

George Frideric
HANDEL

Israel in Egypt

Oratorio in three parts
HWV 54 version 1739
Part I

The Ways of Zion do Mourn

Funeral Anthem for Queen Caroline
HWV 264

Coro SATB
2 Oboi, 2 Violini, Viola and Basso continuo
(Violoncello/Fagotto/Contrabbasso/Cembalo), Organo

Revision des deutschen Singtextes:
Magda Marx-Weber

edited by
Clifford Bartlett

Stuttgart Handel Editions
Urtext

Full score



Carus 55.264

Inhalt / Contents

Foreword / Vorwort / Avant-propos III

Part I

The Lamentation of the Israelites for the Death of Joseph
[= Funeral Anthem]

1. Symphony	1
2. Chorus: The sons of Israel do mourn / <i>Die Kinder Israels klagen</i>	2
How is the mighty fall'n / <i>Wie sank der Held dahin</i>	10
He put on righteousness / <i>Er legte an Gerechtigkeit</i>	16
3. Chorus: When the ear heard him / <i>Wessen Ohr ihn hörte</i>	22
4. Chorus: How is the mighty fall'n / <i>Wie sank der Held dahin</i>	28
He deliver'd the poor that cried / <i>Er erhört' der Armen Ruf</i>	29
How is the mighty fall'n / <i>Wie sank der Held dahin</i>	41
5. Chorus: The righteous shall be had / <i>Der Fromme wird bewahrt</i>	42
6. Chorus: Their bodies are buried in peace / <i>Ihr Leib kam im Grabe zur Ruh'</i>	51
7. Chorus: The people will tell of their wisdom / <i>Und von ihrer Weisheit spricht die Gemeinde</i>	59
8. Chorus: They shall receive a glorious kingdom / <i>Empfangen werden sie von dem Herren</i>	63
9. Chorus: The merciful goodness of the Lord / <i>Die gnädige Güte unsers Herrn</i>	71

Critical Report / Kritischer Bericht 77

Diese Edition bietet beides: das *Funeral Anthem for Queen Caroline* als unabhängiges Werk und zugleich als Teil I von *Israel in Egypt*. Der unterlegte Text in den Vokalstimmen entspricht der Version für *Israel in Egypt*. Bei einer eigenständigen Aufführung sollte der Text des *Funeral Anthem* gesungen werden, der in den Fußnoten abgedruckt ist und von den Sängern leicht ersetzt werden kann. Das vorliegende Vorwort bezieht sich überwiegend auf das *Funeral Anthem*; ein gesondertes Vorwort zu *Israel in Egypt* ist im zweiten Band mit Teil II und III des Oratoriums (Carus 55.054) enthalten.

This edition presents the Funeral Anthem for Queen Caroline both as an independent work and as Part I of Israel in Egypt. The text underlaid to the vocal parts is the version for Israel in Egypt. If the work is performed separately, the text for the Funeral Anthem (printed in the footnotes and easily substituted by the singers) should be sung. The present foreword refers primarily to the Funeral Anthem; there is a separate foreword to Israel in Egypt in volume 2, which contains Parts II and III of the oratorio (Carus 55.054).

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich:

Partitur (Carus 55.264), Klavierauszug englisch (Carus 55.264/03), Klavierauszug deutsch (Carus 55.264/04), Studienpartitur (Carus 55.264/07), 4 Harmoniestimmen (Carus 55.264/09), Violino I (Carus 55.264/11), Violino II (Carus 55.264/12), Viola (Carus 55.264/13), Violoncello/Contrabbasso (Carus 55.264/14), Cembalo/Organo (Carus 55.264/49).

Teil II+III von *Israel in Egypt* wird als separater Band mit entsprechendem Material angeboten (Carus 55.054).

Parts II+III of Israel in Egypt are available in a separate volume with the corresponding performance material (Carus 55.054).

Available on Carus CD, with soloists, Vocalensemble Rastatt and Les Favorites, conducted by Holger Speck (Carus 83.423).

Foreword

The Ways of Zion do Mourn was written for the funeral of Queen Caroline in 1737. Handel subsequently reused it as Part I of the oratorio *Israel in Egypt*.¹ The two versions are identical, apart from a few changes in the text.

Queen Caroline was born in 1683, the daughter of Johann Friedrich, the Margrave of Brandenburg-Ansbach. According to a genealogy published two days before her death, she was descended from Pharamond, perhaps the first King of the Franks (420–428). She rejected marriage to the catholic King of Spain, and instead in 1705 married the son of the Elector of Hanover, Georg August. When her father-in-law became George I of England, she accompanied the family to London and in 1727, on his death and the accession of her husband to the throne as George II, she became Queen. She showed some skill in politics, and was also involved in the arts. Handel knew her from his time in Hanover, and she encountered his music again a few days after she arrived in England in 1714, when a *Te Deum* for the Prince and Princess of Wales (HWV 280) was performed in the Chapel Royal at St. James's Palace. Handel also wrote the music for the coronation of the Queen (*Let thy hand be strengthened*, HWV 259).

Handel had been ill in 1737, suffering from "rheumatick palsie." He visited Aachen to take the vapor baths, and returned to London in early November. The Queen was taken ill on 9 November and died eleven days later. The funeral was delayed because the death was unexpected. Time was required to make a marble double coffin for the queen and, in due course, her spouse, and to prepare King Henry VII's Chapel (at the east end of Westminster Abbey) for the formalities. This involved erecting galleries for the musicians and building an organ on it. Handel, meanwhile, had started to compose his new opera for performance as soon as the period of mourning was over: *Faramondo* (*Pharamond*) was begun on 15 November. Handel put it aside after the second act, completed at 10.00 pm on 4 December. He presumably began the *Funeral Anthem* the following day, dating its completion on 12 December. *Faramondo* was completed on 24 December and performed on 3 January 1738.

Access to the service would have been restricted to the royalty, the nobility and the rich, but those interested in the music had several opportunities to hear it at rehearsals elsewhere. The first was at the French Chapel (built in 1623–1626 as the catholic chapel for Charles I's wife) in St. James's Palace. One account states that the composition lasted 50 minutes and there were about 140 performers. Princess Amelia, Caroline's third child, wrote on 16 December: "We had Handel's Anthem last Wednesday in the French Chapel, that the King might hear it in Carolin's Bedchamber, and it's the finest cruel touching thing that ever was heard." There were two rehearsals at the Banqueting House in Whitehall on 16 December.

There was no advance publicity for the time of the funeral: indeed, crowds may have been deliberately put off by rumors. It began at 6:00 pm and lasted for about three hours. William Croft's *Burial*

Service, which included Purcell's setting of "Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts," was sung from the main organ gallery as the funeral procession moved round the church to King Henry VII's chapel. Handel's anthem was performed by the choirs of Westminster Abbey, St. Paul's Cathedral, and the Chapels Royal of St. James's and Windsor. The *Daily Advertiser* reported: "There were near 80 Vocal Performers, and 100 Instrumental from his Majesty's Band and from the Opera. &c." This is probably an exaggeration, but the relationship to the number of singers and players is characteristic of such events: the convention of having more voices than instruments is more recent.

There was no obvious occasion for future performances of this work. Handel tried to include it in a benefit concert in March 1738, but the King disapproved. In September, he considered using much of it as an elegy for the deaths of Saul and Jonathan in his oratorio *Saul*. Instead, it found a place as the opening part of *Israel in Egypt*. It was performed on 4, 11 and 17 April 1739 and 1 April 1740. When the oratorio was revived in 1756–58, Part I was replaced by a miscellany of other pieces, perhaps compiled by J. C. Smith Junior rather than the aged and blind Handel. But Handel must have approved the idea, if not all the details, which may suggest that he was ultimately unsatisfied with its use in the work. Subsequently, *Israel in Egypt* became one of Handel's most popular oratorios, but without the *Funeral Anthem* as Part I. Only recently has the original three-part form been revived.

About the music

The music is in many ways unusual. It begins with a short and sombre instrumental introduction (added on a separate sheet of paper, perhaps after the rest of the Anthem was finished), scored so low that the usual option of doubling the violins by oboes is not feasible. The mood continues in the first chorus, No. 2, whose opening melody, fittingly for the funeral of a member of a German royal family, recalls a chorale sung to several texts, including "Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl / Dass ich einmal muss sterben."² There are also allusions to other chorales in the Anthem, probably springing from Handel's childhood memories. Handel's significant references to these call on a common background with the Queen's Lutheran heritage and beliefs. "He put on righteousness" (No. 2, mm. 165ff.) is based on a fugue in A minor by Johann Philipp Krieger.³

¹ Information and historical quotations in this Foreword are drawn chiefly from *Händel-Handbuch*, Band 4: *Dokumente zu Leben und Schaffen*, Kassel, 1985, and the chapter on *The Ways of Zion do Mourn* in: Donald Burrows, *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford, 2005.

² "Lord Jesus Christ, I know so well that one day I must die." The similarity with the opening of Mozart's *Requiem* suggests that Mozart might have known the *Funeral Anthem*. Cf. Richard Maunder, *Mozart's Requiem: on preparing a new edition*, Oxford, 1988, *passim*.

³ *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* 18 (1917), p. 192.

Often there is no clear break between movements, but measure 91 of No. 2 illustrates that at this point it is correct to follow the layout of Handel's autograph and not starting a new movement: the change from smooth to jagged rhythms should be abrupt and disturbing.

No. 3 is a gracious tribute to the Queen, based on the Bourrée of the Overture of the 1734 version of *Il pastor fido* (HWV 8c).

The opening of No. 4 is a stark demonstration of the power of rhetorical declamation: the listener is led on as the sentence achieves its shape by degrees (mm. 1–15). The mood then changes, and the listener is led through the next section by more musical means, with resonance for the theme deriving from the chorale "Du Friedefürst Herr Jesu Christ."

In comparison with Handel's previous Anglican church music, another rare feature of the Anthem is the apparent absence of soloists. The two-voice sections that begin No. 5 look as if they were for two singers.⁴ But there are no reports of soloists in the Queen's funeral service. Even if one takes into consideration that any soloists would have been members of the choir anyway, there are only two possibilities: The soloists may have perhaps been invisible to the congregation, or the section was performed by the whole chorus.

No. 6 offers the maximum of contrast within the Anthem, reflecting the two halves of the biblical verse. The stark, quiet minor chords of "Their bodies are buried in peace" are followed by the bold declamation of "but their name liveth evermore." The cross-rhythm sounds utterly un-Handelian, with its ten-beat phrases (sung as 3+5+2, the opening 3 notes being upbeats), and indeed it is: the music is borrowed from the motet *Ecce quomodo moritur justus* written over a century earlier by Jacobus Gallus (1550–1591), published in his *Opus Musicum I* in 1586. Unlike most of Handel's borrowings from other composers, this one was intended to be recognized; at least by the Germans present at the funeral service.⁵

No. 7 begins with a homophonic phrase that is answered contrapuntally. No. 8 begins with another duet for alto and tenor, with soprano and bass added for the second half of the text. There is no change in texture, so the movement needs to be performed either with four soloists or chorally. No. 9 has a valedictory text, and the Anthem ends with the orchestra fading away until a unison low G is heard.

This is very much an occasional work. The emphasis on choral declamation, the absence (or sparsity) of solo writing and the powerful setting of the text make it unusual in Handel's output. It has been unjustly neglected as a separate work, and its incorporation into *Israel in Egypt* has done little to increase the possibilities for its performance as a separate work.⁶

The Text

The original text of the *Funeral Anthem* has usually been credited to Edward Willes, subdean of Westminster, but was probably by George Carleton, subdean of the Chapel Royal. It is a neat assemblage of brief passages from the Old Testament, using the standard English translation of 1611.⁷ Carleton's task may have been facilitated by the concordance to the Bible by Alexander Cruden. His publication, *A Complete Concordance to the Old and New Testa-*

ment, (London 1737) was dedicated to Queen Caroline and presented to her on 3 November 1737. This immensely popular reference work has been continually in print since it was first published. The biblical passages used by Carlton were noted in the margin of the text leaflet printed and circulated for the Funeral.⁸

For use in *Israel in Egypt*, small changes were made in the text. None of these verbal changes appear in the autograph. Handel presumably added them to the lost conducting score. The autograph does, however, contain additional texts for subsequent use of the music. Some of the changes are unnecessary, perhaps because the librettist (probably Charles Jennens) was over-meticulous in his grammatical sensitivity. For example, the Biblical phrase "How are the mighty fall'n" (No. 2, m. 91 and No. 4, m. 1) was acceptable in the *Funeral Anthem* but changed to "How is the mighty fall'n" in *Israel in Egypt*, although in both cases the specific reference is to an individual. So the Biblical text may be preferred as being easier to sing and sounding better.

In No. 5, Handel first wrote "the wise shall shine," then changed *shall* to *will*. He may have thought that two *shalls* were one too many, the result of making a sentence from two separate Biblical texts. Musically, although both *shall* and *will* produce awkward alliterations, *will* sounds better and is more suited for an unemphatic note. So although normally any doubt would be settled in favor of *shall* as being the word in the Authorised Version and the libretto of both the *Funeral Anthem* and *Israel in Egypt*, *will* is preferable.

No. 8 Handel is inconsistent as to whether *glorious* has two or three syllables; the underlay works well without change.

Special Questions

In the autograph in No. 2, m. 122, the notes A in the string parts are not flatted, but they are in some of the secondary sources. It is unlikely that copyists would add flats on their own initiative, so it seems likely that they were in the conducting score. The decision to add flats is linked to a similar problem in mm. 111–112, 115–116 and 119–120, where there is no authority in the autograph for A flats. One would not expect a Handel autograph to omit accidentals in this scale, but the likely explanation⁹ is that Handel, writing at speed, temporarily thought that there were three flats in the key signature. In this edition, the flats have been added by the editor and should be observed.

⁴ And they were sung as duets in the *Foundling Hospital Anthem* (HWV 268)!

⁵ The motet remained in use in Germany for funerals: In Leipzig, for instance, it was sung immediately after the St Matthew Passion.

⁶ It is unlikely that the *Funeral Anthem* was performed in that context between 1740 and 1985.

⁷ It is known in England as the Authorised Version and in the USA as the King James version. The older translation of the Book of Common Prayer remained in use for the Psalms. So in No. 5, the Authorised Version omits "had" in the sentence "The righteous shall be had in everlasting remembrance." In No. 9 the two translations differ more extensively. The libretto follows the Book of Common Prayer, except for having "endureth for ever" instead of "endureth for ever and ever". However, Handel remedied that by consistently repeating "for ever."

⁸ Reproduced in: Donald Burrows, *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford, 2005, p. 367 and *Hallsche Händel-Ausgabe*, Serie III, volume 12: *Anthem for the Funeral of Queen Caroline*, p. XXX (subsequently abbreviated as HHA).

⁹ This emerged from a conversation with Andrew Parrott, who conducted what, as far as we know, was the second modern performance of the three-part *Israel in Egypt* in 1985. (There was an earlier performance at the Merkin Hall, New York, in 1985 by Harry Saltzman).

There are various places where Handel's rhythmic notation raises questions. There are two ways of approaching such problems: working them out logically, or treating each one as the context demands. Following the notation is probably the worst option. Some examples are discussed below.

In No. 1, the last chord of m. 5 might be delayed, but to do so in the three lower parts at the end of mm. 4 and 6 gives the resultant chords too much weight. The imitation between violin I and violin II in mm. 7+8 is freely imitated as a descending third by the Basso continuo across the bar line at m. 8/9, so it could not be shortened, and this may support playing mm. 4–6 as written. The equal sixteenth notes in m. 8 could be normalized to a dotted sixteenth note + thirty-second note, but equally well can be played smoothly to contrast with the jerkier second half of the phrase.

In No. 2, mm. 91ff., there is no doubt that where the voices have eighth notes and instruments have sixteenth notes, voices should assimilate to the instruments. (It was normal for Handel to notate instruments more precisely than voices.)

In No. 4, m. 16, all eighth note upbeats may be changed to sixteenth notes, unless Handel may have intended "the poor" to remain as eighth notes in contrast to "the fatherless." (If so, he forgot at m. 36.) The phrase "none to help him" is also problematic: In m. 22 (+34), "to" should probably be delayed to match the instruments, and the oboe duet in m. 23 should match as well. But then the second pair of eighth notes (Ob I, m. 23) also needs to be irregular (cf. m. 103).

Basso continuo

In the autograph, the bottom stave is unnamed. Handel often (as in Parts II+III) uses the term *Tutti Bassi* for an all-purpose continuo stave, only specifying individual instruments when anything other than the full complement is required. This would normally consist of cellos, double basses, bassoons, harpsichord(s) and organ(s). The double use of the *Funeral Anthem* as an independent work and as Part I of *Israel in Egypt* implies different keyboard choices. For the *Funeral Anthem*, the accompanying instrument would have been the organ, presumably one of some size, since the accounts of the preparations for the funeral specifically mention it; there was probably no harpsichord used in church music. When performed as Part I of *Israel in Egypt*, the keyboard requirements of Parts II and III were presumably adopted: two organs and harpsichord.¹⁰

The bassoon does not have its own stave, but it is clearly cued when it doesn't follow the bottom line of the score. The only ambiguity is in No. 1, where it is up to the conductor to decide whether it should play or not. The parts in alto or soprano clef should probably be played only by the organ, *tasto solo*.

The editor is grateful to the British Library, London and Manchester Public Library for supplying photocopies/microfilms of the sources, and for access to them and other sources over many years. He is also grateful for the many conversations with scholars, performers and customers on the requirements of a good edition.

Huntingdon, Summer 2008

Clifford Bartlett

¹⁰ For further information about the basso continuo scoring of *Israel in Egypt*, see the Foreword to volume 2 (Carus 55.054).

Vorwort

The Ways of Zion do Mourn wurde für die Beerdigung von Königin Caroline im Jahr 1737 geschrieben. Händel hat es später als Teil I seines Oratoriums *Israel in Egypt* wiederverwendet.¹ Beide Versionen sind mit Ausnahme einiger Änderungen im Text identisch.

Königin Caroline wurde 1683 als Tochter des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach geboren. Zwei Tage vor ihrem Tod wurde eine Genealogie veröffentlicht, nach der sie eine Nachfahrin Pharamonds, des vielleicht ersten Königs der Franken (420–428) sei. Die Heirat mit dem katholischen König von Spanien lehnte sie ab; stattdessen heiratete sie 1705 den Sohn des Kurfürsten von Hannover, Georg August. Als ihr Schwiegervater als George I. den englischen Thron bestieg, begleitete sie die Familie nach London. Nach seinem Tod und der Thronbesteigung ihres Mannes als George II. wurde sie 1727 Königin. Sie zeigte sich politisch talentiert und machte sich auch um die Künste verdient. Händel kannte sie aus seiner Zeit in Hannover. Wenige Tage nach ihrer Ankunft in England im Jahr 1714 begegnete sie seiner Musik erneut in der Chapel Royal im St. James's Palace, wo ein *Te Deum* (HWV 280) für den Prinzen und die Prinzessin von Wales aufgeführt wurde. Händel komponierte auch die Musik für die Krönung der Königin (*Let thy hand be strengthened*, HWV 259).

Händel litt 1737 unter „rheumatick palsie“ [Lähmung]. Er besuchte die Dampfbäder in Aachen und kehrte Anfang November nach London zurück. Die Königin erkrankte am 9. November und starb elf Tage später. Da ihr Tod unerwartet eintrat, verzögerte sich das Begräbnis. Die Anfertigung eines marmornen Doppelsargs, in dem später auch ihr Mann beerdigt werden sollte, nahm ebenso Zeit in Anspruch wie die Vorbereitungen zur Beisetzung in der Kapelle König Henrys VII. am östlichen Ende der Westminster Abbey. Es mussten unter anderem Emporen für die Sänger errichtet und auf ihnen eine Orgel gebaut werden. Händel hatte in der Zwischenzeit mit der Komposition seiner neuen Oper begonnen, die nach Ablauf der Trauerzeit aufgeführt werden sollte. Die Arbeit an *Faramondo* (*Pharamond*) begann am 15. November. Händel unterbrach die Arbeit nach dem zweiten Akt, den er am 4. Dezember um zehn Uhr abends fertiggestellt hatte. Vermutlich begann er schon am folgenden Tag mit dem *Funeral Anthem*, dessen Abschluss mit dem 12. Dezember datiert ist. *Faramondo* wurde am 24. Dezember abgeschlossen und am 3. Januar 1738 aufgeführt.

Nur Mitglieder des Königshauses, des Adels und Vermögende konnten am Trauergottesdienst teilnehmen, doch hatte Musikinteressierte die Möglichkeit, die Musik andernorts während der Proben zu hören. Die erste Probe fand in der French Chapel im St. James's Palace statt, erbaut 1623–1626 als katholische Kapelle für die Frau Charles' I. Einem Bericht zufolge dauerte die Musik 50 Minuten und etwa 140 Musiker wirkten mit. Prinzessin Amelia, Carolines drittes Kind, schrieb am 16. Dezember: „We had Handel's Anthem last Wednesday in the French Chapel, that the King might hear it in Carolin's Bedchamber, and it's the finest cruel touching thing that ever was heard.“ Am 16. Dezember fanden zwei Proben im Banqueting House in Whitehall statt.

Der Zeitpunkt des Begräbnisses wurde im Vorfeld nicht öffentlich bekannt gegeben. Möglicherweise wurde die Menschenmenge sogar bewusst durch Gerüchte in die Irre geführt. Die Trauerfeier begann um 18 Uhr und dauerte etwa drei Stunden. William Crofts *Burial Service*, zu dem auch Purcells Vertonung von „Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts“ gehörte, wurde von der Hauptorgel empore gesungen, während die Beerdigungsprozession durch die Kirche in die Kapelle König Henrys VII. einzog. Händels Anthem wurde von den Chören der Westminster Abbey, der St. Paul's Cathedral sowie den königlichen Kapellen von St. James und Windsor ausgeführt. Der *Daily Advertiser* berichtete: „There were near 80 Vocal Performers, and 100 Instrumental from his Majesty's Band and from the Opera. &c.“ Auch wenn die Darstellung möglicherweise übertreibt, ist das Verhältnis zwischen der Anzahl der Sänger und Instrumentalisten charakteristisch für Ereignisse dieser Art; erst später wurde es üblich, mehr Sänger als Instrumentalisten zu verwenden.

Zukünftige Aufführungen des Werks waren nicht in Aussicht. Händel bemühte sich zwar, es im März 1738 während eines Benefizkonzerts zu spielen, doch der König lehnte dies ab. Im September überlegte Händel, große Teile der Komposition in seinem Oratorium *Saul* als Elegie auf den Tod Sauls und Jonathans zu verwenden. Dann fand das Werk jedoch seinen Platz als Teil I von *Israel in Egypt*. Es wurde am 4., 11. und 17. April 1739 und am 1. April 1740 aufgeführt. Bei der Wiederaufnahme des Oratoriums in den Jahren 1756–58 wurde Teil I durch eine Kombination anderer Stücke ersetzt, die möglicherweise nicht vom gealterten, blinden Händel sondern von J. C. Smith junior zusammengestellt waren. Händel muss der Idee, wenn auch nicht allen Details, zugestimmt haben, was nahelegen könnte, dass er die Verwendung des Anthems im Oratorium nicht voll zufriedenstellend fand. Später wurde *Israel in Egypt* eines von Händels beliebtesten Oratorien, jedoch ohne das *Funeral Anthem* als Teil I. Die ursprüngliche dreiteilige Form wurde erst in jüngerer Zeit wieder aufgegriffen.

Zur Musik

Die Musik ist in vielerlei Hinsicht ungewöhnlich. Sie beginnt mit einer kurzen, düsteren Instrumentaleinleitung (die sich auf einem gesonderten Blatt Papier befindet und möglicherweise erst nach Vollendung des Anthems hinzugefügt wurde). Die Einleitung ist so tief gesetzt, dass die übliche Verdopplung der Violinen durch Oboen nicht möglich ist. Die düstere Stimmung setzt sich im ersten Chor (Nr. 2) fort, dessen einleitende Melodie – angemessen für die Beerdigung eines Mitglieds einer Königsfamilie deutscher Herkunft – an einen Choral erinnert, der mit unterschiedlichen Texten gesungen

¹ Die Informationen und historischen Zitate dieses Vorworts entstammen überwiegend dem *Händel-Handbuch*, Band 4: *Dokumente zu Leben und Schaffen*, Kassel 1985, und dem Kapitel *The Ways of Zion do Mourn* in: Donald Burrows, *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford 2005.

wird, darunter auch der Text: „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl / Dass ich einmal muss sterben.“² Das Anthem spielt auch auf andere Choräle an, die wahrscheinlich Händels Kindheitserinnerungen entstammen. Die signifikanten Anlehnungen an deutsche Kirchenmusik weisen darüber hinaus auf seine Wurzeln im lutherischen Glauben hin, die ihn mit der Königin verbanden. „He put on righteousness“ (Nr. 2, T. 165ff.) basiert auf einer Fuge in a-Moll von Johann Philipp Krieger.³

Oft genug fehlt im Anthem eine klare Trennung der Sätze, Takt 91 in Nr. 2 macht jedoch deutlich, dass es richtig ist, an dieser Stelle dem Notenbild von Händels Autograph zu folgen und keinen neuen Satz zu beginnen. Der Wechsel von geschmeidigen zu zerrissenen Rhythmen soll abrupt und verstörend wirken.

Nr. 3 ist eine anmutige Huldigung der Königin, die auf der Bourrée der Overtüre zu *Il pastor fido* in der Version von 1734 beruht (HWV 8c).

Die Eröffnung von Nr. 4 demonstriert die Ausdruckskraft rhetorischer Deklamation: Der Zuhörer wird zunächst im Ungewissen gelassen, während der Satz allmählich Form annimmt (T. 1–15). Dann wechselt die Stimmung und der Zuhörer wird mit eher musikalischen Mitteln durch den nächsten Abschnitt geführt, wobei das Thema seine Resonanz aus dem Choral „Du Friedefürst Herr Jesu Christ“ gewinnt.

Anders als bei seinen vorherigen Kompositionen für die anglikanische Kirche verzichtet Händel beim *Funeral Anthem* auf Solisten. Die zweistimmigen Abschnitte zu Beginn von Nr. 5 scheinen für zwei Sänger gedacht zu sein,⁴ doch es gibt keine Berichte über Solistenauftritte im Begräbnisgottesdienst der Königin. Selbst wenn man berücksichtigt, dass Solisten ohnehin Mitglieder des Chors gewesen wären, bleiben eigentlich nur zwei Möglichkeiten: Entweder konnte die Trauergemeinde die Solisten nicht sehen, oder der Abschnitt wurde vom gesamten Chor gesungen.

Nr. 6 präsentiert die stärksten Gegensätze innerhalb des Anthems und spiegelt so die unterschiedlichen Teile des Bibelverses wider. Den nüchternen, leisen Mollakkorden von „Their bodies are buried in peace“ folgt die kühne Deklamation „but their name liveth evermore“. Der Gegenrhythmus mit seiner sich auf 10 Taktschläge erstreckenden Phrase (gesungen als 3+5+2, die drei Eröffnungsnoten sind auftaktig) klingt ganz und gar nicht nach Händel und stammt tatsächlich auch nicht von ihm: Die Musik ist der Motette *Ecce quomodo moritur justus* entlehnt, die Jacobus Gallus (1550–1591) mehr als ein Jahrhundert früher komponiert und 1586 in seinem *Opus Musicum I* veröffentlicht hatte. Im Gegensatz zu den meisten anderen Entlehnungen Händels sollte diese erkannt werden – zumindest von den beim Gottesdienst anwesenden Deutschen.⁵

Nr. 7 beginnt mit einer homophonen Phrase, die kontrapunktisch beantwortet wird. Nr. 8 beginnt mit einem weiteren Duett für Alt und Tenor; in der zweiten Texthälfte kommen Sopran und Bass hinzu. Die Textur ändert sich dabei nicht, sodass der Satz entweder von vier Solisten oder vom Chor ausgeführt werden muss. Nr. 9 vertont einen Abschiedstext; das Anthem endet mit verklingendem Orchester bis nur noch ein tiefes G unisono zu hören ist.

Beim *Funeral Anthem* handelt es sich um ein Gelegenheitswerk. Der Schwerpunkt auf der Chordeklamation, die fehlenden bzw. seltenen Soli und die wuchtige Textvertonung sind für Händels

Schaffen ungewöhnlich. Die seltene Aufführung der Komposition als Einzelwerk ist ungerechtfertigt, und ihre Eingliederung in *Israel in Egypt* trug wenig dazu bei, dass sie als Einzelwerk aufgeführt wird.⁶

Der Text

In der Regel wird Edward Willes, Subdiakon von Westminster, als Verfasser des ursprünglichen Textes zum *Funeral Anthem* genannt. Wahrscheinlich stammt er jedoch von George Carleton, dem Subdiakon der Chapel Royal. Es handelt sich um eine geschickte Zusammenstellung kurzer Passagen aus dem Alten Testament auf Basis der sogenannten „authorised version“, der englischen Standardübersetzung der Bibel von 1611.⁷ Carleton könnte die Bibelkonkordanz von Alexander Cruden benutzt haben. Seine Publikation *A Complete Concordance to the Old and New Testament* (London 1737) war Königin Caroline gewidmet und wurde ihr am 3. November 1737 übergeben. Dieses äußerst beliebte Nachschlagewerk wird seit seiner Erstpublikation nachgedruckt. Die von Carleton verwendeten Bibelstellen waren auch am Rand des Textblattes verzeichnet, das für die Beerdigung gedruckt und verteilt wurde.⁸

Für die Verwendung in *Israel in Egypt* wurden kleinere Textänderungen vorgenommen. Keine dieser sprachlichen Änderungen erscheint im Autograph. Händel verzeichnete sie wahrscheinlich in der verlorengegangenen Dirigierpartitur. Das Autograph enthält jedoch zusätzliche Texte für spätere Verwendungen der Musik. Einige Änderungen sind unnötig, vielleicht weil der Librettist (wahrscheinlich Charles Jennens) in seiner grammatikalischen Sensibilität übergründlich war. Die biblische Phrase „How are the mighty fall'n“ (Nr. 2, T. 91 und Nr. 4, T. 1) war im *Funeral Anthem* akzeptabel, wurde für *Israel in Egypt* jedoch geändert zu „How is the mighty fall'n“, obwohl sich die Stelle in beiden Fällen auf eine Einzelperson bezieht. Möglicherweise hat man dem Bibeltext den Vorzug gegeben, weil er leichter zu singen ist und besser klingt.

In Nr. 5 schrieb Händel zunächst „the wise shall shine“, änderte dann jedoch *shall* zu *will*. Möglicherweise störte ihn die Wiederholung von *shall*, die durch die Verbindung zweier unterschiedlicher Bibeltexte zu einem Satz zustande kam. Auch wenn *shall* und *will* jeweils unangenehme Alliterationen hervorbringen, klingt *will* musikalisch gesehen besser und eignet sich eher für eine unbetonte

² Die Ähnlichkeit mit der Eröffnung von Mozarts *Requiem* legt nahe, dass Mozart das *Funeral Anthem* gekannt haben könnte. Vgl. Richard Maunder, *Mozart's Requiem: on preparing a new edition*, Oxford 1988, passim.

³ *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* 18 (1917), S. 192.

⁴ Im *Foundling Hospital Anthem* (HWV 268) wurden sie als Duett gesungen!

⁵ Die Motette blieb in Deutschland bei Beerdigungen in Gebrauch: In Leipzig wurde sie z. B. direkt nach der Matthäuspassion gesungen.

⁶ Es ist unwahrscheinlich, dass das *Funeral Anthem* zwischen 1740 und 1985 in dieser Weise aufgeführt wurde.

⁷ In den USA ist diese Bibelfassung als „King James Version“ bekannt. Die ältere Übersetzung des „Book of Common Prayer“ wurde weiterhin für die Psalmen verwendet. In Nr. 5 verzichtet die „authorised version“ auf *had* im Satz „The righteous shall be had in everlasting remembrance.“ In Nr. 9 weichen beide Übersetzungen deutlicher voneinander ab. Das Libretto stützt sich mit Ausnahme der Formulierung „endureth for ever“ anstelle von „endureth for ever and ever“ auf das „Book of Common Prayer“. Händel annulliert diese Abweichung jedoch durch die konsequente Wiederholung von „for ever.“

⁸ Reproduziert in: Donald Burrows, *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford 2005, S. 367 und *Hallische Händel-Ausgabe*, Serie III, Band 12: *Anthem for the Funeral of Queen Caroline*, S. XXX (im Weiteren abgekürzt HHA).

Note. Deswegen sollte *will* bevorzugt werden, auch wenn im gedruckten Libretto des *Funeral Anthem* ebenso wie im Libretto für *Israel in Egypt shall* erscheint, und dies auch die Formulierung in der „authorised version“ der Bibel ist.

In Nr. 8 verwendet Händel *glorious* sowohl als zwei- als auch dreisilbiges Wort; die Textunterlegung funktioniert in beiden Fällen ohne Änderungen.

Besondere Aspekte

In Nr. 2, Takt 122 ist im Autograph die Note A in den Streicherstimmen nicht mit einem \flat als Vorzeichen versehen; in einigen Nebenquellen ist dies jedoch der Fall. Es wäre ungewöhnlich, dass Kopisten aus eigenem Antrieb Vorzeichen ergänzt hätten, sodass diese vermutlich in der Dirigierpartitur verzeichnet waren. Die Entscheidung für den Nachtrag des \flat -Vorzeichens stellt sich in ähnlicher Form in den Takten 111–112, 115–116 und 119–120, in denen das Autograph ebenfalls kein *As* verzeichnet, sondern *A*. Man würde nicht erwarten, dass in einem Händel-Autograph Vorzeichen in diesem Umfang fehlen. Die Erklärung liegt wahrscheinlich darin, dass Händel zügig komponierte und zwischenzeitlich davon ausging, dass die Grundtonart drei \flat -Vorzeichen habe.⁹ In dieser Edition wurden \flat -Vorzeichen an den entsprechenden Stellen vom Herausgeber ergänzt, die berücksichtigt werden sollten.

Händels rhythmische Notation wirft an einigen Stellen Fragen auf, denen man auf zwei Arten begegnen kann: Sie lassen sich entweder logisch lösen oder jeweils abhängig vom Kontext behandeln. Die schlechteste Option besteht wahrscheinlich darin, der Notation zu folgen. Einige Beispiele seien hier diskutiert.

Der letzte Akkord in Takt 5 von Nr. 1 sollte möglicherweise verzögert und dementsprechend verkürzt erklingen; eine entsprechende Verzögerung in den drei Unterstimmen in Takt 4 und 6 verleiht den daraus resultierenden Akkorden jedoch zuviel Gewicht. Die Imitation zwischen Violine I und II in den Takten 7 und 8 wird durch den Basso continuo als absteigende Terz über die Taktgrenze von Takt 8/9 frei imitiert, sodass eine Kürzung nicht möglich ist, was dafür sprechen würde, die Takte 4–6 wie notiert zu spielen. Die Sechzehntelnoten in Takt 8 könnten als punktierte Sechzehntel plus Zweiundreißigstelnote, aber auch gleichmäßig gespielt werden, wodurch sich ein Kontrast zu der sprunghafteren zweiten Hälfte ergibt.

In Nr. 2, Takt 91ff. besteht kein Zweifel daran, dass sich die Singstimmen dort, wo für sie Achtelnoten notiert sind, für die Instrumente jedoch Sechzehntel, an die Instrumente anpassen sollten. (Händel notierte Instrumentalstimmen in der Regel präziser als Gesangsstimmen.)

Alle Achtelaufakte in Nr. 4, Takt 16ff. können zu Sechzehntelnoten geändert werden, es sei denn Händel beabsichtigte, dass „the poor“ im Gegensatz zu „the fatherless“ in Achtelnoten erhalten bleiben sollte; (in diesem Fall hätte er dies jedoch in Takt 36 vergessen). Auch die Phrase „none to help him“ ist problematisch. In Takt 22 (und 34) sollte „to“ vermutlich verzögert werden, so dass die Sing- mit den Instrumentalstimmen übereinstimmen. Das Oboenduoett in Takt 23 sollte ebenfalls mit den Vokalstimmen übereinstimmen; dann müsste das zweite Achtelnotenpaar (Ob. I, Takt 23) jedoch auch unregelmäßig ausgeführt werden (vgl. Takt 103).

Basso continuo

Das unterste Partitursystem wird im Autograph nicht benannt. Händel verwendet oft die generelle Bezeichnung *Tutti Bassi* für das Continuosystem (z. B. in Teil II und III von *Israel in Egypt*) und spezifiziert Einzelinstrumente nur dann, wenn nicht die volle Continuoebesetzung erforderlich ist. Diese besteht in der Regel aus Cello, Kontrabässen, Fagotten, Cembalo bzw. Cembali und Orgel(n). Die Doppelverwendung des *Funeral Anthem* als Einzelwerk und als Teil I von *Israel in Egypt* impliziert eine unterschiedliche Verwendung von Tasteninstrumenten. Das *Funeral Anthem* wurde von einer Orgel begleitet – vermutlich einer recht großen Orgel, da die Berichte über die Begräbnisvorbereitungen dies besonders erwähnen. Ein Cembalo wurde vermutlich nicht für Kirchenmusik verwendet. Wenn das Anthem als Teil I von *Israel in Egypt* aufgeführt wird, kann man weitere Tasteninstrumente einsetzen, denn im zweiten und dritten Teil sind zwei Orgeln und Cembalo vorgesehen.¹⁰

Das Fagott hat kein eigenes Notensystem, doch seine Einsätze sind deutlich verzeichnet, wenn es nicht der untersten Partiturzeile folgt. Nur Nr. 1 ist diesbezüglich mehrdeutig; hier hat der Dirigent zu entscheiden, ob das Fagott spielt oder nicht. Die Passagen im Alt- oder Violinschlüssel sind wahrscheinlich lediglich von der Orgel *tasto solo* zu spielen.

Der Herausgeber dankt der British Library in London und der Manchester Public Library für die Bereitstellung von Fotokopien/Mikrofilmen der Quellen und für den Zugang zu diesen und anderen Quellen im Verlauf vieler Jahre. Er bedankt sich zudem für zahlreiche Gespräche mit Wissenschaftlern, Musikern und Käufern über die Anforderungen, die sie an eine gute Edition stellen.

Huntingdon, Sommer 2008
Übersetzung: Helga Beste

Clifford Bartlett

⁹ Sie geht auf ein Gespräch mit Andrew Parrott zurück, der 1985 die – soweit bekannt – zweite moderne Aufführung der dreiteiligen Version von *Israel in Egypt* dirigierte. (Ebenfalls gab es 1985 eine frühere Aufführung von Harry Saltzman in der Merkin Hall in New York.)

¹⁰ Für weitere Informationen zur Basso-continuo-Besetzung von *Israel in Egypt* vgl. das Vorwort zu Band 2 (Carus 55.054).

Zur Revision des deutschen Textes

Das *Funeral Anthem for Queen Caroline* gehört zu den Werken Händels, die schon seit dem späten 18. Jahrhundert auch in Deutschland bewundert wurden. Eine Auswahl von Chorsätzen daraus erklang zweimal bei den Händel-Gedächtnisfeiern 1784 in London. Charles Burneys Bericht über diese Aufführungen wurde 1785 in der Übersetzung von Johann Joachim Eschenburg in Deutschland verbreitet.

Kenner besaßen die englische Ausgabe des Werks von Samuel Arnold, aber erst 1805 erschien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig eine Ausgabe mit deutschem Text: *Empfindungen am Grabe Jesu. Ein Oratorium von Georg Friedrich Händel*. Wie der Titel besagt, war der – anonyme – deutsche Text keine Übersetzung der englischen Vorlage, sondern eine Parodie, wie sie im 18. und frühen 19. Jahrhundert beliebt war:¹ Der an das englische Original angelehnte Text wurde auf die Passion Jesu umgedeutet. Noch im Jahre 1820 erschien zu dieser Parodie ein Klavierauszug.

Eine zweisprachige Ausgabe des *Funeral Anthem* wurde erstmals 1861, als elfter Band der Händel-Gesamtausgabe von Friedrich Chrysander veröffentlicht. Die deutsche Übersetzung hierin stammte, wie bei nahezu allen Oratorien und Anthems in Chrysanders Gesamtausgabe, vom Literaturhistoriker Georg Gottfried Gervinus (1805–1871). Gervinus' Übersetzung ist Ausgangspunkt der vorliegenden Textfassung. Auch sie versucht, die rhythmische Gestalt von Händels Musik möglichst unverändert zu belassen. Altertümliche Formulierungen in Gervinus' Übersetzung wurden modernisiert und so weit wie möglich der Lutherbibel von 1985 angenähert. Dennoch ist jede Unterlegung eines neuen Textes unter ein Gesangswerk notwendig ein Kompromiss.

Hamburg, August 2008

Magda Marx-Weber

¹ Vgl. Edwin Werner, „Empfindungen am Grabe Jesu. Händels Funeral Anthem in Deutschland“, in: *Händel-Jahrbuch* 39 (1993), S. 99–104.

Avant-propos (abrégé)

The Ways of Zion do Mourn fut écrit pour les funérailles de la reine Caroline en 1737. Haendel le réutilisa plus tard comme Partie I de son oratorio *Israël en Égypte*.¹ Les deux versions sont identiques à l'exception de quelques changements textuels.

La reine Caroline, née en 1683, était la fille du margrave Johann Friedrich de Brandebourg-Ansbach. Elle refusa d'épouser le roi catholique d'Espagne ; en 1705 en revanche, elle épouse le fils de l'électeur de Hanovre, Georg August. Lorsque son beau-père monte sur le trône d'Angleterre sous le nom de George I^{er}, elle accompagne la famille à Londres et est couronnée reine en 1727 à la mort de ce dernier et à l'avènement de son époux George II. Elle fait montre d'habileté politique et elle encourage aussi les arts. Haendel la connaissait de son époque à Hanovre. Quelques jours après son arrivée en Angleterre en 1714, elle retrouve sa musique à la chapelle royale de St. James's Palace, où un *Te Deum* (HWV 280) spécial est donné en l'honneur du prince et de la princesse de Galles. Haendel composa aussi la musique pour le couronnement de la reine (*Let thy hand be strengthened*, HWV 259).

En 1737, Haendel souffre de « rhumatismes paralysants ». Il fréquente les bains à vapeur d'Aix-la-Chapelle et revient à Londres début novembre. La reine tombe malade le 9 novembre et meurt onze jours après. Comme sa mort est inattendue, les funérailles sont retardées. La confection d'un double cercueil de marbre, dans lequel son époux doit être plus tard inhumé lui aussi, requiert autant de temps que les préparations pour les formalités dans la chapelle du roi Henri VII à l'extrémité est de l'abbaye de Westminster. Des tribunes doivent être entre autres érigées pour les chanteurs et un orgue doit y être construit.

Seuls les membres de la maison royale, de la noblesse et des nantis pouvaient prendre part à la messe de funérailles mais tous les passionnés de musique eurent plusieurs possibilités d'entendre la musique ailleurs pendant les répétitions. Selon un témoignage, la musique durait 50 minutes en présence de quelques 140 musiciens.

La date de l'enterrement n'avait pas été rendue publique au préalable. Peut-être les foules immenses de personnes furent-elles même volontairement trompées par de fausses rumeurs. L'enterrement commença à 18 heures pour s'achever environ trois heures plus tard. Le *Burial Service* de William Croft, dont fait partie aussi la composition de Purcell de « Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts » fut chanté de la tribune de l'orgue principal, tandis que le cortège funèbre s'acheminait à travers l'église dans la chapelle du roi Henri VII. L'anthem de Haendel fut chantée par les chœurs de l'abbaye de Westminster, de la cathédrale Saint-Paul et des chapelles royales de St. James et Windsor.

Il n'était pas prévu de représenter l'œuvre à l'avenir. Haendel s'efforce de la faire jouer en mars 1738 pendant un concert benévole mais le roi refuse. En septembre, Haendel envisage d'utiliser de grandes parties de la composition dans son oratorio *Saul* comme élégie sur la mort de Saul et Jonathan. Mais l'œuvre

trouve sa place comme Partie I d'*Israël en Égypte*. L'oratorio est donné les 4, 11 et 17 avril 1739 et le 1^{er} avril 1740. Lors de la reprise dans les années 1756–58, la Partie I est remplacée par une combinaison d'autres pièces qui ont peut-être été assemblées non par Haendel vieilli et aveugle mais par J. C. Smith junior. Haendel doit avoir agréé l'idée, peut-être pas dans tous ses détails, ce qui pourrait laisser supposer qu'il ne fut finalement pas satisfait de l'emploi de l'anthem dans l'oratorio. Plus tard, *Israël en Égypte* devait devenir l'un des oratorios les plus populaires de Haendel, sans toutefois la *Funeral Anthem* en Partie I. La forme originale tripartite n'a été reprise qu'à une époque récente.

Le texte

Edward Willes, sous-diacre de Westminster, est désigné en général comme l'auteur du texte original de la *Funeral Anthem*. Mais le véritable auteur est sans doute George Carleton, le sous-diacre de la Chapelle royale. Il s'agit d'un agencement habile de brefs passages de l'Ancien Testament sur la base de la dénommée « authorised version », la traduction anglaise standardisée de 1611. La tâche de Carleton pourrait avoir profité de la concordance biblique d'Alexander Cruden. Sa publication *A Complete Concordance to the Old and New Testament* (Londres 1737) est dédiée à la reine Caroline et lui est remise le 3 novembre 1737.

Aspects particuliers

La notation rythmique de Haendel soulève des questions à certains endroits :

Au n° 2, mes. 91 sqq., il ne fait pas de doute que les parties vocales doivent s'adapter aux instruments là où des croches sont notées pour les voix mais des doubles croches pour les instruments. (Haendel note en général les parties instrumentales avec plus de précision que les parties vocales).

Toutes les anacrouses de croches au n° 4, mes. 16 sqq. peuvent être modifiées en doubles croches, à moins que Haendel n'ait voulu que « the poor » conserve les croches en contraste à « the fatherless ». (Mais dans ce cas, il l'a oublié à la mes. 36). La phrase « none to help him » pose problème elle aussi. À la mesure 22 (et 34) « to » devrait sans doute être retardé pour que voix et instruments concordent.

L'éditeur remercie la British Library de Londres et la Manchester Public Library pour la mise à disposition de photocopies/microfilms des sources.

Huntingdon, été 2008
Traduction : Sylvie Coquillat

Clifford Bartlett

¹ Les informations de cet avant-propos sont issues essentiellement du *Händel-Handbuch*, Volume 4 : *Dokumente zu Leben und Schaffen*, Kassel, 1985, et du chapitre *The Ways of Zion do Mourn* dans : Donald Burrows, *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford, 2005.

Largo assai

The image shows a page of handwritten musical notation for the beginning of the Sinfonia. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation is dense and includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several instances of heavy blacked-out ink, particularly in the first few measures of the first three staves, which likely represent corrections or deletions. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's autograph.

Autographe Partitur des *Funeral Anthem* (British Library, London; Signatur: R.M.20.d.9); erste Seite (Bl. 1r) mit dem Beginn der Sinfonia.
Autograph score of the *Funeral Anthem* (British Library, London; shelf no.: R.M.20.d.9); first page (Bl. 1r) with the beginning of the Sinfonia.

© The British Library Board

Israel in Egypt

HWV 54

Part I

The Lamentation of the Israelites for the Death of Joseph

The Ways of Zion do Mourn

HWV 264

Funeral Anthem for Queen Caroline

I. Symphony

George Frideric Handel
1685–1759

Largo assai **


Violino I *

Violino II

Viola

Basso continuo

* Zur Instrumentierung siehe die Einzelanmerkungen. / Concerning the scoring, see the "Einzelanmerkungen".

** Ausführungsvorschlag / Suggested performance:  oder / or *tr*

*** Siehe die Einzelanmerkungen und das Vorwort. / See the "Einzelanmerkungen" and the Foreword.

2. Chorus

Larghetto e staccato

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

6 7 # 7 6 6 4 6 4 6 2

8

The sons of Is-rael do mourn,* do —
Die Kin - der Is - ra - els kla - - - - -

The sons of Is-rael do mourn, do —
Die Kin - der Is - ra - els kla - - - - -

6 7 6 7 6 6 5 6 6 5 6 7 6 7 6 6 5

* The ways of Zion do mourn / Die Wege Zions trauern

17

Musical notation for measures 17-21, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for measures 17-21, including piano accompaniment.

mourn,
gen,

mourn,
gen,

The sons
Die Kin

Musical notation for measures 17-21, including vocal staves and piano accompaniment.

Fagotto

Bc

Vc

Musical notation for measures 17-21, including Fagotto, Bc, and Vc parts.

22

Musical notation for measures 22-26, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for measures 22-26, including piano accompaniment.

Musical notation for measures 22-26, including piano accompaniment.

1.
a

mourn,
gen,

The sons of Is - rael do
Die Kin - der Is - ra - els

Tutti

Musical notation for measures 22-26, including vocal staves and piano accompaniment.

27

the sons of Is - rael do mourn, do mourn,
 Die Kin - der Is - ra - els kla - - gen,

mourn, ———
 kla - - gen,
 + Fg

6 5 4 # 2 7 6 7 4
 4 #

33

and they are in bit-ter-ness, in bit - ter -
 und sie sind voll Bit-ter- und sie sind voll Bit-ter-

and they are in bit-ter-ness,* in bit - ter - ness,
 und sie sind voll Bit-ter - nis; voll Bit - ter - nis,

and they are in bit-ter-ness,* in bit - ter - ness,
 und sie sind voll Bit-ter - nis; voll Bit - ter - nis,

5 6b 3 5 6 4 6 6 4 #

* and she is in bitterness / und sie ist voll Bitternis

and they are in bit - ter-ness, in bit - ter - ness, and they are in bit - ter ne
 und sie sind voll Bit - ter - nis, voll Bit - ter - nis, und sie sind voll Bit - ter .

ness, and they are in bit - ter-ness, in bit - t
 nis, und sie sind voll Bit - ter - nis, voll Bit - t

ness, and they are in bit - ter-r
 nis, und sie sind voll Bit - ter s-ter
 ter

and they are in bit - ter-ness,
 und sie sind voll Bit - ter - nis,

sigh, sigh, sigh, sigh, sigh, sigh, and hang
 zet, seuf - - zet, seuf - - zet, klagt, und beugt

the peo - ple sigh, sigh, sigh, sigh, sigh, sigh, and hang
 - les Volk, es klagt, seuf - - zet, seuf - - zet, klagt, und beugt

all the peo - ple sigh, sigh, sigh, sigh, and hang
 al - - les Volk, es klagt, seuf - - zet, klagt, und beugt

all the peo - ple sigh, and hang
 al - - les Volk, es klagt, und beugt

* all her people sigh / all ihr Volk, es klagt

down their heads, and hang down their heads to the ground, and hang down their head-
 tief das Haupt, und beugt tief das Haupt auf den Grund, und beugt tief das Ha-

down their heads, and hang down their heads to the ground, and hang down
 tief das Haupt, und beugt tief das Haupt auf den Grund, und beugt tief

down their heads, and hang down their heads to the ground, and han
 tief das Haupt, und beugt tief das Haupt auf den Grund, und han

down, and hang down their heads to the ground, an
 tief, und beugt tief das Haupt auf den Grund und

and; and;
 Grund;

st to the den

st to the den

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

Is - rael do mourn, do mourn,
 Is - ra - els kla - - - gen, kla - - -

in bit-ter-ness, and they are in bit-ter-ness, in bit-ter-ness,
 und voll Bit-ter - nis, und sie sind voll Bit-ter - nis, voll Bit-ter - nis,

all the peo-ple sigh, and they are in bit-ter-
 al - - - les Volk, es klagt, und sie sind voll Bit-ter -

ground. The sons of
 Grund. Die Kin - - der

4 4

gen, and they are, and they are in bit-ter-ness, and
 und sie sind, und sie sind voll Bit-ter-nis, u'

all the peo - ple sigh, sigh, n.
 al - les Volk, es seuf - zet, klagt, -

ness, in bit - ter - ness, the sons of
 nis, voll Bit - ter - nis; die Kin - el

Is - rael do mourn, in
 Is - ra - els kla - gen, voll B.

Fagotto
 Bc

ness, al
 nis, Volk, es seuf - zet, all the peo - ple sigh, sigh,
 al - les Volk, es seuf - zet, all the peo - ple sigh, sigh,
 sigh, all, all the peo - ple sigh, sigh, the
 seuf - zet, al - les Volk, es seuf - zet, die

n,
 ia - mourn, all the peo - ple sigh, sigh, sigh, all
 gen, al - les Volk, es seuf - zet, klagt, al -

peo - ple sigh, all, all the peo - ple sigh,
 s Volk, es seuf - zet, seuf - zet, seuf - zet, klagt,

64

and they are in bit-ter-ness, all the peo-ple sigh
 und sie sind voll Bit-ter-nis, al-les Volk, es

sons of Is-rael do mourn, do
 Kin-der Is-ra-els kla-

her peo-ple sigh,
 -les Volk, es klagt,

+ Fg

are
 nd voi.

at

68

a u. (a. u. g.)

and hang down their heads, the sons of Is-rael do mourn,
 und beugt tief das Haupt, die Kin-der Is-ra-els kla-

es sigh, and hang down their heads, the sons of Is-rael do mourn,
 es klagt, und beugt tief das Haupt, die Kin-der Is-ra-els kla-

the peo-ple sigh and hang down their heads, the sons of Is-rael do
 -les Volk, es klagt, und beugt tief das Haupt, die Kin-der Is-ra-els

so-ple sigh, and hang down their heads to the ground, to the ground, the sons of Is-rael do
 volk, es klagt, und beugt tief das Haupt auf den Grund, auf den Grund, die Kin-der Is-ra-els

so-otto

Bc

and they are in bit - ter - ness, they are in bit - ter - ness,
 - gen, und sie sind voll Bit - ter - nis, sie sind voll Bit - ter - nis,
 and they are in bit - ter - ness, they are in bit - ter
 - gen, und sie sind voll Bit - ter - nis, sie sind voll Bit -

mourn, and they are in bit - ter - ness, the peo-
 kla - - - - gen, und sie sind voll Bit - ter - nis, - - - - - ple
 - - - - - gen, und sie sind voll Bit - ter - nis, the peo-
 kla - - - - - gen, und sie sind voll Bit - ter - nis, - - - - - ple
 - - - - - gen, und sie sind voll Bit - ter - nis, the peo-
 kla - - - - - gen, und sie sind voll Bit - ter - nis, - - - - - ple

7 6
4

gh, and hang down their heads to the ground.
 klagt, und beugt tief das Haupt auf den Grund.
 sigh, and hang down their heads to the ground.
 klagt, und beugt tief das Haupt auf den Grund.
 sigh, sigh, and hang down their heads to the ground.
 klagt, klagt, und beugt tief das Haupt auf den Grund.
 sigh, sigh, and hang down their heads to the ground.
 klagt, klagt, und beugt tief das Haupt auf den Grund.
 + Fg

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

* She that was great among the nations / Sie, die so groß bei allen Völkern

** and princess of the provinces! / und Fürstin der Provinzen war!

*** Zu den ergänzten b-Akzidentien in den Takten 111-122 siehe das Vorwort. / On the editorial flats between mm. 111 and 122, see the Foreword.

is the might - y fall'n, how is the
 sank der Held da - hin, wie sank der

is the might - y fall'n, how
 sank der Held da - hin, wie

is the might - y fall'n, t. der fall'n!
 sank der Held da - hin, hin!

is the might - y fall'n, is, -c - y fall'n!
 sank der Held da - hin, held da - hin!

Vc

that was great, how is the might - y fall'n, he that was great,
 er, der so groß, wie sank der Held da - hin, er, der so groß,

great, was great,
 groß, so groß,

How is the might - y fall'n,
 Wie sank der Held da - hin,

How is the might - y fall'n,
 Wie sank der Held da - hin,

Vc Tutti

how is the might - y fall'n,
wie sank der Held da - hin,

how is the might - y fall'n,
wie sank der Held da - hin,

how is the might - y fall'n,
wie sank der Held da - hin,

how is the might - y fall'n,
wie sank der Held da - hin,

Vc

fall'n. He that was great a - mong the prin-ces and ru - ler of the
da - hin! Er, der so groß bei al - len Fürs-ten und Herr-scher der Pro -

might - y fall'n,
Held da - hin,

is the might - y fall'n. He that was great a - mong the prin-ces and ru - ler of the
sank der Held da - hin! Er, der so groß bei al - len Fürs-ten und Herr-scher der Pro -

mezzo
how is the might - y fall'n,
wie sank der Held da - hin,

Bc

prov - in - ces, how is the might - y fall'n! He that was great a - mong the prin - ces
 vin - zen war, wie sank der Held da - hin! Er, der so groß bei al - len Fürs - tr

how, how is the might - y fall'n! He that was great a - mong the prin - ces
 wie, wie sank der Held da - hin! Er, der so groß bei al - len

How! Wie!

How! Wie!

How! wie,

How! wie,

How! wie,

How! wie,

How! wie,

How! How is the might - y fall'n, how is the might - y fall'n,
 wie, wie sank der Held da - hin, wie sank der Held da - hin,
 How! How is the might - y fall'n, how is the might - y fal'
 wie, wie sank der Held da - hin, wie sank der Held da -
 How! How is the might - y fall'n, how is the migh the might - y
 wie, wie sank der Held da - hin, wie sank der Hel^o der Held da -
 Tutti
 How! How is the might - y fall'n, how is the might - y
 wie, wie sank der Held da - hin, wie sank der Held da -

fall'n!
 hin!

He put on righ - teous-ness, and it cloath -
 Er leg - te an Ge - rech - tig - keit, und sie stand

He put on righ -
 Er leg - te an Ge - rech

and it cloath -
 und sie stand

ed him,
 ihm wohl,

he put on righ -
 er leg - te an Ge - rech -

put on righ - teous-ness, he put on righ -
 leg - te an Ge - rech - tig - keit, er leg - te an Ge - rech - tig -

Vc con Fg Fg
 # 6# 7 6# 6 Vc 2 6 4# 6 5 6
 2

* She put on righteousness, and it clothed her / Sie legte an Gerechtigkeit, und sie stand ihr wohl

ed ihm, wohl,
 - teous-ness, and it cloath - ed him. it
 - tig - keit, und sie stand ihm wo' sie st...
 ness, and it cloath - ed ihm, she put on righ - ar.
 keit, und sie stand ihm wohl, er leg - te an Ge - rech - in - ed ihm
 He put on righ - - teous-ness, ar
 Er leg - te an Ge - rech - - tig - keit, id sie stand - ed ihm
 Tutti

4 # 6 7 6 5 4 #

Ge - rech - teous-ness, and it cloath -
 - tig - keit, und sie stand -
 it was a robe,* was a robe
 il - war ein - Man - - - tel, ein Man -
 and a di - a -
 und ein Di - - - a -

4 6 6 6
 2 2 4 6 6
 2

* her judgment was a robe / ihr Urteil war ein Mantel

ed him, and it cloath ed him;
ihm wohl, und sie stand ihm wohl;

and a di - a-dem, a di - a-dem,
tel, ein Di - a-dem, ein Di - a-dem, me. vil

dem, and a di - a-dem,
dem, und ein Di - a-dem, Ge

he put on righ - te and a
er leg - te an Ge - rech - te und ein

nis judg - ment was a robe and a di - a-dem, a
sein Ur - teil war ein Man - tel und ein Di - a-dem, ein

a di - a-dem, his judg - ment
und ein Di - a-dem, sein Ur - teil

r - ness, and it cloth ed him, his judg - ment,
--g - keit, und sie stand ihm wohl, sein Ur - teil,

di - a-dem, his judg - ment was a robe and a di - a-dem,
Di - a-dem, sein Ur - teil war ein Man - tel und ein Di - a-dem,

robe and a di - a-dem, and a di -
 Mantel und ein Di - a-dem, und ein Di -

was a robe and a di - a-dem, his judg-ment
 war ein Man - - - - - tel und ein Di - a-dem, sein Ur - teil

his judg-ment, his judg-ment was a robe and a di - a-dem, his judg-ment
 sein Ur - teil, sein Ur - teil war ein Man - tel, ein Di - a-dem, un Ur - teil

he put on righ -
 er leg - te an

7 3 7 6 5 # 4 # 6

- a-dem. He
 i - a-dem. Er

ment was a robe and a di - a-dem. He
 ur - teil war ein Man - - - - - tel und ein Di - a-dem. Er

as a and a di - a-dem, a robe and a di - a-dem,
 ei - tel und ein Di - a-dem, ein Man - - - - - tel und ein Di - a-dem,

and a di - - - a-dem, a robe and a di - a-dem.
 und ein Di - - - a - dem, ein Man - - - tel und ein Di - a - dem.

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

put on right - Ge - rech - teous-ness, and it cloath -
 leg - te an Ge - rech - tig - keit, und sie stand -

put on right - Ge - rech - teous-ness, and it cloath -
 leg - te an Ge - rech - tig - keit, und sie stand -

his judg - ment was a robe, a robe and a and a
 sein Ur - teil war ein Man - tel, ein Man - tel und e and ein

on righ -
 te an Ge -

his judg - ment was a robe -
 sein Ur - teil war ein Man -

and it cloath - ed him,
 und sie stand ihm wohl,

- a - dem, a robe, a robe and a di - a - dem,
 a - dem, ein Man - tel, ein Man - tel, ein Di - a - dem,

- teous-ness, and it cloath - ed him, his judg - ment was a robe and a di - a - dem,
 rech - tig - keit, und sie stand ihm wohl, sein Ur - teil war ein Man - tel und ein Di - a - dem,

and a di - a-dem, his judgment was a robe,
 und ein Di - a-dem, sein Ur - teil war ein Man - tel

his judgment was a robe, was a robe,
 sein Ur - teil war ein Man - tel, ein Man -

his judgment was a robe, a
 sein Ur - teil war ein Man - tel, ein te. was a
 was a war ein

his judgment was a robe
 sein Ur - teil war ein M a war ein

Fagotto

Bc

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

robe
 ur and a di - a-dem.
 und ein Di - a-dem.

and a di - a-dem.
 und ein Di - a-dem.

an - tel und ein Di - a-dem.

+Fg

7 # 4 # b 4 7 6 6

3. Chorus

Andante larghetto

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

5

9

When the ear heard him, then it bless-ed him,*
 Wes - sen Ohr ihn hör - te, der pries se - lig ihn,
 then it bless-ed him,
 der pries se - lig ihn, the
 ss - lig

When the ear heard him, then it bless-ed him,
 Wes - sen Ohr ihn hör - te, der pries se - lig ihn,
 then it bless-ed him,
 der pries se - lig ihn, se

13

and when the eye saw him,
 und wes - sen Aug' ihn schau - te, it gave wit-ness,
 war voll Freu - de,

u.
 saw him,**
 ihn schau - te, it gave wit-ness,
 war voll Freu - de,

* When the ear heard her, then it blessed her / Wessen Ohr sie hörte, der pries selig sie
 ** and when the eye saw her / und wessen Aug' sie schaute

17

and when the eye saw him, it gave wit -
 und wes - sen Aug' ihn schau - te, war — te,

and when the eye saw him, and when the eye saw him, it gave
 und wes - sen Aug' ihn schau - te, und wes - sen Aug' ihn — schau - t

Freu

21

ear — heard him, then it bless-ed him,
 Ohr ihn hör - te, der pries se - lig ihn,

then it bless-ed him,
 der pries se - lig ihn,

and when the eye —
 und wes - sen Aug' ihn

When the ear — heard him, then it bless-ed him,
 Wes - sen Ohr ihn hör - te, der pries se - lig ihn,

then it bless-ed him,
 der pries se - lig ihn,

* it gave witness of her / war voll Freude, vgl. die Einzelanmerkungen / cf. the "Einzelanmerkungen"

saw him, it gave wit-ness, ar en the eye
 schau-te, war voll Freu-de, wes - sen Aug' -

and when the eye saw him, it gave wit- and when the eye
 und wes - sen Aug' ihn schau-te, war voll Fr und wes - sen Aug' -

when the ear heard him, then it bless-ed him, when the ear heard him,
 wes - sen Ohr ihn hör - te, der pries se - lig ihn, wes - sen Ohr ihn hör - te,

when the ear heard him, then it bless-ed him, when the ear heard him,
 wes - sen Ohr ihn hör - te, der pries se - lig ihn, wes - sen Ohr ihn hör - te, -

gave wit - ness to him, when the ear heard him,
 hau-te, war voll Freu-de, wes - sen Ohr ihn hör - te,

saw him, it gave wit - ness to him, when the ear heard him,
 - ihn schau-te, war voll Freu-de, wes - sen Ohr ihn hör - te,

34

then it bless-ed him, then it bless-ed him,
der pries se - lig ihn, der pries se - lig ihn,

then it bless-ed him, then it bless-ed him, and when the e^r saw
der pries se - lig ihn, der pries se - lig ihn, und wes - sen Aug'

then it bless-ed him, then it bless-ed him, and wh
der pries se - lig ihn, der pries se - lig ihn, und

then it bless-ed him, then it bless-ed him, and when the eye
der pries se - lig ihn, der pries se - lig ihn, und wes - sen Aug' ihn

38

it gave wit - ness to him, and when the eye
Freu - de, Freu - de, und wes - sen Aug' ihn

it gave wit-ness, it gave wit-ness to him,
war voll Freu - de, Freu - de, war voll Freu - de,

it gave wit-ness, wit-ness to him, and when the eye
war voll Freu - de, war voll Freu - de, und wes - sen Aug' ihn

saw him, it gave wit-ness, it gave wit-ness to him,
schau-te, war voll Freu - de, Freu - de, war voll Freu - de,

saw him,
schau-te,

and when the eye
und wes - sen Aug' ——— saw him,
ihn schau-te,

saw him,
schau-te,

and when the eye
und wes - sen Aug' ——— saw him,
ihn schau-te,

it gave wit-ness
war voll Freu - d'

it gave wit-ness,
war voll Freu - de,

it gave wit-ness,
war voll Freu - de,

it - ness to him, it gave
Freu - de, Freu - de, der —

to him.
Freu-de.

wit-ness to him.
war voll Freu-de.

4. Chorus

Adagio

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I, II

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

How, how is the might - y fall'n, how is the migh' 'n! was
 Wie, wie sank der Held da - hin, wie sank der Hr so

How, how is the might - y fall'n, how is fa. hi He that was
 Wie, wie sank der Held da - hin, wie Er, der so

How, how is the might - y fall'n, the der nin! He that was
 Wie, wie sank der Held da - hin, Er, der so

How, how is the might - y fa' fall'n! He that was
 Wie, wie sank der Held da - hin! Er, der so

g the prin - ces, and ru - ler of the prov - in - ces! *
 l - len Fürs - ten, und Herr - scher der Pro - vin - zen war!

a - mong the prin - ces, and ru - ler of the prov - in - ces!
 bei al - len Fürs - ten, und Herr - scher der Pro - vin - zen war!

grea great a - mong the prin - ces, and ru - ler of the prov - in - ces!
 gre groß bei al - len Fürs - ten, und Herr - scher der Pro - vin - zen war!

ß, great a - mong the prin - ces, and ru - ler of the prov - in - ces!
 groß bei al - len Fürs - ten, und Herr - scher der Pro - vin - zen war!

6b 7 5 6 7 6 5 5

* How are the mighty fall'n! She that was great among the nations, and princess of the provinces! /
 Wie sank die Macht dahin! Sie, die so groß bei allen Völkern und Fürstin der Provinzen war!

16 Andante *

He de-liver'd the poor that cried,** the poor that cried, the fa-ther-less, th
 Er er - hört' der Ar - men Ruf, der Ar - men Ruf, wer va - ter - los,

He de-liver'd the poor that cried, the poor that cried, the fa-ther-less, te
 Er er - hört' der Ar - men Ruf, der Ar - men Ruf, wer va - ter - los,

He de-liver'd the poor that cried, the poor that cried, the fa-ther-' we, , and him,
 Er er - hört' der Ar - men Ruf, der Ar - men Ruf, wer va - ter - s, und der,

He de-liver'd the poor that cried, the poor that cried, th ia-ther-less, and him,
 Er er - hört' der Ar - men Ruf, der Ar - men Ruf, wer wa - ter - los, und der,

6 6 6 6 6 6

to help him, he de-liver'd the poor that cried,
 ihm Hil - fe, er er - hört' der Ar - men Ruf,

none to help him, he de-liver'd the poor that cried, the
 der fand Hil - fe, er er - hört' der Ar - men Ruf, der

him- none, none to help him, he de-liver'd the poor that cried, the
 der half, der fand Hil - fe, er er - hört' der Ar - men Ruf, der

an that had none, none to help him, he de-liver'd the poor that cried, the
 dem nie-mand half, der fand Hil - fe, er er - hört' der Ar - men Ruf, der

* Zum Rhythmus siehe das Vorwort. / Concerning the rhythm, see the Foreword.

** She deliver'd the poor that cried / Sie erhört' der Armen Ruf

the fa-ther-less, the fa-ther-less, he de-live
 wer va-ter-los, wer va-ter-los, er er-'

poor that cried, the fa-ther-less, the fa-ther-less, he a the
 Ar-men Ruf, wer va-ter-los, wer va-ter-los, er auf, wer

poor that cried, the fa-ther-less, the fa-ther-less, he a the
 Ar-men Ruf, wer va-ter-los, wer va-ter-los, er auf, wer

poor that cried, the fa-ther-less, the fa-ther-less, he a the
 Ar-men Ruf, wer va-ter-los, wer va-ter-los, er auf, wer

poor that cried, the fa-ther-less, the fa-ther-less, he a the
 Ar-men Ruf, wer va-ter-los, wer va-ter-los, er auf, wer

fa-ther-less, and him, him that had none, none to help him.
 va-ter-los, und der, dem nie-mand half, fand bei ihm Hil-fe.

the fa-ther-less, and him, him that had none, none to help him, he de-liver'd the
 wer va-ter-los, und der, dem nie-mand half, der fand Hil-fe, er er-hört' der

the fa-ther-less, and him, him that had none, none to help him, he de-liver'd the
 wer va-ter-los, und der, dem nie-mand half, der fand Hil-fe, er er-hört' der

fa-ther-less, the fa-ther-less, and him, him that had none, none to help him, he de-liver'd the
 va-ter-los, wer va-ter-los, und der, dem nie-mand half, der fand Hil-fe, er er-hört' der

Kind - ness, kind - ness, meek - nes
 Groß - mut, Gü - te und Trost

poor that cried, the poor that cried, he de - liver'd the
 Ar - men Ruf, der Ar - men Ruf, er er - hört' der

poor that cried, the poor that cried, he de - liver'd the
 Ar - men Ruf, der Ar - men Ruf, er er - hört' der

poor that cried, the poor that cried, he de - liver'd the
 Ar - men Ruf, der Ar - men Ruf, er er - hört' der

tasto solo

com - fort were in his tongue.*
 - ren in sei - - nem Mund;

he de - liver'd the fa - ther-less,
 er er - hört', wer va - ter - los,

he de - liver'd the fa - ther-less,
 er er - hört', wer va - ter - los,

he de - liver'd the fa - ther-less,
 er er - hört', wer va - ter - los,

that cried, he de - liver'd the fa - ther-less,
 Ar - men Ruf, er er - hört', wer va - ter - los,

tasto solo

* and comfort were in her tongue / waren in ihrem Mund

the fa-ther-less, the poor that cried, the fa-ther-less; the
 wer va - ter - los um Hil - fe rief, wer va - ter - los, the w
 at
 fe

the fa-ther-less, the poor that cried, the fa-ther-less; ss, che poor that
 wer va - ter - los um Hil - fe rief, wer va - ter - los, um Hil - fe

the fa-ther-less, the poor that cried, the fa-ther- the poor that
 wer va - ter - los um Hil - fe rief, wer va - um Hil - fe

3 6 6h 3 6 6h

Soprano I
 Tu - gend und vir - tue,
 na gend und Eh - re,
 if there was an - y vir - tue,
 Denn nach Tu - gend und Eh - re.

ried;
 rief.

kind-ness, meek-ness and com-fort were in his
 Groß-mut, Gü-te und Trost war'n in sei-nem

kind-ness, meek-ness and com-fort were in his
 Groß-mut, Gü-te und Trost war'n in sei-nem

kind-ness, meek-ness and com-fort were in his
 Groß-mut, Gü-te und Trost war'n in sei-nem

6 6 6 7 7

Piano accompaniment for measures 63-69, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

Soprano I, II

and if there was an - y - praise,
 nach Tu - gend stand ihm der Sinn,

tongue;
 Mund;

if there was an - y vir - tue, and if there
 denn nach Tu - gend und Eh - re, und Eh - there

tongue;
 Mund;

if there was vir - tue, and if there
 denn nach - re, praise, he

tongue;
 Mund;

if there was and as an - y praise, he
 denn nach Tu - h - re, Tu - gend und Ehr' stand

and if there was an - y - praise,
 nach Tu - gend stand ihm der Sinn,

Piano accompaniment for measures 70-76, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

he thought on those things, on those things,
 nach Tu - gend und Ehr' stand ihm der Sinn,

he thought on those things; kind-ness,
 stand ihm der Sinn. Groß - mut,

how those things, he thought on those things; kind-ness,
 der Sinn, stand ihm der Sinn. Groß - mut,

thought on those things, he thought on those things; kind-ness,
 ihm der Sinn, stand ihm der Sinn. Groß - mut,

* she thought on those things / stand ihr der Sinn

he thought on t^r
nach Tu - gend und Ehr' stand ihm t^r

meek-ness and com - fort were in his tongue;
Gü - te und Trost war'n in sei-nem Mund;

meek-ness and com - fort were in his tongue;
Gü - te und Trost war'n in sei-nem Mund;

meek-ness and com - fort were in his tongue;
Gü - te und Trost war'n in sei-nem Mund;

if there denn nach

Tutti

there was an - y praise, he thought on those things; he de - liver'd the poor that
- gend, Tu - gend und Ehr' stand ihm der Sinn; er er - hört' der Ar - men

ere was an - y praise, he thought on those things; he de - liver'd the poor that
re, Tu - gend und Ehr' stand ihm der Sinn; er er - hört' der Ar - men

and if there was an - y praise, he thought on those things; he de - liver'd the poor that
und Eh - re, Tu - gend und Ehr' stand ihm der Sinn; er er - hört' der Ar - men

was an - y vir - tue, and if there was an - y praise, he thought on those things; he de - liver'd the poor that
Tu - gend und Eh - re, nach Tu - gend, Tu - gend und Ehr' stand ihm der Sinn; er er - hört' der Ar - men

cried;
Ruf; he

cried;
Ruf; he stand ihm — those der things; Sinn, at men

cried;
Ruf; he stand ihm — those der things; Sinn, the poor that der Ar - men

cried;
Ruf; he stand ihm — those der things; Sinn, - liver'd the poor that - hör't der Ar - men

Fg.

6 7 6h 4 6 6h

the fa - ther-less, the fa - ther-less, and him, him that had none, none to
wer va - ter - los, wer va - ter - los, und der, dem nie-mand half, fand bei ihm

the fa - ther-less, the fa - ther-less, and him, him that had none, none to
wer va - ter - los, wer va - ter - los, und der, dem nie-mand half, der fand

the fa - ther-less, the fa - ther-less, and him, him that had none, none to
wer va - ter - los, wer va - ter - los, und der, dem nie-mand half, der fand

cried,
Ruf, the fa - ther-less, the fa - ther-less, and him, him that had none, none to
wer va - ter - los, wer va - ter - los, und der, dem nie-mand half, der fand

6 6 6 6 6 5

help him; kind - ness, kind - ness, meek - ness and com - fort, meek - ness and
 Hil - fe. Groß - mut, Groß - mut, Gü - te und Trost, ja Gü - te und

help him; kind - ness, kind - ness, meek - ness and com - fort, meek - his
 Hil - fe. Groß - mut, Groß - mut, Gü - te und Trost, ja Gü sei - nem

help him; kind - ness, kind - ness, meek - ness and com - for' ess - u. were in his
 Hil - fe. Groß - mut, Groß - mut, Gü - te und Trost, in sei - nem

help him; kind - ness, kind - ness, meek - ness an' meek - fort were in his
 Hil - fe. Groß - mut, Groß - mut, Gü - te u' ost war'n in sei - nem

6 6 5 4

if there was an - y vir - tue, and if there was an - y praise, an - y
 denn nach Tu - gend und Ehr - re, nach Tu - gend, Tu - gend und Ehr', und

if there was an - y vir - tue, and if there was an - y praise, if there was an - y praise,
 denn nach Tu - gend und Ehr - re, nach Eh - re, Eh - re, nach Tu - gend und Ehr', und Ehr',

ton: ere was an - y vir - tue, and if there was an - y praise, and if there
 nach Tu - gend und Ehr - re, nach Tu - gend, Tu - gend und Ehr - re, nach

ague; if there was an - y vir - tue, and if there was an - y praise, and if there
 Mund; denn nach Tu - gend und Ehr - re, nach Tu - gend, Tu - gend und Ehr - re, nach

Vc, Fg
 Cb

vir - tue, and if there was an - y praise, and if there was an - y praise, Ehr' on
 Eh - re, nach Tu - gend, Eh - re, nach Tu - gend, Eh - re, Tu - gend und Ehr' s
 praise, if there was an - y vir - tue, and if there was an - y praise, on
 Ehr', denn nach Tu - gend und Eh - re, nach Tu - gend, Tu - gend und Ehr' j.
 if there was an - y, was an - y vir - tue, and if there was an - y on those
 denn nach Tu - gend und Eh - re, nach Tu - gend und Ehr', nach Tu - gend der
 was an - y praise, and if there was, and if there aise, thought on those
 Tu - gend und Ehr', nach Tu - gend, Eh - re, Ehr - re, ihm der
 6 6

things, he thought on those things; if there was an - y
 Si, Sinn, stand ihm der Sinn, denn nach Tu - gend und
 lose things, he thought on those things; if there
 der Sinn, stand ihm der Sinn, denn nach
 gs, thought on those things, he thought on those things;
 n, im der Sinn, stand ihm der Sinn,
 th. he thought on those things, he thought on those things;
 Sinn, stand ihm der Sinn, stand ihm der Sinn,
 6 7 6 6 7 6h

vir - tue, and if there was an - y praise, if there was an - y vir - tue, and if
 Eh - re, nach Tu - gend, Eh - re, nach Tu - gend und Eh - re, nach Tu - gend und F

was an - y vir - tue, and if there was an - y praise, and if
 Tu - gend und Eh - re, nach Tu - gend, Eh - re, nach Tu - gend, nach Tu -

if there was an - y vir - tue, and if thr
 denn nach Tu - gend und Eh - re, nach Tu - ge, e was an - y
 ich Tu - gend und

praise,
 and Ehr', if there was an - y praise, if there was an - y
 denn nach Tu - gend und Ehr', denn nach Tu - gend und

an - y praise, if there was an - y praise, if there
 Tu - gend und Ehr', denn nach Tu - gend und Ehr', denn nach

if there was an - y vir - tue, an - y vir - tue,
 denn nach Tu - gend und Ehr', Tu - gend und Eh - re,

he stand thought on those things,
 ihm _____ on der Sinn,

-Fg

vir - tue, and if there was an - y praise, if there was an - y praise,
 Eh - re, und Ehr', nach Tu - gend und Ehr', nach Tu - gend und Ehr',
 was an - y vir - tue, and if there was an - y praise, if there was an - y
 Tu - gend und Eh - re, nach Tu - gend und Ehr',
 if there was an - y vir - tue, and if there was an - y
 denn nach Tu - gend und Eh - re, nach Tu - gend, Eh - re, ne an - y
 nach

+ Fg

if there was an - y praise,
 denn nach Tu - gend und Ehr',
 y vir - tue, and if there was an - y praise, if there was an - y
 d und Ehr', nach Tu - gend und Ehr',
 e was an - y vir - tue, and if there was an - y praise, if there was an - y praise,
 id Ehr', nach Tu - gend und Eh - re, Ehr', und Ehr', denn nach Tu - gend und Ehr',
 he stand thought on those things, if there
 ihm der Sinn, denn nach

if there was an - y vir - tue, and if there was an - y praise,
 denn nach Tu - gend und Eh - re, nach Tu - gend, Tu - gend und Ehr'

praise, and if there was an - y those
 Ehr', nach Tu - gend, Tu - gend u^{1.} stan. der

if there was an - y vir - tue, and if there wa' ght on those
 denn nach Tu - gend und Eh - re, nach Tu - gend, Tu^{e,} a der

was an - y vir - tue, and if there was an - y pra ne stand thought on those
 Tu - gend und Eh - re, nach Tu - gend, Tu - gend und Ehr' der

6 4 2 6 6 4 3

5u.

chings.
Sinn.

7 4 3

156 Adagio

How, how is the might - y fall'n, how is the might
 Wie, wie sank der Held da - hin, wie sank der Held

How, how is the might - y fall'n, how is the
 Wie, wie sank der Held da - hin, wie sank de da

How, how is the might - y fall'n, how
 Wie, wie sank der Held da - hin, wie

How, how is the might - y fall'n, fall'n!
 Wie, wie sank der Held da - hin, da - hin!

He that at, great a-mong the prin-ces and ru - ler of the prov - in-ces! *
 Er, groß, un - ter den Völ - kern und Herr - scher der Pro - vin - zen war!

at, great a-mong the prin-ces and ru - ler of the prov - in-ces!
 groß, groß, un - ter den Völ - kern und Herr - scher der Pro - vin - zen war!

at was great, great a-mong the prin-ces and ru - ler of the prov - in-ces!
 der so groß, groß, un - ter den Völ - kern und Herr - scher der Pro - vin - zen war!

* How are the mighty fall'n! She that was great among the nations and princess of the provinces! /
 Wie sank die Macht dahin! Sie, die so groß unter den Völkern und Fürstin der Provinzen war!

5. Chorus

Larghetto e staccato

Oboe I, II *a 2*
Violino I, II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Basso continuo

22

Alto

Tenore

The righ-teous shall be had in ev - er - last
 Der From - me wird be - wahrt in ev

28

ing re - mem - br
 gem Ge - dächt

gem ing - br

34

and the wise will shine as the bright -
 und der Wei - se er - strah - let wie ein hel -

* Zur Textunterlegung siehe die Einzelanmerkungen und das Vorwort. / Concerning the textual underlay, see the "Einzelanmerkungen" and the Foreword.

40

f

ness of the fir - ma - ment.
les Licht am Fir - ma - ment;

ness of the fir - ma - ment.
les Licht am Fir - ma - ment;

f

45

a 2

Soprano

Basso

be had in ev - er - last - -
d be - wahr - in ew' - -

-teous shall be had in ev - er - last - -
m - me wird be - wahr - in ew' - -

6

51

a 2

- - - ing re - mem - brance,
- - - gem Ge - dächt - nis, and the wise
und der Wei - -

- - - ing re - mem - brance, and the
- - - gem Ge - dächt - nis, und der

6

57

se er - strah - - let, er - strah - - let will shine as the bright -
 wie ein hel -
 wise / Wei - - se er - strah - - will shine as the bright

62

ness of the fir - ma-ment.
 les Licht am Fir - ma-ment;
 ness of the fir - ma-ment.
 les Licht am Fir - ma-ment;

67

a 2

shall be had in ev - er - last - - ing re -
 wird be - wahrt in ew' - gem, ew' - - gem Ge -
 gh - teous shall be had in ev - er - last - - ing re -
 From - me wird be - wahrt in ew' - gem, ew' - - gem Ge -
 The righ - teous shall be had in ev - er - last - - ing re -
 der From - me wird be - wahrt in ew' - gem, ew' - - gem Ge -
 The righ - teous shall be had in ev - er - last - - ing re -
 der From - me wird be - wahrt in ew' - gem, ew' - - gem Ge -

mem - brance, and the wise will shine as the bright
 dächt - nis, und der Wei - se strahlt wie ein hel

mem - brance, and the wise will shine as t^h
 dächt - nis, und der Wei - se strahlt wie

mem - brance, and the wise will shine brig
 dächt - nis, und der Wei - se strah^l hel cht the

mem - brance, and the wise will the
 dächt - nis, und der Wei - se in les of Licht the

ous shall be had
 me wird be - wahr

The righ - teous, the righ - teous shall be
 der From - me, der From - me wird be -

The righ - teous, the righ - teous shall be
 der From - me, der From - me wird be -

ur - ma - ment. The righ - teous, the righ - teous shall be
 Fir - ma - ment; der From - me, der From - me wird be -

82

in ev - er - last - - - - - in ev - - - - - er

had wahr in ev - - - - - er

had wahr in ev - - - - - er

had wahr in ev - - - - - er

87

em e, in ev - er last - - ing re - mem - brance, - - - - - wi - gem - ing re - mem - brance, - - - - -

in ev - er last - - ing re - mem - brance, - - - - - wi - gem - ing re - mem - brance, - - - - -

in ev - er last - - ing re - mem - brance, - - - - - wi - gem - ing re - mem - brance, - - - - -

in ev - er last - - ing re - mem - brance, - - - - - wi - gem - ing re - mem - brance, - - - - -

and the wise will shine,
 und der Weise er - strahlt,

and the wise will shine,
 und der Weise er - strahlt,

and the wise will shine
 und der Weise er - stra'

and the
 und der

and the
 und der

will shine as the bright-ness of the
 er - strahlt wie ein hel - les Licht am

will shine as the bright-ness of the
 er - strahlt wie ein hel - les Licht am

will shine as the bright-ness of the
 er - strahlt wie ein hel - les Licht am

will shine as the bright-ness of the
 er - strahlt wie ein hel - les Licht am

PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

100

fir - ma - ment, and the wise will shine, shine, shine, and the wise
 Fir - ma - ment, und der Weise er - strahlt hell, hell, hell, und der Wei

fir - ma - ment, and the wise will shine, shine, shine, and
 Fir - ma - ment, und der Weise er - strahlt hell, hell, hell, und

fir - ma - ment, and the wise will shine, shine, shine, the
 Fir - ma - ment, und der Weise er - strahlt hell, hell, hell, Wei

fir - ma - ment, and the wise will shine, shine, the will
 Fir - ma - ment, und der Weise er - strahlt hell, hell, hell, se

7 6 7 6 6b 7 a

106

shir st the ein bright hel - - ness, as Licht, the ein bright - -
 as wie the ein bright hel - - ness, as Licht, the ein bright - -
 as wie the ein bright hel - - ness, as Licht, the ein bright - -
 as wie the ein bright hel - - ness, as Licht, the ein bright - -

3 7 7 6 7 6

111

ness of the fir - ma-ment.
les - Licht am Fir - ma-ment.

ness of the fir - ma-ment.
les Licht am Fir - ma-ment.

ness of the fir - ma-ment.
les - Licht am Fir - ma-ment.

ness of the fir - ma-ment.
les Licht am Fir - ma-ment.

b # # # 6 6

116

p

p

f

7 6 7 6 7 6b 7b 6

6. Chorus

Grave e piano

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

The first system of the musical score includes staves for Oboe I, II; Violino I and II; Viola; Soprano; Alto; Tenore; Basso; and Basso continuo. The vocal parts have the following lyrics:

Soprano: Their bod - ies are bur - ied in peace, / Ihr Leib kam im Gra - be zur Ruh',

Alto: Their bod - ies are bur - ied in peace, / Ihr Leib kam im Gra - be zur Ruh',

Tenore: Their bod - ies are bur - ied in / Ihr Leib kam im Gra - be zu

Basso: Their bod - ies are bur - ied in / Ihr Leib kam im Gra - be zur Ruh',

Basso continuo: Their bod - ies are bur - ied in / Ihr Leib kam im Gra - be zur Ruh',

The second system of the musical score continues the vocal parts and instruments. The lyrics for the vocal parts are:

Soprano: es are bur - ied in peace, / kam im Gra - be zur Ruh', in im

Alto: ihr bod - ies are bur - ied in peace, / ihr Leib kam im Gra - be zur Ruh', are bur - ied in zur

Tenore: peace, their bod - ies are bur - ied in peace, / ihr Leib kam im Gra - be zur Ruh', im Gra - be zur

Basso: - ied in peace, / ihr Leib kam im Gra - be zur Ruh', their bod - ies are bur - ied in zur

Basso continuo: - ied in peace, / ihr Leib kam im Gra - be zur Ruh', their bod - ies are bur - ied in zur

Andante

18

peace, _____ are bur - ied in peace, _____ but their nam
 Ruh', _____ im Gra - be zur Ruh'; _____ doch ihr R
 peace, _____ are bur - ied in peace, _____ ath e _____ re,
 Ruh', _____ im Gra - be zur Ruh'; _____ t e _____ ich,
 peace, _____ in peace, _____ it t. _____ ev - er-more,
 Ruh', _____ zur Ruh'; _____ ih. _____ e - wig-lich,
 peace, _____ liv - eth ev - er-more,
 Ruh', _____ um le - bet e - wig-lich,

27

er-more, but their name liv - eth ev - er-more, but their name liv - eth ev - er-
 wig-lich, doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich, doch ihr Ruhm le - bet e - wig-
 ch ev - er-more, but their name liv - eth ev - er-more, but their name liv - eth ev - er-
 bet e - wig-lich, doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich, doch ihr Ruhm le - bet e - wig-
 but _____ liv - eth ev - er - more, but their name liv - eth ev - er-more, but their name liv - eth ev - er -
 for _____ m le - bet e - wig - lich, doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich, doch ihr Ruhm le - bet e - wig -
 at their name liv - eth ev - er-more, but their name liv - eth ev - er-more, but their name liv - eth ev - er-
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich, doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich, doch ihr Ruhm le - bet e - wig-

47

but their name liv - eth ev - er-more, but their name liv - eth
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich, doch ihr Ruhm le - bet

but their name liv - eth ev - er-more, but their name liv
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich, doch ihr Ruhm le

name, but their name liv - eth ev - er-more, but their
 Ruhm, doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich, doch ihr

but their name liv - eth ev - er-more, but their
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich, doch ihr

but their name liv - eth ev - er-more, but their
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich, doch ihr

Grave e piano

54

but their name liv - eth ev - er-more. Their bod - ies are
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich. Ihr Leib kam im

but their name liv - eth ev - er-more. Their bod - ies are
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich. Ihr Leib kam im

ev - er-more, but their name liv - eth ev - er - more. Their bod - ies are
 e - wig-lich, doch ihr Ruhm le - bet e - wig - lich. Ihr Leib kam im

but their name liv - eth ev - er-more. Their bod - ies are
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich. Ihr Leib kam im

but their name liv - eth ev - er-more. Their bod - ies are
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich. Ihr Leib kam im

Grave e piano

62 VII

VI II

Va

bur - ied in peace, in peace, are bur - ied ir
 Gra - be zur Ruh', zur Ruh', im Gra - be zu,

bur - ied in peace, in peace, are bur -
 Gra - be zur Ruh', zur Ruh', im Gra -

bur - ied in peace, in peace, are bur -
 Gra - be zur Ruh', zur Ruh', im Gra -

bur - ied in peace, in peace, are bur
 Gra - be zur Ruh', zur Ruh',

71

their
ih

peace, are bur - ied in peace,
Ruh', im Gra - be zur Ruh';

bur - ied in peace, are bur - ied in peace,
Gra - be zur Ruh', im Gra - be zur Ruh';

th. - ies are bur - ied in peace, are bur - ied in peace,
kam im Gra - be zur Ruh', im Gra - be zur Ruh';

neir bod - ies are bur - ied in peace, are bur - ied in peace,
ihr Leib kam im Gra - be zur Ruh', im Gra - be zur Ruh';

Andante

80 Ob I, II ^{*} a 2

VII

VII

Va

f

but their name, but their name, but their name liv - eth ev - er-more, but their name
 doch ihr Ruhm, doch ihr Ruhm, doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich, doch ihr

f

but their name, but their name, but their name liv - eth ev - er-more, - er -
 doch ihr Ruhm, doch ihr Ruhm, doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich, - wig-

f

but their name, but their name, but their name liv - eth ev - er - eth ev - er -
 doch ihr Ruhm, doch ihr Ruhm, doch ihr Ruhm le - bet e - ch . bet e - wig -

f

but their name, but their name, but their name liv - er' e liv - eth ev - er -
 doch ihr Ruhm, doch ihr Ruhm, doch ihr Ruhm le - i . um le - bet e - wig -

f 6

87

mf

et ev - er-more, but their name liv - eth ev - er-more,
 e - wig-lich, doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich,

iv - eth ev - er-more, but their name liv - eth ev - er-more, their
 le - bet e - wig-lich, doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich, ihr

mf

more, their name liv - eth ev - er-more, but their name liv - eth ev - er - more, their name,
 lich, ihr Ruhm le - bet e - wig-lich, doch ihr Ruhm le - bet e - wig - lich, ihr Ruhm,

mf

re, but their name liv - eth ev - er-more, but their name liv - eth ev - er-more,
 uch, doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich, doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich,

* Siehe die Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts. / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

their name
ihr Ruhm

name
Ruhm

their name,
ihr Ruhm

liv-eth
le-bet

their name
ihr Ruhm

liv-eth
le-bet

ev-er-more,
e-wig-lich, their name,
ihr Ruhm,

liv-eth ev-er-more,
le-bet e-wig-lich, their name, their name,
ihr Ruhm, ihr Ruhm,

ev-er-more,
e-wig-lich, liv-eth ev-er-more,
le-bet e-wig-lich, their name, their name,
ihr Ruhm, ihr Ruhm,

ev-er-more,
e-wig-lich, liv-eth ev-er-more,
le-bet e-wig-lich, their name, their name,
ihr Ruhm, ihr Ruhm,

104

but their name liv - eth ev - er-more,
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich,

but their name liv - eth ev - er-more,
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich,

their name,
 ihr Ruhm,

but their name liv - eth ev - er-more,
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich,

but their name liv - eth ev - er-more,
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich,

but their name liv - eth ev - er-more,
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich,

110

but their name liv - eth ev - er-more,
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich,

but their name liv - eth ev - er-more,
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich,

er - more,
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich,

but their name liv - eth ev - er-more,
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich,

but their name liv - eth ev - er-more,
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich,

eth ev - er-more,
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich,

but their name liv - eth ev - er-more,
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich,

but their name liv - eth ev - er-more,
 doch ihr Ruhm le - bet e - wig-lich,

7. Chorus

Grave **a tempo ordinario** a 2

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

The peo - ple will tell, will tell of their wis - dom,
 Und von ih - rer Weis - heit spricht die Ge - mein - de,

The peo - ple will tell, will tell of their wis - dom,
 Und von ih - rer Weis - heit spricht die Ge - mein - de,

The peo - ple will tell, will tell of their wis - dom,
 Und von ih - rer Weis - heit spricht die Ge - mein - de,

The peo - ple will tell, will tell of the
 Und von ih - rer Weis - heit spricht die Ge

6 6 7

7

tion will shew forth their
 - lung kün - det ihr

and the con - gre - ga - tion will
 und die Ver - samm - lung kün - det,

* Zur Textunterlegung siehe die Einzelanmerkungen. / Concerning the textual underlay, see the "Einzelanmerkungen".

and the con-gre-ga-
und die Ver-samm-

ga-samm-lung kün-det ihr Lob, tion, and the con-
lung kün-det ihr Lob, die

- - - - - tion will shew forth their praise, the
- - - - - lung kün-det ihr Lob, ihr Lob, ihr

and the con-gre-ga- kün shew forth their
und die Ver-samm- ihr Lob, ihr

- tion, the con-gre-ga- tion will shew forth their
- lung kün-det ihr Lob, kün-det ihr Lob, ihr

their praise, will shew forth, will shew forth their
Lob, ihr Lob, kün-det ihr

ga-samm- - - - - tion lung, will shew forth their praise, and
- - - - - lung, sie kün-det ihr Lob, kün-

pr. Lob, and the con-gre-ga- lung - - - - - tion will shew forth their
Lob und die Ver-samm- lung kün-det ihr Lob, ihr

30

praise, will shew forth their praise; their re-
 Lob, ihr Lob, ihr Lob; ih - rer

praise, will shew forth their praise; th
 Lob, kün - det ihr Lob, ihr Lob; er -

the con - gre - ga - tion will shew forth their praise; -
 det ihr Lob, ihr Lob, ihr Lob; in we - so is
 hal - ten

praise, will shew forth the
 Lob, ihr Lob, the ward al - so is
 Lob, er - hal - ten

6 8

35

and the care of them is with the Most High.
 und der Al - ler - höchs - te sor - get für sie.

and the care of them is with the Most High.
 und der Al - ler - höchs - te sor - get für sie.

with the Lord, and the care of them is with the Most High.
 sie vom Herrn, und der Al - ler - höchs - te sor - get für sie.

with the Lord, and the care of them is with the Most High.
 sie vom Herrn, und der Al - ler - höchs - te sor - get für sie.

7 6

8. Chorus

Larghetto e piano

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

8 VII

VI II

Bc

16 *

They shall re - ceive a glo - rious king - dom,
 Emp - fan - gen wer - den sie von dem Her - ren,

a glo - rious king - dom,
 Ein Kö - nig - reich

* Wenn T. 12–15 gekürzt wird, sollte als 1. Ton in T. 16 in VI I *h*¹ und in VI II *gis*¹ gespielt werden. /
 If mm. 12–15 are omitted, then the first note to be played in m. 16 in VI I should be *b*¹ and in VI II *g sharp*¹.

23

pp

reich - - - ri - ous - king-dom, they shall re-ceive, they shall re-ceive a gl
 herr-lich, emp-fan-gen wer - den sie ein Kö-nig-
 a glo - - - rious king - dom,
 ein Kö - nig - reich - - - so herr - lich,

29

- - ri - ous - king - dom and a beau - beau - ti - ful, beau - ti - ful -
 so herr - lich und ei - ne schö - er Hand des Herrn, ei - ne schö -
 ceive, they shall re - ceive a glo -
 wer - den sie ein Kö - nig - reich - - - ch,

35

♯
 crown - from the Lord's hand, and a beau - ti - ful,
 - von dem Herrn, von der Hand des Herrn,
 and a beau - - ti - ful crown, and a beau - ti - ful, beau - ti - ful, beau - ti - ful
 ei - ne schö - - - ne - Kron' von der Hand des Herrn, ei - ne schö - ne

41

beau-ti-ful, beau-ti-ful crown from the Lord's hand,
 ei-ne Kron', eine-schöne Kron' von der Hand des Herrn,
 crown from the Lord's hand, from the Lord's hand,
 Kro-ne von der Hand des Herrn, von der Hand des Herrn,
 Basso

They
 emr

47 Ob I, II a 2

Soprano

ceive a glo-rious king-dom, glo-rious king-dom,
 den sie von der Hand des Herrn, Kö-nig-reich herr-lich, ri-ous-king-dom,
 Ein Kö-nig-lich,
 so herr-lich,

53 Viola

they shall re-ceive a glo-rious king-dom
 den sie ein Kö-nig-reich so herr-lich,
 and a beau-ti-ful
 ei-ne schön-e

king-dom, they shall re-ceive, they shall re-ceive a glo-rious
 herr-lich, emp-fan-gen wer-den sie ein Kö-nig-reich so

and a beau-ti-ful, beau - ti - ful crown from the Lor'
 von der Hand des Herrn, ei - ne schö - ne Kron' von der

crown,
 Kron',

king - dom,
 herr - lich,

and a ti -
 ei - ne -

shall re -
 - fan - gen wer -

a glo - rious king - dom, a
 ein Reich so herr - lich, ein

own, they shall re - ceive a glo -
 emp - fan - gen wer - den sie ein

shall re - ceive a glo - rious king - dom
 in Kö - nig - reich, ein Reich so herr - lich,

ave a glo - rious, glo - rious king - dom
 den sie ein Kö - nig - reich so herr - lich,

PROBENPARTIEN
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

glo - - - rious king - dom, a glo - - - rious
 Kö - - - nig - reich, ein Kö - - nig - reich so
 Reich - - - rious king - dom
 so herr - lich,
 and a
 ei - ne be
 s

from the Lord's hand,
 ne ne schön Kron,
 a glo - - - rious king - dom
 ein Kö - nig - reich so herr - lich,
 and a beau - ti - ful,
 von der Hand des Herrn,

they shall re - ceive, they shall re - ceive a glo -
dann wer - den sie emp - fan - gen ein Reich

beau - ti - ful crown from the Lord's
ei - ne schö - ne Kron' von der Hand des

beau - ti - ful crown from the Lord's
ei - ne schö - ne Kron' von der Hand des

Ob I

Ob II

and a beau - ti - ful, and a
von der Hand des Herrn, von der

nd a beau - ti - ful crown from the Lord's hand, they shall re -
ei - ne schö - - ne Kron', schö - - ne Kron', ein Kö - - nig -

and a beau - - ti - ful crown, they shall re -
ei - ne schö - - ne Kron', ein Kö - - nig -

beau - ti - ful crown from the Lord's hand,
 des - Herrn ein Kö - nig - reich und ei - ne Kron',
 beau - ti - ful crown from the Lord's hand,
 Hand des Herrn ein Kö - nig - reich und ei - ne Kron'
 ceive a beau - ti - ful crown from the Lord's
 reich, ein Kö - nig - reich und ei - ne schö - ne
 ceive a beau - ti - ful crown from
 reich, ein Kö - nig - reich und ei - ne schö -

6 5b

from the Lord's hand,
 von des Her - ren Hand
 n, a beau - ti - ful crown from the Lord's hand,
 ei - ne schö - ne Kron' von des Her - ren Hand, von des
 and a beau - ti - ful crown from the Lord's hand,
 ei - ne schö - ne Kron' von des Her - ren Hand,
 and a beau - ti - ful crown from the Lord's hand,
 ei - ne schö - ne Kron' von des Her - ren Hand,

106

and a beau - ti - ful, beau - ti - ful crown from the Lord's hand.
 ei - ne schö - ne Kron', schö - ne Kron' von des Her - ren Hand.

Lord's Her - ren Hand, des Lord's Hand.

and a beau - ti - ful, beau - ti - ful crown from the Lord's
 ei - ne schö - ne Kron', schö - ne Kron' von des Her - ren

and a beau - ti - ful, beau - ti - ful crown from the
 ei - ne schö - ne Kron', schö - ne Kron' von des Her - ren

114

* Wenn T. 116-118 gekürzt wird, sollte als 1. Ton in T. 119 in VI I h¹ und in VI II gis¹ gespielt werden.
 If mm. 116-118 are omitted, then the first note to be played in m. 119 in VI I should be b¹ and in VI II g sharp¹.

9. Chorus

Largo

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

The musical score for the 9th Chorus includes vocal parts for Soprano, Alto, Tenore, and Basso, along with instrumental parts for Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, and Basso continuo. The score is in a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Largo'. The lyrics are in Latin and English, and the music is in a homophonic style with a clear harmonic structure. The vocal parts are in a homophonic setting, with the Soprano and Alto parts having the most prominent melodic lines. The instrumental parts provide a rich harmonic background, with the strings playing a steady accompaniment and the woodwinds providing harmonic support. The lyrics are: 'The mer - ci-ful good-ness of the Lord / Die gnä - di-ge Gü - te uns - res Herrn'. The score is marked with a large 'PROBE' watermark and a diagonal watermark that reads 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag'.

12

en - dur - eth for e - ver, for ev - er on them that fear - him,
bleibt im - mer und e - wig bei de - nen, die ihn fürch - - ten,

en - dur - eth for ev - er on them that fear - him, the
bleibt e - wig bei de - nen, die ihn fürch - - ten, mer - ci-ful
en - dur - eth for ev - er on them that fear - die mer - ci-ful
bleibt e - wig bei de - nen, die ihn fürch - - die gnä - di-ge

en - dur - eth for ev - er on them that fr the mer - ci-ful
bleibt e - wig bei de - nen, die ihn f die gnä - di-ge

3

17

en - dur - eth for ev - er, for ev - er on them that fear - him,
bleibt im - mer und e - wig bei de - nen, die ihn fürch - - ten,

Lord en - dur - eth for ev - er on them that fear - him,
Herrn bleibt e - wig bei de - nen, die ihn fürch - - ten,

go of the Lord en - dur - eth for ev - er on them that fear - him,
uns - res Herrn bleibt e - wig bei de - nen, die ihn fürch - - ten,

god - ness of the Lord en - dur - eth for ev - er on them that fear - him,
Gü - te uns - res Herrn bleibt e - wig bei de - nen, die ihn fürch - - ten,

6 4 7 6 4 2

and his righ - teous-ness on chil - dren's chil - dren, and his righ - teous-ness, his righ -
 sei - ne Treu - e bleibt bei un - sern Kin - dern, sei - ne Treu - e bleibt bei Kir

and his righ - teous-ness on chil - dren's chil - dren, and his righ - teous-ness
 sei - ne Treu - e bleibt bei un - sern Kin - dern, sei - ne Treu - e bl

and his righ - teous-ness on chil - dren's chil - dren, and his righ -
 sei - ne Treu - e bleibt bei un - sern Kin - dern, sei - ne Treu

and his righ - teous-ness, his righ -
 sei - ne Treu - e bleibt bei un - sern und bei Kin - des -

the mer - ci - ful good - ness of the Lord
 die gnä - di - ge Gü - te uns - res Herrn

the mer - ci - ful good - ness of the Lord
 die gnä - di - ge Gü - te uns - res Herrn

the mer - ci - ful good - ness of the Lord
 die gnä - di - ge Gü - te uns - res Herrn

chil - dren;
 kin - dern, the mer - ci - ful good - ness of the Lord
 die gnä - di - ge Gü - te uns - res Herrn

6 7 6 7 4 # # f

en - dur - eth for ev - er, for ev - er on them, on them
 bleibt im - mer und e - wig, bleibt im - mer bei de - nen, die
 en - dur - eth for ev - er, for ev - er on them, ar him
 bleibt im - mer und e - wig, bleibt im - mer bei de
 en - dur - eth for ev - er, for ev - er or o, en, am,
 bleibt im - mer und e - wig, bleibt im - mer em, - ten,
 en - dur - eth for ev - er, for em, at fear him,
 bleibt im - mer und e - wig, blei' em, hn fürch - ten,

6 7 # 6 7 7

and his righ - teous - ness, and his righ - teous - ness on chil - dren's chil - dren.
 sei - ne Treu - e bleibt, bleibt bei Kin - dern und bei Kin - des - kin - dern.
 and his righ - teous - ness on chil - dren's chil - dren, and his righ - teous - ness on chil - dren's chil - dren.
 sei - ne Treu - e bleibt bei Kin - dern und bei Kin - des - kin - dern, und bei Kin - des - kin - dern.
 righ - teous - ness, his righ - teous - ness, his righ - teous - ness on chil - dren's chil - dren.
 e Treu - e bleibt bei Kin - dern und bei Kin - des - kin - dern, bei Kin - des - kin - dern.
 and his righ - teous - ness his righ - teous - ness on chil - dren's chil - dren.
 sei - ne Treu - e bleibt bei Kin - dern und bei Kin - des - kin - dern.

6 9 8 7

Critical Report

I. The Sources

A: Autograph score of the *Funeral Anthem* – British Library, London (shelf no.: *R.M.20.d.9, The Anthem at the Queen Caroline's Funeral*) Handel's composing score was completed on 12 December 1737. The opening *Sinfonia* was added on a separate sheet now bound at the beginning of the work. Apart from that, the music was written consecutively, using paper with 10 staves of quires of sheets of paper folded top-to-bottom then left-to-right, with the top fold cut, making 8 sides each. The allocation of staves is as follows: V[iolino] 1, V[iolino] 2, Viola, H[autboy] 1, H[autboy] 2, C[antus], A[ltus], T[enore], B[asso], [Basso continuo]. This consistent layout enables Handel to show clearly when the oboes play. Short cuts (e. g., not writing out doubling parts and in homophonic sections, only writing the text below one part) would have presented few, if any, problems to his chief scribe and assistant J. C. Smith Sr.

We do not know how much preparation Handel made on paper or in his head before he started to write a movement; but his autograph scores gives the impression of someone trying to get his ideas out as quickly as possible. The bare bones (instrumental introduction, vocal parts and continuo) were written first, then the gaps were rapidly filled when the outline of the whole work was finished. The whole process for the *Funeral Anthem* probably took a week.

None of the verbal changes for its re-use in *Israel in Egypt* appear in the autograph: Handel presumably added them to the lost conducting score. The autograph does, however, contain additional words for subsequent use of the music.

There is a partial Italian translation, perhaps intended for the benefit concert in March 1738, and an English text of two sections for the *Foundling Hospital Anthem* (HWV 268) of 1749.

There is no unequivocal evidence to show when Handel added the *Sinfonia*, made cuts in it and in Nos. 2 and 8, added bars in No. 6, and changed the word "shall" in No. 5.

C: Set of parts in the Newman Flower Collection of the Central Public Library in Manchester (shelf no.: *MS 130*) – the sole source in which the three-part version of *Israel in Egypt* has survived. The set of parts was produced by Handel's regular copyists for Charles Jennens, an enthusiast for Handel's music as well as librettist for *Saul* and *Messiah*; he was perhaps also responsible for the selection of the text of *Israel in Egypt*, Parts II+III. Jennens acquired scores and parts of many of Handel's works. The set of parts comprises 18 parts: VI I, VI II, Va, Vc, Ob I, Ob II, Fg, Tr I, Tr II, Timp, Sl, SII, AI, AII, TI, TII, BI, BII.

L 1737: Libretto of the *Funeral Anthem* from 1737.
THE | ANTHEM. | [...] | Compos'd by Mr. HANDEL.

L 1739: Libretto for the first performance of *Israel in Egypt* from the year 1739.

ISRAEL | IN | EGYPT. | AN | ORATORIO: | OR, | SACRED DRAMA. | As it is Performed | At the KING'S THEATRE in the Hay-Market. | Set to Musick by GEORGE-FREDERICK HANDEL, Esg. | [Vignette] LONDON: | [...] M DCC XXXIX. [...]

Only Parts II+III of the conducting score **B** of *Israel in Egypt* have been preserved; see the Critical Report to volume II (Carus 55.054).

II. About the Edition

The edition of the music follows the autograph score **A**. In doubtful cases the set of parts **C** has been consulted, although it was apparently never used and movements from different versions of *Israel in Egypt* were juxtaposed. Furthermore, no basso continuo part has survived in it. However, since it was probably copied from **A**, and the readings of the lost conducting score of Part I *Israel in Egypt* (= the music is identical to that of the *Funeral Anthem*) possibly were taken into consideration, it is the best available source to consult when it is necessary to add missing passages. In addition, it is the only source in which Part I has survived in unabridged form. Moreover, the libretto **L 1739** contains the text to Part I of *Israel in Egypt*, since **A** has only the text of the *Funeral Anthem*.

The present edition follows the wording of the text in **A**. The punctuation has been modernized to reflect present-day usage, but it is orientated – as much as possible – towards that of **L**. For the most part, the handwritten score **A** dispenses with punctuation. The underlaid text in the score is that of *Israel in Egypt*; the differences of the *Funeral Anthem* are footnoted.

As far as possible, editorial additions are shown within the music itself (notes, accidentals, trills and dynamic markings in small print, slurs and ties with dotted lines, annotations with italics, figuration in square brackets) and where this was not possible they are indicated in the detailed remarks. Melismatic slurs in the vocal parts have not been added to the readings given in the score, since they are not indicated for practical performance.

The edition renders the musical text of the source in accordance with modern editorial practice with regard to cross beams and note stems, as well as rhythmic notation. In so doing the following specific characteristics of Handel's writing style have been altered without special mention: In **A** Handel dispenses with a regular use of bar lines. Instead, for the most part after every four bars he subdivides the score with a continuous bar line through all of the systems – bar lines between these larger divisions are often lacking. Handel is inconsistent in using a half note on the second and third beats of a duple-time bar or two tied quarter notes; he generally prefers the former, and that has been standardized without indication. A few editorial rhythmic modifications are indicated by small notes above the staff. For particular problems of rhythmic notation in some movements see the Foreword.

Dynamic and expression markings have been standardized without comment (e.g., *p* instead of *piano*, *mp* instead of *mezzo pian*). Vocal parts originally notated in soprano, alto and tenor clefs are changed to the normal modern clefs.

All of the headings and instrumental details indicated at the front of the score are reproduced in normal script and standard orthography, even if they are missing in the source, or appear in different orthography. The detailed remarks provide information about the existence of these details in the source and about their wording, as well as about the ordering of the parts in the score. The work has no unified numbering of the movements.¹ Handel notates the transitions between movements in various manners, but our division into nine movements emphasizes continuity and musical cohesion.

The original placement of accidentals observed the old convention whereby an accidental referred to the note before which it was placed and its immediate repetition, including immediate repetition beyond the bar line. If, on the other hand, there is a departure from the pitch within the measure, the accidental must be used again, when the pitch recurs. But the old practice was not observed consistently by Handel, so the procedure of this edition is as follows: Superfluous repeated accidentals within the same measure were removed without special mention; those accidentals whose absence would result in mistakes if modern practice were followed have been added in normal size, as have accidentals for repeated notes behind bar lines.

A dynamic mark placed prominently in one part (usually violin I or Bc) in a homophonic section that obviously applies to all parts is added to them and is indicated as editorial. Handel's practice of indicating a dynamic with the tempo marking is retained, but duplicated in each part. Unless otherwise indicated, movements begin loud, and no dynamic need be added in the first measure to show this.

Handel uses a vertical stroke for the strings to indicate a note that is detached and perhaps stressed, but it is not necessarily as strong as a modern accent and may sometimes be the equivalent of a staccato. This sign is not modernized (e.g. No. 1, T. 3). The marks in the shortened section of No. 8, on the other hand, are dots indicating *portato*.

Handel's so-called "dorian" notation of No. 3 in E flat major with two flats is modernized, but the more familiar baroque usage of a minor key with one flat too few in the signature is retained in No. 6.

For the missing indication of the instrumental bass part in the autograph, the edition employs the designation "Basso continuo." At times, there are indications in **A** that the bassoons should double parts other than the *basso continuo*, cancelled by an instruction to return to the Organ/Bc part. In the remaining passages there are no exact indications as to when the bassoons should play. Their use will be left to the decision of the performers. The part from **C** is not reliable. The *Messiah* parts from the Foundling Hospital can be used as a model. In these parts the bassoons play only passages notated in bass clef as long nothing else is indicated.

A change of clef in the basso continuo system means a change of instruments, although this is not specifically indicated in the score. The soprano and alto clef were customarily used to indicate contrapuntal entries of the upper parts when the lower ones were silent.

Entries originally notated in the soprano clef are transcribed into the treble clef and, like those in the alto clef, should be played only by the organ. The tenor clef stands for the omission of the 16-foot instrument(s), the bass clef indicates – when not denoted otherwise – the entry of the entire continuo group.

¹ HWV has 11 movements, Hallische Händel-Ausgabe has 13, the vocal score by Watkins Shaw (Novello) has 12.

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A: autographe Partitur des *Funeral Anthem* – British Library, London (Signatur: R.M.20.d.9, *The Anthem at the Queen Caroline's Funeral*)

Händels Kompositionspartitur wurde am 12. Dezember 1737 fertiggestellt. Die einleitende *Sinfonia* steht auf einem separaten Blatt, das jetzt am Beginn des Werks eingebunden ist. Ansonsten wurde die Musik fortlaufend notiert, unter Verwendung von 10-zeilig rastriertem Papier. Die Bögen sind kreuzweise gefaltet und am oberen Falz aufgeschnitten, wodurch je 8 Seiten entstehen. Die Anordnung der Systeme ist wie folgt: V[iolino] 1, V[iolino] 2, Viola, H[autboy] 1, H[autboy] 2, C[antus], A[ltus], T[enore], B[asso], [Basso continuo]. Durch diese gleichbleibende Anordnung war Händel in der Lage präzise anzugeben, wann die Oboen spielen. Abkürzungen (z. B. nicht ausgeschriebene Parallelstimmen und, in homophonen Abschnitten, Textunterlegung in nur einer Stimme) werden – wenn überhaupt – nur geringe Probleme für seinen Hauptkopisten J. C. Smith senior verursacht haben.

Es ist nicht bekannt, wieviel Händel auf dem Papier bzw. im Kopf vorbereitet hatte, bevor er mit der Niederschrift eines Satzes begann. Seine autographen Partituren vermitteln den Eindruck von jemandem, der versucht, seine Ideen so schnell wie möglich festzuhalten. Das Grundgerüst (Instrumentaleinleitung, Vokalstimmen und Continuo) wurde zuerst geschrieben. Wenn diese Umrisse des Werks fertig waren, füllte Händel die Lücken rasch aus. Der ganze Prozess dauerte für das *Funeral Anthem* wahrscheinlich eine Woche.

Keine der sprachlichen Änderungen für die Wiederverwendung in *Israel in Egypt* erscheint im Autograph. Vermutlich hat Händel sie in der verloren gegangenen Dirigierpartitur verzeichnet. Das Autograph enthält jedoch zusätzliche Texte für spätere Verwendungen der Musik.

Zu einigen Teilen liegt eine italienische Übersetzung vor, die vielleicht für das Wohltätigkeitskonzert im März 1738 gedacht war. Zu zwei Abschnitten existiert ein englischer Text für das *Foundling Hospital Anthem* (HWV 268) von 1749.

Es gibt keine eindeutigen Belege darüber, wann Händel die *Sinfonia* ergänzt hat, wann er dort und in den Nummern 2 und 8 Kürzungen vorgenommen, Takte in Nr. 6 ergänzt und das Wort „shall“ in Nr. 5 geändert hat.

C: Stimmensatz in der Newman-Flower-Sammlung der Central Public Library in Manchester (Signatur: MS 130) – einzige Quelle, die die dreiteilige Fassung von *Israel in Egypt* überliefert.

Der Stimmensatz wurde von Händels üblichem Kopisten für Charles Jennens hergestellt, der ein Anhänger Händelscher Musik, Librettist für *Saul* und *Messiah* und wahrscheinlich auch für die Textauswahl der Teile II und III von *Israel in Egypt* verantwortlich war. Jennens erwarb Partituren und Stimmen vieler Händel-Werke. Der

Stimmensatz umfasst 18 Stimmen: VI I, VI II, Va, Vc, Ob I, Ob II, Fg, Tr I, Tr II, Timp, SI, SII, AI, AII, TI, TII, BI, BII.

L 1737: Libretto des *Funeral Anthem* aus dem Jahr 1737. THE | ANTHEM. | [...] | Compos'd by Mr. HANDEL.

L 1739: Libretto zur Uraufführung von *Israel in Egypt* aus dem Jahr 1739.

ISRAEL | IN | EGYPT. | AN | ORATORIO: | OR, | SACRED DRAMA. | As it is Performed | At the KING'S THEATRE in the Hay-Market. | Set to Musick by GEORGE-FREDERICK HANDEL, Esg. | [Vignette] LONDON: | [...] M DCC XXXIX. [...]

Die Dirigierpartitur **B** ist nur zu Teil II+III von *Israel in Egypt* erhalten; vgl. den Kritischen Bericht zu Bd. 2 (Carus 55.054)

II. Zur Edition

Die Edition folgt der autographen Partitur **A**, in Zweifelsfällen wurde der Stimmensatz **C** hinzugezogen. Er wurde zwar offensichtlich nie benutzt und stellt teilweise Sätze unterschiedlicher Fassungen von *Israel in Egypt* nebeneinander. Darüber hinaus überliefert er keine Basso-continuo-Stimme. Da er jedoch vermutlich von **A** abgeschrieben wurde und möglicherweise auch Lesarten der verschollenen Dirigierpartitur von Teil I *Israel in Egypt* (= identisch mit der Musik des *Funeral Anthem*) berücksichtigt, ist er die beste erreichbare Quelle zur Ergänzung von Fehlstellen. Darüber hinaus ist er die einzige Quelle, die Teil I in ungekürzter Form überliefert. Das Libretto **L 1739** liefert zudem den Text von Teil I *Israel in Egypt*, da **A** nur den Text des *Funeral Anthem* enthält.

Die vorliegende Ausgabe folgt im Wortlaut dem Texteintrag in **A**. Die Interpunktion wurde modernem Gebrauch angepasst, orientiert sich aber – soweit möglich – an derjenigen von **L**. Die handschriftliche Partitur **A** verzichtet weitgehend auf Interpunktion. Der in der Partitur unterlegte Text ist derjenige von *Israel in Egypt*, die abweichenden Textstellen für das *Funeral Anthem* werden als Fußnote mitgeteilt.

Ergänzungen des Herausgebers werden soweit wie möglich im Notentext diakritisch dargestellt (Noten, Akzidentien, Triller und dynamische Angaben durch Kleinstich, Bögen durch Strichlung, Beschriftungen durch kursive Type, Bezifferung in eckigen Klammern) und, wo dies nicht möglich war, in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Melismenbögen in den Vokalstimmen werden gegenüber der Quelle nicht ergänzt, da sie keinen aufführungspraktischen Hinweis enthalten.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation gemäß heutiger Editionspraxis wieder. Dabei wurden folgende spezifische Schreibweisen Händels ohne weiteren Nachweis aufgelöst: Händel verzichtet in **A** auf ein regelmäßiges Setzen von Taktstrichen. Statt-

dessen spartiert er die Partitur, indem er in der Regel alle vier Takte einen über alle Systeme durchgezogenen Taktstrich zieht, dazwischenliegende Taktstriche fehlen häufig. Händel notiert Halbe Noten oder zwei übergebundene Viertelnoten auf der zweiten und dritten Zählzeit eines geraden Taktes nicht konsequent. Üblicherweise bevorzugt er aber die erste Variante; die Notation wurde ohne Nachweis vereinheitlicht. Einige rhythmische Modifikationen wurden in der Edition durch kleine Noten über dem System angegeben. Für spezielle Fragen zur rhythmischen Notation in einigen Sätzen sei auf das Vorwort verwiesen.

Dynamik- und Vortragsbezeichnungen werden ohne Nachweis in ihrer Schreibweise standardisiert (z. B. *p* statt *piano*; *mp* statt *mezzo pian*). Singstimmen, die original im Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel notiert sind, werden in der heute üblichen Schlüsselung wiedergegeben.

Sämtliche Überschriften und Instrumentenangaben im Vorsatz werden in gerader Schrift und normalisierter Schreibweise wiedergegeben, auch wenn sie in der Quelle nicht oder in anderer Schreibweise vorkommen. Über das Vorhandensein dieser Angaben in der Quelle und den Wortlaut sowie den Partituraufbau geben die Einzelanmerkungen Auskunft. Das Werk hat keine einheitliche Satznummerierung.¹ Händel notierte Satzübergänge in unterschiedlicher Weise. Die vorliegende Aufteilung in neun Sätze legt Wert auf Kontinuität und musikalischen Zusammenhalt.

Die originale Akzidentiensetzung erfolgte nach der alten Praxis, dass ein Akzident seine Gültigkeit bei Tonhöhenwiederholungen auch über die Taktgrenze hinaus behalten kann. Wird dagegen innerhalb eines Taktes die entsprechende Tonhöhe verlassen, muss beim Wiedereintritt erneut ein Akzident gesetzt werden. Da diese Praxis von Händel nicht konsequent gehandhabt wurde, verfährt die Edition wie folgt: Überflüssige Wiederholungsakzidentien innerhalb desselben Taktes wurden ohne Nachweis getilgt, solche Akzidentien, deren Fehlen nach heutiger Praxis Fehler ergeben würden sowie Akzidentien bei Tonwiederholungen hinter Taktstrichen in normaler Größe hinzugefügt.

Ein dynamisches Zeichen, das in einem homophonen Abschnitt in einer Stimme (normalerweise VI I oder Bc) prominent plziert ist und sich offensichtlich auf alle Stimmen bezieht, ist in den übrigen Stimmen diakritisch ergänzt. Händels Gewohnheit, Dynamik- und Tempoangaben zusammen anzugeben, wurde beibehalten, aber in jede Stimme übernommen. Wenn nicht anders angegeben, beginnen die Sätze laut und bedürfen keiner ergänzenden dynamischen Hinweise im ersten Takt, um dies anzuzeigen.

Händel verwendet einen vertikalen Strich um in den Streicherstimmen anzugeben, dass eine Note abgesetzt und ggf. betont zu spielen ist. Sie ist nicht notwendigerweise so stark wie mit einem modernen Akzent zu spielen, und manchmal entspricht das Zeichen einem *staccato*. Es wurde nicht modernisiert (z. B. Nr. 1, T. 3). Die Zeichen in der gekürzten Passage von Nr. 8 sind hingegen Punkte und markieren ein *portato*.

Händels sogenannte „dorische“ Notation von Nr. 3 in Es-Dur mit zwei \flat -Vorzeichen wurde modernisiert. In Nr. 6 wurde die geläufi-

gere barocke Verwendung einer Molltonart mit einem \flat -Vorzeichen zu wenig in der Tonartvorzeichnung beibehalten.

Für die fehlende Besetzungsangaben der instrumentalen Bassstimme im Autograph verwendet die Edition die Bezeichnung „Basso continuo“. Stellenweise finden sich in **A** Hinweise, dass die Fagotte andere Stimmen als den Basso continuo verdoppeln sollen. Sie werden aufgehoben durch eine Anweisung, zur Orgel/Bc-Stimme zurückzukehren. An den restlichen Stellen gibt es keine genauen Angaben, wann und was die Fagotte spielen. Ihre Besetzung obliegt den Ausführenden. Die Stimme aus **C** hat keine zuverlässige Aussagekraft. Als Orientierung kann das Foundling-Hospital-Stimmenmaterial zum *Messiah* dienen, bei dem die Fagotte nur die im Bassschlüssel notierten Passagen spielen, solange nichts anderes angegeben ist.

Schlüsselwechsel im System des Basso continuo bedeuten Instrumentenwechsel, ohne dass dies in der Partitur ausdrücklich gekennzeichnet würde. Sopran- und Altschlüssel wurden gewöhnlich verwendet um kontrapunktische Einsätze der Oberstimmen anzugeben, wo die Unterstimmen pausieren. Einsätze, die original im Sopranschlüssel notiert sind, wurden in den Violinschlüssel transkribiert und sollten, wie diejenigen Passagen im Altschlüssel, nur von der Orgel gespielt werden. Der Tenorschlüssel steht für den Wegfall des Sechzehnfußes, der Bassschlüssel kennzeichnet – wenn nicht anders angegeben – den Einsatz der ganzen Continuo-Gruppe.

¹ Das Werkverzeichnis gibt 11 Sätze an, die Hallische Händel-Ausgabe hat 13, der Klavierauszug von Watkins Shaw (Novello) 12 Sätze.

42	Ob I, Ob II, VI I, VI II	wie Anm. zu Takt 39
65–66	T	A: keine Pausen; die Edition folgt C
68	T 3	A, C: <i>d</i> ¹
115–116		Textunterlegung unklar; die Edition folgt C
138	A 5–6	zwei Achtelnoten; die Edition gleicht an die Rhythmisierung der Parallelstimmen an
144	Bc 2–3	zwei Achtelnoten; die Edition gleicht an die Rhythmisierung von Va und B an
156		Tempoangabe: <i>Adagio</i>

[Nr. 5]

Bl. 28r–34v

keine Satzbezeichnung, Tempoangabe: *Larghetto e staccato*

Instrumentenvorsatz fehlt, da Übergang mitten auf Bl. 28r – Fortsetzung der bisherigen Besetzung

A: Händel schrieb zunächst *the wise shall shine*, änderte dann jedoch *shall zu will*; *will* erscheint auch in C. Zum Text siehe auch das Vorwort.

Die zweistimmigen Abschnitte wurden im *Foundling Hospital Anthem* als Duette gesungen. Es gibt keine Berichte über Solistenauftritte im Trauergottesdienst der Königin, dennoch kann für moderne Aufführungen eine solistische Ausführung in Erwägung gezogen werden.

1–123	VI II	<i>unisono</i> -Vermerk
1	VI I/II 4	A: unklar, ob <i>b</i> ¹ oder <i>c</i> ² ; die Edition folgt C
7	Ob I 10	A: wegen eines Flecks nicht zu lesen; die Edition folgt C
7	Ob II 9	A: wegen eines Flecks nicht zu lesen; die Edition folgt C
18	Ob I	A: wegen eines Flecks unklar, ob <i>c</i> ² ; die Edition folgt C
19	Va 1–2	A: wegen Korr. nicht zu lesen; die Edition folgt C
32	VI I/II 1–3	Viertelnote + 2 Achtelnoten; die Edition gleicht an die Parallelstelle T. 2 an
34	VI I/II 3–5	A: wegen des Falz' nicht zu lesen; die Edition folgt C
42		<i>forte</i> über den Systemen, bezieht sich somit auf alle Stimmen
42.2–43	Va	A: wegen eines Flecks nicht zu lesen; die Edition folgt C
48–52	Ob II	<i>unisono</i> -Vermerk
56–62	Ob II	<i>unisono</i> -Vermerk
59	S, B	hier das einzige mal eindeutig <i>will</i> , keine ursprüngliche Version <i>shall</i> eingetragen (vgl. oben)
74–106	Ob II	<i>unisono</i> -Vermerk
82	Ob I/II 2–4	A: Viertelnote – Achtelnote – Achtelnote; die Edition folgt C bzw. der Lesart des S
88	Ob I 3–4	Bogen
89	S 2–4	Bogensetzung uneindeutig
110	Va 1	A: wegen eines Flecks nicht zu lesen; die Edition folgt C
110	Ob I 3	A: wegen eines Flecks nicht zu lesen; die Edition folgt C

[Nr. 6]

Bl. 34v–37v

keine Satzbezeichnung, Tempoangabe: *Grave*

Instrumentenvorsatz fehlt, da Übergang mitten auf Bl. 34v – Fortsetzung der bisherigen Besetzung

Händel schreibt in A teilweise *burried* anstatt *buried*.

1		<i>pian</i> [o] groß über den Systemen; bezieht sich somit auf alle Stimmen
24		A: <i>forte</i> groß über den Systemen; bezieht sich somit auf alle Stimmen; keine Satzbezeichnung und Tempoangabe, Wiederholung der Taktvorzeichnung <i>c</i> ; C: Tempoangabe: <i>Andante</i>
24–39	VI I, VI II, Va	leere Instrumentalsysteme, <i>colla parte</i> -Anweisung über dem Sopransystem Vi[oline I], über dem Altsystem V 2 sowie über dem Tenorsystem [Viola]. Ein Hinweis auf die Mitwirkung der Oboen fehlt, ihre Systeme sind ebenfalls leer. Aufgrund des Anschlusses in T. 40 erscheint es wahrscheinlich, dass die beiden Oboen auch mit der Sopranstimme <i>colla parte</i> geführt werden.
40–43		Instrumentalstimmen ausnotiert
44–58		leere Instrumentalsysteme; auch wenn die <i>colla parte</i> -Anweisung nicht wiederholt wird, ist davon auszugehen, dass Händel hier an eine Ausführung wie T. 24–39 dachte
49–58		leere S-, A-, T-Systeme; die ausnotierte Bassstimme zeigt, dass hier der Chorpart T. 25–34 wiederholt wird.
58		einfacher Taktstrich
59		Tempoangabe: <i>Grave</i> ; <i>pian</i> [o] groß über den Systemen; bezieht sich somit auf alle Stimmen
75	A 1	Phrasierungsbogen bis 75.2 oder 76.1; die Edition gleicht an T an
78	S, A	A: wegen des Falz' nicht zu lesen; die Edition folgt C
79		A: wegen des Falz' nicht zu lesen; die Edition folgt C Händel notiert nach T. 75 lediglich eine Doppelpause in den Instrumentalstimmen; in der VI II-Stimme ist dazu

eine Fermate notiert, die auf eine Generalpause in T. 79 hinweist. Die Eintragung, dass Ob I und Ob II ab T. 71 weitere 9 Takte pausieren, bestätigt einen Pausentakt in T. 79, ebenso der Abschluss des ersten Durchlaufs von „their bodies are buried in peace“ mit einer Generalpause T. 23.

80–82

A: Die zwei zusätzlichen Überleitungstakte des Chores wurden erst zur Zeit der Umtextierung für die italienische Fassung mit Bleistift in die freien Instrumentalsysteme der T. 24ff. eingetragen. Die Skizze überliefert den italienischen Text im System von S und T sowie den englischen Text im System des B; C überliefert die beiden Überleitungstakte; sie können ausgelassen werden (oder im Anschluss an T. 24 ergänzt werden).

80–116

nicht ausnotiert; in T. 79 unter den Systemen Wiederholungsanweisung: *Si replica. But Their Nam[e]* mit Verweis auf T. 24

[Nr. 7]

Bl. 38r–39v

keine Satzbezeichnung, Tempoangabe: *Grave*

Instrumentenvorsatz fehlt – Fortsetzung der bisherigen Besetzung

Händel schreibt in A sowohl *will shew* als auch *shall shew*. Die vorliegende Edition folgt L 1737, das die Version *will shew* verwendet; L 1739 bringt *will show*.

1–4

Bc

Beziff. wegen abgeschnittenem Seitenrand nicht zu lesen
Wiederholung der Taktvorzeichnung *c*, Tempoangabe: *a tempo ordinario*

5

5–36

Ob I/II,
VI I/II, Va

A: leere Instrumentalsysteme; eine *colla parte*-Anweisung fehlt. Es ist anzunehmen, dass die *colla parte*-Anweisung von Nr. 6, T. 24 weiterhin gilt, da die bisherige Praxis nur während der T. 1–4 kurz unterbrochen wurden (wie zuvor in T. 40–43 von Nr. 6); vgl. T. 37–41; in C sind die Takte ausnotiert

10

S 2

A: wegen eines Flecks nicht zu lesen; die Edition folgt C

10

A 1–2, 6–8

A: wegen eines Flecks nicht zu lesen; die Edition folgt C

22

T 1–4

A: die Noten sind nicht verbalkt und es ist nicht klar, wo *-tion* plaziert werden soll; die Edition folgt C

37

Tempoangabe: *adag*[io]

37–41

Instrumentalstimmen ausnotiert

38

Bc 1

Beziff.: 7 8 – Versehen

40/41

A, L 1739: *most High*; die Edition folgt L 1737

[Nr. 8]

Bl. 40r–45v

keine Satzbezeichnung, Tempoangabe: *Larghetto l e piano*

Instrumentenvorsatz fehlt – Fortsetzung der bisherigen Besetzung – Generalvorzeichnung: ♯

Händel verwendet *glorious* als zwei- und dreisilbiges Wort; die Textunterlegung ist in beiden Fällen ohne Änderungen plausibel.

Wie in Nr. 5 kann für die Takte 18–59 eine solistische Ausführung erwogen werden.

1

VI II 3

A: wegen Korr. unklar, ob *c*², *h*¹ oder *a*¹; die Edition folgt C

12–15

Kürzung mit Bleistift, Anschlussstakte für VI I/II mit Bleistift nachgetragen

23

VI II 6

A: wegen des Falz' nicht zu lesen; die Edition folgt C

49.4–86

Ob II

unisono-Vermerk

63

VI I 3

forte über dem System; vielleicht ein Hinweis, dass alle Stimmen einsetzen und um das generelle *p* vom Satzbeginn aufzuheben

70

VI I 1–2

A: wegen eines Flecks nicht zu lesen; die Edition folgt C

85

Va 1

Halbenote – Versehen

116–118

Kürzung mit Bleistift eingetragen

[Nr. 9]

Bl. 46r–48v

keine Satzbezeichnung, Tempoangabe: *Largo*; verbessert aus *Larghetto*

Instrumentenvorsatz fehlt – Fortsetzung der bisherigen Besetzung

Unter den Akkoladen nach T. 50 zentriert: S. D. G. [= Soli Deo Gloria] | G. F. Handel London Decembr 12. 1737

46

VI I 3

pi[ano] erst bei 46.4

50

VI I 3

A: wegen des Falz' nicht zu lesen; die Edition folgt C

Georg Friedrich Händel · Stuttgarter-Ausgaben · Urtext
Ausgewählte Werke mit käuflichem Aufführungsmaterial

Georg Frideric Handel · Stuttgart Edition · Urtext
Selected works · Performance material available for sale

Oratorios:	HWV	Carus No.
Brockes-Passion	48	55.048
Acis und Galathea (arr. by Mendelssohn)	49	● 55.049
Israel in Egypt I	264	● 55.264
Israel in Egypt II+III	54	● 55.054
L'Allegro, il Penseroso ed i Moderato	55	29.214
Messiah	56	● 55.056
The three Latin Psalms:		
Dixit Dominus (Psalm 109)	232	● 55.232
Laudate pueri (Psalm 112)	273	● 40.417
Nisi Dominus (Psalm 127)	238	● 55.238
Ode, Anthems and Hymns:		
Ode for St. Cecilia's Day	75	● 10.372
Nine German Arias	202–210	● 40.772
O sing unto the Lord (arr. for coro SSA)	249	55.249/50
O praise the Lord	254	● 40.911
The ways of Zion do mourn (Funeral anthem)	264	● 55.264
Nine solo Anthems "Amen, alleluja"	269–277	55.269
Jubilate (O be joyful), Psalm 100	279	10.179
Three Wesley hymns	284–286	1.680
Instrumental:		
Fitzwilliam-Sonaten, Vol. 1, Sonate in B	377	11.222
Fitzwilliam-Sonaten, Vol. 2, Sonate in d		11.223
Fitzwilliam-Sonaten, Vol. 3, Sonate in G	367a	11.224
Concerto in B		11.230
Triosonate in F	405	40.507
Concerti d'organo No. 7–12	306–311	40.538
Concerti d'organo No. 13–16	295–296a, 304–305a	40.545

● = auf Carus-CD / available on Carus CD