

# HÄNDEL

Messiah

Oratorio in three parts

Der Messias

Oratorium in drei Teilen

HWV 56

Edited by / Herausgegeben von  
John Tobin

Urtext of the Halle Handel Edition  
Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
TP 175

# PREFACE

*Messiah* occupies a unique position in Handel's work. Even if it does not represent the absolute zenith – several other oratorios could challenge it in this respect – its strongly universal character and directness of expression, which appeal to men of all creeds, make it the most renowned work in the whole of the composer's monumental output. Its point of departure lay in great tradition's of the past: Cavalieri's *La rappresentazione di Anima e di Corpo*, Carissimi's oratorios, with their significant expansion of the role of the chorus, Heinrich Schütz's Christmas Oratorio, in which the instruments already have an important part to play. Not least to have an effect were the abundant north-German biblical operas, which Handel had come to know in Hamburg. In England the young composer, whose time spent in Italy had acquainted him with the music of the Catholic church, met with the tradition of the anthem, which especially since Purcell was regarded as the acme of Anglican church music. Passion, cantata, opera, instrumental music – that is, all the important musical genres of the time – these formed the basis of Handel's new art-form, which developed with ever increasing impetus from the end of 1738 onwards and found a particularly complex realization in *Messiah*. That this oratorio is unquestionably a work of individual character is shown by all its features: its material, which presents liturgical traditions alongside popular elements; its structure, which combines an ever-changing variety of elements from opera, cantata, concerto and anthem; its musical organization, which at once unifies and dramatically juxtaposes the various styles. All are united in an extraordinary manner, with great artistry, most accomplished technique and superb invention.

*Messiah* was not performed in church until some nine years after its composition. Previous to the performance in the Chapel of the Foundling Hospital in 1750 it had been heard only in the theatre or other places of entertainment.

The word "entertainment" was used by Jennens in a letter to a friend (see below). An advertisement in Faulkner's Dublin Journal of 6 December 1743 began: "The said Society having obtained from the celebrated Mr. Handell, a copy of the score of the Grand Musical Entertainment, called the Messiah ..." Finally, Lord Kinnoul after hearing *Messiah* is said to have congratulated Handel on the "splendid entertainment". The latter is reported as having replied "I should be sorry if I only entertained them; I wished to make them better". But no matter how God-inspired Handel may have felt – "I did think I did see all Heaven before me, and the great God himself" – *Messiah* was not conceived as church music.

It has been said that Handel suggested the subject of *Messiah* to Jennens – that the idea was born of his love for his sister, now dead, whose favourite text was "I know that my Redeemer liveth". This could be, but it is not likely: although Handel may have rebuked Archbishops with "I have read my Bible very well and will choose for myself", and have damned Morell's iambics, his attitude towards Jennens as shown in their correspondence is that of an artist towards his patron. In a letter dated 19 July 1744, nearly three years after *Messiah* was composed, he wrote to Jennens: "... be pleased to point out those passages in the Messiah which you think require altering". It would seem, then, that we owe *Messiah* neither to any embitterment which Handel may have felt on account of his operatic failure, nor to any quest for spiritual consolation or love for his dead sister, but simply to the fact that Jennens had presented him with the libretto.

The libretto and music in themselves and in relation to each other form a satisfying unity. Carl Friedrich Zelter, who led the orchestra at the Berlin performance conducted by Johann Adam Hiller in 1766, was of the opinion that *Messiah* was not conceived as a whole, but was a more or less arbitrary compilation of indi-

vidual pieces. To which Goethe, a great lover of the work, replied: "I am not disinclined to accept the idea that it is a collection, a compilation from a rich source of supply: since fundamentally it does not matter in the least whether the unity is formed at the beginning or the end; it is always the spirit that produces it in either case and here the unity was implicit in the Christian purpose of the work from the very outset." (Letter of 28 April 1824)

*Messiah* was conceived and composed as a unity and as such it should be performed. There is nothing in it which can be omitted without damaging it, and nothing need be omitted on musical grounds. The unified conception of the whole work is evident in countless ways: the balance between the twenty-three choruses and the solos; the contrast obtained by recitativo secco, recitativo accompagnato, arioso, aria and the variation of homophonic and polyphonic styles in the choruses; the unerring skill in placing principal and subsidiary climaxes; the use of common melodic motifs, e. g. in the duet "O death, where is thy sting?" and the following chorus "But thanks be to God" (No. 45); the reservation of the da capo aria for moments of special emphasis; the use of key; the momentary touch of drama in the Turba chorus "He trusted in God" (No. 25).

Handel's practice of borrowing has been, and still is, the subject of much discussion. In *Messiah*, be it said, he drew only on works of his own, with the exception of the theme to "And with his stripes we are healed" (No. 22), which was used by many composers, and Pifa after a melody of the Italian Pifferari.

Had Handel drawn on thematic material from such of his works as the *Johannes-Passion* (Hamburg 1704) or *La Resurrezione* (Rome 1708) for *Messiah*, the reasons would have been quite obvious. But he avoided borrowing from much earlier works: the single exception is the instrumental theme to "Comfort ye" (No. 2), a chordal motif used by Keiser in his opera *Octavia* and by Handel in *Agrippina*, which only won special significance, however, in *Messiah*. Of later works, on the other hand, he used the Italian duet "No, di voi non vuo fidarmi",

dated 3 July 1741, as the model for the two choruses "For unto us a Child is born" (No. 11) and "All we like sheep have gone astray" (No. 23); the duet "Quel fior ch'all'alba ride" of 1 July 1741 for "His yoke is easy, His burthen is light" (No. 18) and for "And he shall purify" (No. 7); and "Se tu non lasci amore" for the duet "O death, where is thy sting" (No. 44) and the chorus "But thanks be to God" (No. 45).

This use of thematic material from the above works in *Messiah* has given rise to much criticism. The chief target has been the chorus "All we like sheep have gone astray" (No. 23), which is very often performed with a levity out of keeping with its content. While Rochlitz ("*Händels Messias*", in: *Für Freunde der Tonkunst*) sought to justify this borrowing as a necessary relaxation of tension, Edward Dent (Handel, London, 1934) observed that "*Messiah* incorporates some of Handel's own chamber duets, the melodies of which were more suitably illustrative of their Original Italian words than of the sentences of Scripture to which he adapted them."

\*

It has often been said that Handel composed *Messiah* for his visit in Ireland, whither he had been invited by the Lord Lieutenant, William Cavendish, Duke of Devonshire, to perform his music for the benefit of charity. An advertisement in *Faulkner's Dublin Journal* - "... well-wishers to this Noble and Grand Charity for which this oratorio was composed" - lends support to this view. But although Handel travelled to Ireland in November 1741, a few weeks after completing the oratorio, he did not announce *Messiah* until the April of 1742. The first performance took place on 13 April in Neale's Music Hall, Fishamble Street, Dublin, after the work had already been heard at a public rehearsal on 9 April. The leader of the orchestra was Dubourg (a pupil of Geminiani); the soloists were Signora Avoglio and Mrs. Maclean (sopranos), Mrs. Cibber (mezzo-soprano), William Lamb and Joseph Ward (altos), James Bailey (tenor) and John Mason (bass); the chorus consisted of the combined choirs of Christ

Church and St. Patrick's Cathedrals, sixteen men and sixteen boys in all.

After Handel's return from Ireland *Messiah* received fifty-six performances in England during his lifetime, only twelve of which took place in sacred surroundings. It was advertised variously as "A New Sacred Oratorio" (1743) "A Sacred Oratorio" (1745), "An Oratorio called Messiah" (1749), "Messiah or the sacred Oratorio" (1757). The first performance in Germany (but still sung in English) was that of 1772 in Hamburg, conducted by Michael Arne. Other performances, in German, took place in 1775 (Hamburg under C. P. E. Bach in the translation by Klopstock and Ebeling), 1777 (Mannheim under Vogler), 1780 and 1781 (Weimar under Wilhelm Wolf in Herder's translation). In 1786 *Messiah* was performed in Italian under Hiller.

\*

The Libretto to *Messiah* is generally ascribed to Charles Jennens. William Hone (1780–1642) in his Table Book named one Pooley (said to have been curate and secretary to Jennens) as the author. But a thorough search by various scholars of contemporary clergy-lists has failed to produce any proof of Pooley's existence. It has also been suggested that Jennens's neighbour Dr. Bentley was co-author, but again there is no proof. On the evidence of Handel's letter of 19 July 1744, mentioned above, and the following quotation from a letter of Jennens to an unknown correspondent, dated 30 August 1745, there are no grounds for doubting Jennens's authorship. The latter reads: "I shall show you a collection I gave Handel, call'd Messiah, which I value highly, and he has made a fine Entertainment of it, tho' not near so good as he might and ought to have done. I have with great difficulty made him correct some of the grossest faults in the composition, but he retained his overture obstinately in which there are some passages far unworthy of Handel but much more unworthy of the Messiah."

\*

The multiplication of syllables, inevitable in translations of vocal works into German, re-

sults in many problems, some of which can only be solved by compromise. Three important German translations of *Messiah* are worthy of attention: Klopstock's of 1755 is in its distribution of syllables partly in agreement with the English text, but far more often diverges from it, and all too frequently the expressive word is separated from the expressive note. Herder's translation of 1780 follows the relationship of the music to the English text so consistently that it might well be thought that Handel had composed his music for it, but unfortunately it was not generally accepted. Gervinus based his translation chiefly on that of Klopstock, but elsewhere maintained his independence from the latter in the endeavour to find a translation that would do justice to both the original text and Handel's music. He was not always successful.

The new German translation of the present edition has been prepared by Konrad Ameln in close consultation with the editorial committee of the *Hallische Händel-Ausgabe* from which (I/17) the present miniature score is derived, and the editor.

\*

In preparing this edition the editor has consulted all the known manuscript sources, including: the autograph score and copies in the British Museum; the copy-score in the Schoelcher Collection of the Hamburg Staats- und Universitätsbibliothek; the "conducting" score in the library of St. Michael's College, Tenbury; the manuscript performing material from the Foundling Hospital, London; also the copies from the collections of the late Sir Newman Flower, the Archbishop Marsh Library in Dublin, the library of Trinity College Dublin, the Fitzwilliam Museum Cambridge and the Rowe Music Library, King's College Cambridge. Also consulted were the word-book printed for the first performance in Dublin in 1742, further word-books and every accessible printed edition of *Messiah*.

The present miniature score contains the complete oratorio, together with all variants and multiple versions. After careful scrutiny,

the variants that seem to be those preferred by Handel have been included in the main part of the score, the others in an appendix. A few specific points of editorial practice should be mentioned here: The autograph score contains no indication of bassoons, and no separate stave for oboes, except in the chorus No. 35a, "Their sound is gone out into all lands" (in the appendix of the autograph) which Handel wrote with two oboe parts. The oboe and bassoon parts that have been supplied in this edition are from the Foundling Hospital performing material which, as the only surviving complete set of eighteenth-century parts, vouches for their inclusion in the orchestra. Exceptions to this are Nos. 34, 6a, 16a, 32a, 32b and 34b, which are not present in the Foundling Hospital parts. In these, oboe and bassoon parts have been supplied by the editor. The few autograph ornaments – shakes and appoggiaturas –, must not be regarded as the maximum that Handel expected in performance but should be augmented according to the stylistic conventions of the time. In addition to the dynamic markings in the autograph, Handel also added ripieno indications to the Tenbury score, achieving by this means, together with the alternation of piano and forte, a high degree of contrast and colour. In *Messiah* Handel not only wrote forte, piano and pianissimo, but indicated more subtle gradations by *mezzopiano* and *un poco piano*. Since these indications are nevertheless very sparingly used, the present score supplies

further dynamics in italics. The ripieno markings of the Dublin score should undoubtedly be observed in preparing a performance, since they are for the most part of real significance in Handel's dynamic scheme. Examples of this may be found in the aria "Ev'ry valley shall be exalted" (No. 3), the choruses "And the glory, the glory of the Lord" (No. 4) and "His yoke is easy, His burthen is light" (No. 18), and the beginning of the "Hallelujah" chorus (No. 39). Elsewhere, on the other hand, Handel's ripieno markings seem to have been determined by the inadequate facility of his ripieno players.

The proper constitution of the continuo is of the utmost importance. The records of the Foundling Hospital contain detailed information on the cost of performances of *Messiah*, together with the names of all those taking part (except the boy trebles), their instruments and voices. They prove that in Handel's time four bassoons, three violoncelli and two double basses were always employed.

\*

Editorial additions are distinguished as follows: letterpress by italics; notes and other signs by small print; phrasing by dotted slurs; figuring of the continuo by brackets. Dynamic markings whose meaning is plain in the original sources appear in the form currently in use (e. g. *p* rather than *pia*, *pian* etc.).

John Tobin

# VORWORT

Der *Messias* nimmt im Schaffen Händels eine einzigartige Sonderstellung ein. Wenn er auch nicht den absoluten Höhepunkt darstellt – in dieser Beziehung könnten ihm manche andere Oratorien den Rang durchaus streitig machen –, so hebt er sich als berühmtestes Werk Händels aus seinem monumentalen Gesamt-schaffen heraus durch seinen stark allgemeingültigen Charakter und zugleich durch die konkrete Art seiner Aussage, die Menschen der verschiedenen Weltanschauungen in ihren Bann zwingt. Große Traditionen waren Ausgangspunkt: so Cavalieris *La rappresentazione di Anima e di Corpo*, Garissimis Oratorien mit ihrer bedeutend angewachsenen Rolle des Chores, Heinrich Schütz' *Weihnachtshistorie*, die bereits einen starken Instrumentalanteil aufweist; und nicht zuletzt wirkten nach die reichen norddeutschen oratorischen Versuche, die Händel vor allem in Hamburg kennengelernt hatte. In England fand der junge Meister, der in Italien der katholischen Kirchenmusik begegnet war, die Tradition der Anthems vor, die besonders seit Henry Purcell als Krone der englischen Kirchenmusik angesehen wurden. Passion, Kantate, Anthem, Oper, Instrumentalmusik – also alle wichtigen musikalischen Gattungen seiner Zeit – waren Grundlage für Händels neue Kunstform, die sich seit Ende der dreißiger Jahre immer stärker ausbildete und im *Messias* eine besonders vielgestaltige Verwirklichung fand.

Zweifellos ist dieses Oratorium ein Kunstwerk eigenen Charakters: durch den Stoff, der neben liturgische Traditionen volkstümliche Elemente stellt, durch den Formaufbau, der in lebhafter Wechselseite Elemente der Oper, der Kantate, des Konzerts und des Anthems in sich vereinigt, durch die musikalische Gestaltung, welche die verschiedenen Stile verbindet und dramatisch nebeneinanderstellt, durch den künstlerischen Ausdruck selbst, der an Stimmungsgewalt nicht seinesgleichen hat. Im *Messias* vereinen sich Konzert und Oper in

außerordentlich fruchtbarer Weise ebenso wie höchste Kunst und reifste Kompositionstechnik mit edelstem Ideengut.

Erst etwa neun Jahre nach seiner Entstehung wurde der *Messias* zum ersten Male in einer Kirche aufgeführt: 1750 in der Kapelle des Foundling Hospital; bis dahin war das Oratorium nur im Theater oder an anderen Stätten der Unterhaltung zu hören gewesen. Das Wort „Unterhaltung“ gebrauchte schon Jennens in einem Brief an einen Freund (s. weiter unten); eine Anzeige in *Faulkner's Dublin Journal* vom 6. Dezember 1743 begann „The said Society having obtained from the celebrated Mr. Handell, a copy of the score of the Grand Musical Entertainment, called the Messiah ...“, und von Lord Kinnoul schließlich sagt man, er habe nach einer Aufführung des *Messias* Händel zu der „großartigen Unterhaltung“ beglückwünscht. Dieser soll erwidert haben: „I should be sorry if I only entertained them; I wished to make them better“; doch wie erfüllt von göttlicher Inspiration Händel sich auch gefühlt haben mag – „I did think I did see all Heaven before me, and the great God himself“ –, der *Messias* wurde nicht als Kirchenmusik konzipiert.

Die Vermutung, Händel habe Jennens den Stoff des *Messias* vorgeschlagen und die Idee sei der Liebe zu seiner verstorbenen Schwester entsprungen, deren Lieblingstext „I know that my Redeemer liveth“ – „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“ gewesen war, könnte zutreffen, ist jedoch nicht sehr wahrscheinlich. Mochte Händel auch Erzbischöfen entgegengehalten haben „I have read my Bible very well and will choose for myself“ und Morells Verse verworfen haben, sein Verhalten gegenüber Jennens ist nach ihrer Korrespondenz das eines Künstlers gegenüber seinem Patron. In einem Brief vom 19. Juli 1744, also fast drei Jahre nach der Komposition des *Messias*, schrieb Händel an Jennens: „... be pleased to point out those passages in the Messiah which

you think require altering.“ Wir verdanken den *Messias* also weder der Verbitterung, die Händel wegen des Fehlschlags seiner Opernunternehmen empfunden haben mag, noch einem Suchen nach geistlicher Tröstung oder Liebe zu seiner verstorbenen Schwester; allein der Umstand, dass Jennens ihm das Libretto zum *Messias* vorgelegt hat, gab den Anstoß zur Komposition.

Libretto und Musik für sich und beide als Ganzes bilden eine glückliche Einheit. Carl Friedrich Zelter, der während einer von Johann Adam Hiller dirigierten Aufführung 1766 in Berlin das Orchester leitete, war der Meinung, der *Messias* sei nicht als ein Ganzes angelegt worden, sondern eine mehr oder weniger zufällige Zusammenstellung einzelner Stücke. Goethe, der das Werk sehr schätzte, entgegnete ihm: „Dem Gedanken, dass es eine Sammlung sey, ein Zusammenstellen aus einem reichen Vorrath von Einzelheiten bin ich nicht abgeneigt: denn es ist im Grunde ganz einerley, ob sich die Einheit am Anfang, oder am Ende bildet, der Geist ist es immer der sie hervorbringt, und in christlich-altneutestamentlichen Sinne lag sie ohnehin.“ (Brief vom 28. April 1624)

Der *Messias* wurde als einheitliches Ganzes konzipiert und komponiert und sollte daher auch in seiner vollständigen Form aufgeführt werden. Streichungen, die sich aus musikalischen Gründen nicht rechtfertigen lassen, zerstören die ausgewogene Einheit. Für die einheitliche Konzeption des ganzen Werkes sprechen zahlreiche Kriterien: die Ausgewogenheit zwischen den 23 Chören und den Solonummern; der durch den Wechsel von Secco-Rezitativ, Accompagnato, Arioso und Arie sowie durch das Nebeneinander von homophoner und polyphoner Schreibweise in den Chören erreichte Kontrast; die Sicherheit in der Charakterisierung erst- und zweitrangiger Höhepunkte oder durch das gleiche melodische Motiv wie z. B. in dem Duett „O death where is thy sting“ – „O Tod, wo ist dein Stachel“ (Nr. 44) und dem folgenden Chor „But thanks be to God“ – „Drum Dank sei dir, Gott“ (Nr. 45); das Aufsparen der Da-capo-Arie für Momente

besonderer Emphase; der Gebrauch der Tonarten; eine gelegentliche dramatische Haltung, wie sie sich in dem Turba-Chor „He trusted in God“ – „Er traute auf Gott“ (Nr. 25) äußert.

Händels Praxis des Entlehns war und ist Gegenstand vieler Abhandlungen. Im *Messias* allerdings griff Händel nur auf eigene Werke zurück mit Ausnahme des von vielen Komponisten verwendeten Themas zum Chor „And with His stripes we are healed“ – „Durch seine Wunden sind wir geheilt“ (Nr. 22) und der Pifa nach einer Melodie der italienischen Pifferari.

Es wäre durchaus naheliegend gewesen, dass Händel für den *Messias* auf thematisches Material aus eigenen Werken wie der *Johannes-Passion* (Hamburg 1704), *La Resurrezione* (Rom 1708) zurückgegriffen hätte. Mit einer einzigen Ausnahme – das instrumentale Thema in „Comfort ye“ – „Tröstet mein Volk“ (Nr. 2), ein akkordisches Motiv, das Keiser in der Oper *Octavia* und Händel in *Agrippina* verwandte, das aber erst im *Messias* besondere Bedeutung gewann – verzichtete er jedoch auf Übernahmen aus früheren Werken. Aus Werken der unmittelbaren Nachbarschaft zum *Messias* benutzte er dagegen das auf den 3. Juli 1741 datierte italienische Duett „No, di voi non vuo fidarmi“ als Vorlage für die Chöre „For unto us a Child is born“ – „Denn es ist uns ein Kind geboren“ (Nr. 11) und „All we like sheep have gone astray“ – „Der Herde gleich warn wir zerstreut“ (Nr. 23), das Duett „Quel fior ch'all'alba ride“ vom 1. Juli 1741 für „His yoke is easy, His burthen is light“ – „Sein Joch ist sanft, die Bürde ist leicht“ (Nr. 18) und „And He shall purify“ – „Und er wird reinigen“ (Nr. 7) sowie „Se tu non lascia amore“ für das Duett „O death, where is thy sting“ – „O Tod, wo ist dein Stachel“ (Nr. 44) und den Chor „But thanks be to God“ – „Drum Dank sei dir, Gott“ (Nr. 45).

Diese Übernahme thematischen Materials aus den genannten Werken in den *Messias* bot Anlass zu mancher Kritik. Am meisten forderte der Chor „All we like sheep have gone astray“ – „Der Herde gleich warn wir zerstreut“ (Nr. 23) dazu heraus, der sehr häufig

mit einem dem Inhalt nicht angemessenen Leichtigkeit ausgeführt wird. Während Rochlitz (*Händels Messias*, in: *Für Freunde der Tonkunst*) diese Übernahme als notwendige Lösung der Spannung zu rechtfertigen suchte, schrieb Edward Dent (Handel, London 1934): „Messiah incorporates some of Handel’s own chamber duets, the melodies of which were more suitably illustrative of their original Italian words than of the sentences of Scripture to which he adapted them.“

\*

Die Annahme, Händel habe den *Messias* für seine Reise nach Irland komponiert, wohin ihn William Cavendish, Herzog von Devonshire und Statthalter von Irland, eingeladen hatte, zugunsten wohltätigen Einrichtungen seine Werke aufzuführen, wird durch eine Anzeige in *Faulkner’s Dublin Journal* bestätigt: „... well-wishers to this Noble and Grand Charity for which this oratorio was composed ...“ Obwohl Händel im November 1741, wenige Wochen nach Vollendung des *Messias*, nach Irland reiste, kündigte er ihn erst im April 1742 an. Die erste Aufführung fand am 13. April in Neale’s Music Hall in der Fishamble Street in Dublin statt, nachdem das Werk bereits am 9. April in einer öffentlichen Probe zu hören gewesen war. Das Orchester leitete Dubourg, ein Schüler Geminianis; es sangen Signora Avoglio und Mrs. Maclean (Sopran), Mrs. Cibber (Mezzosopran), William Lamb und Joseph Ward (Alt), James Bailey (Tenor) und John Mason (Bass) sowie die Chöre der beiden Kathedralen St. Patrick und Christ Church, insgesamt 16 Männer und 16 Knaben. Das Textbuch für diese Aufführung druckte George Faulkner.

Nach Händels Rückkehr aus Irland erlebte der *Messias* bis zum Tode Händels in England 56 Aufführungen – nur 12 von ihnen fanden in sakralen Räumen statt –, angekündigt als „A New Sacred Oratorio“ 1743, „A Sacred Oratorio“ 1745, „An Oratorio called Messiah“ 1749, „Messiah or the sacred Oratorio“ 1757. Die erste Aufführung in Deutschland, noch in englischer Sprache, leitete Michael Arne 1772 in Hamburg. Aufführungen in deutscher Sprache

fanden statt: 1775 in Hamburg unter C. Ph. E. Bach mit der Übersetzung von Klopstock und Ebeling; 1777 in Mannheim unter Vogler; 1780 und 1781 in Weimar unter Wilhelm Wolf mit der Übertragung Herders. 1766 wurde der *Messias* unter Hiller in italienischer Sprache aufgeführt.

\*

Das Libretto zum *Messias* wird allgemein Charles Jennens zugeschrieben. William Hone (1780–1842) nennt in seinen Aufzeichnungen als Autor einen gewissen Mr. Pooley, der Prediger und Jennens’ Sekretär gewesen sein soll. Die von verschiedenen Wissenschaftlern gründlich durchgesehenen zeitgenössischen Verzeichnisse von Geistlichen erbrachten keinen Beweis für Pooleys Existenz. Auch für die Annahme, dass Jennens Nachbar Dr. Bentley Mitautor sei, fehlt jede Begründung. Daher besteht auf Grund des weiter oben erwähnten Briefes Händels vom 19. Juli 1744 an Jennens sowie des folgenden Zitats aus einem Brief Jennens’ an einen unbekanntenen Freund vom 30. August 1745 kein Anlass, an Jennens’ Autorschaft zu zweifeln. Dort heißt es: „I shall show you a collection I gave Handel, call’d Messiah, which I value highly, and he has made a fine Entertainment of it, tho’ not near so good as he might and ought to have done. I have with great difficulty made him correct some of the grossest faults in the composition, but he retained his overture obstinately in which there are some passages far unworthy of Handel but much more unworthy of the Messiah.“

\*

Aus der bei deutschen Übersetzungen zu Vokalwerken in englischer Sprache unvermeidlichen Vermehrung der Silbenzahl resultieren manche Probleme, die zuweilen nur durch einen Kompromiss gelöst werden können. Drei bedeutende deutsche Fassungen des *Messias*-Textes verdienen Beachtung: Klopstocks Übersetzung vom Jahre 1775 entspricht in der Silbenverteilung zu einem Teil dem englischen Text, weit häufiger jedoch weicht sie von ihm ab, und nur zu oft werden ausdrucksreiches



Wort und ausdrucksstarke Note voneinander getrennt. Herders Übersetzung von 1780 folgt dem Verhältnis der Musik zum englischen Text so weitgehend, dass es den Eindruck erwecken könnte, Händel habe diese Übersetzung vertont; leider fand sie keine allgemeine Verbreitung. Gervinus gründet seine Übersetzung vorwiegend auf jene von Klopstock, war aber auch unabhängig von dieser um eine dem Originaltext und der Händelschen Musik adäquate Übersetzung bemüht, was ihm jedoch nicht immer gelang.

Die neue deutsche Textfassung der vorliegenden Ausgabe besorgte Konrad Ameln in enger Zusammenarbeit mit der Redaktion der *Halbischen Händel-Ausgabe*, auf die die vorliegende Taschenpartitur zurückgeht (1/17), und dem Herausgeber.

\*

Zur Vorbereitung dieser Ausgabe des *Messias* hat der Herausgeber alle bekannten handschriftlichen Quellen herangezogen, darunter u. a. die autographe Partitur sowie die Abschriften im British Museum London, die Partitur-Abschrift aus der Sammlung Schoelcher in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, die in der Bibliothek des St. Michael's College Tenbury aufbewahrte sogenannte Dubliner Partitur-Abschrift, das handschriftliche Aufführungsmaterial aus dem Foundling Hospital London sowie die Abschriften aus den Sammlungen von Sir Newman Flower, der Archbishop Marsh Library Dublin, der Bibliothek des Trinity College Dublin, des Fitzwilliam Museums Cambridge und der Rowe Music Library, King's College Cambridge. Durchgesehen wurden außerdem das für die erste Aufführung in Dublin 1742 gedruckte Textbuch sowie weitere Textbücher und sämtliche zugänglichen im Druck erschienenen Ausgaben.

Die vorliegende Taschenpartitur enthält eine vollständige Fassung des Oratoriums sowie alle Varianten und Mehrfassungen. Von den Varianten wurden nach sorgfältiger Prüfung jene, die als von Händel bevorzugt gelten können, in den Hauptteil, die anderen an einen

Anhang aufgenommen. Einige editorische Besonderheiten werden im folgenden behandelt: Die autographe Partitur enthält keine separaten Oboensysteme oder Hinweise auf die Besetzung mit Fagotten mit Ausnahme des Chores Nr. 35a, „Their sound is gone out into all lands“ – „Ihr Schall gehet aus in jedes Land“ (im Anhang des Autographs), den Händel mit zwei Oboenstimmen notiert hat. Die in der vorliegenden Ausgabe ergänzten Oboen- und Fagott-Stimmen werden nach dem Aufführungsmaterial des Foundling Hospitals wiedergegeben, das als einziges im 16. Jahrhundert ihre Mitwirkung belegt; ausgenommen davon sind die Nummern 34, 6a, 16a, 32a, 32b und 34b, die in diesem Material nicht enthalten sind und für die Oboen- und Fagott-Stimmen durch den Herausgeber ergänzt werden. Die wenigen autographen Verzierungen, Triller und Appoggiaturen dürfen keineswegs als Maximum der von Händel erwarteten Auszierungen angesehen, sondern sollten entsprechend der aufführungspraktischen Kenntnis in ihrer Anwendung auf andere Stellen erweitert werden.

Zusätzlich zu den dynamischen Angaben im Autograph fügte Händel in der Dubliner Partitur Ripieno-Vorschriften ein und erreichte damit zusammen mit dem Wechsel von Piano und Forte einen hohen Grad von Kontrast und Farbigkeit. Händel schrieb im *Messias* nicht nur *forte*, *piano* und *pianissimo* vor, sondern beabsichtigte mit *mezzopiano* und *un poco piano* eine weitere Differenzierung. Da diese Vorschriften trotzdem sehr sparsam vorgenommen wurden, bietet die vorliegende Partitur kursiv gekennzeichnete Ergänzungen. Die Ripieno-Vorschriften in der Dubliner Partitur sind bei Vorbereitung einer Aufführung wohl zu beachten, da sie zum überwiegenden Teil für Händels Konzeption der Dynamik von wesentlicher Bedeutung sind. Als Beispiele seien hierfür die Arie „Ev'ry valley shall be exalted“ – „Alle Tale, ihr sollt euch heben“ (Nr. 3), die Chöre „And the glory, the glory of the Lord“ – „Denn die Herrlichkeit Gottes des Herrn“ (Nr. 4) und „His yoke is easy, His burthen is light“ – „Sein Joch ist sanft, die Bürde

ist leicht“ (Nr. 18) sowie der Anfang des „Halleluja“ (Nr. 39) genannt. An anderen Stellen dagegen scheinen Händels Ripieno-Vorschriften von der unzureichenden Fertigkeit seiner Ripienisten her bestimmt.

Nicht unterschätzt werden darf die richtige Besetzung der Continuo-Stimme. Die Protokolle des Foundling Hospital enthalten detaillierte Angaben über die Kosten der *Messias*-Aufführungen sowie die Namen aller Ausführenden (mit Ausnahme der Knaben-Soprane), ihrer Instrumente und Stimmen. Sie belegen, dass zu Händels Zeit stets vier Fagotte, drei

Violoncelli sowie zwei Violonen bei den Aufführungen beteiligt waren.

\*

Alle Herausgeberzusätze sind gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben durch kursiven Druck, Noten und sonstige Zeichen durch Kleinstich, Bindebögen durch Strichelung, Generalbassbezeichnung durch runde Klammern. Die in den Quellen eindeutigen dynamischen Zeichen werden in heute gebräuchlicher Form gesetzt (z. B. *p* statt *pia* oder *pian* usw.)

John Tobin

© by Bärenreiter