

George Frideric  
**HANDEL**

---

**Messiah**  
HWV 56

Soli SATB, Coro S(S)ATB  
2 Oboi, Fagotto, 2 Trombe, Timpani  
2 Violini, Viola e Basso continuo  
(Violoncello/Contrabbasso, Cembalo/Organo)

Revision des deutschen Singtextes:  
Magda Marx-Weber

herausgegeben von/edited by  
Ton Koopman  
& Jan H. Siemons

Stuttgart Handel Editions  
Urtext

Partitur / Full score



---

Carus 55.056

# Inhalt / Contents

Vorwort / Foreword / Avant-propos  
Faksimiles

V  
XVI

## Part the first

1. Sinfony		1
2. Accompagnato (Tenore)	Comfort ye my people / <i>Tröstet ihr mein Volk</i>	5
3. Air (Tenore)	Ev'ry valley shall be exalted / <i>Alle Tale sollen sich heben</i>	7
4. Chorus	And the glory of the Lord / <i>Denn die Herrlichkeit Gottes des Herrn</i>	12
5. Accompagnato (Basso)	Thus saith the Lord / <i>So spricht der Herr</i>	20
6. a. Air (Basso)	But who may abide / <i>Doch wer kann ertragen</i>	30
b. Recitativo (Basso)	But who may abide / <i>Doch wer kann ertragen</i>	34
c. Air (Alto)	But who may abide / <i>Doch wer kann ertragen</i>	22
x. Air (Soprano)	But who may abide / <i>Doch wer kann ertragen</i>	35
7. Chorus	And He shall purify / <i>Und er wird reinigen</i>	43
Recitativo (Alto)	Behold, a virgin shall conceive / <i>Denn sieh, eine Jungfrau wird schwanger</i>	50
8. Air (Alto) & Chorus	O thou that tellest good tidings to Zion / <i>O du, die Botin der Freude für Zion</i>	50
9. Accompagnato (Basso)	For behold, darkness shall cover the earth / <i>Denn siehe, Dunkel bedeckt alle Welt</i>	58
10. Air (Basso)	The people that walked in darkness / <i>Das Volk, das da wandelt im Dunkel</i>	60
11. Chorus	For unto us a child is born / <i>Denn es ist uns ein Kind geboren</i>	63
12. Pifa		75
Recitativo (Soprano)	There were shepherds abiding in the field / <i>Es waren Hirten beisammen auf dem Feld</i>	77
13. a. Accompagnato (Soprano)	And lo, the angel of the Lord / <i>Und sieh, der Engel des Herrn</i>	77
b. Arioso (Soprano)	But lo, the angel of the Lord / <i>Doch sieh, der Engel des Herrn</i>	78
Recitativo (Soprano)	And the angel said unto them / <i>Und der Engel sagte zu ihnen</i>	79
14. Accompagnato (Soprano)	And suddenly there was with the angel / <i>Und plötzlich war da bei dem Engel</i>	79
15. Chorus	Glory to God in the highest / <i>Ehre sei Gott in der Höhe</i>	80
16. x. Air (Soprano)	Rejoice greatly / <i>Erwach zu Liedern der Wonne</i>	90
b. Air (Soprano)	Rejoice greatly / <i>Erwach zu Liedern der Wonne</i>	85
Recitativo (Soprano)	Then shall the eyes of the blind / <i>Dann wird das Auge des Blinden</i>	95
17. a. Air (Soprano)	He shall feed His flock / <i>Er weidet seine Herde</i>	95
Recitativo (Alto)	Then shall the eyes of the blind / <i>Dann wird das Auge des Blinden</i>	100
b. Air (Alto)	He shall feed His flock / <i>Er weidet seine Herde</i>	100
Recitativo (Alto)	Then shall the eyes of the blind / <i>Dann wird das Auge des Blinden</i>	105
c. Air (Alto, Soprano)	He shall feed His flock / <i>Er weidet seine Herde</i>	105
18. Chorus	His yoke is easy / <i>Sein Joch ist sanft</i>	110

## Part the second

19. Chorus	Behold the Lamb of God / <i>Seht an das Gotteslamm</i>	116
20. Air (Alto)	He was despised / <i>Er ward verschmähet</i>	119
21. Chorus	Surely He hath borne our griefs / <i>Wahrlich, er trug unsre Qual</i>	124
22. Chorus	And with His stripes we are healed / <i>Durch seine Wunden sind wir geheilt</i>	127
23. Chorus	All we, like sheep / <i>Den Schafen gleich</i>	133
24. Accompagnato (Tenore)	All they that see Him / <i>All die, die ihn sehen</i>	142
25. Chorus	He trusted in God that He would deliver Him / <i>Er baute auf Gott, dass Er befreie ihn</i>	144
26. Accompagnato (Tenore)	Thy rebuke hath broken His heart / <i>Diese Schmach, sie brach ihm das Herz</i>	151
27. Arioso (Tenore)	Behold, and see, if there be any sorrow / <i>Schau hin und sieh, wo gibt es solche Qualen</i>	153
28. Accompagnato (Tenore)	He was cut off out of the land of the living / <i>Vom Land der Lebenden abgeschnitten</i>	154
29. Air (Tenore)	But Thou didst not leave His soul in hell / <i>Doch du ließest ihn im Tode nicht</i>	154
30. Chorus	Lift up your heads / <i>Hebt euer Haupt</i>	156
Recitativo (Tenore)	Unto which of the angels / <i>Denn zu welchem Engel</i>	164
31. Chorus	Let all the angels of God worship Him / <i>Lasst alle Engel des Herrn preisen ihn</i>	164
32. a. Air (Basso)	Thou art gone up on high / <i>Du bist gefahren auf</i>	171
b. Air (Alto)	Thou art gone up on high / <i>Du bist gefahren auf</i>	168
c. Air (Soprano)	Thou art gone up on high / <i>Du bist gefahren auf</i>	174
d. Air (Soprano)	Thou art gone up on high / <i>Du bist gefahren auf</i>	177
33. Chorus	The Lord gave the word / <i>Der Herr gab das Wort</i>	180

34.	b. Duet (Alto, Alto) & Chorus	How beautiful are the feet of Him / <i>Wie lieblich ist der Schritt von ihm</i>	184
	x. Duet (A, S) & Chorus	How beautiful are the feet of Him / <i>Wie lieblich ist der Schritt von ihm</i>	193
	c. Air (Soprano)	How beautiful are the feet of them / <i>Wie lieblich ist der Boten Schritt</i>	194
	d. Air (Alto)	How beautiful are the feet of them / <i>Wie lieblich ist der Boten Schritt</i>	196
35.	a. Arioso (Tenore)	Their sound is gone out / <i>Ihr Schall ging hinaus</i>	198
	b. Chorus	Their sound is gone out / <i>Ihr Schall ging hinaus</i>	199
36.	b. Air (Basso)	Why do the nations / <i>Warum denn toben die Heiden</i>	203
37.	Chorus	Let us break their bonds asunder / <i>Lasst uns brechen ihre Bande</i>	206
	Recitativo (Tenore)	He that dwelleth in heaven / <i>Der da wohnt im Himmel</i>	212
38.	a. Air (Tenore)	Thou shalt break them / <i>Du zerschlägst sie</i>	213
	Recitativo (Tenore)	He that dwelleth in heaven / <i>Der da wohnt im Himmel</i>	215
	b. Recitativo (Tenore)	Thou shalt break them / <i>Du zerschlägst sie</i>	215
39.	Chorus	Halleluja	216

### Part the third

40.	Air (Soprano)	I know that my Redeemer liveth / <i>Ich weiß, dass mein Erlöser lebet</i>	226
41.	Chorus	Since by man came death / <i>Kam durch Einen der Tod</i>	230
42.	Accompagnato (Basso)	Behold, I tell you a mystery / <i>Vernehmt, ich künd euch ein Geheimnis an</i>	233
43.	Air (Basso)	The trumpet shall sound / <i>Die Tromba erschallt</i>	233
	Recitativo (Alto)	Then shall be brought to pass / <i>Dann wird erfüllt das Wort</i>	240
44.	a. Duet (Alto, Tenore)	O death, where is thy sting? / <i>O Tod, wo ist dein Stachel</i>	241
	Recitativo (Alto)	Then shall be brought to pass / <i>Dann wird erfüllt das Wort</i>	243
	b. Duet (Alto, Tenore)	O death, where is thy sting? / <i>O Tod, wo ist dein Stachel</i>	243
45.	Chorus	But thanks be to God / <i>Doch Dank sei unserm Gott</i>	245
46.	a. Air (Soprano)	If God be for us / <i>Wenn Gott ist für uns</i>	251
	x. Air (Alto)	If God be for us / <i>Wenn Gott ist für uns</i>	255
47.	Chorus	Worthy is the Lamb that was slain / <i>Würdig ist das Lamm, da starb</i>	259
48.	Chorus	Amen	268

### Appendix

5.	x. Accompagnato (Basso)	Thus saith the Lord / <i>So spricht der Herr</i>	276
16.	a. Air (Soprano)	Rejoice greatly / <i>Erwach zu Liedern der Wonne</i>	278
34.	a. Air (Soprano)	How beautiful are the feet of them / <i>Wie lieblich ist der Boten Schritt</i>	284
36.	a. Air (Basso)	Why do the nations / <i>Warum denn toben die Heiden</i>	286

Kritischer Bericht / Critical Report	294
Einzelanmerkungen	298

Die Nummerierung der Sätze stimmt mit dem *Händel-Handbuch*, Band 2 (= Händel-Werkverzeichnis) überein. Fassungen, die dort nicht verzeichnet sind, erhalten die Endung x. Die Sortierung erfolgt in der Reihenfolge des Kompositionsdatums. Fassungen, die Händel selbst wahrscheinlich nie aufgeführt hat, werden im Appendix abgedruckt. Für Details zu den Variantensätzen siehe die Konkordanz auf Seite IV, die Übersicht auf Seite 304 sowie den Kritischen Bericht.

*In principle, the numbering of the movements corresponds to that of the Händel-Handbuch, vol. 2 (= Händel-Werkverzeichnis). Variants not listed in this source are indicated with an "x" suffix. The sequence of movements is in the chronological order of composition. Versions which Handel himself probably never performed are printed in the Appendix. For details concerning the variants, see the concordance on page IV, the overview on page 304, and the Critical Report.*

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich:

Partitur (kartoniert, Carus 55.056/00), Partitur (Leinen, Carus 55.056/01), Studienpartitur (Carus 55.056/07), Klavierauszug mit Variantensätzen englisch (Carus 55.056/03), Klavierauszug XL mit Variantensätzen englisch (Carus 55.056/02), Chorpartitur englisch (Carus 55.056/05), Klavierauszug mit Variantensätzen deutsch (Carus 55.056/53), Chorpartitur deutsch (Carus 55.056/55), komplettes Orchestermaterial (Carus 55.056/19).

Das Werk ist in der vorliegenden Fassung mit dem Kammerchor Stuttgart unter der Leitung von Frieder Bernius auf CD eingespielt (Carus 83.219).

Zu diesem Werk ist **CORUS** music, die Chor-App, erhältlich, die neben den Noten und einer Einspielung einen Coach zum Erlernen der Chorstimme enthält. Mehr Informationen unter [www.carus-music.com](http://www.carus-music.com).

For this work **CORUS** music, the choir app, is available. In addition to the vocal score and a recording, the app offers a coach which helps to learn the choral parts. Please find more information at [www.carus-music.com](http://www.carus-music.com).

# Konkordanz / Concordance

der Arienfassungen bei Aufführungen des *Messias* in den Jahren 1742–1754<sup>1</sup>  
*of the aria versions for performances of Messiah between 1742 and 1754*<sup>1</sup>

Händel erstellte für seine eigenen Aufführungen des *Messias* infolge wechselnder Aufführungsbedingungen (Solistenbesetzung) für einzelne Arien unterschiedliche Fassungen.

*As a consequence of changing performance conditions (with regard to scoring for the soloists) Handel prepared different versions of individual arias for use in his own performances of Messiah.*

Komposition 1741	[5x]	[6a]	13a	[16a]	Rez.S	17a	32a	[34a]	35b	[36a]	38a	44a	46a
Dublin 1742	5	6b*	13a	16x	Rez.A	17b	32a	34b	35b	36b	38b	44b	46x
London 1743	5	6a–	13b	16x	Rez.A	17c	32b	34x	35a	36b	38b	44a	46x
London 1745/1749	5	6b*?	13a	16b	Rez.A	17c	32b	34c	35b	36b	38a	44a	46a
London 1750	5	6c	13a	16b	Rez.A	17b	32c	34d	35b	36b	38a	44a	46x
London 1751	5	6c	13a	16b	Rez.A	17c	32c	34c	35b	36b	38a	44a	46x
London 1752	5	6c	13a	16b	Rez.A	17b	32c	34c	35b	36b	38a	44a	46a
London 1753	5	6c	13a	16b	Rez.A	17c	32c	34c	35b	36b	38a	44a	46x
London 1754	5	6x	13a	16b	Rez.S	17a	32d	34c	35b	36b	38a	44a	46a

Die Bedeutung der in der Konkordanz verwendeten Zeichen: / *Explanation of the symbols used in the concordance:*

- [ ] Fassung, die Händel selbst wahrscheinlich nie aufgeführt hat / *A version which Handel himself probably never performed*
- \* Fassung in ihrer Echtheit fraglich / *A version of dubious authenticity*
- gegenüber der Fassung von 1741 verkürzt / *Shortened in comparison with the 1741 version*
- ? nicht sicher, ob die Fassung tatsächlich aufgeführt wurde / *It is unclear as to whether this version was actually performed*
- gängige Fassung heutiger Aufführungen / *“traditional” version performed most often today*

In der vorliegenden Partitur sind die Variantensätze weitgehend chronologisch angeordnet. Dies ermöglicht es dem Dirigenten, die in der Konkordanz vorgeschlagene Fassung, die von Händel gewählten Aufführungsfassungen der Jahre 1742–1754 oder auch eine abweichende Abfolge der Variantensätze zu musizieren.

Der Klavierauszug der vorliegenden Edition bietet aus verlegerischen Gründen im Hauptteil ausschließlich die in der Konkordanz hervorgehobenen Varianten, die in der Praxis wohl überwiegend zur Aufführung kommen. Alle übrigen Variantensätze sind dort im Anhang abgedruckt. Das Stimmenmaterial, auch die Orgelstimme, stimmt in der Abfolge der Variantensätze mit der Partitur überein.

*In the present score the variant movements are listed, for the most part, chronologically. This enables the conductor to perform either the version suggested (and highlighted in grey) in the above concordance, to choose from versions by Handel which he used for performances between the years 1742 and 1754, or to perform a different succession of variant movements.*

*For practical purposes, the vocal score to the present edition includes in the principle part only those highlighted variants which are most often performed today (see the above concordance). All other variants in the vocal score are printed in the Appendix. Performance material, including the organ part, concurs with the sequence of the variant movements printed in the score.*

<sup>1</sup> Quelle: Donald Burrows, *Handel: Messiah*, Cambridge 1991, S. 86–100, und Hans Joachim Marx, „Zu den alternativen Fassungen von Händels *Messias*“ in: Klaus Hortschansky / Konstanze Musketa (Hg.), *Georg Friedrich Händel – ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934–1993)*, Halle an der Saale 1995, S. 39–58, hier S. 51.

<sup>1</sup> *Source: Donald Burrows, Handel: Messiah, Cambridge 1991, pp. 86–100, and Hans Joachim Marx, “Zu den alternativen Fassungen von Händels Messiah” in: Klaus Hortschansky / Konstanze Musketa (ed.), Georg Friedrich Händel – ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934–1993), Halle an der Saale 1995, pp. 39–58, here p. 51.*

# Vorwort

Als Datum für den Kompositionsbeginn trug Händel den 22. August 1741 in das Autograph des *Messias* ein. Zu dieser Zeit befand sich das Libretto von Charles Jennens (1700–1773) schon länger in seinem Besitz, doch Händel begann erst mit der Arbeit, als sich die Möglichkeit zu einer Aufführung abzeichnete: Er erhielt eine Einladung von William Cavendish, dem Herzog von Devonshire, in der kommenden Wintersaison in Dublin mehrere Konzerte zu geben.<sup>1</sup> Den ersten Teil des Oratoriums beendete er am 28. August, den zweiten und dritten Teil am 6. bzw. 12. September. Rechnet man für abschließende Arbeiten einige Tage hinzu, dann komponierte er das gesamte Werk innerhalb von nur drei Wochen, eine in der Tat höchst beeindruckende Leistung.

Anfang November 1741 reiste Händel von London nach Irland, noch ohne die dortigen Aufführungsverhältnisse genauer zu kennen. Im Gegensatz zu der kurzen Zeit, in der die Musik komponiert wurde, dauerte es jedoch noch gut fünf Monate bis zur Uraufführung am 13. April 1742. Händels Hauptkopist Johann Christoph Schmidt sen. kopierte die Partitur, die Händel dann als Direktionspartitur verwendete. Schmidt, der sich später in England John Christopher Smith nannte, hatte zusammen mit Händel an der Universität in Halle studiert und war ab 1716 dessen musikalischer Assistent.<sup>2</sup> Neben dem Autograph stellt diese Partitur die Hauptquelle für unsere Neuausgabe des *Messias* dar. Die dritte wesentliche Quelle ist die sogenannte Foundling-Partitur. In seinem Testament hatte Händel verfügt, dass das Foundling Hospital, ein Londoner Waisenhaus, das 1739 von Thomas Coram gegründet worden war und zu dessen Gunsten Händel häufig den *Messias* aufführte, eine vollständige Partiturabschrift sowie Stimmenmaterial des *Messias* erhalten solle. Dieses Vermächtnis wurde laut einer Aufzeichnung des Hospitals kurz nach Händels Tod, am 14. April 1759, von J. C. Smith jr., dem ebenfalls für Händel tätigen Sohn von J. C. Smith sen., übergeben.<sup>3</sup> Wahrscheinlich hatte Händel seinem Kopisten vor seinem Tod noch detaillierte Anweisungen gegeben.

Das Libretto des dreiteiligen Werks ist eine Kompilation biblischer, überwiegend alttestamentlicher Zitate und kommt ohne freie Dichtung aus. In der Zusammenstellung der Bibelverse wird deutlich, dass Jennens ein Gegner des sogenannten Deismus war, der zu dieser Zeit heftig diskutiert wurde. Im Überblick erkennt man den zentralen Gedanken, der jedem der drei Teile zugrunde liegt. Im ersten Teil ist es die Ankündigung des *Messias*, seine Geburt und die Erfüllung der Weissagungen, der zweite Teil handelt von seinem Leiden, seiner Himmelfahrt und dem Sieg über die Heiden, und der dritte Teil vom Jüngsten Gericht und der Erlösung der Menschheit durch den Auferstandenen.<sup>4</sup> Eine tragende Rolle kommt dabei – neben den Solisten in den Rezitativen und Arien – dem Chor zu.

Händel führte den *Messias* selbst mehrfach auf. Wie in damaliger Zeit üblich, arbeitete er zu späteren Anlässen kleine Änderungen ein. Sie wurden vorgenommen, weil wechselnde Solisten beispielsweise das Umschreiben einer Arie in eine andere Stimmlage erfor-

dernten. Dies lässt sich aus den Namen der Sängerinnen und Sänger ableiten, die Händel in seine Direktionspartitur bei den betreffenden Sätzen eintrug. Sollte Händel andere Gründe für Änderungen in einer Arie gehabt haben, so sind diese leider nicht bekannt. Die vorliegende Edition enthält alle Variantensätze, die Händel zugeordnet werden können. Fassungen des Autographs, die er offensichtlich nie aufgeführt hat,<sup>5</sup> werden im Anhang mitgeteilt.

Wenn man die verfügbaren Quellen durcharbeitet, ist man versucht, eine endgültige Version des *Messias* zu finden. In den meisten Fällen lässt sich ermitteln, wann die unterschiedlichen Fassungen geschrieben wurden. Man kann jedoch keine Aussage darüber treffen, welche Version Händel für die beste hielt. Deshalb haben die Herausgeber entschieden, die Variantensätze chronologisch anzuordnen. An erster Stelle steht normalerweise die Fassung des Autographs, die in den meisten Fällen mit derjenigen der Direktionspartitur identisch ist. Weitere Fassungen werden in der Reihenfolge des Kompositionsdatums wiedergegeben, mit Ausnahme von drei Fällen (Nr. 6c, 16b, 32b), wo aus wendetechnischen Gründen die Chronologie aufgegeben wurde. Versionen aus Handschriften, die nach Händels Tod entstanden, werden nicht berücksichtigt. Diese Vorgehensweise vermittelt dem Benutzer einen Überblick über die Entwicklungen, denen das Oratorium unterlag. Informationen darüber, welche Arienfassungen bei den jeweiligen Aufführungen unter Händels Leitung in den Jahren 1742 bis 1754 erklingen sind, lassen sich der Konkordanz auf S. IV entnehmen.

## Besetzung von Chor und Orchester

Händels Oratorien waren für einen kleinen Chor und ein kleines Instrumentalensemble komponiert, wurden nach seinem Tod aber in immer größerer Besetzung aufgeführt. So wirkten bei der Aufführung des *Messias* während des Commemoration Festival 1784 in der Westminster Abbey mehr als 500 Personen mit. Die Uraufführung des *Messias* in Dublin am 13. April 1742 unter Händels Leitung erfolgte dagegen mit einem Chor von nur zwanzig Sängern, zusammengesetzt aus dem Dubliner Christ Church Choir und dem St. Patrick's Cathedral Choir. Die sieben Solopartien wurden von Christina Maria Avoglio (Sopran), Susanna Maria Cibber (Alt), William Lamb (Countertenor), Joseph Ward (Alt), James Bailey (Tenor), John Hill (Bass) und John Mason (Bass) gesungen, die fünf letztgenannten Sänger waren Mitglieder des Cathedral Choir und

<sup>1</sup> Vgl. Christopher Hogwood, *Handel*, New York 1995, S. 167.

<sup>2</sup> Vgl. Watkins Shaw, *A textual and historical Companion to Handel's Messiah*, London 1965, <sup>3</sup>1982, S. 53.

<sup>3</sup> Vgl. John Tobin, *Handel's Messiah. A critical account of the manuscript sources and printed editions*, London 1969, S. 2–5.

<sup>4</sup> Vgl. Tassilo Erhardt, *Händels Messiah. Text, Musik, Theologie*, Bad Reichenhall 2007, S. 93ff.

<sup>5</sup> Vgl. Hans Joachim Marx, „Zu den alternativen Fassungen von Händels *Messias*“ in: *Georg Friedrich Händel – ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt 1934–1993*, Halle 1995, S. 39–58.

sangen auch die Chöre mit. Das Orchester, dessen genaue Besetzung nicht bekannt ist, spielte unter dem Konzertmeister Matthew Dubourg.<sup>6</sup>

1749 wurden in die Direktionspartitur Angaben eingefügt, die in der Besetzung zwischen ‚con rip(ieno)‘ und ‚senza rip.‘ unterscheiden.<sup>7</sup> Mit anderen Worten: Die Besetzung des Orchesters war inzwischen zu groß geworden, als dass alle Musiker die Solisten hätten begleiten können. Einer Schätzung nach stand Händel 1742 und 1743 ein Orchester mit 5 ersten Geigen, 4–5 zweiten Geigen, 2–3 Bratschen, 2 Violoncelli, 1 Kontrabass, 2 Oboen<sup>8</sup>, 1 Fagott, 2 Trompeten, Pauken, Orgel und Cembalo zur Verfügung. Das Orchester vergrößerte sich im Laufe der Zeit und wurde auch durch Musikliebhaber ergänzt. Wir kennen die Orchesterbesetzung der Aufführung vom 15. Mai 1754 im Foundling Hospital in London: 15 Geigen, 5 Bratschen, 3 Violoncelli, 2 Kontrabässe, 4 Oboen, 4 Fagotte, 2 Hörner<sup>9</sup>, 2 Trompeten, 1 Pauke, 2 Generalbassspieler, außerdem 5 Solisten, 5–6 Knabenstimmen und 13 Chorstimmen. Es ist bemerkenswert, dass der Chor (23–24 Personen einschließlich Solisten) kleiner besetzt war als das Orchester (40 Personen). Bei der Aufführung im Foundling Hospital im Mai 1759 wirkten 35 Orchester- und 23 Chormitglieder mit.

Um der Durchhörbarkeit polyphoner Passagen in Händels *Messias* gerecht zu werden, wird empfohlen, bei einer großen Chor- und Orchesterbesetzung den ‚senza‘- und ‚con ripieno‘-Anweisungen zu folgen. Für den Chor können, z. B. bei Koloraturstellen, sogar noch weitere Abstufungen hinzugefügt werden, um den Chor in unterschiedlicher Besetzung singen zu lassen.<sup>10</sup>

Über die Mitwirkung der Oboen und Fagotte sind wir nur aus dem Stimmenmaterial des Foundling-Hospital-Materials (Quelle C) unterrichtet. Im Autograph (Quelle A) und in Händels Direktionspartitur (Quelle B) gibt es keine Hinweise auf die Besetzung der Holzbläser. Einzige Ausnahme ist der autographe Nachtrag mit der zweiten Fassung des Chores „Their sound is gone out“ (Nr. 35b), wo zwei Systeme für obligate Oboen notiert sind. Dennoch ist es sehr wahrscheinlich, dass Oboen und Fagotte bereits früher von Händel eingesetzt wurden, daher sind nach meiner Einschätzung auch in der „Pifa“ (Nr. 12) (was so viel wie Schalmei bedeutet) Oboen ad libitum hinzuzufügen. Diese Vorgehensweise bietet sich auch für die Orchestertutti von „The trumpet shall sound“ (Nr. 43) an.<sup>11</sup>

## Orgel und Cembalo

Händel macht im *Messias* keine Angaben darüber, wann das Cembalo, die Orgel oder beide Instrumente spielen sollen.<sup>12</sup> Aus Händels Direktionspartitur des *Saul* (1739) wissen wir, dass die Orgel an vollstimmigen Stellen in den Chören mit Aussetzung spielte und *tasto solo* bei polyphonen Choreinsätzen sowie manchen Accompagnato-Rezitativen, Bassarien und Instrumentalsätzen.<sup>13</sup> Möglicherweise ist das ein Relikt von Händels Gebrauch des Claviorga-num.<sup>14</sup> Als Dirigent spielte Händel auf diesem Instrument vor allem dann, wenn er – z. B. bei Arien – nicht dirigieren musste. Sein Assistent spielte auf einem englischen Positiv, das ein Manual besaß und, wie für die englischen Orgeln dieser Zeit typisch, einen nicht allzu lauten Klang hatte. Dieser spezifische Fall kann allerdings wohl nicht als Muster für den *Messias* gelten.<sup>15</sup> Die Verwendung der Tasteninstrumente sollte daher flexibel gehandhabt und nach eigenem Geschmack entschieden werden. Nicht jede Arie muss vom Cembalo begleitet werden, nicht jeder Chor von der Orgel.

## Verzierungen in Händels Musik

Auch im 18. Jahrhundert konnten nicht alle Sängerinnen, Sänger oder Instrumentalisten Verzierungen improvisieren. Selbstverständlich gab und gibt es Ausnahmemusiker, denen das „à l'improviste“ möglich ist, aber wir wissen, dass bereits zur Zeit Händels Sängerinnen und Sänger den Komponisten oder jemand anderen, der dazu begabt war, darum baten, Ornamente, Zusatznoten, Läufe und Vorhalte für sie aufzuschreiben. Max Seiffert veröffentlichte Anfang des 20. Jahrhunderts einige Beispiele hierfür.<sup>16</sup> Auch wenn Seifferts Annahme, diese Beispiele stammten aus Händels Zeit, nicht zutrifft, zeigen sie dennoch sehr schön, wie Händels *Messias* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgeführt wurde. Als Beispiel sei die verzierte Version von „He was despised“ (Nr. 20) wiedergegeben:<sup>17</sup>

Es ist auffallend, dass in Händels autographe Partitur des *Messias* häufig Verzierungen an Stellen fehlen,<sup>18</sup> wo Zeitgenossen mit Sicherheit Triller und Vorhalte ergänzt haben. In der vorliegenden Edition sind vom Herausgeber ergänzte Triller durch Kleinstich ausgewiesen. Ich stütze mich dabei auf den reich mit Trillern versehe-

<sup>6</sup> Vgl. *Händel-Handbuch*, Band 2, Leipzig 1984, S. 195.

<sup>7</sup> Für die Aufführung des *Messias* am 23. März 1749 im Covent Garden Theatre hatte Händel ein ungewöhnlich großes Orchester zur Verfügung, da in dieser Spielzeit auch die Uraufführung des Oratoriums *Solomon* stattfand. Vgl. Hans Joachim Marx, wie Anm. 5, S. 47, sowie Watkins Shaw, wie Anm. 2, S. 55–58.

<sup>8</sup> Siehe hierzu Anm. 11.

<sup>9</sup> Diese Angabe bleibt rätselhaft, da es keine Hörner im *Messias* gibt. Weil Trompeten und Hörner vielfach von denselben Musikern gespielt wurden, kann es sein, dass zwei zusätzliche Trompeten gemeint waren, z. B. für die Echo-Trompeten in Nr. 15.

<sup>10</sup> Donald Burrows, „Mr. Harris's Score. A new look at the Matthews manuscript of Handel's *Messiah*“ in: *Music & Letters* 86 (2005), S. 560–572. Auf S. 568 wird aus einem Brief von J. C. Smith an Harris vom 11. Oktober 1743 zitiert. Harris hatte sich von dem vollständigen Aufführungsmaterial ein Exemplar ausgeliehen und bat um weitere Exemplare. Smith antwortete: „I shall send to night a first and 2nd violin and a bass book more by the Salisbury coach: there are no more of the singers parts for Mr. Handel had but one done per part.“ Interessant ist, dass Smith das Original schickte und später für Händels nächste Aufführung zurückerbittet. Offensichtlich teilten sich mehrere Sänger und Instrumentalisten das Notenmaterial.

<sup>11</sup> John Walsh veröffentlichte in der *Eighth Collection of Handel's Overtures* (1743) die Ouvertüre aus dem *Messias* mit Oboen (vgl. Watkins Shaw, „John Matthews's manuscript of *Messiah*“ in: *Music & Letters* 39 (1958), S. 111). Die Partiturbearbeitung des *Messias* in der Archbishop Marsh Library, Dublin (Quelle F) weist ebenfalls Oboen auf, u. a. in den Tutti von „The trumpet shall sound“.

<sup>12</sup> Vgl. aber die Angabe „Org“ im Duett Alto-Alto „How beautiful are the feet“ (Nr. 34b) im Anhang des Autographs. Siehe den Kritischen Bericht.

<sup>13</sup> Hans Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren (Handexemplare)*, (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 7), Hamburg 1972, S. 61–62.

<sup>14</sup> Ein Claviorganum ist eine Orgel mit einem darüber liegenden Cembalo mit zwei Manualen. Mit der linken Hand konnte man die Orgel und mit der rechten auf dem Cembalo den Generalbass spielen.

<sup>15</sup> Clausen (wie Anm. 13) erwähnt noch eine Orgelpartie, die J. C. Smith jr. dem Chor „Sion now her head shall raise“ im Handexemplar von *Judas Maccabaeus* hinzufügte. Ferner gibt es noch die Orgelstimme von Aylesford zum *Messias*, die nach dem Tod Händels geschrieben wurde. Offensichtlich war aber die Orgel als alleiniges Continuoinstrument (ohne Cembalo) bei Händel nicht sehr gebräuchlich.

<sup>16</sup> Max Seiffert, „Die Verzierung der Sologesänge in Händels *Messias*“ in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 8 (1906/1907), S. 584–615.

<sup>17</sup> Zit. nach Max Seiffert, wie Anm. 16, S. 591.

<sup>18</sup> Vgl. John Tobin, *Handel's Messiah. A critical account of the manuscript sources and printed editions*, London 1969. Tobin hat alle Verzierungen im Autograph gezählt. Er fand insgesamt nur 112 Ornamente, davon 109 Triller und 3 Vorhalte.

nen Klavierauszug von Charles Jennens (ca. 1750)<sup>19</sup> sowie auf die von John Walsh veröffentlichten *Sonatas or Chamber Aires*<sup>20</sup> mit einem normal verzierten „How beautiful are the feet“ (Nr. 34). Die Walsh-Edition der *Six Overtures*<sup>21</sup> enthält u.a. eine mit vielen Verzierungen versehene Version der *Messias*-Ouvertüre.

Im Klavierauszug zur vorliegenden Edition habe ich einfache Verzierungen an Stellen angegeben, wo diese gewöhnlich improvisiert worden sind. Sie sollen aber lediglich als Vorschlag verstanden werden, der nach eigenem Geschmack verändert und ergänzt werden kann. In Da-Capo-Arien werden die Verzierungen des A-Teils erst bei der Wiederholung ausgeführt.

### (Über)punktieren bei Händel

In heutiger Aufführungspraxis barocker Musik von Purcell, Händel, Bach und anderen Zeitgenossen war es lange üblich, bei punktierten Noten ♩ ♪ die zweite Note als Sechzehntelnote oder sogar noch kürzer, also überpunktirt zu spielen. In seiner Monographie zur Interpretation der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts<sup>22</sup> erklärte Arnold Dolmetsch die Überpunktierung gar als verbindlich. Für die rhythmische Ausführung in der „Sinfony“ des *Messias* machte er den folgenden Vorschlag: ♩ ♪ ♪ ♪ etc.<sup>23</sup> Interpretationen, in denen vergleichbare Notierungen bei „The Lord gave the word“ (Nr. 33) oder bei „Behold the Lamb of God“ (Nr. 19) überpunktirt werden, gibt es immer noch häufig, obwohl dieser Rhythmus den Sängern die Ausführung erschwert.

Meistens werden die Abhandlungen von J. J. Quantz und C. P. E. Bach als Quellen genannt,<sup>24</sup> obwohl diese erst nach 1750 entstanden sind und es sich somit um Quellen aus späterer Zeit handelt. Auch wird behauptet, dass die Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts nicht in der Lage gewesen seien, diejenigen Notenwerte zu notieren, die sie hören wollten. Sie hätten ♩ ♪ geschrieben, aber ♩ ♪ oder sogar ♩ ♪ gemeint. Es lassen sich jedoch genügend Beispiele finden, bei denen es den Komponisten gelungen ist, die gewünschte Punktierung zu notieren. Sechzehntelauftakte oder noch kürzere Notenwerte finden sich u.a. bei André Raisons im *Livre d'Orgue* (1688) oder bei Henry Purcell in seiner Klaviermusik.<sup>25</sup> François Couperin machte in *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* präzise Angaben:



Auch Händel notierte den Rhythmus sehr genau, so z. B. in „I know that my Redeemer liveth“ (Nr. 40):



Man sieht, wie abwechslungsreich er komponierte. Auch in „If God be for us“ (Nr. 46) notierte Händel exakt eine Sechzehntelpause und einen Sechzehntelauftakt.<sup>26</sup>

In den zahlreichen Bearbeitungen der Ouvertüren Händels für Orgel oder Cembalo, die noch zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden, finden sich unterschiedliche, aber genaue Anweisungen

zur Punktierung. In dem „Handel Miscellaneous“ genannten Manuskript *London RM 18 c1* (ca. 1729)<sup>27</sup> stehen die folgenden Notationen nebeneinander: ♩ ♪ und ♩ ♪. Dieser Sachverhalt lässt sich auch in fast allen gedruckten Ouvertüren der Sammlung *Handel's Sixty Overtures from all his Operas and Oratorios, Set for the Harpsicord or Organ* (Walsh, ca. 1750)<sup>28</sup> beobachten, z. B. in der Ouvertüre zur Oper *Lotario*:



Allerdings gibt es auch Fälle, wo Händels Notation von der seines Kopisten abweicht. In Händels autographe Partitur der Oper *Rinaldo*<sup>29</sup> sind „einfache“ Achtelnoten notiert, während dieselben Noten in der von seinem Kopisten J. C. Smith angefertigten Direktionspartitur (ca. 1717, *London RM 19 d5*) punktiert sind. Terence Best wies darauf hin, dass diese Achtelnoten auch in der Bearbeitung des Werkes für Cembalo (Walsh, ca. 1730) punktiert sind.<sup>30</sup>

Es dürfte deutlich geworden sein, dass es für dieses Problem keine allgemeingültige Lösung gibt. Systematisches Überpunktieren existierte zu Händels Lebzeiten noch nicht und wurde erst danach gebräuchlicher, d. h. es gab sicher unterschiedliche Interpretationen bei Aufführungen desselben Werks, wobei der eine Musiker den notierten Rhythmus veränderte und überpunktierte, und der andere nicht. Was den *Messias* anbelangt, so ist es wichtig, die Quellen aus der Zeit Händels im Auge zu behalten, und nicht die einer späteren Epoche, wie z. B. die Bearbeitungen von William Crotch (1775–1847).<sup>31</sup>

<sup>19</sup> Quelle H, *London RM 19 d1*, leider unvollständig. Vgl. den Kritischen Bericht. Die in dieser Quelle ebenfalls zahlreich enthaltene Generalbassbezeichnung wird in der Streichbassstimme der vorliegenden Edition mitgeteilt.

<sup>20</sup> *Sonatas or Chamber Aires for a German Flute, Violin or Harpsicord Being the most Celebrated Songs & Ariets, Collected out of the late Oratorios & Operas Compos'd by Hr Handel*. Vgl. John Tobin, wie Anm. 18, S. 33.

<sup>21</sup> *Six Overtures fitted for the Harpsicord or Spinnet [...] compos'd by Mr. Handel [...] Eighth Collection*. London (J. Walsh). Vgl. John Tobin, wie Anm. 18, S. 16.

<sup>22</sup> Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries, Revealed by Contemporary Evidence*, London 1915, 21946.

<sup>23</sup> Arnold Dolmetsch, wie Anm. 22, S. 63ff.

<sup>24</sup> J. J. Quantz, *Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752; C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, [Teil 1] Berlin 1753, [Teil 2] Berlin 1762.

<sup>25</sup> Peter Le Huray, *Authenticity in Performance. Eighteenth-Century Case Studies*, Cambridge 1990, S. 67. Genannt wird eine Allemande mit Punktierungen in zwei sehr unterschiedlichen Versionen, aber beide mit Sechzehntelauftakt.

<sup>26</sup> Man vergleiche die Auftakte in den Takten 11, 13, 15–18, 23, 43, 45, 52, 53, 56, 57, 62, 68, 71, 79, 91, 97, 102, 107, 108, 111 mit dem interessanten Rhythmus ♩ ♪ ♪ ♪ gegenüber denen in den Takten 142, 143, 164, 166, 168, 169, 170, 171, 176 mit dem Rhythmus ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ und achte auf die letzte Achtelnote!

<sup>27</sup> Im Besitz der British Library. 2 Seiten Faksimile in *Early Music* 7 (1979), S. 43.

<sup>28</sup> Faksimile: Dover/New York 1993

<sup>29</sup> Siehe die Abbildung in *Early Music* 5 (1977), S. 322.

<sup>30</sup> Brief von Terence Best (in der Rubrik „Correspondence“) als Reaktion auf die Diskussion zwischen Neumann und Fuller, in: *Early Music* 6 (1978), S. 310. Vgl. Anm. 33.

<sup>31</sup> Die Orgelbearbeitungen des Organisten William Crotch von Händels Ouvertüren und seine Bearbeitung des *Messias* weisen zahlreiche Überpunktierungen auf. Im *Messias* notiert er Überpunktierung nicht nur in der Ouvertüre, sondern auch in „Behold the Lamb of God“ (Nr. 19), „Surely He hath borne our griefs“ (Nr. 21), im Adagio am Ende von „All we, like sheep“ (Nr. 23) und in „The Lord gave the word“ (Nr. 33) (Takte 1+2 sowie 9+10). Auf diese Weise wird der Rhythmus gleichgeschaltet. Mehr über das Überpunktieren nach Händels Tod bei Graham Pont, „French overtures at the keyboard: the Handel tradition“ in: *Early Music* 35 (2007), S. 271–288, und Graham Pont, „Battishill's arrangements of Handel's keyboard Overtures“ in: *Göttinger Händel-Beiträge* 3, Kassel u.a. 1987, S. 139–153.

Selbstverständlich gibt es auch Werke, die im Autograph nicht überpunktirt sind, wohl aber im Erstdruck, z. B. Johann Sebastian Bachs *Ouverture nach Französischer Art* in h-Moll (BWV 831).<sup>32</sup> Das ist aber kein Grund dafür, alle Punktierungen in der gesamten Barockliteratur als Überpunktierung auszuführen. In der Diskussion zwischen Frederick Neumann und David Fuller über das Punktieren (beginnend mit Neumanns Artikel „The dotted note and the so-called French style“<sup>33</sup>) stellt Neumann meines Erachtens überzeugend dar, dass Überpunktieren als Regelfall unrichtig ist.

Bevor man einen von Händel notierten Rhythmus verändert, sollte man abwägen, ob diese Änderung wirklich angebracht ist. Bietet sich in einer Arie der eine Takt für eine derartige Vorgehensweise an, muss dies beim nächsten Takt noch lange nicht der Fall sein. Die Quellen geben uns hierzu zwei Hinweise. Zum einen: Unterschiede können durchaus bestehen bleiben. Zum anderen: Es besteht kein Zweifel, dass Händel in der Lage war, in seinen Partituren den Rhythmus so zu notieren, wie er ihn hören wollte.

Noch ein abschließendes Beispiel aus dem *Messias*: Im *Accompagnato* „Thus saith the Lord“ (Nr. 5) kann man das Überpunktieren verteidigen (das *Accompagnato* der Streicher beginnt dann mit einer Sechzehntel- statt einer Achtelnote) – aber entspricht es der Musik?

Thus saith the Lord, the Lord of Hosts;

Sehen wir uns den nuancierten Rhythmus mit dem Gegensatz zwischen Sänger und Streichern in Takt 3 genauer an. Wer sollte hier ernsthaft auf die Idee kommen, den Rhythmus des Bassosolos zu verändern? Er wäre dann: ♩. Händel wählte diese Version für die Streicher, aber nicht für das Basssolo. Streicher und Bass haben also verschiedene Rhythmen, und es wäre gefährlich, automatisch anzunehmen, dass alle Zeitgenossen Händels diesen Rhythmus immer angepasst hätten. Daher plädiere ich dafür, diese Differenz zu respektieren und Überpunktierungen sparsam anzuwenden, nämlich nur an Stellen, wo der Komponist oder der Kopist eindeutig vergessen hat, die exakte Länge der punktierten Note zu notieren, oder – noch wichtiger – bei der Note danach! Ich würde vorschlagen, z. B. in der „Sinfony“ des *Messias* oder im Chor „Surely He hath borne our griefs“ (Nr. 21) die Noten nach den punktierten Noten eine Spur hinauszuzögern, aber auch nur, um ein zu metronomisches Spiel zu vermeiden.<sup>34</sup>

Für die Bereitstellung von Mikrofilmen danken die Herausgeber allen beteiligten Bibliotheken und ihren Mitarbeitern, vor allem der British Library, London. Unser besonderer Dank geht an Hans Joachim Marx, Hamburg, der freundlicherweise die Konkordanz auf Seite IV für unsere Ausgabe zur Verfügung stellte und uns mit Informationen und persönlichen Auskünften zur Datierung der Arienfassungen behilflich war.

Bussum, Juni 2008

Ton Koopman  
und Jan H. Siemons

## Zur Revision des deutschen Textes

Als Händels *Messias* in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Deutschland bekannt wurde, war es selbstverständlich, dass für die Aufführungen in Hamburg, Schwerin, Leipzig und anderen Orten der englische Text ins Deutsche übertragen wurde. Keine Geringeren als Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Gottfried Herder und Johann Adam Hiller übernahmen diese Aufgabe. Herders Übersetzung blieb ganz nah am englischen Text, während sich Klopstock um eine plastische deutsche Sprache bemühte, die sich zum Teil vom Bibeltext entfernte. Hiller hingegen unterlegte der Musik den Bibeltext nach der Übersetzung Luthers nahezu wörtlich. Das war ihm nur möglich, weil er die Rezitative und Arien des *Messias* in ihrer rhythmischen und melodischen Gestalt eingreifend veränderte. Ein solches Vorgehen kam für die Gesamtausgabe der Werke Händels durch Friedrich Chrysander, die Ausgabe des *Messias* im Verlag Peters und die Hallische Händelausgabe nicht in Frage. Für jede dieser Editionen wurde der deutsche Text neu bearbeitet, unter Beibehaltung gelungener und fest eingebürgelter Formulierungen der älteren Übersetzungen.

Auch die vorliegende Revision des deutschen Textes greift auf ältere Vorbilder zurück, unter denen vor allem die Fassungen von Friedrich Gottlieb Klopstock (um 1775) und Konrad Ameln (1965) zu nennen sind. Die als Titel vertrauten Kopfzeilen der Nummern blieben weitgehend erhalten. Ziel der neuen Textfassung ist es, den Bibeltext in der Fassung der Lutherbibel von 1984 noch deutlicher zur Geltung zu bringen und auf nichtbiblische Formulierungen, die sich der Aufklärung oder dem „Humanismus“ des 20. Jahrhunderts verdanken, zu verzichten.

Händels Deklamation des Textes ist, gerade wenn sie auf den ersten Blick sperrig erscheint, Teil seiner Ausdruckskunst und sollte in der Übersetzung nicht geglättet werden. Das Deutsche hat in der Regel mehr Konsonanten und häufig auch mehr Silben als das Englische: so wird aus englisch „glad tidings“ deutsch „Frohbotenschaft“. Dennoch bemüht sich die vorliegende Revision um einen sangbaren Text, der die Sänger anregen soll, Händels *Messias* im Interesse der Zuhörer auch gerne auf deutsch zu singen.

Hamburg, Mai 2007

Magda Marx-Weber

<sup>32</sup> Es existieren zwei Versionen dieses Werkes: das Autograph BWV 831a (c-Moll) ist nicht überpunktirt, der Erstdruck BWV 831 (h-Moll) aus der *Clavierübung II* ist überpunktirt.

<sup>33</sup> *Early Music* 5 (1977), S. 310–324. Die Debatte wurde 1977–1979 in der Zeitschrift *Early Music* ausgetragen. Fuller war für das Überpunktieren, Neumann dagegen. Neumanns Artikel war 1965 in der *Revue de Musicologie* auf Französisch erschienen, zu einem Zeitpunkt, als die Thematik bereits heftig diskutiert wurde.

<sup>34</sup> Vgl. Michel L'Affillard, *Principes très faciles pour bien apprendre la musique*, Paris 1694, S. 30, und Étienne Loulié, *Éléments ou principes de musique*, Paris 1696, S. 16.



# Foreword

Handel entered the date 22 August 1741 into the *Messiah* autograph as the starting date of the composition. At the time, the libretto by Charles Jennens (1700–1773) had been already in his possession for quite a while, but Handel only started work on it when the possibility of a performance presented itself. This came in the form of an invitation from William Cavendish, the Duke of Devonshire, to give several concerts in Dublin during the coming winter season.<sup>1</sup> Handel completed the first part of the oratorio on 28 August, the second and third parts on 6 and 12 September, respectively. If one adds on a couple of days for the finishing touches, then he composed the whole work in the space of only three weeks – an extremely impressive achievement.

At the beginning of November 1741 Handel traveled from London to Ireland, without having any precise knowledge of performance conditions there. In contrast to the brief time it took to compose the music, it was over another five months before the premiere was given on 13 April 1742. Handel's chief copyist, Johann Christoph Schmidt, Sr., copied the score, which Handel then used as a conducting score. Schmidt, later to be known in England as John Christopher Smith, had been a fellow-student of Handel's at the University of Halle<sup>2</sup> and beginning in 1716 he was his musical assistant. Besides the autograph, this score represents the principal source for our edition of *Messiah*. A third important source is the so-called Foundling score. Handel stipulated in his will that the Foundling Hospital – a London orphanage which Thomas Coram had founded in 1739, and for whose benefit Handel frequently performed his *Messiah* – should receive a complete copy of the score as well as a set of parts. According to the orphanage's records, the bequest was handed over on 14 April 1759, shortly after Handel's death, by Smith's son, J. C. Smith, Jr., who too undertook tasks for Handel.<sup>3</sup> The composer had probably given his copyist detailed instructions before his death.

The libretto of the tripartite work is a compilation of Biblical, predominantly Old Testament quotations which manages without freely invented material. It is evident from the arrangement of the verses from the Scriptures that Jennens was an opponent of so-called deism, which was then a subject of heated debate. Taking the work as a whole, one can see the central idea on which each of the three parts is based. In the first part this is the proclamation of the Messiah, his birth, and the fulfilment of the prophecies. The second part deals with his suffering, his ascent into Heaven, and the defeat of the heathen, while the third part is about the Last Judgement and the salvation of mankind through the resurrected Christ.<sup>4</sup> Complementing the recitatives and arias for the solo singers, the choir is given a major role.

Handel himself performed *Messiah* a number of times. As was then customary, he worked in minor changes for later performances. This was because different soloists, for example, would request the transposing of an aria into a different register, as can be inferred from the singers' names that Handel entered in his conducting score in the movements concerned. If he had any other reasons for modifying arias, they are, unfortunately, unknown. The present

edition contains all movement variants which can be assigned to Handel. Versions from the autograph which he apparently never performed<sup>5</sup> are presented in the appendix.

If one sifts through the available sources, the temptation will be to seek a definitive version of *Messiah*. In the majority of cases it can be established when the various versions were written. There is, however, nothing to tell us which version Handel considered the best one. The Editors have therefore decided to arrange the movement variants chronologically. Priority is normally given to the autograph version, which in most cases is identical with Handel's conducting score. Further versions are reproduced in the order of the date of their composition, with exception of three cases (Nos. 6c, 16b, 32b), in which the chronology was sacrificed in favor of more practical page turns. Versions deriving from manuscripts produced after Handel's death have not been taken into account. This approach affords the reader an overview of the oratorio's evolution. Information concerning which versions of the arias were sung at the various performances Handel directed between 1742 and 1754 can be found in the concordance on p. IV.

## The choral and orchestral forces

Handel's oratorios were composed for a small choir and a small orchestral ensemble, but after his death they were performed with increasingly larger forces. Thus over 500 people took part in the performance of *Messiah* given in Westminster Abbey during the 1784 Commemoration Festival. The *Messiah* premiere conducted by Handel in Dublin on 13 April 1742, on the other hand, featured a choir of only twenty singers, comprising members of Dublin's Christ Church Choir and the St. Patrick's Cathedral Choir. The seven solo parts were sung by Christina Maria Avoglio (soprano), Susanna Maria Cibber (contralto), William Lamb (countertenor), Joseph Ward (alto), James Bailey (tenor), John Hill (bass) and John Mason (bass). The five last-named singers were members of the Cathedral Choir and also sang the choruses. The orchestra, whose exact size is not known, played under concertmaster Matthew Dubourg.<sup>6</sup>

In 1749 directions were inserted in the conducting score which differentiate between 'con rip(ieno)' and 'senza rip.' in the orchestra.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Cf. Christopher Hogwood, *Handel*, New York, 1995, p. 167.

<sup>2</sup> Cf. Watkins Shaw, *A textual and historical Companion to Handel's Messiah*, London, 1965, <sup>3</sup>1982, p. 53.

<sup>3</sup> Cf. John Tobin, *Handel's Messiah. A critical account of the manuscript sources and printed editions*, London, 1969, pp. 2–5.

<sup>4</sup> Cf. Tassilo Erhardt, *Händels Messiah. Text, Musik, Theologie*, Bad Reichenhall, 2007, pp. 93ff.

<sup>5</sup> Cf. Hans Joachim Marx, "Zu den alternativen Fassungen von Händels Messias" in: *Georg Friedrich Händel – ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt 1934–1993*, Halle, 1995, pp. 39–58.

<sup>6</sup> Cf. *Händel-Handbuch*, vol. 2, Leipzig, 1984, p. 195.

<sup>7</sup> For the performance of *Messiah* in Covent Garden Theatre on 23 March 1749, Handel had an unusually large orchestra at his disposal, since the premiere of the oratorio *Solomon* also took place during that season. Cf. Hans Joachim Marx, as in note 5, p. 47, and Watkins Shaw, as in note 2, pp. 55–58.

In other words, the orchestral forces had become too large in the meantime for all the players to accompany the soloists. In 1742 and 1743 Handel had at his disposal an orchestra consisting of an estimated 5 first violins, 4–5 second violins, 2–3 violas, 2 cellos, 1 double bass, 2 oboes,<sup>8</sup> 1 bassoon, 2 trumpets, timpani, organ and harpsichord. The orchestra expanded in the course of time and was augmented by amateur musicians. We know the size of the orchestra for the performance in London's Foundling Hospital on 15 May 1754: 15 violins, 5 violas, 3 cellos, 2 double basses, 4 oboes, 4 bassoons, 2 horns,<sup>9</sup> 2 trumpets, 1 timpanist, 2 continuo players, plus 5 solo parts, 5–6 boy's parts and 13 choral parts. It is noteworthy that the choir (23–24 persons including the soloists) was smaller than the orchestra (40 persons). At the performance given in the Foundling Hospital in May 1759, 35 orchestral players and 23 choral singers took part.

In order to achieve transparency in the polyphonic passages in Handel's *Messiah*, it is advisable to follow the 'senza' and 'con ripieno' directions when employing large choral and orchestral forces. Even more graduations can be added for the choir, e. g., in coloratura passages, so as to allow these to be these sung using different forces.<sup>10</sup>

Our only information about the participation of the oboes and bassoons comes from the parts in the Foundling Hospital material (Source C). There are no indications regarding the use of woodwinds in the autograph (Source A) or in Handel's conducting score (Source B). The sole exception is the supplement to the autograph with the second version of the chorus "Their sound is gone out" (No. 35b), where two systems for obbligato oboes are notated. In all likelihood, however, oboes and bassoons were already being used by Handel at an earlier point in time. In my opinion, oboes can therefore also be added ad libitum in the "Pifa" (No. 12) (which roughly means shawm). This approach also lends itself to the orchestral tutti of "The trumpet shall sound" (No. 43).<sup>11</sup>

### Organ and Harpsichord

Handel gives no indication in *Messiah* about when the harpsichord, the organ or both these instruments should be used.<sup>12</sup> We know from Handel's conducting score of *Saul* (1739) that the organ filled out the figured bass with chords during passages for the full choir, and that it played *tasto solo* for polyphonic choral entries and some of the accompagnato recitatives, bass arias, and orchestral movements.<sup>13</sup> This was possibly a relic of Handel's use of the claviorgan.<sup>14</sup> As a conductor Handel played this instrument chiefly when he was not required to conduct, e. g., in arias. His assistant played an English positive, which was one-manual and which, like the typical English organ of that period, did not have a very loud sound. But this one particular instance can hardly be regarded as a model for *Messiah*.<sup>15</sup> Hence flexibility should be shown in the deployment of keyboard instruments, and conductors must use their discretion. Not every aria needs to be accompanied by a harpsichord, and not every chorus by the organ.

### Ornaments in Handel's music

Even in the 18th century not all singers and instrumentalists could improvise ornaments. Of course there were and are exceptional musicians for whom "à l'improviste" is feasible, but we know that already in Handel's time, singers would ask the composer or some-

body else with the necessary ability to write out their ornaments, added notes, runs and suspensions. Max Seiffert published some examples of these at the beginning of the 20th century.<sup>16</sup> Even if Seiffert's assumption that these examples date from Handel's era was wrong, they still demonstrate very neatly how Handel's *Messiah* was performed in the second half of the 18th century. Here, the ornamented version of "He was despised" (No. 20) can serve as an example:<sup>17</sup>

It is striking that Handel's autograph score of *Messiah* often lacks ornaments in passages<sup>18</sup> where contemporaries would certainly have added trills and suspensions. In the present edition, trills added by the Editor appear in small print. These are based on the vocal score of Charles Jennens (ca. 1750),<sup>19</sup> which is amply endowed with trills, and the *Sonatas or Chamber Aires*<sup>20</sup> published by John Walsh with a normally ornamented "How beautiful are the feet" (No. 34). The Walsh edition of the *Six Overtures*<sup>21</sup> includes a version of the *Messiah* overture containing many ornaments.

In the vocal score for the present edition, I have indicated simple ornaments in passages where these were usually improvised. But

<sup>8</sup> See note 11.

<sup>9</sup> This detail remains a mystery, because there are no horns in *Messiah*. Since trumpets and horns were often played by the same instrumentalists, it is possible that two extra trumpets were intended, e. g., for the echo trumpets in No. 15.

<sup>10</sup> Donald Burrows, "Mr. Harris's Score. A new look at the Matthews manuscript of Handel's *Messiah*" in: *Music & Letters* 86 (2005), pp. 560–572. On p. 568 Burrows quotes from a letter of 11 October 1743 which J. C. Smith wrote to Harris. The latter had hired a copy of the complete performance materials and was requesting more copies. Smith replied: "I shall send to night a first and 2nd violin and a bass book more by the Salisbury coach: there are no more of the singers parts for Mr. Handel had but one done per part." It is interesting that Smith sent the original and subsequently asked for it back, for Handel's next performance. A number of singers and players were apparently sharing the musical materials.

<sup>11</sup> In the *Eighth Collection of Handel's Overtures* (1743), John Walsh published the overture to *Messiah* with oboes (cf. Watkins Shaw, "John Matthews's manuscript of *Messiah*" in: *Music & Letters* 39 (1958), p. 111). The copy of the *Messiah* score in the Archbishop Marsh Library, Dublin (Source F) similarly features oboes in the tutti of "The trumpet shall sound" and elsewhere.

<sup>12</sup> However, see the "Org" marking in the duet for altos "How beautiful are the feet" (No. 34b) in the appendix to the autograph. See the Critical Report.

<sup>13</sup> Hans Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren (Handexemplare)*, (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 7), Hamburg, 1972, pp. 61–62.

<sup>14</sup> A claviorgan is an instrument with two manuals consisting of an organ and a harpsichord above it. The organ could be played with the left hand and the continuo on the harpsichord with the right hand.

<sup>15</sup> Clausen (as in note 13) also mentions an organ part which J. C. Smith, Jr., added to the chorus "Sion now her head shall raise" in the manuscript copy of *Judas Maccabaeus*. Moreover there is also the Aylesford organ part for *Messiah*, which was written after Handel's death. But it was apparently fairly unusual for Handel to use an organ as the sole continuo instrument (without harpsichord).

<sup>16</sup> Max Seiffert, "Die Verzierung der Sologesänge in Händels Messias" in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 8 (1906/1907), pp. 584–615.

<sup>17</sup> Cit. Max Seiffert, as in note 16, p. 591.

<sup>18</sup> Cf. John Tobin, *Handel's Messiah. A critical account of the manuscript sources and printed editions*, London, 1969. Tobin counted all the ornaments in the autograph. He found a total of only 112 ornaments, comprising 109 trills and 3 suspensions.

<sup>19</sup> Source H, *London RM 19 d1*, unfortunately incomplete. Cf. Critical Report. The figuration, which is similarly copious in this source, is indicated in the present edition in the part for the low string instruments.

<sup>20</sup> *Sonatas or Chamber Aires for a German Flute, Violin or Harpsichord Being the most Celebrated Songs & Ariets, Collected out of the late Oratorios & Operas Compos'd by Hr Handel*. Cf. John Tobin, as in note 18, p. 33.

<sup>21</sup> *Six Overtures fitted for the Harpsichord or Spinnet [...] compos'd by Mr. Handel [...] Eighth Collection*. London (J. Walsh). Cf. John Tobin, as in note 18, p. 16.



ers. Firstly, it is perfectly feasible for differences to exist. Secondly, there can be no doubt that Handel was in a position to notate the rhythm in his scores the way he wanted it to sound.

One final example from *Messiah*: In the recitativo accompagnato “Thus saith the Lord” (No. 5) one can justify overdotting (the string accompaniment then begins with a sixteenth-note instead of an eighth note) – but is this in accordance with the music?

Thus saith the Lord, the Lord of Hosts;

Let us examine more closely the finely nuanced rhythm in measure 3, with its contrast between the singer and the strings. Who could seriously entertain the idea of changing the rhythm in the bass solo? For then it would read:  $\frac{7}{8}$ . Handel chose this version for the strings but not for the bass solo. Thus the strings and the bass have different rhythms, and it would be dangerous just to assume that all Handel's contemporaries would always adjust this rhythm. So I would ask the reader to respect this distinction and to apply overdotting sparingly, namely, only in those passages where the composer or the copyist has obviously forgotten to notate the exact length of the dotted note, or – more important still – the note that follows! I would suggest that in the “Sinfony” of *Messiah* or in the chorus “Surely He hath borne our griefs” (No. 21), for instance, the notes that follow the dotted notes be drawn out slightly, but then only to avoid a performance that is too metronomic.<sup>34</sup>

For the provision of microfilms the Editors would like to thank all of the participating libraries and their staff, especially the British Library, London. Special thanks are extended to Hans Joachim Marx, Hamburg, who kindly provided the concordance on page IV for our edition, and who assisted us with information and his personal enquiries regarding the dating of the different versions of the arias.

Bussum, June 2008  
Translations: Peter Palmer

Ton Koopman  
and Jan H. Siemons

*The following performance material is available:*  
Full score (paperback, Carus 55.056/00),  
full score (clothbound, Carus 55.056/01),  
study score (Carus 55.056/07),  
vocal score with variant mvts., in English (Carus 55.056/03),  
vocal score in larger print with variant mvts., in English  
(Carus 55.056/02),  
choral score in English (Carus 55.056/05),  
vocal score with variant mvts., in German (Carus 55.056/53),  
choral score in German (Carus 55.056/55),  
complete orchestral material (Carus 55.056/19).

*This work has been recorded and is available on CD in its present version by the Kammerchor Stuttgart under the direction of Frieder Bernius (Carus 83.219).*

<sup>34</sup> Cf. Michel L’Affillard, *Principes très faciles pour bien apprendre la musique*, Paris, 1694, p. 30, and Étienne Loulié, *Éléments, ou principes de musique*, Paris, 1696, p. 16.

## Avant-propos (abrégé)

Haendel date le début de la composition du *Messie* au 22 août 1741 dans l'autographe. A cette époque, le livret de Charles Jennens (1700–1773) se trouve déjà depuis longtemps en sa possession, mais Haendel ne commence le travail que lorsque se dessine la possibilité d'une représentation : William Cavendish, duc de Devonshire, l'invite pour la saison d'hiver prochaine à donner plusieurs concerts à Dublin.<sup>1</sup> Il achève la première partie de l'oratorio le 28 août, les seconde et troisième parties les 6 et 12 septembre. Si l'on ajoute quelques jours de plus pour les travaux de finition, il compose l'œuvre dans son entier en seulement trois semaines, un véritable tour de force.

Début novembre 1741, Haendel se rend de Londres en Irlande, sans connaître encore avec précision les conditions de représentation du lieu. Contrairement à la rapidité avec laquelle la musique a été composée, il faudra attendre encore cinq bons mois avant la création, le 13 avril 1742. Le copiste principal de Haendel, Johann Christoph Schmidt sen., copie la partition que Haendel utilise ensuite comme partition de direction. Schmidt, qui se fait appeler plus tard en Angleterre John Christopher Smith, avait fait ses études avec Haendel à l'Université de Halle et avait été son assistant musical à partir de 1716.<sup>2</sup> Avec l'autographe, cette partition est la source principale pour notre édition du *Messie*. La troisième source majeure est la dénommée partition Foundling. Dans son testament, Haendel avait stipulé que le Foundling Hospital, un orphelinat londonien, créé en 1739 par Thomas Coram et au profit duquel Haendel avait fréquemment donné le *Messie*, reçoive une copie intégrale de la partition ainsi que le matériel d'orchestre du *Messie*.

Le livret de l'œuvre tripartite est une compilation de citations bibliques, surtout de l'Ancien Testament, sans le moindre texte libre. L'agencement des versets de la Bible révèle à l'évidence que Jennens était un adversaire du dit déisme qui faisait l'objet de violentes controverses à l'époque. On reconnaît en général la pensée centrale qui est le fondement de chacune des trois parties. Dans la première, c'est l'annonciation du Messie, sa naissance et l'accomplissement des prophéties, la seconde partie a pour thème sa Passion, son ascension dans les cieux et la victoire sur les païens, tandis que la troisième partie se concentre sur le Jugement dernier et le salut des Hommes par le ressuscité.<sup>3</sup> En dehors des solistes dans les récitatifs et les arias, le chœur joue un rôle prédominant.

Haendel interprète lui-même le *Messie* à plusieurs reprises. Comme il était d'usage à l'époque, il entreprend de petites modifications à des occasions ultérieures ; de nouveaux solistes par exemple requièrent de transposer une aria dans un autre registre. On peut le déduire des noms des chanteuses et chanteurs que Haendel a inscrit dans sa partition de direction dans les mouvements concernés. Si Haendel devait avoir eu d'autres raisons de modifier une aria, elles sont malheureusement inconnues. L'édition présente indique toutes les versions que Haendel a lui-même utilisées. L'édition présente contient toutes les variantes qui peuvent être attribuées à Haendel. Des versions de l'autographe qu'il n'a manifestement jamais faites représenter<sup>4</sup> sont indiquées en annexe.

Si l'on examine en détail les sources disponibles, on est tenté de trouver une version définitive du *Messie*. Dans la plupart des cas, on peut évaluer quand les différentes versions ont été écrites. Par contre, impossible de dire quelle version Haendel considérerait comme la meilleure. C'est pourquoi les éditeurs ont décidé de classer les variantes par ordre chronologique. En premier normalement, la version de l'autographe, identique dans la plupart des cas à celle de la partition de direction. D'autres versions sont rendues dans l'ordre des dates de composition, à l'exception de trois cas (n° 6c, 16b, 32b), où on a renoncé à la chronologie pour des raisons techniques de tournure de pages. Il n'est pas tenu compte de versions manuscrites faites après la mort de Haendel. Cette méthode donne à l'utilisateur un aperçu des évolutions qu'a parcourues l'oratorio. On peut consulter dans la concordance page IV des informations sur les versions d'arias qui ont été représentées dans les concerts respectifs sous la direction de Haendel dans les années 1742 à 1754.

### Distribution du chœur et de l'orchestre

Les oratorios de Haendel sont conçus pour un chœur de petites dimensions et un ensemble instrumental réduit mais sont représentés dans des distributions toujours plus volumineuses après sa mort. Lors du Commemoration Festival en 1784 à l'Abbaye de Westminster, le *Messie* est interprété par plus de 500 exécutants. La création du *Messie* à Dublin le 13 avril 1742 sous la direction de Haendel ne comporte par contre qu'un chœur de vingt chanteurs, composé du Christ Church Choir de Dublin et du St. Patrick's Cathedral Choir. Les sept parties solistes sont tenues par Christina Maria Avoglio (soprano), Susanna Maria Cibber (alto), William Lamb (contraténor), Joseph Ward (alto), James Bailey (ténor), John Hill (basse) et John Mason (basse). L'orchestre, dont on ne connaît pas la distribution exacte, joue sous la direction du premier violon Matthew Dubourg.<sup>5</sup>

En 1749, sont ajoutées dans la partition de direction des mentions qui font la distinction dans la distribution entre ,con rip(ieno)' et ,senza rip.'<sup>6</sup> En d'autres termes : la distribution de l'orchestre était entretemps devenue trop importante pour que tous les musiciens puissent accompagner les solistes. Selon une estimation, Haendel

<sup>1</sup> Cf. Christopher Hogwood, *Handel*, New York, 1995, p. 167.

<sup>2</sup> Cf. Watkins Shaw, *A textual and historical Companion to Handel's Messiah*, Londres, 1965, <sup>3</sup>1982, p. 53.

<sup>3</sup> Cf. Tassilo Erhardt, *Händels Messiah. Text, Musik, Theologie*, Bad Reichenhall, 2007, p. 93 sqq.

<sup>4</sup> Cf. Hans Joachim Marx, « Zu den alternativen Fassungen von Händels Messias » dans : *Georg Friedrich Händel – ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt 1934–1993*, Halle, 1995, p. 39–58.

<sup>5</sup> Cf. *Händel-Handbuch*, Volume 2, Leipzig, 1984, p. 195.

<sup>6</sup> Pour la représentation du *Messie* le 23 mars 1749 au Covent Garden Theatre, Haendel disposait d'une distribution orchestrale exceptionnelle, car dans la même saison avait lieu aussi la création de l'oratorio *Solomon*. Cf. Hans Joachim Marx, comme Rem. 4, p. 47, ainsi que Watkins Shaw, comme Rem. 2, p. 55–58.

disposait en 1742 et 1743 d'un orchestre de 5 premiers violons, 4–5 seconds violons, 2–3 altos, 2 violoncelles, 1 contrebasse, 2 hautbois<sup>7</sup>, 1 basson, 2 trompettes, timbales, orgue et clavecin. Lors de la représentation du 15 mai 1754 au Foundling Hospital à Londres, le chœur (23–24 personnes y compris les solistes) était moins nombreux que l'orchestre (40 personnes). Lors de la représentation au Foundling Hospital en mai 1759, la distribution comptait 35 musiciens d'orchestre et 23 choristes.

Afin de respecter la transparence sonore des passages polyphoniques dans le *Messie* de Haendel, il est recommandé de suivre les indications 'senza' et 'con ripieno' dans le cas d'une grande distribution de chœur et d'orchestre. Pour le chœur, p. ex. dans les passages coloraturas, on peut même apporter encore d'autres nuances.

Seul le matériel d'orchestre du Foundling Hospital (source C) nous renseigne sur la présence de hautbois et de bassons. L'autographe (source A) et la partition de direction de Haendel (source B) ne disent rien d'une distribution d'instruments à vent en bois. La seule exception est le supplément autographe avec la deuxième version du chœur « Their sound is gone out » (n° 35b), où sont notées deux portées pour hautbois obligés. Pourtant, il est très vraisemblable que hautbois et bassons aient été déjà utilisés par Haendel, c'est pourquoi il faut à mon avis ajouter aussi dans la « Pifa » (n° 12) (ce qui signifie chalumeau) hautbois ad libitum. Une procédure qui est recommandée aussi pour les tutti d'orchestre de « The trumpet shall sound » (n° 43).<sup>8</sup>

### Orgue et clavecin

Händel n'indique nulle part dans le *Messie* quand le clavecin, l'orgue ou les deux instruments doivent intervenir.<sup>9</sup> De la partition de direction de *Saul* (1739), nous savons que l'orgue jouait avec réalisation aux passages à plusieurs voix dans les chœurs, et jouait *tasto solo* dans les interventions chorales polyphoniques ainsi que dans certains récitatifs accompagnés, arias de basse et mouvements instrumentaux.<sup>10</sup> L'emploi des instruments à clavier devait être flexible et requis au gré de chacun. Le clavecin n'a pas besoin d'accompagner chaque arias, non plus que l'orgue chaque chœur.

### Les ornements dans la musique de Haendel

On est frappé dans la partition autographe du *Messie* de l'absence fréquente d'ornements à des endroits<sup>11</sup> où des contemporains auraient certainement placé des trilles et des retards. Dans cette édition, des trilles ajoutés par l'éditeur ont été indiqués en gravure miniature. Je m'appuie ici sur la réduction pour piano abondamment pourvue de trilles de Charles Jennens (env. 1750)<sup>12</sup> ainsi que sur les *Sonatas or Chamber Aires*<sup>13</sup> publiées par John Walsh avec un « How beautiful are the feet » (n° 34) normalement ornementé. L'édition Walsh des *Six Overtures*<sup>14</sup> renferme e. a. une version dotée de nombreux ornements de l'ouverture du *Messie*.

Dans la réduction pour piano de l'édition présente, j'ai indiqué des ornements simples à des passages où ceux-ci étaient improvisés d'ordinaire. Mais ils ne devraient être compris que comme des suggestions à modifier ou compléter selon le goût de chacun. Dans les airs da capo, les ornements de la partie A ne sont exécutés qu'à la reprise.

### (Sur)punctuations chez Haendel

Dans la pratique d'exécution moderne de la musique baroque de Purcell, Haendel, Bach et d'autres contemporains, il a été longtemps courant dans le cas de notes pointées ♫ de jouer la deuxième note comme double croche, voire même encore plus courte, donc de la jouer surpointée. Le plus souvent sont cités comme sources les traités de J. J. Quantz et C. P. E. Bach,<sup>15</sup> bien qu'ils n'aient été écrits qu'après 1750 et qu'il s'agit donc de sources ultérieures. Il est également affirmé que les compositeurs des 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles n'étaient pas en mesure de noter les valeurs de notes qu'ils voulaient entendre. Ils auraient écrit ♫, mais auraient voulu dire ♫♫ voire même ♫♫♫. Pourtant, on trouve suffisamment d'exemples dans lesquels les compositeurs sont parvenus à noter la ponctuation souhaitée. On trouve e. a. des anacrouses de doubles croches ou des valeurs de notes encore plus brèves chez André Raisons dans le *Livre d'Orgue* (1688) ou chez Henry Purcell dans sa musique pour le clavier.<sup>16</sup> François Couperin lui aussi donne des indications précises dans *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli*:



Haendel note le rythme très précisément, comme p. ex. dans « I know that my Redeemer liveth » (n° 40):



<sup>7</sup> Voir aussi à ce propos Rem. 8.

<sup>8</sup> John Walsh publie dans la *Eighth Collection of Handel's Overtures* (1743) l'ouverture du *Messie* avec hautbois (cf. Watkins Shaw, « John Matthews's manuscript of Messiah » dans : *Music & Letters* 39 (1958), p. 111). La copie de la partition du *Messie* dans l'Archbishop Marsh Library, Dublin (source F) mentionne elle aussi des hautbois, e. a. dans les tutti de « The trumpet shall sound ».

<sup>9</sup> Mais cf. la mention « Org » dans le duo Alto-Alto « How beautiful are the feet » (N° 34b) dans le supplément de l'autographe. Voir aussi l'Apparat critique.

<sup>10</sup> Hans Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren (Handexemplare)*, (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 7), Hambourg, 1972, p. 61–62. Clausen mentionne encore une partie d'orgue que J. C. Smith jr. ajouta au chœur « Sion now her head shall raise » dans l'exemplaire d'auteur de *Judas Maccabaeus*. On trouve encore en outre la partie d'orgue d'Aylesford au *Messie*, écrite après la mort de Haendel. Mais apparemment, l'orgue n'était pas très en usage chez Haendel comme seul instrument de continuo (sans clavecin).

<sup>11</sup> Cf. John Tobin, *Handel's Messiah. A critical account of the manuscript sources and printed editions*, Londres, 1969. Tobin a compté tous les ornements dans l'autographe. Il n'a trouvé en tout que 112 ornements, dont 109 trilles et 3 retards.

<sup>12</sup> Source H, *Londres RM 19 d1*, malheureusement incomplète. Cf. l'Apparat critique. Le chiffrage de la basse générale abondamment contenue aussi dans cette source est indiquée dans la partie grave des cordes de l'édition présente.

<sup>13</sup> *Sonatas or Chamber Aires for a German Flute, Violin or Harpsichord Being the most Celebrated Songs & Ariets, Collected out of the late Oratorios & Operas Compos'd by Hr Handel*. Cf. John Tobin, comme Rem. 11, p. 33.

<sup>14</sup> *Six Overtures fitted for the Harpsichord or Spinnet [...] compos'd by Mr. Handel [...] Eighth Collection*. Londres (J. Walsh). Cf. John Tobin, comme Rem. 11, p. 16.

<sup>15</sup> J. J. Quantz, *Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752 ; C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, [Partie 1] Berlin, 1753, [Partie 2] Berlin, 1762.

<sup>16</sup> Peter Le Huray, *Authenticity in Performance. Eighteenth-Century Case Studies*, Cambridge, 1990, p. 67. Est nommée une Allemande avec des punctuations dans deux versions très différentes, mais toutes deux avec une anacrouse de doubles croches.

Dans « If God be for us » (n° 46) aussi, Haendel note exactement un quart de soupir et une anacrouse de doubles croches.<sup>17</sup>

Il existe toutefois aussi des cas où la notation de Haendel diverge de celle de son copiste. Dans la partition autographe de l'opéra *Rinaldo*<sup>18</sup>, sont notées des croches « simples », tandis que les mêmes notes dans la partition de direction élaborée par son copiste J. C. Smith (env. 1717, Londres RM 19 d5) sont pointées. Terence Best mentionne que ces croches sont également pointées dans l'arrangement de l'œuvre pour clavecin (Walsh, env. 1730).<sup>19</sup>

Il devrait être clair qu'il n'existe pas de solution universelle à ce problème. Des surponctuations systématiques n'existaient pas encore du vivant de Haendel et ne devinrent plus courantes qu'ensuite. Ce qui signifie qu'il existait sûrement des interprétations différentes dans les représentations de la même œuvre, un musicien modifiant et surpointant le rythme noté, un autre musicien s'en abstenant. En ce qui concerne le *Messie*, il est important de ne pas perdre de vue les sources de l'époque de Haendel et non pas celles d'époques ultérieures.

Il existe aussi bien entendu des œuvres qui ne sont pas surpointées dans l'autographe mais par contre dans la première impression, p. ex. l'*Ouverture nach Französischer Art* en si mineur (BWV 831) de Johann Sebastian Bach.<sup>20</sup> Ce qui n'est pas une raison pour exécuter surpointées toutes les ponctuations dans le répertoire baroque. Dans la discussion entre Frederick Neumann et David Fuller sur la ponctuation (s'ouvrant sur l'article de Neumann « The dotted note and the so-called French style »<sup>21</sup>), Neumann démontre à mon avis de manière convaincante qu'il serait faux de considérer la surponctuation comme le cas normal.

Un dernier exemple du *Messie* : dans l'accompagnato « Thus saith the Lord » (n° 5), on peut défendre la surponctuation (l'accompagnato des cordes commence alors sur une double croche au lieu d'une croche) – mais cela correspond-il à la musique ?

Thus saith the Lord, the Lord of Hosts;

Examinons le rythme nuancé avec l'opposition entre chanteur et cordes à la mesure 3. Qui penserait ici sérieusement à changer le rythme du solo de basse ? Il serait alors : ♩. Haendel a choisi

cette version pour les cordes mais pas pour le solo de basse. Cordes et basse ont donc des rythmes différents, et il serait périlleux de supposer automatiquement que tous les contemporains de Haendel auraient toujours imité ce rythme. Je plaide donc en faveur du respect de cette différence et de l'utilisation prudente des surponctuations, seulement aux endroits où le compositeur ou le copiste ont manifestement omis de noter la longueur exacte de la note pointée, ou – plus important encore – de la note suivante ! Je suggérerais, p. ex. dans la « Sinfony » du *Messie* de retarder légèrement les notes après les notes pointées, mais seulement pour éviter un jeu métronomique.<sup>22</sup>

Les éditeurs remercient les bibliothèques et leurs collaborateurs qui ont mis des microfilms à disposition, en particulier la British Library, Londres. Nous remercions tout spécialement Hans Joachim Marx, à Hambourg, qui a eu l'amabilité de mettre à disposition pour notre édition la concordance page IV et qui nous est venu en aide par ses informations et renseignements personnels pour la datation des différentes versions des arias.

Bussum, juin 2008  
Traductions : Sylvie Coquillat

Ton Koopman  
et Jan H. Siemons

<sup>17</sup> On comparera les anacrouses aux mesures 11, 13, 15–18, 23, 43, 45, 52, 53, 56, 57, 62, 68, 71, 79, 91, 97, 102, 107, 108, 111 avec le rythme intéressant ♩ par rapport à celles des mesures 142, 143, 164, 166, 168, 169, 170, 171, 176 avec le rythme ♩. et l'on considèrera la dernière croche !

<sup>18</sup> Voir aussi l'illustration dans *Early Music* 5 (1977), p. 322.

<sup>19</sup> Lettre de Terence Best (dans la rubrique « Correspondence ») en réaction à la discussion entre Neumann et Fuller, dans : *Early Music* 6 (1978), p. 310. Cf. Rem. 21.

<sup>20</sup> Il existe deux versions de cette œuvre : l'autographe BWV 831a (en ut mineur) n'est pas surpointé, la première impression BWV 831 (si mineur) des *Clavierübung II* est surpointée.

<sup>21</sup> *Early Music* 5 (1977), p. 310–324. Le débat fut rendu en 1977–1979 dans la revue *Early Music*. Fuller était pour la surponctuation, Neumann contre. L'article de Neumann est paru en 1965 dans la *Revue de Musicologie* en français, à un moment où cette thématique était déjà vivement discutée.

<sup>22</sup> Cf. Michel L'Affillard, *Principes très faciles pour bien apprendre la musique*, Paris, 1694, p. 30, et Étienne Loulié, *Éléments, ou principes de musique*, Paris, 1696, p. 16.

# Messiah

## Part the first

### I. Sinfony

George Frideric Handel  
1685–1759

#### Grave

Violino I  
Oboe I, II \*

Violino II

Viola

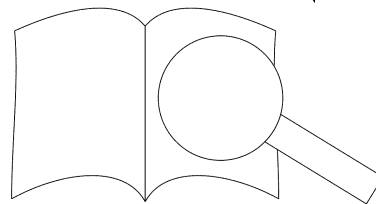
Basso continuo + Fg

#### Allegro moderato

13 VII, Ob I

VI II, Ob II

20



\* Zur Besetzung der Oboen siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the scoring of the oboes, see the Critical Report.



26

Musical score system 1, measures 26-31. Treble and bass staves with piano accompaniment.

32

Musical score system 2, measures 32-37. Treble and bass staves with piano accompaniment.

38

Musical score system 3, measures 38-43. Treble and bass staves with piano accompaniment.

A

Musical score system 4, measures 44-49. Treble and bass staves with piano accompaniment. Includes a "tasto solo" instruction and a magnifying glass icon.

50

Musical score for measures 50-55. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some trills and slurs. Measure 50 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The piece concludes with a trill in the final measure.

56

Musical score for measures 56-61. The score continues from the previous system. It features similar rhythmic patterns and melodic lines. Measure 56 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The system ends with a trill in the final measure.

62

Musical score for measures 62-67. The score continues with more complex rhythmic figures, including sixteenth-note runs. Measure 62 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The system concludes with a trill in the final measure.

68

**B**

*tasto solo*

Musical score for measures 68-73. This system includes a section marked 'B' in a box. The music is written for piano in G major. Measure 68 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The system ends with a trill in the final measure. The instruction 'tasto solo' is written in the bass staff.

74

80

86

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

## 2. Accompagnato

Jesaja 40.1-3

**Larghetto e piano**

Violino I *senza Rip.* *tr* *tr* *con Rip.*

Violino II *sim.*

Viola *sim.*

Tenore

Basso continuo

Com-fort ye  
Trös -

6 *senza Rip.* **A** *con Rip.*

*sim.*

fort ye — my peo-ple  
tet ihr — mein Volk

com - - fort ye my peo-ple,  
trös - - tet ihr mein Volk, —

*sim.* *p* *sim.*

12

our God, saith your God;  
eur Gott, sagt eur Gott.

speak ye com-fort-a-bly to  
Bringt die Freu-den-bot-schaft na

*sim.* *sim.* *sim.* *p*

18 B

com-*fort*-a - bly to Je - ru - sa - lem, and cry un-to her, that her war - fare, her war - fare is  
 Freu-den-bot-schaft nach Je - ru - sa - lem und ru - fet ihr zu, dass ihr Fron - dienst, ihr Fron - dienst

24 C

i - qui - ty is par - don'd, that he in - i - qui -  
 Mis - se - tat ver - ge - ben, dass Mis - se -

*f*  
 The voice of  
 Ver - nehmt die

31 *senz*

n that crieth in the wil - der - ness, pre - pare ye the way of the Lord, make straight in the des -  
 stimme des Rufers in der Wüs - te: be - rei - tet dem Herrn den - Weg und bahnt in der Ste,

4                      6                      4+                      6

### 3. Air

Jesaja 40.4

Andante

senza Rip.


Violino I


Violino II

Viola

Tenore

Basso continuo

\* In Quelle A (und B) hier ein zusätzlicher Takt mit der Figur  in den Violinen. Siehe die Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts und die Faksimileabbildung auf Seite XVI.

In sources A (and B) here one additional measure with the figure  in the violins. See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report and the facsimile on page XVI.

16 con Rip. senza Rip.

ed, shall be  
ben, sol - 1

21

shall be ex-alt  
sol - len sich he - ed, and ev-ry moun-tain and hill \_ made  
ben und Berg und Hü - gel wer - den

26 *sr*

*sr*  
the crook - ed \_ straight, and the rough plac-es pl  
Was krumm ist, wer-de grad, ma-chet e - be - ne B'

32

the crook - ed straight, the crook - ed straight, and the rough plac - es plain,  
 im Hü - gel - land, im Hü - gel - land, - ma - chet e - be - ne Bahn

*sim.*

38

a. plac-

+ Fg

44

a Rip.

val - ley, ev - 'ry val - ley shall be ex - alt -  
 Ta - le, al - le Ta - le sol - len sich he -

-Fg +Fg



50 *con Rip.* D

ed, ev-ry val-ley,  
ben, al-le Ta-le,

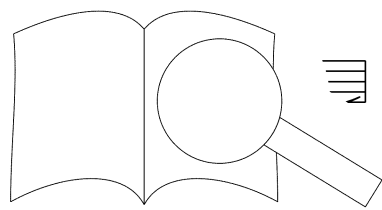
+Fg -Fg +Fg

56 *senza Rip.*

shall be ex-alt, ev-ry moun-tain and hill made low, the  
sol-len sich he, Berg und Hü-gel wer-den flach, Was

62

crook-ed straight, the crook-ed straight, the crook-ed straight,  
rumm ist, wer-de grad, das Krum-me grad, das Krum-me grad,



67 *con Rip.*

and the rough plac-es plain, and the rough plac-es plain,  
im Hü-gel-land, ma-chet e-be-ne Bahn,

73 *senza Rip.* **E** *con Rip.*

crook-ed straight, and the rough -lac  
eb - ne Bahn im -Fig

79

and the rough plac-es plain, and the rough plac-es plain,  
im Hü-gel-land, ma-chet e-be-ne Bahn,

\* Vgl. Fußnote auf Seite 7. / See footnote on page 7.

4. Chorus

Jesaja 40.5

Allegro

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

senza Rip.

+ Fg

10 Ob

And the glo - ry, the glo-ry of the Lord  
Denn die Herr - lich-keit Got - tes des Herrn

And the glo - ry, the glo-ry of the Lord,  
Denn die Herr - lich-keit Got - tes des Herrn,

the glo-ry of the Lord  
ja Got - tes des Herrn

And the glo - ry, the glo-ry of  
Denn die Herr - lich-keit Got - tes

And the glo - ry, the glo-ry of  
Denn die Herr - lich-keit Got - tes

fen -

shall be re-veal-ed,  
wird of-fen-ba-ret wer-den,

veal-ret ed,  
ba-ret wer-den, and the glo-ry, the  
denn die Herr-lich-keit

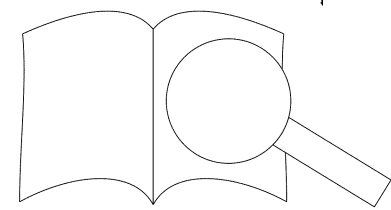
shall be re-veal-ed,  
wird of-fen-ba-ret wer-den,

shall be re-veal'd, and the glo-ry, the  
wird of-fen-bart, denn die Herr-lich-keit

-veal-ed, and the glo-ry, the  
-fen-ba-ret, denn die Herr-lich-keit

shall be re-veal-ed,  
wird of-fen-ba-ret wer-den,

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



glo-ry of the Lord shall be re - veal - ed,  
 Got - tes des Herrn wird of - fen - ba - ret.

glo-ry of the Lord shall be re - veal - ed,  
 Got - tes des Herrn wird of - fen - ba - ret.

glo-ry of the Lord shall be re - veal - ed,  
 Got - tes des Herrn wird of - fen - ba - ret.

glo-ry of the Lord shall be re - veal - ed,  
 Got - tes des Herrn wird of - fen - ba - ret.

- shall see it to - geth - er,  
 ær, sie wer - den es se - hen,

and all flesh - shall see it  
 Al - le Völ - ker, sie wer - den

and all flesh shall see it to - geth - - er; for the r  
 Al - le Völ - ker, sie wer - den es se - - hen, was

and all flesh shall see it to - geth - - er,  
 al - le Völ - ker, sie wer - den es se - - hen,

the mouth of the Lord hath spo - ken it,  
 Gott, un - ser Herr, ver - hei - ßen hat,

the mouth of the Lord hath spo - ken  
 Gott, un - ser Herr, ver - hei - ßen ha.

flesh shall  
 Völ - ker, sie

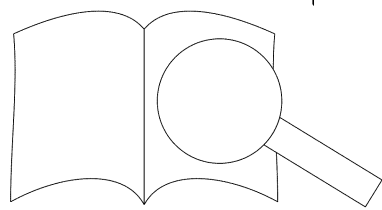
and all flesh shall  
 al - le Völ - ker, sie

and all  
 al - le

- er, and all flesh, - and all flesh shall see it to - geth - er, and all  
 - hen, al - le Völ - ker, al - le Völ - ker, sie wer - den es se - hen, al - le

ser geth - - er, and all flesh shall see it to - geth  
 w se - - hen, al - le Völ - ker, sie wer - den es sehn,

se it to - geth - - er;  
 wer - den es se - - hen,



flesh shall see it to - geth - er, and the  
 Völ - ker, sie wer - den es se - hen. Denn

flesh shall see it to - geth - er, the  
 Völ - ker, sie wer - den es se - hen. the

of the Lord hath spo - ken it, glo - ry of the  
 un - ser Herr, ver - hei - ßen hat. keit Got - tes des

of the Lord hath spo - ken it, glo - ry, the glo - ry of the  
 un - ser Herr, ver - hei - ßen hat. Herr - lich - keit Got - tes des

flesh shall see it to - geth - er; the mouth of the Lord hath  
 Völ - ker, sie wer - den es se - hen, was Gott, un - ser Herr, ver -

shall see it to - geth - er, and the glo - ry, the glo - ry of the  
 ker, sie wer - den es se - hen, denn die Herr - lich - keit Got - tes des

all flesh shall see it, shall see it to - geth - er,  
 le Völ - ker, sie wer - den es se - hen, es se - hen,

Lord, and all flesh shall see it to - geth - er,  
 Herrn, al - le Völ - ker, sie wer - den es se - hen,

spo - ken it, hei - ßen hat, for the mo - was -

Lord shall be re - veal - ed, and all flesh - shall see  
 Herrn wird of - fen - ba - ret, al - le Völ - ker, sie w

and all flesh - glo - ry, the  
 al - le Völ - ker, es Herr - lich - keit

and all flesh - see 1. er,  
 al - le Völ - ker, se - hen,

6

hath spo - ken it, ver - hei - ßen hat,

of the Lord hath spo - ken it, and all flesh -  
 un - ser Herr, ver - hei - ßen hat, al - le Völ - ker,

glo - ry, the Lord shall be re - veal - ed,  
 Go - tes Herrn wird of - fen - ba - ret,

and the glo - ry, the glo - ry of the Lord shall be re - veal - ed,  
 denn die Herr - lich - keit Got - tes des Herrn wird of - fen - ba - ret

E



and the glo-ry, and the glo-ry, the glo-ry of the Lord  
 denn die Herr-lich-keit, Herr-lich-keit Got-tes des Herrn

shall see it to-geth-er, he she  
 sie wer-den es se-hen, che des

flesh \_ shall see\_ it to-geth-er, and glo-ry of the  
 Völ-ker, sie wer-den es se-hen, n a eit Got-tes des

and all flesh \_ shall see it to-geth-er, - ry, the glo-ry of the  
 al-le Völ-ker, sie wer-den es se-hen, Herr-lich-keit Got-tes des

and all flesh \_ shall  
 al-le Völ-ker, sie

re-veal-ed, re-veal-ed, and all flesh \_ shall  
 fen-bart, of-fen-ba-ret, al-le Völ-ker, sie

shall be re-veal-ed, re-veal-ed, all  
 wird of-fen-ba- - e

Lord shall be re-veal-ed, re-veal-ed,  
 Herrn wird of-fen-bart, of-fen-ba-

121

F [2]

see it to - geth - er, to - ge - ther; for the mouth of the Lorr'  
wer - den es se - hen, es se - hen, was - Gott, un - ser Herr

see it to - geth - er, to - ge - ther; for the mouth of  
wer - den es se - hen, es se - hen, was - Gott, v ken  
- ßen

see it to - geth - er, to - ge - ther; for the L  
wer - den es se - hen, es se - hen, was - Her. ch spo - ken  
ver - hei - ßen

of the Lord hath spo - ken it, the hath spo - ken  
un - ser Herr, ver - hei - ßen hat, ver - hei - ßen

129

Adagio

it, for the Lord hath spo - ken it.  
ser Herr, ver - hei - ßen hat.

of the Lord hath spo - ken it.  
un - ser Herr, ver - hei - ßen hat.

it, hat, for the mouth of the Lord, the mouth of the Lord, hath  
was - Gott, un - ser Herr, was Gott, un - ser Herr, ver

at, for the mouth of the Lord, the mouth of the Lord, hath  
was - Gott, un - ser Herr, was Gott, un - ser Herr, ver



14

ben all na-tions; I'll shake the heav'ns, the earth, the sea, the dry land, all na-tions  
 die Völ-ker, lass beben die Himmel, die Erd, das Meer, das Trock-ne, die Völ-ke

18

shake; and the de - sire of all  
 beben, dann wird die Hoff - nung der

22

**B**

na - tions shall co. om ye seek, shall sud - den - ly come to His tem - ple, ev'n the  
 Völ - ker er - füllt. den ihr sucht, kommt plötz - lich zu sei - nem - Tem - pel, auch der

26

u - ger of the Cov - e - nant, whom ye de - light in: be - hold, He shall come,  
 - te des neu - en Bun - des, den ihr be - geh - ret, ja seht, er - kommt,

- 6a Air (Basso) → p. 30
- 6b Recitativo (Basso) → p. 34
- 6c Air (Alto)
- 6x Air (Soprano in a) → p. 35

6c. Air London 1750–1753

Larghetto

Maleachi 3.2

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Basso continuo

+ Fg

But  
Doch

13 **A**

who may a - bide the dr  
wer kann er - tragen den Tr

and who shall stand when He \_ ap - pear - eth? who shall \_ stand  
und wer wird be - stehn, wenn er \_ er - schei - net, wer wird be - stehn,

- Fg

- Fg

+ Fg

6 6h

25 **B**

when He \_ ap - pear - eth?  
wenn er \_ er - schei - net?

But who may a - bide, but who may a  
Doch wer kann er - tra - gen, doch wer kann er

- Fg

+ Fg

- Fg

7 6h #

37 C

and who shall stand when He ap - pear-eth?  
 wer wird be - stehn, wenn er er - schei - net,      and who shall  
 wer wird be

-Fg

49

He ap - pear - - - - - eth?      when He ap - pear -  
 er er - schei - - - - - net,      wenn er er - schei -

59 **Prestissimo** D

+Fg

63

For He is like a re - fin - er's fire,  
 Denn er er - glüht wie das Feu - er des Schmel - zers.

-Fg

67

for denn He is like  
 er er - glüht

6 7 8

71

er's fire, who shall  
 er des Schmel - zers. Wer wird be -

75

pear - eth? For He is like a re - fin -  
schei - net? Denn er er - glüht wie das Feu -

*sim.*

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

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

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

*tr* *tr*

un poco *p*

80

s fire, for He is like a re -  
des Schmelzers, denn er er - glüht wie des

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

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

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

*tr* *tr*

*f*

86

er's fire, Feu -

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

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

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

*tr* *tr* *tr*

*p*



F

Larghetto

91

who shall stand when He ap - pear-eth? But who may a - bide the day  
wird be - stehn, wenn er er - schei - net? Doch wer kann er - tragen den Tr

100

and we shall stand when He ap - pear-eth? when He ap -  
we - stehn, wenn er er - schei - net, wenn er er -

112

er-eth? For He is like a  
schei - net? Denn er er - glüht wie

118

fire, — like a re - fin - - er's — fire, — and who  
 Schmel - zers, wie das — Feu - - er — des — Schmel-zers, wer wird

122

stand when He, when He and who shall  
 stehn, wenn er, er er wer wird be

6

126

when He ap - pear - eth? Fo  
 wenn er er - schei - net? Der

6 7 6

130

like a re - fin - er's fire, and who  
 glüht wie das Feu - er des Schmel-zers, wer wird

134

stand when He  
 stehn, wenn er

eth? when He ap -  
 - net, wenn er er -

138

ar - eth? For He is like a  
 schei - net? Denn er er - glüht wie

142 *sim.* | Adagio

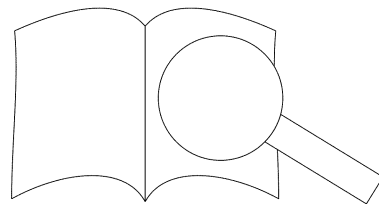
er's fire.  
er - des - Schr

149 **Prestissimo**

like a re - fin - er's fire.  
glüht wie des Schmel - zers Feur.

+ Fg

154



→ p. 43

6a. Air London 1743

Maleachi 3.2

Andante larghetto

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Basso continuo

10

A

who may a - bide the day of His com - ing?  
 ch wer kann er - tragen den Tag sei - nes Kom - mens,

-Fg

+Fg

19

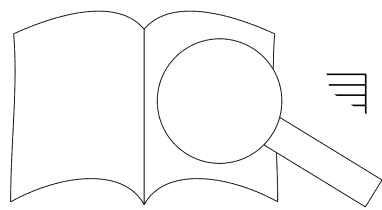
p

p

p

the day of His com - ing? But who may a - bide the day o  
 den Tag sei - nes Kom - mens, doch wer kann er - tragen den Tag se

-Fg



28 B

the day of His com-ing?  
den Tag sei-nes Kom-mens,

and who shall stand when  
und wer wird be - stehn, wer

-Fg +Fg -Fg

# 6

37

pear-eth? when He ap-pear-eth?  
schei-net, wenn er er-schei-er

He ap-pear-eth? and who shall stand when  
er er-schei-net, und wer be-steht, wenn

-Fg

6 2 6 6

46

ap-pear-eth?  
er-schei-net?

But who may a-bide, but who may  
Doch wer kann er-tra-gen, doch wer kann

+Fg -Fg

7 6 4



86

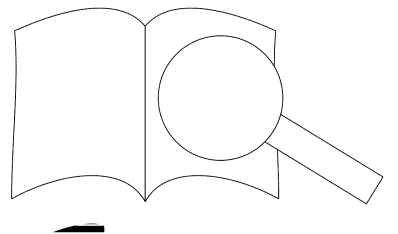
like a re - fin - er's fire,  
glüht wie des Schmel - zers Feu -

94

er,  
for He is like a re - fin - er's  
denn er er - glüht wie des Schmel - zers

102

er,  
for He is like a re - fin - er's  
denn er er - glüht wie des Schmel - zers



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



110

Schmel-zers Feur, for denn He er is like er - glüht a re - fin - wie des Schmel - \*

120 **G**

+ *Fg*  
f #

129

→ p. 43

6b. Rec<sup>i</sup>

Maleachi 3.2

Bar

no may a-bide the day of His com-ing? And who shall stand  
wer kann er-tragen den Tag sei - nes Kom-mens? Wer wird be - stehn,

when He ap - pear - eth? For He is like a r  
wenn er er - schei - net? Denn er er - glüht wie d

→ p. 43

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

6x. Air London 1754

Maleachi 3.2

Larghetto

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso continuo

13 **A**

who may a - bide the day of His com -  
 wer kann er - tragen den Tag sei - nes Ko -

stand when He \_ ap - pear - eth? who shall \_ stand  
 ae - stehn, wenn er \_ er - schei - net, wer wird be - stehn,

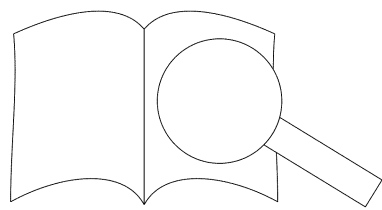
-Fg +Fg

25 **B**

when He \_ ap - pear - eth?  
 wenn er \_ er - schei - net?

But who may a - bide, but who may a - bide  
 Doch wer kann er - tra - gen den Tag sei - nes Kom - m

-Fg +Fg -Fg



37 C

and who shall stand when He ap - pear-eth?  
 Wer wird be - stehn, wenn er er - schei - net, and who shall be  
 wer wird be

-Fg

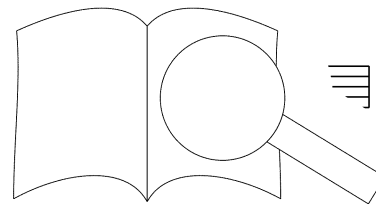
49

He ap - pear - - - - - eth? when He ap - pear - - - - -  
 er er - schei - - - - - net, wenn er er - schei - - - - -

D  
 Prestissi

59

et?  
 +Fg



63

For He is like a re-fin-er's fire,  
Denn er er-glüht wie das Feu-er des Schmel-zer

67

for denn He is like  
er-glüht

71

E

er's fire, who shall stand  
er-des Schmel-zers. Wer wird be-stehn





118

fire, like a re - fin - er's fire, and who  
 Schmel - zers, wie das Feu - er des Schmel-zers. Wer wird

122

stand when He, when I  
 stehn, wenn er, wenn I

and who shall  
 -net, wer wird be

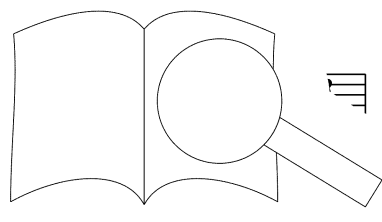
6

126

when He ap - pear - eth?  
 wenn er schei - net?

6 7 6

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



130

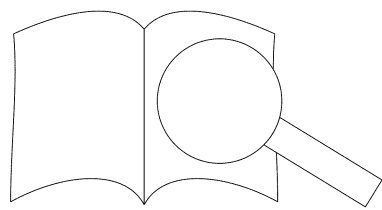
like \_\_\_\_\_ a re - fin - - er's - fire, \_\_\_\_\_ and who  
 glüht \_\_\_\_\_ wie das Feu - - er - des - Schmel-zers, wer wird

134

stand when He \_\_\_\_\_ ap - - -  
 stehn, wenn er \_\_\_\_\_ er \_\_\_\_\_  
 when He ap - - -  
 wenn er er - - -

138

st \_\_\_\_\_ ch? net? For Denn He er is like a re  
 er - glüht wie das







Adagio

142 *sim.*

er's  
er - des

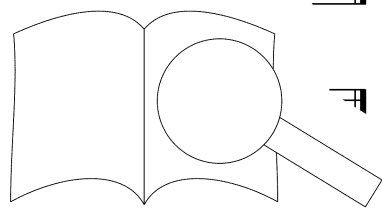
149

*f*

like a re - fin - er's fire.  
glüht wie des Schmel-zers Feur.

+Fg

154



# 7. Chorus

*Allegro*

senza Rip.

Maleachi 3.3

Violino I

Violino II

Viola

Soprano  
Oboe I, II

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

And He shall pu - ri - fy, and He shall pu - ri - fy  
Und er wird rei - ni - gen, wird rei - ni - gen und läu -

senza Rip.  
+ Fg

6 6 6

5

And He shall pu - ri - fy, and He shall pu - ri - fy  
Und er wird rei - ni - gen, wird rei - ni - gen und läu -

6 5 6 6

**A**

And He shall pu - ri - fy,  
Und er wird rei - ni - gen,

And He shall pu - ri - fy  
wird rei - ni - gen und

the sons of Le - - vi,  
tern die Söh - ne Le - - vis,

13

con Rip. per tutto

and He shall pu - ri - fy  
wird rei - ni - gen und läu - - -

the sons  
die Söh - - - tern

of Le - - vi,  
ne Le - - vis,

an  
wi.

il Rip.

Fg, Vc

17

the sons of Le - vi, the sons  
 - - - - - tern die Söh-ne Le - vis, die Söh -

of Le - vi, the sons of  
 - ne Le - vis, die Söh -

and He shall pu - ri - fy  
 wird rei - ni - gen und läu -

He shall pu - ri - fy the sons of Le - vi,  
 rei - ni - gen und läu - tern die Söh - ne Le - vis,

7 6

21 [B]

that does to the Lord an of - fer - ing in righ - teous - ness, in righ - teous -  
 - gen dem Herrn, ein Op - fer in Ge - rech - tig - keit, Ge - rech - tig -

er un - to the Lord an of - fer - ing in righ - teous - ness, in righ - teous -  
 fer brin - gen dem Herrn, ein Op - fer in Ge - rech - tig - keit, Ge - rech - tig -

da. Op - fer un - to the Lord an of - fer - ing in righ - teous -  
 Op - fer brin - gen dem Herrn, ein Op - fer in Ge - rech - tig -

they may of - fer un - to the Lord an of - fer - ing in righ - teou  
 lass sie ein Op - fer brin - gen dem Herrn, ein Op - fer in Ge - rech - tig

3 4 6 4 4

25

ness, and He shall pu - ri - fy,  
keit. Und er wird rei - ni - gen,

ness, and He shall pu - ri - fy,  
keit. Und er wird rei - ni - gen,

ness, and He shall pu - ri - fy,  
keit. Und er wird rei - ni - gen, He shall  
er wird the

ness, and He shall pu - ri - fy, shall pu - ri  
keit. Und er wird rei - ni - gen, und er w  
- tern die Söh-ne

*p*

30

shall pu - ri - fy,  
- tern, wird rei - ni - gen,

and He shall pu - ri - fy,  
und er wird rei - ni - gen,

fy,  
- gen, and He s!  
und er t

of Le - vi,  
Le - - vis, and He s  
und er t

34

and He shall pu - ri - fy, and He shall pu - ri - fy the sons, the sons of  
 und er wird rei - ni - gen, wird rei - ni - gen und läu - tern die Söh - ne

and He shall pu - ri - fy, and He shall pu  
 und er wird rei - ni - gen, wird rei - ni -

and He shall pu - ri - fy, and He shall pu - ri - fy the sons of  
 und er wird rei - ni - gen, wird rei - ni - gen und läu - tern d' .y, a. .y, vi,  
 Le - vis,

39

and He shall pu - ri - fy, and He shall pu - ri - fy  
 und er wird rei - ni - gen, wird rei - ni - gen und läu -

and He shall pu - ri - fy, and He shall  
 und er wird rei - ni - gen, wird rei - ni -

and He shall pu - ri - fy, and He shall  
 und er wird rei - ni - gen, wird rei - ni -

and He shall pu - ri - fy,  
 wird rei - ni - gen und läu -

of Le - vi,  
 ne Le - vis,

the sons of Le - vi,  
 tern die Söh - ne Le - vis,

fy the sons of Le - vi,  
 tern die Söh - ne Le - vis,

the so  
 die

of Le -  
 ne Le -

tern,  
 wird rei - ni - gen und läu - tern die Söh -

and He shall pu - ri - fy the sons  
 wird rei - ni - gen und läu - tern die Söh -

shall pu - ri - fy, shall pu - ri - fy  
 tern, und er wird läu - tern, und er wird läu -

ri - fy the sons of  
 er wird läu - tern die Söh - ne

and He she  
 wird rei - n

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

E

50

of Le - vi, that they may of - fer un - to  
 ne Le - vis, dass sie ein Op - fer brin - ge

the sons of Le - vi, that they may of - fer  
 tern die Söh - ne Le - vis, dass sie ein Op - fer

vi, the sons of Le - vi, that they may of - fer  
 vis, die Söh - ne Le - vis, dass sie ein Op - fer

the sons, the sons of Le - vi, that they may of - fer  
 tern die Söh - ne Le - vis, dass sie ein Op - fer

the Lord an  
 dem Herrn, ein

54

of - fer - in - gen in righ - teous - ness.  
 Or - t - sch - heit, Ge - rech - tig - keit.

as - ness, in righ - teous - ness.  
 g - keit, Ge - rech - tig - keit.

ous - ness, in righ - teous - ness.  
 sch - tig - keit, Ge - rech - tig - keit.

ing in righ - teous - ness, in righ - teous - ness.  
 fer in Ge - rech - tig - keit, Ge - rech - tig - keit.



# Recitativo

Jesaja 7.14; Matthäus 1.23

Alto

Be-hold, a vir - gin shall con - ceive, and bear a son,  
 Denn sieh, eine Jung - frau wird schwanger mit ei - nem Sohn,

Basso continuo

4

and shall call His name Em - ma - nu - el, "God with  
 und sie wird ihn nennen: E - ma - nu - el, „Gott r

5 3 7 4 7 4 5 3  
 2 2

# 8. Air & Chorus

Andante  
 senza Rip.

saja 40.9; 60.9

Violino I, II

Alto

Basso continuo

+ Fg

6

6

11

O thou that tell-est good tid-ings to Zi-on, get thee  
 O du, die Bo-tin der Freu-de für Zi-on, steig em -

-Fg +Fg -Fg

up in - to the high moun - tain,  
 por zur Hö - he der Ber - ge,

+Fg



22 **B**

tid-ings to Zi-on,  
Freu-de für Zi-on,

get thee up in-to the high moun -  
steig em - por zur Hö - he der Ber -

+Fg -Fg

28

- - tain,  
- - ge,

get thee up in-to the high moun -  
steig em - por zur Hö - he der Ber -

+Fg -Fg

34 **C**

- - tain;  
- - ge.

+Fg

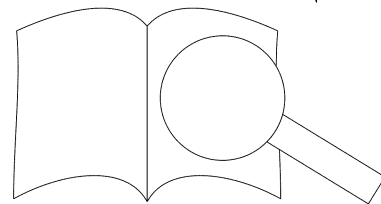
39

O thou that tell-est good tid-ings to Je-ru-sa-lem, lift  
O du, die Bo-tin der Freu-de - Je - ru - sa - lems, er -

Fg -Fg +Fg Fg -Fg

*p*

thy voice with strength; lift it up, be not  
die Stimm mit Macht, ru - fe laut und un-



D

49

say un - to the cit - ies of Ju - dah,      say un - to the cit - ies of Ju - dah,      be -  
 und sa - ge den Städ - ten von Ju - da,      und sa - ge den Städ - ten von Ju - da,      eur

-Fg

54

hold \_ your God, \_ be - hold \_ your God.      Say un - to the cit - ies of Ju      your  
 her, \_ eur Gott, \_ seht her, \_ eur Gott,      und sa - ge den Städ - ten von Ju      eur

7 6 7

62

God, \_ be - hold your      God.  
 Gott, \_ seht her, eur      Gott.

+Fg

69

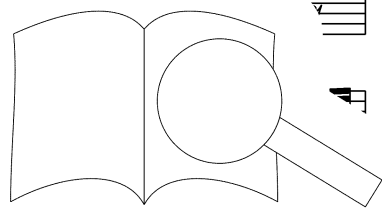
O thou that tell - est good tid - ings to Zi - on,  
 O du, die Bo - tin der Freu - de für Zi - on,

-Fg      +Fg

F

a - rise, shine, for thy light is come,  
 steh auf, wer - de Licht, dein Licht kommt,

-Fg      +Fg



PROBEEPAARTEI • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

80

rise, — a - rise, — a - rise, shine, for thy light is come, and the  
 auf, — steh — auf, — steh auf, wer - de Licht, dein Licht kommt, und die

85

glo - ry of the Lord. — the  
 Herr - lich - keit des Her - ren — zeit des

91

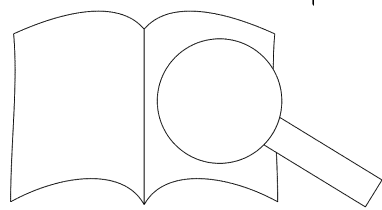
Lord — en - up - on — thee, is ris - en, is  
 Herrn — r dir - er - schie - nen, ist ü - ber, ist

97

ris - en the glo - ry, the glo - ry, the  
 ü - ber steh - auf, — wer - de Licht, — die

— ry of the Lord is ris  
 Herr - lich - keit — des Herrn — ist ü

attaca il coro



106 H *con Rip.*

Violino I

Violino II

Viola

Soprano  
Oboe I, II

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

*f*

*f*

*f*

*Solo*

Coro

on thee.  
schie - nen.

O thou that tell-est good tid-ings to Zi-on, good tid - ings to  
O du, die Bo-tin der Freu-de für Zi-on, der Freu - de - für

O t' id-i- t' ge- de Zi-on,  
O du, di- eu-de für Zi-on,

O thou that id-ings to good tid - ings to Je -  
O du, di- eu-de der Freu - de für Je -

+ Fg

111 I

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

*f*

*f*

*f*

est good tid-ings to Zi-on, good tid-ings to Zi-on, a - rise, a -  
Bo-tin der Freu-de für Zi-on, der Freu-de für Zi-on, steh auf, steh

est good tid-ings to Zi-on, to Zi - on, a - rise, a -  
Freu-de für Zi-on, für Zi - on, steh auf, steh

o thou that tell-est good tid-ings to Zi-on, ;  
o du, die Bo-tin der Freu-de für Zi-on, steh

- sa-lem,  
ru - sa-lem,

- Fg

6 6

rise, say un - to the cit - ies of Ju - dah, be - hold your God, be -  
 auf und sa - ge den Städ - ten von Ju - da, seht her, eur Gott, seht

rise, say un - to the cit - ies of Ju - dah, be - hold your God, hold,  
 auf und sa - ge den Städ - ten von Ju - da, seht her, eur Gott, .

rise, say un - to the cit - ies of Ju - dah, be - hold your God, the  
 auf und sa - ge den Städ - ten von Ju - da, seht her, eur Gott die

rise, say un - to the cit - ies of Ju - dah, be - hold . old, the  
 auf und sa - ge den Städ - ten von Ju - da, seht her, her, die

glo - is ris - en up - - on thee. O thou that tell - est good  
 Herr - l - ist ü - ber dir er - schie - nen. O du, die Bo - tin der

is - ris - en up - - on thee. O thou that tell - est good  
 ist - ü - ber dir er - schie - nen. O du, die Bo - tin der

the Lord is ris - en up - - on thee.  
 - des Herrn ist ü - ber dir er - schie - nen.

ry of the Lord is ris - en up - - on thee.  
 - lich - keit des Herrn ist ü - ber dir er - schie - nen.

7 6 6 5

tid-ings to Zi-on, say un - to the cit - ies of Ju - dah, be - hold, be - hold,  
 Freu-de für Zi-on, auf, sa - ge den Städ-ten von Ju - da, seht her, seht her,

tid-ings to Zi-on, say un - to the cit - ies of Ju - dah, be - hold, Ja,  
 Freu-de für Zi-on, auf, sa - ge den Städ-ten von Ju - da, seht her,

tid-ings to Zi-on, say un - to the cit - ies of Ju - dah, be - hold, he the  
 Freu-de für Zi-on, auf, sa - ge den Städ-ten von Ju - da, seht her, die

tid-ings to Zi-on, say un - to the cit - ies of Ju - dah, t, the  
 Freu-de für Zi-on, auf, sa - ge den Städ-ten von Ju - da, er, die

glo - ry of the Lord, the glo - ry of the  
 Herr - lich - keit des Herrn, die Herr - lich - keit des

Lord, of the Lord, the glo - ry of the Lord,  
 Her - ren, des Herrn, die Herr - lich - keit des Herrn

h. rit the Lord, of the Lord, th  
 des Her - ren, des Herrn, d he

g - ry of the Lord, of the Lord, t  
 Herr - lich - keit des Her - ren, des Herrn, a

136

Lord is risen up on thee.  
Herrn ist über dir erschienen.

Lord is risen up on thee.  
Herrn ist über dir erschienen.

Lord is risen up on thee.  
Herrn ist über dir erschienen.

Lord is risen up on thee.  
Herrn ist über dir erschienen.

6 5 6

142

14

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

6 5 6 5 6



9. Accompagnato

Jesaja 60.2-3

Andante larghetto

senza Rip.

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Basso continuo

+ Fg

dark - ness shall cov - er the earth,  
Dun - kel be - deckt al - le Welt,

and gross dark - ness the peo-ple,  
fins - tre Nacht al - le Völ-ker,  
and gross dark - ness the peo-p  
fins - tre Nacht al - le Völ-k

12

rise up - on thee, and His glo -  
 auf vor dir, sei - ne Herr -

16

- ry shall be seen up - on thee,  
 - lich - keit er - scheint vor dir, -

gl~ - - ry shall be seen up - on thee.  
 - lich - keit er - scheint vor dir. \_\_\_\_\_

6 5  
4 #

20

And the Gen - tiles shall come to thy light, and kings to the bright - ness  
 Und die Hei - den ziehn zu dei - nem Licht, und Kö - ni - ge zu

7 6 # 6 #

10. Air

Larghetto

Jesaja 9.2

Violino I, II  
 Viola \*  
 Basso  
 Basso continuo

senza Rip. \*\*

+ Fg  
 tasto solo

The peo - ple  
 Das Volk

6

dark - - ness, that walk - ed in dark - - - - -  
 Dun - - - kel, das wan - delte im Dun - - - - - ke.

the peo - ple that walk - ed, that  
 das Volk, das da wan - delte, das

A

11

walk - ed in dark  
 wan - delte im Du

ave seen a great light,  
 es sieht ein gro - ßes Licht,

the peo - ple that walk - ed, that  
 das Volk, das da wan - delte, das

16

- ed in dark - ness have seen a great light,  
 - delte im Dun - kel, es sieht ein gro - ßes - Licht,

B

t

tasto

\* Zur Violastimme siehe die Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts. / Concerning the viola part, see the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.  
 \*\* Zur Artikulation siehe die Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts. / Concerning the articulation, see the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

21

walk-ed in dark-ness, that walk-ed in dark - - ness, the peo - ple that walk-ed in dark -  
 wan - delt im Dun - kel, das wan - delt im Dun - - kel, das Volk, das da wan - delt im Dun -

26

- - - - - ness have seen a great light, have seen a great light, have  
 - - - - - kel, es sieht ein gro - ßes - Licht, es sieht ein gro - ßes L - - - - - ein

31

seen a great light  
 gro - ßes - Licht.

and they that dwell, - that  
 Und die - da - woh - nen, die

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

*tasto solo*

36

all in the land of the shadow of death,  
 oh - nen im fins - tern - Schat - - - - - ten des Tods,

41

they \_ that dwell, \_ that dwell in the land, \_ that dwell in the land of the shad-ow of death, \_\_\_\_\_  
 die \_ da woh - nen, die woh - nen im fins - tern, im fins - tern - Schat-ten, im Schat-ten des Tods, \_\_\_\_\_

46

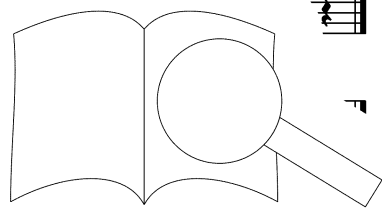
up - on \_ them hath the light shin - ed, \_\_\_\_\_ they \_\_\_\_\_ that dwell in the land of the  
 vor ih - nen scheint ein Licht, \_ er - scheint ein Licht, \_\_\_\_\_ -nen, die woh - nen im fins - tern -

...solo

52

shad - \_\_\_\_\_ up - on \_ them hath the light \_ shin - ed, up -  
 Schat - \_\_\_\_\_ vor ih - nen scheint, vor ih - nen scheint \_\_\_\_\_ ein Licht, vor

on \_ them hath the light shin - ed.  
 ih - nen \_ scheint \_\_\_\_\_ ein Licht.



11. Chorus

Andante allegro

Jesaja 9.6

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

senza Rip.

con Rip.

+ Fg

5

senza Rip.

*p*

*p*

*p*

For un-to us a child is born, un - to us a son is  
 Denn es ist uns ein Kind ge - bo-ren, uns zum Heil ein Sohn ge -

senza Rip.

*p*

10

giv-en, un-to us a son is giv-en, for un-+  
ge-ben, uns zum Heil ein Sohn ge-ge-ben, denn e'

For un-to us un-to  
Denn es ist u rn, n, uns zum

15

ren,

a son is giv-en, un-to us a s  
ein Sohn ge-ge-ben, uns zum Heil ein S

us a child is born,  
uns ein Kind ge-bo-ren,

un-to us  
uns zum Heil

a son is  
ein Sohn ge-

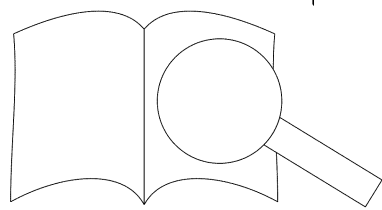
For un-to us a child is born,  
Denn es ist uns ein Kind ge-bo-

is giv-en,  
hn ge-ge-ben,

un-to us  
uns zum Heil

a son is giv-en;  
ein Sohn ge-ge-ben,

ren, un-to us a son is giv-en;  
uns zum Heil ein Sohn ge-ge-ben,

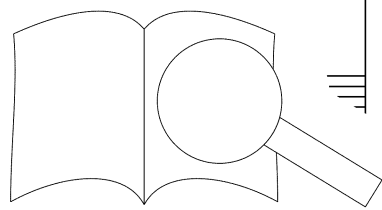




and the gov - ern-ment shall be up-on His shoul - der;  
und die Herr-schaft, sie wird ruhn auf sei - ner Schul - ter;

der; and His Name shall be call - ed Wun - der-ful,  
sein Na - me wird hei - ßen: Wun - der-bar,  
der; and His Name shall be call - ed Wun - der-ful,  
- ter, und sein Na - me wird hei - ßen: Wun - der-bar,  
and His Name shall be call - ed Wun - der-f  
und sein Na - me wird hei - ßen: Wun - der-b  
up-on His shoul - der; and His Name shall be call - ed Wun - der-f  
ruhn auf sei - ner Schul - ter, und sein Na - me wird hei - ßen: Wun - der-t  
con Rip.

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



Coun - sel-lor,                      The Might-y God,                      The Ev - er - last - ing Fa - ther,  
 groß an Rat,                      der star - ke Gott,                      in E - wig - kei - ten Va - ter

Coun - sel-lor,                      The Might-y God,                      The Ev - er - last - ing  
 groß an Rat,                      der star - ke Gott,                      in E - wig - kei - ten

Coun - sel-lor,                      The Might-y God,                      The Ev - er -  
 groß an Rat,                      der star - ke Gott,                      in E - wig                      her,                      Peace.

Coun - sel-lor,                      The Might-y God,                      The                      the Prince of Peace.  
 groß an Rat,                      der star - ke Gott,                      in                      und Frie - dens - fürst.

senza Rip.

*p*

senza Rip.

*p*

*p*

Un - to us a child is  
 uns zum Heil ein Kind ge -

un - to us                      a son is giv - en;  
 uns zum Heil                      ein Sohn ge - ge - ben,

or un - to us a child is born;  
 Denn uns zum Heil ein Kind ge - bo - - - - -



born;  
born,

and the gov - ern-ment shall be up-on His shoul -  
und die Herr-schaft, sie wird ruhn auf sei - ner Schul -

Un - to us a son is giv-en;  
uns zum Heil ein Sohn ge - ge-ben,

the gov - ern-ment shall  
die Herr-schaft, sie wird

4 2 4 2 6 3 4 4 2

con Rip.

His Name shall be call - ed Won - der-ful,  
und sein Name, der wird hei - ßen: der wird hei - ßen: Wun - der-bar,

- der; and His Name shall be call - ed Won - der-ful,  
- ter, und sein Na - me wird hei - ßen: und sein Na - me wird hei - ßen: Wun - der-bar,

and His Name shall be call - ed Won  
und sein Name, der wird hei - ßen: der wird hei - ßen: Wun

up-on His shoul - - der; and His Name shall be call - ed Won  
nn auf sei - ner Schul - - ter, und sein Na - me wird hei - ßen: und sein Na - me wird hei - ßen: Wun

cor



Coun - sel-lor, The Might-y God, The Ev - er - last - ing Fa - ther, The Pr  
 groß an Rat, der star - ke Gott, in E - wig - kei - ten Va - ter und  
 Coun - sel-lor, The Might-y God, The Ev - er - last - ing Fa - the of Pe  
 groß an Rat, der star - ke Gott, in E - wig - kei - ten Va - t  
 Coun - sel-lor, The Might-y God, The Ev - er - last - 'eace. Un-to  
 groß an Rat, der star - ke Gott, in E - wig - kei unc ns-fürst. Es ist  
 Coun - sel-lor, The Might-y God, The F ther, of Peace.  
 groß an Rat, der star - ke Gott, in ie - dens-fürst.  
 senza Rip.

child is born,  
 in Kind ge - bo - ren,  
 For un - to us a child is born,  
 Denn es ist uns ein Kind ge - bo - -  
 JS f oorn,  
 s p bo - ren,  
 For un - to us a child is born,  
 Denn es ist uns ein Kind ge - bo - ren,

58

62

F

66

con Rip.

and His Name shall be call - ed      Won - der-ful,      Cour  
 und sein Na - me wird hei - ßen:      Wun - der-bar,      gr

be up - on His shoul - der; and His Name shall be call - ed      Won - der-ful,      a.  
 ruhn auf sei - ner Schul - ter, und sein Na - me wird hei - ßen:      Wun - der-bar,      Cc  
 and His Name shall be call - ed      Won - der-ful,      grof

be up - on His shoul - der; and His Name shall be call - ed      Won      sei - lor,  
 ruhn auf sei - ner Schul - ter, und sein Na - me wird hei - ßen:      Wun -      an Rat,  
 on Rip.

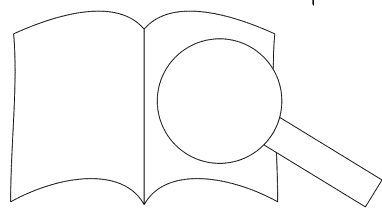
70

- er - last - ing Fa - ther,      Prince of Peace.      For un - to  
 E - wig - kei - ten Va - ter,      Frie - dens - fürst.      Denn es ist

The Ev - er - last - ing Fa - ther,      Prince of Peace.      For un - to  
 in E - wig - kei - ten Va - ter,      Frie - dens - fürst.      Denn es ist

The      God,      The Ev - er - last - ing Fa - ther,      Prince of Peace.      Un - to  
 der      Gott,      in E - wig - kei - ten Va - ter,      Frie - dens - fürst.      Es ist

The Might - y God,      The Ev - er - last - ing Fa - ther,      Prince of Peace.      Un - to  
 der star - ke Gott,      in E - wig - kei - ten Va - ter,      Frie - dens - fürst.      Es ist



PROBENPAPIER • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

us a child is born,  
uns ein Kind ge - bo -

us a child is born,  
uns ein Kind ge - bo -

us a child is born, un - to us a son is giv-en, to son is  
uns ein Kind ge-born, uns zum Heil ein Sohn ge - ge-ben, m an Sohn ge -

us a child is born, un - to us a son is giv-en, a son is  
uns ein Kind ge-born, uns zum Heil ein Sohn ge - ge - eil ein Sohn ge -

son is giv-en; and the gov - ern-ment, the gov - ern-ment shall be up-on His shoul -  
ein Sohn ge - ge-ben, und die Herr-schaft, und die Herr-schaft, sie wird ruhn auf sei - ner Schul -

a son is giv-en; and the gov - ern-ment shall be up-on His shoul-der,  
ein Sohn ge - ge-ben, und die Herr-schaft, sie wird ruhn auf sei - ner Schul - ter,

giv-en, un - to us a son is giv-en; the  
um Heil ein Sohn ge - ge-ben, die

giv-en, un - to us a son is giv-en;  
ge-ben, uns zum Heil ein Sohn ge - ge-ben,

der, and the gov - ern - ment shall be up - on His shoul - der; and His Name shall be  
 ter, und die Herr - schaft, sie wird ruhn auf sei - ner Schul - ter, und sein Na - me

and the gov - ern - ment shall be up - on His shoul - der; and His Name  
 und die Herr - schaft, sie wird ruhn auf sei - ner Schul - ter, und sein Na

gov - ern - ment, the gov - ern - ment shall be up - on His shoul - der; and His sh.  
 Herr - schaft, und die Herr - schaft, sie wird ruhn auf sei - ner Schul - ter, und seir me

gov - ern - ment, the gov - ern - ment shall be up - on His shoul - der; call - ed  
 Herr - schaft, und die Herr - schaft, sie wird ruhn auf sei - ner Schul - ter, a hei - ben:

G

von  
 Wun

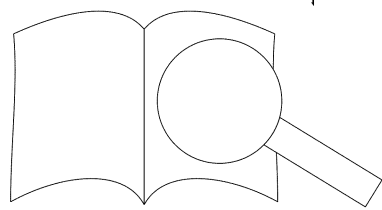
Coun - sel - lor, The Might - y God, The  
 groß an Rat, der star - ke Gott, in

Coun - sel - lor, The Might - y God, The  
 groß an Rat, der star - ke Gott, in

von  
 Wun

Coun - sel - lor, The Mi  
 groß an Rat, der st

der - ful, The Mi  
 u - der - bar, groß an Rat, der si





88

Ev - er - last - ing Fa - ther, The Prince of Peace, The Ev - er - last - ing Fa - ther, The Pr'  
 E - wig - kei - ten Va - ter und Frie - dens - fürst, in E - wig - kei - ten Va - ter und

Ev - er - last - ing Fa - ther, The Prince of Peace, The Ev - er - last - ing Fa - th  
 E - wig - kei - ten Va - ter und Frie - dens - fürst, in E - wig - kei - ten Va

Ev - er - last - ing Fa - ther, The Prince of Peace, The Ev - er - lar The ace.  
 E - wig - kei - ten Va - ter und Frie - dens - fürst, in E - wig - kei - ten Va fürst.

Ev - er - last - ing Fa - ther, The Prince of Peace, The in ar rie e of Peace.  
 E - wig - kei - ten Va - ter und Frie - dens - fürst, in rie - dens - fürst.

*senza Rip.*

92

The Prince of Peace, The Ev - er - last - ing Fa - ther, The Pr'  
 und Frie - dens - fürst, in E - wig - kei - ten Va - ter und

*senza Rip.*

The Prince of Peace, The Ev - er - last - ing Fa - ther, The Pr'  
 und Frie - dens - fürst, in E - wig - kei - ten Va - ter und

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

# 12. Pifa

Larghetto e mezzo piano

senza Rip.

Violino I  
Oboe I

Violino II  
Oboe II

Violino III

Viola

Basso continuo

tasto solo

+ Fg

\* Ursprünglich endete die Pifa nach 11 Taktten und es folgte das Rezitativ. Die Fermaten haben nur Gültigkeit, wenn diese kurze Fassung musiziert wird.  
Vgl. die Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts. / Originally the Pifa was only 11 measures long and it was followed by the Recitativo.  
The fermatas are only valid if this short version is played. See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

17

tasto solo

This system contains measures 17 through 20. It features a grand staff with five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music consists of a flowing eighth-note melody in the upper staves and a supporting bass line in the lower staves. The tempo is marked 'tasto solo'.

21

tasto solo

This system contains measures 21 through 24. It features a grand staff with five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music includes trills (tr) and accents (s) in the upper staves. The tempo is marked 'tasto solo'.

25

tasto solo

This system contains measures 25 through 28. It features a grand staff with five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music includes trills (tr) and accents (s) in the upper staves. The tempo is marked 'tasto solo'.

29

tasto solo

This system contains measures 29 through 32. It features a grand staff with five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music includes trills (tr) and accents (s) in the upper staves. The tempo is marked 'tasto solo'.

13a Recitativo e Accompagnato (Soprano)  
 13b Recitativo e Arioso (Soprano) → p. 77/78

Recitativo

Lukas 2.8

Soprano

There we - re shep-herds a - bid-ing in the field, keep-ing watch o - ver their flock by night.  
*Es wa - ren Hir - ten bei - sam - men auf dem Feld, hiel - ten Wacht bei ih - ren Herden zur Nacht.*

Basso continuo

7  
4  
2

13a. Accompagnato

Andante  
 senza Rip.

Lukas 2.9

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso continuo

*p* *sim.* *sim.* *sim.* *p*

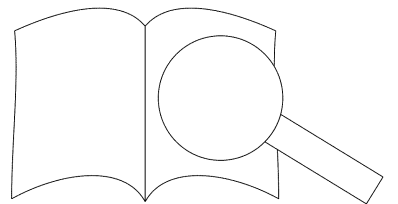
U - gel of the Lord came up - on them,  
*in - gel des Herrn trat zu ih - nen,*

6

4

and the glo - ry of the Lord shone round a - bout them, and they we  
*und die Klar - heit des Herrn um - glänz - te sie, — und sie für*

6 5 6



→ p. 79

13b. Arioso London 1743

Lukas 2.9

Andante

Soprano

But lo, the an-gel of the  
Doch sieh, der En - gel des

Basso continuo

6 5 6 5  
4 3 4 3

5

Lord came up-on them, and the glo - - ry of the Lord shone round a - bout the  
Herrn trat zu ih - nen, und die Klar - - heit des Herrn um - glänz-te sie, -

9

sore a - fraid, sore a - fraid, sore a - fraid, and they were sore a - fræ the an-gel of the  
vol - ler Furcht, vol - ler Furcht, vol - ler Furcht, sie wa - ren vol - ler F der En - gel des

14

Lord came up-on them, and the glo - - ry of the Lord shone round a -  
Herrn trat zu ih - nen, und die Klar - - heit des Herrn um - glänz - te -

18

bout them, the ar and the glo - -  
sie, der en, und die Klar - -

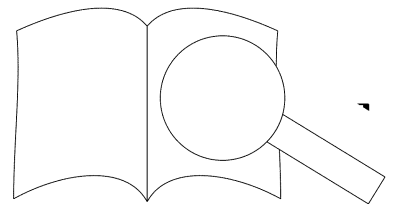
22

ound a - bout them, and they were sore a - fraid, and they were sore a - fraid,  
- glänz-te sie, - und sie wa - ren vol - ler Furcht, sie wa - ren vol - ler Furcht,

Adagio

sore a - fraid, and they were sore a - fraid.  
vol - ler Furcht, sie wa - ren vol - ler Furcht.

6



# Recitativo

Lukas 2.10-11

Soprano

And the an-gel said un-to them, Fear not: for be - hold, I bring you good tid-ings of great joy, which shall  
Und der En-gel sag-te zu ihnen: Fürch-tet euch nicht, ich kün-di-ge euch - gro-ße Freude für

Basso continuo

5

be to all peo-ple. For un-to you is born this day, in the cit - y of Da-vid, a Sav-iour, whic'  
al - le - Völ - ker. Denn es ist euch ge-bo-ren heut, in - Da - vids Stadt, der Hei-land, d

# 14. Accompagnato

**Allegro**

senza Rip.

Lukas 2.13

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso continuo

And sud - den-ly there was with the  
Und plötz-lich war da bei dem

5 3 7 4 2

5

gel a mul - ti-tude of the heav'n-ly host, prais-ing God,  
die gro - ße Schar himm - li - scher Heere, die lob - ten Gott

15. Chorus

Lukas 2.14

Allegro

Tromba I \*

Tromba II \*

Violino I

Violino II

Viola

Soprano  
Oboe I, II

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

con Rip.

-Fg

Glo - ry to God,                      glo - ry to God                      in the  
 Eh - re sei Gott,                      Eh - re sei Gott                      in de

Glo - ry to God,                      glo - ry to God  
 Eh - re sei Gott,                      Eh - re sei Gott

Glo - ry to God,                      glo - ry                      in  
 Eh - re sei Gott,                      Eh - re                      in de.

4

and peace on earth,  
 und Fried auf Erden.

And peace on earth,  
 und Fried auf Erden.

+Fg

tasto solo

\* in Quelle A / in Source A: „da lontano e un poco piano“

10 **A**

Glo-ry to God, glo - ry to God, glo - ry to God in the  
 Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in der

Glo-ry to God, glo - ry to God, glo - ry to God  
 Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott

Glo-ry to God, glo - ry to God, glo - ry  
 Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - re in

-Fg

6 6

14 **B**

and peace on earth,  
 und Fried auf Erden

and peace on earth,  
 und Fried auf Erden

+Fg

tasto solo



good will to - wards men, to-wards men,  
und Heil den Men - schen sei - ner Gnad,

good will to - wards men, to-wards men, good will to -  
und Heil den Men - schen sei - ner Gna - de, Heil den

to - wards men, to - wards men, to - wards  
den Men - schen sei - ner Gnad, den Men -

men,  
schen,

men,  
od  
to - wards men,  
den Men - schen,

4 3 5 5 4 4 3 7 6

to - wards men. Glo - ry to God,  
den sei - ner Gnad. Eh - re sei Gott,

to - wards men. Glo - ry to God,  
den Men - schen sei - ner Gnad. Eh - re sei Gott,

good will to - wards men.  
den Men - schen sei - ner Gnad.

good will to - wards men.  
Heil den Men - schen sei - ner Gnad.

7 6 5 4 6 4 6 2 2 6

glo - ry to God in the high - est, and peace  
 Eh - re sei Gott in der Hö - he und Fried'

glo - ry to God in the high - est,  
 Eh - re sei Gott in der Hö - he

glo - ry to God in the high - est,  
 Eh - re sei Gott in der Hö - he

glo - ry to God in the high - est,  
 Eh - re sei Gott in der Hö - he

an. earth,  
 auf Erden,

good will, good will, good will,  
 Gna - de, Gna - de, Gna - de

to - wards men, to - wards men, good will, good will, good will,  
 teil den Men - schen sei - ner Gnade, Gna - de, Gna - de, Gna - de

good will to - wards men, to - wards men, good will,  
 und Heil den Men - schen sei - ner Gnad, Gna - de,

good will,  
 Gna - de,  
 + Fg

-Fg, + Vc