisung „Col Basso“ wird hier jeweils auf die Vc-Stimme bezogen
Sv: ohne *b*

97 Raphael 2 Sv: ohne *b*

99 Cb (+ Cemb) 1 E, Sv: Achtelnote (nach unten gehalt) + Achtelpause statt Viertelnote (für Vc – nach oben gehalt – jedoch in beiden Quellen Viertelnote)

100 Va 3–4 E, Sv: Viertelnote *fis*⁷ statt Achtelnote + -pause; in NA

102f.	Ob I/II	angeglichen an die umgebenden Takte Sti: umgekehrte Zuordnung der Partien (Ob I pausiert, Ob II spielt)
106f.	Va	Sv: ohne Überbindung
112	Ob 1	Sv: mit <i>f</i>
115	Va 3	Sv: ohne <i>p</i>
115f.	VI II	E: mit zusätzlichem Bogen T. 115.4–116.1 E: Bogen T. 115.3–116.1
117	VI I 1–4	Sv: Bogen nur 2–4
119	Bs 1	E, Sv: <i>fz</i> statt <i>f</i> ; in NA angeglichen an andere Stimmen
122	Ob 1	Sv: Fermate über dem System (welches hier das oberste der Partitur ist)
128f.	VI II	E, Sv: Bogen nur T. 128.2–129.1; in NA angeglichen an Fg
130f.	Ob	E, Sv: Bogen nur T. 130.1–2; Bogen in NA analog zu Fg, VI II T. 128f.

18. Chor (S. 150–167)

Englischer Text in **E, Sv** durchgängig nur für Soprano solo (Gabriel) unterlegt; nur ganz vereinzelt auch in den anderen Stimmen. Deren englische Textierung nicht immer eindeutig von Soprano solo ableitbar; mitunter mehrere Möglichkeiten denkbar. Vervollständigung der Textunterlegung durch NA jeweils durch eckige Klammern gekennzeichnet.

1	VI I 1, 2 Va 4	Sv: <i>f</i> zu 1 (nicht <i>ff</i>), mit <i>p</i> zu 2 Sv: mit <i>p</i>
15f.	Trb I/II	Sv: mit Überbindung
26	Ob 3	Sv: hier <i>p</i> stehengeblieben (in Fl hingegen durchgestrichen), offenbar aus früherer Konzeption (vgl. auch T. 44f.)
26–33, 44–51	Gabriel, Uriel, Raphael	E, Sv: Stimmen jeweils nicht ausnotiert, aber Anweisung „Col Tutti“
30	Fl 1	E, Sv: <i>f</i> stehengeblieben (vgl. auch T. 48 sowie Anmerkung oben zu T. 26)
34	Cln 2, 3	E: Pausenzeichen fehlen
35	Ob 3–5	Sv: mit Stacc.
36	Fg 4–6	Sv: mit Stacc.
42	Cor, Timp 2 A 1–3	E: fehlt Viertelpause E: Bogen nur 1–2; NA folgt Sv
44	Bs 1–4	Sv: mit Stacc.
45	Trb I/II 1	E, Sv: <i>p</i> erst T. 46.2
48	Trb I/II	E, Sv: <i>f</i> zu 2 (statt <i>ff</i>) zu 1 (angeglichen an andere Bläserstimmen an)
53	Fl, Fg 3–5	Sv: mit Stacc.
55	Fg 4–6	Sv: mit Stacc.
57	Cfg (+ Trb III)	Sv: mit <i>ff</i>
60	A 1–3	E, Sv: Bogen in NA gleich T. 2 (in Version Sv)

19. Recitativo (S. 168)

7	Raphael	E, Sv: Vorschlagsnote (kein eigenes System für englische Unterlegung) Vorschlag für englische Unterlegung
---	---------	--

20. Recitativo (S. 168–173)

7	VI I 3	
13	Fg, Cfg 1–2	E, Sv: Viertelpause statt Achtelpause; in NA angeglichen an Streicher
16	VI I 1	Sv: mit Stacc.
28	VI I (+II) 4, 5, 9	Sv: ohne Stacc.
32	Bs 6	E, Sv: \rightarrow statt ∞ , angeglichen an VI I
54	VI I 1–8	E, Sv: als Abkürzung notiert, die 8 Punkte darüber eventuell auch als Hinweis auf die Anzahl der Töne lesbar (als Verdeutlichung nach Taktwechsel von 6/8 zu C); jedoch findet sich ebensolche Notation z. B. in Nr. 23, T. 1, wobei dort von Stacc.-Kennzeichnung auszugehen ist (vgl. betr. Anm. unten); zudem scheint Stacc.-Artikulation auch musikalisch sinnvoll, daher in NA Wiedergabe als Stacc.-Punkte
	Va 1	Sv: mit <i>p</i>
58	Va 1–6	E, Sv: Bogen nur 3–6; in NA angeglichen an Bs bzw. an T. 64 Va
59	VI I 3–5	E, Sv: Bogen 3–6 (statt 3–5)
64	Va 1–6	Sv: Bogen nur 2–6

21. Aria (S. 174–185)

2, 3	Cor 1	Sv: jeweils mit Stacc.
3	Fl 3	Sv: ohne Stacc.
	VI I (+ II) 3	Sv: mit Stacc.
5	Ob 5	Sv: ohne Stacc.
	Va 3, 5	Sv: ohne Stacc.
7	VI I/II 1	Sv: mit <i>fz</i>
14	Ob (II) 3–6	Sv: mit Stacc.
	Bs 3, 4	Sv: mit Stacc.
15	Fl, Fg, VI, Va 1, 3, 5	Sv: mit Stacc.
	Ob 3	Sv: mit Stacc.
17	Cor II	Sv: <i>p</i> erst zu 3
19f.	VI II	Sv: mit Überbindung T. 19.2–20.1 (Seitenwechsel), vermutlich versehentlich statt Bogen T. 20.1–2 (vgl. T. 9f.)
21	Va	E, Sv: <i>fz</i> (statt <i>f</i>)
22f.	Ob II	Sv: mit Überbindung
44	Cfg	E, Sv: im Anhang an dieser Stelle punktierte Halbenote statt Halbenote + Viertelpause (im Haupttext jedoch Halbenote mit Anweisung „Fagotti e Contra Fagotto“)
50	VI I/II 1–4 VI I 5	Sv: ohne Bogen E: mit Stacc.
51, 53	Bs	Sv: jeweils mit Bogen 1–4
56	Bs 1	Sv: mit breiter Fermate unter dem System (freilich auch zu 3 Fermate!)
62	Cfg	E, Sv: irrtümlich im Haupttext „Senza Contrafag.“ bzw. „Senza Contrafag.“ (Stimme im Anhang extra notiert)
68	Ob I/II 3–5	E, Sv: Bogen nur 4–5
70	Ob I/II 3–5	E: Bogen nur 2–4
80	Va 1–3	E, Sv: Bogen nur 1–2; in NA angeglichen an Bs
82	Fg, Bs 1	Sv: ohne Überbindung
87	VI I 1	Sv: mit Vorschlag
91	VI II 1	Sv: mit Stacc.
95	Raphael 2	E, Sv: Achtelvorschlag
102	Raphael 2	Sv: Achtelvorschlag
105f.	Fl, VI, Va Ob II	Sv: mit Überbindung

22. Recitativo (S. 186)

6	Uriel 1	E, Sv: englischer Text „him“ statt „them“ (deutscher Text jedoch „sie“)
---	---------	--

23. Aria (S. 186–195)

Vorbemerkung zur Besetzung: Aus **E, Sv** geht nur sporadisch hervor, welche Stellen in Fl und Fg (sowie Ob) doppelt und welche einfach besetzt sind. NA ergänzt hier die betreffenden Besetzungsangaben größtenteils nach dem Befund in **Sti**.

1	VI I 5–8	E, Sv: als Abkürzung notiert, bei den 4 darüber gesetzten Punkten ist von Stacc.-Kennzeichnung auszugehen, was durch die entsprechende Artikulation in VI I/II, Va T. 12.1–4 (diese Achtelnoten auch in E, Sv ausgeschrieben) nahegelegt wird (vgl. dazu Anm. zu Nr. 20, T. 54.1–8)
11	Fg	Sv: Bogen 1–4
16	VI I 1–4	Sv: Bogen nur 2–4
18	Bs 4–5	E, Sv: Viertelpause statt Achtelpause; in NA angeglichen an VI und Va
19	VI II 2, 3	Sv: mit Stacc.
22	VI II 1	E, Sv: untere Note <i>e</i> ¹ (vgl. jedoch Ob II)
23f.	Cln	Sv: ohne Überbindung
24	Bs 1	E: versehentlich punktierte Halbenote
26	Bs 3	Sv: ohne Stacc.
47	VI I 2 VI I 4	Sv: mit Stacc. Sv: ohne Stacc.
48	Va, Uriel 1	E: <i>pp</i> zu Singstimme statt zu Va
49	Va 5–8	Sv: ohne Stacc. und Bogen
50	Uriel	E, Sv: Bogen 1–4 statt 1–3
51	Ob I 3 VI I 2–7	Sv: mit <i>fz</i> E: Bogen ungenau gesetzt: 2 (1?)–5
52	Fl 4 VI I	Sv: mit <i>f</i> Sv: Bogen 1–7
53	VI II 1–4	Sv: mit Bogen
59	Bs 4–5	E, Sv: zwei Achtelnoten; in NA an T. 15 angeglichen
68f.	Va	E, Sv: Bogen erst ab T. 68.2
69f.	Bs	E: Bogen erst ab T. 69.2; in NA angeglichen an T. 84f.
70	Uriel	E, Sv: Bogen 1–5 (statt 1–3)
78	Uriel	Sv: Bogen 1–4
80f.	Fl I	E, Sv: Bogen T. 80.3–81.1, angeglichen an Ob I T. 79f.

	VI II	bzw. Fg I T. 81f.
82–85	Bs	Sv: mit Bogen T. 80.2–81.1 E: nach erstem Bogen über den beiden Noten T. 82 und 83 zweiter Bogen bis Ende T. 83, Sv: ein Bogen T. 82 bis Ende T. 83; in beiden Quellen nach Akkoladenwechsel in T. 84 Bogen jedoch neu angesetzt; in NA angeglichen an T. 68f.
83–84	Va	E, Sv: Bogen T. 83.2–84.1; in NA angeglichen an T. 68f.
85	VI II 1–4	E, Sv: Bogen nur 1–3; in NA angeglichen an T. 70
	Va 1–3	E, Sv: Bogen nur 1–2; in NA angeglichen an T. 70
91	Vc 5	E, Sv: mit Stacc.; in NA angeglichen an T. 76 (d. h. kein Stacc.)
94	VI I 4–5	Sv: mit Bogen
95	Fg I 1–7	E, Sv: Bogen nur 2–7; in NA angeglichen an Fl I T. 94
96	Ob I 1–7	E, Sv: Bogen nur 4–7; in NA angeglichen an Fl I T. 94
97	VI I 3–6	Sv: mit Bogen
101	Ob I/II	E: vor c^2 Angabe „Oboe I“, vor g^1 „Oboe II“; eventuell Hinweis darauf, dass erst hier und nicht schon ab T. 99 Ob I oben und Ob II unten spielen soll? Sv: mit <i>pp</i>
	Va 1	Sv: mit <i>pp</i>

24. Recitativo (S. 195)

5	Raphael 3	E, Sv: in englischer Version versehentlich Viertel- statt Achtelpause
---	-----------	--

25. Chor (S. 196–204)

1	Bs (+ Fg) 1	E, Sv: mit Stacc.
2	Fg, Cfg 5	E, Sv: Stacc. nur für Cfg (in den Quellen im Anhang), da Fg mit Bs notiert („Fagotti col Basso“)
3	Trb III (+ Cfg) 2	E, Sv: mit Stacc.
5	Va 4	Sv: mit Stacc.
6	Trb I 4	E, Sv: <i>f</i> (aus harmonischen Gründen schwer denkbar)
8	VI II 5, 6	Sv: mit Stacc.
9	Va 3	Sv: mit Stacc.
11	Ob I 5	E, Sv: mit Stacc.
12	Ob I 3, 5	Sv: mit Stacc.
13	Ob I 3, 4	Sv: mit Stacc.
	VI I 3	Sv: mit Stacc.
16	Trb III (+ Cfg)	Einsatz zwei Achtelnoten für Ob (System darunter!)
18	Ob I/II 1–2	E: punktierte Achtelnote (so auch in Sv) Sv: für Ob angeglichen
24	Fl, VI I 2–4, 6–8	Sv: mit Stacc.
	Ob I/II 1	Sv: mit Stacc.
25	Trb I 1	Sv: mit Stacc.
27	VI I 1	E, Sv: <i>sfz</i>
28	Ob I 4	Sv: mit Stacc. (Anmerkung) E: mit Stacc. (Anmerkung) gemeint Ob (System darunter!)
29	Va 1	E: (wohl versehentlich) mit Stacc.
32	VI I 1	E, Sv: Bogen nur 1–2; in NA angeglichen an Bs und Ob
37	VI I 1	E, Sv: Bogen nur 1–2; in NA angeglichen an Bs und Ob als Doppelgriffes d^2

26. Terzetto (S. 205–214)

1	Clf II 1–6	Sv: mit Bogen
1, 61	Clf II 2	Unterschied notiert a^1 (T. 1) – c^1 (T. 61) gemäß E, Sv
2	Clf II	E, Sv: Bogen nur 1–4 (wohl aus Platzgründen)
8	Clf I 1–6	Sv: Bogen nur 2–6
12	Clf I/II 1–2	Sv: ohne Bogen
16	Clf II 2–3	Sv: Viertelnote statt Achtelnote + -pause (vgl. Anm. Uriel)
	Clf II 3	E: Achtelpause (für Clf II) fehlt
	Gabriel 2	E: versehentlich Viertel- statt Achtelnote (in Sv korrekt)
	Uriel 2–3	E, Sv: Viertelnote statt Achtelnote + -pause, in NA angeglichen an Gabriel
17	Clf I/II	E, Sv: Decresc.-Gabel erst nach <i>p</i> (vgl. jedoch T. 29)
	Fg II 3	Sv: mit <i>p</i>
18	Uriel 2–3	E, Sv: Viertelnote statt Achtelnote + -pause, in NA angeglichen an Gabriel
	Uriel 5	E: versehentlich Viertelnote
20	Clf I	E, Sv: Bögen 1–4 + 5–7; in NA angeglichen an T. 32
28f.	Fg I/II	E, Sv: <i>fz</i> bereits bei letzter Note von T. 28
31	Fg I/II 1–6	Sv: ohne Bogen

32	Clf I	E: Bogen bereits ab 1 (in Sv allerdings recht deutlich Bogen 2–7)
35	Va	E, Sv: Bögen 1–4 und 5–6; in NA angeglichen an Bs
38	Bs 1–6	E, Sv: Bogen nur 3–6
62	Clf I	E, Sv: Bogen nur 1–2
64	Clf I	E: Bogen nur 1–5 (wohl aus Platzgründen); Sv: Bogen nur 2–5 (wohl aus Platzgründen)
69	Gabriel 1–2	E, Sv: Viertelvorschlag es^2 + Halbenote d^2 , ohne Bogen; in NA angeglichen an T. 84
77	Clf I 2–3	E, Sv: c^2 und e^2 (notiert); in NA angeglichen an T. 81
79	Fl	E: Bogen bereits ab 1? (in Sv freilich recht deutlich ab 2)
81	Clf II 2	E, Sv: fehlt Viertelpause (Viertelnoten am Beginn und Ende des Taktes korrekt vorhanden)
90	VI I, Va 5	Sv: mit <i>p</i>
93	VI II	E, Sv: Bögen 1–2 und 2–5 (3–5?); in NA angeglichen an Va und Bs

27. Chor (S. 215–230)

1	Trb I 7	E, Sv: <i>f</i> ; in NA angeglichen an Va und T
	Trb III 5	E, Sv: <i>a</i> ; in NA angeglichen an Bs
6	Ob II 6	E, Sv: mit Stacc.
	Cor 2–4	Sv: mit Stacc.
	Clf 5	E: mit Stacc.
	VI I (+ Fl) 5	E, Sv: mit Stacc.
6, 7	Ob I 5–6	E, Sv: jeweils Viertelnote + -pause; in NA angeglichen an Clf I
7	Timp 2–4	Sv: mit Stacc.
	VI II 2	Sv: mit Stacc.
8	Ob I/II	E, Sv: auf Halbzzeit 3 Achtelnote + -pause statt Viertelnote; in NA alle anderen Stimmen angeglichen
26	VI I 1	Sv: a^1
27	VI II	Bogen versehentlich 3
40f.	Fl	E: Bogen T. 40.1 (Seitenwechsel)
41	Va 1–6	E, Sv: mit Bogen
43	Timp 1–3	E, Sv: punktierte Achtel + Sechzehntel statt Achtel + zwei Sechzehntel, NA gleicht an Cor und Clf an
50f.	Ob I	Sv: ohne Überbindung
57	Ob I	Sv: mit Stacc.
58f.	Ob I	E, Sv: mit Überbindung (T. 58.6–59.1), wohl versehentlich aufgrund in Sv nachgetragenen Haltebogens von Ob I
60	Clf I 2	E, Sv: möglicherweise als Achtel zu lesen (analog Folgetakt)?
	Fl	Sv: mit Bogen T. 60.3–61.1
66	VI I 2	Sv: \ast (statt $\#$)
68	Ob II 6	Sv: \ast (statt $\#$)
70	Fl, S 3–4	Sv: ohne Bogen
	Ob I 5–6	Sv: ohne Bogen
70, 71	Trb I 2–3	Sv: jeweils ohne Bogen
	Trb II 5–6	Sv: jeweils ohne Bogen
72	Clf 5–6	Sv: mit Bogen
	Trb I 5–6	Sv: ohne Bogen
	Trb III (+ Cfg) 2–3	Sv: ohne Bogen

Dritter Teil

28. Recitativo (S. 231–235)

3	Fl I 1	Sv: mit <i>fz</i>
6	Fl II 1–4	E: Bogen nur 2–4 (in Sv Bogensetzung hier ungenau: Bogen setzt nicht bei 1, sondern erst etwas vor 2 an)
	Fl III 1–4	E: Bogen nur 1–2, Sv: Bogen bis etwas nach 2 gezogen; in NA angeglichen an Fl II (s. o.)
7	Fl III 2	Sv: mit Stacc. (auch für – im gleichen System notierte – Fl II geltend?)
8	Va 1–3	Sv: Bogen nur 1–2
10	Va 1–3	Sv: ohne Bogen
11	Fl I 1–3	E, Sv: Bogen nur 1–2; in NA angeglichen an VI I
12	VI II 1–4	E, Sv: Bogen nur 1–3; angeglichen an Va und Bs
	Va 1–4	Sv: ohne Bogen
13	Fl I 7–11	E, Sv: Bogen optisch 6–11, vgl. jedoch VI I
15	Fl I 10	Sv: mit Stacc.
	Fl II/III 1–3	Sv: mit Bogen
	VI I/II 1	Sv: ursprünglich mit <i>fz</i> ; dann offenbar korrigiert zu <i>f</i> (T. 16 freilich in beiden Violinen unkorrigiertes <i>fz</i>)
16	Fl I 2–3	Sv: versehentlich 32stel Noten
	Fl II 4	Sv: mit Stacc.

101	Va	E, Sv: Bogen 1–3, angeglichen an Bs
102, 104	VI II 1–2	Sv: jeweils mit Bogen
122	Fg, Va, Bs 1	Sv: mit <i>f</i>
123	Ob I 1	Sv: ohne Stacc.
	Cl I 1	Sv: mit Stacc.
127	Fl 4	Sv: mit Stacc.
	Ob II 1	Sv: mit Stacc.
	Cl I 4	Sv: mit Stacc.
	Cl II 1, 3	Sv: mit Stacc.
128	Ob I 1	Sv: ohne Stacc.
	Cl I/II	Sv: mit Stacc. auf letzter Achtelnote
	VI I 1	Sv: ohne Stacc.
143	Fg 2–5	Sv: Bogen nur 2–4
146	Fl 1, 2	E, Sv: mit Stacc.
147	Fl 1, 2	Sv: mit Stacc.
149	Cl I 1	Sv: ohne Stacc.
	Fg I 2	Sv: mit <i>p</i>
150	Cl I 1	Sv: mit Stacc.
	Fg 2, 3	Sv: mit Stacc.
152	Bs 3	Sv: mit <i>f</i>
154f.	Bs	E: Bogen T. 154.2–155.2, Sv: Bogen T. 154.1–155.2; in NA angeglichen an T. 258f.
158f.	VI I	Sv: Bogen T. 158–159.2
173	Cl I 3	E, Sv: ohne Doppelhalsung (aber auch keine Extrapause für Cl I)
186	Cor 1–2	Sv: Viertelnote statt Achtelnote + Achtelpause
187	VI II 1	E, Sv: obere Note <i>g</i> ⁷ ; in NA angepasst an Fl
195–199	Cl I	E, Sv: ohne Pausen für Cl I II
198	Fl I, VI I 1–4	E, Sv: Bögen 1–2 und 3–4
199	Cl I 1–4	E, Sv: Bögen 1–2 und 3–4
202	Fg I 1–3	E, Sv: Bogen nur 2–3 (vgl. aber T. 100)
204	VI I 1	Sv: mit „coll'arco“-Anweisung
207	VI I 1–3	Sv: mit Bogen
209	Eva, Adam 1–2	E, Sv: zwei Achtelnoten statt punktierte Achtelnote + Achtelpause; in NA an T. 107 angeglichen
211	Adam 1–2	E, Sv: zwei Achtelnoten statt punktierte Achtelnote + Achtelpause; in NA an T. 109 angeglichen
215	Fl, Cl I, Fg 3	E, Sv: Angabe „Tutti“ zwischen den Systemen vor und Fg, in E relativ groß gedruckt; in NA auf alle Bläuersysteme (im Sinne von „2“) bezogen
	VI II 4–5	Sv: ohne Bogen
	Fg 3–4	Sv: ohne Bogen
219	Bs 1–2	E, Sv: Viertelnote + Achtelpause
219f.	Bs	E, Sv: <i>p</i> erst für T. 219f.
226	Fl 2–3, 5–6	Sv: ohne Bogen
	VI I 1, 4	Sv: mit Stacc.
227	Cl I 1	Sv: mit Stacc.
	Fg 1, 3	Sv: mit Stacc.
	VI I 1	Sv: mit Stacc.
228	VI I 2	Sv: mit Stacc.
	Bs	E, Sv: Bogen nur 2; in NA an T. 124
231	Cl I 1	Sv: mit Stacc.
	VI I 1	Sv: mit Stacc.
235	Vc 1	E, Sv: Bogen nur 1; in NA an T. 131
241	Cl I 1	Sv: mit Stacc.
247	Fl 1	Sv: mit <i>f</i>
251	Fl 1	E, Sv: mit <i>p</i>
253	Fg 1	Sv: mit <i>p</i>
254	Fg 1	Sv: mit <i>p</i>
255f.	Eva, Adam 1–2	E, Sv: Bogen nur 1; in NA an T. 107 angeglichen
259	VI I 1	Sv: mit Stacc.
261f.	VI I 1	E, Sv: <i>pp</i> zu T. 261, in E ohne <i>pp</i> (zur Positionierung von <i>pp</i> an dieser Stelle vgl. folgende Anm.)
	VI II, Va, Bs	E, Sv: <i>pp</i> bereits T. 261; in NA angeglichen an Parallelstelle T. 157f.
268	Fl I 1	Sv: mit Stacc.
278	Va 1–4	Sv: Bogen nur 1–3
289	VI I (+ II) 1	E, Sv: unterste Note (versehentlich) <i>d</i> ⁷

32. Recitativo (S. 302)
keine Anmerkungen

33. Chor (S. 303–322)

1	Va 5	Sv: mit <i>f</i>
	Va 6	Sv: mit <i>p</i>
2	VI I 6–8	E, Sv: Bogen nur 7–8
	Va 1, 5	Sv: mit <i>f</i>
	Va 2	Sv: mit <i>p</i>
	S 3–4	E: Stichnote für englischen Text versehentlich Achtel-

3	VI I 1	statt Viertelnote
4	Va 4, 5	E, Sv: neuerliches <i>p</i>
5	Fg I 1–2	E, Sv: mit Bogen (wohl versehentlich)
6	Va 1	Sv: mit <i>f</i>
	Va 2	Sv: mit <i>p</i>
7	S 5	Sv: Achtelvorschlag
	Bs (+ Cfg, Trb III) 1	Sv: mit <i>f</i>
8	Cor II 4	E, Sv: versehentlich <i>h</i> ⁷ (notiert) statt <i>g</i> ⁷
14	VI I 1	E, Sv: <i>c</i> ² ; in NA an S angeglichen
	Va 6	Sv: mit Stacc.
18	Cor, Cln 5	E, Sv: <i>g</i> ⁷ (notiert)
19	Trb I 3–5	Sv: ohne Stacc.
20	Cfg (+ Trb III) 6–7	Sv: mit Bogen
22	Fg 4–6	Sv: mit Stacc.
24	Cl I 5	E, Sv: mit Stacc.
26	Fg 3–5	Sv: mit Stacc.
	Cor 1	E: mit Stacc.
30	VI I 6	E, Sv: mit Stacc.
32	VI I 1–3	E: Bogen 1–3
	VI I 4–7	E, Sv: ein Bogen 4–7
	VI I 11–14	E, Sv: ein Bogen 11–14
33	Ob I/II 3–5	Sv: mit Stacc.
38	VI I 1	E, Sv: mit Stacc.
39	Vc 9–12	E, Sv: ein Bogen 9–12
41	Va 7–10	E, Sv: ein Bogen 7–10
	Bs 6–9	E, Sv: ein Bogen 6–9
44	VI I 1	E: mit Stacc.
	VI I 4	Sv: mit Stacc.
46	Vc 7	Sv: ohne Stacc.
48	Bs 2	Sv: ohne Stacc.
51	Cfg (+ Trb III) 4–5	Sv: mit Bogen
53	Vc 4–6	E: Bogen 4–5; Sv: ein Bogen 4–6
55	VI I 1	E, Sv: mit Stacc.
63	Bs 4, 5	Sv: mit Stacc.
64	VI I 1, Va 7	Sv: mit <i>p</i>
65	Ob I 4	Sv: <i>d</i> ²
	S, T, Cor	E, Sv: über „alle Stimmen“ erneut (bzw. für T: erstmals) „Tutti“-Vermerk
	B Soli	E, Sv: über „a-(men)“ erneut „Solo“-Vermerk
67	Ob I 3–5	Sv: mit Stacc.
68	VI II 4–6	Sv: ohne Stacc.
	Va 5	E: mit Stacc.
	Bs 6, 7	Sv: ohne Stacc.
70	VI I 1	Sv: mit Stacc.
70–72	Fl	Sv: Bogen von T. 70.1 (oder T. 69.2?) bis 71.2 (oder 72.1?)
74	Fg 1	Sv: b-Vorzeichnung statt <i>♯</i>
75f.	Trb I	Sv: ohne Überbindung
77	VI I/II 4–7	Sv: Bogen nur 4–6
77, 78	Fl 4–7	Sv: Bogen jeweils nur 4–6
	Cl I 2–7	E, Sv: jeweils ein Bogen 2–7; in NA angeglichen an Fl und Fg
78	Cl I II 8	E, Sv: <i>g</i> ⁷ (notiert), angeglichen an T. 77 (und 79)
	VI I 4–7	Sv: Bogen nur 4–6
79	Cl I 2–7	Sv: Bogen 2–7
	VI II 11–14	Sv: Bogen nur 11–13
80	Ob I/II, VI I 1	Sv: ohne Stacc.
81	Bs (+ Va) 5	E, Sv: Achtelnote + Achtelpause statt Viertelnote
82	VI II 1	Sv: ohne Stacc.
83	A 2	Sv: mit Stacc.