

HÄNDEL

Theodora

Oratorio in Three Parts

Oratorium in drei Teilen

HWV 68

Edited by / Herausgegeben von

Colin Timms

Piano Reduction

based on the Urtext of the Halle Handel Edition by

Klavierauszug

nach dem Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe von

Martin Focke



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4085a

CONTENTS / INHALT

Ensemble / Besetzung	III
Preface	IV
Vorwort	VII
Index of Scenes / Verzeichnis der Szenen	X
Ouverture	1
Part / Teil I	8
Part / Teil II	103
Part / Teil III	168
Appendix / Anhang I	235
Appendix / Anhang II	251

In addition to the present vocal score, the full score (BA 4085, for sale)
and the complete orchestral parts are also available (BA 4085, on hire).

Zu vorliegendem Klavierauszug sind die Dirigierpartitur (BA 4085, käuflich)
und das Aufführungsmaterial (BA 4085, leihweise) erhältlich.

Urtext edition based on: *Georg Friedrich Händel, Hallische Händel-Ausgabe*,
issued by the *Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Series I*,
Volume 29: *Theodora* (BA 4085), edited by Colin Timms.

Urtextausgabe nach: *Georg Friedrich Händel, Hallische Händel-Ausgabe*,
herausgegeben von der *Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Serie I*,
Band 29: *Theodora* (BA 4085), vorgelegt von Colin Timms.

ENSEMBLE / BESETZUNG

CAST

Valens, President of Antioch Basso
Didymus, a Roman officer, converted by, and in love with Theodora Alto
Septimius, a Roman officer, his friend Tenore
Theodora, a Christian of noble birth Soprano
Irene, a Christian Mezzosoprano
Messenger Tenore
Chorus of Christians
Chorus of Heathens

PERSONEN

Valens, Statthalter von Antiochia Bass
Didymus, römischer Offizier, liebt Theodora, von der er zum Christentum
bekehrt wurde Alt
Septimius, römischer Offizier, sein Freund Tenor
Theodora, Christin von edler Abstammung Sopran
Irene, Christin Mezzosopran
Bote Tenor
Chor der Christen
Chor der Heiden

SCORING / ORCHESTER

Flauto traverso I, II; Oboe I, II; Fagotto I, II;
Corno I, II; Tromba I, II; Timpani;
Violino I, II; Viola; Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Cembalo, Organo)

PREFACE

Handel's oratorio *Theodora* – a late masterpiece, rich in subject-matter and musical expression – was composed between 28 June and 31 July 1749.

The libretto of *Theodora* was written by Rev. Dr Thomas Morell (1703–84), an Anglican clergyman and classical scholar who had already provided Handel with the texts of *Judas Maccabaeus* (1747) and *Alexander Balus* (1748) and was later to supply those of *Jephtha* (1752) and *The Triumph of Time and Truth* (1757).

Morell was also an enthusiastic music-lover and apparently a proficient keyboard player. Information on his collaboration with Handel is provided by a letter he wrote to the printer and antiquarian John Nichols between 1776 and 1781. The letter reveals that Handel applied to Morell in 1746 with the recommendation from Prince Frederic. He then explains how Handel's approach led to *Judas Maccabaeus* and *Alexander Balus* and includes the following observations on *Theodora*.¹

The next I wrote was *Theodora* (in 1749), which Mr Handell himself valued more than any Performance of the Kind; and when I once ask'd him, whether he did not look upon the Grand Chorus in the Messiah ["Hallelujah"] as his master piece? "No, says he, I think the Chorus at the end of the 2^d part in *Theodora* far beyond it. – "He saw the lovely youth &c".

The 2^d night of *Theodora* was very thin indeed, tho the Princess Amelia was there. I guess'd it a losing night, so did not go to Mr Handell as usual; but seeing him smile, I ventur'd. when, will you be there next Friday night? says He, and I will play it to you. "I told him I had just seen S^r T. Hankey, and he desired me to tell you, that if you would have it again, he would engage for all the Boxes." – He is a Fool; The Jews will not come to it (as to Judas) because it is a Christian story; and the Ladies will not come, because it [is] a virtuous one.

Handel's (reported) comments on *Theodora* are perceptive. The story concerns a young Christian woman in early fourth-century Antioch, then un-

der Roman rule, who refuses to pay homage to Jove, is sentenced to possible rape and is prepared to die for her faith; to the amazement of the Romans, she is accompanied in martyrdom by Didymus, a Roman officer who had been converted by her and has rescued her from solitary confinement and impending rape. Morell identifies his sources in an "Advertisement" in the 1750 wordbook. His principal source was Robert Boyle's short novel *Love and Religion demonstrated in the Martyrdom of Theodora and Didymus* (1687; 2nd edn 1703), which had been reprinted as recently as 1744, under the title *The Martyrdom of Theodora*, in a collected edition of Boyle's works.

Leaving aside the poetical quality of the verse, which may not be high (although it is well-suited for setting to music), the libretto is a well-crafted drama that deals with matters of enduring interest and concern. The action hinges on the resistance of *Theodora* to the Roman governor, Valens, and on the intermediate position of *Didymus*. The only other characters are the latter's comrade, *Septimius*, and *Theodora*'s companion, *Irene*. The time and place are established by Valens's recitatives and airs at the beginning of Parts I and II, and the essential themes are revealed in *Didymus*'s interventions in the opening two scenes. Thereafter, the drama proceeds inexorably to its conclusion; there is no subplot, and few lines of text are dispensable. Although there are several dramatic incidents "on stage", as it were, including *Theodora*'s confinement and rescue (in Part II) and her rescue of *Didymus* (Part III), threats of violent action are reported by a Messenger.

The opposition of *Theodora* to Valens highlights two of the principal themes – the contrast between Christian and pagan values and the place of Christianity in a non-Christian society. Related concerns include freedom of conscience and the place of an established religion; as *Didymus* asks in Part I Scene II: "Ought we not to leave the free-born mind of man still ever free, since vain is the attempt to force belief with the severest instruments of death?" The confrontation between Romans and Christians could also be seen, to some extent, as a "battle" of the sexes – mostly active, extrovert males and reactive, introspective

1 Extracts from Morell's letter were printed in Deutsch, *op. cit.*, pp. 851–3, but the section on *Theodora* is here presented as in Smith, *op. cit.*, p. 218.

females. The ethics of assisted suicide are raised in Theodora's request that Didymus kill her with his sword (Part II Scene V), and the purpose of martyrdom by their willingness to sacrifice their lives for their faith. That Didymus has been converted shows how much he admires Theodora and her religion, while her admiration for him is evident in her appreciation of his courage and "generosity". Although there is little sign that she responds to the "virtuous love" with which she has "inflam'd" his heart, their mutual affection aligns them with better-known examples of inter-sectarian love.

In their final utterance Theodora and Didymus look forward to heavenly bliss, before going off to prove that "love is stronger far than death". Morell followed the ensuing chorus with a twenty-one-line conclusion in which Septimius, prompted by their example, embraces the Christian faith and there is a final chorus of praise to God. But Handel did not set it. He chose instead to leave the conclusion open – to emphasise the glory and the pity of self-sacrifice rather than the possibility of salvation. The composer's judicious uncertainty is less comfortable for an audience than the confident preaching of Morell and may have contributed to the failure of the oratorio at the box office.

Performance and Reception

Theodora was first performed at Covent Garden on 16 March 1750 with a new Concerto on the Organ. Handel's oratorio season had begun a fortnight earlier with revivals of *Saul* and, a week later, *Judas Maccabaeus*. *Theodora*, which followed a week after *Judas*, was the only new oratorio of the season (which also included *Samson* and *Messiah*).

Although the cast was reasonably strong, *Theodora* fared worse at the box office than any other of Handel's English oratorios. There were only three performances in 1750 – on Friday 16, Wednesday 21 and Friday 23 March; Handel banked £100 after the première, but nothing at all after the second or third performance. The failure has been attributed to a variety of factors, including the earthquakes felt in London in the spring of 1750 and the fact that the story of the work is not biblical. As we have seen, Handel thought that the drama, being "Christian" and "virtuous", appealed neither to Jews nor to ladies. His observation suggests that a substantial proportion of his audience was Jewish. If it was, they may have been discouraged

from attending by the antisemitism that was to fuel opposition to the Jewish Naturalisation Bill in 1753. That Handel felt bitter about the failure of *Theodora* is revealed by the following anecdote:²

In 1749, *Theodora* was so very unfortunately abandoned, that he [Handel] was glad if any professors, who did not perform, would accept of tickets or orders for admission. Two gentlemen of that description, now living, having applied to HANDEL, after the disgrace of *Theodora*, for an order to hear the MESSIAH, he cried out, "Oh your sarvant, Mien-herren! you are tamnaple tainty! you would not co to TEODORA – der was room enough to tance dere, when dat was perform."

Despite its failure at the box office, *Theodora* occupied a special place in the affections of Handel and his supporters. According to Morell, he valued the work more than any Performance of the Kind – a remark that could refer to the libretto alone or to the work as whole.

Nevertheless, Handel gave only one further performance of the oratorio, at Covent Garden on 5 March 1755. Four days earlier, the Earl of Shaftesbury had informed James Harris "that *Theodora* is to be performed next Wednesday, and very probably no more than that day. The singers Frazi and Guadagni do incomparably this season".³ The cast was probably identical to that of *Judas Maccabaeus* as performed a week later (12 March).

Handel planned a second revival of *Theodora* for 1759, and it is possible that he was assisted in this by Morell, with whom he spent some time at Tunbridge Wells in the previous year. Thomas Harris mentioned the possibility of the performance in a letter of 27 February to his father, James, and Watts and Dod issued a new edition of the libretto, incorporating numerous and extensive revisions. No performance took place, however. There were two revivals at Covent Garden in the decade following his death – on 25 February 1761 and 25 March 1767, the latter "by command of their majesties".⁴

2 Charles Burney, *Sketch of the Life of Handel*, p. 29, footnote (a), in: *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey and the Pantheon*, London 1785 (facsimile reprint, New York 1979).

3 Burrows and Dunhill, *op. cit.*, p. 303.

4 George Winchester Stone, Jr., ed., *The London Stage 1660–1800 ... Part 4: 1747–1776*, Carbondale 1962, vol. ii, p. 1230.

Performance Versions

The present edition of *Theodora* is based primarily on Handel's autograph, with additional information from the performing score and the printed librettos. On the basis of all the sources, it is possible to establish three performance versions of the oratorio dating from Handel's lifetime. Version 1 is represented by the original content of the autograph and probably approximates very closely to the work as first performed in 1750. Version 3 corresponds almost exactly with the text as printed in Libr. 2 and is probably almost identical to the version prepared for the projected performance in 1759. Version 2 is less clearly defined: it incorporates the changes that Handel must have made between the first performance and 1753, together with the readings that are preserved in Libr. 2 but appear to date from before 1759; it is impossible to say whether this version corresponds with any performance given by the composer, either during the opening run or at the revival in 1755, for which no libretto survives.

VERSION 1: Composition and First Performance (1750)

Version 1 is presented in the body of this edition, together with the Sinfonia no. 20, which was added at a very early stage, possibly before the first performance. The airs "Go, my faithful soldier, go" and "Ye ministers of justice" (nos. 1

and 41) may be replaced by Handel's recitative settings of the same words (App. I, (1) and (10)), which are included with the airs in the autograph; although the recitatives are shorter, however, the use of App. I, (1) would mean the loss of the stylistic and tonal relationship between nos. 1 and 2. Other cuts and omissions marked in the edition should be ignored.

VERSION 2: From Second Performance (1750) to First Revival (1755)

The body of the edition is also the basis of Version 2. To reconstruct this version, however, it is necessary to: omit nos. 20 (optional), 21, 22, 33, the recitative "She's gone" and no. 37; observe the cuts (marked in the edition) in nos. 5 and 15; use the items in App. I instead of their equivalents in the score (App. I, (1) and (10) are optional: see above).

VERSION 3: Projected Second Revival (1759)

To reconstruct this version: omit nos. 8, 12, 20 (optional), 21, 22, 33, 35, 36 and 37; omit the recitatives "Undaunted in the court", "Stay me not, dear friend" and "She's gone"; observe the cuts, marked in the edition, in nos. 5, 15 and 32, and in the recitative "'Tis night"; use App. I, (1) (optional), (4), (5), (6), (7), (10); use the items in App. II instead of their equivalents in the score or App. I (App. II, (15) is optional).

Colin Timms

VORWORT

Händels Oratorium *Theodora*, ein inhaltsreiches und musikalisch ausdrucksvolles spätes Meisterwerk, entstand in der Zeit vom 28. Juni bis zum 31. Juli 1749.

Das Libretto wurde von Rev. Dr. Thomas Morell (1703–1784) verfasst, einem anglikanischen Geistlichen und Altphilologen, der Händel bereits die Texte für *Judas Maccabaeus* (1747) und *Alexander Balus* (1748) geliefert hatte und später jene für *Jephtha* (1752) und *The Triumph of Time and Truth* (1757) schreiben sollte. Morell war auch ein großer Musikliebhaber und ein geübter Spieler der Tasteninstrumente. Seine Zusammenarbeit mit Händel dokumentierte er in einem zwischen 1776 und 1781 an den Drucker und Antiquar John Nichols geschriebenen Brief, der zeigt, dass Händel sich 1746 auf die Empfehlung von Prince Frederic an Morell wandte. Er erläutert, wie er auf Händels Wunsch die Texte von *Judas Maccabaeus* und *Alexander Balus* schrieb, und fügte die folgenden Bemerkungen zu *Theodora* hinzu:¹

Das nächste, was ich schrieb, war *Theodora* (1749), die Herr Händel selbst höher schätzte als jede andere Kunstwerk dieser Art; so sagte er, als ich ihn einmal fragte, ob er nicht seinen großen Chor im *Messiah* [„Hallelujah“] als sein Meisterstück ansähe: „Nein, ich halte den Chor „He saw the lovely youth etc.“ am Schluss der zweiten Teils von *Theodora* für weitaus erhabener.“

Die zweite Vorstellung von *Theodora* war wirklich sehr schwach besucht, immerhin war die Prinzessin Amelia anwesend. Ich schätzte ein, dass es ein Abend mit Verlusten war, so ging ich nicht, wie gewöhnlich, zu Herrn Händel; als ich ihn aber lächeln sah, wagte ich es dann doch. „Werdet Ihr am nächsten Freitagabend hier sein? fragt er, so werde ich es für Euch spielen. „Ich sagte Ihm ich habe gerade Sir T. Hankey gesehen, und er wünschte, das ich Euch versichere, er würde alle Logen mieten, wenn Ihr es noch einmal spielt.“ – Er ist ein Narr; die Juden werden nicht kommen (wie sie

auch nicht zu Judas kommen würden), denn es ist eine christliche Geschichte; und die Damen werden nicht kommen, weil es eine tugendhafte ist.

Händels überlieferte Äußerung zu *Theodora* ist sehr scharfsichtig. Die Geschichte handelt von einer jungen Christin im Antiochien des frühen vierten Jahrhunderts, das damals unter römischer Herrschaft stand. Sie lehnt es ab, sich an den heiligen Riten zur Verehrung von Jupiter zu beteiligen. Zur Strafe wird sie zur Vergewaltigung freigegeben. *Theodora* ist bereit, für ihren Glauben zu sterben. Zum Erstaunen der Römer geht sie zusammen mit Didymus, einem römischen Offizier, in den Märtyrertod. Dieser war von ihr bekehrt worden, und er hatte sie aus ihrer Einzelhaft und vor der drohenden Vergewaltigung gerettet. Morell weist seine Quellen in einem „Advertisment“ in dem Textbuch von 1750 aus. Seine Hauptquelle war Robert Boyles Kurzroman *Love and Religion demonstrated in the Martyrdom of Theodora and Didymus* (1687; zweite Aufl. 1703), die 1744 unter dem Titel *The Martyrdom of Theodora* in einer Gesamtausgabe von Boyles Werken neu abgedruckt worden war.

Abgesehen von der poetischen Qualität der Dichtung, die nicht besonders hoch ist, auch wenn die Verse für eine Komposition gut geeignet sind, ist das Libretto ein gut gearbeitetes Drama, das sich Fragen von bleibendem Interesse und steter Bedeutung zuwendet. Die Handlung dreht sich um Theodoras Widerstand gegen den römischen Gouverneur Valens und um die vermittelnde Position von Didymus. Es gibt nur noch zwei weitere Charaktere, den früheren Kampfgefährten Septimius und Theodoras Gefährtin Irene. Zeit und Ort werden von Valens in seinen Rezitativen und Arien am Beginn von Teil I und Teil II festgesetzt, die wesentlichen Themen werden in Didymus' Einmischung in den beiden Eröffnungsszenen aufgerollt. Danach schreitet das Drama geradlinig auf sein Ende zu; es gibt keine Nebenhandlung, und wenige Zeilen des Textes sind entbehrlich. Dennoch gibt es einige spannende Episoden auf der imaginären Bühne. Dazu zählen Theodoras Gefangennahme und Befreiung im zweiten Teil und ihr Versuch, Didymus zu retten. Andro-

1 Auszüge aus Morells Brief sind abgedruckt in: Deutsch, a. a. O., S. 851–853, der Abschnitt zu *Theodora* ist hier zitiert nach: Smith, a. a. O., S. 218.

hungen von Gewaltakten werden durch einen Boten übermittelt.

Der Widerstand Theodoras gegenüber Valens rückt Hauptthemen in den Vordergrund – den Kontrast zwischen christlichen und heidnischen Werten und die Stellung des Christentums in einer nichtchristlichen Gesellschaft. Damit verbunden sind Belange der Meinungsfreiheit und der Stellung einer bestehenden Religion. So fragt Didymus in Teil I, Szene II: „Sollten wir nicht die frei geborene Seele der Menschen für immer frei lassen? Denn fruchtlos ist der Versuch, Glauben mit den schlimmsten Instrumenten des Todes zu erzwingen.“ Die Konfrontation von Römern und Christen könnte auch in gewissem Maße als „Kampf“ der Geschlechter zwischen größtenteils aktiven, extrovertierten Männern und reaktiven, introvertierten Frauen angesehen werden. Mit Theodoras Bitte an Didymus, sie mit seinem Schwert zu töten, wird die ethische Seite der Beihilfe zum Selbstmord zur Sprache gebracht (Teil II, Szene V), durch ihre Bereitschaft, ihr Leben für ihren Glauben zu opfern, die Frage nach dem Zweck des Märtyrertums aufgeworfen. Dass Didymus zum christlichen Glauben übergetreten ist, zeigt, wie stark er Theodora und ihre Religion bewundert; Theodoras Bewunderung für Didymus zeigt sich in ihrer Wertschätzung seiner Tapferkeit und seines Edelmut. Es gibt zwar kaum Anzeichen dafür, dass sie seine tugendhafte Liebe erwidert, mit der sie sein Herz entflammt hat, doch ihre gegenseitige Zuneigung stellt sie in eine Reihe mit besser bekannten Beispielen für Liebe zwischen Angehörigen verschiedener Konfessionen.

In ihren letzten Worten drücken Theodora und Didymus ihre Vorfriede auf die himmlische Glückseligkeit aus, bevor sie gehen, „um zu beweisen, dass Liebe viel stärker ist als der Tod.“ Morell ließ dem anschließenden Chor einen einundzwanzigzeiligen Abschluss folgen, in dem Septimius, durch ihr Beispiel bewegt, die christliche Treue preist, und er schrieb einen Schlusschor zum Preis Gottes. Händel komponierte diese Texte jedoch nicht, sondern ließ den Schluss offen, um eher die Glorie und den Jammer der Selbstaufopferung hervorzuheben als die Möglichkeit der Erlösung. Die wohlüberlegte Ungewissheit, die der Komponist damit erzeugt, war vielleicht für Händels Publikum weniger bequem als das zuversichtliche Beten Morells, und sie mag dazu

beigetragen haben, dass das Oratorium ein finanzieller Misserfolg wurde.

Aufführung und Rezeption

Theodora wurde am 16. März 1750 im Covent Garden Theatre zusammen mit einem neuen Orgelkonzert uraufgeführt. Händels Oratorienspielzeit hatte vierzehn Tage zuvor mit der Wiederaufnahme von *Saul* begonnen, eine Woche später folgte *Judas Maccabaeus*. *Theodora* war das einzige neue Oratorium der Spielzeit. Außerdem wurden noch *Samson* und *Messiah* aufgeführt.

Obwohl die Besetzung ziemlich gut war, verkauften sich die Eintrittskarten für *Theodora* schlechter als für jedes andere Oratorium Händels. 1750 fanden nur drei Vorstellungen statt: am Freitag, den 16. März, am Mittwoch, den 21. März und am Freitag, den 23. März. Händel zahlte nach der Premiere 100£ auf sein Konto ein, aber nichts nach der zweiten oder dritten Vorstellung. Dieser Misserfolg wurde verschiedenen Faktoren zugeschrieben, u. a. dem Erdbeben in London im Frühjahr 1750 und dem Umstand, dass es sich bei dem Libretto nicht um eine biblische Geschichte handelt. Wie schon gezeigt wurde, dachte Händel, dass ein christliches und tugendhaftes Drama weder bei Juden noch bei Damen Anklang finden würde. Seine Bemerkung legt nahe, dass große Teile seines Publikums Juden waren. Die folgende Anekdote zeigt, dass Händel über den Misserfolg verbittert war:²

Im Jahr 1749 waren die Vorstellungen von *Theodora* so bedauerlich verlassen, dass er sich freute, wenn einige Musiker, die nicht spielten, Gratistickets annahmen. Zwei Herren dieser Art, die noch am Leben sind, hatten sich nach der Ablehnung von *Theodora* bei Händel um eine Freikarte für *MESSIAH* beworben. Er schrie sie an: „Oh, zu Diensten meine Herren! Ihr seid verdammt wählerisch! Ihr wolltet nicht zu *THEODORA* kommen – es war genug Platz da, um zu tanzen, als es aufgeführt wurde.“

Obwohl sich die Tickets schlecht verkauft hatten, nahm *Theodora* einen besonderen Platz bei Händel und seinen Anhängern ein. Die Bemerkung im Morells Brief, dass er das Werk mehr als jede an-

2 Charles Burney, *Sketch of the Life of Handel*, S. 29, FN (a), in: *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey and the Pantheon*, London 1785 (Faksimile Reprint, New York 1979).

dere „Performance of the Kind“ schätzte, könnte sich sowohl auf das Libretto beziehen als auch auf das Werk insgesamt. Trotzdem führte er das Werk nur noch einmal auf, am 5. März 1755 in Covent Garden. Vier Tage zuvor hatte der Earl of Shaftesbury James Harris mitgeteilt, „Theodora ist zur Aufführung am kommenden Mittwoch vorgesehen und sehr wahrscheinlich für keinen weiteren Tag. Die Sänger Frazi und Guadagni sind in dieser Spielzeit unvergleichlich.“³

Es sangen vermutlich die gleichen Solisten wie bei dem eine Woche später, am 12. März, aufgeführten *Judas Maccabaeus*.

Händel plante für 1759 eine zweite Wiederaufnahme von *Theodora*, und es ist möglich, dass er dabei von Morell unterstützt wurde, mit dem er im Jahr zuvor einige Zeit in Tunbridge Wells verbracht hatte. Es fand jedoch keine Aufführung statt. In der Dekade nach Händels Tod gab es zwei Aufführungen in Covent Garden, am 25. Februar 1761 und am 25. März 1767, letztere „auf Befehl ihrer Majestäten“.⁴

Aufführungsfassungen

Die vorliegende Ausgabe von *Theodora* beruht in erster Linie auf dem Autograph. Zusätzliche Informationen konnten aus der Direktionspartitur und den beiden gedruckten Libretti gewonnen werden. Anhand der Quellen ließen sich drei aufführbare Fassungen rekonstruieren. Die erste Fassung repräsentiert den ursprünglichen Inhalt des Autographs und ist die mutmaßliche Fassung der Uraufführung von 1750. Fassung 3 stimmt fast exakt mit dem Text in Libr. 2 überein und kommt der Fassung für die für 1759 geplante Aufführung sehr nahe. Die zweite Fassung ist weniger klar umrissen. Es wurden die Änderungen aus der Zeit zwischen der ersten und der Aufführung von 1753 aufgenommen und dazu die Lesarten, die in Libr. 2 überliefert sind, die jedoch aus der Zeit von vor 1759 stammen müssen. Es ist nicht möglich, festzustellen, ob diese Fassung mit irgendeiner von Händels Aufführungen während der ersten

Spielzeit oder der Wiederaufnahme von 1755, für die kein Libretto überliefert ist, korrespondiert.

FASSUNG 1: Komposition und erste Aufführung (1750)

Diese Fassung bildet den Haupttext der Ausgabe. Die Sinfonia Nr. 20 wurde in einem frühen Stadium eingefügt, möglicherweise vor der ersten Aufführung. Die Arien Nr. 1, „Go, my faithful soldier, go“, und Nr. 41, „Ye ministers of justice“, wurden vielleicht durch die im Autograph enthaltenen Rezitative auf denselben Text ersetzt (Anh. I, (1) und (10)). Die Rezitative sind zwar kürzer, jedoch geht der stilistische und tonale Bezug zwischen Nr. 1 und 2 verloren, wenn die Arie Nr. 1 durch das Rezitativ Anh. I, (1), ersetzt wird. Weitere Kürzungen und Auslassungen, die in der Ausgabe eingezeichnet sind, gelten nicht für diese Fassung.

FASSUNG 2: Änderungen zwischen erster Aufführung 1750 und erster Wiederaufnahme 1755

Diese Fassung kann auf der Grundlage des Haupttextes der Ausgabe aufgeführt werden. Es müssen die Nrn. 20 (wahlweise), 21, 22, 33, das Rezitativ „She’s gone“ und Nr. 37 weggelassen werden, die in der Ausgabe eingezeichneten Kürzungen in den Nrn. 5 und 15 befolgt und die alternativen Fassungen in Anh. I benutzt werden (Anh. I, (1) und (10) sind fakultativ).

FASSUNG 3: Die geplante Wiederaufnahme für 1759

Für diese Fassung müssen die Nrn. 8, 12, 20 (wahlweise), 21, 22, 33, 35, 36 und 37 sowie die Rezitative „Undaunted in the court“, „Stay me not, dear friend“ und „She’s gone“ weggelassen werden. Es gelten die Kürzungen, die in den Nrn. 5, 15, 32 und im Rezitativ „’Tis night“ eingezeichnet sind, die Stücke Anh. I, (1) (wahlweise), (4), (5), (6), (7) und (10), ansonsten die Stücke aus dem Anh. II anstelle der Äquivalente im Hauptteil oder im Anh. I; Anh. II, (15) ist fakultativ.

Colin Timms

(Übersetzung: Annette Landgraf)

3 Burrows und Dunhill, a. a. O., S. 303.

4 George Winchester Stone, Jr. (Hg.), *The London Stage 1660–1800 ... Part 4: 1747–1776*, Carbondale 1962, Bd. II, S. 1230.

INDEX OF SCENES / VERZEICHNIS DER SZENEN

Fassung 1 / Version 1 1750	Fassung 2 / Version 2 1750–55	Fassung 3 / Version 3 1759
Ouverture 1 <i>Grave</i> – Allegro; Trio; Courante	Ouverture 1 <i>Grave</i> – Allegro; Trio; Courante	Ouverture 1 <i>Grave</i> – Allegro; Trio; Courante
 PART I		
Scene I		
Recitative (Valens) 'Tis Dioclesian's natal day. 8	Recitative (Valens) 'Tis Dioclesian's natal day. 8	Recitative (Valens) 'Tis Dioclesian's natal day. 8
1. Air (Valens) Go, my faithful soldier, go 9 oder / or Anh. / App. I, (1)	1. Air (Valens) Go, my faithful soldier, go 9 oder / or Anh. / App. I, (1)	1. Air (Valens) Go, my faithful soldier, go 9 oder / or Anh. / App. I, (1)
Recitative (Valens) 236	Recitative (Valens) 236	Recitative (Valens) 236
2. Chorus (Heathens) And draw a blessing down 12	2. Chorus (Heathens) And draw a blessing down 12	2. Chorus (Heathens) And draw a blessing down 12
Recitative (Didymus, Valens) Vouchsafe, dread Sir 20	Recitative (Didymus, Valens) Vouchsafe, dread Sir 20	Recitative (Didymus, Valens) Vouchsafe, dread Sir 20
3. Air (Valens) Racks, gibbets 22	3. Air (Valens) Racks, gibbets 22	3. Air (Valens) Racks, gibbets 22
4. Chorus (Heathens) For ever thus stand fix'd 26	4. Chorus (Heathens) For ever thus stand fix'd 26	4. Chorus (Heathens) For ever thus stand fix'd 26
Scene II		
Recitative (Didymus) Most cruel edict! 34	Recitative (Didymus) Most cruel edict! 34	Recitative (Didymus) Most cruel edict! 34
5. Air (Didymus) The raptur'd soul 35	5. Air (Didymus) The raptur'd soul (ohne T. / omitting b. 65–69 und / and b. 80–101) 35	5. Air (Didymus) The raptur'd soul (ohne T. / omitting b. 65–69 und / and b. 80–101) 35
Recitative (Septimius) I know thy virtues 43	Recitative (Septimius) I know thy virtues 43	Recitative (Septimius) I know thy virtues 43
6. Air (Septimius) Descend, kind Pity 44	6. Air (Septimius) Descend, kind Pity 44	6. Air (Septimius) Descend, kind Pity 44
Scene III		
Recitative (Theodora) Tho' hard, my friends 49	Recitative (Theodora) Tho' hard, my friends 49	Recitative (Theodora) Tho' hard, my friends 49
7. Air (Theodora) Fond, flatt'ring world, adieu! 50	7. Air (Theodora) Fond, flatt'ring world, adieu! 50	7. Air (Theodora) Fond, flatt'ring world, adieu! 50
Recitative (Irene) O bright example 53	Recitative (Irene) O bright example 53	Recitative (Irene) O bright example 53
8. Air (Irene) Bane of virtue 54	8. Air (Irene) Bane of virtue 54	entfällt / omitted

Fassung 1 / Version 1 1750	Fassung 2 / Version 2 1750–55	Fassung 3 / Version 3 1759
9. Chorus (Christians) Come, mighty Father 58	9. Chorus (Christians) Come, mighty Father 58	9. Chorus (Christians) Come, mighty Father 58
Scene IV Recitative (Messenger, Irene) Fly, fly, my brethren 66	Scene IV Recitative (Messenger, Irene) Fly, fly, my brethren 66	Scene IV Recitative (Messenger, Irene) Fly, fly, my brethren (Anh. / App. II, (1)) 252
10. Air (Irene) As with rosy steps 68	10. Air (Irene) As with rosy steps 68	10. Air (Irene) As with rosy steps 68
11. Chorus (Christians) All pow'r in heav'n 71	11. Chorus (Christians) All pow'r in heav'n 71	11. Chorus (Christians) All pow'r in heav'n 71
Scene V Recitative (Septimius) Mistaken wretches! 79	Scene V Recitative (Septimius) Mistaken wretches! (Anh. / App. I, (2)) 236	Scene V Recitative (Septimius) Mistaken wretches! (Anh. / App. II, (2)) 253
12. Air (Septimius) Dread the fruits 80	entfällt / omitted	entfällt / omitted
Recitative (Theodora, Septimius) Deluded mortal! 83	Recitative (Theodora, Septimius) Deluded mortal! (Anh. / App. I, (2)) 236	Recitative (Theodora, Septimius) Deluded mortal! (Anh. / App. II, (2)) 253
13. Accompagnato (Theodora) O worse than death indeed!.. 85	13. Accompagnato (Theodora) O worse than death indeed!.. 85	13. Accompagnato (Theodora) O worse than death indeed!.. 85
14. Air (Theodora) Angels, ever bright and fair.. 85	14. Air (Theodora) Angels, ever bright and fair.. 85	14. Air (Theodora) Angels, ever bright and fair.. 85
Scene VI Recitative (Didymus, Irene) Unhappy happy crew! 87	Scene VI Recitative (Didymus, Irene) Unhappy happy crew! 87	Scene VI Recitative (Didymus, Irene) Unhappy happy crew! (Anh. / App. II, (3)) 254
15. Air (Didymus) Kind Heav'n 89	15. Air (Didymus) Kind Heav'n (ohne T. / omitting b. 77–106) 89	15. Air (Didymus) Kind Heav'n (ohne T. / omitting b. 77–106) 89
Scene VII Recitative (Irene) O love, how great thy pow'r.. 93	Scene VII Recitative (Irene) O love, how great thy pow'r.. 93	Scene VII Recitative (Irene) O love, how great thy pow'r.. 93
16. Chorus (Christians) Go, gen'rous, pious youth.... 94	16. Chorus (Christians) Go, gen'rous, pious youth.... 94	16. Chorus (Christians) Go, gen'rous, pious youth.... 94
PART II	PART II	PART II
Scene I Recitative (Valens) Ye men of Antioch 103	Scene I Recitative (Valens) Ye men of Antioch 103	Scene I Recitative (Valens) Ye men of Antioch (Anh. / App. II, (4)) 255
17. Chorus (Heathens) Queen of summer. 104	17. Chorus (Heathens) Queen of summer. 104	17. Chorus (Heathens) Queen of summer. 104

Fassung 1 / Version 1 1750	Fassung 2 / Version 2 1750–55	Fassung 3 / Version 3 1759
18. Air (Valens) Wide spread his name 106	18. Air (Valens) Wide spread his name 106	18. Air (Valens) Wide spread his name 106
Recitative (Valens) Return, Septimius 109	Recitative (Valens) Return, Septimius 109	Recitative (Valens) Return, Septimius (Anh. / App. II, (5)) 256
19. Chorus (Heathens) Venus, laughing from the skies 110	19. Chorus (Heathens) Venus, laughing from the skies 110	19. Chorus (Heathens) Venus, laughing from the skies 110
Scene II	Scene II	Scene II
20. Sinfonia 114	20. Sinfonia (wahlweise / optional) 114	20. Sinfonia (wahlweise / optional) 114
Recitative (Theodora) O thou, bright sun! 114	Recitative (Theodora) O thou, bright sun! (Anh. / App. I, (3)) 238	Recitative (Theodora) O thou, bright sun! (Anh. / App. I, (3)) 238
21. Air (Theodora) With darkness deep 115	entfällt / omitted	entfällt / omitted
22. Air 117	Sinfonia Anh. / App. I, (4) . . 238	Sinfonia Anh. / App. I, (4) . . 238
Recitative (Theodora) But why are thou disquieted, my soul? 118	Recitative (Theodora) But why are thou disquieted, my soul? 118	Recitative (Theodora) But why are thou disquieted, my soul? 118
23. Air (Theodora) O that I on wings could rise. . 118	23. Air (Theodora) O that I on wings could rise. . 118	23. Air (Theodora) O that I on wings could rise. . 118
Scene III	Scene III	Scene III
Recitative (Didymus, Septimius) Long have I known 122	Recitative (Didymus, Septimius) Long have I known 122	Recitative (Didymus, Septimius) Long have I known (Anh. / App. II, (6)) 257
24. Air (Septimius) Tho' the honours 124	24. Air (Septimius) Tho' the honours 124	24. Air (Septimius) Tho' the honours 124
Recitative (Didymus, Septimius) O save her, then 131	Recitative (Didymus, Septimius) O save her, then 131	Recitative (Didymus, Septimius) O save her, then 131
25. Air (Didymus) Deeds of kindness 132	25. Air (Didymus) Deeds of kindness (gekürzte Fassung / short version: Anh. / App. I, (5)) 239	25. Air (Didymus) Deeds of kindness (gekürzte Fassung / short version: Anh. / App. I, (5)) 239
Scene IV	Scene IV	Scene IV
Recitative (Irene) The clouds begin to veil 136	Recitative (Irene) The clouds begin to veil 136	Recitative (Irene) The clouds begin to veil 136
26. Air (Irene) Defend her, Heav'n 137	26. Air (Irene) Defend her, Heav'n 137	26. Air (Irene) Defend her, Heav'n 137
Scene V	Scene V	Scene V
Recitative (Didymus) Or lull'd with grief 140	Recitative (Didymus) Or lull'd with grief 140	Recitative (Didymus) Or lull'd with grief (Anh. / App. II, (7)) 258

Fassung 1 / Version 1 1750	Fassung 2 / Version 2 1750–55	Fassung 3 / Version 3 1759
27. Air (Didymus) Sweet rose and lily 140	27. Air (Didymus) Sweet rose and lily 140	27. Air (Didymus) Sweet rose and lily 140
Recitative (Theodora, Didymus) O save me, Heav'n 144	Recitative (Theodora, Didymus) O save me, Heav'n 144	Recitative (Theodora, Didymus) O save me, Heav'n (Anh. / App. II, (8)) 258
28. Air (Theodora) The pilgrim's home 147	28. Air (Theodora) The pilgrim's home 147	28. Air (Theodora) The pilgrim's home 147
29. Accompagnato (Didymus) Forbid it, Heav'n! 149	29. Accompagnato (Didymus) Forbid it, Heav'n! (Anh. / App. I, (6)) 242	29. Accompagnato (Didymus) Forbid it, Heav'n! (Anh. / App. I, (6)) 242
Recitative (Didymus, Theodora) Or say, what right have I 149	Recitative (Didymus, Theodora) Or say, what right have I (Anh. / App. I, (7)) 242	Recitative (Didymus, Theodora) Ah! what is liberty or life (Anh. / App. II, (9)) 260
30. Duet (Theodora, Didymus) To thee, thou glorious son of worth 152	30. Duet (Theodora, Didymus) To thee, thou glorious son of worth 152	30. Duet (Theodora, Didymus) To thee, thou glorious son of worth 152
Scene VI Recitative (Irene) 'Tis night 157	Scene VI Recitative (Irene) 'Tis night 157	Scene VI Recitative (Irene) 'Tis night (ohne T. / omitting b. 32–73) 157
31. Chorus (Christians) He saw the lovely youth 158	31. Chorus (Christians) He saw the lovely youth 158	31. Chorus (Christians) He saw the lovely youth 158
PART III	PART III	PART III
Scene I 32. Air (Irene) Lord, to Thee 168	Scene I 32. Air (Irene) Lord, to Thee 168	Scene I 32. Air (Irene) Lord, to Thee (ohne T. / omitting b. 32–57) 168
Scene II Recitative (Irene, Theodora) But see! the good, the virtuous Didymus! 171	Scene II Recitative (Irene, Theodora) But see! the good, the virtuous Didymus! 171	Scene II Recitative (Irene, Theodora) But see! the good, the virtuous Didymus! (Anh. / App. II, (10)) 261
33. Air (Theodora) When sunk in anguish 172	entfällt / omitted	Anh. / App. II, (11) Air and Chorus Blessed be the pow'r 262
34. Chorus and Solo Blest be the hand 177	34. Chorus and Solo Blest be the hand 177	34. Chorus and Solo Blest be the hand 177
Scene III Recitative (Messenger, Irene, Theodora) Undaunted in the court 189	Scene III Recitative (Messenger, Irene, Theodora) Undaunted in the court 189	entfällt / omitted
35. Accompagnato (Theodora) O my Irene 190	35. Accompagnato (Theodora) O my Irene 190	entfällt / omitted

Fassung 1 / Version 1 1750	Fassung 2 / Version 2 1750–55	Fassung 3 / Version 3 1759
Recitative (Theodora) Stay me not 191	Recitative (Theodora) Stay me not 191	entfällt / omitted
36. Duet (Irene, Theodora) Whither, Princess, do you fly? 191	36. Duet (Irene, Theodora) Whither, Princess, do you fly? 191	entfällt / omitted
Recitative (Irene) She's gone 195	entfällt / omitted	entfällt / omitted
37. Air (Irene) New scenes of joy 195	entfällt / omitted	entfällt / omitted
Scene IV Recitative (Valens, Didymus) Is it a Christian virtue, then . . 199	Scene IV Recitative (Valens, Didymus) Is it a Christian virtue, then (Anh. / App. I, (8)) 244	Scene III Recitative (Valens, Didymus) Is it a Christian virtue, then (Anh. / App. II, (12)) 263
Scene V Recitative (Theodora, Septimius) Be that my doom 201	Scene V Recitative (Theodora, Septimius) Be that my doom 201	Scene IV Recitative (Theodora, Septimius) Be that my doom 201
38. Air (Septimius) From virtue springs 202	38. Air (Septimius) From virtue springs (gekürzte Fassung / short version: Anh. / App. I, (9)) 246	38. Air (Septimius) From virtue springs (gekürzte Fassung / short version: Anh. / App. I, (9)) 246
39. Air (Valens) Cease, ye slaves 207	39. Air (Valens) Cease, ye slaves 207	39. Air (Valens) Cease, ye slaves 207
Recitative (Didymus, Theodora) 'Tis kind, my friends 210	Recitative (Didymus, Theodora) 'Tis kind, my friends 210	Recitative (Didymus, Theodora) 'Tis kind, my friends (Anh. / App. II, (13)) 264
		Air (Theodora) Lost in anguish (Anh. / App. II, (14)) 266
40. Chorus (Heathens) How strange their ends 211	40. Chorus (Heathens) How strange their ends 211	40. Chorus (Heathens) How strange their ends 211
Recitative (Didymus, Theodora, Valens) On me your frowns 219	Recitative (Didymus, Theodora, Valens) On me your frowns 219	Recitative (Didymus, Theodora, Valens) On me your frowns 219
41. Air (Valens) Ye ministers of justice 220 oder / or Anh. / App. I, (10)	41. Air (Valens) Ye ministers of justice 220 oder / or Anh. / App. I, (10)	entfällt / omitted
Recitative (Valens) 249	Recitative (Valens) 249	
Scene VI Recitative (Didymus, Theodora, Septimius) And must such beauty suffer? 222	Scene VI Recitative (Didymus, Theodora, Septimius) And must such beauty suffer? 222	Scene V Recitative (Didymus, Theodora, Septimius) And must such beauty suffer? 222
42. Air and Duet (Didymus, Theodora) Streams of pleasure 223	42. Air and Duet (Didymus, Theodora) Streams of pleasure 223	42. Air and Duet (Didymus, Theodora) Streams of pleasure 223

Fassung 1 / Version 1 1750	Fassung 2 / Version 2 1750–55	Fassung 3 / Version 3 1759
Scene VII	Scene VII	Scene VI
Recitative (Irene)	Recitative (Irene)	Recitative (Irene)
Ere this, their doom 228	Ere this, their doom 228	Ere this, their doom 228
		Anh. / App. II, (15)
		Air (Irene)
		(wahlweise / optional)
		The leafy honours 267
43. Chorus (Christians)	43. Chorus (Christians)	43. Chorus (Christians)
O Love Divine 229	O Love Divine 229	O Love Divine 229

© by Bärenreiter