

# HÄNDEL

## Neun deutsche Arien

für Sopran, ein Soloinstrument und Basso continuo

## Nine German Arias

for Soprano, one Solo Instrument and Basso continuo

HWV 202–210

Text: Barthold Heinrich Brockes

Herausgegeben von / Edited by  
Walther Siegmund-Schultze

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

BA 4245

# INHALT / CONTENTS

Vorwort .....	III
Preface .....	IV
Künft'ger Zeiten eitler Kummer, HWV 202 .....	1
Das zitternde Glänzen der spielenden Wellen, HWV 203 .....	5
Süßer Blumen Ambraflocken, HWV 204 .....	11
Süße Stille, sanfte Quelle, HWV 205 .....	16
Singe Seele, Gott zum Preise, HWV 206 .....	19
Meine Seele hört im Sehen, HWV 207 .....	25
Die ihr aus dunklen Grüften, HWV 208 .....	30
In den angenehmen Büschen, HWV 209 .....	35
Flammende Rose, Zierde der Erden, HWV 210 .....	41

Vorabdruck aus: *Hallische Händel-Ausgabe* (Kritische Gesamtausgabe), herausgegeben von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Serie V, *Kleinere Gesangswerke*, Band 6: *Sologesänge*.

Pre-print from: *Hallische Händel-Ausgabe* (Critical Complete Edition) published by the Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Series V, *Kleinere Gesangswerke*, Volume 6: *Sologesänge*.

---

© 1981 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
8. Auflage / 8th Printing 2007

Alle Rechte vorbehalten. / All rights reserved. / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN M-006-47991-7

# VORWORT



Die *Neun deutschen Arien* Händels, wie sie seit der Erstaussgabe von Herman Roth (in den *Musikalischen Stundenbüchern*, Drei-Masken-Verlag 1921) genannt werden, sind ein Kleinod Händelscher Kunst. Kaum glaublich, dass sie erst zwei Jahrhunderte nach ihrer Entstehung erstmalig gedruckt und einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Allerdings geht aus zeitgenössischen Äußerungen hervor, dass sie in Abschriften bekannt waren und gern gesungen wurden, insbesondere wenn ihr Dichter Barthold Heinrich Brockes (1680 bis 1740) selbst, der im ersten Teil (1721) seiner berühmten Gedichtsammlung *Irdisches Vergnügen in Gott* für Händel die Vorlage geliefert hatte, im zweiten Teil (1727) die Beliebtheit der Händelschen Gesänge zum Anlass nimmt, eine dreiteilige *Frühlings-Cantate* aus ihnen zusammenzustellen, und noch im Jahre 1743, im siebten Bande seines Hauptwerkes, in zwei idyllischen Gedichten Händels Kornpositionen als familiäres Musiziergut herzlich erwähnt.

Da der erste Gesang *Künft'ger Zeiten eitler Kummer* erst in der 2. Auflage des ersten Bandes des *Irdischen Vergnügens* erschien (1724), nimmt man an, dass Händel alle neun Arien erst nach 1724 komponiert hat – es wäre allerdings auch möglich, dass er die Verse schon vorher, etwa bei seinem Besuch in Hamburg um 1716 (nicht erst 1729), kennengelernt hat. Stilistisch gehören die Arien in die dritte Dekade des Jahrhunderts; Genauerer wird sich da kaum ausmachen lassen, weder vom Handschriftenbefund aus noch von Anklängen an andere Werke, da die Arien sowohl auf Früheres zurückgreifen als auch Späteres vorwegnehmen. Terminus ante quem ist auf jeden Fall das Jahr 1727.

Vollkommene Meisterschaft ist dem kleinen Zyklus eigen; es scheint ein fester Zusammenhalt zwischen den neun Stücken zu bestehen, der allerdings weder die textliche noch die Tonartenfolge betrifft (in letzterer Hinsicht bricht die *Flammende Rose* mit ihrem hellen A-Dur etwas heraus). Wahrscheinlich hat Händel zumindest drei weitere Arien bzw. Ariosi aus Brockes' Sammlung vertont, nämlich die aus der genannten Frühlingskantate. Wir haben die in Händels Autograph (der einzigen erhaltenen Quelle) festgelegte Reihenfolge übernommen, obwohl, nach dem Papier zu urteilen, die ersten beiden Arien später entstanden zu sein scheinen. Alle Stücke außer *In den angenehmen Büschen* haben die Da-capo-Form, die Brockes nicht immer angedeutet hatte; bei *Singe Seele, Gott zum Preise* und *Die ihr aus dunklen Grüften* folgte bei ihm noch je eine zweite Strophe, die der Da-capo-Form widerspricht (Händel hat sie nicht berücksichtigt). Die Aufführungstradition unserer Stücke hat gewisse Normen gesetzt, die zumindest folgendes zu sagen gestatten: Außer kleinen Trillern (für Singstimme Praller, längere Triller nur für die Instrumente) sind beim ersten Erklingen des A-Teiles keine Verzierungen und sonstige Veränderungen notwendig und sinnvoll. Jedoch gibt es einige zweifelhafte oder ambivalente Stellen, die hier (in der Reihenfolge ihrer Evidenz) zusammengestellt seien:

– Das Auftakt-Sechzehntel im 5. Takt der Arien *Singe Seele, Gott zum Preise* wird zum Zweiunddreißigstel verkürzt (auch an den analogen Stellen).

– Die glatten Sechzehntel im Ritornell der Arien *Meine Seele hört im Sehen* (T. 44ff.) sollten analog ihrem ersten Erscheinen punktiert gebracht werden. Es erscheint dem Herausgeber nicht angemessen, sämtliche Sechzehntel-Folgen dieser Arien punktiert zu spielen; doch muß das dem Geschmack der Ausführenden überlassen bleiben.

– Nicht eindeutig zu beantworten ist die Frage, ob in der Arie *Künft'ger Zeiten eitler Kummer* (die in der italienischen Kantate *La bianca rosa* eine deutliche Vorlage hat) die Notenfolge  den häufigen Triolen entsprechend,  zu spielen ist. Das hier ziemlich gemäßigte Tempo scheint aber auf die echte Punktierung hinzudeuten, zumal Händel beim (seltenen) Zusammentreffen beider Rhythmen (T. 24, 34, 36) das Sechzehntel eindeutig etwas später ansetzt.

– Schließlich sei auf die drei letzten Ritornell-Takte der Arie *Süße Stille, sanfte Quelle* hingewiesen; in bezug auf Verzierung und Punktierung sind diese Takte im A- und B-Teil verschieden notiert. Aus inhaltlichen Gründen kann sich der Herausgeber für eine Egalisierung nicht entschließen.

Für das *da capo* sind im Gesangspart und für die Soloinstrumente Verzierungsvorschläge vom Herausgeber nicht eingezeichnet, weil sie, wenn gebracht, improvisiert zu singen und zu spielen sind und bei jeder schriftlichen Festlegung ihre Funktion verlieren. Das Hauptaugenmerk sollte beim wiederholten A-Teil auf Ausdrucksnuancen gelegt werden. Die Aussetzung des Basso continuo, dessen Ausführung auf dem Cembalo durch Violone, aber auch Violoncello oder Fagott verstärkt werden mag, ist als Vorschlag gedacht, der eine freiere Gestaltung nicht ausschließt. Bei der Besetzung des Soloinstrumentes sollte nur in vier Fällen von der sonst obligaten Violin-Besetzung abgegangen werden: bei den Arien *Das zitternde Glänzen der spielenden Wellen* und *Meine Seele hört im Sehen* bietet sich die Oboe, bei der Arie *Süße Stille, sanfte Quelle* die Querflöte an, während bei der Arie *Flammende Rose, Zierde der Erden* sowohl Violine wie Querflöte möglich erscheinen. Die Tatsache, dass Brockes in den erwähnten Gedichten vom Jahre 1743 bei *Süße Stille, sanfte Quelle* vom Spiel der Flöte spricht, besagt freilich wenig für Händels Intention, denn es waren improvisierte Aufführungen im Freien (ohne Generalbassinstrument). Es wäre am sinnvollsten, wenn Singstimme und Soloinstrument im Hinblick auf Ausdruck, Timbre und Ornamentik miteinander harmonierten, keiner gegenüber dem anderen des Guten zu viel oder zu wenig tut. Das betrifft natürlich im einzelnen auch die oben erörterten Stellen, deren überzeugende Ausführung stark vom Kollektiv der Ausführenden abhängig sein dürfte.

Walther Siegmund-Schultze

# PREFACE

Handel's *Neun deutsche Arien*, as they have been called ever since they were first published by Herman Roth in the *Musikalische Stundenbücher* (Drei-Masken-Verlag, 1921), are a jewel of Handel's art. It is hard to believe that they had to wait nearly two centuries before appearing in print for the first time and thus being presented to a wider public. We know from contemporary accounts, however, that they had previously circulated in handwritten copies and were frequently sung. Indeed, the poet Barthold Heinrich Brockes (1680–1740), who supplied the original words of the arias in Part 1 (1721) of his celebrated poetry collection *Irdisches Vergnügen in Gott*, specifically mentions the popularity of Handel's settings as his reason for combining them into a three-part "Spring Cantata" in Part 2 (1727). Even as late as 1743, in the seventh volume of his *magnum opus*, Brockes warmly mentions Handel's arias in two bucolic poems, referring to them as material for informal music-making. As the first number, *Künft'ger Zeiten eitler Kummer*, only appeared in 1724 in the second edition of Part 1 of *Irdisches Vergnügen*, we may safely assume that Handel composed all nine of the arias after that year. All the same, he may have become acquainted with the verses at an earlier date, perhaps during his Hamburg visit in 1716 (and not in 1729). Stylistically the arias belong to the 1720s; there is little chance of dating them more precisely than that, whether from the evidence of the manuscripts or from allusions to his other music, for the arias both reflect earlier works and anticipate later ones. The most we can say, is that the *terminus ante quem* is 1727.



The little cycle is distinguished by a consummate mastery all its own. The nine pieces seem firmly to cohere, although the same does not apply to the sequence of poems or their key scheme. (As far as the latter is concerned, *Flammende Rose* stands out slightly with its bright A major.) Handel probably set at least three further arias, or *ariosi*, from Brockes's collection, namely those appearing in the aforementioned "Spring Cantata". We have adopted the order given in the sole surviving source, Handel's autograph manuscript, although, to judge from the paper, the first two arias seem to have originated at a later date.

All the pieces except *In den angenehmen Büschen* are written in da capo form. This form, however, is not always suggested by Brockes's words: the poems of *Singe Seele*, *Gott zum Preise* and *Die ihr aus dunklen Grüften* each have a second stanza which contradicts the da capo form, and which Handel consequently ignored.

The performance tradition of these pieces has set certain standards which allow us to make at least the following assertions: Apart from short trills (inverted mordents for the voice, longer trills for instruments only), the A section neither needs nor calls for embellishment or variation at its first hearing. There are, however, several doubtful or ambiguous passages which we list here in the order of their appearance:

– The upbeat sixteenth note in measure 5 of *Singe Seele*, *Gott zum Preise* is shortened to a thirty-second note (the same applies to parallel passages).

– The regular sixteenths in the ritornello of *Meine Seele hört im Sehen* (measures 44ff.) should be dotted as at their first occurrence. The editor does not find it appropriate to dot every sixteenth-note series in this aria, but the matter is left to the discretion of the performer.

– There is no clear answer to the question of whether the passage  in *Künft'ger Zeiten eitler Kummer* (obviously patterned after the Italian cantata *La bianca rosa*) should be played  in view of the frequent triplets. The fairly moderate tempo, however, would seem to indicate a genuine dotted rhythm, especially as Handel distinctly places the sixteenth-note somewhat later than the final note of the triplet in those rare instances where the two rhythms coincide (measures 24, 34, 36).

– Finally, attention is hereby drawn to the final three measures of the ritornello in *Süße Stille*, *sanfte Quelle*, which are notated differently in the A and B sections as far as their embellishment and dotting is concerned. For musical reasons, the editor is uncertain whether these two passages should be unified.

The editor has refrained from making any suggestions regarding ornaments in the da capo of the vocal and solo instrumental parts, feeling that such ornamentation should be improvised during the performance and would lose its meaning if set down in writing. In the repeat of the A section, special attention should be given to nuances of expression. The realization of the figured bass is intended as a suggestion and does not preclude the possibility of a freer rendition. When played on a harpsichord, the continuo part may be reinforced by a violone, or possibly by a violoncello or bassoon. Only in four of the pieces should performers depart from the otherwise obbligato violin for the solo instrumental part: an oboe is a logical choice for *Das zitternde Glänzen der spielenden Wellen* and *Meine Seele hört im Sehen*, and a flute for *Süße Stille*, *sanfte Quelle*, while either a violin or a flute may be employed in *Flammende Rose*, *Zierde der Erden*. The fact that Brockes, in his aforementioned poems of 1742 mentions the playing of the flute in *Süße Stille*, *sanfte Quelle* sheds little light on Handel's intentions, for the poems refer to improvised outdoor performances, i. e. without a thorough-bass. It is highly advisable to have voice and solo instrument concur in expression, timbre and ornamentation; neither part should stand out from or hide behind the other. The same applies equally, of course, to the passages discussed above, which will only sound convincing when fully supported by the performing ensemble.

Walther Siegmund-Schultze  
(translated by J. Bradford Robinson)