



*Urtext*   
Breitkopf & Härtel

---

*BM 420*  
Breitkopf & Härtel

---

# *Handel*

## — **MESSIAH 1741**

für Soli, Chor und Orchester  
for Soloists, Choir and Orchestra

HWV 56

*Leseprobe*  
*Extract*



# GEORGE FRIDERIC HANDEL

1685–1759

## MESSIAH 1741

für Soli, Chor und Orchester  
for Soloists, Choir and Orchestra

HWV 56

herausgegeben von | edited by

Malcolm Bruno • Caroline Ritchie

Leseprobe | Extract

BM 420

Printed in Germany



**Breitkopf  
& Härtel**

## 1. Historischer Überblick

### Was war Händels *Messiah*?

Der *Messiah* nimmt im Kanon der westlichen Kunstmusik eine einzigartige Stellung ein. In seiner außergewöhnlichen Geschichte wurde das Werk seit der Premiere 1742 kontinuierlich vor einer stetig wachsenden Zuhörerschaft aufgeführt. Im Spätsommer 1741 in London komponiert, kam es erstmals im folgenden Frühjahr in Dublin mit einem Dutzend Sängern und einem kleinen Instrumentalensemble in einem bescheidenen Konzertraum zur Aufführung und gewann in der Folge zunehmend an Größe und Glanz. Innerhalb von 17 Jahren – von der ersten Aufführung 1742 bis zur letzten unter der Leitung des Komponisten 1759 – stieg die Popularität des Werkes nicht nur bei den Londonern von Rang, sondern auch in der Provinz inklusive Dublin. Die jährlichen Wohltätigkeitskonzerte des *Messiah* in Händels letzten Jahren in der Kapelle des Londoner Foundling Hospitals (die ein Publikum von rund 1200 Personen fasst) wurden zum größten musikalischen Fest Londons.

Weit vor Ende des 18. Jahrhunderts hatte der *Messiah* mit der ersten Aufführung in Hamburg im Jahre 1772 Händels deutsche Heimat erreicht. Baron van Swieten, Hofbibliothekar in Wien und ein großer Bewunderer von Händels Musik, war sehr beeindruckt von den aufwändigen *Messiah*-Aufführungen in der Westminster Abbey 1784 zur Feier von Händels 100. Geburtstag mit der damals legendären Zahl von 513 Ausführenden. 1789, als der Ruhm des *Messiah* im Ausland nicht mehr zu übersehen war, beauftragte van Swieten Mozart, das Werk für ein klassisches Wiener Orchester neu zu orchestrieren. Diese Mozartsche Fassung überführte den *Messiah* in das symphonische Zeitalter und blieb bis Mitte des letzten Jahrhunderts der Maßstab für orchestrale *Messiah*-Aufführungen, bis er schließlich mit dem Aufkommen von Barockorchestern als überholt galt.

Zu Händels Lebzeiten hatte sich der *Messiah* von einer unterhaltsamen Fastenzeit-Veranstaltung im Opernhaus (in englischer Manier mit traditionell beliebtem Chor) zu einem konzertanten ‚Chorwerk‘ entwickelt, ohne damit den Stallgeruch der Barockoper jemals ganz loszuwerden. Diese Entwicklung brachte zudem eine subtile Balanceverschiebung mit sich, ausgedehnte Chorsätze bekamen nun mehr Gewicht als lange Da-capo-Arien. Auch Händels Orchester vergrößerte sich über den Operngraben hinaus zu einer in seiner Zeit maximalen Größe: Zur Unterstützung von Diskant und Bass wurden Bläser herangezogen, welche die 8'/16'-Streicher durch mindestens zwei Fagotte verstärkten, die als Grundierung für bis zu vier Oboen im Unisono dienten, die wiederum die Chor-Sopranen und Violinen verdoppelten.

1900 war Mozarts *Messias* zur orchestralen Norm geworden, die von Ebenezer Prout, Musikprofessor an der Royal Academy London, 1902 als eine neue ‚symphonische‘ Edition für Novello ohne Erwähnung von Händels eigener Orchestrierung vorgelegt wurde. Stattdessen zog er es vor, in penibler Weise Mozarts *Messias* weiter anzureichern. Im gleichem Jahr erschien ironischerweise auch Friedrich Chrysanders *Messias* als Abschlussband für die monumentale Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft mit einer gänzlich anderen Perspektive auf das Werk: von der außergewöhnlichen und kostspieligen Beigabe eines lithografierten Faksimiles des gesamten Autographs begleitet, brachte es einen rein Händelschen *Messiah* hervor, der Händels Aufführungen der späten 1750er Jahre reflektierte.

### Was ist Händels *Messiah* heute?

In der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts breitete sich das Interesse parallel zur Wiederbelebung der barocken Aufführungspraxis über Chrysanders Arbeit hin zu Harold Watkins Shaws Neuausgabe für Novello von 1959 aus, für die dieser alle damals bekannten Kopien des *Messiah* aus dem 18. Jahrhundert (in Manuskript oder gedruckter Form) auswertete. Dieser *Messiah* wurde bald zur Grundlage für alle folgenden Ausgaben. Anders als die Editionen des vorausgehenden Jahrhunderts versuchten Shaw und seine Nachfolger alle Varianten im Material von Händel zu berücksichtigen, entweder im Hauptteil des Notentextes oder in den Anhängen. Insgesamt eröffnete dies die Perspektive, dass es keine einzig definitive Fassung des *Messiah* geben könnte.

Obwohl Händels letzte Aufführungen in London den Haupttext nahezu aller Veröffentlichungen seit Chysander bestimmt haben, gibt es aktuell ein größeres Interesse an der früheren Geschichte des *Messiah* mit einem Fokus auf die Aufdeckung des Werkes, wie es zunächst erdacht war und bei der Premiere in Dublin im Frühjahr 1742 aufgeführt wurde. Die Dubliner Aufführungen zeigen bereits eine hohe Zahl von Abweichungen zum Autographen, obwohl sie die ersten nach der Komposition waren, was wohl wesentlich mit der Verfügbarkeit von Sängern und lokalem Talent im provinziellen Dublin zusammenhing.

Diese wurden jedoch später wieder rückgängig gemacht. Vor dem Hintergrund der Evolution, die das Werk in den 17 Jahren von Händels eigenen Aufführungen genommen hat, und auch der darauffolgenden Bearbeitung von Mozart, stellt *Messiah 1741* erstmals Händels originalen, unveränderten Autographen in den Mittelpunkt, sowohl im Hinblick auf die Arien als auch die Orchestrierung.

## 2. Die Edition

Obwohl die handschriftlichen und gedruckten Quellen für den *Messias* aus dem 18. Jahrhundert in den letzten siebenzig Jahren gut dokumentiert wurden, bietet eine Neuausgabe, die sich auf Händels Komposition von 1741 konzentriert, die Gelegenheit zu erneuter Prüfung und Betrachtung. Das autographe Material (aufbewahrt in der British Library) und die reinschriftliche Kopie, die Händels Dirigierpartitur wurde (aufbewahrt in der Bodleian Library in Oxford), bilden zusammen mit der ersten gedruckten Ausgabe von Händels Londoner Verlag eine hervorragende Grundlage. *Messiah 1741* berücksichtigt auch andere Manuskriptquellen, die alle zusammengenommen Hinweise zur Aufführungspraxis geben – sowohl hinsichtlich der Orchestrierung als auch der Gesangsverzerrungen. Das Hervorheben von solchen versteckten musikalischen ‚Metadaten‘ als Hilfsmittel für Aufführungen ist ein wesentlicher Bestandteil der editorischen Gestaltung.

Damit bietet *Messiah 1741* erstmals nicht nur die ursprünglichen Arien und Chöre in der von Händel zunächst vorgesehenen Reihenfolge, sondern auch den Zugang zu frühen (und bisher nicht rekonstruierten) Bläser- und Streicherstimmen, größtenteils durch ein in Dublin gefundenes seltenes zeitgenössisches Manuskript. Eine solche Präsentation des Aufführungsmaterials für ein komplett vierstimmiges Bläserensemble sowie die Klärung einer Reihe häufiger Fehlinterpretationen in Händels Continuo-Stimme, die alle unteren Streicherstimmen betreffen, ermöglichen eine neue und maßgebliche Orchesterbegleitung für ein beliebig großes Vokalensemble. Auf leicht zugängliche Weise erscheinen auch alle bekannten und zum Teil erstmals veröffentlichten Gesangsverzerrungen aus Quellen des 18. Jahrhunderts sowohl in der Dirigierpartitur als auch im Klavierauszug und bieten den Solisten so ein umfangreiches Kompendium über den gesamten Zeitraum bis zum 19. Jahrhundert.

Als erstes der drei großen zweisprachigen Chorwerke, die die Oratorientradition in der anglo-deutschen Welt im 19. Jahrhundert definieren sollten, wurde *Messiah* (gefolgt von Haydns *Schöpfung* und Mendelssohns *Elias*) bald nach Händels Tod erstmals ins Deutsche übersetzt. 1772 in Deutschland angekommen, spielte C. P. E. Bach den *Messiah* in Hamburg in einer Version von Charles Jennens' original englischem Libretto auf der Grundlage der lutherischen Bibel und Klopstocks epischem Gedicht *Der Messias*. Weiter südlich in Straßburg, erstaunlicherweise zeitgleich mit der Hamburger Premiere, traf der junge Johann Wolfgang von Goethe den einflussreichen Philosophen und Linguisten Johann Gottfried Herder, dessen Begeisterung für den *Messiah* ansteckend war. In Jennens' Text und Händels Vertonung sah Herder die Quintessenz – im Aufklärungszeitalter – des religiösen Glaubens in seiner besten Form. Er betonte, dass dieses Werk unbedingt zugänglich gemacht werden müsse, um sowohl das deutsche als auch das englische Publikum zu erbauen.

Herder widmete der Aufgabe also all seine immense linguistische Begabung und schuf mit Goethe als Fürsprecher eine neue deutsche Fassung für eine Weimarer Erstaufführung 1780. Bis auf wenige Ausnahmen ergänzt sie Jennens' Original in Skandierung und Bedeutung auf perfekte Weise, sie greift die ursprüngliche Poesie auf und übertrifft in einigen Fällen sogar Händels eigene Positionierung von Jennens' Englisch. Dieser einzigartige deutsche Text, der in einer mittlerweile verschwundenen Kopie des Weimarer Aufführungsmaterials von 1780 des lokalen Kapellmeisters Ernst Wolff enthalten war, erschien dann hundert Jahre später in der Gesamtausgabe von Herders Werken (1884). Der *Messiah 1741* ist den Klopstock/Ebling-Versionen des *Messias* in Hillers Orchestrierung von 1785 und tatsächlich auch van Swietens weiterer Überarbeitung derselben für Mozart im Jahre 1789 (zusammen mit einer späteren Überarbeitung für Breitkopfs erste *Messias*-Veröffentlichung 1803) weit überlegen und vereint nun die außerordentliche Schönheit von Herders Poesie mit Händels Musik im Druck. Deutsche Chöre erhalten so einen *Messias* mit einer Textunterlegung, die auf sprachlicher Ebene mit *Die Schöpfung* oder *Elias* vergleichbar ist.

# Preface

## 1. Historical Overview

### What was Handel's *Messiah*?

*Messiah* is like no other work in the canon of western music. During its extraordinary history it has been performed to ever-growing audiences without interruption since its 1742 debut. Composed in London during late summer 1741 and first performed in Dublin the following spring – with a dozen singers and a small instrumental ensemble in a modest concert room – it grew in size and magnificence. During 17 years – from its first performance in 1742 to the last under the composer's direction in 1759 – its popularity soared not only with Londoners of distinction, but in the provinces, too, including Dublin. Performed in Handel's final years in London's Foundling Hospital chapel (accommodating an audience of some 1200), annual charity performances of *Messiah* became the city's greatest musical festivity.

Well before the end of the 18th century, its fame had reached Handel's homeland with the first German performance taking place in Hamburg in 1772. Baron van Swieten, the court librarian in Vienna and a great admirer of Handel's music, was much impressed by the lavish *Messiah* performances at Westminster Abbey in 1784 celebrating the centenary of Handel's birth with a then legendary 513 performers. In 1789, as *Messiah*'s fame abroad proved itself unstoppable, van Swieten commissioned Mozart to re-orchestrate the work for a Viennese classical orchestra. It was this Mozartean version that transported *Messiah* into the symphonic era, where it remained the benchmark for a *Messiah* orchestral performance until midway through the last century when it was overtaken by the resurgence of the baroque orchestra.

During Handel's lifetime, *Messiah* had evolved from an opera-house entertainment for Lent (with its ever-popular English-style chorus), from which the savour of baroque opera was never far removed, to a concert 'choral' work, with the balance subtly tilting in favour of extended chorus movements at the expense of long *da capo* arias. The Handelian orchestra grew, too, from the modest-sized opera-pit to a maximum-size for Handelian London: using the winds to fortify treble and bass, with at least two bassoons bolstering the 8'/16' strings as a foundation for as many as 4 oboes in unison doubling the choral sopranos and violins.

By 1900, Mozart's *Messiah* had become the orchestral norm and in 1902, Ebenezer Prout, Professor of Music in London, had prepared a new 'symphonic' edition for Novello with little or no mention of Handel's own instrumentation, but with a detailed focus on the enhancement of 'Mozart's' edition in its place. Ironically, in the same year, Friedrich Chrysander's *Messiah* as the final volume of his monumental Deutsche Händel-Gesellschaft edition reached its conclusion with a very different perspective of the work: accompanied by the highly unusual and expensive addition of a lithographic copy of the entire autograph, it put forward a purely Handelian *Messiah*, reflecting Handel's performances of the late 1750s.

### What is Handel's *Messiah* today?

In the second half of the last century, along with the revival of baroque performance practice, interest extended beyond Chrysander's work to Harold Watkins Shaw's examination of all the then-known 18th-century *Messiah* copies (in manuscript or publication) in preparation for his new edition for Novello in 1959. This *Messiah* soon became a cornerstone of the *Messiah* editions to follow. Unlike editions of the previous century, however, Shaw as well as his successors have without exception sought to address *all* the variant material left by Handel whether in appendices or in the body of the text. Taken together, this approach has opened up the possibility that there could be no single authoritative *Messiah*.

Despite Handel's final London performances having dominated the main text of nearly all publications since Chrysander, recent interest in the earlier history of *Messiah* has focussed on uncovering the work as first conceived and performed at its Dublin premiere in spring 1742. The Dublin performances, though first after composition, reveal a significant number of revisions and alterations to the autograph, no doubt owing in large measure to the circumstance of talent and availability confronting Handel on his arrival in provincial

Dublin. They would, however, subsequently be abandoned. Reflecting on the journey *Messiah* would make during its evolution in the 17 years of Handel's own performances, and indeed subsequently of Mozart's re-working, *Messiah 1741* puts Handel's original unaltered autograph on 'centre stage' for the first time both as to arias and orchestration.

## 2. The edition

Although the 18th-century sources for *Messiah*, both manuscript and printed, have been well documented over the past seventy years, a new edition focusing on Handel's 1741 composition gives the opportunity for fresh examination and reflection. The autograph material (at the British Library) and the fair copy that became Handel's conducting score (at the Bodleian Library in Oxford) offer an excellent foundation along with the first printed edition by Handel's London publisher. *Messiah 1741* also utilises other manuscript sources, all of which taken together give clues as to performance practice – both as to orchestration and vocal ornamentation. Highlighting such hidden musical 'metadata' as an aid in the performance of a masterwork of pre-modernity is a major part of its editorial design.

*Messiah 1741* thus uniquely offers not only the original aria and chorus movements in the sequence first envisaged by Handel, but access to early (and hitherto unreconstructed) wind and string parts as well, compiled largely by using a rare contemporaneous manuscript found in Dublin. Such presentation of performing material for complete four-part wind ensemble as well as clarification of a number of frequent misreadings in Handel's continuo part, affecting all lower strings, gives the possibility of a fresh and authoritative orchestral accompaniment to a vocal ensemble of any number. In an easily accessible manner, likewise, all the known vocal ornamentation from 18th-century sources, some published here for the first time, appears in both vocal and full scores, offering solo singers an extensive compendium ranging over the entire period up to the 19th century.

As the first of the three great bi-lingual choral works that would define the oratorio tradition in the Anglo-German world during the 19th-century, *Messiah* (followed by Haydn's *Creation* and Mendelssohn's *Elijah*) acquired its first German translation soon after Handel's death. Reaching Germany in 1772, C. P. E. Bach performed *Messiah* in Hamburg, in a version of Charles Jennens' original English libretto based on the Lutheran Bible and Klopstock's epic poem, *Der Messias*. Further south in Strasbourg, with remarkable concurrence to the Hamburg premiere, the young Johann Wolfgang von Goethe met the influential philosopher and linguist Johann Gottfried Herder, whose enthusiasm for *Messiah* was infectious. In Jennens' text and Handel's setting, Herder saw the quintessence – in an age of Enlightenment – of religious faith at its best. It was a work that he confessed was imperative to have accessible to edify the German as much as the English audience.

Turning thus all his considerable linguistic genius to the task and with Goethe as advocate, Herder created a new German version for a first Weimar performance in 1780. With very few exceptions, it complements Jennens' original perfectly in both scansion and meaning, embracing the original poetry and in a number of cases surpassing Handel's own positioning of Jennens' English. Preserved subsequently in a now-vanished copy of the 1780 Weimar performance material belonging to the local kapellmeister Ernst Wolff, this exceptional German text next appeared a century later in the complete edition of Herder's works (1884). Far superior to the Klopstock/Ebling versions of *Messias* found in Hiller's orchestration of 1785 or indeed to van Swieten's further re-working of the same for Mozart in 1789 (along with a subsequent further revision for Breitkopf's first 1803 *Messias* publication), *Messiah 1741* now unites in print the exceptional beauty of Herder's poetry with Handel's music, giving German choirs a *Messias* with a text underlay on a linguistic level to compare with *Die Schöpfung* or *Elias*.

## 6 Air\*

Malachi 3:2

## Andante larghetto

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Tutti Bassi

# 6 6̇ 6 7 7 7 6 7 7 6̇ 7̇ 6 6̇ 6 6

12

**A**

But who may a - bide the Day of His com - ing? the Day of His com - ing? But  
 Doch wer mag er - tragen den Tag, wenn Er kom - met? den Tag, wenn Er kom - met? Doch

6 # 6 6̇ 6 # 6 # 6̇ 6

23

**B**

who may a - bide the Day of His com - ing? the Day of His com - ing? and  
 wer mag er - tragen den Tag, wenn Er kom - met? den Tag, wenn Er kom - met? und

7 7 6 # 6 6̇ 6 # 6

\* Ursprüngliche Bassversion, die spätere Alt-Version siehe Appendix A, S. 224. / Original bass version, see Appendix A, p. 224 for the later alto version.

34

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

6 6 6 6

44

C

who shall stand when He ap - peareth? But who may a - bide, but who may a - bide the Day of His coming?  
 wer be - steht, wenn Er er - scheineth? Doch wer mag er - tragen, doch wer mag er - tragen den Tag, wenn Er kommet?

7 6

57

D

But who may a - bide the Day of His coming? And who shall stand when He ap - peareth?  
 Doch wer mag er - tragen den Tag, wenn Er kommet? und wer be - steht, wenn Er er - scheineth?

6 7 6 # 6

\* alternative Textverteilung / alternative text underlay:  
 He ap - - - pear - eth? when He ap - pear - eth?  
 Er er - - - schei - net? wenn Er er - schei - net?

**E**

70

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

82

For He is like a Re - fin - er's Fire,  
Denn Er ist gleich wie ein läu - ternd' Feu'r.

92

**F**

for He is like a Re - fin - er's  
Denn Er ist gleich wie ein läu - ternd'

102

Fire,  
Feu'r.

for  
Denn

# G

114

*f*

*f*

Adagio

He is like a Re - fin - - - er's Fire.  
Er ist gleich wie ein läu - - - ternd' Feu'r.

*f* #

127

*tr*

\* alternative Textverteilung / alternative text underlay:   
 (Fire.) — a Re - fin - er's Fire,  
 (Feu'r.) — wie ein läu-ternd' Feu'r.

## 23 Chorus

Alla breve Moderato\*

Isaiah 53:3

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Tutti Bassi

3

heal - - - - - ed, we\_ are\_ heal - ed, and with His Stripes we are heal - ed, we are  
 wir ge-hei - - - - - let, sind\_ wir ge-hei - let, durch Sei - ne Wun - den ge-hei - let, sind wir ge -

heal - - - - - ed, and with His Stripes we are heal - - - - - ed, - - - - -  
 wir ge-hei - - - - - let, durch Sei - ne Wun - den sind wir - - - - - ge - - - - - hei - - - - -

And with His Stripes we are heal - - - - - ed,  
 Durch Sei - ne Wun - - - - - den sind wir ge - hei - - - - - let,

And with His  
 Durch Sei - ne

b 6 $\sharp$  6 4

\* Zur  $\text{C}$ -Notierung siehe Critical Report. / For the  $\text{C}$ -notation see Critical Report.\*\* Quelle I weist hier und an analogen Stellen  $\text{tr}$ -Zeichen auf, siehe Critical Report. / Source I shows a  $\text{tr}$ -sign here and in analogous places, see Critical Report.

A

6

heal - - - ed, and with His Stripes we are heal - - - - - ed,  
 - hei - - - let, durch Sei - ne Wun - - - den sind wir ge - hei - - - - - let,

- - - - - ed, and with His Stripes we are heal - ed,  
 - - - - - let, durch Sei - ne Wun - den ge - hei - let,

and with His Stripes we are heal - ed, we are heal - - - - - ed, and with His  
 durch Sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - - - - - let, durch Sei - ne

Stripes we are heal - - - - - ed, and with His Stripes we are heal - - - - -  
 Wun - - - den sind wir ge - hei - - - - - let, durch Sei - ne Wun - den ge - hei - - - - -

9

and with His Stripes we are heal - - - - - ed,  
 durch Sei - ne Wun - den ge - hei - - - - -

and with His Stripes we are heal - - - - - ed,  
 durch Sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - - - - - let,

Stripes we are heal - - - - - ed,  
 Wun - - - den sind wir ge - hei - - - - -

- - - - - ed, and with His Stripes we are heal - - - - -  
 - - - - - let, durch Sei - ne Wun - - - den sind wir ge - hei - - - - -

36 Air

Romans 10:15

Larghetto

Violino I/II

Soprano

Tutti Bassi

How  
Wie

5

beau - ti - ful are the Feet\_ of them that preach the Gos - pel of Peace, how beau - ti - ful are the Feet, how  
 lieb - lich ist der Bo - ten Tritt! Sie kün - di - gen Frie - den uns an, wie lieb - lich ist der Tritt, wie

*p*

8

**A**

beautiful are the Feet\_ of them that preach the Gos - pel of Peace, how beautiful are the Feet\_ of them that  
 lieb - lich ist der Bo - ten Tritt! Sie kün - di - gen Frie - den uns an, wie lieb - lich ist der Bo - ten Tritt! Sie

*f*

12

preach the Gos - pel of Peace, and bring glad Tid - - - - ings, and bring glad Tid - - - - ings, glad  
 kün - di - gen Frie - den uns an. Sie brin - gen freu - di - ge Bot - schaft, sie brin - gen freu - di - ge Bot - schaft, die

*p*

15

**B**

Tid - ings of good Things, and bring glad Tid - - - - ings, glad Tid - ings of good Things, and bring  
 Bot - schaft un - sers Heils, sie brin - gen freu - di - ge Bot - schaft, die Bot - schaft un - sers Heils, sie brin - - -

18

glad Tid - ings, glad Tid - ings of good Things, glad Tid - ings of good Things.  
 gen Bot - schaft, die Bot - schaft un - sers Heils, die Bot - schaft un - sers Heils.

21

25

Their Sound is gone out in - to all Lands, their Sound is gone out in -  
 Ihr Ruf er - - - ging in al - - - les Land, ihr Ruf er - - - - - ging in

28

- to all Lands, and their Words un - to the Ends of the World,  
 al - - - les Land! und ihr Wort, hin an die En - den der Welt,

32

and their Words un - to the Ends of the World. How  
 und ihr Wort, hin an die En - den der Welt! Wie

Dal segno

85

S. *tr*  
 in my Flesh shall I see God.  
 mei - - - nem Fleisch werd' ich Gott schaun.

*f* *tr*

**E**

K *tr*  
 I know that my Re - deem - er liv - eth,  
 Ich weiß, daß mein Er - - - lö - - ser le - bet.

91

S. *tr*  
 I know that my Re - deem - er liv - eth,  
 Ich weiß, daß mein Er - - - lö - - ser le - bet.

*p*

97

K  
 and though Worms de - stroy this Bod - y, yet in my  
 Und ob Wür - - - mer ihn zer - - na - gen; in mei - - - nem

S. *tr*  
 and though Worms de - stroy this Bod - y, yet in my  
 Und ob Wür - - - mer ihn zer - - na - gen; in mei - - - nem

102

K *tr*  
 Flesh shall I see God, yet in my Flesh shall  
 Fleisch werd' ich Gott schaun, in meinem Fleisch werd'

S. *tr*  
 Flesh shall I see God, yet in my Flesh shall  
 Fleisch werd' ich Gott schaun, in meinem Fleisch werd'

*f* *p*

108

S. *K*

I see God, shall I see God. I know that my Re - deem - er  
 ich Gott schaun, werd' ich Gott schaun. Ich weiß, daß mein Er - - - lö - ser

115

*K* *F* *C*

S. liv-eth. For now is Christ ris - en from the  
 le - bet. Denn Christ ist er - stan - den aus der

123

S. Dead, the First - - - Fruits of them that  
 Gruft, der Erst - - - ling der Schla - - fen -

129

S. sleep, of them that sleep, the First - - Fruits of  
 den, der Schla - fen - den, der Erst - - - ling der

15  
85

**G**

Viola

**13 Pifa**

Larghetto e mezzo piano

Da capo al fine

40 Air  
Andante

7 **A**  
*p*

13  
*f* *p*

19

25 **B**  
*f*

31

37

44 **C**  
*p*

50

57

63 **D**  
*f*

69

## 23 Chorus

Alla breve Moderato

1 1 Alto/Vl. II

Sopr./Vl. I Alto/Vl. II

And with His Stripes we are heal - - -  
 Durch Sei - ne Wun - den sind wir ge -

5  
 - - - - - ed, and with His Stripes\_ we are heal - ed, we are  
 hei - - - - - let, durch Sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - - - -

7 **A**  
 heal - - - - - ed, and with His Stripes we are heal - - - - -  
 - - - - - let, durch Sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - - - -

10

13 **B**  
 - - - - - ed, and with His Stripes we are heal - - - - -  
 - - - - - let, durch Sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - -

16  
 - - - - - ed, and with His Stripes\_ we are heal - - - - -  
 - - - - - let, durch Sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - - - -

18 **C**  
 - - - - - ed, and with His Stripes we are heal - - - - - ed,  
 - - - - - let, durch Sei - ne Wun - - - - - den sind wir ge - hei - - - - let,

21 **Adagio**  
 and with His Stripes we are heal - - - - - ed.  
 durch Sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - - - - - let.

## 24 Chorus

Allegro moderato

all we, like Sheep, have gone a-stray, \_\_\_\_\_  
 wir gin - gen all' in Ir - ren um - her, \_\_\_\_\_

7 **A** 1 2

15

ev-'ry one to his own Way, \_\_\_\_\_ have gone a - stray, \_\_\_\_\_  
 und wir kehr - ten, Je - der sei - nen Weg, in Ir - ren um - her: \_\_\_\_\_

21

**B**

we have turn - - - - - ed ev-'ry one to  
 und wir kehr - - - - - ten al - le, Je - der

26

**C**

his own Way, we have turn-ed ev-'ry one \_\_\_\_\_ to his own Way,  
 sei - nen Weg, und wir kehr-ten al - le, Je - - - - - der sei - nen Weg,

32

**2**

have gone a - stray, \_\_\_\_\_  
 in Ir - ren um - her: \_\_\_\_\_

39

**D**

we have turn - - - - - ed,  
 und wir kehr - - - - - ten,

44

**1**

50

**E**

have  
 in

56

**3**

gone a - stray, \_\_\_\_\_  
 Ir - ren um - her: \_\_\_\_\_

65

**F**

we have turn - - - - - ed,  
 und wir kehr - - - - - ten,

71

**G** Adagio **9**

25 **Accompagnato: tacet**

23 Chorus

Alla breve Moderato

VI. I VI. II Va.

4

And with His Stripes we are heal - - - -  
 Durch Sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - - - -

7 **A**

- - - - ed,  
 - - - - let, and with His Stripes\_ we are heal - - - -  
 durch Sei - ne Wun - den ge - hei - - - -

9

- - - ed,  
 - - - let, and with His Stripes we are heal - - - -  
 durch Sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - - - -

12 **B**

- - - ed,  
 - - - let, and with His Stripes we are heal - - - -  
 durch Sei - ne Wun - den ge - hei - - - -

15 Va.

ed,  
 let, and with His Stripes\_ we\_ are\_ heal - ed,  
 durch Sei - ne Wun - den sind\_ wir ge - hei - let, and with His  
 durch Sei - ne

18 **C**

Stripes we are heal - - - - ed, and with His Stripes,\_\_\_\_\_  
 Wun - den sind wir ge - hei - - - - let, durch Sei - - - ne Wun - - den,

21 Va. **Adagio**

and with His Stripes we are heal - - - - ed.  
 durch Sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - - - - let.

24 Chorus

Allegro moderato

1

7 **A** 5

all we, like Sheep, have gone a - stray,\_\_\_\_\_  
 wir gin - gen all' in Ir - ren um - her:\_\_\_\_\_

17 1

have gone a - stray, \_\_\_\_\_  
 in Ir - ren um - her: \_\_\_\_\_

23 **B** 4 C 1

32 4

have gone a - stray, \_\_\_\_\_  
 in Ir - ren um - her: \_\_\_\_\_

41 **D** 1

we have turn - - - - -  
 und wir kehr - - - - -

45

- - - - - ed, we have turn - ed,  
 - - - - - ten, und wir kehr - ten,

49 **E**

54 1

have gone a - stray, \_\_\_\_\_  
 in Ir - ren um - her: \_\_\_\_\_

60 2 **F**

we have turn - - - - -  
 und wir kehr - - - - -

66 1

- ed, we have turn - ed, we have turn - - - - - ed  
 - ten, und wir kehr - ten, und wir kehr - - - - - ten

71 **G Adagio** 9

25 **Accompagnato: tacet**

## Appendix B

### Gesangsverzierungen des 18. Jahrhunderts / 18th-Century Vocal Ornamentation

#### 2 Accompagnato

8

I  
T.

ad libitum 3

com - - - fort ye, com - fort ye my Peo-ple, saith your God, saith your God; speak ye  
trös - - - tet, trös - - - tet mein Zi - on!“ spricht eu'r Gott, spricht eu'r Gott. Re - det

16

I  
T.

comforta-bly to Je - ru - sa - lem, speak ye comfort-a-bly to Je - ru - sa - lem, and cry un-to-her, that her War - fare, her  
Tröstesworte mit Je - ru - sa - lem, re-det Trösteswor-te mit Je - ru - sa - lem, und ruft\_ ihr zu, daß ihr Kriegs - zug, ihr

22

I  
T.

War - fare is ac-complish'd, that her In - i - qui - ty is pardon'd, that her In - i - qui - ty is par - don'd.  
Kriegs - zug sei voll-en-det, daß ih-re Mis - se-that ver - ziehn sei, daß ih-re Mis - se-that ver - ziehn sei.

#### 3 Air

12

I  
T.

Ev - 'ry Val - ley, ev - 'ry Val - ley shall be ex - alt - ed, shall be  
Al - le Tha - le, al - le Tha - le wer - den er - ha - ben, wer - -

17

I  
T.

ex-alt - - - ed, shall be ex-alt - - - ed, shall be ex-  
den er-ha - - - ben, wer-den er-

22

I  
T.

alt - - - ed, shall be ex-alt - - - ed,  
ha - - - ben, wer-den er-ha - - - ben!

41

I   
 T.

— and the rough Plac - es plain. Ev - 'ry Val - ley, ev - 'ry Val - ley —   
 — und die Stei le ge - recht! Al - le Tha - le, al - le Tha - le —

48

I   
 T.

— shall be ex - alt - wer - den er - ha -

52

K   
 T.

— ed, ev - 'ry Val - ley, ev - 'ry Val - ley — shall be ex - alt - - -   
 — ben! Al - le Tha - le, al - le Tha - le — wer - den er - ha - - -

58

K   
 T.

— ed, and ev - 'ry Moun - tain and Hill made low,   
 — ben! und al - le Hö - hen und Hü - gel tief!

70

I   
 T.

— and the rough Plac - es plain, and the rough Plac - es plain, — the   
 — und die Stei - le ge - recht, und die Stei - le ge - recht! — Die

75

I   
 B.   
 K.   
 T.

Crook - ed straight, and the rough Plac - es, the Plac - es plain.   
 Kriim - me gleich, und die Stei - le, die Stei - le ge - recht!   
 Crook - ed straight, and the rough Plac - es plain.   
 Kriim - me gleich, und die Stei - le ge - recht!   
 and the rough Plac - es plain.   
 und die Stei - le ge - recht!   
 Crook - ed straight, and the rough Plac - es plain.   
 Kriim - me gleich, und die Stei - le ge - recht!

# Appendix C

## Textquellen / Textual Sources

### Originaltext des Librettos | Original text of the Libretto

Charles Jennens (1700–1773): *MESSIAH | AN ORATORIO ... | Set to Musick by Mr. Handel ...*, London: Watts etc 1749?, Stiftung Händel-Haus Halle - Inv.Nr: 100352, S. / pp. 6–18.

Jennens' Text basiert auf den Primärquellen **A** und **B**, wurde aber editorisch an Orthografie und Interpunktion des Librettos der ersten Londoner Aufführung von 1843 angeglichen. Diese Quelle folgt der im 18. Jahrhundert üblichen Großschreibung von Substantiven und Personalpronomina in Verbindung mit Gottesnamen, die so auch in diese Edition übernommen wurde.

Herders Text wurde an wenigen Stellen geändert. Auf derartige Änderungen wird im Critical Report verwiesen, uneinheitliche Schreibweisen wurden stillschweigend angeglichen.

### Part the first

#### 1 Sinfony

#### 2 Accompagnato

Comfort ye, comfort ye my People,  
saith your God;  
speak ye comfortably to *Jerusalem*,  
and cry unto her,  
that her Warfare is accomplished,  
that her Iniquity is pardoned.  
The Voice of him that crieth in the Wilderness,  
Prepare ye the Way of the Lord,  
make straight in the Desert  
a Highway for our God.

#### 3 Air

*Every Valley shall be exalted,  
and every Mountain and Hill made low,  
the crooked straight, and the rough Places plain.*

#### 4 Chorus

*And the Glory of the Lord  
shall be revealed,  
and all Flesh shall see it together,  
for the Mouth of the Lord hath spoken it.*

#### 5 Accompagnato

Thus saith the Lord of Hosts:  
Yet once a little while, and I will shake  
the Heavens and the Earth,  
the Sea and the dry Land,  
and I will shake all Nations,  
and the Desire of all Nations shall come;  
the Lord whom ye seek,  
shall suddenly come to his Temple,  
even the Messenger of the Covenant  
whom ye delight in,  
behold he shall come,  
saith the Lord of Hosts.

#### 6 Air

But who may abide  
the Day of his coming?  
And who shall stand when he appeareth?  
For he is like a Refiner's Fire.

### Deutsche Textübertragung | German text rendering

Johann Gottfried Herder (1744–1803): *Händel's Meßias. 1780*, in: *Sämmtliche Werke ... | Herausgegeben | von | Bernhard Suphan. | Achtundzwanzigster Band ... | Herders | Poetische Werke. | Herausgegeben von Carl Redlich. | Vierter Band*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1884, S. / pp. 105–114.

Jennens' text is based on the primary sources **A** and **B**, but edited to conform in orthography and punctuation to the libretto of the first London performance in 1743. This source follows the 18th-century English style of capitalisation of all nouns and of personal pronouns referring to the Deity and appears as such in this edition.

Herder's text has been altered very seldomly, with such amendments noted in the Critical Report. Inconsistent spelling and capitalisation were editorial standardised.

### Erster Theil

Tröstet, tröstet mein Zion!  
spricht Eur Gott.  
Redet Trostesworte mit Jerusalem,  
und ruft ihr zu:  
Daß ihr Kriegszug sei vollendet,  
daß ihre Missethat sei verziehn.  
Ein Ruf erschallt! Er rufet in der Wüstenei:  
Bereitet den Weg dem Herrn!  
Macht Bahn in der Wüste!  
Macht Heerweg unserm Gott!

Alle Thale werden erhaben!  
und alle Höhen und Hügel tief!  
Die Krümme gleich, und die Steile gerecht!

Denn die Hoheit, die Hoheit des Herrn  
wird offenbaret!  
Und alles Fleisch soll schaun mit einander:  
Denn der Mund des Herrn hats zugesagt.

So spricht der Herr! Gott Zebaoth:  
Es ist noch ein Kleines, so will ich regen  
den Himmel und die Erd',  
das Meer und die Trockne,  
und will erregen die Völker,  
bis das Verlangen der Völker erscheint.  
Der Herr, den ihr sucht,  
kommt eilig zu seinem Tempel,  
und der Engel des Bundes,  
nach dem ihr verlanget.  
Er kommt! sieh', er kommt!  
spricht der Herr Zebaoth.

Doch wer mag ertragen  
den Tag, wenn er kommet?  
und wer besteht, wenn Er erscheint?  
Denn er ist gleich wie ein läuternd Feur.

## Zur Mitwirkung der optionalen Holzbläserstimmen

Diese Edition kann mit oder ohne Holzbläser aufgeführt werden.

Wie in § 7 des Vorworts erwähnt, wirkten in Händels Londoner Orchester mehrfach besetzte Oboen (oft wenigstens vier jeweils die Sopran- bzw. Altstimmen verdoppelnd) und Fagotte (oft mindestens zwei entweder die Bassstimme oder separat jeweils die Tenor- bzw. Bassstimme verdoppelnd) mit. Die *Messiah* 1741-Edition reflektiert diese Tradition, indem sie optional einen kompletten vierstimmigen Holzbläsersatz mit zwei Oboen- und zwei Fagottstimmen anbietet, die mit nur sehr geringen Ausnahmen (siehe unten) auch auf Barockinstrumenten spielbar sind. Diese Stimmen basieren auf dem Material der frühen *Messiah*-Aufführungen, wie es sich in Quelle **C<sub>1</sub>** findet. Dort verstärken die Holzbläser im Ripieno den Chor und gelegentlich im Tutti das Orchester. Da diese Stimmen nicht in den Hauptquellen **A** und **B** enthalten sind, wird ihre Mitwirkung in diesen Abschnitten in der Partitur nur durch die Zeichen  $\Gamma \sqsupset$  angedeutet.

### Oboe

Die Oboenstimmen in Quelle **C<sub>1</sub>** enthalten gelegentlich Stellen wie am Schluss von Nr. 12 oder am Beginn von Nr. 19, wo entweder die Notierung unklar ist oder wo der Kopist das ihm vorliegende Quellenmaterial offensichtlich missverstanden. Die Edition bietet auch an solchen unklaren Stellen eine durchweg stimmige Lesart. Insbesondere dort, wo die Oboe II die Altstimme mitspielt und dadurch den Tonumfang unterschreitet, waren gelegentliche Transpositionen unumgänglich, so wie sie für Händel typisch sind und sie sich häufig auch in Quelle **C<sub>1</sub>** finden (für detaillierte Informationen siehe Vorwort § 7).

Werden für die Verstärkung der oberen Stimmen mehr als zwei Oboen besetzt, bietet die Edition in Nr. 15, 31 und 38, wo die oberen Chorstimmen dreifach geteilt sind, eine optionale Oboe III-Stimme an. Diese ist in den Orchesterstimmen OB 5560 in einem separaten System sowohl in der Oboe I als auch in der Oboe II-Stimme abgedruckt.

### Fagott

Die Edition bietet zwei Fagottstimmen an (Fagotto col basso und Fagotto col tenore), die sich auf die Bass- und Tenorstimmen des Chores beziehen. Die Fagotto-col-basso-Stimme weicht daher oft von der Instrumentalbassstimme ab. Wird ein traditionelles Fagotto-Continuo bevorzugt, kann die Fagotto-col-basso-Stimme mit einem die Instrumentalbassstimme (OB 5560 Vc./Cb.) mitspielenden Fagott ersetzt oder mit einem zusätzlichen Fagott besetzt werden. Ist kein Fagotto col tenore besetzt, kann das Mitspielen der Instrumentalbassstimme insbesondere in Nr. 26 nützlich für einen durchgehenden „basso generale“ sein, da der Instrumentalbass zwischen vokalen Bass- und Tenorstimmen hin- und herwechselt. Obwohl Quelle **C<sub>1</sub>** weder für Nr. 13 noch für die ersten 20 Takte von Nr. 51 Holzbläserstimmen enthält, sind diese als zusätzliche Aufführungsoption in der Edition enthalten. Stellen in der Fagotto-col-tenore-Stimme, die nur auf dem modernen Fagott bequem spielbar sind wie in Nr. 15 und 38, werden in der Edition als Ossia in Kleinstich wiedergegeben.

Auf die Bereitstellung einer Kontrafagottstimme wurde verzichtet. Diese kann jedoch, wie im Vorwort § 7 erwähnt, aus der Fagotto-col-basso-Stimme erstellt werden.

### Bögen

Da die Holzbläserstimmen dieser Edition vorwiegend als Chor-Ripieno fungieren, und da Quelle **C<sub>1</sub>** keine Bögen enthält, wurden solche Bögen editorisch ergänzt, um sie mit der Textverteilung der Vokalstimmen in Übereinstimmung zu bringen. An Stellen, wo die Holzbläser die Streicher verdoppeln, wurde jedoch auf die Ergänzung von Bögen verzichtet. Diese editorische Vorgehensweise entspricht derjenigen Händels in den einzigen von seiner Hand stammenden Oboenstimmen des *Messiah* in Nr. 36c; das Autograph enthält dort ebenfalls keine Bögen.

In einigen Sätzen mit ausgedehnten Melismen in den Vokalstimmen wie Nr. 23 und 51, wurde statt überlanger Bögen der Vokaltext ergänzt, um auf diese Weise eine angemessene Phrasierung zu ermöglichen.

### Haltebögen

Die Primärquellen **A** und **B** zeigen in Nr. 38 als häufig auftretendes Muster in den Vokalstimmen einen Haltebogen in der folgenden rhythmischen Figur: , der offenbar nur den Vokalstimmen gilt. Trotz umfangreicher colla-parte-Stellen in diesem Satz (was die Übernahme von Bögen einschließen würde) ist dieser Haltebogen in den Streicherstimmen nirgends notiert, was auf eine rhythmische Absicht hindeutet. Die Holzbläserstimmen der Edition folgen in diesem Satz deshalb ausnahmsweise der Phrasierung der Streicher- statt der Vokalstimmen.

## Realisation of Optional Woodwind Parts

This edition can be performed with or without woodwinds.

As mentioned in § 7 of the Preface, Handel's London orchestra made use of multiple oboes (often as many as four, with two each doubling the soprano and alto parts) and bassoons (often at least two doubling the bass part or playing separately doubling tenor and bass parts respectively). *Messiah* 1741 reflects this tradition, by offering the option of deploying a full complement of woodwinds in a four-part texture (two oboes and two bassoons), with all parts also playable on baroque instruments with only very few exceptions (see below). These parts are based on the early *Messiah* performance material found in source **C<sub>1</sub>**. In this source the oboes and bassoons act as a ripieno for the chorus and occasionally for the orchestral tutti. As the parts reconstructed from this source, however, do not form part of the primary sources **A** and **B**, their presence in such ripieno sections is indicated in the full score only by the signs  $\Gamma \sqsupset$ .

### Oboe

The oboe parts found in source **C<sub>1</sub>** have occasional passages, such as the conclusion of No. 12 or the opening of No. 19, where either the visual representation is unclear or where the copyist creating the score had obvious difficulty in understanding his source material. With various infelicities thus arising, this edition offers a consistent reading throughout. In particular the 'alto doubling' function of Oboe II, in typical Handelian style, has required transposition frequently, as it has often thus been accommodated in source **C<sub>1</sub>** (for more detailed information, see Preface § 7).

If more than two oboes are used to effect the *colla parte* with upper voices, an optional Oboe III part is provided in Nos. 15, 31 and 38, that parallels the division of the upper voice choral writing into three parts. It is printed in a separate staff in both the Oboe parts of the orchestral parts (OB 5560 Ob. I and II).

### Bassoon

This edition offers two bassoon parts (Fagotto col basso and Fagotto col tenore), created in relation to the choral tenor and bass parts. The Fagotto col basso, thus often differs from the orchestral continuo bassi. It can, if preferred, be replaced or augmented with an additional bassoon using this orchestra part (OB 5560 Vc./Cb.) for a more traditional bassoon continuo. Specifically, in No. 26, if no Fagotto col tenore is used, the orchestral basso part can be employed beneficially to create a continual "basso generale", as this part conflates vocal tenor and bass parts. Although source **C<sub>1</sub>** shows no wind parts for No. 13 nor for the first 20 bars of No. 51, these are included in this edition as an additional performance option. Bars playable comfortably only on the modern bassoon such as in Fagotto col tenore in No. 15 and 38 appear in the edition as *ossia* in small type.

Finally no part is included for contrafagotto, though this can be derived, as mentioned in the Preface § 7, from the Fagotto col basso part.

### Slurring

As the oboe and bassoon parts in this edition mainly function as a choral ripieno, and as there are no slurs offered in source **C<sub>1</sub>**, editorial slurring has been added so that these parts conform to the vocal text underlay. Slurs, however, have not been applied to non-vocal passages where winds double strings. This editorial practice includes the only oboe parts in Handel's own hand in No. 36c, the autograph source of which also has no slurring.

In certain movements, such as Nos. 23 and 51 having vocal parts with frequently extended melismas, only the sung text is given as an underlay instead of overlong slurring, leaving appropriate phrasing to the performer.

### Ties

In No. 38 the primary sources **A** and **B** show the frequent pattern of a tie in the following rhythmic figure , which applies to the vocal parts only. Although this is a movement with substantial *colla parte* writing (including all the reiterations of this pattern), the primary sources seem not to show the aforementioned tie in the string parts, which may be an intended rhythmic feature. The wind parts in this edition, therefore, exceptionally in this movement, follow the phrasing of the orchestral and not the vocal parts.

**38 Chorus**

- 11 T., Va. In the fugue from this bar (and continuing onward analogously) an intentional divergence in the *colla parte* writing occurs between orchestra and chorus. The chorus has ties between eighth- and 16th-notes (first and second beats of the bar), where the strings remain separate, in the character of the daggered *Allegro e staccato* marking for the whole movement. Although this is difficult to decipher in **A**, the intention is clear in **B**.
- 19f. Bc. The construction of a bowed bass part in these bars could be made to mirror the choral bass exactly. Both **A** and **B**, however, clearly give the Bc. as presented here.
- 41 Va. In both **A** and **B** the second note is  $c^1$  (instead of  $d^1$ ).

**39 Recitativo (Tenore)****40 Air (Tenore)**

Early performances (in Dublin 1742 and in London in 1743) had a compressed recitativo version of this aria, sung respectively by a tenor and soprano, found in **B**.

- 38 Vl. I/II The second beat was copied in **B** as in b. 37 and reproduced similarly in many other sources; the present edition follows **A**.
- 48 T. In **A** text underlay of “-ters” on third beat; **B** delays “-ters” until second half of beat 3 as presented here.

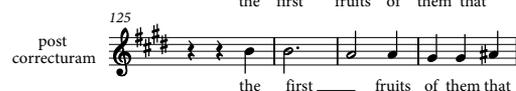
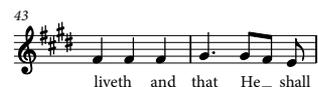
**41 Chorus**

- 5 T. The second note (original  $f\#^2$ ) has been amended to  $d^2$  by analogy with previous bar as this bar is a literal repetition.
- 14 Bc. *Tutti* in **A** is a cue for the brass entry (i.e. tutti orchestra), rather than an instruction for additional (ripieni) players.
- 21 Tr. II The seventh note in this bar is perhaps an oversight by Handel. The written dissonance of the  $f\#^1$  triad would be more acceptable on a baroque trumpet than on a modern instrument. Alternatively a  $d^1$  a third lower may make more musical sense in both line and harmony.
- 23 T. **D** and **E** omit the tie over the bar to avoid elision of “-jah!-Ha-” on the second half of the third beat, placing “-le” on the downbeat of b. 24.
- 23f., 26, 31f. The vocal underlay is not clear in **A**; syllabic placement in this edition follows **B**, in reference with **C**.
- 26 A. **D** and **E** omit the tie over the bar to avoid elision of “-jah!-Ha-” on the second half of the third beat, placing “-le” on the downbeat of b. 27.
- 43 B. This exceptional trill in a choral voice-part would likely *only* signify an appoggiatura – *not* a trill –, as written out in analogous repetitions of this phrase (cf. T. in b. 45, A. in b. 48, S. in b. 50).
- 76 A., T., B. In the last three notes of b. 76 and first of b. 77, there is doubt as to the intended underlay. In **A** Handel wrote merely “and” under the Bass part. His copyist Smith the Elder misread this as standing for “and He shall reign,” which he wrote in **B**. This was followed by subsequent editors. **A** was also amended irregularly: with “and He shall reign” written under the Alto part, but with “and Lord of Lords” under the Tenor, and “He” added after Handel’s “and” under the Basso part.
- 79 A. In the first beat of this bar, both  $d$ ’s appear in **A**; the quarter-note following is an  $a$  (a third higher) in both **A** and **B**. The reading taken in this edition is found in **C** and other contemporaneous sources.

Handel’s dating after the Chorus in **A**: © *Septemb*: 6. 1741.

**Part the third****42 Air (Soprano)**

- 35 S. **A** gives a dotted half-note.
- 43f., 127f., 135f., 150–152 S. Text underlay from primary sources is particularly problematic in this aria. This edition offers text underlay in these bars from corrected 18th-century sources (Walsh, Arnold et al.). As **A** shows Handel was obviously insecure himself and consequently his scribes including Jennens struggled with the same problem. Handel’s underlay in **A** is as follows:



Handel’s version post correcturam in **A** gives a sense of a hemiola in the vocal part over bb. 151f. and a symmetry with the cadence with similar underlay in bb. 135f. The following comparative overview shows all four extant 18th-century versions of the underlay (see also Preface for a further discussion of Handel’s text underlay § 5 (From Handel to his Editors)).



- 151 S. **B** has the Adagio over the second note (upbeat to b. 152).

**43 Chorus**

Figuring presented here in the apparent *a cappella* bars appears only in **H**, possibly made by Jennens who owned this copy, intended presumably for organ (or theorbo) continuo.





[www.breitkopf.com](http://www.breitkopf.com)