

ZUR EDITION

Die *Hallische Händel-Ausgabe* (HHA) ist eine Kritische Gesamtausgabe der Werke Händels auf der Grundlage aller bekannten Quellen. Sie soll sowohl der Forschung als auch der Praxis dienen. Die HHA erscheint in fünf Serien und Supplementen:

Serie I	Oratorien und große Kantaten
Serie II	Opern
Serie III	Kirchenmusik
Serie IV	Instrumentalmusik
Serie V	Kleinere Gesangswerke
Supplemente	

Jeder Band enthält ein Vorwort, in dem über Entstehungsgeschichte und Überlieferung des Werkes berichtet wird und aufführungspraktische Fragen erörtert werden, sowie einen Kritischen Bericht. Die Ausgaben von Vokalwerken enthalten eine wörtliche deutsche und, wenn nötig, auch eine englische Übersetzung des Gesangstextes, die Bände der Serien I und II außerdem ein Faksimile des für die erste Aufführung gedruckten Librettos.

Grundsätzlich werden Händels Intentionen so genau wie möglich in moderner Notenschrift wiedergegeben. Mit Ausnahme der Werktitel, Überschriften und Vorsätze sind in den Notenbänden

alle Hinzufügungen gekennzeichnet, und zwar Buchstaben (Wörter, dynamische Zeichen, Trillerzeichen) und Ziffern durch kursiven Druck, Noten, Pausen, Staccatostriche und -punkte, Fermaten und Ornamente durch Kleinstich, Bögen durch Strichelung, Continuobezifferung durch runde Klammern. Ohne Kennzeichnung ergänzt werden Ganztaktpausen und Akzidentien. Ebenfalls ohne Kennzeichnung werden offensichtliche Fehler der Primärquelle berichtigt, aber im Kritischen Bericht vermerkt. Halsung und Balkung der Noten, die Wiedergabe der dynamischen Zeichen, Akzidentien und Continuobezifferung sowie die Bezeichnung der Triolen erfolgen in der heute gebräuchlichen Form. Ornamente werden, soweit möglich, typographisch modernen Gewohnheiten angepasst.

Die Anordnung der Instrumente entspricht im Allgemeinen dem heute üblichen Partiturbild. Transponierende Instrumente werden in ihrer originalen Notierung wiedergegeben. C-Schlüssel sind nur dann beibehalten, wenn ihre Verwendung der heute üblichen Praxis entspricht. Die Bezeichnung der Instrumental- und Singstimmen erfolgt einheitlich italienisch, die originalen Besetzungsangaben werden im Kritischen Bericht genannt.

Nach Möglichkeit folgt die Nummerierung der einzelnen Sätze der größeren Werke dem Händel-Werkeverzeichnis (HWV).

VORWORT

Händels *Semele*, HWV 58, beruht auf einer von unbekannter Hand veränderten und ergänzten Textfassung von William Congreves (1670–1729) Opernlibretto *The Story of Semele* (1706). Die Musik komponierte Händel im Sommer 1743; im Februar 1744 wurde *Semele* im Londoner Covent Garden Theatre uraufgeführt. Für die zweite Aufführungsserie im Dezember desselben Jahres im King's Theatre überarbeitete Händel das Werk und ergänzte unter anderem fünf italienische Arien aus seinen Opern *Alcina*, HWV 34, *Arminio*, HWV 36, und *Giustino*, HWV 37. Im Jahr 1762 wurde *Semele* in einer weiteren Fassung mit zusätzlichen Eingriffen in Musik und Text unter der Leitung von John Christopher Smith (1712–1795) und John Stanley (1712–1786) zur Aufführung gebracht.

Der Hauptteil der vorliegenden Ausgabe stellt die Uraufführungsfassung von *Semele* dar; Anhang I gibt die Fassung von Dezember 1744 wieder, Anhang II enthält frühe Fassungen einzelner Musiksätze, die vor der Uraufführung ersetzt, transponiert oder gestrichen wurden.

Die Komposition von *Semele*

Im März 1743 beendete Händel seine erste vollständige Oratorien-saison nach seiner Rückkehr aus Dublin im Jahr zuvor. Im Frühjahr fand die Uraufführung von *Samson*, HWV 57, eine Wiederholung von *L'Allegro ed il Penseroso ed il Moderato*, HWV 55 (ohne *Il Mo-*

derato, dafür mit der Cäcilienode, HWV 76), sowie die erste Londoner Aufführung des *Messiah*, HWV 56, statt. Am 9. September 1742, kurz nach seiner Rückkehr, schrieb er seinem Freund und Förderer Charles Jennens (1700–1773) über seine Vorhaben für die kommende Saison:

The report that the Direction of the Opera next winter is committed to my Care is groundless. The gentlemen who have undertaken to muddle with Harmony can not agree, and are quite in a Confusion. Whether I shall do some thing in the Oratorio way (as several of my friends desire) I can not determine as yet.¹

Übersetzung:

Die Nachricht, dass die Leitung der Oper im kommenden Winter unter meine Obhut fällt, ist unbegründet. Die Gentlemen, die sie mir in guter Absicht vermittelten, können nicht zustimmen und sind ziemlich verwirrt. Ob ich etwas in der Art der Oratorien machen werde (wie einige meiner Freunde wünschen), kann ich noch nicht mit Bestimmtheit sagen.

Bei den „Gentlemen“, auf die sich Händel bezog, handelte es sich um Lord Middlesex (1711–1769) und dessen Mitstreiter, die versuchten Händel davon zu überzeugen, für die von ihnen geplante Saison Opern zu komponieren. Anstatt allerdings ihren Bitten zu

¹ HCD 4, S. 3.

folgen, wandte Händel sich anderen Werken zu und schloss Ende Oktober die Überarbeitung von *Samson* ab. Als bereits der *Daily Advertiser* die Uraufführung des Oratoriums bewarb, kündigte am 12. Februar 1743 Faulkners *Dublin Journal* „a Comedy [by Congreve] called Love for Love, with a grand Concert of vocal and instrumental Musick“ („eine Komödie namens Love for Love [von Congreve] und ein großes Konzert bestehend aus Vokal- und Instrumentalmusik“) Händels an.² Falls Händel von dieser Verknüpfung seiner Musik mit einem der populärsten Stücke Congreves wusste, könnte sie ihm in den Sinn gekommen sein, als er die bevorstehende Saison zu planen begann.

Vor der letzten Aufführung von *Samson* in der Saison veröffentlichte der *Universal Spectator* am 19. März einen Brief von „Philalethes“, der erhebliche Bedenken über die Vorstellung einer geistlichen Geschichte als weltlichem Zeitvertreib äußerte, gar auf einer Bühne, die sonst frivolen Theaterstücken gewidmet war, und von Leuten, die keinen Gottesdienst feiern.³ Am gleichen Tag kündigte der *Daily Advertiser* die bevorstehende Aufführung von „A New Sacred Oratorio“ („einem neuen geistlichen Oratorium“) an, ohne dabei den Titel *Messiah* zu erwähnen.⁴ „Philalethes“ wies darauf hin, dass, obschon *Messiah* in London noch nicht aufgeführt worden war, er von dessen Aufführung in Dublin wusste und sich ernsthaft darüber beunruhigte. Widerlegungen, die Händels Musik verteidigten und seine Talente anerkannten, erschienen in den Folgetagen.

Während die „Schicklichkeit“ des Oratoriums in der Presse öffentlich diskutiert wurde, waren erneute Bedenken hinsichtlich der Rentabilität der italienischen Oper und die Sorgen um Händels gesundheitlichen Zustand Gegenstand der privaten Korrespondenz zwischen Horace Walpole und Horace Mann. Walpole schrieb Mitte April, dass eine neue Subskription für die Opernsaison 1743/1744 von Lord Middlesex und Sir Francis Dashwood initiiert worden sei.⁵ Innerhalb weniger Wochen änderte sich die Stimmung; Walpole schrieb, sie würden „likely at last to have no opera next year: Handel has had a palsy & cant compose“ („wohl zu guter Letzt im nächsten Jahr keine Oper haben: Händel hatte eine Lähmung und kann nicht komponieren“).⁶ Händels Gesundheitszustand wurde somit als Entschuldigung für das Scheitern des bereits finanziell angeschlagenen Unternehmens angeführt: Thomas Brand, Mitglied des Parlaments, schrieb an seinen Freund, den Herzog von Bedford: „the Opera is a bankrupt“ („die Oper ist bankrott“).⁷

Wie anfällig Händels Gesundheit im April und Mai 1743 auch gewesen sein mag, er begann am 3. Juni 1743 mit der Komposition von *Semele*. Am 13. Juni hatte er den ersten, eine Woche später den zweiten und schließlich am 4. Juli den dritten Akt vollendet.⁸ Während Händel intensiv am dritten Akt arbeitete, führte König Georg II. am 27. Juni eine Armee gegen die Franzosen in die Schlacht bei

Dettingen, aus der er als Sieger hervorging; dies veranlasste Händel, das *Dettingen Te Deum*, HWV 283, und *Anthem*, HWV 265, am 17. Juli zu beginnen und bis zum 3. August abzuschließen. Im August und September schrieb er das Oratorium *Joseph and his Brethren*, HWV 59; damit standen für die Spielzeit 1744 zwei neue Werke – ein weltliches und ein geistliches – zur Aufführung zur Verfügung.

Uraufführung und Rezeption

Mit der Uraufführung von *Semele* am 10. Februar 1744 eröffnete Händel seine Spielzeit in jenem Jahr. Im *Daily Advertiser*, der bereits am 1. Februar eine Ankündigung veröffentlicht hatte, hieß es am Tag der Uraufführung:

*By Subscription, At the Theatre Royal in Covent-Garden, this Day, will be perform'd SEMELE, After the Manner of an ORATORIO, Set to Musick by Mr. HANDEL.*⁹

Am selben Tag gaben Jacob und Richard Tonson das Textbuch der Uraufführung (Libr. 1) heraus.¹⁰ Während der ersten Aufführungsserie erklang *Semele* dann nur noch am 15., 17. und 22. Februar.

Im Textbuch fehlen die Namen der Sänger; sie werden dafür im Walsh-Druck (Quelle G) erwähnt:

Semele	Elisabeth Duparc (um 1715 bis um 1773), genannt La Francesina, Sopran
Jupiter und Apollo	John Beard (um 1717 bis 1791), Tenor
Athamas	Daniel Sullivan (um 1725 bis 1764), Alt
Juno, Ino	Esther Young (1717–1795), Alt
Iris	Christina Maria Avoglio (geboren um 1705, mindestens 1727–1746 tätig), Sopran
Cadmus, Somnus und High Priest	Henry Theodore Reinhold (um 1690 bis 1751), Bass

Mit einigen dieser Sänger hatte Händel bereits längere Zeit zusammengearbeitet. Francesina sang ursprünglich für die Opera of Nobility, bevor sie als Clotilda in *Faramondo*, HWV 39, und als Romilda in *Serse*, HWV 40, für Händel zu arbeiten begann. Sie sang fortan wichtige Partien in *L'Allegro*, *Semele*, *Joseph* und *Belshazzar*, HWV 61. Burney berichtet, dass sie für ihren „natural warble, and agility of voice“ („natürlichen Triller und die Beweglichkeit der Stimme“) sowie ihre „lark-like execution“ („lerchengleiche Ausführung“) bekannt war.¹¹ Ihr stand als Jupiter (und Apollo) der Tenor John Beard gegenüber, der im Alter von ungefähr 15 Jahren erstmals in *Esther*, HWV 50b, aufgetreten war und von allen Sängern Händels im Laufe seiner Karriere die meisten Partien sang, darunter in *L'Allegro* sowie die Titelpartie in *Samson*. Die Partie des Athamas wurde vor der Uraufführung für den Altisten Daniel Sullivan neu komponiert, der in der Spielzeit 1744 außerdem in *Joseph* die Titelpartie sang. Während der Proben zu *Joseph* schrieb Mrs. Delany an ihre Schwester, Händel sei „out of humor“ angesichts der bevorstehenden Aufführungen, „for Sullivan, who is

² HCD 4, S. 40. Der *Daily Advertiser* annoncierte die Aufführung von *Samson* zuerst am 7. Februar und später wiederholt; zur Anzeige vom 12. Februar siehe HHB 4, S. 356.

³ HCD 4, S. 64–66.

⁴ HCD 4, S. 62f.

⁵ HCD 4, S. 77f.

⁶ HCD 4, S. 84.

⁷ HCD 4, S. 86f. Brand wurde bei Deutsch, *Handel*, S. 569 fälschlich als John Branson, ein Bedienter des Herzogs, identifiziert.

⁸ Händel notierte die Daten im Autograph; siehe Krit. Bericht sowie Donald Burrows und Martha Ronish, *A Catalogue of Handel's Musical Autographs*, Oxford 1994, S. 151–153.

⁹ HCD 4, S. 159f. Eine ähnliche Anzeige der *London Daily Post* wird in HHB 4, S. 371 zitiert.

¹⁰ HCD 4, S. 161. Bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatte Jacob Tonson mehrere Werke von Congreve publiziert.

¹¹ Zit. nach Winton Dean, *Handel's Operas 1726–1741*, Woodbridge 2006, S. 410.

EDITORIAL POLICY

The *Hallische Händel-Ausgabe* (HHA) is a Collected Critical Edition of Handel's works based on a comprehensive study of the surviving sources. It is intended to serve both scholarly and practical needs. The HHA appears in five series and supplementary volumes:

Series I	Oratorios and large Cantatas
Series II	Operas
Series III	Church Music
Series IV	Instrumental Music
Series V	Small Vocal Works
Supplements	

Each volume contains a preface (which gives an account of the circumstances of composition and of the performance history of the music, together with a discussion of questions of performance practice) and a Critical Report. The editions of vocal works include a literal German translation of the text, and also, if necessary, an English one; the volumes in Series I and II also contain a facsimile of the libretto printed for the first performance.

As a fundamental principle, Handel's intentions will be realized as faithfully as possible, using modern notation. In general, roman

type indicates original material and italic type denotes editorial suggestion. The exceptions are titles of works, headings of movements and nomenclature of instruments. Full-size notes and rests, continuous slurs and ties, normal bass figurings and other such musical material, represent the original text. Small notes and rests, dotted ties and slurs, bass figures in brackets, and other such clearly-designated additions are editorial. Whole-bar rests and accidentals are supplied without special indication. Obvious errors in the primary source are likewise corrected without indication, but are listed in the Critical Report. Present-day usage is followed in stemming and beaming, accidentals and bass figurings as well as the indication of triplets. Ornaments, as far as possible, are adapted to modern typographical usage.

In general, the disposition of instruments follows present-day score arrangement. Transposing instruments are given in their original notation. C-clefs are retained only where their usage corresponds to present-day practice. The instrumental and vocal parts are designated in Italian; the original nomenclature is listed in the Critical Report.

Where possible the numbering of single movements of the larger works corresponds to the Handel Thematic Catalogue (HWV).

PREFACE

Handel's *Semele* (HWV 58) is a setting of a version of William Congreve's (1670–1729) libretto *The Story of Semele* (1706), altered and supplemented by an unknown collaborator. It was composed in the summer of 1743 and first performed in February 1744 at the Covent Garden theatre in London. The work was revived by Handel at the King's Theatre in December that year, in a revised version in which he inserted *i. a.* five Italian arias from his earlier operas *Alcina* (HWV 34), *Arminio* (HWV 36), and *Giustino* (HWV 37). In 1762 another version of the piece, with further alterations to words and music, received a performance under the direction of John Christopher Smith (1712–95) and John Stanley (1712–86). The main body of this volume presents an edition of *Semele* in its first performance version; Appendix I presents the version from December 1744; Appendix II contains early versions of several pieces that were replaced, transposed or deleted before the first performance.

The Composition of *Semele*

In March 1743 Handel completed his first full London season of performances since returning from Dublin the year before. During the spring he had given the first performance of *Samson* (HWV 57), a revival of *L'Allegro ed il Penseroso ed il Moderato* (HWV 55, without *Il Moderato*, but with the Song for St Cecilia's Day, HWV 76)

and the first London performance of *Messiah* (HWV 56). On 9 September 1742, shortly after his return, he wrote to his friend and collaborator Charles Jennens (1700–73) about his prospects for the forthcoming season:

The report that the Direction of the Opera next winter is committed to my Care is groundless. The gentlemen who have undertaken to muddle with Harmony can not agree, and are quite in a Confusion. Whether I shall do some thing in the Oratorio way (as several of my friends desire) I can not determine as yet.¹

The "gentlemen" to whom Handel referred were Lord Middlesex (1711–69) and his cohort, who were most anxious to persuade Handel to compose for the opera season that they had undertaken. Instead of bending to their entreaties, however, Handel turned to other works. By the end of October he had finished revising *Samson*. On 12 February 1743, when the *Daily Advertiser* announced the first performance of this oratorio, Faulkner's *Dublin Journal* advertised "a Comedy [by Congreve] called Love for Love, with a grand Concert of vocal and instrumental Musick" by Handel.² If Handel was aware of this coupling of his music with Congreve's

¹ HCD 4, p. 3.

² HCD 4, p. 40. The *Daily Advertiser* announced the performance of *Samson* first on 7 February and then repeatedly thereafter; for the advertisement of 12 February see HHB 4, p. 356.

most popular play, it may have lingered in his mind as he began planning the season ahead.

On 19 March, with one more performance of *Samson* to come, the *Universal Spectator* published a letter from “Philalethes”, raising serious concerns about the presentation of a sacred story as a secular diversion, particularly on a stage otherwise dedicated to frivolous theatricals and by people who did not hold sacred office.³ On the very same day the *Daily Advertiser* announced the forthcoming performance of “A New Sacred Oratorio”, without mentioning the title, *Messiah*.⁴ “Philalethes” made clear that though *Messiah* had not yet been performed in London, he had heard of its performance in Dublin and was duly alarmed. Rebuttals in defence of Handel’s music and acknowledging his talents appeared in the days that followed.

While the propriety of oratorio was being debated in the public press, renewed concerns over the financial viability of the Italian opera and fears about Handel’s health were the subject of private communications between Horace Walpole and Horace Mann. In mid-April Walpole wrote that a new subscription had been formed for an opera season in 1743/44, headed by Lord Middlesex and Sir Francis Dashwood.⁵ Within a few weeks, however, the mood had changed, Walpole writing that they were “likely at last to have no opera next year: Handel has had a palsy & cant compose”.⁶ The state of Handel’s health was thus being cited as an excuse for the ultimate failure of an enterprise already on shaky financial ground: on 3 June, Thomas Brand, MP, could write to his friend the Duke of Bedford that “the Opera is a bankrupt”.⁷

However fragile Handel’s health may have been in April and May 1743, on 3 June he began composing *Semele*, completing Act I on 13 June, Act II one week later, and Act III on 4 July.⁸ While Handel was hard at work on Act III, King George II led an army into battle against the French at Dettingen on 27 June and emerged a conquering hero; this prompted Handel to compose the Dettingen *Te Deum* (HWV 283) and *anthem* (*The king shall rejoice*, HWV 265), which were written between 17 July and 3 August. In August and September he wrote the oratorio *Joseph and his Brethren* (HWV 59), thus ensuring that he had two new major works – one secular, the other sacred – ready for performance in his season of 1744.

First performances and reception

The first performance of *Semele* on 10 February 1744 was also the opening night of Handel’s season that year. Advance notice of the event had been published on 1 February in the *Daily Advertiser*, which also carried the following announcement on the day of the performance:

*By Subscription, At the Theatre Royal in Covent-Garden, this Day, will be perform’d SEMELE, After the Manner of an ORATORIO, Set to Musick by Mr. HANDEL.*⁹

On the same day, also, the wordbook of the first performance (Libr. 1) was issued by Jacob and Richard Tonson.¹⁰ The work received only three more performances during its opening run – on 15, 17 and 22 February.

The names of the singers are not given in the wordbook but appear in Walsh’s edition (source G):

Semele	Elisabeth Duparc (c. 1715–c. 1773), called La Francesina, soprano
Jupiter and Apollo	John Beard (c. 1717–91), tenor
Athamas	Daniel Sullivan (c. 1725–64), alto
Juno, Ino	Esther Young (1717–95), contralto
Iris	Christina Maria Avoglio (born c. 1705, flourished 1727–46), soprano
Cadmus, Somnus and High Priest	Henry Theodore Reinhold (c. 1690–1751), bass

Some of these singers had long been associated with Handel. Francesina had originally sung for the Opera of Nobility before beginning her association with Handel as Clotilda in *Faramondo* (HWV 39) and then as Romilda in *Serse* (HWV 40). From then on she sang leading parts in *L’Allegro*, *Semele*, *Hercules*, *Joseph* and *Belshazzar* (HWV 61); Burney tells us that she was known for her “natural warble, and agility of voice” and “lark-like execution”.¹¹ Playing opposite her as Jupiter (and Apollo) was the tenor John Beard, who made his first appearance in *Esther* (HWV 50b) around the age of fifteen and went on to sing more roles for Handel than any other singer, including *L’Allegro* and the title-role in *Samson*. The alto for whom Handel rewrote the role of Athamas, Daniel Sullivan, also sang that of Joseph in the 1744 season; during rehearsals for *Joseph*, Mrs Delany wrote to her sister that Handel was “out of humor” about the forthcoming performance, “for Sullivan, who is to sing Joseph, is a block with a very fine voice”.¹² Esther Young, the contralto who created the dual roles of Juno and Ino, was another Handelian debutante; she had previously sung in John Frederick Lampe’s (1702/03–1751) ballad opera *The Dragon of Wantley* (1737), along with Henry Theodore Reinhold. Reinhold, who sang Cadmus and Somnus, had performed in Handel’s operas from the mid-1730s and was his regular bass soloist in his oratorio seasons until his death in 1751.¹³ Christina Maria Avoglio took the part of Iris after returning from Dublin, where she had sung in the first performances of *Messiah* and in revivals of *L’Allegro*, *Esther* and other works. In addition to these singers Handel also employed the

³ HCD 4, pp. 64–6.

⁴ HCD 4, pp. 62–3.

⁵ HCD 4, pp. 77–8.

⁶ HCD 4, p. 84.

⁷ HCD 4, pp. 86–7. Brand is wrongly identified as the duke’s steward, John Branson, in Otto Erich Deutsch, *Handel: A Documentary Biography*, London, 1955, p. 569.

⁸ Handel wrote the dates in the autograph score: see Donald Burrows and Martha Ronish, *A Catalogue of Handel’s Musical Autographs*, Oxford, 1994, pp. 151–3.

⁹ HCD 4, pp. 159–60. A similar advertisement in the *London Daily Post* is cited in HHB 4, p. 371.

¹⁰ HCD 4, p. 161. Earlier in the century Jacob Tonson had published several editions of Congreve’s works.

¹¹ Quoted from Winton Dean, *Handel’s Operas 1726–1741*, Woodbridge, 2006, p. 410.

¹² Quoted from HHB 4, p. 373.

¹³ This singer is frequently referred to as Thomas Reinhold by HHB 4, Dean and others, but it is not known which forename he used: see Donald Burrows, *Reinhold, Henry (Theodore)*, in: *The Cambridge Handel Encyclopedia*, ed. Annette Landgraf and David Vickers, Cambridge, 2009, p. 535.