

George Frideric
HANDEL

Alexander's Feast
Das Alexanderfest
HWV 75

Soli STB (SATB), Coro SATB
2 Flauti dolci, 2 Oboi, 3 Fagotti
2 Corni, 2 Trombe, Timpani
2 Violini, Viola e Basso continuo
(Violoncello / Contrabbasso, Cembalo / Organo)

herausgegeben von / edited by
Felix Loy

Stuttgart Handel Editions
Urtext

Partitur / Full score



Carus 55.075

Inhalt / Contents

Vorwort		III
Foreword		VIII
First Part		
1.	Ouverture	1
2.	Recitative (Tenore)	'Twas at the royal feast / <i>Am königlichen Fest</i>
3.	Air (Tenore) and Chorus	Happy, happy, happy pair! / <i>Selig, selig, selig Paar!</i>
4. a.	Recitative (Tenore)	Timotheus, plac'd on high / <i>Der Sänger ragt hervor</i>
4. b.	Recitative (Tenore)	Timotheus, plac'd on high / <i>Der Sänger ragt hervor</i>
5.	Accompagnato (Soprano)	The song began from Jove / <i>Das Lied begann vom Zeus</i>
6.	Chorus	The list'ning crowd / <i>Den stillen Trupp</i>
7.	Air (Soprano)	With ravish'd ears the monarch hears / <i>Der König horcht mit stolzem Ohr</i>
8.	Recitative (Tenore)	The praise of Bacchus / <i>Des Bacchus Lob</i>
9.	Air (Basso) and Chorus	Bacchus, ever fair and young / <i>Bacchus, ewig jung und schön</i>
10.	Recitative (Tenore)	Sooth'd with the sound / <i>Siegrangend fühlt der Held das Lied</i>
11. a/b.	Accompagnato (Soprano/Alto)	He chose a mournful muse / <i>Nun flößt sein Trauerton</i>
12. a/b.	Air (Soprano/Alto)	He sung Darius, great and good / <i>Er sang den Perser, groß und gut</i>
13. a/b.	Accompagnato (Soprano/Alto)	With downcast looks / <i>Gesenkt das Haupt</i>
14.	Chorus	Behold Darius, great and good / <i>Seht an den Perser, groß und gut</i>
15. a.	Recitative (Tenore)	The mighty master smil'd / <i>Der Meister lächelt</i>
16. a.	Arioso (Soprano)	Softly sweet, in Lydian measures / <i>Töne sanft, du lydisch Brautlied!</i>
15. b.	Recitative (Alto)	The mighty master smil'd / <i>Der Meister lächelt</i>
16. b.	Arioso (Alto)	Softly sweet, in Lydian measures / <i>Töne sanft, du lydisch Brautlied!</i>
17. a/b.	Air (Soprano/Tenore)	War, he sung, is toil and trouble / <i>Krieg, o Held! ist Sorg' und Arbeit</i>
18.	Chorus	The many rend the skies / <i>Der ganz Chor erhebt' ein Lobgeschrei</i>
19.	Air (Soprano)	The prince, unable to conceal / <i>Der Fürst, der seine Glut umsonst verhehlt</i>
Second Part		
20.	Accompagnato (Tenore) and Chorus	Now strike the golden lyre again / <i>Erschalle, goldnes Saitenspiel!</i>
21. a/b.	Air (Basso/Alto)	Revenge! Timotheus cries / <i>Gib Rach'! heult alles laut</i>
22.	Accompagnato (Tenore)	Give the vengeance due / <i>Rache, Rache gib deinem wackern Heer!</i>
23.	Air (Tenore)	The princes applaud / <i>Es jauchzen die Fürsten</i>
24.	Air (Soprano) and Chorus	Thais led the way / <i>Thais führt ihn an</i>
25.	Accompagnato (Tenore) and Chorus	Thus, long ago / <i>So stimmte vor</i>
26. b.	Recitative (Alto)	Your voices tune / <i>Stimmt an den Sang</i>
27. b.	Duet (Soprano, Alto)	Let's imitate her notes above / <i>Im Wettgesang strebt all' ihr nach</i>
28.	Recitative (Tenore, Basso)	Let old Timotheus yield the prize / <i>Timotheus, der Preis sei dein!</i>
29.	Chorus	Let old Timotheus yield the prize / <i>Timotheus, der Preis sei dein!</i>
30. a.	Additional Chorus	Your voices tune / <i>Stimmt an den Sang</i>
Anhang / Appendix		
25. x.	Accompagnato (Tenore)	Thus, long ago / <i>So stimmte vor</i>
Kritischer Bericht		162
Critical Report		169

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich: Partitur (Carus 55.075), Studienpartitur (Carus 55.075/07), Klavierauszug (Carus 55.075/03), Chorpartitur (Carus 55.075/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 55.075/19).
The following performance material is available: full score (Carus 55.075), study score (Carus 55.075/07), vocal score (Carus 55.075/03), choral score (Carus 55.075/05), complete orchestral material (Carus 55.075/19).

Eingespielt auf CD mit Solisten, dem Kölner Kammerchor & Collegium Cartusianum, Leitung Peter Neumann (Carus 83.424).
Available on Carus CD, with soloists, Kölner Kammerchor & Collegium Cartusianum, conducted by Peter Neumann (Carus 83.424).

Vorwort

In den letzten Wochen des Jahres 1735 begann Georg Friedrich Händel die Kompositionsarbeit an seinem neuen Werk *Alexander's Feast*, das die Fastenzeit 1736 mit einem publikumswirksamen Paukenschlag eröffnen sollte. Bereits seit 1732 hatte Händel versucht, durch die vermehrte Komposition und Aufführung von Oratorien dem für ihn immer bedrohlicher werdenden Konkurrenzkampf zwischen den Londoner Opernkompanien mit der „Doppelstrategie“ von Opern und Oratorien zu entkommen, indem er zum einen neue Publikumsschichten erschloss, die die italienische Oper ablehnten, und zum anderen durch den Wegfall von Szene und Kostümen seine Aufführungen deutlich preiswerter produzieren konnte. Als zusätzliche Attraktion schob er Instrumentalwerke ein, bei denen bekannte Solisten (einschließlich seiner selbst) präsentiert wurden. So hatte er seit 1732 unter anderem die überarbeitete Version der bereits 1718 komponierten *Esther* sowie *Deborah* und *Athalia* recht erfolgreich aufgeführt.

Das neue Werk schuf Händel auf der Basis einer Dichtung, die im England des frühen 18. Jahrhunderts als Meisterwerk verehrt wurde – John Drydens Ode *Alexander's Feast, or, The Power of Musick*, 1692 entstanden und 1697 im Druck veröffentlicht, und im selben Jahr erstmals vertont von Jeremiah Clarke. Damit nutzte Händel nicht nur den großen Bekanntheitsgrad des Dichters und der Ode; die Wahl dieses Textes war gleichzeitig „ein explizites Bekenntnis zur Tradition der englischen Dichtung und zur Verwendung englischer Texte als Grundlage für musikdramatische Produktionen.“¹ Der Erfolg stellte sich beinahe zwangsläufig ein: *Alexander's Feast* wurde zu einem der beliebtesten Werke Händels und zu seinen Lebzeiten das – neben *Acis and Galatea* sowie *Messiah* – am häufigsten aufgeführte oratorische Werk.

Für die Einrichtung von Drydens Ode zur Komposition beauftragte Händel den Londoner Librettisten Newburgh Hamilton (ca. 1700–1759), der die in sieben Stansen gegliederte Dichtung Drydens in zwei Teile gliederte, mit geeigneter Aufteilung in Rezitative, Arien und Chöre, Drydens Dichtung ansonsten aber weitestgehend unangetastet ließ. Nur als Anhang fügte er eigene Verse aus seiner Cäcilienode von 1720 (*The Power of Musick*) hinzu („Your voices tune“ und „Let's imitate her notes above“).

Die Macht der Musik wird in der Ode anhand eines Festes dargestellt, das Alexander der Große anlässlich seines Sieges über die Perser (330 v. Chr.) begeht. Dabei preist der Sänger Timotheus den siegreichen Herrscher, lobt die durch Bacchus gewährten irdischen Freuden, gemahnt aber auch an die zerstörerische Kraft des Krieges im Schicksal des Perserkönigs Darius und singt von der wahrhaft göttlichen Gabe der Liebe, bevor er im zweiten Teil zur Rache für die gefallenen griechischen Krieger aufruft. Schließlich

wird die Verbindung zur christlichen Neuzeit geschlagen, indem Timotheus zum Wegbereiter der heiligen Cäcilia erklärt und diese selbst gerühmt wird. Die gewaltige emotionale Spannweite der ausgebreiteten Situationen bot Händel ein ebenso breites Feld zur kontrastreichen musikalischen Affektdarstellung und Illustration.

Die Entstehung der Komposition ist durch drei Datierungen in der autographen Partitur dokumentiert. Begonnen hat Händel vermutlich im Dezember 1735, spätestens in den letzten Tagen des Jahres: Der erste Teil (bis Nr. 19) lag am 5. Januar 1736 vor, der zweite (bis Nr. 29) am 12. Januar. Es folgten Revisionen des ganzen Werks, bei denen einiges gestrichen und hinzugefügt wurde,² unter anderem der „Additional Chorus“ (Nr. 30a), an dessen Ende Händel vermerkt: „Fine 17 January 1736“.

Das Concerto grosso C-Dur (HWV 318), das zwischen den beiden Teilen erklingen sollte, stellte Händel eine Woche später, am 25. Januar fertig. Am Beginn des zweiten Teils war eine thematisch passende italienische Kantate vorgesehen, *Cecilia volgi un sguardo* (HWV 89); diese komponierte Händel vermutlich in der Folge. Auch das Harfenkonzert B-Dur (op. 4 Nr. 6, HWV 294)³, das nach dem Rezitativ Nr. 4a („Timotheus, plac'd on high“) zur Illustration der Klangwelt des antiken Sängers erklang, muss in diesen Wochen vor der Uraufführung entstanden sein.

Auf Händels offenbar euphorische Stimmung bei der Vorbereitung seines neuen Werks können wir aus dem Bericht von Ashley Cooper, 4th Earl of Shaftesbury, schließen, der den Komponisten Ende Januar besucht hatte und darüber seinem Cousin James Harris schrieb:

[...] my writing at present is to communicate to you a little of the pleasure I received this morning [...] Handel was in high spirits & I think never play'd & sung so well[;] he play'd over almost his whole new peice [*Alexander's Feast*] which is not yet transcrib'd from his own hand. It is the most pleasing (I think) of anything scarce he has yet made [...] The instrumental part is charming. And pray when it is perform'd remember the chorus Happy Happy &c: [...] Handel was so eager to play over his peice to me I had hardly any discourse with him.⁴

Mit *Alexander's Feast* eröffnete Händel am 19. Februar 1736 seine Oratorienspielzeit im Covent Garden Theatre. Außer den bereits genannten Instrumentalwerken und der italienischen Kantate führte Händel noch das Orgelkonzert g-Moll (op. 4 Nr. 1,

¹ Panja Mücke, „Eine unternehmerische Entscheidung. Zur Entstehung und den ersten Aufführungen von *Alexander's Feast*“, in: *Die Macht der Musik: Georg Friedrich Händels „Alexander's Feast“*, hrsg. von Anja Bettenworth und Dominik Höink, Göttingen 2010, S. 85–92, Zitat S. 88.

² Siehe hierzu ausführlich Donald Burrows, „The composition and first performance of Handel's 'Alexander's Feast'“, in: *Music & Letters* 64 (1983), S. 206–211.

³ Siehe Carus 55.294.

⁴ Brief vom 24.1.1736, zitiert nach *Handel Reference Database*, URL <http://ichriss.ccarh.org/HRD> (abgerufen am 15.01.2016).

HWV 289) auf,⁵ und zwar gegen Ende, nach dem Chor „Let old Timotheus yield the prize“ (Nr. 29).

Für die Solopartien hat Händel bis zur Aufführung seiner letzten Oper (*Deidamia*, 1741), d. h. auch für *Alexander's Feast*, unter anderen auch Solisten der Oper engagiert. In der ersten Aufführung sangen zwei Sopranistinnen, Anna Strada del Pò sowie Cecilia Young, außerdem der Tenor John Beard, den Händel seit 1732 regelmäßig engagierte, und die Bassisten Thomas Reinhold und ‚Mr. Erard‘.

Als Chorsänger dürften, wie auch bei den meisten anderen Oratorien-Darbietungen Händels in London, professionelle Sänger der Chapel Royal, ergänzt um Sänger von St. Paul's Cathedral und Westminster Abbey, mitgewirkt haben. Üblicherweise war der Sopran mit Knabenstimmen besetzt, der Alt mit Falsettisten. Die meisten Instrumentalisten waren vermutlich Mitglieder des Theaterorchesters, das im Kern aus den Hofmusikern, den „24 Musicians in Ordinary“, bestand.⁶ Als Beispiel für die Besetzungstärke Händel'scher Aufführungen kann eine Notiz des französischen Kulturreisenden Pierre-Jacques Fougereux gelten, der 1728 einer Opernaufführung beiwohnte, in der das Orchester wie folgt besetzt war: 24 Violinen [und Violen?], 3 Violoncelli, 2 Kontrabässe, 3 Fagotte sowie Block- und Querflöten [dieselben Musiker spielten die Oboen], Trompeten und Hörner, 2 Cembali und Basslaute.⁷ Auch weit größer besetzte Aufführungen sind dokumentiert, so die Erstaufführung von *Deborah*, an der etwa 75 Instrumentalisten teilgenommen haben sollen.⁸

Die Uraufführung haben mehr als 1300 Zuhörer miterlebt, wie *The London Daily Post* am folgenden Tag berichtete: Nie zuvor sei bei einer ähnlichen Aufführung „so numerous and splendid an Audience at any Theatre in London“ zugegen gewesen. „It met with general applause [...]“.⁹ Bis zum 17. März gab es noch vier Wiederholungen; in der nächsten Saison wurde *Alexander's Feast* wieder aufgenommen (sechs Aufführungen vom 16.3. bis 25.6.1737), danach in den Jahren 1739, 1742, 1751, 1753 und 1755; insgesamt gab es zu Händels Lebzeiten 25 Aufführungen. Wahrscheinlich nur einmal, 1739, wurde das Werk anlässlich des Cäcilientages aufgeführt (am 22. November, wiederholt am 27.). Bereits 1738 wurde bei John Walsh in London die vollständige Partitur im Druck veröffentlicht.

Anlässlich der Wiederaufnahmen hat Händel, wie oft bei seinen Opern und Oratorien, Veränderungen vorgenommen, die sowohl die zusätzlich aufgeführten Werke als auch die einzelnen Teile des

Hauptwerks betreffen. Die wesentlichen Änderungen, soweit sie anhand der Quellen sichtbar sind und datiert werden konnten, sind in der folgenden Übersicht zusammengefasst:¹⁰

1737: Im Wesentlichen unverändert gegenüber der Fassung der Uraufführung 1736. Lediglich in der Kantate HWV 89 nahm Händel zwei Änderungen vor: Der Altkastrat Domenico Annibali sang die Kantate bei diesen Aufführungen, und hierfür wurde ein Rezitativ tiefer transponiert und eine Arie neu komponiert.

1739: Bei zwei Aufführungen im Februar offenbar keine Änderungen; für die Wiederholung am 20. März, ein Benefizkonzert, wurde „a new Concerto on the Organ“¹¹ angekündigt, vermutlich das Anfang 1739 komponierte Konzert A-Dur HWV 296a. Möglicherweise wurde bereits zu diesem Zeitpunkt das Harfenkonzert ersetzt durch dieses Orgelkonzert.¹²

Bei der Aufführung zum Cäcilientag am 22. November entfielen das Concerto grosso HWV 318 und die Kantate HWV 89, stattdessen erklang als 3. Teil die für diesen Anlass komponierte *Ode for St. Cecilia's Day* (HWV 76) auf eine weitere Cäcilienode Drydens („Song for St. Cecilia's Day“, 1687). Anstelle des Harfenkonzerts führte Händel das Concerto grosso h-Moll op. 6 Nr. 12 (HWV 330) auf.¹³ In den Pausen erklang vermutlich ein weiteres Concerto grosso aus der Sammlung op. 6 sowie ein Orgelkonzert, vermutlich wieder HWV 296a.

1742 (Dublin): Das Harfenkonzert entfiel wiederum, wurde jedoch nicht durch ein anderes Konzert ersetzt; auf Nr. 4b folgte somit unmittelbar Nr. 5. Die Arie Nr. 16a „Softly sweet“ wurde von D-Dur nach A-Dur transponiert und nun für Altsolo, mit obligater Violine statt Violoncello, bestimmt (= Nr. 16b). Die Mitwirkung einer Altsolistin („Mrs. Cibber“) hatte eine Reihe von Umverteilungen bei Arien und Rezitativen zur Folge, mit entsprechenden Transpositionen und Anpassungen der Tessitura.¹⁴

Aus dem Text Hamiltons formte er einen kurzen dritten Teil, indem er das Duett auf den Text „Let's imitate“ (Nr. 27b) neu komponierte, ebenso eine heute verschollene Arie für Alt auf den Text „Your voices tune“.¹⁵ Das Duett fügte Händel zwischen die beiden Teile des Chors „Your voices tune“ (Nr. 30a) ein, sodass sich eine insgesamt vierteilige Abfolge ergab. In den Pausen nach Teil I und II erklangen Orgelkonzerte.

1751(–1755): Händel übernahm die meisten der Änderungen von 1742, einschließlich der Mitwirkung einer Altsolostimme; die Verteilung der Stücke auf die Stimmlagen wurde in einigen wenigen Fällen verändert. Der Chor Nr. 30a und die verschollene

⁵ Möglicherweise in einer von der überlieferten Form etwas abweichenden Gestalt; Donald Burrows, „Handel and 'Alexander's Feast'“, in: *The Musical Times*, 1982, S. 252–255, hier S. 252.

⁶ Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Göttingen 1998, S. XXIX. Zur zeitgenössischen Besetzung und Aufführungspraxis der Oratorien-Aufführungen insgesamt vgl. ebd., S. XXII–XXXV, sowie Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Oxford 21990, darin das Kapitel „The Oratorios in Performance“.

⁷ Winton Dean, „A French Traveller's View of Handel's Operas“, in: *Music & Letters* 55 (1974), S. 172.

⁸ *Händel-Handbuch Band 4. Dokumente zu Leben und Schaffen*, hrsg. von der Editionsleitung der Hallischen Händel-Ausgabe, Leipzig/Kassel 1985, S. 211. – Zur Besetzung siehe auch Vorwort zur Edition von *Saul*, Carus 55.053.

⁹ *Händel-Handbuch Band 4*, ebd. S. 260.

¹⁰ Nach *Händel-Handbuch Band 4* (wie Anmerkung 8), S. 453f.; Marx (wie Anmerkung 6), S. 30f.; sowie Donald Burrows, *Handel and 'Alexander's Feast'* (wie Anmerkung 5).

¹¹ *The London Daily Post*, Nr. 1370, 20.3.1739; zitiert nach *Handel Reference Database* (wie Anmerkung 4).

¹² Burrows, *Handel and 'Alexander's Feast'* (wie Anmerkung 5), S. 252 mit Fußnote 4.

¹³ Burrows, ebd.

¹⁴ Siehe im Einzelnen ebd. sowie Hans Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren („Handexemplare“)*, Hamburg 1972, S. 103.

¹⁵ Von der Arie ist im Wesentlichen nur noch die Continuostimme bekannt (Burrows, wie Anmerkung 5, S. 254).

Arie entfielen; das Rezitativ Nr. 26b (als Ersatz für die Arie) wurde neu komponiert, das Duett Nr. 27b wegen der Lösung vom Chor mit einem abschließenden Ritornell ausgestattet. Als dritter Teil wurde das 1750 komponierte „musical interlude“ *The Choice of Hercules* HWV 69 gegeben. In der Pause davor gab man das Orgelkonzert B-Dur op. 7 Nr. 3 (HWV 308). Bei den Wiederaufnahmen dieser Fassung 1753 und 1755 entfiel das Konzert HWV 308, *The Choice of Hercules* wurde zwischen den beiden Teilen von *Alexander's Feast* aufgeführt.

Zur Quellenlage und Edition

Neben Händels autographe Kompositionspartitur (siehe Quelle A mit A1 im Kritischen Bericht) ist seine Direktionspartitur (Quelle B) von größter Bedeutung für eine kritische Edition. Spätestens seit den Forschungen von Clausen¹⁶ ist klar, dass die heute in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg verwahrte Abschrift diejenige Partitur darstellt, die Händel vor der Uraufführung von *Alexander's Feast* von seinem Freund und Hauptkopisten John Christopher Smith (Schmidt) sen. als Direktionsexemplar kopieren ließ und das er zeitlebens für alle seine Aufführungen des Werks benutzt hat.

Von dem unter Händels Leitung benutzten Aufführungsmaterial ist lediglich eine Cembalo-Direktionsstimme (Nebenquelle C) erhalten, die unserer Edition als Vergleichsquelle gedient hat. Weitere zeitgenössische Abschriften können keine gesicherte Authentizität beanspruchen, da sie nicht in direkter Verbindung zu Händel stehen. So sind etwa die Abschriften der sog. Aylesford-Sammlung auf Veranlassung von Charles Jennens für seine private Sammlung entstanden und „verraten eine Vorliebe ihres Sammlers [...] für verworfene Urfassungen“¹⁷. Auch die beiden erhaltenen Orgelstimmen¹⁸ stammen aus der Aylesford-Sammlung.¹⁹ Sie enthalten, bei aller (wahrscheinlichen) Nähe zur Werkfassung der Uraufführung, zahlreiche Widersprüche zu den Hauptquellen und etliche Fehler.²⁰ Für unsere Edition haben wir sie daher nicht herangezogen.

Für die Frage nach der Fassung der Uraufführung bzw. der ersten Aufführungsserie Händels im Jahr 1736 ist die Direktionspartitur von noch größerer Bedeutung als das Autograph, da, wie der Quellenvergleich zeigt, Händel auch nach ihrer Abschrift noch Änderungen vorgenommen hat, die er teils in das Autograph eintrug und als Korrekturen in die Direktionspartitur übertragen ließ, die teils aber auch nur aus dieser ersichtlich sind. Vor allem aber

ist nur aus ihr zu erfahren, welche Arien, Chöre, Rezitative und Instrumentalstücke Händel letztlich, nach den zahlreichen Korrekturen und Neuansätzen im Autograph, für seine Aufführungen wählte und in welcher Abfolge sie musiziert wurden. Aus diesen Gründen basiert die vorliegende Edition auf der Direktionspartitur, bezieht das Autograph aber als zweite Hauptquelle mit ein, da sie in einigen Fällen im Detail präzisere bzw. musikalisch sinnvollere Lesarten sowie zusätzliche Informationen enthält.

Zu welchem Zeitpunkt Händel die in der Direktionspartitur sichtbaren Kürzungen vorgenommen hat, ist nicht bekannt. Möglicherweise bot die im November 1739 zusätzlich aufgeführte *Ode for St. Cecilia's Day* einen Anlass, durch Kürzungen Zeit für das neue Werk zu schaffen.²¹ In der Edition sind die Kürzungen durch Strichelung mit erläuternden Fußnoten mitgeteilt (siehe Nr. 9, 12, 14, 18, 21 und 25).

Die Fassungen 1736 und 1751

Wie die oben stehende Übersicht der Änderungen anlässlich der Wiederaufnahmen des Werks zeigt, hat Händel wesentliche Änderungen am Korpus von *Alexander's Feast* selbst nur für die Aufführungen 1742 und 1751 vorgenommen. Die 1742 neu komponierte Altarie ist aus den heute bekannten Quellen nicht rekonstruierbar; daher ist diese „Dubliner Fassung“ insgesamt nicht mehr aufführbar. Die Fassung der Wiederaufnahme 1751 ist jedoch, wie Donald Burrows gezeigt hat,²² aus den Quellen vollständig ersichtlich.

Die vorliegende Edition bietet neben der Fassung der Uraufführung auch diejenige des Jahres 1751. Zum einen soll die neu komponierte Musik des Duetts Nr. 27b für Aufführungen zugänglich gemacht werden; sie kann jedoch nicht isoliert stehen, sondern ist, aufgrund der zahlreichen kleineren Änderungen, die Händel 1751 außerdem gegenüber 1736 vorgenommen hat, in den Zusammenhang einzubetten. Die Änderungen können zwar, zumindest teilweise, lediglich als aufführungspraktische Anpassung an veränderte Verhältnisse gesehen werden, insbesondere an andere Gesangssolisten. Im vorliegenden Fall hat Händel die meisten Änderungen, die er bereits 1742 eingeführt hatte, beibehalten, was dafür sprechen könnte, dass er an den Änderungen Gefallen gefunden hatte, etwa an der Einführung einer Altsolistin. Die Fassung 1751 bildet insgesamt, nicht zuletzt auch durch den „neu gewonnenen“ Abschluss des Werks mit dem Chor Nr. 29 auf die abschließenden Worte von Drydens Ode („Let old Timotheus“), eine Aufführungsmöglichkeit von eigenem ästhetischen Wert und vermag gleichberechtigt neben der Fassung der Uraufführung zu stehen.

In der Edition sind die Stücke bzw. Varianten, die nur für die Fassung 1736 gelten, mit „a“ gekennzeichnet, die nur in der Fassung 1751 zu wählenden mit „b“. Im Einzelnen unterscheiden sich die Fassungen wie folgt:

¹⁶ Clausen, wie Anmerkung 14.

¹⁷ Clausen (wie Anmerkung 14), S. 216f., Anmerkung 1. Zu *Alexander's Feast* sind aus der Aylesford-Collection Partitur sowie Vokal- und Instrumentalstimmen vorhanden (GB-Mp, Partitur: MS 130 Hd.4.v.27, Stimmen: MS 130 Hd.4.v.28–45 und 353).

¹⁸ GB-Lbl, Signaturen R.M. 19.a.1, Bl. 90–110, sowie R.M. 19.a.10. Nur die Stimme in 19.a.1 enthält auch das Harfenkonzert.

¹⁹ In 19.a.10 ist die Herkunft aus der Aylesford-Sammlung vermerkt; zu 19.a.1: Anthony Hicks, „Handel Concertos“, in: *The Musical Times*, 1977, S. 912f., hier S. 913; ders., „Alexander's Feast“, in: *The Musical Times*, 1978, S. 222; sowie Bernd Baselt, *Händel-Handbuch Band 3. Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik, Pasticcis und Fragmente*, Leipzig/Kassel etc. 1986, S. 33.

²⁰ Burrows (wie Anmerkung 2), S. 210f.

²¹ Burrows (wie Anmerkung 5), S. 252.

²² Burrows, ebd.

Fassung a, 1736 (–1739)

Die Fassung erfordert drei Gesangssolisten (STB) sowie ggf. einen Harfensolisten.

- Nr. 4a. Nach diesem Rezitativ folgt das Harfenkonzert HWV 294 (siehe Carus 55.294). Für den Fall, dass das Harfenkonzert nicht musiziert wird, ist Nr. 4b zu wählen.
 - Nr. 11a–13a sind vom Sopran zu singen.
 - Nr. 15a und 16a. Das Rezitativ wird vom Tenor gesungen, die folgende Arie (in D-Dur) vom Sopran, mit obligatem Violoncello.
 - Nr. 17a ist vom Sopran zu singen.
 - Nr. 21a ist vom Bass zu singen (nach Takt 78 folgt *Dacapo*).
- Auf Nr. 25 folgt Nr. 28.
– Den Abschluss bildet der Chor Nr. 30a.

Hinweise zur Aufführungspraxis

Harfenkonzert, Blockflöten, Zupfinstrumente

Das Harfenkonzert, das Händel für die Uraufführung von *Alexander's Feast* komponierte, ist, aufgrund seines direkten Bezugs zur Vorstellung des antiken Sängers Timotheus mit seiner Lyra, ursprünglich als integraler Bestandteil dieses Werks anzusehen. Nach Möglichkeit sollte es daher musiziert werden, wenn die Fassung a gewählt wird.²³ Falls das Harfenkonzert nicht mit aufgeführt wird, ist wegen des harmonischen Anschlusses das Rezitativ Nr. 4b zu wählen, auch wenn im Übrigen die Fassung a musiziert wird.

Wird das Harfenkonzert nicht aufgeführt, dann sind Blockflöten nur im *Accompagnato* Nr. 25 besetzt. Für diesen Fall (unabhängig von der gewählten Fassung) wird mit dem Anhang Nr. 25x eine Möglichkeit angeboten, die Nummer ohne Blockflöten aufzuführen. Es handelt sich um eine im Autograph **A** vorhandene Fassung, die jedoch nicht in die Dirigierpartitur **B** übernommen wurde und daher von Händel vermutlich nie aufgeführt wurde.

Das Harfenkonzert wird in einzelnen Quellen im Zusammenhang mit weiteren Zupf- oder Saiteninstrumenten genannt, etwa „Concerto per il Liuto e l'Harpa“²⁴ bzw. „A Concerto [...] for the Harp, Lute, Lyricord, and other Instruments“²⁵. Möglicherweise deutet dies darauf hin, dass im Continuo des Konzerts eine Laute und weitere Saiteninstrumente mitwirkten; welche Art von Instrument mit „Lyricord“ gemeint ist, bleibt dabei unklar.²⁶

²³ Falls kein Harfensolist, aber ein Cembalosolist zur Verfügung steht, wäre die Aufführung als Cembalokonzert eine denkbare Variante. – In erweitertem Sinne kann ergänzend hierzu auch die Aufführung eines Orgelkonzerts, wie von Händel praktiziert, vor der Nr. 30a als Pendant gesehen werden, indem die heilige Cäcilia durch die Orgel vertreten und somit auch instrumental dem antiken Sänger gegenübergestellt wird.

²⁴ In GB-Lbl, *R.M.* 19.a.1 (Orgelstimme).

²⁵ Im Original-Libretto (Quelle **L1** im Kritischen Bericht).

²⁶ Zu Laute und „Lyricord“ siehe auch das Vorwort zur Edition des Harfenkonzerts (Carus 55.294).

Fassung b, 1751

Die Fassung erfordert vier Gesangssolisten (SATB).

- Nr. 4b. Nach dem Rezitativ folgt unmittelbar Nr. 5, das Harfenkonzert entfällt.
- Nr. 11b–13b sind vom Alt zu singen.
- Nr. 15b und 16b sind vom Alt zu singen, Nr. 16b (in A-Dur) mit obligater Violine.
- Nr. 17b ist vom Tenor zu singen.
- Nr. 21b ist (ab Takt 49) vom Alt zu singen, nach Takt 69 folgen die mit „b“ bezeichneten drei Schlusstakte (ohne *Dacapo*).
- Nr. 26b und 27b sind zu musizieren.
- Der Chor Nr. 30a entfällt.

Im *Accompagnato* Nr. 25 zeigt das Autograph **A** zwei leer gebliebene Systeme für die Harfe (Vorsatzbezeichnung „Arpa“); Händel wollte also ursprünglich noch genauer den Text illustrieren, der neben der „breathing flute“ auch von der „sounding lyre“ des antiken Sängers spricht. Auch bei dieser Nummer liegt der Einsatz von Zupfinstrumenten im Continuo sicher besonders nahe.

Fagotte und Basso continuo

In Nr. 21 setzt Händel ab Takt 49 drei obligate Fagotte ein. In den übrigen Nummern des Werks sind maximal zwei Fagotte gefordert. Bei reduzierter Besetzung erscheint es möglich, auf das dritte Fagott zu verzichten und in Nr. 25 nur die identische Stimme des Violoncellos (evtl. von zwei Violoncelli) spielen zu lassen.

Die im Basso continuo beteiligten Instrumente sind wohl weitestgehend aus den Beischriften in den Quellen (teils nur bei einzelnen Stücken) zu erschließen: genannt werden Violoncello, Contrabbasso, Fagotto (*Bassons*), Cembalo sowie Organo. Soweit die Fagotte keine obligaten (separat notierten) Stimmen haben, ist wohl davon auszugehen, dass beide bzw. alle drei Fagotte die Continuo-Stimme gespielt haben; darauf deutet nicht zuletzt der gebrauchte Plural „Bassons“ hin.

Wenn auch beim vorliegenden Werk in den Quellen nur an wenigen Stellen explizit die Besetzung des Continuo angegeben wird, so kann man, was den Einsatz der Orgel angeht, aus den erhaltenen Quellen der Händel'schen Oratorien und Opern generell folgende Grundsätze ableiten:²⁷

²⁷ Clausen (wie Anmerkung 14), S. 62. Das einzige Werk mit detaillierten Angaben zum Einsatz der Orgel ist *Saul* (vgl. Vorwort und Edition der Carus-Ausgabe 55.053).

In Secco-Rezitativen schweigt die Orgel, in Accompagnati spielt sie manchmal *tasto solo*. Die Arien werden in der Regel ebenfalls vom Cembalo und nicht von der Orgel begleitet; Ausnahmen bilden einige Arien für tiefere Stimmen, insbesondere Bass (seltener Tenor), bei denen die Orgel *tasto solo* eingesetzt wird. In Chören spielt die Orgel an durchsichtigen, polyphonen Stellen die Chorstimmen *colla parte*, in klanglich dichteren und homophonen Passagen ist meist ein freier, akkordischer Satz vorgesehen; in Fugen und Fugati folgt die Orgel den Einzelstimmen, bis der Satz vollstimmig ist. In Instrumentalstücken spielt die Orgel teils *tasto solo*, teils wie in den Chören einen akkordischen Satz; dabei wechselt die Art der Begleitung in der Regel nicht innerhalb eines Satzes.

Zur deutschen Übersetzung

Zahlreiche deutsche Übersetzungen von *Alexander's Feast* entstanden im Laufe des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, oft anlässlich von Aufführungen des Händel'schen Werks.²⁸ Die früheste bekannte stammt von Christian Felix Weisse; sie ist erstmals im Anhang zu Weisses *Scherzhaften Liedern* (Leipzig 1752) erschienen. In Versmaß und Silbenzahl weicht sie jedoch von Drydens Vorlage ab und ist daher nicht für eine Textunterlegung geeignet.

Für die vorliegende Edition wurde die nächstfolgende Übersetzung gewählt. Sie wurde von Karl Wilhelm Ramler offenbar anlässlich einer Aufführung der „Musickliebhaber zu Berlin“ 1766²⁹ verfasst und – mit Widmung an Prinzessin Amalia von Preußen – in einer von Johann Philipp Kirnberger kopierten Partitur den Noten unterlegt (siehe Quelle **LD1** im Kritischen Bericht). Diese Übersetzung legte übrigens auch Wolfgang Amadeus Mozart seiner Bearbeitung des Werks unter dem (der Übersetzung entlehnten) Titel *Timotheus oder Die Gewalt der Musik* KV 591 zugrunde.

Eigenartigerweise enthalten die 1766 (Berlin, ohne Verlagsangabe) und ca. 1770 (Hannover, H. M. Pockwitz) erschienenen Druckausgaben von Ramlers Übersetzung eine deutlich abweichende Version, die nicht unterlegbar und damit nicht singbar ist. Die Ausgaben von 1771 (Berlin: Johann Georg Bosse) und 1776 (Berlin) bringen die singbare Version, ebenso wie die Ausgabe Berlin 1780 (siehe Quelle **LD2**). Später nahm Ramler die singbare Version der Übersetzung auch in den 1801 erschienenen zweiten Teil seiner *Poëtischen Werke* auf (Quelle **LD3**).

Sämtliche Übersetzungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts – sechs Autoren sind bekannt³⁰ – bringen nur die Ode Drydens, ohne den von Hamilton gedichteten Anhang. Die Übersetzung des Historikers und Literaturprofessors Georg Gottfried Gervinus

(1805–1871), veröffentlicht und unterlegt in Friedrich Chrysanders 1861 erschienener Ausgabe von *Alexander's Feast*,³¹ bezog als erste auch den Anhang mit ein. In unserer Edition ist sie daher den Stücken mit Hamiltons Text unterlegt (= Nr. 26b und 27b sowie 30a; siehe Quelle **LD4**).

Für die Bereitstellung von Quellenkopien sei den im Kritischen Bericht genannten Bibliotheken und ihren Mitarbeitern herzlich gedankt.

Albstadt, im Frühjahr 2016

Felix Loy

²⁸ Beschrieben und wiedergegeben bei Manfred Pfister, „Drydens *Alexander's Feast*. Seine deutschen Übersetzungen – und eine Neuübersetzung“, in: *Beiträge zur Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. Festschrift für Alberto Martino*, hrsg. von Norbert Bachleitner u. a., Amsterdam 1997, S. 341–394.

²⁹ Gudrun Busch, „Zwischen Berliner Musikliebhabern und Berliner Anglophilie, Aufklärung und Empfindsamkeit: Zur Genese der frühesten Berliner Händel-Rezeption 1748–1771“, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit. Kolloquium Goethe-Museum Düsseldorf 1997*, Kassel etc. 2000 (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 9), S. 81–134, bes. S. 108ff.

³⁰ Pfister, wie Anmerkung 28.

³¹ *Georg Friedrich Händels Werke. Für die Deutsche Händelgesellschaft herausgegeben von Friedrich Chrysander*, Leipzig 1858–1894; *Alexander's Feast* in Band 12, Leipzig 1861. Gervinus' Übersetzung erschien auch separat: *Alexander's Fest oder Die Macht der Tonkunst von G. F. Händel. Uebersetzung von G. G. Gervinus*, Leipzig und Winterthur: J. Rieter-Biedermann, 1873.

Foreword

In the last weeks of 1735 George Frideric Handel began composing his new work, *Alexander's Feast*, which was to premiere during Lent in 1736, attracting a tremendous audience response. As early as 1732 Handel had attempted, through the increased composition and performance of oratorios, to escape from the increasingly threatening competition between the London opera companies through a "double strategy" of operas and oratorios. In doing this, firstly, he tapped into a new type of audience which disapproved of Italian opera, and secondly, he was able to mount his performances considerably more economically because they no longer required scenery and costumes. As an additional attraction he included instrumental works in which well-known soloists (including himself) were presented to the public. And so, since 1732 he had performed the revised version of *Esther*, composed earlier in 1718, as well as *Deborah* and *Athalia* with great success.

Handel composed the new work using a poem which had been revered as a masterpiece in England in the early 18th century – John Dryden's Ode *Alexander's Feast, or, The Power of Musick*, written in 1692 and published in print in 1697, and set to music for the first time in the same year by Jeremiah Clarke. With this Handel allied himself with a poet and an ode that were both extremely well known; the choice of this text was at the same time "an explicit homage to the tradition of English poetry and to the use of English texts as the basis for musico-dramatic productions."¹ Its success seemed an almost foregone conclusion: *Alexander's Feast* became one of the most popular of Handel's works, and, together with *Acis and Galatea* and *Messiah*, was one of his most frequently-performed oratorios during his lifetime.

Handel asked the librettist Newburgh Hamilton (ca. 1700–1759), who lived in London, to adapt Dryden's Ode for composition. The poem, arranged in seven stanzas, was divided into two parts, with corresponding divisions into recitatives, arias and choruses, but otherwise the poetry was largely left unaltered. Only as a supplement did he add his own verses from his Ode to St. Cecilia of 1720 (*The Power of Musick* – "Your voices tune" and "Let's imitate her notes above").

The power of music is represented in the Ode by means of a feast which Alexander the Great celebrated on the occasion of his victory over the Persians (330 BC). In the course of this the singer Timotheus exalts the victorious ruler, praises the earthly joys granted by Bacchus. He also recollects the destructive power of war in the fate of the Persian king Darius and sings of the truly divine gift of love, before calling in the second part for revenge for the fallen Greek warriors. Finally the link is made to the modern Christian age in that Timotheus is declared a forerunner of St. Cecilia and

¹ Panja Mücke, "Eine unternehmerische Entscheidung. Zur Entstehung und den ersten Aufführungen von *Alexander's Feast*," in: *Die Macht der Musik: Georg Friedrich Händels "Alexander's Feast"*, ed. Anja Bettenworth and Dominik Höink, Göttingen, 2010, pp. 85–92, citation, p. 88.

she herself is praised. The powerful emotional span of the unfolding situation offered Handel an equally wide range of opportunities for the contrasting musical portrayal of emotions, and for illustration.

The genesis of the composition is documented through three dates entered in the autograph score. Handel probably began in December 1735, at the latest in the final days of the year: the first part (up to no. 19) was written by 5 January 1736, the second (up to no. 29) by 12 January. Revisions of the whole work followed, in which some numbers were cut and added,² including the "Additional Chorus" (no. 30a), at the end of which Handel noted: "Fine 17 January 1736".

Handel completed the Concerto grosso in C major (HWV 318), which was to be played between the two parts, a week later on 25 January. At the beginning of part two, an Italian cantata, *Cecilia volgi un sguardo* (HWV 89), which fitted thematically, was envisaged; Handel probably composed this in sequence. The Harp Concerto in B flat major (op. 4, no. 6, HWV 294)³, heard after the recitative no. 4a ("Timotheus, plac'd on high") as an illustration of the sound world of the classical singer, must also have been composed in these weeks before the premiere.

We can deduce Handel's evidently euphoric mood in preparing his new work from an account by Ashley Cooper, 4th Earl of Shaftesbury, who had visited the composer at the end of January and wrote to his cousin James Harris about this:

*[...] my writing at present is to communicate to you a little of the pleasure I received this morning [...] Handel was in high spirits & I think never play'd & sung so well[;] he play'd over almost his whole new peice [Alexander's Feast] which is not yet transcrib'd from his own hand. It is the most pleasing (I think) of anything scarce he has yet made [...] The instrumental part is charming. And pray when it is perform'd remember the chorus Happy Happy &c: [...] Handel was so eager to play over his peice to me I had hardly any discourse with him.*⁴

Handel opened his oratorio season with *Alexander's Feast* on 19 February 1736 at Covent Garden Theatre. Apart from the instrumental works already mentioned and the Italian cantata, Handel also performed the Organ Concerto in G minor (op. 4, no. 1, HWV 289)⁵ towards the end, after the chorus "Let old Timotheus yield the prize" (no. 29).

² For detailed information see "The composition and first performance of Handel's 'Alexander's Feast'," in: *Music & Letters* 64 (1983), pp. 206–211.

³ See Carus 55.294.

⁴ Letter from 24.1.1736, cited according to *Handel Reference Database*, URL <http://ichriss.ccarh.org/HRD> (accessed on 15 January 2016).

⁵ Possibly in a different form than the surviving one; Donald Burrows, "Handel and 'Alexander's Feast'," in: *The Musical Times*, 1982, pp. 252–255, here p. 252.

Up until the performance of his last opera (*Deidamia*, 1741), and this also applied to *Alexander's Feast*, Handel engaged soloists from the opera, among others, for the solo parts. In the first performance two sopranos, Anna Strada del Pò and Cecilia Young, sang, as well as the tenor John Beard, whom Handel regularly engaged from 1732 onwards, and the basses Thomas Reinhold and 'Mr. Erard.'

As with most of Handel's other oratorio performances in London, the members of the choir may have been professional singers from the Chapel Royal, supplemented by singers from St. Paul's Cathedral and Westminster Abbey. The soprano part was normally sung by boys' voices, and the alto by falsettists. Most of the instrumentalists were probably members of the theater orchestra, which was made up primarily of court musicians, the "24 Musicians in Ordinary."⁶ Evidence of the strength of forces used in Handelian performances can be found in a report by the cultured French traveller Pierre-Jacques Fougereux, who attended an opera performance in 1728 in which the orchestra was comprised: 24 violins [and violas?], 3 violoncelli, 2 double basses, 3 bassoons as well as recorders and transverse flutes [the same musicians also played the oboes], trumpets and horns, 2 harpsichords and arch-lute.⁷ Performances with far larger forces are also documented, such as the first performance of *Deborah*, in which about seventy-five instrumentalists are said to have taken part.⁸

An audience of more than 1,300 attended the premiere, as *The London Daily Post* reported the following day: never before at a similar performance had there been "so numerous and splendid an Audience at any Theatre in London. It met with general applause [...]"⁹ There were another four performances before 17 March; in the next season *Alexander's Feast* was revived again (six performances between 16 March and 25 June 1737), then in 1739, 1742, 1751, 1753, and 1755; there were a total of twenty-five performances during Handel's lifetime. The work was probably only performed once on the actual St. Cecilia's Day, on 22 November 1739 (and was repeated on 27 November). The full score was published by John Walsh in London as early as 1738.

On the occasion of the revivals, Handel, as so often with his operas and oratorios, made alterations affecting both the additionally-performed works as well as the individual parts of the main work. The most important alterations, as far as they can be identified and dated from the sources, are summarized in the following overview:¹⁰

⁶ Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Göttingen, 1998, p. XXIX. For information on contemporary scoring and performance practice in oratorio performances in general see *ibid.*, pp. XXII–XXXV, and Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Oxford, 21990, in particular the chapter "The Oratorios in Performance."

⁷ Winton Dean, "A French Traveller's View of Handel's Operas," in: *Music & Letters* 55 (1974), p. 172.

⁸ *Händel-Handbuch*, vol. 4: *Dokumente zu Leben und Schaffen*, edited by the Editorial Board of the Halle Handel Edition, Leipzig/Kassel etc., 1985, p. 211. – For scoring see also the Foreword to the edition of *Saul*, Carus 55.053.

⁹ *Händel-Handbuch*, vol. 4, *ibid.*, p. 260.

¹⁰ According to *Händel-Handbuch*, vol. 4 (see note 8), p. 453f.; Marx (see note 6), p. 30f.; and Donald Burrows, *Handel and 'Alexander's Feast'* (see note 5).

1737: essentially unaltered compared with the version of the 1736 premiere. Handel made only two alterations in the Cantata HWV 89: the alto castrato Domenico Annibali sang the cantata at these performances, and for this a recitative was transposed down and an aria newly composed.

1739: at two performances in February evidently no alterations; for the revival on 20 March, a charity concert, "a new Concerto on the Organ"¹¹ was announced, probably the Concerto in A major HWV 296a composed at the beginning of 1739. Possibly by this date the Harp Concerto had already been replaced by this Organ Concerto.¹²

At the performance on St. Cecilia's Day on 22 November 1739 the Concerto grosso HWV 318 and the Cantata HWV 89 were omitted, and instead the *Ode for St. Cecilia's Day* (HWV 76) based on another Cecilian Ode by Dryden ('Song for St. Cecilia's Day,' 1687) was heard as Part 3. In place of the Harp Concerto, Handel performed the Concerto grosso in B minor op. 6, no. 12 (HWV 330).¹³ During the breaks, a further Concerto grosso from the op. 6 collection and an Organ Concerto, probably HWV 296a again, were performed.

1742 (Dublin): the Harp Concerto was again omitted, but not replaced with another concerto; no. 5 followed on directly from no. 4b. The aria no. 16a "Softly sweet" was transposed from D major to A major and now scored for alto solo, with obligato violin instead of violoncello (= no. 16b). The participation of an alto soloist ('Mrs. Cibber') led to a number of redistributions of arias and recitatives, with corresponding transpositions and adjustments to the tessitura.¹⁴

From Hamilton's text Handel devised a short Part III, by newly composing the duet to the text "Let's imitate" (no. 27b), likewise an aria for alto to the text "Your voices tune," now lost.¹⁵ Handel inserted the duet between the two parts of the chorus "Your voices tune" (no. 30a), so that, together with the above-mentioned aria, this resulted in a four-part sequence. In the breaks after Parts I and II, organ concertos were played.

1751(–1755): Handel adopted most of the alterations of 1742, including the use of an alto soloist; the distribution of the pieces according to vocal ranges was altered in just a few instances. The chorus no. 30a and the now-missing aria were omitted; the recitative no. 26b (as replacement for the aria) was newly composed, and the duet no. 27b was provided with a concluding ritornello because it was now separated from the chorus. As Part III the "musical interlude" *The Choice of Hercules* HWV 69, composed in 1750, was given. In the break before this, the Organ Concerto in B flat major op. 7, no. 3 (HWV 308) was performed. At the

¹¹ *The London Daily Post*, no. 1370, 20.3.1739; cited according to *Handel Reference Database* (see note 4).

¹² Burrows, *Handel and 'Alexander's Feast'* (see note 5), p. 252 with footnote 4.

¹³ Burrows, *ibid.*

¹⁴ For further detail on this, see *ibid.* and Hans Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren ("Handexemplare")*, Hamburg, 1972, p. 103.

¹⁵ Of this aria, essentially only the continuo part is now known (Burrows, as note 5, p. 254).

revivals of this version in 1753 and 1755 the Concerto HWV 308 was omitted, and *The Choice of Hercules* was performed between the two parts of *Alexander's Feast*.

About the source material and the edition

In addition to Handel's autograph composition score (see source **A** with **A1** in the Critical Report), his 'Direktionspartitur', or conductor's score (source **B**) is of the greatest importance for a critical edition. By the time of Clausen's research¹⁶ at the latest, it was evident that the copy now preserved in the Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg is the score which Handel had copied by his friend and main copyist John Christopher Smith sen. before the first performance of *Alexander's Feast* as the conductor's score, and which he used for the rest of his life for all his performances of the work.

Of the performance material used by Handel in conducting the work, only a harpsichord conductor's part (secondary source **C**) survives, used in our edition as a comparison source. Other contemporary copies cannot be regarded as authentic, with any certainty, as they have no direct connection with Handel. These include, for example, the copies in the Aylesford Collection, which were made at the instigation of Charles Jennens for his private collection and "reveal their collector's preference [...] for rejected early versions"¹⁷. The two surviving organ parts¹⁸ also come from the Aylesford Collection.¹⁹ They contain, despite all (probable) proximity to the version of the work performed at the premiere, numerous contradictions in comparison with the primary sources, and also a number of mistakes.²⁰ We have therefore not consulted these for our edition.

With regard to the question about the version used for the first performance, or the first series of performances conducted by Handel in 1736, the conductor's score is of even greater importance than the autograph; as a comparison of the sources shows, Handel continued to make alterations after the score was copied out. He entered these partly into the autograph manuscript and as corrections in the conductor's score, but some of these are only contained in the latter. But above all, we can only discover from this score which arias, choruses, recitatives and instrumental numbers Handel ultimately chose for his performances after the numerous corrections and new additions in the autograph manuscript, and in which order they were performed. For these reasons this edition is based on the conductor's score, taking into consider-

ation the autograph manuscript as a second primary source, since, in a few cases, in the detail it contains more precise or more musically meaningful variant readings as well as additional information.

It is not known at which point Handel made the visible cuts in the conductor's score. Possibly, the performance of the *Ode for St. Cecilia's Day* as well in November 1739 gave Handel the opportunity to insure that the overall length of this evening of music was not too long, and thus he made some cuts in *Alexander's Feast*.²¹ In the present edition, the cuts are indicated through dotted lines with explanatory footnotes (see nos. 9, 12, 14, 18, 21, and 25).

The 1736 and 1751 versions

As the overview of alterations made for the revivals listed above shows, Handel himself only made substantial alterations in the main body of *Alexander's Feast* for the performances in 1742 and 1751. The alto aria newly composed in 1742 can no longer be reconstructed from the sources we know today; therefore this "Dublin version" is no longer performable. The version of the 1751 revival is, however, as Donald Burrows has shown,²² entirely clear in the sources.

Our edition offers both the version of the premiere, and that of 1751. The newly-composed music of the duet no. 27b should be made available for performances. But it cannot stand in isolation; due to the numerous small alterations which Handel made in 1751 compared with the 1736 version, it should be incorporated in the overall context of the work. To be sure, the alterations can be regarded, at least in part, as practical adjustments taking into account the altered performance circumstances, especially the different vocal soloists. In this case, Handel retained most of the alterations which he had made earlier in 1742, which could indicate that the alterations had been well received, such as the introduction of an alto soloist. All in all, the 1751 version constitutes a performance opportunity of its own aesthetic value, not least through the "newly acquired" conclusion of the work with the chorus no. 29 to the concluding words of Dryden's Ode ("Let old Timotheus"). It is capable of standing on equal terms alongside the version of the premiere.

In the present edition, the pieces or variants which belong only to the 1736 version are identified with "a," and those which only belong to the 1751 version with "b." In detail, these versions differ as follows:

¹⁶ Clausen, as note 14.

¹⁷ Clausen (as note 14), p. 216f., note 1. For *Alexander's Feast* from the Aylesford Collection the full score, vocal and instrumental parts still exist (GB-Mp, full score: MS 130 Hd.4.v.27, parts: MS 130 Hd.4.v.28–45 and 353).

¹⁸ GB-Lbl, shelf numbers R.M. 19.a.1, fols. 90–110, and R.M. 19.a.10. Only the part in 19.a.1 also contains the Harp Concerto.

¹⁹ In 19.a.10 its origin from the Aylesford Collection is noted; for information on 19.a.1: Anthony Hicks, "Handel Concertos," in: *The Musical Times*, 1977, p. 912f., here p. 913; idem, "Alexander's Feast," in: *The Musical Times*, 1978, p. 222; and Bernd Baselt, *Händel-Handbuch*, vol. 3: *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik, Pasticcis und Fragmente*, Leipzig/Kassel, etc., 1986, p. 33.

²⁰ Burrows (see note 2), p. 210f.

²¹ Burrows (see note 5), p. 252.

²² Burrows, *ibid.*

Version a, 1736 (–1739)

The version requires three vocal soloists (STB) and, where applicable, a harp soloist.

- No. 4a. After this recitative the Harp Concerto HWV 294 follows (see Carus 55.294). If the Harp Concerto is not played, no. 4b should be chosen.
- Nos. 11a–13a should be sung by the soprano.
- Nos. 15a and 16a. The recitative is sung by the tenor, and the following aria (in D major) by the soprano, with obbligato violoncello.
- No. 17a should be sung by the soprano.
- No. 21a should be sung by bass (after measure 78 the da capo follows).
- No. 25 is followed by no. 28.
- The chorus, no. 30a, forms the conclusion.

Suggestions for performance practice

Harp Concerto, recorders, plucked instruments

The Harp Concerto which Handel composed for the premiere of *Alexander's Feast* was originally regarded as an integral part of this work because of its direct reference to the performance by the classical singer Timotheus with his lyre. Where practicable, it should therefore be performed when version a is chosen for performance.²³ If the Harp Concerto is not performed, the recitative no. 4b should be chosen because of its harmonic link, even if version a is otherwise performed.

If the Harp Concerto is not performed, then the recorders only play in the accompagnato, no. 25. In this case (irrespective of the version chosen), Appendix no. 25x offers the option of performing the number without recorders. This relates to a version present in the autograph manuscript **A** which was, however, not included in the conductor's score **B** and was therefore probably never performed by Handel.

The Harp Concerto is entitled differently in individual sources, naming other plucked or stringed instruments, such as "Concerto per il Liuto e l'Harpa"²⁴ or "A Concerto [...] for the Harp, Lute, Lyricord, and other Instruments"²⁵. This might indicate that the continuo instruments for the Concerto perhaps included a lute and other stringed instruments; what type of instrument was meant by "Lyricord" remains unclear.²⁶

²³ If no harp soloist is available, but a harpsichord soloist is, one possible variation would be to perform it as a harpsichord concerto. – In the broadest sense it is also possible to perform an organ concerto here as a counterpart, as Handel did, before no. 30a, in which St. Cecilia is represented by the organ, thus presenting an instrumental contrast to the classical singer.

²⁴ In GB-Lbl, *R.M.* 19.a.1 (organ part).

²⁵ In the original libretto (Source **L1** in the Critical Report).

²⁶ Concerning lute and "lyricord," see also the Foreword to the edition of the harp concerto (Carus 55.294).

Version b, 1751

The version requires four vocal soloists (SATB).

- No. 4b. The recitative is followed directly by no. 5, and the Harp Concerto is omitted.
- Nos. 11b–13b should be sung by the alto.
- Nos. 15b and 16b should be sung by the alto, and no. 16b (in A major) with obbligato violin.
- No. 17b should be sung by the tenor.
- No. 21b should be sung by the alto (from m. 49), and after m. 69 the three final measures follow, marked "b" (without da capo).
- Nos. 26b and 27b should be performed.
- Chorus no. 30a is omitted.

In the accompagnato no. 25 autograph **A** contains two empty staves for harp (marked "Arpa" at the beginning); thus Handel originally wanted to illustrate the text even more precisely, which as well as the "breathing flute" also refers to the "sounding lyre" of the classical singer. In this number too, the use of plucked instruments in the continuo naturally suggests itself.

Bassoons and basso continuo

In no. 21 Handel uses three obbligato bassoons from measure 49. In the other numbers of the work a maximum of two bassoons are required. With reduced scoring it seems possible to forego the third bassoon and in no. 25 just to allow the identical violoncello part to play (perhaps with two violoncelli).

The instruments in the basso continuo group can, to a large extent, be deduced from markings in the sources (sometimes only in individual numbers): instruments named are Violoncello, Contrabasso, Fagotto (*Bassons*), Cembalo and Organo. In so far as the bassoons do not have obbligato (separately notated) parts, it can probably be assumed that both or all three bassoons played the continuo part; this is indicated not least by the use of the plural "Bassons".

Even though for this work, the sources only explicitly indicate the scoring for the continuo in a few places, it is possible, as regards the use of the organ, to draw the following general principles for Handel's oratorios and operas:²⁷

²⁷ Clausen (see note 14), p. 62. The only work giving detailed information on the use of the organ is *Saul* (see Foreword and Edition of Carus 55.053).

In *secco* recitatives the organ is *tacet*, and in *accompagnati* it sometimes plays *tasto solo*. The arias are, as a rule, accompanied by harpsichord and not by the organ; the exceptions to this are in a few arias for lower voices, in particular the bass (less often tenor), where the organ is used *tasto solo*. In the choruses, in the transparent, contrapuntal passages the organ plays the chorus parts *colla parte*, whereas in more densely-scored, homophonic passages primarily a freer, more chordal style is intended; in the fugues and fugati, the organ follows the individual parts until the writing is for full forces. In instrumental pieces, the organ plays partly *tasto solo* and partly chordally, as in the choruses; but as a rule, the style of accompaniment does not change within a movement.

Thanks are due to the libraries and their staff named in the Critical Report for making available copies of the sources.

Albstadt, spring 2016
Translation: Elizabeth Robinson

Felix Loy

Alexander's Feast

Das Alexanderfest

HWV 75

First Part

George Frideric Handel

1685–1759

1. Overture

Oboe I, II

Violino I

Violino II

III

Viola

Bassi

a 2

3

simile

tr

p

f

Aufführungsdauer / Duration: ca. 85 min.

© 2016 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 55.075

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 Felix Loy

German text by Karl Wilhelm Ramlar

and Georg Gottfried Gervinus

18

f *f* *f* *f*

1. 2.

24 **Allegro**

Ob I

Ob II

VII

VII

Va

Bassi

29

34

39

44

49

tr tr

53

58

-Cb

63

+Cb

68

73

Adagio

79 **Andante**

Ob I, II
VI I, II

Viola

Bassi

84

88

93

p *f*

p *f*

98

1. 2.

2. Recitative (Tenore)

Tenore

8

'T was at the roy - al feast, for Per - sia won by Phil - ip's war - like son: a -
Am kö - nig - li - chen Fest, als Per - sis fiel durch Phi - lipps tap - fern Sohn, saß

Bassi

4

8

loft, in aw - ful state, the god - like he - ro sate on his im - pe - rial throne:
hoch, in stol - zem Pomp, der göt - ter - glei - che Held auf sei - nem furcht - barn Thron,

7

8

his val - iant peers were plac'd round; their brows with ros - es and with myr - tles
der Feld - herrn Trupp rund her, im Ha - re Ro - sen, Myr - ten um den

10

8

bound: de - sert in arms be crown'd. The love - ly Tha - is, by his
Schlaf, die - ger Haupt ver - dient den Kranz!) Die hol - de Tha - is ne - ben

slow

13

8

side, sate like a bloom - ing East - ern bride, in flow'r of youth, and beau - ty's pride.
ihm, des Auf - gangs blu - men - glei - che Braut, wie He - be jung, wie He - be schön.

3. Air (Tenore) and Chorus

Allegro ma non troppo

Oboe I
Oboe II
Violino I
Violino II
Viola
Tenore
Bassi

staccato

Tutti

staccato

6

f

12

3 3

8 Hap - py, hap - py, hap - py pair!
 Se - lig, se - lig, se - lig Paar!

None but the brave, none but the brave, none but the brave de -
 Nur un - ser Held, nur un - ser Held, nur un - ser Held ver -

Soli * Tutti Soli

p *f* *p*

8 serves the fair, none but the brave, none but the brave de - serves the fair.
 dient die Braut, nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut.

8 Hap - py, hap - py, hap - py - pair,
 Se - lig, se - lig, se - lig - Paar!

Tutti Soli

f *p*

* Cembalo, 1 Vc und 1 Cb. / Harpsichord, 1 Vc and 1 Cb.

8 hap - py, hap
se - lig, se

tr

f *pp* *f* *f* *f*

8 hap - py, hap - py, hap - py _ pair! None but the brave, none but the brave,
se - lig, se - lig, se - lig _ Paar! Nur un - ser Held, nur un - ser Held,
Soli Tutti Soli

p *f* *p*

none but the brave de - serves the fair,
 nur un - ser Held ver - dient die Braut,

Tutti
 Soli

none but the brave,
 nur un - ser Held,

Tutti
 Soli

none but the brave de - serves the fair,
 nur un - ser Held ver - dient die Braut,

none but the brave de - serves the fair, none but the brave de - serves the fair.
 nur un - ser Held ver - dient die Braut, nur un - ser Held ver - dient die Braut.

Tutti

Segue il coro

Chorus

79

Oboe I, II

Violino I

II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

Hap - py, hap - py, hap - py pair,
Se - lig, se - lig, se - lig Paar,

Hap - py, hap - py, hap - py pair,
Se - lig, se - lig, se - lig Paar,

Hap - py, hap - py, hap - py pair,
Se - lig, se - lig, se - lig Paar,

Hap - py, hap - py, hap - py pair,
Se - lig, se - lig, se - lig Paar,

Tutti

f

84

hap - - - - - py,
se - - - - - *lig,*

Solo

hap - py, hap - -
se - lig, *se* - -

hap - py, hap - py,
se - lig, *se - lig,*

Tutti

hap - py, hap - py,
se - lig, *se - lig,*

Solo

hap - - - - - py,
se - - - - - *lig,*

Solo

hap - py, hap - -
se - lig, *lig,* *se* - -

hap - py, hap - py,
se - lig, *se - lig,*

Tutti

hap - py, hap - py,
se - lig, *se - lig,*

Soli
p

90

hap - py, hap - py,
se - lig, *se - lig,*

Tutti

hap - py, hap - py,
se - lig, *se - lig,*

Tutti

hap - py, hap - py,
se - lig, *se - lig,*

Tutti

hap - py, hap - py,
se - lig, *se - lig,*

Tutti

hap - py, hap - py,
se - lig, *se - lig,*

Tutti

hap - py, hap - py,
se - lig, *se - lig,*

Tutti

f

py,
lig,

Tutti hap - py, hap - py, hap - py, hap - py pair!
se - lig, se - lig, se - lig, se - lig Paar!

hap - py, hap - py, hap - py, hap - py pair!
se - lig, se - lig, se - lig, se - lig Paar!

py,
lig,

Tutti hap - py, hap - py, hap - py, hap - py pair!
se - lig, se - lig, se - lig, se - lig Paar!

hap - py, hap - py, hap - py, hap - py pair!
se - lig, se - lig, se - lig, se - lig Paar!

tr

None but the brave,
Nur un - ser Held,

None but the brave,
nur un - ser Held,

None but the brave de - serves the fair,
nur un - ser Held ver - dient die Braut,

None but the brave de - serves the fair,
nur un - ser Held ver - dient die Braut,

-Cb

none but the brave, none but the brave, none but the brave, none but the brave de -
 nur un - ser Held, nur un - ser Held, nur un - ser Held, nur un - ser Held ver -

serves the fair, none but the brave, none but the brave, none but the brave de -
 dient die Braut, nur un - ser Held, nur un - ser Held, nur un - ser Held ver -

serves the fair, none but the brave de -
 dient die Braut, nur un - ser Held ser Held er -

none but the brave de -
 nur un - ser Held ver -

Tutti

serves the fair, none but the brave de - serves the fair,
 dient die Braut, nur un - ser Held ver - dient die Braut,

serves the fair, none but the brave, none but the brave, none but the brave de - serves the fair,
 dient die Braut, nur un - ser Held, nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut,

serves the fair, none but the brave, none but the brave, none but the brave de - serves the fair,
 dient die Braut, nur un - ser Held, nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut,

serves the fair, none but the brave, none but the brave, none but the brave de - serves the fair,
 dient die Braut, nur un - ser Held, nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut,

none but the brave, none but the brave, none but the brave de - serves the fair. Hap - py, hap - py,
 nur un - ser Held, nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut. Se - lig, se - lig,
 none but the brave, none but the brave, none but the brave de - serves the fair. Hap - py, hap - py,
 nur un - ser Held, nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut. Se - lig, se - lig,
 none but the brave, none but the brave, none but the brave de - serves the fair. Hap - py, hap - py,
 nur un - ser Held, nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut. Se - lig, se - lig,
 none but the brave de - serves the fair. Hap - py, hap - py,
 nur un - ser Held ver - dient die Braut. Se - lig, se - lig,
 - Cb Tutti

hap - py pair! None but the brave, none but the brave, none but the brave de - serves the fair,
 se - lig Paar! Nur un - ser Held, nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut,
 hap - py pair! None but the brave, none but the brave, none but the brave de - serves the fair,
 se - lig Paar! Nur un - ser Held, nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut,
 hap - py pair! None but the brave de - serves the fair,
 se - lig Paar! Nur un - ser Held ver - dient die Braut,
 hap - py pair! None but the brave, none but the brave, none but the brave de - serves the fair,
 se - lig Paar! Nur un - ser Held, nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut,
 - Cb

no, none but the brave de - serves the fair,
ja, nur un - ser Held ver - dient die Braut,

none but the brave, none but the brave de - serves the fair, none but the brave,
nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut, nur un - ser Held,

no, none but the brave de - serves the fair,
ja, nur un - ser Held ver - dient die Braut,

Soli Tutti Solo

Hap - py, hap - py, hap - py, hap - py, hap - py, hap - py,
Se - lig, se - lig, se - lig, se - lig, se - lig, se - lig,

no, none but the brave de - serves the fair.
ja, nur un - ser Held ver - dient die Braut.

no, none but the brave de - serves the fair.
ja, nur un - ser Held ver - dient die Braut.

no, none but the brave de - serves the fair.
ja, nur un - ser Held ver - dient die Braut.

Solo Tutti Solo Tutti Solo Tutti Solo

136

py,
lig.

Tutti hap - py, hap - py, hap - py, hap - py pair! None but the brave, none but the brave,
se - lig, se - lig, se - lig, se - lig Paar! Nur un - ser Held, nur un - ser Held,

hap - py, hap - py, hap - py, hap - py pair!
se - lig, se - lig, se - lig, se - lig Paar!

py,
lig.

Tutti hap - py, hap - py, hap - py, hap - py pair!
se - lig, se - lig, se - lig, se - lig Paar!

hap - py, hap - py, hap - py, hap - py pair!
se - lig, se - lig, se - lig, se - lig Paar!

Tutti

141

tr


none but the brave de - serves the fair, none but the brave de - serves the fair, none but the brave,
nur un - ser Held ver - dient die Braut, nur un - ser Held ver - dient die Braut, nur un - ser Held,

None but the brave, none but the brave, none but the brave de - serves the fair, the fair,
Nur un - ser Held, nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut, die Braut,

None but the brave de - serves the fair, none but the brave,
Nur un - ser Held ver - dient die Braut, nur un - ser Held,

None but the brave de - serves the fair, none but the brave,
Nur un - ser Held ver - dient die Braut, nur un - ser Held,

Tutti

* Takt 142f. Soprano, Alto im Autograph (Quelle A): 
Mm. 142f. soprano, alto in the autograph score (source A): fair, — but (...)
(brave, —)

146

tr

tr

tr

none but the brave, none but the brave de - serves the fair. Hap - py, hap - py, hap - py pair!
 nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut. Se - lig, se - lig, se - lig Paar!

none but the brave, none but the brave de - serves the fair. Hap - py, hap - py, hap - py pair!
 nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut. Se - lig, se - lig, se - lig Paar!

none but the brave, none but the brave de - serves the fair. Hap - py, hap - py, hap - py pair!
 nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut. Se - lig, se - lig, se - lig Paar!

none but the brave, none but the brave de - serves the fair. Hap - py, hap - py, hap - py pair!
 nur un - ser Held, nur un - ser Held ver - dient die Braut. Se - lig, se - lig, se - lig Paar!

151


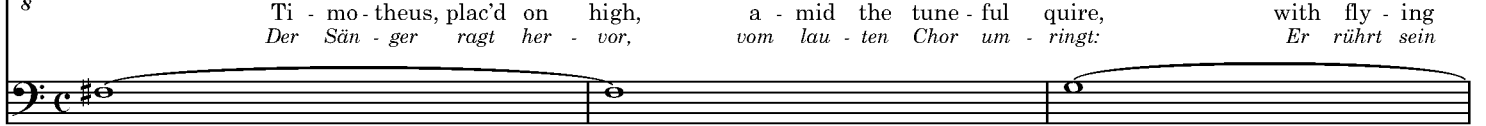
None but the brave de - serves the fair, none but the brave de - serves the fair.
 Nur un - ser Held ver - dient die Braut, nur un - ser Held ver - dient die Braut.

None but the brave de - serves the fair, none but the brave de - serves the fair.
 Nur un - ser Held ver - dient die Braut, nur un - ser Held ver - dient die Braut.


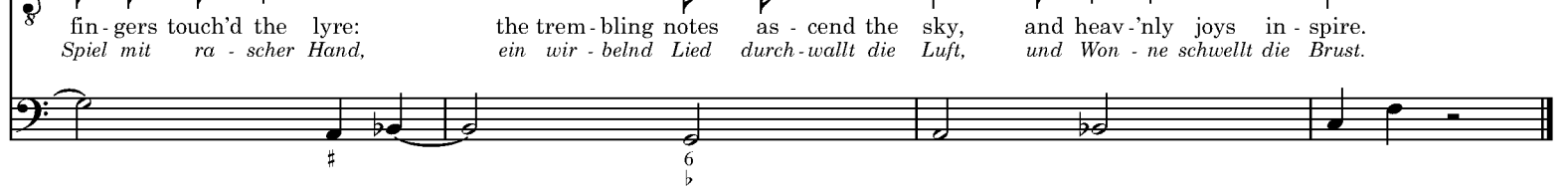
None but the brave de - serves the fair, none but the brave de - serves the fair.
 Nur un - ser Held ver - dient die Braut, nur un - ser Held ver - dient die Braut.

None but the brave de - serves the fair, none but the brave de - serves the fair.
 Nur un - ser Held ver - dient die Braut, nur un - ser Held ver - dient die Braut.

4a. Recitative (Tenore)

Tenore 
 Bassi 

Ti - mo - theus, plac'd on high, a - mid the tune - ful quire, with fly - ing
 Der Sän - ger ragt her - vor, vom lau - ten Chor um - ringt: Er rührt sein

4 



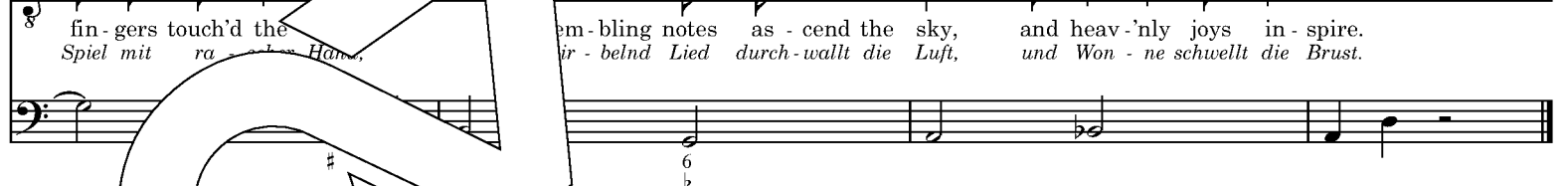
fin - gers touch'd the lyre: the trem - bling notes as - cend the sky, and heav - nly joys in - spire.
 Spiel mit ra - scher Hand, ein wir - belnd Lied durch - wallt die Luft, und Won - ne schwellt die Brust.

a. Segue Concerto per la Harpa ex B (= op. 4,6 HWV 294)

4b. Recitative (Tenore) *

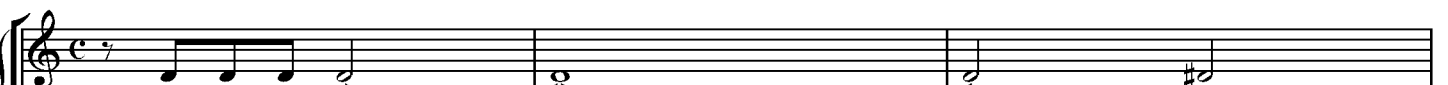
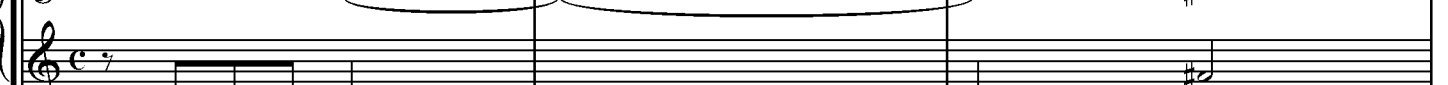
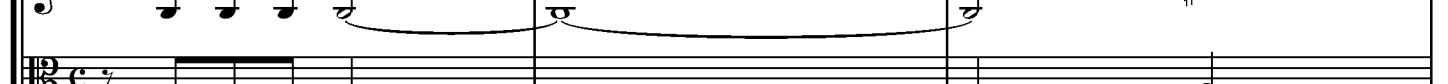
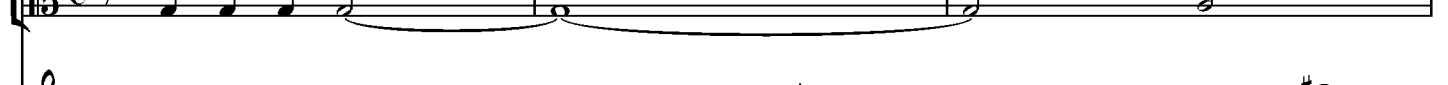

Tenore 
 Bassi 

Ti - mo - theus, plac'd on high, a - mid the tune - ful quire, with fly - ing
 Der Sän - ger ragt her - vor, vom lau - ten Chor um - ringt: Er rührt sein

4 


fin - gers touch'd the lyre: the trem - bling notes as - cend the sky, and heav - nly joys in - spire.
 Spiel mit ra - scher Hand, ein wir - belnd Lied durch - wallt die Luft, und Won - ne schwellt die Brust.

5. Accompaniment (Piano)

I 
 Violino II 
 Viola 
 Soprano 
 Bassi 

The song be - gan from Jove, who left his bliss - ful seats a -
 Das Lied be - gann vom Zeus, der sei - nen sel' - gen Sitz ver -

* Nr. 4b ist anstelle von 4a zu wählen, wenn das Konzert HWV 294 nicht aufgeführt wird. / No. 4b should be performed in place of 4a if the concerto HWV 294 is omitted.

4

bove. (Such is the pow'r of might-y love.) A drag-on's fi-ery form be-ly'd the God; sub-lime, on
 ließ: (so mäch-tig ist der Lie-be Zug!) Ein feu-er-ro-ter Drach' um-hüllt den Gott; er fährt in

8

ra-diant spires he rode, to fair - pia press'd, and while he sought her snow - y breast: then, round her
 lich - ten Krei - sen hin zu rei - zen - den - pi - a, sucht voll Be - gier die Schwa - nen - brust und krümmt sich

12

slen-der waist he curl'd, and stamp'd an im-age of him - self, a sov-'reign of the world.
 um den schlan-ken Leib, und prägt ein Bild-nis von sich selbst, den zwei - ten Herrn der Welt.

6. Chorus

Andante

Oboe I, II

Fagotto I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore I

Tenore II

Basso I, II

Bassi (Vc, Cb, Cemb)

4

7

10

Soprano

The list -'ning crowd _____ ad - mire the loft - y sound:
 Den stil - len Trupp _____ ent - zückt das ho - he Lied:

Soprano II

The list -'ning crowd _____ ad - mire the loft - y sound:
 Den stil - len Trupp _____ ent - zückt das ho - he Lied:

Alto

Tenore I

Tenore II

Basso I, II

ad - mire the loft - y sound: "A pres - ent
ent - zückt das ho - he Lied: „Seht uns - re

the loft - y sound: "A pres - ent
das ho - he Lied: „Seht uns - re

8 The list - ning crowd ad - mire the loft - y sound: "A pres - ent
Den stil - len Trupp ent - zückt das ho - he Lied: „Seht uns - re

8 The list - ning crowd ad - mire the loft - y sound: "A pres - ent
Den stil - len Trupp ent - zückt das ho - he Lied: „Seht uns - re

a 2

The list - ning crowd ad - mire the loft - y sound: "A pres - ent
Den stil - len Trupp ent - zückt das ho - he Lied: „Seht uns - re

De - i - ty!" they shout a - round; "A pres - ent De - i - ty!" the
 Gott - heit hier!" schallt laut em - por; „Seht uns - re Gott - heit hier!" tönt

De - i - ty!" they shout a - round; "A pres - ent De - i - ty!" the
 Gott - heit hier!" schallt laut em - por; „Seht uns - re Gott - heit hier!" tönt

De - i - ty!" they shout a - round; "A pres - ent De - i - ty!" the
 Gott - heit hier!" schallt laut em - por; „Seht uns - re Gott - heit hier!" tönt

De - i - ty!" they shout a - round; "A pres - ent De - i - ty!" the
 Gott - heit hier!" schallt laut em - por; „Seht uns - re Gott - heit hier!" tönt

De - i - ty!" they shout a - round; "A pres - ent De - i - ty!" the
 Gott - heit hier!" schallt laut em - por; „Seht uns - re Gott - heit hier!" tönt

De - i - ty!" they shout a - round; "A pres - ent De - i - ty!" the
 Gott - heit hier!" schallt laut em - por; „Seht uns - re Gott - heit hier!" tönt

Piano introduction for measures 26-28. The music is in G major and 4/4 time. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes in the treble and bass clefs, with a dynamic marking of *p* (piano) at the end of measure 26.

Piano accompaniment for measures 29-31. The music continues in G major and 4/4 time. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes in the treble and bass clefs, with dynamic markings of *p* (piano) and *pp* (pianissimo) throughout the section.

Vocal and piano accompaniment for measures 32-35. The music is in G major and 4/4 time. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The vocal line includes the lyrics: "vault-ed roofs re - bound. / wie - der laut zu - rück." The piano accompaniment consists of eighth notes in the treble and bass clefs, with dynamic markings of *p* (piano) throughout the section.

Piano introduction for measures 29-32, featuring a treble and bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The music consists of rhythmic chords and eighth notes.

Piano accompaniment for measures 29-32, featuring three staves (treble, middle, and bass clef). The music is marked with a forte *f* dynamic and includes *simile* markings. The melody is primarily in the treble clef.

Vocal and piano accompaniment for measures 29-32. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are in German and English. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.


Lyrics:

“A pres - ent De - i - ty, a pres - ent De - i - ty!” the vault - ed
 „Seht uns - re Gott - heit hier,“ tönt wie - der
 De - i - ty, a pres - ent De - i - ty!” the vault - ed
 „Seht uns - re Gott - heit hier,“ tönt wie - der
 De - i - ty, a pres - ent De - i - ty!” the vault - ed
 „Seht uns - re Gott - heit hier,“ tönt wie - der
 De - i - ty, a pres - ent De - i - ty!” the vault - ed
 „Seht uns - re Gott - heit hier,“ tönt wie - der
 De - i - ty, a pres - ent De - i - ty!” the vault - ed
 „Seht uns - re Gott - heit hier,“ tönt wie - der

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking 'a 2' is present in the second measure of the piano part.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The vocal line continues with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

Third system of musical notation, featuring the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "roofs re - bound. / laut zu - rück." The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A large watermark "Carus" is overlaid on the page.

* Takt 33 Basso I, II im Autograph (A) / M. 33 basso I, II in the autograph score (A): 

35

Musical score for measures 35-37. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include 'p' (piano) in the piano part.

38

Musical score for measures 38-40. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include 'pp' (pianissimo) in the piano part.

7. Air (Soprano)

Allegro non presto

Ob I, II *tr* *p* - Ob *tr*

Soprano

Bassi *Tutti* *Soli (Cemb, 1 Vc, 1 Cb)* *p*

Musical score for the beginning of '7. Air (Soprano)'. It shows staves for Oboe I & II, Soprano, and Basses. The tempo is 'Allegro non presto'. The key signature has two sharps. The basses part includes markings for 'Tutti' and 'Soli (Cemb, 1 Vc, 1 Cb)'. Trills are marked with 'tr' and dynamics with 'p'.

9 *Tutti* *f* *4 VI soli* *p* *Tutti* *f* *tr*

17 *4 VI soli* *p* *Tutti* *f*

With rav - ish'd ears the mon - arch hear
 Der Kö - nig horcht mit stol - zem

Soli *p* *Soli* *f* *Tutti*

25 *4 VI soli* *pp* *tr*

with rav - ish'd ears the mon - arch hears, as - sumes the
 der Kö - nig horcht mit stol - zem Ohr, dünkt sich ein

Soli *pp sempre*

34 *pp sempre* *tr*

God, af - fects the nod, and seems to
 Gott, be - wegt sein Haupt, und wähnt, es

42

shake the spheres, to shake
bebt die Welt, es bebt

50

57

64

the spheres.
die Welt.

71

- Ob
Soli
p

78

tr

p

pp

With rav-ish'd ears the mon-arch hears,
Der Kö-nig horcht mit stol-zem Ohr,

86

tr

the mon-arch hears, with rav-ish'd ears the mon-arch hears,
mit stol-zem Ohr, der Kö-nig horcht mit stol-zem Ohr, dünkt sich ein

94

p

tr

God,
Gott,

affects the no...
wegt sein He...

101

4 VI soli

tr

and seems to shake the spheres, and seems to shake
und wähnt, es bebt die Welt, und wähnt, es bebt

108

tr

tr

115

p

the spheres,
die Welt,

and seems to — shake,
und wäht, es — bebt,

and seems to —
und wäht, es —

122

shake,
bebt,

129

137

Adagio

Tempo I
Tutti

f

and seems to — shake, — to — shake the spheres.
und wäht, es — bebt, — es — bebt die Welt.

Tutti

f

145

tr

* Nur im Autograph (A). / In the autograph score (A) only.

8. Recitative (Tenore)

Tenore

Bassi

8

The praise of Bac-chus, then, the sweet mu-si-cian sung; of Bac-chus, e-ver fair, and e-ver
 Des Bac-chus Lob stimmt nun der sü-ße Künst-ler an, des Bac-chus, e-wig schön und e-wig

7 5 6
 4b 3
 2

4

young. The jol-ly God in tri-umph comes: sound the trum-pets, beat the drums. Flush'd
 jung. Der Freu-den Gott zeucht aus im Pomp: Tönt, Drom-me-ten! Zim-beln, kling! Im

6 6b

7

with a pur-ple grace, he shews his hon-est face. Now give the haut-boys breath. He comes, comes!
 schöns-ten Pur-pur glüht sein la-chend An-ge-sicht. O-bo-en, hal-let laut! Er kömmt! kömmt!

9. Air (Basso) and Chorus

Andante

I

Oboe

II

Fagotto I-III

I

Corno in Fa / F

II

I

Violino

II

Viola

Basso

Bassi (Vc, Cb, Cemb) *

* Die Besetzungsangabe nur im Autograph (A); die Dirigierpartitur (B) schreibt stattdessen „tutti“.
 The scoring designation appears only in the autograph score (A); the conductor's score (B) gives "tutti."

11

18

Ob I

Ob II

Fg I-III

Cor I

Cor II

26

* Mögliche Kürzung bis Takt 44 (Dirigierpartitur **B**, undatiert). / *Optional cut to m. 45 (in the conductor's score **B**, undated).*

Basso

Bac - chus,
Bac - chus,

Ob I, II

Fg I-III

Cor I, II

p

e - ver fair and young,
e - wig jung und schön,

drink - ing joys did first o - in.
leh - ret uns den Reich - e.

Bac - chus'
Bac - chus'

tr

tr

bles - sings are a trea - sure,
Schlauch ist un - ser Erb - teil,

drink - ing is the sol - dier's plea - sure,
Trin - ken ist der Krie - ger Lab - sal,

drink - ing
Trin - ken

is the sol - dier's plea - sure, drink - ing is the sol - dier's plea sure: rich the
 ist der Krie - ger - Lab - sal, Trin - ken ist der Krie - ger Lab sal: Reich das

trea - sure, sweet the plea - sure; sweet is plea - sure - af - ter pain, af - ter
 Erb - teil, süß das Lab - sal, süß das Lab - sal - nach - dem Streit, nach dem -

7 6 6b 6 6 6 7b 6b 5
 5 4 6 6 7b 4 3

82

pain.
Streit.

Be - chus bless - ed are a
Be - chus - tauch un - ser

90

trea - sure, drink - ing is the sol - dier's plea - sure, drink - ing is the sol - dier's
Erb - teil, Trin - ken ist der Krie - ger Lab - sal, Trin - ken ist der Krie - ger

plea - sure: rich the trea - sure, sweet the plea - sure; swe is plea - sure an - ter
 Lab - sal: - Reich das Erb - teil, süß das Lab - sal, sü das b - sal - nach - dem

7 3 6 6b 6
5 4

pain, af - ter pain, af - ter pain, af - ter pain. Rich the
 Streit, nach dem Streit, nach dem Streit, nach dem Streit. Reich das

6 6b 5 b 4h 2
5 4 4

trea - sure, - sweet the plea - sure, - rich the trea - sure, - sweet the plea - sure; - sweet is
 Erb - teil, - süß das Lab - sal, - reich das Erb - teil, - süß das Lab - sal; - süß das

plea - sure af - ter pain, sweet is plea - sure af - ter pain.
 Lab - sal nach dem Streit, süß das Lab - sal nach dem Streit.

Chorus

130

Oboe I, II

Fagotto I-III

Corno I, II in Fa / F

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Tenore

Basso

Bassi

Bac-chus' bless - ings are a trea - sure,
Bac - chus' Schlauch ist un - ser Erb - teil,

137

Bac - chus' bless - ings are a trea - sure, drink - ing is the sol - dier's
Bac - chus' Schlauch ist un - ser Erb - teil, Trin - ken ist der Krie - ger

are a trea - sure, are a trea - sure, drink - ing is the sol - dier's
un - ser Erb - teil, un - ser Erb - teil, Trin - ken ist der Krie - ger

Bac - chus' bless - ings are a trea - sure, drink - ing is the sol - dier's
Bac - chus' Schlauch ist un - ser Erb - teil, Trin - ken ist der Krie - ger

plea - sure, drink - ing is the sol - dier's plea - sure: rich the trea - sure,
 Lab - sal, Trin - ken ist der Krie - ger Lab - sal: Reich das Erb - teil,

plea - sure, drink - ing is the sol - dier's plea - sure: rich the trea - sure,
 Lab - sal, Trin - ken ist der Krie - ger Lab - sal: Reich das Erb - teil,

plea - sure, drink - ing is the sol - dier's plea - sure: rich the trea - sure,
 Lab - sal, Trin - ken ist der Krie - ger Lab - sal: Reich das Erb - teil,

drink - ing is the sol - dier's plea - sure: rich the trea - sure, sweet the
 Trin - ken ist der Krie - ger Lab - sal: Reich das Erb - teil, süß das

drink - ing is the sol - dier's plea - sure: rich the trea - sure, sweet the
 Trin - ken ist der Krie - ger Lab - sal: Reich das Erb - teil, süß das

drink - ing is the sol - dier's plea - sure: rich the trea - sure, sweet the
 Trin - ken ist der Krie - ger Lab - sal: Reich das Erb - teil, süß das

plea - sure; Lab - sal, sweet is süß das plea - sure Lab - sal af - ter nach dem pain, Streit, af - ter nach dem pain, Streit, af - ter nach dem pain, Streit, nach dem

pain, Streit, sweet is süß das plea - sure Lab - sal nach dem pain, Streit, af - ter pain. Streit, sal nach dem Streit.

Bac - chus' bless - ings_ are a_ trea - sure, drink - ing is the sol - dier's
 Bac - chus' Schlauch ist un - ser_ Erb - teil, Trin - ken ist der Krie - ger_

Bac - chus' bless - ings_ are a_ trea - sure, drink - ing is the Krie - dier's
 Bac - chus' Schlauch ist un - ser_ Erb - teil, Trin - ken ist der Krie - ger

Bac - chus' bless - ings_ are a_ trea sure, drink - ing is the_ sol - dier's
 Bac - chus' Schlauch ist un - ser Erb teil, Trin - ken ist der_ Krie - ger_

plea - sure, drink - ing is the_ sol - dier's plea - sure:
 Lab - sal, Trin - ken ist der_ Krie - ger_ Lab - sal:_

plea - sure, drink - ing is the sol - dier's plea - sure: rich the trea - sure, sweet the
 Lab - sal, Trin - ken ist der Krie - ger Lab - sal: Reich das Erb - teil, süß das

plea - sure, drink - ing is the_ sol - dier's plea - sure: rich the trea - sure, sweet the
 Lab - sal, Trin - ken ist der_ Krie - ger_ Lab - sal:_ Reich das Erb - teil, süß das

rich the trea - sure, sweet the plea - sure; sweet is plea - sure af - ter
 Reich das Erb - teil, süß das Lab - sal, süß das Lab - sal nach dem

plea - sure, rich the trea - sure, sweet the plea - sure; sweet is plea - sure af - ter
 Lab - sal, reich das Erb - teil, süß das Lab - sal, süß das Lab - sal nach dem

plea - sure, rich the trea - sure, sweet the plea - sure; sweet is plea - sure af - ter
 Lab - sal, reich das Erb - teil, süß das Lab - sal, süß das Lab - sal nach dem

pain, sweet is plea - sure af - ter pain, sweet is plea - sure af - ter pain.
 Streit, süß das Lab - sal nach dem Streit, süß das Lab - sal nach dem Streit.

pain, sweet is plea - sure af - ter pain, sweet is plea - sure af - ter pain.
 Streit, süß das Lab - sal nach dem Streit, süß das Lab - sal nach dem Streit.

pain, sweet is plea - sure af - ter pain, sweet is plea - sure af - ter pain.
 Streit, süß das Lab - sal nach dem Streit, süß das Lab - sal nach dem Streit.

204 *

213

222

* Mögliche Kürzung bis Takt 226 (Dirigierpartitur **B**, undatiert). / *Optional cut to m. 227 (in the conductor's score **B**, undated).*

10. Recitative (Tenore)

Tenore

Sooth'd with the sound, the king grew vain; fought all his bat-tles o'er a - gain; and thrice he rout-ed all his
Sieg - pran-gend fühlt der Held das Lied: Ficht al - le sei - ne Schlach-ten durch, be - sie - get drei - mal sei - nen

Bassi

4
2

4

foes, and thrice he slew the slain. The mas - ter saw the mad - ness rise, his glow - ing
Feind, schlägt drei - mal, den er schlug. Der Sän - ger merkt, wie Wut ihn schwellt, die Wan - ge

7

cheeks, his ar - dent eyes; and, while he heav'n and earth de - fy'd, chang'd his hand, and cluck'd
glüht, das Au - ge strahlt: Schnell, weil er Erd und Him - mel trotzt, än - dert er und zuck't die wut.

11a./b. Accompagnato (Soprano/Alto)

Adagio e piano

Violino I

Violino II

Viola

a. Soprano
b. Alto

He a mourn - ful muse, he chose a mourn - ful muse, soft pit - y to in -
Nun sein Trau - er - ton, nun flößt sein Trau - er - ton sanft Mit - leid in das

Bassi

p

6

fuse, soft pit - y to in - fuse; he chose a mourn - ful
Herz, sanft Mit - leid in das Herz; nun flößt sein Trau - er -

b 6 6b 5 b 7
 5 4 3 4 2

9

muse, soft pit - y to in - fuse, soft pit - y to in - fuse.
 ton sanft Mit - leid in das Herz, sanft Mit - leid in das Herz.

pp

12a./b. Air (Soprano/Alto)

Largo e piano

p *staccato per tutto*

I Violino

II Violino

Viola

a. Soprano
b. Alto

Bassi

p senza Cer senza otti **

7

* Mögliche Kürzung bis Takt 13 (Dirigierpartitur B, undatiert). / *Optional cut to m. 14 (in the conductor's score B, undated).*

** Zur Besetzung des Basso continuo vgl. den Kritischen Bericht, II. Zur Edition. / *Concerning the scoring of the basso continuo, see "II. The Edition" in the Critical Report.*

Piano accompaniment for measures 14-19, featuring a flowing eighth-note melody in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Vocal line for measures 14-19, with lyrics in German and English.

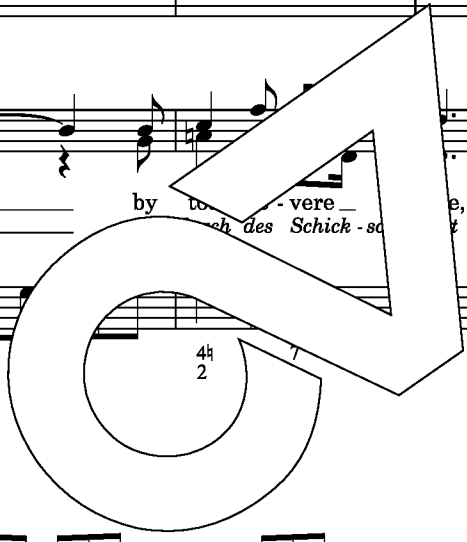
He sung Da - ri - us, great and good, by too se - vere a
 Er sang den Per - ser, groß und gut, der durch des Schick - sals

Piano accompaniment for measures 20-25, continuing the musical texture from the previous system.

Vocal line for measures 20-25, with lyrics in German and English.

fate, _____ by too se - vere e,
 Wut, _____ ch des Schick - sals t

fall'n, fall'n, fall'n, _____
 fällt, fällt, fällt, _____



Adagio

Piano accompaniment for measures 26-31, marked 'Adagio', with a slower tempo and more sustained notes.

Vocal line for measures 26-31, with lyrics in German and English.

fall'n, fall'n, _____ fall'n from his high e - state, and wel - t'ring in his blood.
 fällt, fällt, _____ von sei - ner Hö - he fällt und sich im Blu - te wälzt.

33

Largo e piano

De-sert-ed ___ at his ___ ut - most need by those his for - mer boun - ty fed, by those _ his ___ for - mer boun - ty
 Ver - las - sen ___ in der ___ letz - ten _ Not von al - len, die sein Herz ge - liebt, von al - len, ___ die sein Herz ge -

36

Vi solo

fed, on the bare ___ X - pos'd h ___ es, with not a friend, with not a friend, with not a
 liebt, auf blo ___ Sana da - hin - ge bricht: bis oh - ne Freund, bis oh - ne Freund, bis oh - ne

40

friend to close his eyes, with not a friend, with not a ___ friend, with not a friend to ___ close his eyes.
 Freund sein Au - ge bricht, bis oh - ne Freund, bis oh - ne ___ Freund, bis oh - ne Freund sein - Au - ge bricht.

13a./b. Accompagnato (Soprano/Alto)

I
Violino

II

Viola

a. Soprano
b. Alto

With down-cast looks the joy-less vic-tor sate, re-volv-ing in his al-ter'd
Ge-senkt das Haupt, sitzt der mut-lo-se Held, be-den-ket mit ge-rühr-ter

Bassi

4

soul the va-tions of ch-ope-low; and, now and then, a sigh he
Brust der-ten des se-ten Glücks; dann stieh-let sich ein Seuf-zer

64

7

stole, and tears be-gan to flow, and tears be-gan to flow.
fort, und Zäh'r' auf Zäh-re fließt, und Zäh'r' auf Zäh-re fließt.

b 6 6b 6b 4 4 2 7b 5b 3

14. Chorus

Larghetto

Oboe I, II *p ma non troppo*

Fagotto I, II *p ma non troppo*

Violino I *p ma non troppo*

Violino II *p ma non troppo*

Viola *p ma non troppo*

Soprano
Be - hold, _____ be - hold _____ Da -
Seht an, _____ seht an _____ den

Alto
Be - hold, _____ be - hold _____ Da -
Seht an, _____ seht an _____ den

Tenore
Be - hold, _____ be - hold _____ Da -
Seht an, _____ seht an _____ den

Basso
Be - hold, _____ be - hold _____ Da -
Seht an, _____ seht an _____ den

Bassi *Tutti* *p ma non troppo*

7

ri - us, great and good, _____ by too se - vere a fate, _____
Per - ser, groß und gut, _____ der durch des Schick - sals Wut _____

ri - us, great and good, _____ by too se - vere a fate, _____
Per - ser, groß und gut, _____ der durch des Schick - sals Wut _____

ri - us, great and good, _____ by too se - vere a fate, _____
Per - ser, groß und gut, _____ der durch des Schick - sals Wut _____

ri - us, great and good, _____ by too se - vere a fate, _____
Per - ser, groß und gut, _____ der durch des Schick - sals Wut _____

54 54
Carus 55.075

fall'n, fällt, fall'n, fällt, fall'n, fällt, fall'n, fällt,

fall'n, fällt, fall'n, fällt, fall'n, fällt, fall'n, fällt,

fall'n, fällt, fall'n, fällt, fall'n, fällt, fall'n, fällt,

fall'n, fällt, fall'n, fällt, fall'n, fällt, fall'n, fällt,

from his high e - state, (and) aus der Hö - he fällt!

from his high e - state, (and) aus der Hö - he fällt!

from his high e - state, (and) aus der Hö - he fällt!

from his high e - state, (and) aus der Hö - he fällt!

and wel - t'ring in his und - sich - im Blu - te

fall'n, fällt, fall'n, fällt, fall'n, fällt, fall'n, fällt, and - er

* Mögliche Kürzung bis Takt 35 (Dirigierpartitur B, undatiert). In diesem Fall sind T. 22 und 36 anzupassen (siehe Noten in Kleinstich und eingeklammerter Text).
 Optional cut to m. 36 (in the conductor's score B, undated); mm. 22 and 36 are to be modified (see notes in small type and text in brackets) if the cut is observed.

** Takt 20, Oboe I, II: Lesart des Autographs (A); in der Dirigierpartitur (B) Ob II unisono mit Ob I.
 M. 20, oboe I, II: the reading of the autograph score (A) is given; the conductor's score (B) reads oboe II unisono with oboe I.

and wel - t'ring in his blood, fall'n,
 und sich - im Blu - te wälzt, fällt,

fall'n, fall'n, fall'n, fall'n, and wel - t'ring in his blood, in his
 fällt, fällt, fällt, fällt, er - wäl - zet sich - im Blut, sich im

blood, wälzt, fall'n, fall'n, fall'n, fall'n,
 wäl - t'ring in his blood, and wel -
 wäl - zet sich im Blut, er - wäl -

fall'n, wel - t'ring in his blood,
 fällt, wäl - (wel -) zet sich - im Blut!
 (wäl -)

blood, in his blood, and wel - t'ring in his blood,
 Blut, sich im Blut, er wäl - (wel -) zet sich im Blut!
 (wäl -)

and wel - t'ring in his blood, and wel - t'ring in his blood,
 er wäl - zet sich im Blut, er wäl - (wel -) zet sich im Blut!
 (wäl -)

- t'ring in his blood, wel - t'ring in his blood,
 - zet sich - im Blut, wäl - (wel -) zet sich im Blut!
 (wäl -)

on the bare earth ex - pos'd he lies, with not a friend
auf blo - ßen Sand da - hin - ge - streckt: bis oh - ne Freund

on the bare earth ex - pos'd he lies, with not a friend to
auf blo - ßen Sand da - hin - ge - streckt: bis oh - ne Freund sein

on the bare earth ex - pos'd he lies, with not a friend to
auf blo - ßen Sand da - hin - ge - streckt: bis oh - ne Freund sein

on the bare earth ex - pos'd he lies, with not a friend
auf blo - ßen Sand da - hin - ge - streckt: bis oh - ne Freund

to sein close his eyes, with
sein Au - ge bricht, bis

close his eyes, with
Au ge bricht, bis

close, to close his eyes, with
Au ge, Au ge bricht, bis

to close his eyes, with
sein Au ge bricht, bis

6 5
4 3

50 VII
VII
Va

not a friend to close his eyes.
oh - ne Freund sein Au - ge bricht.

not a friend to close his eyes.
oh - ne Freund sein Au - ge bricht.

not a friend to close his eyes.
oh - ne Freund sein Au - ge bricht.

not a friend to close his eyes.
oh - ne Freund sein Au - ge bricht.

pp p 7b

57

15a. Recitativo (e)*

Tenore

Bassi

The might - y mas - ter smil'd to see that love was in the next de - gree:
Der Meis - ter lä - chelt, weil er sieht, dass Lieb' im Hin - ter - hal - te schläft:

4

'twas but a kin - dred sound to move, for pit - y melts the mind to love.
Ver - wand - te Tö - ne we - cken sie; denn Mit - leid schmelzt zur Lieb' ein Herz.

* Nr. 15b siehe nach 16a. / No. 15b see after no. 16a.

16a. Arioso (Soprano)

Largo

Soprano

Violoncello solo

Bassi

Cb, Cemb*

*p**

4

Soft - ly sweet, in Lyd - ian
Tö - ne sanft, du ly - disch

pp

7

mea - sures, soon he sooth'd the soul to _ plea - sures, soft - ly eet, in Lyd - i mea - sures, soon he sooth'd the soul to _
Braut - lied! Wieg' ihn ein in sü - ße - Wol - lust! Tö - ne sanft, du ly - disch Braut - lied! Wieg' ihn ein in sü - ße -

10

plea - sures, soon he sooth'd the soul to _ plea - sures, soon he sooth'd the soul to _
Wol - lust, Wieg' ihn ein in sü - ße - Wol - lust, Tö - ne sanft, du ly - disch Braut - lied! Wieg' ihn ein in sü - ße -

tr

12

plea - sures, soon he sooth'd the soul to plea - sures, soon he sooth'd the soul to _
Wol - lust, wieg' ihn ein in sü - ße Wol - lust, wieg' ihn ein in sü - ße -

* Nur im Autograph (A). / In the autograph score (A) only.

15

plea - sures, soft - ly sweet, in Lyd - ian mea - sures, soon he sooth'd the soul to
 Wol - lust! Tö - ne sanft, du ly - disch Braut - lied! Wieg' ihn ein in sü - ße

17

plea - sures, soft - ly sweet, in Lyd - ian mea - sures, soon he
 Wol - lust! Tö - ne sanft, du ly - disch Braut - lied! Wieg' ihn

19

sooth'd the soul to plea - sures, soon he sooth'd the soul to plea - sures,
 ein in sü - ße Wol - lust, in in sü - ße Wol - lust!

21

Adagio *Tempo I*
 soft - ly sweet, in Lyd - ian mea - sures, soon he sooth'd the soul to plea - sures.
 Tö - ne sanft, du ly - disch Braut - lied! Wieg' ihn ein in sü - ße Wol - lust.

24

ad libitum *a tempo*

15b. Recitative (Alto)

Alto 
 The might - y mas - ter smil'd to see that love was in the next de - gree:
 Der Meis - ter lä - chelt, weil er sieht, dass Lieb' im Hin - ter - hal - te schläft:

Bassi 

4 
 'twas but a kin - dred sound to move, for pit - y melts the mind to love.
 Ver - wand - te Tö - ne we - chen sie; denn Mit - leid schmelzt zur Lieb' ein Herz.



16b. Arioso (Alto)

Largo

Violino solo 


Alto 

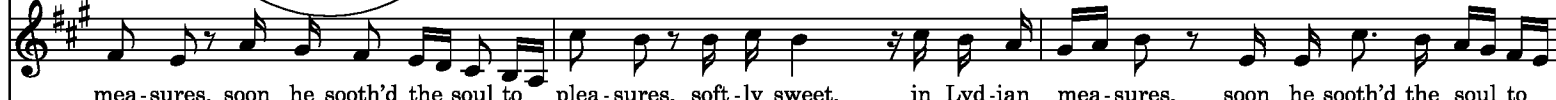
Bassi  *p*


4 
 Soft - ly sweet, in Lyd - ian
 Tö - ne sanft, du ly - disch


 *pp*




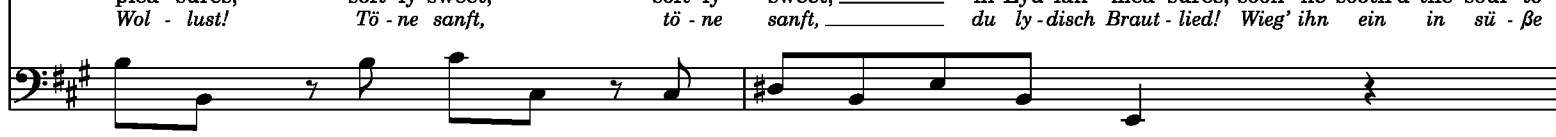
7 
 mea - sures, soon he sooth'd the soul to - plea - sures, soft - ly sweet, in Lyd - ian mea - sures, soon he sooth'd the soul to -
 Braut - lied! Wieg' ihn ein in - sü - ße - Wol - lust! Tö - ne sanft, du ly - disch Braut - lied! Wieg' ihn ein in sü - ße -





10 
 plea - sures, soft - ly sweet, soft - ly sweet, in Lyd - ian mea - sures, soon he sooth'd the soul to
 Wol - lust! Tö - ne sanft, tö - ne sanft, du ly - disch Braut - lied! Wieg' ihn ein in sü - ße





12

plea - sures, soon he sooth'd the soul to plea - sures, soon he sooth'd the soul to
 Wol - lust, wieg' ihn ein in sü - ße Wol - lust, wieg' in ein in sü - ße

15

plea - sures, soft - ly sweet, in Lyd - ian mea - sures, soon he sooth'd the soul to
 Wol - lust! Tö - ne sanft, du ly - disch Braut - lied! Wieg' ihn ein in sü - ße

17

plea - sures, soft - ly sweet, in Lyd - ian mea - sures, soon he
 Wol - lust! Tö - ne sanft, du ly - disch Braut - lied! Wieg' ihn

19

sooth'd the soul to plea - sures, soon he
 ein in sü - ße Wol - lust, in sü - ße Wol - lust!

21

soft-ly sweet, in Lyd - ian mea - sures, soon he sooth'd the soul to plea - sures.
 Tö - ne sanft, du ly - disch Braut - lied! Wieg' ihn ein in sü - ße Wol - lust.

24

ad libitum a tempo

17a./b. Air (Soprano / Tenore)

Andante allegro 

Violini unisoni

a. Soprano
b. Tenore

Bassi

4

7

W he sung, is all and trou - ble, hon - our but an - emp - ty -
Krieg, o Held! ist Sorg' und Ar - beit; Ehr - sucht gleich den - Was - ser -

p

10

bub - ble, war, he sung, is toil and
bla - sen, Krieg, o Held! ist Sorg' und

13

trou - ble, hon - our but an - emp - ty - bub - ble: nev - er end - ing, still be - gin - ning,
Ar - beit; Ehr - sucht gleich den - Was - ser - bla - sen: wäch - set im - mer, füllt sich nim - mer;

16

fight - ing still, and still de - stroy - ing, fight - ing still, and still de - stroy - - - - -
 kämp - fet stets, muss stets ver - hee - ren, kämp - fet stets, muss stets ver - hee - - - - -

19

- - - - - ing. If the world be _ worth thy ning, if the
 ren. Sau - er ward der - Sieg der felt dir, sau - er

22

world be _ worth thy win think, O think worth en - joy - ing.
 ward der - Sieg der Nimm, o nimm er die Be - loh - nung!

25

War, he sung, is toil and trou-ble, hon - our but an emp - ty bub-ble:
 Krieg, o Held! ist Sorg' und Ar - beit; Ehr - sucht gleich den Was - ser - bla - sen:

29

nev - er end - ing, still be - gin - ning, still be - gin - ning, fight - ing still, and still de -
 wäch - set im - mer, füllt sich nim - mer; kämp - fet stets, muss stets ver -

- Cb + Cb

P

32

stroy - ing, fight - ing still, and still de - stroy - ing. If the
 hee - ren, kämp - fet stets, muss stets ver - hee - ren. Sau - er

35

world be worth thy win - ning, if the world be worth thy win - ning think, O
 ward der - Sieg der Welt dir, sau - er ward der - Sieg der Welt fr: Nimm, o

37

think it worth en - joy - ing, this O think it worth en - joy - ing
 nimm hier die Be - loh - nung, nimm hier die Be - loh - nung

40

- ing, think, O think it worth en - joy - ing.
 - nung, nimm, o nimm hier die Be - loh - nung!

44

Fine

* Takt 39, Soprano: Im Autograph (A) / M. 39, soprano: in the autograph score (A):

(46)

Love - ly Tha - is sits be - side thee, take the good the Gods pro - vide thee,
Tha - is sit - zet dir zur Sei - te: Nimm den Lohn! ihn gab ein Gott dir,

49

love-ly Tha - is sits be - side thee, take the good the Gods pro - vide thee, the gods pro-vide
Tha - is sit - zet dir zur Sei - te: Nimm den Lohn! ihn gab ein Gott dir, ih - gab ein Gott

52

thee,
dir, love - ly Tha - is sits be - side thee, take the good the Gods pro - vide thee, take the good the

54

side thee, take the good the Gods pro - vide thee, take the good the
Sei - te: Nimm den Lohn! ihn gab ein Gott dir, nimm den Lohn! the

56

Gods pro - vide thee.
gab ein Gott dir.

Dal segno

18. Chorus

Andante

a 2

Oboe I, II

Fagotto I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi *Tutti*



7



The man - y
Der gan - ze

The man - y
Der gan - ze

The man - y
Der gan - ze

The man - y
Der gan - ze

rend the skies with loud ap - plause, with
 Chor er - heb' ein Lob - ge - schrei, ein

rend the skies with loud ap - plause, with
 Chor er - heb' ein Lob - ge - schrei, ein

rend the skies with loud ap - plause, with
 Chor er - heb' ein Lob - ge - schrei, ein

rend the skies with loud ap - plause, with
 Chor er - heb' ein Lob - ge - schrei, ein

loud ap - plause, with loud
 Lob - ge - schrei, ein Lob

loud ap - plause, with loud
 Lob - ge - schrei, ein Lob

loud ap - plause, with loud
 Lob - ge - schrei, ein Lob

loud ap - plause, with loud
 Lob - ge - schrei, ein Lob

ap - - - plause,
ge - - - schrei,

ap - - - plause,
ge - - - schrei,

ap - - - plause,
ge - - - schrei,

ap - - - plause,
ge - - - schrei,

p

p

p

p

with loud ap - plause, — with loud ap -
ein Lob - ge - schrei, — ein Lob - ge -

the man-y rend the skies
der gan-ze Chor er - heb' with loud ap -
ein Lob - ge -

the man-y rend the skies, the skies with loud ap -
der gan-ze Chor er - heb', er - heb' ein Lob - ge -

the man-y rend the skies with loud ap -
der gan-ze Chor er - heb' ein Lob - ge -

p

plause, schrei, with ein loud Lob -

plause, schrei, with ein loud Lob - ap ge plause, schrei, with ein

plause, schrei, with ein loud, Lob -, with ein loud, Lob - ap ge plause, schrei, with ein

plause, with schrei, ein loud, Lob -, with loud, Lob - ge - plause, schrei,

ap ge - - plause, schrei, with ein loud Lob - - -

loud, Lob -, with ein loud Lob - - ap ge - plause, schrei, with ein loud Lob - - -

loud, Lob -, with ein loud Lob - - ap ge - plause, schrei, with ein loud Lob - - -

with ein loud Lob - - ap ge - plause, schrei, with ein loud Lob - - -

ap - - - plause, the man - y rend the skies
 ge - - - schrei, der gan - ze Chor er - heb'

ap - - - plause, the man - y rend the
 ge - - - schrei, der gan - ze Chor er -

ap - - - plause,
 ge - - - schrei,

ap - - - plause,
 ge - - - schrei,

pp

pp

pp

pp

with loud ap - plause, with loud ap - plause,
 ein Lob - ge - schrei, ein Lob - ge - schrei,

skies
 heb' with loud ap - plause, with loud ap - plause,
 ein Lob - ge - schrei, ein Lob - ge - schrei,

the man - y rend the skies,
 der gan - ze Chor er - heb',

the man - y rend the skies,
 der gan - ze Chor er - heb',

the man - y rend the
 der gan - ze Chor er -

p

f

f

f

f

p

f

* Mögliche Kürzung bis Takt 72 (Dirigierpartitur B, undatiert). / Optional cut to m. 73 (in the conductor's score B, undated).

with loud ap - plause, — with loud ap - plause,
 ein Lob - ge - schrei, — ein Lob - ge - schrei,
 the man - y rend the skies with loud ap - plause,
 der gan - ze Chor er - heb' ein Lob - ge - schrei,
 the man - y rend the skies, — the skies with loud ap - plause,
 der gan - ze Chor er - heb', — er - heb' ein Lob - ge - schrei,
 skies — with loud ap - plause,
 heb' — ein Lob - ge - schrei,

pp

the man - y rend the skies with loud ap - plause,
 der gan - ze Chor er - heb' ein Lob - ge - schrei,
 the man - y rend the skies with loud, with loud ap - plause,
 der gan - ze Chor er - heb', er - heb' ein Lob - ge - schrei,
 the
 der
 the
 der

the man - y
der gan - ze

the man - y
der gan - ze

man - y rend the skies with loud ap - plause, the an - y
gan - ze Chor er - heb' ein Lob ge - schrei, der gan - ze

man - y rend the skies with loud an - plause, the man - y
gan - ze Chor er - heb' ein Lob schrei, über gan - ze

rend the skies with loud ap - plause, with
Chor er - heb' ein Lob ge - schrei, ein

rend the skies with loud ap - plause, with
Chor er - heb' ein Lob ge - schrei, ein

rend the skies with loud ap - plause, with
Chor er - heb' ein Lob ge - schrei, ein

rend the skies with loud ap - plause, with
Chor er - heb' ein Lob ge - schrei, ein

Adagio

Allegro

loud _____ ap - plause; so love was crown'd,
 * (_____ ap -) Heil, Lie - be, dir!
 Lob - - ge - schrei:
 * (- - ge -)

loud ap - plause; but mu - sic won the cause,
 * (_____ ap -) Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank!
 Lob - - ge - schrei:
 * (- - ge -)

loud ap - plause; so love was crown'd, but mu - sic won the
 * (_____ ap -) Heil, Lie - be, dir! Dir, Ton - kunst, Ehr und
 Lob - - ge - schrei:
 * (- - ge -)

loud _____ ap - plause;
 * (_____ ap -)
 Lob - - ge - schrei:
 * (- - ge -)

-Cb +Cb

but mu - sic won the cause, so love was crown'd, but mu - sic won the
 Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Heil, Lie - be, dir! Dir, Ton - kunst, Ehr und

but mu - sic won the cause, so love was crown'd, but mu - sic won the
 Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Heil, Lie - be, dir! Dir, Ton - kunst, Ehr und

cause, but mu - sic won the cause, so love was crown'd, but mu - sic won the
 Dank! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Heil, Lie - be, dir! Dir, Ton - kunst, Ehr und

so love was crown'd, but mu - sic won the
 Heil, Lie - be, dir! Dir, Ton - kunst, Ehr und
 Tutti

f

cause,
Dank!

cause,
Dank!

cause, so love was crown'd, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the cause, so love was
Dank! Heil, Lie - be, dir! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Heil, Lie - be,

cause, but mu - sic, but mu - sic won the cause,
Dank! Dir, Ton - kunst, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank!

so love was crown'd, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the
Heil, Lie - be, dir! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Dir, Ton - kunst, Ehr und

crown'd, but mu - sic won the cause, so love was crown'd, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the
dir! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Heil, Lie - be, dir! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Dir, Ton - kunst, Ehr und

crown'd, but mu - sic won the cause, so love was crown'd, crown'd, but mu - sic won the
dir! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Heil, Lie - be, dir! Dank! Dir, Ton - kunst, Ehr und

but mu - sic won the cause, so love was crown'd, crown'd, but mu - sic won the
Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Heil, Lie - be, dir! Dank! Dir, Ton - kunst, Ehr und

cause, but mu - sic won the cause, so love was crown'd, so love was
 Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Dir, Lie - be, Heil, dir, Lie - be,

cause, but mu - sic won the cause, so love, so love was
 Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Dir Heil, dir, Lie - be,

cause, but mu - sic won the cause, so love was crown'd, so love was crown'd, was
 Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Dir, Lie - be, Heil, dir, Lie - be, Heil, dir

cause, but mu - sic won the cause, so Dir love, love was crown'd,
 Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Dir Heil, dir, Lie - be, Heil!

crown'd, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the
 Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und

crown'd, so love was crown'd, but mu - sic won the cause,
 Heil, dir, Lie - be, Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank,

crown'd, but mu - sic won the cause, so love was crown'd, but mu - sic won the cause,
 Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Dir, Lie - be, Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank,

but mu - sic won the cause, so love was crown'd, but mu - sic won the
 Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Dir, Lie - be, Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und

* Mögliche Kürzung bis Takt 116, Seite 79 (Dirigierpartitur B, undatiert). / Optional cut to m. 117, p. 79 (in the conductor's score B, undated).

cause, but mu - sic won the cause. The man - y rend the
 Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! der gan - ze Chor er -

but mu - sic won the cause. The man - y rend the skies with loud ap - plause,
 dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! der gan - ze Chor er - heb' ein Lob - ge - schrei,

cause. The
 Dank! der

skies with loud ap - plause, the man - y rend the skies with loud ap - plause: so love was
 heb' ein Lob - ge - schrei, der gan - ze Chor er - heb' ein Lob - ge - schrei: Heil, Lie - be,

the man - y rend the skies with loud ap - plause: so love was
 der gan - ze Chor er - heb' ein Lob - ge - schrei: Heil, Lie - be,

the man - y rend the skies with loud ap - plause: so love was
 der gan - ze Chor er - heb' ein Lob - ge - schrei: Heil, Lie - be,

man - y rend the skies with loud ap - plause, with loud, with loud ap - plause: so love was
 gan - ze Chor er - heb' ein Lob - ge - schrei, ein Lob -, ein Lob - ge - schrei: Heil, Lie - be,

(a 2)

crown'd, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the cause,
 dir! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank,

crown'd, so love was crown'd, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the
 dir, dir, Lie - be, Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und

8 crown'd, so love was crown'd, crown'd, crown
 dir, dir, Lie - be, Heil, Heil, Heil, Heil,

crown'd, so love was crown'd, crown'd, crown'd,
 dir, dir, Lie - be, Heil, Heil, Heil,

but mu - sic won the cause, won the cause, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the
 dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und

cause, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the cause, won the
 Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, Ehr und

crown'd, but mu - sic won the cause, won the cause, won the
 Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, Ehr und Dank, Ehr und

crown'd, but mu - sic won the cause, won the cause, won the
 Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, Ehr und Dank, Ehr und

cause. The man-y rend the skies with loud ap - plause; *
 Dank! Der gan-ze Chor er - heb' ein Lob - ge - schrei:

cause. The man-y rend the skies with loud ap - plause; *
 Dank! Der gan-ze Chor er - heb' ein Lob - ge - schrei:

cause. The man-y rend the skies with loud ap - plause; *
 Dank! Der gan-ze Chor er - heb' ein Lob - ge - schrei:

cause. The man-y rend the skies with loud ap - plause; *
 Dank! Der gan-ze Chor er - heb' ein Lob - ge - schrei: Dir, Lie - be, Heil! but mu - sic won the
 Dir, Ton - kunst, Ehr und

so love was crown'd, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the
 Dir, Lie - be, Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und

so love was crown'd, but mu - sic won the cause,
 Dir, Lie - be, Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank,

cause, so love was crown'd, crown'd, crown'd,
 Dank! Dir, Lie - be, Heil, Heil, Heil,

-Cb +Cb

* Takt 117: Im Falle der Kürzung sind die Noten bzw. Pausen im Kleinstich zu wählen. / M. 117: If the cut is observed, then the notes and rests in small type should be played.

so love was crown'd,
Dir, Lie - be, Heil,

cause, but mu - sic won the cause, so love was crown'd, but mu - sic won the
Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Dir, Lie - be, Heil! Ton - kunst, Ehr und

but mu - sic won the cause, won the cause, so love was crown'd, so love was
dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, Ehr und Dank! Dir, Lie - be, Heil, dir, Lie - be,

crown'd, but mu - sic won the cause, so love was crown'd, but mu - sic won the
Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Dir, Lie - be, Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und

so love was crown'd, but mu - sic won the cause, so love was
dir, Lie - be, Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Dir, Lie - be,

cause, but mu - sic won the cause, so love was crown'd,
Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Dir, Lie - be, Heil,

crown'd, but mu - sic won the cause, so love was crown'd, but mu - sic won the
Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank! Dir, Lie - be, Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und

cause, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the
Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und

-Cb +Cb

crown'd, so love was crown'd, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the
 Heil, dir, Lie - be, Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und

so love was crown'd, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the
 dir, Lie - be, Heil! Dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und

cause, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the
 Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und

cause, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the cause, but mu - sic won the
 Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und

cause, but mu - sic won the cause, but mu - sic, mu - sic won the cause, won the cause.
 Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ton - kunst, Ehr und Dank, Ehr und Dank!

cause, but mu - sic won the cause, but mu - sic, mu - sic won the cause, won the cause.
 Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ton - kunst, Ehr und Dank, Ehr und Dank!

cause, but mu - sic won the cause, but mu - sic, mu - sic won the cause, won the cause.
 Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ton - kunst, Ehr und Dank, Ehr und Dank!

cause, but mu - sic won the cause, but mu - sic, mu - sic won the cause, won the cause.
 Dank, dir, Ton - kunst, Ehr und Dank, dir, Ton - kunst, Ton - kunst, Ehr und Dank, Ehr und Dank!

19. Air (Soprano)

A tempo giusto

Violini unisoni

Soprano

Bassi

6

5

8

12

The Prince, un - a - ble
Der Fürst, der - sei - ne

p

16

p

to con-veal his pain, gaz'd on the fair who caus'd his care, and
Glut um-sonst ver-hehlt, blickt an den Reiz, der ihn ent-zückt, und

20

sigh'd and look'd, sigh'd and look'd, sigh'd and look'd, and sigh'd a - gain,
seufzt und blickt, seufzt und blickt, seufzt und blickt und seufzt aufs neu,

24

gaz'd on the fair, gaz'd on the fair who caus'd his care, and sigh'd and look'd, and
blickt an den Reiz, blickt an den Reiz, der ihn ent-zücht, und seufzt und blickt und

28

sigh'd a - gain. seufzt - aufs neu. The Der

33

Prince, un - a - ble to con-ceal his pain, gaz'd on the fair, gaz'd on the fair,
Fürst, der sei - ne Glut um-sonst ver-hehlt, blickt an den Reiz, blickt an den Reiz,

37

gaz'd on the fair, gaz'd on the fair who caus'd his care, and sigh'd and look'd,
blickt an den Reiz, blickt an den Reiz, der ihn ent-zücht, und seufzt und blickt,

41

sigh'd and look'd, sigh'd and look'd, and sigh'd a - gain, and gaz'd on the fair,
seufzt und blickt, seufzt und blickt und seufzt aufs neu, blickt an den Reiz,

45

gaz'd on the fair, gaz'd on the fair who caus'd his care, and sigh'd and look'd, and
blickt an den Reiz, blickt an den Reiz, der ihn ent - zücht, und seufzt d - blickt und

49

sigh'd a - gain, sigh'd and look'd, sigh'd and look'd, and look'd, and
seufzt aufs neu, blickt, seufzt und blickt, seufzt und blickt und

53

sigh'd a - gain, sigh'd, look'd, sigh'd and look'd, sigh'd and look'd, and
seufzt aufs neu, seufzt, blickt, seufzt und blickt, seufzt und blickt und

57

sigh'd a - gain.
seufzt aufs neu.

61

64

At length, with wine and love at once, op-press'd, the
 Nun fällt, von Lieb' und Wein zu-gleich be-türmt, der

Fine *p*

68

van-quist'd vic-tor sunk up-on her breast, the van-quist'd vic-tor, the van-quist'd vic-tor
 mat-te Sie-ger fällt in Tha-is' Arm, der mat-te Sie-ger, der mat-te Sie-ger

p

73

sunk, up-on her breast, the van-quist'd vic-tor
 fällt, in Tha-is' Arm, der mat-te Sie-ger

78

Adagio

sunk up-on her breast, the van-quist'd vic-tor sunk up-on her breast.
 fällt in Tha-is' Arm, der mat-te Sie-ger fällt in Tha-is' Arm.

Dal segno

The chorus repeated "The many rend the skies" [no. 18, p. 67] / Der Chor „Der ganze Chor erhebt“ [Nr. 18, S. 67] wird wiederholt.

End of the First Part

Second Part

20. Accompagnato (Tenore) and Chorus

Andante

I Oboe

II Oboe

Fagotto I, II

Tromba I, II (unis.)

Timpani in Re-La / d-A

I Violino

II Violino

Viola

Tenore

Bassi

Vc

6

5

Now strike the gold-en lyre a - gain;
Er - schal - le, gold - nes Sai - ten - spiel!

8

a loud-er yet,
mit lau-tem Ton!

+ Cb

and yet a loud-er ain.
und noch mit lau-tem Ton!

f

a 2

f

Break his bands of sleep a - sun - der,
Brich die Ban - de sei - nes Schlum - mers,

Musical score for measures 16-18. The piano accompaniment consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody in the upper treble staff features eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

Timp

Tympani (Timp) part for measures 16-18, shown as a single bass staff. It contains rests for measures 16 and 17, followed by a rhythmic pattern of eighth notes in measure 18.

Musical score for measures 19-21. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns as in the previous system.

Vocal line for measures 19-21. The lyrics are: "and rouse him like a ratt-ling can of thun-der." and "und weck ihn, stürz auf m' lau-Don-ner." The melody is written in a single treble staff.

Musical score for measures 20-22. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Musical score for measures 23-25. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Musical score for measures 26-28. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Chorus

23 **Allegro ma non troppo**

Oboe I

Oboe II

Tromba I, II (unis.)

Timpani in Re-La / d-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

Tutti, + Fg

* Takt 23, Timpani, letztes Taktviertel: Lesart des Autographs (A); in der Dirigierpartitur (B):
M. 23, timpani, final beat: the reading of the autograph score (A) is given; the conductor's score (B) reads:

his bands of sleep a - sun - der, rouse him, like a peal of thun-der, break his bands of sleep a -
 die Ban - de sei - nes - Schlum - mers, weck ihn auf mit lau - tem Don - ner, brich die Ban - de sei - nes -

Break his bands of sleep a - sun - der, rouse him, like a peal of thun-der, break his bands of sleep a -
 Brich die Ban - de sei - nes - Schlum - mers, weck ihn auf mit lau - tem Don - ner, brich die Ban - de sei - nes

Break his bands of sleep a - sun - der, rouse him, like a peal of thun-der, break his bands of sleep a -
 Brich die Ban - de sei - nes - Schlum - mers, weck ihn auf mit lau - tem Don - ner, brich die Ban - de sei - nes

Break his bands of sleep a - sun - der, rouse him, like a peal of thun-der, break his bands of sleep a -
 Brich die Ban - de sei - nes - Schlum - mers, weck ihn auf mit lau - tem Don - ner, brich die Ban - de sei - nes

sun - der, rouse him, like a peal of thun - der, rouse him, rouse him,
 Schlum - mers, weck ihn auf mit lau - tem Don - ner, weck ihn, weck ihn,

sun - der, rouse him, like a peal of thun - der, rouse him, rouse him,
 Schlum - mers, weck ihn auf mit lau - tem Don - ner, weck ihn, weck ihn,

sun - der, rouse him, like a peal of thun - der, rouse him, rouse him,
 Schlum - mers, weck ihn auf mit lau - tem Don - ner, weck ihn, weck ihn,

sun - der, rouse him, like a peal of thun - der, rouse him, rouse him,
 Schlum - mers, weck ihn auf mit lau - tem Don - ner, weck ihn, weck ihn,

rous break his bands of sleep a - sun - der,
 weck brich die Ban - de sei - nes Schlum - mers,

rous him, break his bands of sleep a - sun - der,
 weck ihn, brich die Ban - de sei - nes Schlum - mers,

rous him, break his bands of sleep a - sun - der, rouse _____
 weck ihn, brich die Ban - de sei - nes Schlum - mers, weck _____

rous him, rouse _____
 weck ihn, weck _____

+ Fg

- Fg



rouse him, rouse him, break his bands of sleep a - sun - der, break his bands of sleep a -
 weck ihn, weck ihn, brich die Ban - de sei - nes Schlum - mers, brich die Ban - de sei - nes

rouse him, rouse him, break his bands of sleep a - sun - der, break his bands of sleep a -
 weck ihn, weck ihn, brich ihn, weck ihn, brich die Ban - de sei - nes Schlum - mers, brich die Ban - de sei - nes

rouse him, rouse him, break his bands of sleep a - sun - der, break his bands of sleep a -
 weck ihn, weck ihn, brich ihn, weck ihn, brich die Ban - de sei - nes Schlum - mers, brich die Ban - de sei - nes

rouse him, rouse him, break his bands of sleep a - sun - der, break his bands of sleep a -
 weck ihn, weck ihn, brich ihn, weck ihn, brich die Ban - de sei - nes Schlum - mers, brich die Ban - de sei - nes

sun - der, rouse him, like a peal of thun - der, break his bands of sleep a - sun - der, rouse him, like a peal of
 Schlum - mers, stürm ihn auf mit lau - tem Don - ner, brich die Ban - de sei - nes Schlum - mers, stürm ihn auf mit lau - tem

sun - der, rouse him, like a peal of thun - der, break his bands of sleep a - sun - der, rouse him, like a peal of
 Schlum - mers, stürm ihn auf mit lau - tem Don - ner, brich die Ban - de sei - nes Schlum - mers, stürm ihn auf mit lau - tem

sun - der, rouse him, like a peal of thun - der, break his bands of sleep a - sun - der, rouse him, like a peal of
 Schlum - mers, stürm ihn auf mit lau - tem Don - ner, brich die Ban - de sei - nes Schlum - mers, stürm ihn auf mit lau - tem

sun - der, rouse him, like a peal of thun - der, break his bands of sleep a - sun - der, rouse him, like a peal of
 Schlum - mers, stürm ihn auf mit lau - tem Don - ner, brich die Ban - de sei - nes Schlum - mers, stürm ihn auf mit lau - tem

* Takt 45, Violino II, 3. Taktviertel im Autograph (A):
 M. 45, violin II, 3rd beat, in the autograph score (A):

Piano accompaniment for the first system, measures 47-50. The music is in D major and 4/4 time. The right hand plays a simple harmonic accompaniment, while the left hand plays a more active bass line.

Vocal line for the first system, measures 47-50. The vocal part is mostly rests, indicating a pause in the vocal line.

Piano accompaniment for the second system, measures 51-54. The bass line continues with rhythmic patterns.

Piano accompaniment for the third system, measures 55-58. This system features a more complex piano accompaniment with six staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a bass line.

Vocal line for the third system, measures 55-58. The lyrics are "thun-der. Don-ner!".

Vocal line for the fourth system, measures 59-62. The lyrics are "thun-der. Don-ner!".

Vocal line for the fifth system, measures 63-66. The lyrics are "thun-der. Don-ner!".

Vocal line for the sixth system, measures 67-70. The lyrics are "thun-der. Don-ner!".

Piano accompaniment for the sixth system, measures 71-74. The bass line continues with rhythmic patterns.

51 Recitative

Tenore

Hark, hark! the hor-rid sound has rais'd up his head,
Horch, horch! Der Don-ner-ton hat ihn auf-ge-schreckt.

Timp Timp tacet

Bassi

54

as a-wak'd from the dead:
Er er-wacht, als vom Grab',

57

and a-maz'd, he stares a-round.
und er-staunt, und starrt um-her.

21a./b. Air (Basso/Alto*)

Andante allegro

Oboe I
Oboe II
Fagotto I-III
Tromba I
Violino I
Violino II
Viola I, II
Basso
Bassi

4

Re-venge, re-venge, re-
Gib Rach', gib Rach', gib

* Siehe S. 105, Takt 49ff. / See p. 105, mm. 49ff.

** Takt 6, Oboe II, 3. Taktviertel: im Autograph (A) a'. / M. 6, oboe II, 3rd beat in the autograph score (A) a'.

8

venge, Ti - mo - theus cries,
Rach! heult al - les laut,

re - venge, Ti - mo - theus cries
gib Rach! heult al - les laut,

re - ven gib Rach re - ven gib Rach re - ven gib Rach

tr tr tr tr

12

venge, Ti - mo - theus cries,
Rach! heult al - les laut,

re - gib

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

* Takt 13: Im Autograph (A) „pianiss.“ zu Violino I, „pian.“ zu den übrigen Stimmen.
M. 13: In the autograph score (A) “pianiss.” for violin I, “pian.” for the other parts.

venge, Ti - mo - theus cries,
Rach'! heult al - les laut.

see the fu - ries a - rise
Sieh, die Fu - ri - e

see the
Sieh die

snakes that they rear,
Schlang' um den Schlaf,

how they hiss
wie sie rollt,

in their ear,
wie sie zischt,

and the spar - kles that flash - from their
wie die Flam - me den Au - gen ent -

eyes, fährt, and the wie die spar Flam

- kles, the spar - kles that flash from their eyes. Re - venge, Ti - mo - theus cries, re -
- me, die Flam - me den Au - gen ent - fährt! Gib Rach! heult al - les laut, gib

* Takt 27, Oboe II/Violino II, 2. Taktviertel: Lesart des Autographs (A); in der Dirigierpartitur (B):

M. 27, oboe II/violin II, 2nd beat: The reading of the autograph score (A) is given; the conductor's score (B) reads:

29

venge, Ti - mo - theus cries, Rach'! heult al - les laut, re - venge, gib Rach', re - venge, gib Rach', re - venge, gib Rach', re - venge, gib Rach'

32

see the fu - rias a - rise: Sieh, die Fu - ri - e naht! see the snakes that they rear, Sieh die Schlang' um den Schlaf, how they wie sie

hiss in their ear,
rollt, wie sie zischt,

and the spar - - -
wie die Flam - - -

p

- - - - - kles that flash,
- - - - - me ent - fährt,

p

42

Adagio *

Tempo I

and the spar - kles that flash from their eyes.
wie die Flam - me den Au - gen ent - fährt!

46

Fine

* Takt 44: „Adagio“ nur im Autograph (A) / M. 44: “adagio” in the autograph score (A) only.

Largo

49

I
Fagotto I
legato staccato

II
Fagotto II
legato staccato

III
Fagotto III
staccato

I
Viola I
legato staccato

II
Viola II
legato staccato

*
Violoncello *
staccato

a. Basso

b. Alto

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso)
Org t.s. **
staccato

51

* Vorsatzbezeichnung im Autograph (A): „Violoncelli ripien.“ / Designation in the autograph score (A): “Violoncelli ripien.”

** Beischrift im Autograph (A): „soft“. / Annotation in the autograph score (A): “soft.”

Be - hold, a gha - st - ly band, a gh - ly each a
 Ha! wel - che blei - che Schar, welch ble - che Schar schwingt den

Be - hold, a gha - st - ly band, a gh - ly each a
 Ha! wel - che blei - che Schar, welch ble - che Schar schwingt den

torch in his hand, each a torch in his hand! Those
 Brand in der Faust, schwingt den Brand in der Faust! Ihr

torch in his hand, each a torch in his hand! Those
 Brand in der Faust, schwingt den Brand in der Faust! Ihr

are Gre-cian ghosts, that in bat-tle were slain, and un-bur-ied, re-main in-glo-ri-ous on
 Geis-ter des Heers, auf dem Blut-feld er-würgt, und des Gra-bes be-raubt, ihr klagt uns eu-re Schmach

are Gre-cian ghosts, that in bat-tle were slain, and un-bur-ied, re-main in-glo-ri-ous on the plain,
 Geis-ter des Heers, auf dem Blut-feld er-würgt, und des Gra-bes be-raubt, ihr klagt uns eu-re Schmach,

6 7 6 # #

in-glo-ri-ous on the plain; those are Gre-cian ghosts, that in bat-tle were slain, and un-
 ihr klagt uns eu-re Schmach, ihr Geis-ter des Heers, auf dem Blut-feld er-würgt, und des

in-glo-ri-ous on the plain; those are Gre-cian ghosts, that in bat-tle were slain, and un-
 ihr klagt uns eu-re Schmach, ihr Geis-ter des Heers, auf dem Blut-feld er-würgt, und des

66 *

bur-ied, re-main in-glo-ri-ous on the plain, and un-
 Gra-bes be-raubt, ihr klagt uns eu-re Schmach, und des

bur-ied, re-main in-glo-ri-ous on the pl and un-
 Gra-bes be-raubt, ihr klagt uns eu-re Schm und des

70 a.

bur-ied, re-main in-glo-ri-ous on the plain.
 Gra-bes be-raubt, ihr klagt uns eu-re Schmach.

* Mögliche Kürzung bis Takt 69 (Dirigierpartitur B, undatiert). / Optional cut to m. 70 (in the conductor's score B, undated).

Musical score for measures 74-76. The score consists of multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several bass clef staves. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings of *p* (piano) are present throughout the section.

Carus

Musical score for measures 77-80. The score includes a grand staff and several bass clef staves. A large, stylized watermark is overlaid on the score. The instruction "Da capo:" is present, followed by the text "„Revenge ...“ „Gib Rach’...“ (S./p. 98)".

Musical score for measures 81-84. The score includes a grand staff and several bass clef staves. A 'b.' instruction is present at the beginning of the section. The lyrics are provided in both German and English.

bur-ied, re-main _____ in - glo - ri - ous on _ the plain.
 Gra - bes be - raubt, _____ ihr klagt - uns eu - re Schmach.

22. Accompagnato (Tenore)

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Bassi

4

7

10

Give the ven-geance due to the val-iant crew: Be -
 Ra - che, Ra - che gib dei - nem wa - ckern Heer! Blick

13

hold auf, how they toss their torch - es on high,
 wie die Schar den Loh - brand er - hebt!

16

how they point to the Per - sian a -
 wie sie winkt auf Per - se - po - lis

* Takt 12, Oboe I, II / Violino I, 3. Taktviertel: Lesart des Autographs (A); in der Dirigierpartitur (B) *f*!
 M. 12, oboe I, II / violin I, 3rd beat: the reading of the autograph score (A) is given; the conductor's score (B) reads *f*!

bodes,
 hin,

how they point to the Per - sian a - bodes,
 wie sie winkt auf Per - se - po - lis hin!

and glit - t'ring
 stol - zel - sch

m - ples
 t - ter

of their hos - tile gods!
 stol - ze Tem - pel hin!

tr

tr

23. Air (Tenore)

Allegro

Oboe I, II *
Violino I, II

Tenore

Bassi

8

15

22

prin - ces ap - plaud fu - rious joy,
jauch - zen die Fürs - ten - voll - trunk - ner Wut,

p *f*

30

and the king seiz'd a flam - beau, the
und der Held hat zum Un - glück, der

p *f* *p*

37

king seiz'd a flam - beau with zeal to de - stroy,
Held hat zum Un - glück die Fa - ckel ent - brannt,

* Zur Mitwirkung der Oboen vgl. den Kritischen Bericht, II. Zur Edition.
Concerning the participation of the oboes, see "II. The Edition" in the Critical Report.

44

the king seiz'd a flam-beau with zeal to de-stroy.
 der Held hat zum Un-glück die Fa-ckel ent-brannt.

f

52

The
Es

f

p

59

prin-ces ap-plaud with a joy, the prin-ces ap-plaud
 jauch-zen die Fürs-ten voll Wut, die Fürs-ten, sie jauch

f

p

67

with a fu-rious
 voll von trunk-ner

f

p

74

joy, and the king seiz'd a flam-beau, the king seiz'd a flam-beau with
 Wut, und der Held hat die Fa-ckel, der Held hat die Fa-ckel zum

p

- Ob

81

zeal to de - stroy, the
Un - glück ent - brannt, der

88

king seiz'd a flam - beau with zeal to de - stroy, with zeal to de - stroy,
Held hat zum Un - glück die Fa - ckel ent - brannt, die Fa - ckel ent - brannt,

95

and the king seiz'd a with zeal de - stro
und der Held hat zum die Fa - ckel ent - brannt, f

102

109

24. Air (Soprano) and Chorus

Andante larghetto

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Bassi

Tha - is — led the — way,
Tha - is — führt ihn — an,

Tha - is — led the — way,
Tha - is — führt ihn — an,

p

9

to — light him to — his prey,
und — leuch - tet zum — Ver - derb.

Tha - is — led the — way,
Tha - is — führt ihn — an,

-Cb +Cb

17

Tha - is — led the — way,
Tha - is — führt ihn — an,

to — light him to — his prey,
und — leuch - tet zum — Ver - derb,

* Takt 1, Soprano: In der Dirigierpartitur (B) hier im Gegensatz zu Takt 5, 13, 17:
M. 1, soprano: in the conductor's score (B) here, contrary to mm. 5, 13, 17:

to light him to his prey, to light
 und leuch - tet zum Ver - derb, und leuch

-Cb +Cb

m to his prey, to light, to light him,
 zum Ver - derb, und leuch - tet, leuch - tet,

to light, to light him to his prey,
 und leuch - tet, leuch - tet zum Ver - derb, to light, to light him to his
 und leuch - tet, leuch - tet zum Ver -

prey,
derb.

and, like an - oth - er Hel - en, she fir'd an - oth - er Troy,
Durch Tha - is und He - le - nen ent - brennt ein I - li - on,

-Cb +Cb

and, like an - oth - er Hel - en, she fir'd an - oth - er Troy, and, like an -
durch Tha - is und He - le - nen ent - brennt ein I - li - on, durch Tha - is

oth - er Hel - en, she fir'd an - oth - er Troy, an - oth - er Troy, and, like an -
und He - le - nen ent - brennt ein I - li - on, ein I - li - on, durch Tha - is

* Takt 71, Violino I, im Autograph (A):
M. 71, violin I, in the autograph score (A):

oth - er Hel - en, she fir'd an - oth - er
und He - le - nen ent - brennt ein I - li -

Troy, she fir'd an -
on, ent - brennt ein

Adagio

oth - er Troy, and, like an - oth - er Hel - en, she fir'd an - oth - er
I - li - on, durch Tha - is und He - le - nen ent - brennt ein I - li -

attaca

Chorus

97 **Andante larghetto**

Oboe I *f*

Oboe II *f*

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola *f*

Soprano *Solo* *Tutti*

Alto

Tenore

Basso

Bassi *+Cb* *Tutti* *f*

Troy. The prin - ces ap - plaud with a fu - rious joy, and the king seiz'd a flam - beau with zeal to de -
 on. Es jauch - zen die Fürs - ten voll trunk - ner Wut, und der Held hat die Fa - ckel zum Un - glück ent -

The prin - ces ap - plaud with a fu - rious joy, and the king seiz'd a flam - beau with zeal to de -
 Es jauch - zen die Fürs - ten voll trunk - ner Wut, und der Held hat die Fa - ckel zum Un - glück ent -

The prin - ces ap - plaud with a fu - rious joy, and the king seiz'd a flam - beau with zeal to de -
 Es jauch - zen die Fürs - ten voll trunk - ner Wut, und der Held hat die Fa - ckel zum Un - glück ent -

The prin - ces ap - plaud with a fu - rious joy, and the king seiz'd a flam - beau with zeal to de -
 Es jauch - zen die Fürs - ten voll trunk - ner Wut, und der Held hat die Fa - ckel zum Un - glück ent -

105

stroy. Tha - is led the way, Tha - is led the way,
 brannt. Tha - is führt ihn an, Tha - is führt ihn an,

stroy. Tha - is led the way, Tha - is led the way,
 brannt. Tha - is führt ihn an, Tha - is führt ihn an,

stroy. Tha - is led the way, Tha - is led the way,
 brannt. Tha - is führt ihn an, Tha - is führt ihn an,

stroy. Tha - is led the way, Tha - is led the way,
 brannt. Tha - is führt ihn an, Tha - is führt ihn an,

to light him to his prey, Tha - is led the way,
 und leuch - tet zum Ver - derb. Tha - is führt ihn an,

to light him to his prey, Tha - is led the way,
 und leuch - tet zum Ver - derb. Tha - is führt ihn an,

to light him to his prey, Tha - is led the way,
 und leuch - tet zum Ver - derb. Tha - is führt ihn an,

to light him to his prey, Tha - is led the way,
 und leuch - tet zum Ver - derb. Tha - is führt ihn an,

Tha - is led the way, to light him
 Tha - is führt ihn an, und leuch - tet

Tha - is led the way, to light him
 Tha - is führt ihn an, und leuch - tet

Tha - is led the way, to light him
 Tha - is führt ihn an, und leuch - tet

Tha - is led the way, to light him
 Tha - is führt ihn an, und leuch - tet

to his prey, to light, to light him, to light, to
 zum Ver-derb, und leuch-tet, leuch-tet, und leuch-tet,

to his prey, to light, to light him, to light, to
 zum Ver-derb, und leuch-tet, leuch-tet, und leuch-tet,

to his prey, to light, to light him, to light, to
 zum Ver-derb, und leuch-tet, leuch-tet, und leuch-tet,

to his prey, to light, to light him, to light, to
 zum Ver-derb, und leuch-tet, leuch-tet, und leuch-tet,

light him to his prey, to light, to light him to his prey,
 leuch-tet zum Ver-derb, und leuch-tet, leuch-tet zum Ver-derb.

light him to his prey, to light him to his prey,
 leuch-tet zum Ver-derb, und leuch-tet zum Ver-derb.

light him to his prey, to light him to his prey,
 leuch-tet zum Ver-derb, und leuch-tet zum Ver-derb.

light him to his prey, to light him to his prey,
 leuch-tet zum Ver-derb, und leuch-tet zum Ver-derb.

and, like an - oth - er Hel - en, she fir'd an - oth - er Troy, she
 Durch Tha - is und He - le - nen ent - brennt ein I - li - on, ent -

and, like an - oth - er Hel - en, she fir'd an - oth - er Troy,
 Durch Tha - is und He - le - nen ent - brennt ein I - li - on,

and, like an - oth - er Hel - en, she fir'd an - oth - er Tro
 Durch Tha - is und He - le - nen ent - brennt ein I - li - on,

and, like an - oth - er Hel - en, she fir'd an - oth - er Troy,
 Durch Tha - is und He - le - nen ent - brennt ein I - li - on,

fir'd an - oth - er Troy, she fir'd,
 brennt ein I - li - on, ent - brennt,

she fir'd, she fir'd an - oth - er Troy, she fir'd,
 ent - brennt, ent - brennt ein I - li - on, ent - brennt,

she fir'd, she fir'd an - oth - er Troy, she
 ent - brennt, ent - brennt ein I - li - on, ent

she fir'd an - oth - er Troy, she
 ent - brennt ein I - li - on, ent

she fir'd, she fir'd an - oth - er
 ent - brennt, ent - brennt ein I - li -

she fir'd, she fir'd
 ent - brennt, ent - brennt

fir'd, she fir'd, fir'd, she fir'd
 brennt, ent - brennt, ent - brennt, ent - brennt

fir'd, she fir'd, she fir'd an - oth - er
 brennt, ent - brennt, ent - brennt ein I - li -

Troy, and, like an - oth - er Hel - en, she fir'd an - oth - er Troy, she fir'd an -
 on, durch Tha - is und He - le - nen ent - brennt ein I - li - on, ent - brennt ein

Troy, and, like an - oth - er Hel - en, she fir'd an - oth - er Troy, she fir'd an -
 on, durch Tha - is und He - le - nen ent - brennt ein I - li - on, ent - brennt ein

Troy, and, like an - oth - er Hel - en, she fir'd an - oth - er Troy, she fir'd an -
 on, durch Tha - is und He - le - nen ent - brennt ein I - li - on, ent - brennt ein

Troy, and, like an - oth - er Hel - en, she fir'd an - oth - er Troy, she fir'd an -
 on, durch Tha - is und He - le - nen ent - brennt ein I - li - on, ent - brennt ein

oth - er Troy.
I - li - on.

oth - er Troy.
I - li - on.

oth - er Troy.
I - li - on.

oth - er Troy.
I - li - on.

25. Accompaniment

Largo

Flauto dolce I, II

Oboe I, II

Violino I

II

Viola

Tenore

Bassi

Flauto dolce I, II

8

8

Thus, long a-go, ere heav-ing bel-lows learn'd to blow,
 So stimm-te vor, als Bäl-ge noch nicht at-me-ten,

14

8

while or-gans yet were mute,
 der Or-gel Mund noch schwieg,

64

21

8

Ti-mo-theus, to his breath-ing flute and sound-ing lyre,
 der Grie-che sei-ner Flö-te Ton, der Sai-ten Chor

27

could swell the soul to rage, or kin-dle soft de-
 zu Stolz und Wut und Schmerz und sanf-ter Zärt-lich-

f *pp*

33

sire-
keit.

40

* Mögliche Kürzung bis Takt 47 (Dirigierpartitur B, undatiert). / Optional cut to m. 48 (in the conductor's score B, undated).

attaca

Chorus
Largo

48 Fl. d. I Ob I
I
Oboe
II Fl. d. II Ob II
II

I
Violino
II

Viola

Soprano
Alto
Tenore
Basso

At last di - vine Ce - cil - ia came, in - ven - tress of the vo - cal frame;
Vom Him - mel kam Cä - ci - li - a, ent - warf den lie - der - vol - len Bau.

At last di - vine Ce - cil - ia came, in - ven - tress of the vo - cal frame;
Vom Him - mel kam Cä - ci - li - a, ent - warf den lie - der - vol - len Bau.

At last di - vine Ce - cil - ia came, in - ven - tress of the vo - cal frame;
Vom Him - mel kam Cä - ci - li - a, ent - warf den lie - der - vol - len Bau.

At last di - vine Ce - cil - ia came, in - ven - tress of the vo - cal frame;
Vom Him - mel kam Cä - ci - li - a, ent - warf den lie - der - vol - len Bau.

Tutti

53

the sweet en - thu - siast from her sa - cred store en - larg'd the for - mer nar - row bounds and add - ed
Die Zau - ber - haf - te, reich an Fan - ta - sei, schafft Raum der ein - ge - schränk - ten Kunst, dehnt pomp - reich,

the sweet en - thu - siast from her sa - cred store en - larg'd the for - mer nar - row bounds and add - ed
Die Zau - ber - haf - te, reich an Fan - ta - sei, schafft Raum der ein - ge - schränk - ten Kunst, dehnt pomp - reich,

the sweet en - thu - siast from her sa - cred store en - larg'd the for - mer nar - row bounds and add - ed
Die Zau - ber - haf - te, reich an Fan - ta - sei, schafft Raum der ein - ge - schränk - ten Kunst, dehnt pomp - reich,

the sweet en - thu - siast from her sa - cred store en - larg'd the for - mer nar - row bounds and add - ed
Die Zau - ber - haf - te, reich an Fan - ta - sei, schafft Raum der ein - ge - schränk - ten Kunst, dehnt pomp - reich,

4 7 6 4 6 4 6
2 # 2b b 2

length to sol - emn sounds, en - larg'd the for - mer nar - row
 dehnt den Lob - ge - sang, schafft Raum der ein - ge - schränk - ten

length to sol - emn sounds, en - larg'd the for - mer nar - row
 dehnt den Lob - ge - sang, schafft Raum der ein - ge - schränk - ten

length to sol - emn sounds, en - larg'd the for - mer nar - row
 dehnt den Lob - ge - sang, schafft Raum der ein - ge - schränk - ten

length to sol - emn sounds, en - larg'd the for - mer nar - row
 dehnt den Lob - ge - sang, schafft Raum der ein - ge - schränk - ten

6 4# 2 2 6 4# 2# 6 5

bounds and add - ed length to sol - emn sounds, and add - ed
 Kunst, dehnt pomp - reich, dehnt den Lob - ge - sang, dehnt pomp - reich,

bounds and add - ed length to sol - emn sounds, and add - ed
 Kunst, dehnt pomp - reich, dehnt den Lob - ge - sang, dehnt pomp - reich,

bounds and add - ed length to sol - emn sounds, and add - ed
 Kunst, dehnt pomp - reich, dehnt den Lob - ge - sang, dehnt pomp - reich,

bounds and add - ed length to sol - emn sounds, and add - ed
 Kunst, dehnt pomp - reich, dehnt den Lob - ge - sang, dehnt pomp - reich,

4# 2 4# 2 6 #

length to sol - emn sounds
 dehnt den Lob - ge - sang

length to sol - emn sounds
 dehnt den Lob - ge - sang

length to sol - emn sounds with na-ture's moth-er-
 dehnt den Lob - ge - sang tau - Stim-men

length to sol - emn sounds with na-ture's moth-er-wit, and arts un-known be-
 dehnt den Lob - ge - sang in tau - Stim - men aus, ent-flammt von hö - herm

7 # 4 # #

with
 in

with na-ture's moth-er-wit, and arts un-
 in tau - send Stim - men aus, ent-flammt, ent -

wit, and arts un-known be-fore, un-known, un-known, un-known be-
 aus, ent-flammt von hö-herm Geist, ent-flammt, ent-flammt, ent-flammt von

fore, un-known be-fore, un-known,
 Geist, ent-flammt von Geist, ent-flammt,

6 4# 2 6 3 # 4# 2 6

na - ture's moth - er - wit, and arts un - known, un - known be - fore,
 tau - send Stim - men aus, ent - flammt, ent - flammt von hö - herm Geist,
 known, un - known be - fore,
 flammt, ent - flammt, von

fore, un - known be - fore, un - known be - fore, un - known, un - known
 Geist, von Geist ent - flammt, von Geist ent - flammt, ent - flammt, von

un - known be - fore, un - known, un - known be - fore, with na - ture's moth - er - wit, and arts un -
 ent - flammt von Geist, von Geist, von Geist ent - flammt, tau - send Stim - men aus, ent - flammt von

6# 4 3 7

with arts un - known, un - known be - fore, with na - ture's moth - er - wit, and arts un -
 von hö - herm Geist, von Geist ent - flammt, in tau - send Stim - men aus, ent - flammt von

fore, with arts un - known, un - known be - fore,
 Geist ent - flammt, von hö - herm Geist ent - flammt,

fore, with arts un - known be - fore, with na - ture's moth - er - wit, and
 flammt, von hö - herm Geist ent - flammt, in tau - send Stim - men aus, von

known, and arts un - known be - fore, with
 Geist, von hö - herm Geist ent - flammt, in

6 6 5 5 6 5 4 3 4 2 6 # 6 6

known be - fore, un - known be - fore, un - known be - fore, with
 hö - herm Geist, ent - flammt von Geist, ent - flammt von Geist, in
 with na - ture's moth - er - wit,
 in tau - send Stim - men aus,
 arts un - known be - fore, na - ture's moth - er -
 hö - herm Geist ent - flammt, tau - send Stim - men
 na - ture's moth - er - wit, and arts un - known, and arts un - known
 tau - send Stim - men aus, ent - flammt von Geist, von hö - herm Geist

6 7 6 8 - Cb

na - ture's moth - er - wit, and arts un - known, and arts un - known be - fore,
 tau - send Stim - men aus, ent - flammt von Geist, von hö - herm Geist ent - flammt,
 with na - ture's moth - er -
 in tau - send Stim - men
 wit, with na - ture's moth - er - wit, and arts un - known be - fore, and arts un -
 aus, in tau - send Stim - men aus, von hö - herm Geist ent - flammt, von hö - herm
 with na - ture's moth - er - wit, and arts un - known, un - known be - fore,
 in tau - send Stim - men aus, ent - flammt, von hö - herm Geist ent - flammt,
 + Cb - Cb

with na - ture's moth - er - wit, and arts un - known be - fore, and arts un - known,
 in tau - send Stim - men aus, ent - flammt von hö - herm Geist, von Geist ent - flammt,
 wit, and arts un - known, and arts un - known be - fore, and arts un - known
 aus, ent - flammt von Geist, von hö - herm Geist ent - flammt, von Geist ent - flammt
 known be - fore, with na - ture's moth - er - wit, and arts un - known un - known be -
 Geist ent - flammt, in tau - send Stim - men aus, von Geist ent - flammt von hö - herm
 with na - ture's moth - er -
 in tau - send Stim - men
 + Cb

6 4 6 4# 6 6 5# 7 7 6
 2 2

and arts un - known be - fore, and add - ed length to sol - emn sounds, with
 von hö - herm Geist ent - flammt, dehnt pomp - reich, dehnt den Lob - ge - sang in
 and arts un - known be - fore, and add - ed length to sol - emn sounds,
 von hö - herm Geist ent - flammt, dehnt pomp - reich, dehnt den Lob - ge - sang
 fore, and arts un - known be - fore, and add - ed length to sol - emn sounds, with na - ture's moth - er -
 Geist, von hö - herm Geist ent - flammt, dehnt pomp - reich, dehnt den Lob - ge - sang in tau - send Stim - men
 wit, and arts un - known be - fore, and add - ed length to sol - emn sounds,
 aus, von hö - herm Geist ent - flammt, dehnt pomp - reich, dehnt den Lob - ge - sang - Cb

6 # 4 # 6 6 6 6 #

na-ture's moth - er - wit, with na-ture's moth - er -
 tau - send Stim - men aus, in tau - send Stim - men

with na-ture's moth - er - wit, and arts un - known, un - known be fore, and
 in tau - send Stim - men aus, ent - flammt von Geist, von Geist ent flammt, ent -

8 wit, and arts un - known be - fore, na-ture's moth - er -
 aus, von hö - herm Geist ent - flammt, tau - send Stim - men

with na-ture's moth - er - wit, with - nature's moth - er - wit, and arts un -
 in tau - send Stim - men aus, send Stim - men aus, ent - flammt von

+ Cb - Cb +

6 2 6 6 #

wit, and arts un - known be - fore, with na-ture's moth - er - wit, and arts un - known be - fore.
 aus, ent - flammt von hö - herm Geist, in tau - send Stim - men aus, ent - flammt von hö - herm Geist.

arts un - known, un - known be - fore, and arts un - known, un - known be - fore.
 flammt von Geist, von hö - herm Geist, von Geist, ent - flammt von hö - herm Geist.

8 wit, and arts un - known be - fore, and arts un - known, and arts un - known be - fore.
 aus, ent - flammt von hö - herm Geist, von Geist ent - flammt, ent - flammt von hö - herm Geist.

known, and arts un - known be - fore, and arts un - known, un - known be - fore.
 Geist, ent - flammt von hö - herm Geist, von Geist, ent - flammt von hö - herm Geist.

7 6 7 3 7 4 6 7 #

26b. Recitative (Alto)

Alto

Your voic-es tune, and raise them high, till th'ech-o* from the vault-ed sky the blest Ce - cil - ia's
Stimmt an den Sang im Freu - den - schall, bis hell in E - chos Wi - der - hall Cä - ci - lias Nam' er -

Bassi

6

5

name; mu - sic to heav'n and her we owe, the great - est bless - ing that's be - low; sound loud - ly then her fame.
klang. En - geln und ihr ent - sprang die Kunst, des Him - mels höchs - te Se - gens - gunst: Singt laut ihr Preis und Dank!

27b. Duet (Soprano, Alto)

Violino I + Ob I

Violino II + Ob II

Viola

Soprano

Alto

Bassi

7 - Ob I

pp

- Ob II

pp

Let's
Im

Let's im - i - tate her notes a - bove,
Im Wett - ge - sang strebt all' ihr nach,

pp *p*

* Nr. 26b, Takt 3: „th'echo“ ist eine Abkürzung für „they echo“. / No. 26b, m. 3: “th'echo” is an abbreviation of “they echo”.

pp

im - i - tate her notes a - bove, let's im - i - tate, let's im - i - tate
 Wett - ge - sang strebt all' ihr nach, im Wett - ge - sang, im Wett - ge - sang

let's im - i - tate, let's im - i - tate,
 im Wett - ge - sang, im Wett - ge - sang,

her notes a - bove, and may this ev' - ning ev - er prove
 strebt all' ihr nach! Und e - wig sei - in un - serm Kreis

let's im - i - tate, let's im - i - tate,
 im Wett - ge - sang, im Wett - ge - sang,

her notes a - bove, and may this ev' - ning ev - er prove
 strebt all' ihr nach! Und e - wig sei - in un - serm Kreis

p

sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love, sa - cred to har - mo -
 hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag, hei - lig der Har - mo -

sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love, sa - cred to har - mo -
 hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag, hei - lig der Har - mo -

28

+ Ob I
f

+ Ob II
f

ny and love. Let's im - i - tate her
nie ihr Tag. Im Wett - ge - sang strebt

ny and love. Let's im - i - tate her notes a - bove,
nie ihr Tag. Im Wett - ge - sang strebt all' - ihr nach!

f p

34

- Ob I
pp

- Ob II
pp

notes a - bove, and may this ning ev - er prove sa - cred to har -
all' - ihr nach! Und e - in un - serm Kreis hei - lig der Har -

may this ning ev - er prove sa - cred to har -
a e - wig in un - serm Kreis hei - lig der Har -

39

* tr.

p

* tr.

p

* tr.

* tr.

- - mo - ny and love, sa - cred to love, sa - cred to love,
- - mo - nie ihr Tag, hei - lig ihr Tag, hei - lig ihr Tag,

- - mo - ny and love, sa - cred to love, sa - cred to love,
- - mo - nie ihr Tag, hei - lig ihr Tag, hei - lig ihr Tag,

* Takt 42 und 44, Violino I, II: Bogensetzung in beiden Quellen (A, B) unklar; möglicherweise sind nur die beiden ersten Noten zu binden.
Mm. 42 and 44, violin I, II: the reading of the slurs is uncertain in both sources (A, B); possibly only the first two notes are to be slurred.

and may this ev' - ning ev - er prove sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love,
 und e - wig sei in un - serm Kreis hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag,

and may this ev' - ning ev - er prove sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love,
 und e - wig sei in un - serm Kreis hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag,

sa - cred to har - mo - ny and love. Let's im - i -
 hei - lig der Har - mo - nie ihr Tag. Im Wett - ge -

sa - cred to har - mo - ny and love. Let's im - i - tate
 hei - lig der Har - mo - nie ihr Tag. Im Wett - ge - sang

tate her notes a - bove, her notes a - bove, and may this ev' - ning
 sang strebt all' ihr nach, strebt all' ihr nach! Und e - wig sei in

her notes a - bove, let's im - i - tate her notes a - bove, and may this ev' - ning
 strebt all' ihr nach, im Wett - ge - sang strebt all' ihr nach! Und e - wig sei in

Viola

ev - er prove sa - - - cred to har - mo - ny, sa - - -
 un - serm Kreis hei - - - lig der Har - mo - nie, hei - - -

ev - er prove sa - - - cred to har - mo - ny, sa - - -
 un - serm Kreis hei - - - lig der Har - mo - nie, hei - - -

65 + Ob I
 + Ob II

cred —
 lig —

cred — ve.
 lig —

71 - Ob I
 - Ob II

pp

pp

pp

pp

28. Recitative (Tenore, Basso)

Tenore *Let old Ti - mo - theus yield the prize,
Ti - mo - the - us, der Preis sei dein!*

Basso *or both di - vide the
Nein, bei - de teilt den*

Bassi

6

3

she drew an an - gel down.
sie zog den Gott he - rab.

crown;
Kranz!

he rais'd a mor - tal to the skies,
Er hob den Men - schen him - mel - an,

29. Chorus

Allegro ma non troppo

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore *Solo**
*or both di - vide the crown,
Nein, bei - de teilt den Kranz,*

Basso *Solo**
*Let old Ti - mo - theus yield the prize,
Ti - mo - the - us, der Preis sei dein!*

Bassi *Tutti*
*Let old Ti - mo - theus yield the prize,
Ti - mo - the - us, der Preis sei dein!*

p Org t.s.

6 7 7

* Nr. 29, SATB: In Aufführungsversion a (1736) auch chorische Ausführung möglich.

No. 29, SATB: With version a (1736), choral performance is also possible.

Solo *

he rais'd a mor - tal to the skies, he rais'd a mor - tal to the
 Er hob den Men - schen him - mel - an, er hob den Men - schen him - mel -

or both di - vide _ the crown;
 nein, bei - de teilt _ den Kranz!

6⁴

Solo *

she drew an an - gel down, she drew an an - gel down, she drew an an - gel
 sie zog den Gott he - rab, sie zog den Gott he - rab, sie zog den Gott he -

skies,
 an,

* Siehe S. 140. / See p. 140.

f *tr* *tr* *f* *f*

Solo Tutti

down. Let old Ti - mo - theus yield the prize,
rab. Ti - mo - the - us, - der Preis sei dein!

Tutti he rais'd a
Er hob den

Tutti or both di - vide the crown, *Tutti* both di -
Nein, bei - de teilt den Kranz, nein, bei - de

Tutti or both di - vide the crown; he rais'd a
Nein, bei - de teilt den Kranz! Er hob den

f

he rais'd a mor - tal to the skies, or
Er hob den Men - schen him - mel - an, nein,

mor - tal to the skies, he rais'd a mor - tal to the skies,
Men - schen him - mel - an, er hob den Men - schen him - mel - an,

vide the crown; he rais'd a mor - tal to the skies,
teilt den Kranz! Er hob den Men - schen him - mel - an,

mor - tal to the skies, she drew an
Men - schen him - mel - an, sie zog den

- Cb + Cb

both di-vide the crown, she drew an an
 bei - de teilt den Kranz, sie zog den Gott

she drew an an
 sie zog den Gott

she drew an an - gel down.
 sie zog den Gott he - rab.

an - gel down, she drew an an - gel down.
 Gott he - rab, sie zog den Gott he - rab.

4 6 6 4
 2 5 5 3 4 3 4 3

gel down, she drew an an
 he - rab, sie zog den Gott

gel down, an an
 he - rab, den Gott

Let old Ti - mo - theus yield the prize, yield the prize,
 Ti - mo - the - us, der Preis sei dein, Preis sei dein,

- Cb

6 6 9 8 4 3 2 7 6 5 6 7 6 7 6

gel down, she drew an an gel down, an an
 he - rab, sie zog den Gott he - rab, den Gott

gel down,
 he - rab,

let old Ti - mo - theus yield the prize, or
 Ti - mo - the - us, - der Preis sei - dein! Nein,

Let old Ti - mo - theus yield the prize both di - vide the crown,
 Ti - mo - the - us, - der Preis sei bei - de teilt den Kranz,

+ Cb

7 6

gel down, or both di - vide the crown,
 he - rab. - Nein, bei - de teilt den Kranz,

both di - vide the crown,
 bei - de teilt den Kranz,

di - vide the crown, the crown,
 nein, bei - de teilt den Kranz,

or both di - vide, or
nein, bei - de teilt, nein,

8 or both di - vide the crown, or
nein, bei - de teilt den Kranz, den Kranz, or den

or both di - vide the crown, or both di - vide the crown, or
nein, bei - de teilt den Kranz, nein, bei - de teilt den Kranz, nein,

both di - vide the crown, or both di - vide the crown.
bei - de teilt den Kranz, nein, bei - de teilt den Kranz!

she drew an
sie zog den

8 both, or both, or both di - vide the crown, let old Ti - mo - theus yield the
Kranz, nein, bei - de, bei - de teilt den Kranz! Ti - mo - theus, der Preis sei

both, or both di - vide the crown, let old Ti - mo - theus yield the prize,
teilt, nein, bei - de teilt den Kranz! Ti - mo - theus, der Preis sei dein!

Let old Ti - mo - theus yield the prize, yield the prize,
 Ti - mo - the - us, der Preis sei dein, Preis sei dein!

an - gel down, she drew an an - gel down, he rais'd a
 Gott he - rab, sie zog den an Gott he rab, er hob den

prize, he rais'd a mor - tal the skies
 dein! Er hob den -schen him-mel -

she drew an an - gel down, he rais'd a
 Sie zog den Gott he - rab, er hob den

6 4 6b
 5b 2

he rais'd a mor - tal to the skies,
 Er hob den Men - schen him - mel - an.

mor - tal to the skies, he rais'd a mor - tal to the skies, to the skies,
 Men - schen him - mel - an, er hob den Men - schen him - mel - an, him - mel - an,

he rais'd a mor - tal to the skies, to the skies,
 er hob den Men - schen him - mel - an, him - mel - an,

mor - tal to the skies, he rais'd a mor - tal to the skies, to the skies, let
 Men - schen him - mel - an, er hob den Men - schen him - mel - an, him - mel - an. -Cb +Cb

or both di - vide the crown,
Nein, bei - de teilt den Kranz,

to the skies,
him-mel - an.

or both di - vide the crown,
Nein, bei - de teilt den Kranz,

to the skies,
him-mel - an,

old Ti - mo - theus yield the prize,
mo - the - us, der Preis sei dein!

4
2

di - vide the
nein, teilt den

or both di - vide the crown,
Nein, bei - de teilt den Kranz!

let old Ti - the

— or both di-vide the crown, she drew an an - gel down, she
 — nein, bei - de teilt den Kranz! Sie zog den Gott he - rab, sie
 crown, she drew an an - gel, an an - gel down, she drew an an -
 Kranz! Sie zog den Gott, den Gott he - rab, sie den Gott,
 she drew an an - gel he
 zog den Gott he -

mo - theus _yield the prize,
 us, — der — Preis sei dein!

4 6 7 6 4
 2

drew an an - gel down, she drew an an - gel down, he rais'd a mor - tal to the
 zog den Gott he - rab, sie zog den Gott he - rab. Er hob den Men - schen him - mel -
 gel, an an - gel down, he rais'd a mor - tal to the skies, he rais'd a mor - tal to the
 den Gott he - rab. Er hob den Men - schen him - mel - an, er hob den Men - schen him - mel -
 down, she drew an an - gel, an an - gel down, he rais'd a mor - tal to the skies,
 rab, sie zog den Gott, den Gott he - rab. Er hob den Men - schen him - mel - an.
 she drew an an - gel, an an - gel down, he rais'd a mor - tal to the skies, let
 Sie zog den Gott, den Gott he - rab. Er hob den Men - schen him - mel - an. Ti

4 8
 2

skies.
an.

skies,
an, she drew an an - gel
sie zog den Gott he -

let old Ti - mo - theus _ yield the prize,
Ti - mo - the - us, _ der _ Preis sei dein!

old Ti - mo - theus _ yield the prize, or
mo - the - us, _ der _ Preis sei dein! Nein,

Let old Ti - mo - theus _ yield the prize, yield the prize,
Ti - mo - the - us, _ der _ Preis sei dein, Preis sei dein!

down, or
rab. Nein,

she drew an an - gel down, she
Sie zog den Gott he - rab, sie

both di - vide the crown,
bei - de teilt den Kranz!

a. Segue Nr. 30a / no. 30a
 b. Fine

30a. Additional Chorus

Andante allegro

Oboe I, II

Corno I, II
in Fa / F

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

Tutti

Your voice tunes, and raise them
Stimmt an den Sang im Freuden

4 Ob I, II

high, schall, till th'ech o from the vault - ed
bis hell in E - chos Wi - der -

high, schall, till th'ech o from the vault - ed
bis hell in E - chos Wi - der -

high, schall, till th'ech o from the vault - ed
bis hell in E - chos Wi - der -

high, schall, till th'ech o from the vault - ed
bis hell in E - chos Wi - der -

3 6 3

7

sky, the blest Ce - cil - ia's name; mu - sic to heav'n and her we owe, the
 hall Cä - ci - lias Nam' er - klang. En - geln und ihr ent - sprang die Kunst, des

sky, the blest Ce - cil - ia's name; mu - sic to heav'n and her we owe, the
 hall Cä - ci - lias Nam' er - klang. En - geln und ihr ent - sprang die Kunst, des

sky, the blest Ce - cil - ia's name; mu - sic to heav'n and her we owe, the
 hall Cä - ci - lias Nam' er - klang. En - geln und ihr ent - sprang die Kunst, des

sky, the blest Ce - cil - ia's name; mu - sic to heav'n and her we owe, the
 hall Cä - ci - lias Nam' er - klang. En - geln und ihr ent - sprang die Kunst, des

4/2 6 6 6 5 #

11

great - est bless - ing that's be - low; sound loud - ly then her fame.
 Him - mels höchst - te Se - gens - gunst: Singt laut ihr Preis und Dank!

great - est bless - ing that's be - low; sound loud - ly then her fame.
 Him - mels höchst - te Se - gens - gunst: Singt laut ihr Preis und Dank!

great - est bless - ing that's be - low; sound loud - ly then her fame.
 Him - mels höchst - te Se - gens - gunst: Singt laut ihr Preis und Dank!

great - est bless - ing that's be - low; sound loud - ly then her fame.
 Him - mels höchst - te Se - gens - gunst: Singt laut ihr Preis und Dank!

6 6

Allegro

15 Ob I, II a 2

Cor I, II (in Fa/F)

20

(a 2)

Musical score for measures 25-29. The score includes a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte).

Let's im - i - tate her notes a - bove, and
 Im Wett - ge - sang strebt all' ihr nach! Und

Let's im - i - tate her notes a - bove, and
 Im Wett - ge - sang strebt all' ihr nach! Und

Let's im - i - tate her notes a - bove, and
 Im Wett - ge - sang strebt all' ihr nach! Und

Let's im - i - tate her notes a - bove, and
 Im Wett - ge - sang strebt all' ihr nach! Und

Musical score for measures 30-34. The score includes a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *tr* (trill).

may this ev' - ning ev - er prove sa - cred to har - mo - ny and love,
 e - wig sei in un - serm Kreis hei - lig der Har - mo - nie ihr Tag,

may this ev' - ning ev - er prove sa - cred to har - mo - ny and love,
 e - wig sei in un - serm Kreis hei - lig der Har - mo - nie ihr Tag,

may this ev' - ning ev - er prove sa - cred to har - mo - ny and love,
 e - wig sei in un - serm Kreis hei - lig der Har - mo - nie ihr Tag,

may this ev' - ning ev - er prove sa - cred to har - mo - ny and love,
 e - wig sei in un - serm Kreis hei - lig der Har - mo - nie ihr Tag,

sa - cred to love,
hei - lig ihr Tag, sa - cred to har - mo - ny,
hei - lig der Har - mo - nie,

sa - cred to love,
hei - lig ihr Tag, sa - cred to har - mo - ny,
hei - lig der Har - mo - nie,

sa - cred to love,
hei - lig ihr Tag, sa - cred to har - mo - ny,
hei - lig der Har - mo - nie,

sa - cred to love,
hei - lig ihr Tag, sa - cred to har - mo - ny,
hei - lig der Har - mo - nie,

- Cb + Cb

sa - cred to love,
hei - lig ihr Tag, sa - cred to love,
hei - lig ihr Tag, sa - cred to love,
hei - lig ihr Tag,

sa - cred to love,
hei - lig ihr Tag, sa - cred to love,
hei - lig ihr Tag, sa - cred to love,
hei - lig ihr Tag,

sa - cred to love,
hei - lig ihr Tag, sa - cred to love,
hei - lig ihr Tag, sa - cred to love,
hei - lig ihr Tag,

sa - cred to love,
hei - lig ihr Tag, sa - cred to love,
hei - lig ihr Tag,

- Cb + Cb

Piano accompaniment for measures 42-45, featuring a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes in both hands.

sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to har - - mo - ny and love,
 hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig der Har - - mo - nie ihr Tag,

sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to har - - mo - ny and love
 hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig der Har - - mo - nie

sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to har - - mo - ny and love,
 hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig der Har - - nie Tag,

sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to har - mo - ny and love,
 hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig der Har - mo - nie ihr Tag,

Vocal staves for measures 42-45, including lyrics in German and English. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

a 2

Piano accompaniment for measures 46-49, including a trill (tr) in the right hand at measure 46.

sa - cred to love, sa - cred to love, sa - cred to har -
 hei - lig ihr Tag, hei - lig ihr Tag, hei - lig der Har -

sa - cred to love, sa - cred to love, sa - cred to har -
 hei - lig ihr Tag, hei - lig ihr Tag, hei - lig der Har -

sa - cred to love, sa - cred to love, sa - cred to har -
 hei - lig ihr Tag, hei - lig ihr Tag, hei - lig der Har -

sa - cred to love, sa - cred to love, sa - cred to har -
 hei - lig ihr Tag, hei - lig ihr Tag, hei - lig der Har -

Vocal staves for measures 46-49, including lyrics in German and English. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

mo - ny, sa - cred to har -
 mo - nie, hei - lig der Har -

mo - ny, sa - cred to har -
 mo - nie, hei - lig der Har -

mo - ny, sa - cred har
 mo - nie, hei - lig der Har

mo - ny sa - cred to har
 mo - nie hei - lig der Har

mo - ny and love, and may this ev' - ning ev - er prove sa - cred to har - mo - ny,
 mo - nie ihr Tag, und e - wig sei in un - serm Kreis hei - lig der Har - mo - nie,

mo - ny and love, and may this ev' - ning ev - er prove sa - cred to har - mo - ny,
 mo - nie ihr Tag, und e - wig sei in un - serm Kreis hei - lig der Har - mo - nie,

mo - ny and love, and may this ev' - ning ev - er prove sa - cred to har - mo - ny,
 mo - nie ihr Tag, und e - wig sei in un - serm Kreis hei - lig der Har - mo - nie,

mo - ny and love, and may this ev' - ning ev - er prove sa - cred to har - mo - ny,
 mo - nie ihr Tag, und e - wig sei in un - serm Kreis hei - lig der Har - mo - nie,

sa - cred to love. Let's im - i - tate her notes a - bove, and
 hei - lig ihr Tag. Im Wett - ge - sang strebt all' ihr nach! Und

sa - cred to love. Let's im - i - tate her notes a - bove, and
 hei - lig ihr Tag. Im Wett - ge - sang strebt all' ihr nach! Und

sa - cred to love. Let's im - i - tate her notes a - bove, and
 hei - lig ihr Tag. Im Wett - ge - sang strebt all' ihr nach! Und

sa - cred to love. Let's im - i - tate her notes a - bove, and
 hei - lig ihr Tag. Im Wett - ge - sang strebt all' ihr nach! Und

may this ev' - ning ev - er prove sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love,
 e - wig sei in un - serm Kreis hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag,

may this ev' - ning ev - er prove sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love,
 e - wig sei in un - serm Kreis hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag,

may this ev' - ning ev - er prove sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love,
 e - wig sei in un - serm Kreis hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag,

may this ev' - ning ev - er prove sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love,
 e - wig sei in un - serm Kreis hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag,

68

(a 2)

sa - cred to love, sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love, sa - cred to love,
 hei - lig ihr Tag, hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag, hei - lig ihr Tag,

sa - cred to love, sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love, sa - cred to love,
 hei - lig ihr Tag, hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag, hei - lig ihr Tag,

sa - cred to love, sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love, sa - cred to love,
 hei - lig ihr Tag, hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag, hei - lig ihr Tag,

sa - cred to love, sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love, sa - cred to love,
 hei - lig ihr Tag, hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag, hei - lig ihr Tag,

72

sa - cred to love, sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love.
 hei - lig ihr Tag, hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag.

sa - cred to love, sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love.
 hei - lig ihr Tag, hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag.

sa - cred to love, sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love.
 hei - lig ihr Tag, hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag.

sa - cred to love, sa - cred to har - mo - ny, sa - cred to love.
 hei - lig ihr Tag, hei - lig der Har - mo - nie, hei - lig ihr Tag.

Fine

Anhang

25x. Accompagnato (Tenore)

I
Violino

II

Viola

Tenore

Bassi

Thus, long a - go, ere heav - ing bel - lows learn'd to blow, while or - gans yet were
So stimm - te vor, als Bäl - ge noch nicht at - me - ten, der Or - gel Mund noch

4

mute, mo - theu to his breath - ing flute and sound - ing lyre, could
schwieg, Grie - che sei - ner Flö - te Ton, der Sai - ten Chor, zu

6

6

swell the soul to rage, or kin - dle soft de - sire.
Stolz und Wut und Schmerz und sanf - ter Zärt - lich - keit.

321

Segue Chorus (T./m. 48, S./p. 128)

Kritischer Bericht

QZ Carus

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Hauptquellen

A: Autographe Partitur, datiert 1736. The British Library, London (GB-Lbl), Signatur *R.M.20.d.4*.

88 Blätter im Querformat (4°, ca. 29,8x23,6 cm), 10-zeilig rasteriert; kräftiges Papier, Wasserzeichen: gekröntes Wappen mit Lilie, darunter die Buchstaben „L V G“, Gegenmarke „IV“.¹ Einfügungen auf anderem Papier.²

Kopftitel auf der ersten Notenseite: „Alexanders Feast“, davor, durchgestrichen: „the Ode“; darunter, links oberhalb des ersten Systems Überschrift des ersten Satzes: „Ouverture.“

Datierungsangaben: am Ende von Nr. 19 „Fine della parte prima January 5. 1736.“, am Ende von Nr. 29 „12 Jan. 1736.“, am Ende von Nr. 30a „Fine I 17 January 1736.“ Der Kompositionsbeginn ist nicht dokumentiert.

Die Handschrift kam nach Händels Tod in den Besitz von John Christopher Smith (Schmidt) sen., der sie an seinen Sohn J. C. Smith jun. vererbte. Dieser vermachte sie mit allen Händel'schen Manuskripten in seinem Besitz im Rahmen einer Schenkung an König George III., aus Dankbarkeit für die Leibrente, die ihm der König 1772 verliehen hatte. Im 20. Jahrhundert gingen die Händel-Autographen aus der Royal Music Library in staatlichen Besitz über.

Quelle **A** ist als Kompositionspartitur, teils schwierig zu lesende Konzeptschrift mit vielen Änderungen geschrieben. Die Quelle enthält zahlreiche Streichungen und Einstellungen, sowie einzelne (gestrichene oder durchgestrichene) Stücke, die in die Dirigierpartitur **B** übernommen wurden. Gänzlich fehlen die Nummern 26b und 27b; die Stücke 26a und 27a sind in der separaten autographen Partitur **A1** notiert.

A1: Autographe Partitur des Cello- und Bass-Partes. In: Sammelhandschrift, The British Library, London (GB-Lbl), Signatur *R.M.20.f.12.*, Bl. 15–17.

Sammelhandschrift, The British Library, London (GB-Lbl), Signatur *R.M.20.f.12.*, Bl. 15–17. Querformat (4°, ca. 30x24 cm), 10-zeilig rasteriert, Papier wie **A**. Das Duett beginnt auf Bl. 15 ohne Kopftitel bzw. Satzbezeichnung; keine Datierung.

B: Partiturabschrift, Händels Direktionspartitur („Handexemplar“), entstanden 1736. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Musikabteilung (D-Hs), Signatur *M C 267* (olim *ND VI 189*).

76 Blätter (inkl. Einfügungen) im Hochformat (ca. 27x42 cm). Ohne Titelseite, erste Notenseite ohne Kopftitel. Am Ende der Partitur (Bl. 120v) der Vermerk „Finis“. Die Blätter sind von 1 bis 73 durchfoliiert, dazu die eingefügten Zählungen „55bis“ und „60a“.

¹ Bei Hans-Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren („Handexemplare“)*, Hamburg 1972, trägt das Wasserzeichen die Sigle C+c (S. 103 und 252). – Abbildung in: *Hallische Händel-Ausgabe* (HHA), Band I/1, Kritischer Bericht von Konrad Ameln, Kassel etc. 1958, S. 20.

² Clausen, ebd.: *D+3* (wahrscheinlich 1742) und *E+b* (1751).

Die Partitur wurde von Händels Hauptkopist J. C. Smith (Schmidt) sen. für die Uraufführung 1736 aus Quelle **A** kopiert und von Händel auch für alle weiteren Aufführungen von *Alexander's Feast* verwendet.³ Zwei weitere namentlich nicht bekannte Schreiber waren beteiligt. Händel selbst schrieb einige Planungsnotizen, Änderungen in Rezitativen, Änderungen der Tessitura, Kürzungen, einige Sängernamen und anderes in die Kopie.

Zahlreiche Namen von Sängern wurden im Laufe der Jahre in die Partitur eingetragen, viele Arien und Rezitative tragen Korrekturen und Vermerke, die insbesondere Transpositionen und Änderungen der Tessitura sowie Kürzungen betreffen. Diese Änderungen wurden, sofern sie die Version 1751 oder spätere kulturelle Kürzungen betreffen, in die Edition übernommen (siehe auch Vorwort sowie unten, II. *Zur Edition*). Zweifelhafte Stellen im Original sind in den Einzelanmerkungen nachgewiesen bzw. diskutiert, in einigen Fällen auch als *ossia*-Lesart in der Notentexte übernommen.

Offenbar ist Quelle **B** kopiert worden, die Händel im Kompositionsautograph **A** schon zahlreiche, jedoch noch nicht alle Änderungen für die Uraufführungsvorgänge vorgenommen hatte.⁴

Nebenquelle

C: Abschrift der Cello- und Bassstimme („Continuo-Direktionsstimme“). London, Royal College of Music (GB-Lcm), Signatur *MS 900*.

Titelseite: „Handbuch. I Sig. Pasqualini“.

Die Quelle wurde von J. C. Smith sen. aus dem Autograph **A** kopiert, bevor Händel darin zahlreiche Revisionen für die Uraufführung vorgenommen hatte. Zahlreiche Änderungen, u. a. Überklebungen, lassen sich teils nicht eindeutig einer Aufführungsversion zuordnen. Die Quelle enthält auch Eintragungen aus der Zeit nach Händels Tod.

Weitere Abschriften des 18. Jahrhunderts,⁵ die Händel nicht für seine Aufführungen benutzte und die daher nicht autorisiert sind, wurden für die Edition nicht herangezogen. Dies gilt insbesondere auch für die beiden Orgelstimmen (siehe Vorwort). Ebenso sind die frühen Drucke⁶ im Detail unzuverlässig und dienen deshalb nicht als Basis für die Edition.

Textquellen

L1: Textdruck zur Uraufführung von *Alexander's Feast*, London 1736.

Titelseite: „ALEXANDER's FEAST; | OR, THE | POWER OF MUSICK. | AN ODE | Wrote in Honour of St. CECILIA, | By Mr. DRYDEN. | Set to MUSICK by Mr. HANDEL. | [...] LONDON: | Printed for J. and

³ Clausen (wie Anmerkung 1), S. 10 und 102–104.

⁴ Ebd. S. 103 sowie Donald Burrows, „The composition and first performance of Handel's 'Alexander's Feast'“, in: *Music & Letters* 64 (1983), S. 206–211.

⁵ Vgl. Bernd Baselt, *Händel-Handbuch Band 2. Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, vokale Kammermusik, Kirchenmusik*, Leipzig/Kassel etc. 1984, S. 451.

⁶ London, J. Walsh, [1738]; London, Arnold's edition, Nr. 65–67, [1790].

R. TONSON in the *Strand*. | MDCCXXXVI. | [Price One Shilling.]“
Benutztes Exemplar: GB-Lcm, Signatur XXII.E.18.

L2: Textdruck zu *Alexander's Feast*, [London?] 1739.
Titelseite: „ALEXANDER's | FEAST: | OR, | The Power of MUSICK.
| AN | ODE, | Written by Mr. DRYDEN. | Set to MUSICK by Mr.
HANDEL. | Printed in the YEAR 1739.“
Benutztes Exemplar: Online-Ressource (*Eighteenth Century Col-
lections Online*, Abruf über Nationallizenzen.de), ESTC T190711
(Original in GB-Ob).

LD1: Partiturskopie, [1766?]. D-B, Signatur *Am.B. 122/2*.
Partiturskopie von der Hand Johann Philipp Kirnbergers, Titelblatt
und 166 Notenseiten (foliiert 2 bis 83).
Darin hat Ramler unterhalb des englischen Singtextes seine deut-
sche Übersetzung unterlegt. Separater Teil mit Titel, Inhalt, voll-
ständigem Text und Widmung von Ramlers Hand.
Titelseite: „Alexanders Fest, | oder | Die Gewalt der Musik, | Eine
Kantate | Auf den Tag der Cäcilia, | der Erfinderinn der Orgel. | |
Aus dem Englischen des Dryden | zu der Händelischen Musik
übersetzt | von | | Karl Wilhelm Ramler.“ Verso Inhaltsangabe des
Werks, danach auf 8 Seiten (foliiert 2 bis 5) der gesamte Text der
Übersetzung. Auf Seite 6 verso Widmung an Prinzessin Amalia
von Preußen.

LD2: Textbuch der deutschen Übersetzung des Librettos zu
Alexander's Feast von Karl Wilhelm Ramler, Berlin [1780].
Titelseite: „Alexanders Fest, | oder | Die Gewalt der Musick, | Aus
dem Englischen des Dryden | vom Herrn Professor Ramler | über-
setzt, | und nach Herrn Händels Komposition | führt | in dem
Konzert der Musickliebhaber | zu Berlin | | Gedrukt bei
Christian Sigismund Spener.“
Benutztes Exemplar: D-B, Signatur *Am.B. 122/2* (Online-Ver-
sion).

LD3: Ausgabe der *Poëtische Werke* von Karl Wilhelm Ramler, Berlin
Sander, 1801, S. 5.
Kopftitel auf S. 5: „VIII. ALEXANDER'S FEAST, | DIE GEWALT DER
MUSIK. | EINE ODE | VON DRYDEN. | AUS DEM ENGLISCHEN
DES DRYDEN.“
Benutztes Exemplar: D-Mbs, Signatur *2451809 Res/P.o.germ.*
1120 d-2 (Online-Version).

LD4: Deutsche Übersetzung von Georg Gottfried Gervinus, in:
Georg Friedrich Händels Werke. Für die Deutsche Händelgesell-
schaft herausgegeben von Friedrich Chrysander, Leipzig 1858–
1894; *Alexander's Feast* in Band 12, Leipzig 1861.
Die für die vorliegende Edition benutzte Übersetzung des An-
hangs (Nr. 26b und 27b bzw. 30a) auf S. 4 sowie unterlegt auf
den Seiten 149–162.

II. Zur Edition

Die Edition folgt grundsätzlich der Direktionspartitur (Quelle **B**),
die vollständig mit dem Autograph **A** (inkl. **A1**) verglichen wurde.
Alle relevanten Abweichungen zwischen den beiden Quellen sind
in den Einzelanmerkungen dokumentiert, mit zwei Ausnahmen:
– Dynamische und artikulatorische Angaben, die nur in einer der
beiden Hauptquellen vorhanden sind, sind ohne Nachweis in die
Edition übernommen, wenn es sich lediglich um Abweichungen in
einzelnen Stimmen (meist in den Streichinstrumenten) bei Paral-
lelführung handelt.
– Melismenbögen in den Singstimmen, die nur in einer der beiden
Quellen vorkommen, sind ebenfalls ohne Nachweis übernommen,
sofern die Textunterlegung im Übrigen eindeutig ist. Bei ergänz-
ten (= gestrichelten) Melismenbögen erfolgte die Textunterlegung
entweder nach Parallelstellen bzw. nach gleichzeitigen, parallel
verlaufenden Stimmen, oder (wenn die Textunterlegung nicht
zweifelsfrei zu eruieren war) nach musikalischer Wahrscheinlichkeit.

Für einige musikalische Details wurde der Lesart **B** der Vorzug
gegeben, wo diese als musikalisch sinnvoll beurteilt wurden. In
A sind insbesondere Angaben zu Dynamik und Artikulation an
etlichen Stellen präziser bzw. ausführlicher gegeben.

Quelle **C** wurde soweit die Sätze vollständig vorhanden und zu-
zählbar waren – nach Satzüberschriften und Tempoangaben,
Dynamik sowie Angaben zur Besetzung der Continuo-Stimme
vergleichen, in Zweifelsfällen wurden weitere Lesarten geprüft. Im
Einzelfall wurde **C** in die Editionsentscheidung einbezogen; diese
Lesarten sind jedoch im Notentext diakritisch markiert und in den
Einzelanmerkungen dokumentiert.

Für Nr. 26b bildet **B** die einzige Quelle, für Nr. 25x (siehe Anhang)
A. Die in der Edition mitgeteilten, undatierten Kürzungen in **B**
stammen von Händels Hand;⁷ die im Falle der Kürzung zu wäh-
len den Noten bzw. Pausen, die die Edition im Kleinstich wiedergibt,
stammen aus **B**. Auch für die Änderungen in der Aufführungs-
version von 1751 (Nr. 4b, 11b–13b, 15b–17b, 21b, 26b, 27b) bildet
B die einzige Quelle.

Andere nachträgliche Änderungen in **B** sind nur dann in der Edi-
tion berücksichtigt, wenn sie durch Quelle **A** gestützt werden oder
andere Indizien für eine Autorisierung durch Händel vorliegen.
Der Großteil der Änderungen in **B** besteht in Transpositionsver-
merken und Änderungen der Tessitura, die als Einrichtungen für
die Sänger der einzelnen Aufführungen (auch nach Händels Tod)
zu verstehen sind; diese werden, sofern sie nicht in die Auffüh-
rungsversion 1751 eingeflossen sind, in den Einzelanmerkungen
nicht erwähnt. Änderungen, die nach den Untersuchungen Clau-
sens auf nach 1759 zu datieren sind, bleiben generell unerwähnt.

Korrekturen und Ante-correcturam-Versionen sind generell nicht
nachgewiesen; sie kommen insbesondere im Kompositionsauto-
graph **A** naturgemäß sehr zahlreich vor. Lediglich fragliche Fälle
sind in den Einzelanmerkungen diskutiert bzw. vermerkt.

⁷ Clausen (wie Anmerkung 1), S. 103.

Auch über die in beiden Hauptquellen, insbesondere aber in **B** eingetragenen Namen von Sängern, teils zur Uraufführung, teils erst zu Aufführungen in den folgenden Jahrzehnten notiert, wird in der vorliegenden Edition nicht im Einzelnen berichtet.

Ergänzungen des Herausgebers sind, soweit möglich, im Notentext diakritisch gekennzeichnet: dynamische Angaben, Triller und Akzidentien durch Kleinstich, Bögen durch Strichelung, Beischriften durch kursive Type, Artikulationskeile („Tropfen“) durch dünne senkrechte Striche, Artikulationspunkte durch runde Klammern, Bezifferung durch eckige Klammern.

Der Notentext wird in der Edition hinsichtlich Balkung und Halbsung der Noten, der rhythmischen Notierung von Überbindungen sowie der Setzung von Akzidentien nach den Regeln der heutigen Notationspraxis wiedergegeben. Akzidentien sind in Zweifelsfällen im Kleinstich ergänzt, Warnungsakzidentien jedoch in normaler Größe. Voltenklammern sind generell ergänzt bzw. modernisiert. Colla-parte-Vermerke und „Faulenzer“ sind ohne Nachweis ausgeschrieben, Taktzahlen ergänzt. Dynamische Angaben, Tempoangaben und sonstige Beischriften sowie Besetzungsangaben sind in der Schreibweise normalisiert. Sind zwei Stimmen in einem System notiert, so sind dynamische Zeichen bei Parallelführung der Stimmen (insbesondere auch bei gleichzeitigem Einsatz) generell nur einfach gesetzt, um das Notenbild übersichtlich zu halten.

Normalisiert wurden ebenfalls die Satztitel; deren Quellenbefund ist jedoch bei Abweichung von der Edition in den Einzelanmerkungen verzeichnet. Generell ist der Titel „Aria“ nicht in **A** und **B** vorhanden (also stets ergänzt), „Recitativo“ nicht in **B**. Nur selten ist in den Quellen „Chorus“ (**B**) bzw. „Chor“ (**A**) vermerkt; gegen sind Accompagnato-Recitativo mit Titel versehen („accompg.“ o. ä.). Die Satzbezeichnungen sind überwiegend in italienischer, in **B** überwiegend in französischer Form vorhanden. Die Edition folgt auch hier Quellenbefund und wählt die übliche Bezeichnung, außer beim „Recitativo“, das als „Recitativo“, sofern vorhanden, stets als „Recitativo“ bezeichnet ist. Die originalen Libretto-Bezeichnungen durch die Edition sind meist mit „Recitativo“ überschrieben. Quellenbefunde zu Einzelsätzen nicht nummeriert.

Nicht aus dem Quellenbefund wurde die vereinzelt vorkommende Angabe „Chor“ im Satz der Chorstimmen.

Die Notation der **Blechblasinstrumente** ist in der Partitur der Edition gemäß den Quellen eingerichtet: Die Hörner sind transponiert notiert, die Trompeten klingend.

Die **Blockflöte** ist in **A** und **B** mit „Flauto“ bezeichnet, dem üblichen von Händel gebrauchten Terminus für dieses Instrument⁸ (die Querflöte bezeichnete er mit „Traversa“ oder „Flauto traverso“). In Nr. 25 lautet die Instrumentenangabe im Vorsatz in **B** „Flauti Primo“ bzw. „Flauti Secondo“ (in **A** nur „Flaut 1“ bzw. „Flaut 2“); dies könnte auf eine Mehrfachbesetzung dieser Flötenpartie in Händels Aufführungen deuten.

⁸ Vgl. z. B. Amy Cornsweet, *Handel's use of flute and recorder in operas and oratorios*. M. M. (Master of Music) Thesis, University of Arizona, 1990, S. 122 (<http://hdl.handle.net/10150/291499>).

Die **Oboenstimmen** sind in **A** und **B** meist nicht ausnotiert, sofern sie zusammen mit Violine I und II spielen; in der Regel ist die Beteiligung der Oboen dann aus den Instrumentenangaben zu Beginn einer Nummer ersichtlich. Dabei bedeutet die Angabe „Tutti unis[oni].“ die Mitwirkung aller Violinen und Oboen. Händel lässt die Oboen ganz überwiegend bei Piano-Passagen pausieren und mit dem nächsten Forte wieder einsetzen, jedoch gibt es einige Ausnahmen. Innerhalb eines Stücks ist dieser Wechsel mit Angaben wie „V[iolini] pian[o]“ und „tutti forte“ bzw. „H[autbois]: forte“ verdeutlicht. In der Edition ist dies, sofern die Oboen kein eigenes System haben, mit „-Ob“ und „+Ob“ oder „Tutti“ in den Violinsystemen angegeben.

An einigen Stellen, die nur mit dynamischen Angaben, nicht aber solchen zur Besetzung versehen sind, wurde in der Edition die Mitwirkung der Oboen als Vorschlag in kursiver Schrift angegeben bzw. bei eigenem System für die Oboen die entsprechenden Noten im Kleinstich gedruckt.

Bei manchen Nummern fehlt am Anfang eine Angabe zur Mitwirkung der Oboen; hier ist nur auf den erwähnten Angaben wie „V. pian.“ bei der ersten Piano-Stelle zu ersuchen, dass die Oboen im Tutti mitspielen sollen. Zu Beginn der Einzelanmerkungen zu diesen Nummern ist der Quellenbefund dokumentiert.

Bei Colla-parte-Vermerk in den Quellen kommt es nur in einem Fall zu einer Umgestaltung der Besetzung für die Oboen (Nr. 23, Takt 73); hier wurde auf Vorschlag des Herausgebers eine oktavierte Note im Kleinstich ergänzt.

In **A** und **B** sind die dynamischen Siglen bei den **Streichern** (VI, Va) oft nicht zu allen Systemen vorhanden, besonders häufig fehlen sie unterhalb des Va-Systems; wo die Geltung für alle drei Streicherstimmen unzweifelhaft ist, wurde in der Edition ohne Kennzeichnung ergänzt.

Die Stimmgruppe der **Violinen** ist nur bei der Ouvertüre in drei Stimmen unterteilt; man wird davon ausgehen dürfen, dass im übrigen Werk, wo in der Regel die üblichen Aufteilung in Violino I und II angegeben ist, ebenfalls alle Violinspieler beteiligt sein sollen; dort, wo die Quellen lediglich „Violini“ (oder aber „Tutti“ = Oboen und Violinen, s. o.) angeben (z. B. in Nr. 7), ist dies in der Edition durch die Angabe „VI I/II“ umgesetzt und meint dementsprechend alle Violinen; abweichende Quellenbefunde sind in den Einzelanmerkungen dokumentiert.

Alle Angaben zur Besetzung der **Continuostimme** (Bassi) stammen aus **A** und **B**.⁹ Den Sopran- und Altschlüssel ersetzt die Edition durch den Violinschlüssel; Tenor- und Bass-Schlüssel sowie sämtliche Schlüsselwechsel sind aus den Quellen übernommen. Die Passagen im Violinschlüssel sind von dem (den) Akkordinstrument(en) auszuführen, der Tenorschlüssel zeigt in der Regel das Pausieren

⁹ Die in **A** und **B** vorhandene Angabe zu Beginn von Nr. 12a/b („senza Cembalo e senza Fagotti“) ist vermutlich zu relativieren, da in der ursprünglichen Fassung Viola und Fagott I/II die Violinen oktavierten und damit ein vollerer Klang intendiert war. Bei der Revision hat Händel Viola und Fagotte gestrichen, jedoch die Angabe zum Continuo (versehentlich?) nicht verändert.

der 16-Fuß-Instrumente an, die Rückkehr in den Bass-Schlüssel die Beteiligung aller (in dieser Nummer) mitwirkenden Continuoinstrumente. Originale Beischriften sind nur ausnahmsweise vorhanden; diese sind in die Edition übernommen, an den übrigen Stellen entsprechend „-Cb“ bzw. „+Cb“ ergänzt. Manchmal ist der Wechsel in den Bass-Schlüssel in den Quellen mit der Angabe „tutti“ versehen; diese sind ebenfalls in die Edition übernommen.

Die Continuo-Bezifferung stammt aus **A** und/oder **B**; sie wurde wo nötig korrigiert, jedoch nicht ergänzt. Wo die Bezifferung nur in einer der beiden Quellen vorkommt, ist dies in den Einzelanmerkungen verzeichnet.

Nach den zahlreichen Erwähnungen in den Quellen zu schließen, hat Händel das **Cembalo** als reguläres Tasteninstrument vorgesehen. Die Orgel als zusätzliches oder alternatives Tasteninstrument wird in **A** und **B** nur vereinzelt erwähnt (Nr. 21, 29). In Händels eigenen Aufführungen, in denen er selbst auch Orgel spielte, kann dies natürlich – ohne schriftliche Fixierung – deutlich anders gewesen sein (vgl. auch Vorwort).

Die Wiedergabe des **englischen Singtextes** und dessen Unterlegung erfolgt nach den musikalischen Quellen **A** und **B**; die Textunterlegung ist in **A** sehr lückenhaft und häufig nur mit Textmarken bzw. „Faulenzern“ angedeutet, konnte jedoch stets durch Quelle **B** eindeutig vervollständigt werden. In Zweifelsfällen des Singtextes wurden zwei originale Textdrucke (Quellen **L1** und **L2**) hinzugezogen, bei unterschiedlichen Lesarten geben die Einzelanmerkungen Auskunft. Die in den musikalischen Quellen recht unterschiedliche Orthografie und (oft ganz fehlende) Zeichensetzung wurden, wo erforderlich, nach **L1** und **L2** geordnet, ergänzt und ggf. korrigiert, die Groß- und Kleinschreibung nach modernen Regeln vereinheitlicht (Großschreibung erhalten, wenn es sich um Eigennamen und Nominale handelt). Satzzeichen des Satzes nur

In der Edition des **deutschen Textes** wurde die originale Lautung und Unterlegung beibehalten, die Orthografie und Interpunktion jedoch nötig modernisiert.

Seine Übersetzung hat Ramler offenbar für eine Aufführung 1766 in Berlin angefertigt. Eine ebenfalls 1766 erschienene Druckausgabe enthält eine abweichende, nicht singbare Version. An einigen Stellen hat Ramler den Text in der Partitur **LD1** (später?) nochmals korrigiert. Ausgaben der singbaren Version erschienen spätestens 1771, nochmals 1776 mit sehr wenigen Abweichungen gegenüber 1771. Schließlich stimmt der Textdruck aus dem Jahr 1780 weitestgehend mit der korrigierten Version der Textunterlegung in der Partitur **LD1** überein; ihn haben wir deshalb als Vergleichsquelle herangezogen. Eine weitere Vergleichsquelle bildet die Ausgabe in den „Vermischten Gedichten“ von 1801 (**LD3**).

Der Text der Nummern 2–25, 28 und 29 (Übersetzung von Karl Wilhelm Ramler) wurde aus Quelle **LD1** übernommen und vollständig mit **LD2** und **LD3** verglichen. **LD1** weicht an manchen Stellen von **LD2** und **LD3** ab; in **LD2** und **LD3** ist, wohl aufgrund der sorgfältigeren Überprüfung dieser gedruckten Quellen gegenüber der handschriftlichen Kopie **LD1**, die Interpunktion sorgfältiger

ausgeführt. In den Einzelanmerkungen sind diese Unterschiede nicht dokumentiert; nur dort, wo eine Lesart von **LD2** bzw. **LD3** für die Edition gewählt wurde, ist die abweichende Lesart von **LD1** verzeichnet. Ebenso sind die wenigen Stellen nachgewiesen, an denen der Text gegenüber den Quellen leicht verändert wurde.

Der von Newburgh Hamilton stammende Text des „Anhangs“ (Nr. 26b und 27b bzw. 30a) war nicht Bestandteil der Ramler'schen Übersetzung. Erst Gerhard Gervinus schuf für Friedrich Chrysanders Edition im Rahmen der Alten Händel-Ausgabe eine deutsche, unterlegbare Textfassung (**LD4**).

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo (= Stimme „Bassi“), Cb = Contrabbasso, Cor = Corno, dt. Text = deutscher Singtext, engl. Text = englischer Singtext, Fl = Flauto dolce, Fg = Fagotto, Instr = Instrumentalstimmen, KB = Kritischer Bericht, Korr./korr. = Korrektur/korrigiert, HHA = Händel'sche Händel-Ausgabe, Ob (I/II) = Oboe, Org = Organo, S = Soprano, Str = Streicher, T = Tenore, Tr = Takt, Tr (I/II) = Tromba, t.s. = tasto solo, Va = Viola, V (I/II) = Violino. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt, Stimme und ggf. Zeichen (Note oder Pause), Lesart oder Bemerkung (mit Quellensigle). In den Einzelanmerkungen die Lesart einer der beiden Hauptquellen genannt ist, folgt die Edition der anderen Hauptquelle, sofern nicht anders angegeben.

First Part

1. Ouverture

- | | | |
|----------|----------------|---|
| 14 | Va 1 | A: a statt b |
| 14 | Bc | A: zwei Haltebogen mit Haltebogen, p erst zur 2. Note |
| 14f., 17 | VI I, II | A: zwei Haltebogen zwischen zwei Viertelnoten |
| 22 | Ob I, II, VI I | B: ohne b |
| 48 | Ob I, VII | A: ohne b |
| 49 | Ob II, VII | A: zwei zusammengebalkte Achtelnoten |
| 89 | VI/Ob | A: zwei Haltebogen in beiden Quellen ungenau, evtl. bis 4. statt 3. Note zu lesen |
| 93, 95 | VI/Ob | p und f in beiden Quellen nur einmal zwischen 1. und 2. System (sowie zum Bc) |
| | | A: ohne Bögen |

2. Recitative

In **B** ohne Satztitel, in **A** „Recit.“

- | | | |
|-------|--|--|
| 10–11 | | LD1 : dt. Text ohne Klammern und Ausrufezeichen; Edition folgt LD2 |
|-------|--|--|

3. Air (Tenore) and Chorus

In **A** und **B** ohne Satztitel. Die Oboenstimmen sind bis T. 78 nicht ausnotiert; ihre Mitwirkung ergibt sich durch folgende Eintragungen in **A** und **B**: T. 7, **A**: „V. pian. senza Hautb.“, **B**: „Viol. pianiss.“ (die Angabe der Violinen zusätzlich zur dynamischen Angabe „piano“ oder „pianissimo“ bildet die übliche Anzeige dafür, dass von hier an nur noch die Violinen spielen, also zuvor die Oboen mitspielen), T. 10 **B**: „H[autbois]: forte“. Analoge Eintragungen befinden sich in T. 45, 48 und 60; in T. 70 fehlt jedoch ein eigener Hinweis auf das Wiedereinsetzen der Oboen, daher sind in der Edition die Noten der Oboen im Kleinstich ergänzt. In dieser Weise wird auch bei den folgenden Nummern mit gleichem Befund verfahren.

- | | | |
|-------|------------------|---|
| 7 | VI I, II | A: „V. pian.“ (B: „pianiss.“), in T. 45 und 60 jedoch wie B |
| 15 | Ob II, VI II | B: ohne Haltebogen |
| 38 | T | A: ohne b |
| 60 | Bc | A: „Soli pian.“ statt pp |
| 61–64 | VI I, II, Va, Bc | in A ohne Bögen und Punkte in VI I, T. 61f.; T. 62–64 in A und B teils nur Bögen ohne Punkte |
| 65–68 | Bc | B: teils nur Bögen ohne Punkte |
| 70 | Ob II, VI II 4 | B: h ² statt g ² ; Edition folgt A |
| 78 | Bc | C: Beischrift „Segue subito il Coro“ |
| 86 | T 5 | B: ohne a |
| 92 | T | A: ohne b |
| 96 | T 5–6 | B: Viertel nur einfach behalst, mit Staccatostrichen (?), evtl. versehentlich statt Doppelbehalst? Edition folgt A |
| 98 | B 3 | A: ohne A |
| 103 | VI II 3 | A, B: cis ² statt h, in Edition an T angepasst |
| 117 | A 2 | B: a ² statt gis ² ; A: undeutliche Korrr. (gis ² sichtbar, a ² jedoch deutlicher); in Edition an VI II angeglichen |
| 143 | Ob II 5 | B: gis ² statt fis ² ; Edition folgt A |
| 147 | A 2 | A, B: a ² statt gis ² ; in Edition an VI II angeglichen |

4a./b. Recitative

In B ohne Satztitel, in A „Recit“.

Im Anschluss in A, B Verweis „Concerto per La Harpa.“, in A ergänzt durch „ex B.“

5. Accompagnato

Satztitel in A „accomp.“, in B „accompg.“

4	Bc	A: ohne Haltebogen bis T. 5
7	Va	A: ohne Haltebogen bis T. 8
9	Va 2	A: ohne Haltebogen bis T. 10
9	S	LD1-LD3: dt. Text „Olympias“ statt „Olympia“; in der Edition wurde aufgrund der ungewöhnlichen Form „Olympias“ hier ausnahmsweise die Version aus Ramlers früherer (deutlich abweichender und nicht unterlegbarer) Übersetzungsfassung von 1770 gewählt (vgl. Vorwort).

6. Chorus

In A und B ohne Satztitel. Der Wechsel zwischen *f* und *p* in den Sechzehntelfiguren der Streicher ist in beiden Quellen meist ungenau platziert und lesbar entweder zum 2. oder zum 3. Sechzehntel des jeweiligen Taktes; in der Edition wurden die Siglen stets zur zweiten Sechzehntel platziert; dies wird auch durch das erste Vorkommen (VI I, T. 1) gestützt.

2	VI I 16-17	A: ohne Bogen
4	VI I 1-8	A: ohne Bögen
7	VI I, II 1-2	A: mit Bogen (vgl. aber T. 5 und 6)
8	Ob I 6-7	A: ohne Haltebogen
9	VI I 1-2	B: ohne Bogen
18	VI I, II	A: Position des <i>p</i> in Version ante correcturam wie Edition, jedoch in der darüber notierten gültigen Version „pian“ in VI I, II erst zum 3. Taktviertel. Vgl. auch T. 27: dort scheint jedoch bewusste dynamische Abstufung intendiert (T. 27 Anfang: Vokal- und Bläserstimmen <i>p</i> ; T. 27, 3. Taktviertel: VI I, II <i>p</i> ; T. 28: VI I, II <i>pp</i>)
28	VI I, II	B: ohne <i>pp</i>
31	VI II 10-11	B: zweimal <i>d³</i> statt <i>cis³</i>

7. Air

In A und B ohne Satztitel. Zu Beginn Besetzungsangabe in A „Tutti unis[on]i“ in B „Tutti“, d. h. alle Violinen und Oboen.

In L1 nach Nr. 7 Hinweis auf Wiederholung des Chors Nr. 6: Titel „Chorus, sea- ted“ und nochmals Abdruck des Singtexts „The listowd [...]“.¹⁰

4	VI 2	A: „Violin. senza Ha...“ in Bc sowie in T. 1 und 17 jedoch <i>p</i>
9	VI/Ob	A: ohne Bögen
11	VI	A: ohne <i>p</i>
17	Bc	B: ohne <i>p</i>
22	Bc	B: <i>p</i> statt <i>f</i>
28	VI, Bc	A: ohne <i>p</i>
30	VI	A: ohne <i>p</i>
35	VI	A: ohne <i>p</i>
59	S	A: ohne <i>p</i>
78	VI	B: <i>f</i> ; ohne <i>p</i>
86	VI	A: <i>f</i>
98	S	A: <i>f</i>
108, 110 S		B: ohne <i>p</i>

8. Recitative

In B ohne Satztitel. In A: frühere Version für Bass statt Tenor; vor der Kopiator von B wurden Änderungen vorgenommen, die jedoch in A nicht sichtbar sind.¹¹

1	T 7	dt. Text: in LD2 „nur“ statt „nun“
5f.	T	dt. Text: in LD2 „Trommeten“ statt „Drommeten“

9. Air (Basso) and Chorus

In A und B ohne Satztitel.

1	Bc	C: von anderer Hand, evtl. späterer Eintrag: „Bassons soli senza Bassi“
45	Bc	C: von anderer Hand, evtl. späterer Eintrag: „tutti“
49	Bc	C: von anderer Hand, evtl. späterer Eintrag: „Violoncelli pianiss.“

¹⁰ Offenbar wurde das Textbuch gedruckt, bevor Händel die letzten Änderungen für die Uraufführung vorgenommen hatte; einige dieser Änderungen wurden im Textbuch nicht mehr korrigiert, sofern sie nur, wie hier, Textwiederholungen, oder aber die Titel betrafen (vgl. auch Anmerkungen zu Nr. 12, 14, 16, 20 und 28). Siehe Donald Burrows (wie Anmerkung 4), S. 209 f.

¹¹ Vgl. Donald Burrows (wie Anmerkung 4), hier S. 208.

59	VI I	A: ohne <i>p</i>
75	Bc 2	C: von anderer Hand, evtl. späterer Eintrag: „pia[no]“
82	Ob I, II	B: ohne <i>f</i>
82	Bc 2	C: von anderer Hand, evtl. späterer Eintrag: „tutti“
128	VI I, II	A: undeutlicher Bogen (?) 2.-3. oder 2.-4. Note
129	Cor I	B: ohne <i>f</i>
130		A, B: ohne Überschrift „Chorus“, jedoch bei den Vokalstimmen „tutti“ vermerkt
147	VI I	B: ohne <i>p</i>
147	T 3	B: <i>b</i> statt <i>d¹</i> ; Edition folgt A in Angleichung an T. 152
155	VI II 3	A: <i>c²</i> statt <i>a¹</i>
155	Va 2	A: <i>c¹</i> statt <i>c²</i>
163	VI I	B: ohne <i>p</i>
170	Bc	C: von anderer Hand, evtl. späterer Eintrag: „Bassons soli senza Bassi“ (vgl. T. 1)
173	Bc	C: von anderer Hand, evtl. späterer Eintrag: „tutti“
190	Va 5	A: <i>d¹</i> (?) statt <i>c¹</i>
198	Fg 2	A, B: <i>d</i> statt <i>f</i> ; in Edition an Bc angeglichen
199	S	A: ohne Bogen; B: undeutlicher Bogen, 1-2 oder 1-3? Zu den mit Balken verbundenen beiden Achteln wäre jedoch kein Melismenbogen erforderlich gewesen, daher in Edition als Bogen 1-3 interpretiert

10. Recitative

In B ohne Satztitel, in A „Recit“.

11a./b. Accompagnato

Satztitel in A „accomp.“, in B „accompg.“. In A Tenorpartitur nur „adagio“, jedoch „pian“ bei den einzelnen Systemen.

1	Va	A: ohne Haltebogen bis T. 2
7	VI I, II	B: ohne Bögen 5-7
9	S 4-5	A: ohne <i>p</i>

12a./b. Air

In A und B ohne Satztitel. Zu Beginn Besetzungsangabe in A „Tutti unis[on]i“ in B „Tutti“, d. h. alle Violinen und Oboen.

In L1 offenbar irrtümlich als Duo-Air: nach „to close his eyes“ nochmals die ersten vier Zeilen „sing“ bis „his blood“, abgedruckt (vgl. Fußnote 10).

16	Bc	A: ohne <i>p</i>
17	S 1	A: starke Korrr., undeutlich zu lesender <i>p</i> (?)
36	S/A	B: Textunterlegung „ex-po-sed“ statt „ex-pos'd he“
37-43	S/	L1: „without“ statt „with not“; A, B sowie L2 wie Edition

13a./b. Accompagnato

Satztitel in A „accomp.“, in B „accompg.“.

5	Va	A: ohne <i>p</i>
8	S/A	LD1: dt. Text „und“ statt „auf“

14. Chorus

In A und B ohne Satztitel.

In L1 nur „Fallen, welt'ring in his blood“ statt „by too severe a fate, fall'n from his high estate, and welt'ring in his blood“ (vgl. Fußnote 10).

1	Bc	A: „pia:[no]“ statt „Piano, ma non troppo“ (so in B)
4	Bc	A: ohne Haltebogen 1-2
11	Bc 2	A: ohne Haltebogen bis T. 12, 1
46	S 2	A: ohne Haltebogen bis T. 47
54	Bc	B: ohne <i>p</i>

15a./b. Recitative

In A und B ohne Satztitel.

16a./b. Arioso

Titel in L1 „Recitative, accompany'd“, in L2 „Air“ statt „Arioso“ (vgl. Fußnote 10).

7ff.	S/A	L1/L2: „his soul“ statt „the soul“
18	S (= 16a)	A: undeutliche Korrr., vielleicht zu
18	VI 14 (= 16b)	B: auch hier <i>d²</i> ; in Edition geändert zu <i>fis²</i> , analog zu 16a; vgl. Alt!
18	Vc (= 16a)	B: ohne Bögen

17a./b. Air

In A und B ohne Satztitel. B ohne die Angabe „Violini unisoni“ im Vorsatz.

35f.	S/T 2-3	A, B: engl. Text „is“ statt „be“; Edition folgt L1/L2
38	VI 8-9	A: mit Bogen
46	VI	A: ohne Fermate
46f.	S/T	A, B: engl. Text „besides“ statt „beside“ (ebenso T. 49f., 53f.)

18. Chorus

In A und B ohne Satztitel.

1	Bc	A: ohne „tutti“
13f.	SATB	dt. Text: in LD2 „erhob“ statt „erhebet“ (+ passim)
31	VI II, Va, Bc	B: in Va kein <i>f</i> , in VI II und Bc <i>f</i> später, etwa zum 3. Taktviertel; Edition folgt A sowie der Position bei VI I
35	Ob II 4	B: e ² statt d ² ; Edition folgt A, vgl. Tenore
38	Bc	B: <i>f</i> später, etwa zu 3; Edition folgt A, vgl. auch VI I, II und Va
53	Fg 2	A: ohne Haltebogen bis T. 54
56	VI I, II, Va	B: ohne Bogen
56	Bc	A, B: <i>pp</i> später, etwa zu 4; in Edition an VI I, II und Va angeglichen
66	VI I, II, Va	A, B: Position des <i>f</i> undeutlich, zwischen 2 und 3
66	Bc	B: ohne <i>f</i>
86	T 3	B: <i>cis</i> ² statt <i>h</i>
96	B, Bc 3	A, B: in B <i>cis</i> ² im Bc, jedoch <i>a</i> im Basso; in A in beiden Stimmen sowohl <i>a</i> als auch <i>cis</i> ² sichtbar, die Richtung der Korrr. aus den Noten nicht eindeutig zu erkennen, jedoch im Bc Beischrift „c“; in Edition daher als gültige Korrr. zu <i>cis</i> ² gedeutet
104f.	Fg	B: offenbar Kopierfehler: T. 104b–105a identisch mit 105b–106a
107	Va 5	B: e ² statt <i>h</i> (in A <i>h</i> korrr. aus e ²)

19. Air

In A und B ohne Satztitel. B ohne die Angabe „Violini unisoni“ im Vorsatz.

53, 57	S	LD1: dt. Text „blickt“ statt „seufzt“
58	VI	B: ohne <i>tr</i>
66	S	L1/L2: „love and wine“ statt „wine and love“
82		A, B: „Da capo“ statt „Dal segno“ (und ohne Segno hier und in T. 1)

Second Part

20. Accompagnato (Tenore) and Chorus

In A und B ohne Satztitel. Oberhalb der Akkolade in A „Parte Secondo“, in B „Second Part“. Instrumentenangabe im Vorsatz in B „Tromba“, in A jedoch „T. 1 et 2“; daraus geht hervor, dass die Trompetenstimme unisono von beiden Instrumenten gespielt werden soll. In L1 und L2 „and rouse him“ statt „rouse him“ sowie „attling peal“ statt „like a peal“ (wie im Accompagnato); vgl. Fußnote

23		A, B: ohne Überschrift; in B (autograph) Ergänzungsangabe
32	Bc 7–10	B: <i>f</i> statt <i>ff</i> ; über die Stellen
33	VI II 1–2	B: d ² -h ¹ , 2. Note; Blei korrr. zu Edition folgt A, vgl. T. 2
46	Tr 4–5	
46	Ob II 2	
51		ohne Überschrift

21a./b. Air

In A und B ohne

7	VI I, II, Va	ohne <i>p</i>
21	Va 15–16	1 statt <i>ff</i>
21	B 4	wie L2 wie Edition „ear“; L1 so- wie L2 lesen jedoch „hair“. In B ist „ear“ korrr. aus „hair“), vgl. auch Anmerkung zu T. 35
34	B 2	B: engl. Text „how“ statt „that“; Edition folgt A und L1/ L2, vgl. T. 20
35	B 5	engl. Text: siehe T. 21; hier in A und B „ear“ korrr. (in A „hair“ durchgestrichen sichtbar). Aufgrund der Korrektu- ren hier sowie in T. 21 ist anzunehmen, dass Händel hier bewusst Drydens Originaltext geändert hat
44	B 2	A, B, L2: engl. Text: „in“ statt „from“; Edition folgt T. 22 und 27 sowie L1
55		B: ohne <i>p</i> , in A <i>p</i> erst im (nach Korrr. durchgestrichenen) Folgetakt; in der Edition als die übliche Zurücknahme nach Einsatz der Singstimme gedeutet
55	B 2	A, B: engl. Text „the“ statt „a“; Edition folgt T. 54 sowie L1/L2
69	Fg I, Va I	B: ohne <i>tr</i>

22. Accompagnato

Überschrift in A „Accomp.“, in B „accompg.“. Ob I/II und VI I in A, B in gemein-
samem System notiert mit der Bezeichnung „tutti H. 1 et 2 | V. 1“ (A) bzw. „Tutti
Hautb. & Viol: 1^{ma}“ (B).

20f.	T	dt. Text: in LD1–3 „wie sie winkt, auf Persepolis winkt!“; Edition folgt der Reinschrift des Textes im Widmungss- chreiben, das LD1 beigegeben ist
------	---	--

23. Air

In A und B ohne Satztitel. Oberes System in A, B bezeichnet mit „Tutti unisoni“,
dabei „Tutti“ im Sinne von „alle Oboen und Violinen“ (siehe auch oben, II. Zur
Edition).

72	T 3–4	A, B: <i>f</i> statt <i>ff</i> mit Text „with“, in B mit Blei korrr. zur Version der Edition (so auch L1/L2)
73	Ob/VI 1	Das a ² im Kleinstich fehlt in den Quellen; Vorschlag des Hrsg. zur Ausführung in den Oboen
76	Ob/VI	A, B: in B ohne <i>p</i> , in A Position des <i>p</i> undeutlich, evtl. schon früher zu lesen (zur 1. oder zur 4. Note?)
76f.	Ob/VI	A, B: Bogen T. 76 nur in A, Bögen T. 77 nur in B
95	T 1–2	A, B: <i>z</i> statt <i>z</i> (d. h. auch ohne Text „and“), in B mit Blei korrr. zur Version der Edition (so auch L1/L2)
97	T 4	A: oberhalb des Systems „adagio“, jedoch durchgestri- chen

24. Air (Soprano) and Chorus

In A und B ohne Satztitel; Titel in T. 97 jedoch vorhanden in A: „C“ am Ende
von T. 96; B: „Chorus“).

3	VI II	A: Bogen unterlich, beginnt mit 2. Note
4	VI I	A: Bogen zur 2.–5. Note (singulär)
7f.	VI I, II	B: ohne <i>f</i> (singuläre Bezeichnung)
43	S 1–2	A: ohne Bogen
46	VI 2	B: <i>f</i> irrtümlich vor 3. Note (2. Note)
46–47	Bc	A: ohne Haltebogen
106	S	ohne Bogen
107	S	Bogen zur 2.–5. Note
107	T	ohne Bogen
110	B	A: ohne Bogen
111	S	A: Bogen zur 2.–5. Note
111	T	A: Bogen 2.–3. statt 1.–2. Note
118	S	ohne Bogen
118	B	A, B: Bogen 1.–2. statt 2.–3. Note, singulär
119	S	A: Bogen zur 2.–5. Note
122	S	A: ohne Bogen
123	B	A: Bogen zur 2.–5. Note A: ohne Bogen

25. Accompagnato (Tenore) and Chorus

In A und B ohne Satztitel. Zur Instrumentenangabe im Vorsatz vgl. II. Zur Edition.

17	Bc	B: ohne Bezifferung
31	Bc	A, B: „pian.“ statt <i>pp</i> ; in Edition an Str angeglichen
48		A, B: ohne Überschrift „Chorus“; in L1 Titel „Grand Chor- us“, L2 wie Edition
48	Bc	A: ohne „Tutti“
74	A 4–7	A: Unterteilung
77	Bc 4	A: Bezifferung: „6“ durchstrichen (= erhöht) [!]
83	A 5	A, B: obere Note wohl irrtümlich b ¹ statt d ² , vgl. T. 24
84	Va	A, B: ganzer Takt Terz höher (wohl Kopierfehler in A aus dem c4-Schlüssel der Tenorstimme)
86	Bc 6–7	A: Bezifferung nur „3“ zur 6. Note
88	Bc 5	B: Bezifferung nur „6“
90	Bc	B: ohne Bezifferung

26b. Recitative

In A nicht vorhanden. In B ohne Satztitel.

27b. Duet

In A nicht vorhanden, nachträglich in A1 notiert. In A1 ohne Satztitel, in B „Du-
etto“. Die Mitwirkung der Oboen ab T. 66 ergibt sich aus den Beischriften in B:
„tutti for:[te]“ T. 66 sowie „Viol: pianiss.“ in T. 72 (vgl. II. Zur Edition). Zuvor
enthalten die Quellen keinen Hinweis auf ein Mitwirken der Oboen; die kursiv
ergänzten Vorschläge richten sich nach vergleichbaren Fällen in *Alexander's Feast*
und anderen Oratorien Händels.

26	VI I, II	B: ohne <i>p</i>
59	S, A 3	A1: <i>f</i> statt <i>ff</i>
66	S, A	A1: <i>f</i>

¹² *The Poetical Works of John Dryden*. Vol. II, London 1811, S. 336 ff.

- 67–76 **A1:** Takte nicht vorhanden, stattdessen mit Auftakt zu T. 67 der Beginn eines Choreinsatzes mit „Let's imitate“ notiert (jedoch durchgestrichen)¹³
- 73 Va, Bc
73–76 **B:** „p^a“ statt pp; in Edition an VI I, II angeglichen in **B** tatsächlich wie Edition (in Oktaven zum Basso); möglicherweise wurde bei der nachträglichen Ergänzung des Schlussritornells die Passage aus Nr. 30a, T. 15–26, kopiert und nur der Bc in T. 73–76 ergänzt, dabei aber vergessen, die Va-Stimme entsprechend (nämlich wie in T. 69–72) anzupassen; mangels weiterer Quellen bleibt dies jedoch Spekulation.

28. Recitative





In **A** und **B** ohne Satztitel. In **A** beide Stimmen im Bass-Schlüssel, T. 5f. abweichend, direkt anschließend Duett für zwei Bässe auf den Text „Let old Timotheus ...“ (vor der Uraufführung gestrichen).

Titel in **L1** „Air, Duett“ statt „Recitative“ (vgl. Fußnote 10).

- 1f. T dt. Text: in **LD2/LD3** „tritt ab den Preis“ statt „der Preis sei dein“

29. Chorus

In **A** und **B** ohne Satztitel. Tempoangabe nur in **A**. In den Takten 1, 3, 7 und 9 in **A** jeweils zunächst Beischrift „tutti“, dann durchgestrichen und zu „S.“ (für „Solo“) korrigiert.

- 28, 46 T **LD1:** dt. Textunterlegung fehlt
- 58 A 3–7 **A:** Unterteilung (nach Korr.)  , d. h. evtl. zu lesen als Textunterlegung „the“ zu den beiden letzten Noten?
- 58 A 3–7 **LD1:** Unterteilung   mit dt. Textunterlegung „bei-de teilt den“
- 59 Ob II 3–4 **A:** ohne Haltebogen
- 59–77 SATB **A:** engl. Text „brought“ statt „drew“, nur in T. 70 und 77 „drew“ korr. aus „brought“
- 74 A 4 **A:** engl. Text „let“ statt „or“

30a. Additional Chorus

In **A** und **B** ohne Satztitel.

- 1 Bc **A:** ohne „tutti“
- 47 VI II **A:** Bogen ungenau, evtl. zur 2.–4. Note zu lesen
- 70 S 4 **B:** ♭ statt ♮

Anhang

25x. Accompagnato

In **B** nicht vorhanden. In **A** ohne „gan“ durchgestrichen, am oberen Seitenrand „stat“ notiert, noch wieder mit Bleistift durchgestrichen. Letztlich galt wohl diese zwei- dreifache Streichung, da „stat“ in **B** nicht vorhanden ist und somit höchstwahrscheinlich nicht zur Aufführung gelangte.

Carus

¹³ Es handelt sich um die erste Fassung bei der Komposition des Duettts 1742, in der hier unmittelbar Takt 26 von Nr. 30a anschließen sollte; vgl. Vorwort, zu den Fassungen 1742 und 1751.

Critical Report

I. The sources

Primary sources

A: Autograph score, dated 1736. The British Library, London (GB-Lbl), shelf number *R.M.20.d.4*.

88 folios in landscape format (4°, c. 29.8x23.6 cm), ruled with 10 staves; robust paper, watermark: crowned coat of arms with fleur-de-lys, beneath it the initials "L V G", countermark "IV".¹ Insertions on different paper.²

Heading on the first page of music: "Alexanders Feast," before it, crossed out: "the Ode"; beneath it, on the left above the first staff, heading of the first movement: "Ouverture."

Date details: at the end of no. 19 "Fine della parte prima January 5. 1736.", at the end of no. 29 "12 Jan. 1736.", at the end of no. 30a "Fine I 17 January 1736." The beginning date of composition is not documented.

After Handel's death the manuscript passed into the ownership of John Christopher Smith (Schmidt) sen., who in turn left it to his son, J. C. Smith jun. The latter left it, with all of the Handelian manuscripts he owned, as part of a bequest to King George III in gratitude for the lifelong pension which the King had granted him in 1772. In the 20th century the Handel autographs were transferred from the Royal Music Library into state ownership.

Source **A** is the composition score, written in a sometimes difficult to read, sketchy handwriting, with many corrections. The source contains numerous deletions and additions, as well as some individual pieces (deleted or not) which were not incorporated into the conductor's score. Numbers 27a and 27b are missing entirely; the latter, however, notated in the separate autograph score **A1**.

A1: Autograph score of the Duet for the Organ and Continuo. Composite manuscript, The British Library, London (GB-Lbl), shelf number *R.M.20.f.12*, folios 15–17.

Composite manuscript, 51 folios in landscape format (4°, c. 30x24 cm), ruled on the same paper as **A**. The duet begins on fol. 15 with the organ part; no title page; no date.

B: Copy of the score, Handel's conducting score ("Handexemplar", working copy), dating from 1736. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Musikabteilung (D-Hs), shelf number *M C 267* (olim *ND VI 189*).

76 folios (including insertions) in portrait format (c. 27x42 cm). Without title page, first page of music without heading. At the end of the score (fol. 120v) the note "Finis". The folios are numbered consecutively, including the inserted numbers "55bis" and "60a".

The score was copied by Handel's main copyist J. C. Smith sen. for the first performance in 1736 from source **A**, and used by Handel for all further performances of *Alexander's Feast*.³ Two other unnamed copyists were involved. Handel himself wrote a few performance notes, alterations in recitatives, alterations of tessituras, cuts, a few singers' names and other things in the copy.

Numerous names of singers were entered in the score over the years, many arias and recitatives bear corrections and remarks, particularly relating to transpositions and alterations of tessituras or cuts. These alterations, insofar as they apply to the 1751 version or to optional cuts, have been included in the edition (see also Foreword and below, II. *The edition*). Doubtful cases in the music text have been listed or discussed in the *Einzelbemerkungen*, and in a few cases also included in the music text as optional readings.

Source **B** was evidently copied, as Handel had already made numerous, but not all of the alterations in the composition autograph **A**, which were incorporated in the version for the premiere.⁴

Secondary source

C: Copy of the Harpsichord part ("Continuo-Direktionsstimme"). London, Royal College of Music (GB-Lcm), shelf number *MS 900*. Title page: "Harpsichord. I Sig. Pasqualini".

This source was copied by J. C. Smith sen. from autograph **A** before Handel had made numerous revisions in it for the first performance. Numerous alterations, including pastings over, etc., cannot be clearly attributed to any particular performance version. The source also contains entries from the period after Handel's death.

Further 18th century copies⁵, which Handel did not use for his performances and therefore lack authority, have not been consulted for this edition. This applies in particular to the two organ parts (see Foreword). Likewise, early printed editions are unreliable in certain details and have therefore not been used as a basis for the present edition.⁶

¹ In Hans-Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren ("Handexemplare")*, Hamburg, 1972, the watermark bears the siglum C+c (pp. 103 and 252). – Illustrated in: Halle Handel Edition (HHA), vol. I/1, Critical Report by Konrad Ameln, Kassel, etc., 1958, p. 20.

² Clausen, *ibid.*: *D+3* (probably 1742) and *E+b* (1751).

³ Clausen (see note 1), pp. 10 and 102–104.

⁴ *Ibid.*, p. 103, and Donald Burrows, "The composition and first performance of Handel's 'Alexander's Feast,'" in: *Music & Letters* 64 (1983), pp. 206–211.

⁵ See Bernd Baselt, *Händel-Handbuch*, vol. 2: *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, vokale Kammermusik, Kirchenmusik*, Leipzig/Kassel, etc., 1984, p. 451.

⁶ London, J. Walsh, [1738]; London, Arnold's edition, nos. 65–67, [1790].

Text sources

L1: wordbook for the first performance of *Alexander's Feast*, London, 1736.

Title page: "ALEXANDER's FEAST; | OR, THE | POWER OF MUSICK. | AN ODE | Wrote in Honour of St. CECILIA, | By Mr. DRYDEN. | Set to MUSICK by Mr. HANDEL. | [...] LONDON: | Printed for J. and R. TONSON in the *Strand*. | MDCCXXXVI. | [Price One Shilling.]"

Copy used: GB-Lcm, Shelf number XXII.E.18.

L2: wordbook for *Alexander's Feast*, [London?], 1739.

Title page: "ALEXANDER's | FEAST: | OR, | The Power of MUSICK. | AN | ODE, | Written by Mr. DRYDEN. | Set to MUSICK by Mr. HANDEL. | Printed in the YEAR 1739."

Copy used: Eighteenth Century Collections Online, ESTC T190711 (original in GB-Ob).

II. The edition

The edition basically follows the conducting score (source **B**), which has been compared with the autograph **A** (incl. **A1**) in full. All relevant differences between the two sources are documented in the *Einzelanmerkungen*, with two exceptions:

- dynamic and articulation markings which only exist in one of the two primary sources have been tacitly included in the edition where these are simply differences in individual parts (mainly in the string instruments) in passages of parallel voice leading.
- melisma phrasing in the vocal parts which only occurs in one of the two primary sources is similarly tacitly included, as long as the text underlay is otherwise unambiguous. For added melisma phrasing (= shown with cut marks) the text underlay follows either according to parallel passages of the parallel parts being sung at the same time, or (if this could not be ascertained with certainty) according to musical probability.

For a few of the variants the variant reading in **A** has been given preference where it is judged to be more musically meaningful. Dynamic and articulation markings in particular were placed more precisely, or were corrected, in many places.

Where the movement titles exist in complete form and could be attributed, they were used for movement headings and tempo indications. In doubtful cases further variant readings were checked. In individual cases these were taken into consideration in the editorial decisions made; however, these variant readings are marked diacritically in the music text and listed in the *Einzelanmerkungen*.

For no. 26b **B** constitutes the only source, and for no. 25x (see Appendix) **A**. The cuts in **B** shown in the edition, but undated, are in Handel's hand;⁷ the notes or rests which should be chosen if the cut is observed, given in the edition in small type, come from **B**. For the alterations in the performance version of 1751 (nos. 4b, 11b–13b, 15b–17b, 21b, 26b, and 27b), **B** also constitutes the only source.

⁷ Clausen (see note 1), p. 103.

Other subsequent alterations in **B** have only been taken into consideration in the edition when they are supported by source **A** or there is other evidence that these were authorized by Handel. The majority of the alterations in **B** consist of remarks about transposition and alterations of the tessitura, which should be regarded as adaptations for the singers in individual performances (also after Handel's death); where these did not find their way into the 1751 performance version, they have not been listed in the *Einzelanmerkungen*. Alterations which can be dated to after 1759, following Clausen's researches, are generally not mentioned.

Corrections and *ante correcturam* versions are generally not listed; naturally they are found particularly in the composition autograph **A** in great numbers. Doubtful cases are discussed or noted in the *Einzelanmerkungen*.

Nor does the edition give details of the names of singers listed in **A** and especially in **B**, some of whom sang in the first performance, and some in later performances in the following decades.

Editorial additions are, as far as possible, indicated critically in the music text: dynamic markings, trills and accidentals in small type, slurs by dotted lines, textual markings by italic type, articulation wedges ("tear drops") by thin vertical lines, articulation dots by round brackets, fingering by square brackets.

This edition follows the conventions of modern notational practice of the 19th century: the beaming and stemming of notes in the music text, the rhythmic notation of ties and the placement of accidentals. In doubtful cases accidentals have been added in small type, but cautionary accidentals in normal size. Volta brackets have generally been added or modernized. *Colla parte* markings and repetition signs have been written out in full without comment, and measure numbers added. The spellings of dynamic markings, tempo indications, other markings, and details of scoring have been standardized. Where two parts are notated on one staff, the dynamic markings in the parallel writing of the parts (particularly where they enter together) are generally only given once in order to keep the appearance of the music clear to read.

The movement titles have also been standardized; here, differences between the sources and the edition are indicated in the *Einzelanmerkungen*. Generally the title "Air" is not found in **A** or **B** (that is, they have always been added), and "Recitative" is not found in **B**. In the sources, "Chorus" (**B**) and "Coro" (**A**) are only rarely found; by comparison, the accompagnato recitatives mainly have titles ("accompg:" or similar). The movement titles in **A** are largely in Italian, and in **B** largely in English. Here, too, the edition follows source **B** and adopts the English designation, apart from with the "Accompagnato" recitative which, in **B**, where it exists, is always given as "accompg:" that is, in the Italian abbreviation. The original libretti use English markings without exception, and the accompagnati are mainly headed "*Accomp[anied]*". Recitative". In the sources the individual movements are not numbered.

The isolated "tutti" markings in the sources for choral entries were not adopted from the sources.

The notation of the **brass instruments** follows that of the sources in the full score of the edition: the horns are notated at transposed pitch, and the trumpets at sounding pitch.

The **recorder** is designated as "Flauto" in **A** and **B**, the term usually used by Handel for this instrument⁸ (he denoted the transverse flute with "Traversa" or "Flauto traverso"). In no. 25 the instrument designation at the beginning of the movement in **B** is "Flauti Primo" or "Flauti Secondo" (in **A** it is just "Flaut 1" or "Flaut 2"); this could indicate that these flute parts were played by more than just single players in Handel's performances.

The **oboe parts** were mainly not written out in **A** and **B** as long as they were playing together with violins I and II; as a rule this is evident from the instrumentation details at the beginning of a number. Here, the marking "Tutti unis[oni]." indicates that all of the violins and oboes played. Handel generally gives the oboes a rest in the piano passages, entering again at the next forte, but there are a few exceptions. Within a movement this change is made clear with instructions such as "V[iolini] pian[o]" and "tutti forte" or "H[autbois]: forte". In the edition, where the oboes do not have their own staff, this is indicated with "-Ob" and "+Ob" or "Tutti" in the violin staves.

In a few places where there are only dynamic markings, but no scoring indications, in the edition the inclusion of the oboes is suggested in italics, or with a separate staff for the oboes with the relevant notes in small type.

In some numbers there is no indication at the beginning that the oboes should play; here it can only be deduced from markings such as "V. pia." at the first piano passage, where the oboes should play in the tutti passages. For the oboe parts, the sources are documented at the beginning of the *Einzelanmerkungen*.

The *colla parte* marking is only used in one passage where the music slows down (no. 23, measure 73); here, the edition suggests to play an octave higher is indicated in small type.

In **A** and **B** the dynamic markings for **strings** (violins, viola) are often not present. They are frequently missing, particularly below the staff, where they clearly apply to all three string parts, these have been added tacitly in the edition.

The **violins** are only divided into three parts in the overture; so it may be assumed that in the rest of the work, where the division into Violino I and II is usually indicated, this applies to all the violinists playing; where the sources simply indicate "Violini" (or "Tutti" = oboes and violins, see above, e. g., in no. 7), this is interpreted in the edition with the indication "VI I/II" and, accordingly, signifies all violins; differing readings are documented in the *Einzelanmerkungen*.

⁸ See, e.g., Amy Cornsweet, *Handel's use of flute and recorder in operas and oratorios*. M. M. (Master of Music) Thesis, University of Arizona, 1990, p. 122 (<http://hdl.handle.net/10150/291499>).

All information concerning the scoring of the **continuo part** (Bassi) comes from **A** and **B**.⁹ In this edition, soprano and alto clefs are replaced by treble clef; tenor and bass clefs and all changes of clef have been adopted from the sources. The passages in treble clef are to be played by the chordal instrument(s), the tenor clef indicates as a rule a rest for the 16 foot instruments, and a return to the bass clef that all continuo instruments (in this number) should play. Original markings are only present as an exception; these have been included in the edition, and correspondingly, in other places "-Cb" or "+Cb" have been added. Sometimes the change to bass clef is accompanied by the instruction "tutti" in the sources; these have also been adopted in this edition.

The continuo figuring comes from **A** and/or **B**; where necessary this has been corrected, but no new figuring has been added. Where the figuring exists in only one of the two sources, this is listed in the *Einzelanmerkungen*.

It can be concluded from the numerous mentions in the sources, that Handel envisaged the **harpichord** as his regular keyboard instrument. The organ is only mentioned in isolated cases in **A** and **B** as an additional or alternative keyboard instrument (no. 21, 29). In Handel's own performances, in which he himself played the organ, this could of course have been quite different, but there is no written record of this (see also the *Einzelanmerkungen*).

The rendering of the **English singing text** and its underlay follows the musical sources **A** and **B**. The text underlay in **A** is very sketchy and often only a *baseline* with textual markings or repetition signs, but for our edition it could always be completed, unambiguously, using source **B**. In doubtful cases in the singing text, the two original workbooks (sources **L1** and **L2**) were consulted, and in the case of different variant readings the *Einzelanmerkungen* provide information. The various styles of orthography and (often entirely missing) punctuation marks in the musical sources have, where necessary, been standardized, added and occasionally corrected according to **L1** and **L2**, and the use of capitalization and lower case standardized according to modern rules (capitals within a sentence are used only used for proper nouns and nomina sacra).

For the *Einzelanmerkungen* see the Critical Report in German (pp. 165ff.)

⁹ The instructions contained in **A** and **B** at the beginning of no. 12a/b ("senza Cembalo e senza Fagotti") should presumably be seen in perspective, as in the original version viola and bassoons I/II play in octaves with the violins and through this, a fuller sound was intended. In the revision, Handel crossed out the viola and bassoons, however, the indication for the continuo was (inadvertently?) left unaltered.

QZ

Carus