

VERZEICHNIS DER SZENEN / INDEX OF SCENES

Ouverture		Scena III	
Ouverture	5	Recitativo E chi tenta rapirmi (Mirtillo).	67
Largo I	9	11. Aria Allor che sorge (Mirtillo).	68
Allegro I	13	Scena IV	
Menuet	20	Recitativo Mi fian cari i tuoi voti (Amarilli).	69
Largo II.	22	Scena V	
Allegro II	27	Recitativo Mia diletta, che pensi? (Eurilla, Amarilli)	70
Atto primo		12. Aria Finte labbra, stelle ingrato (Amarilli).	71
Scena I		Scena VI	
1. Aria Fato crudo (Mirtillo).	32	Recitativo Vanne lungi da me! (Silvio, Dorinda).	77
Recitativo Ah! no, sia pur pietosa (Mirtillo)	34	13. Aria Sol nel mezzo risuona del core (Silvio).	78
2. Aria Augelletti, ruscelletti (Mirtillo).	35	Scena VII	
Scena II		Recitativo Dorinda, ove hai tu poste (Dorinda).	82
Recitativo Ah! infelice mia patria (Amarilli)	37	14. Aria Se in ombre nascosto (Dorinda).	82
Scena III		Scena VIII	
Recitativo Son di Mirtillo! (Mirtillo, Amarilli).	38	Recitativo Ed è pur ver (Mirtillo, Eurilla)	86
3. Aria Son come navicella (Amarilli).	40	15. Aria Nel mio core ritorna il contento (Mirtillo)	87
Scena IV		Scena IX	
Recitativo Come viver poss'io (Mirtillo)	43	Recitativo E tu stessa vedesti (Amarilli, Eurilla).	96
Scena V		16. Aria No, non basta a un infedele (Amarilli).	97
Recitativo Ferma, Mirtillo! (Eurilla, Mirtillo).	43	Scena X	
4. Aria Lontan dal mio tesoro (Mirtillo).	45	Recitativo Ah! tepido amator (Eurilla, Mirtillo).	103
Scena VI		Scena XI	
Recitativo Ah! che sperar mi resta? (Eurilla)	47	Recitativo Su, su, per mano altrui (Eurilla)	103
5. Aria Di goder il bel ch'adoro (Eurilla)	48	17. Aria Ritorna adesso amor (Eurilla)	104
Scena VII		Atto terzo	
6. Aria Casta dea (Silvio)	52	Scena I	
Recitativo Tu sola, o bella diva (Silvio, Dorinda)	55	Recitativo Sventurato mio amore (Dorinda)	114
7. Aria Mi lasci, mi fuggi (Dorinda)	56	18. Aria Ho un non so che nel cor (Dorinda)	114
Scena VIII		Scena II	
Recitativo Cinzia, mia casta dea (Silvio)	58	Recitativo Miei fidi, oggi v'accenda (Silvio).	116
8. Aria Non vuo' legarmi il cor (Silvio)	58	Sinfonia	116
Atto secondo		Recitativo Ma veggio, o veder parmi (Silvio).	117
Scena I		Scena III	
Recitativo E ancor non giungi (Mirtillo)	62	Recitativo Oh! dolce uscir di vita (Dorinda, Silvio).	117
9. Aria Caro Amor (Mirtillo)	62	19. Aria Se m'ami, o caro (Dorinda).	119
Scena II		Scena IV	
10. Aria Occhi belli (Eurilla)	65	Recitativo Amor, se gloria stimi (Silvio).	120
Recitativo Già fortuna m'arride (Eurilla)	66	20. Aria Tu nel piagarmi il seno (Silvio).	121

Scena V	
21. Aria D'allor trionfante (Eurilla)	124
Recitativo Già Amarilli fu colta (Eurilla)	129

Scena VI	
Recitativo Grazie alli dei (Dorinda, Silvio, Eurilla)	129
22. Aria Secondaste alfine (Eurilla)	130

Scena VII	
23. Sinfonia, Accompagnato e Recitativo	
Oh! Mirtillo, Mirtillo (Amarilli, Mirtillo)	132

Scena VIII	
(Recitativo) Sciogliete quelle mani! (Mirtillo, Amarilli) . .	134
24. Duetto Per te, mio dolce bene (Mirtillo, Amarilli) . . .	136

Scena IX	
25. Sinfonia	139
26. Aria e Recitativo Risonar mi sento al core (Tirenio) . .	140
Recitativo E ti stringo, mio ben! (Mirtillo, Amarilli, Dorinda, Silvio, Eurilla)	142
27. Coro Quel ch'il cielo già prefisse	143

ZUR EDITION

Die *Hallische Händel-Ausgabe* (HHA) ist eine Kritische Gesamtausgabe der Werke Händels auf der Grundlage aller bekannten Quellen. Sie soll sowohl der Forschung als auch der Praxis dienen.

Die HHA erscheint in fünf Serien und Supplementen:

Serie I	Oratorien und große Kantaten
Serie II	Opern
Serie III	Kirchenmusik
Serie IV	Instrumentalmusik
Serie V	Kleinere Gesangswerke
Supplemente	

Jeder Band enthält ein Vorwort, in dem über Entstehungsgeschichte und Überlieferung des Werkes berichtet wird und aufführungspraktische Fragen erörtert werden, sowie einen Kritischen Bericht. Die Ausgaben von Vokalwerken enthalten eine wörtliche deutsche und, wenn nötig, auch eine englische Übersetzung des Gesangstextes, die Bände der Serien I und II außerdem ein Faksimile des für die erste Aufführung gedruckten Librettos.

Grundsätzlich werden Händels Intentionen so genau wie möglich in moderner Notenschrift wiedergegeben. Mit Ausnahme der Werktitel, Überschriften und Vorsätze sind in den Notenbänden alle Hinzufügungen gekennzeichnet, und

zwar Buchstaben (Wörter, dynamische Zeichen, Trillerzeichen) und Ziffern durch kursiven Druck, Noten, Pausen, Staccatostriche und -punkte, Fermaten und Ornamente durch Kleinstich, Bögen durch Strichelung, Continuobezifferung durch runde Klammern. Ohne Kennzeichnung ergänzt werden Bögen von der Vorschlags- zur Hauptnote, Ganztaktpausen und Akzidentien. Ebenfalls ohne Kennzeichnung werden offensichtliche Fehler der Primärquelle berichtigt, aber im Kritischen Bericht vermerkt. Halsung und Balkung der Noten, die Wiedergabe der dynamischen Zeichen, Akzidentien und Continuobezifferung sowie die Bezeichnung der Triolen erfolgen in der heute gebräuchlichen Form. Ornamente werden, soweit möglich, typographisch modernen Gewohnheiten angepasst.

Die Anordnung der Instrumente entspricht im Allgemeinen dem heute üblichen Partiturbild. Transponierende Instrumente werden in ihrer originalen Notierung wiedergegeben. C-Schlüssel sind nur dann beibehalten, wenn ihre Verwendung der heute üblichen Praxis entspricht. Die Bezeichnung der Instrumental- und Singstimmen erfolgt einheitlich italienisch, die originalen Besetzungsangaben werden im Kritischen Bericht genannt.

Nach Möglichkeit folgt die Nummerierung der einzelnen Sätze der größeren Werke dem Händel-Werkeverzeichnis (HWV).

VORWORT

Händel komponierte *Il pastor fido*, HWV 8a, im Herbst 1712, kurz nachdem er zum zweiten Mal in London eingetroffen war. Er signierte das vollendete Autograph am 24. Oktober 1712. Die Kompositionspartitur ist zwar nicht vollständig überliefert, es handelt sich aber um das früheste erhaltene Opernmanuskript Händels, in dem er das Datum der Fertigstellung des Werkes vermerkte (siehe Faksimile, S. XXVIII). Vor der Erstaufführung, die am 22. November 1712 im Queen's Theatre stattfand, erfuhr die Oper einige Überarbeitungen. Die erste Aufführungsserie umfasste sieben Vorstellungen: jeweils drei im November und Dezember 1712 sowie die letzte im Februar 1713.¹ Das von Giacomo Rossi stammende Libretto basiert auf der gleichnamigen *tragicommedia pastorale* von Battista Guarini, die 1590 erstmals erschien.

Nach dem großen Erfolg von *Rinaldo*, HWV 7a, in der ersten Hälfte des Jahres 1711 und der sich ab Juni anschließenden, mehr als einjährigen Abwesenheit des Komponisten von der

englischen Hauptstadt, war *Il pastor fido* Händels zweite Londoner Oper. Die Bedingungen für Operaufführungen hatten sich in London unterdessen verschlechtert. Der Direktor des Queen's Theatre, Owen Swiney, eröffnete die Spielzeit mit zwei konzertanten Aufführungen des Pasticcios *The Triumph of Love* (Musik von mehreren italienischen Komponisten) am 12. und 15. November 1712. Danach gelang es ihm nicht, eine Subskription für *Il pastor fido* und *Dorinda* (ein Pasticcio von Nicola Haym, das größtenteils auf *La fede riconosciuta* von Carlo Francesco Pollarolo basierte)² zu organisieren. Die Pastorale *Dorinda* lief ab dem 10. Dezember parallel zu *Il pastor fido* und nutzte die gleichen Bühnenbilder.³ Auch für das nächste Werk Händels in dieser Spielzeit, *Teseo*, HWV 9, kam eine Subskription nicht zustande. Nach der zweiten Aufführung von *Teseo* am 14. Januar 1713 floh Swiney mit den Einnahmen beider Vor-

¹ Aufführungen fanden am 22., 26., 29. November, am 3., 6., 27. Dezember 1712 und am 21. Februar 1713 statt, siehe Emmett L. Avery (Hrsg.), *The London Stage 1660–1800. A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment. Compiled from the Playbills, Newspapers, and Theatrical Diaries of the Period*, Teil 2: 1700–1729, Carbondale 1960, Bd. 1, S. 287–295.

² Lowell Lindgren, *Venice, Vivaldi, Vico and Opera in London 1705–17. Venetian Ingredients in English Pasticci*, in: Antonio Fanna und Giovanni Morelli (Hrsg.), *Nuovi Studi Vivaldiani*, Bd. 2, Florenz 1988, S. 633–666, bes. S. 647f. und 662f.

³ Die Spielzeit ist ausführlich beschrieben bei Winton Dean und John Merrill Knapp, *Handel's Operas 1704–1726*, Oxford ¹1995, S. 151–167, bes. S. 159; siehe auch Donald Burrows, *Handel*, Oxford ²2012, S. 79–105, bes. S. 89f.

stellungen nach Italien und hinterließ unbezahlte Rechnungen und ein Chaos. Die Mitwirkenden entschieden sich dafür, die Aufführungen fortzusetzen und den Gewinn aufzuteilen.⁴ Der Bericht in dem vormals Francis Colman zugeschriebenen *Opera Register*, dass vor dem Beginn der Spielzeit die Bühne und Kulissen verändert und verbessert wurden, steht scheinbar im Widerspruch zu seiner Beschreibung der Inszenierung von *Il pastor fido*:

The Scene represented only the Country of Arcadia. the Habits were old. – the Opera Short.⁵

Übersetzung:

Die Bühne zeigte nur die arkadische Landschaft. Die Kostüme waren alt. – Die Oper kurz.

Il pastor fido hat sowohl hinsichtlich der Länge als auch der Orchesterbesetzung eine kleinere Dimension als Händels übrige Opern. Für Charles Burney „it was a *pastoral* drama, in which simplicity was propriety.“⁶ („war es ein Schäferspiel, das schlicht sein sollte.“) Nach der heroischen Oper *Rinaldo* könnte sich Händel deshalb für die Vertonung einer Pastorale entschieden haben, um sein Können im Komponieren der zwei aktuell auf italienischen und englischen Bühnen präsenten Stilrichtungen unter Beweis zu stellen.⁷ Die Wahl des Stoffs war vermutlich kein Zufall, zumal *Rinaldo* auf einer Quelle von ähnlicher Bedeutung basierte wie Guarinis Pastorale, nämlich dem Kreuzzug-Epos *La Gerusalemme liberata* (1581) von Torquato Tasso. Man könnte *Rinaldo* und *Il pastor fido* als Gegensatzpaar bezeichnen. Um der Einfachheit des pastoralen Stils gerecht zu werden, bediente sich Händel einer schlichten Orchesterbesetzung und einem ungewöhnlich hohen Anteil von Arien mit zurückhaltender Instrumentalbegleitung: Die Oper enthält sieben Continuo-Arien, zwei Arien all’unisono (in denen die Gesangsstimme allein von Violinen verdoppelt wird) und zwei Arien all’ottava (in denen die Orchesterbegleitung aus den Bassi und den dazu in Oktaven geführten Streichern besteht). Von diesen elf der insgesamt 23 Arien der Oper sind die meisten im ersten Akt zu finden: vier Continuo-Arien und eine Arie all’unisono – also insgesamt fünf von acht Nummern in diesem Akt. Ellen T. Harris verweist auch auf den umfangreichen Einsatz der monothematischen Da-capo-Arie als weiteres Mittel der Simplifizierung.⁸

Für *Il pastor fido* griff Händel ausgiebig auf seine italienischen Kantaten und andere Musik jener Zeit zurück. Das Ergebnis ist eine reizvolle Zusammenstellung mit einer passenden pastoralen Atmosphäre. Mirtillos Musik ist meist von Melancholie geprägt, während die Rollen von Amarilli und Dorinda bisweilen

das Tragische berühren. Silvio dagegen – bei Burney in einer Paraphrase über Guarini beschrieben als „a gay and frolicsome swain, much fonder of field-sports, than the society of females“⁹ („ein fröhlicher und ausgelassener Schäfer, viel eher sportlicher Betätigung im Freien als dem Umgang mit Frauen zugeneigt“) – wird freundlich dargestellt. Die bemerkenswerteste Figur verkörpert allerdings Eurilla in ihrer wirkungsvollen Charakterisierung, die ihrer Rolle als Motor des Dramas entspricht. Der hohe Anteil der aufwendiger orchestrierten Bravourarien hebt Eurillas Partie von den anderen ab. Die meisten Continuo-Arien singen die beiden schmachtenden, an unerwideter Liebe leidenden Charaktere Mirtillo (drei von sechs Arien) und Dorinda (zwei von vier Arien). Amarilli und Eurilla haben jeweils eine Continuo-Arie. Bei einer weiteren Arie von Mirtillo handelt es sich um eine Arie all’unisono. Von den verbleibenden beiden Arien Dorindas ist die eine all’ottava, die andere all’unisono. Wo Händel das ganze Orchester einsetzt, tut er das mit Geschick, besonders in der extrovertierten Musik für Eurilla und in den Arien für Silvio. Drei seiner vier Arien widmen sich der Jagd.

Ein anderer wichtiger Bestandteil der ursprünglichen Fassung der Oper ist die ausgedehnte Ouvertüre mit sechs Musiksätzen, die vielleicht auf eine frühere Komposition zurückgeht. Dean und Knapp vermuten, dass sie in Händels Zeit in Hannover datiert werden kann, „where the orchestra was modelled on the French pattern with strong woodwind“¹⁰ („wo das Orchester nach französischem Vorbild über starke Holzbläser verfügte“). Die Sänger der Uraufführung waren:

Mirtillo	Valeriano Pellegrini (Sopran)
Silvio	Valentino Urbani (Alt)
Amarilli	Elisabetta Pilotti-Schiavonetti (Sopran)
Eurilla	Francesca Margherita de L’Epine (Sopran)
Dorinda	Jane Barbier (Alt)
Tirenio	Richard Leveridge (Bass)

Das Vorhandensein der Arien von Silvio in Transpositionen für Sopran in Quelle D deutet darauf hin, dass Urbani in mindestens einer Aufführung durch einen anderen Sänger ersetzt wurde.

Die bescheidene Anlage von *Il pastor fido* war vielleicht durch die finanziellen Möglichkeiten des Queen’s Theatre bedingt. Obwohl Pastorale im frühen 18. Jahrhundert auf den Londoner Bühnen regelmäßig vertreten waren, ist ihre Beliebtheit umstritten. Die Londoner Inszenierungen von Pastoral-Opern scheinen in den Jahrzehnten vor Händels Ankunft eine Serie von Fiaskos gewesen zu sein.¹¹ Überdies wurde die Frage erhoben, ob Händels Idee eines italianisierten Schäferspiels mit den Erwartungen des Londoner Publikums vereinbar war.¹² Die gleichgültige Reaktion auf die Erstfassung von *Il pastor fido*

⁴ Burrows 2012 (wie Anm. 3), S. 89f., sowie Dean und Knapp 1995 (wie Anm. 3), S. 159 und 249.

⁵ HCD 1, S. 248ff. Das vollständige „Operntagebuch“ erschien transkribiert in: Konrad Sasse, *Opera Register from 1712 to 1734 (Colman-Register)*, in: *Händel-Jahrbuch*, Bd. 5, Leipzig 1959, S. 199–223.

⁶ Charles Burney, *A General History of Music, From The Earliest Ages to the Present Period*, Bd. 4, London 1789, S. 237.

⁷ Duncan Chisholm, *The English Origins of Handel’s ‘Pastor fido’*, in: *The Musical Times*, Bd. 115, 1974, S. 650–654, sowie Ellen T. Harris, *Handel and the Pastoral Tradition*, New York 1980, S. 176.

⁸ Harris 1980 (wie Anm. 7), S. 181.

⁹ Burney 1789 (wie Anm. 6), S. 235.

¹⁰ Dean und Knapp 1995 (wie Anm. 3), S. 213.

¹¹ Harris bestreitet die These, dass die Pastorale in England vormals beliebt war (siehe Harris 1980 [wie Anm. 7], S. 188f.), an der Dean und Knapp weiterhin festhielten (siehe Dean und Knapp 1995 [wie Anm. 3], S. 209). Chisholm liefert eine Übersicht über die erfolglosen Londoner Pastoral-Opern in den Jahrzehnten vor Händels Ankunft (siehe Chisholm 1974 [wie Anm. 7]).

¹² Harris 1980 (wie Anm. 7), S. 188f.

EDITORIAL POLICY

The *Hallische Händel-Ausgabe* (HHA) is a Collected Critical Edition of Handel's works based on a comprehensive study of the surviving sources. It is intended to serve both scholarly and practical needs.

The HHA appears in five series and supplementary volumes:

Series I	Oratorios and large Cantatas
Series II	Operas
Series III	Church Music
Series IV	Instrumental Music
Series V	Small Vocal Works
Supplements	

Each volume contains a preface (which gives an account of the circumstances of composition and of the performance-history of the music, together with a discussion of questions of performance practice) and a Critical Report. The editions of vocal works include a literal German translation of the text, and also, if necessary, an English one; the volumes in Series I and II also contain a facsimile of the libretto printed for the first performance.

As a fundamental principle, Handel's intentions will be realized as faithfully as possible, using modern notation. In general,

roman type indicates original material and italic type denotes editorial suggestion. The exceptions are titles of works, headings of movements and nomenclature of instruments. Full-size notes and rests, continuous slurs and ties, normal bass figurings and other such musical material, represent the original text. Small notes and rests, dotted ties and slurs, bass figures in brackets, and other such clearly-designated additions are editorial.

Slurs from the appoggiatura to a principal note are supplied without special indication, as are whole-bar rests and accidentals. Obvious errors in the primary source are likewise corrected without indication, but are listed in the Critical Report. Present-day usage is followed in stemming and beaming, accidentals and bass figurings as well as the indication of triplets. Ornaments, as far as possible, are adapted to modern typographical usage.

In general, the disposition of instruments follows present-day score arrangement. Transposing instruments are given in their original notation. C-clefs are retained only where their usage corresponds to present-day practice. The instrumental and vocal parts are designated in Italian; the original nomenclature is listed in the Critical Report.

Where possible the numbering of single movements of the larger works corresponds to the Handel Thematic Catalogue (HWV).

PREFACE

Handel composed *Il pastor fido*, HWV 8a, shortly after his second arrival in London in autumn of 1712: he signed the completed autograph on 24 October 1712. The autograph itself does not survive in its entirety, but this is the earliest surviving example of a Handel opera manuscript in which he recorded the date of completion of the work (see facsimile, p. XXVIII). The opera underwent some revisions before the first performance, which took place at the Queen's Theatre on 22 November 1712. The first run comprised seven performances: six in November and December 1712 and the last in February 1713.¹ The libretto, supplied by Giacomo Rossi, was based on the eponymous *tragicommedia pastorale* by Battista Guarini, first published in 1590.

This was Handel's second opera for London, after the great success of *Rinaldo*, HWV 7a, in the first half of 1711, and the composer's subsequent absence from the city from June 1711 for over a year. The conditions of opera production in London had in the meantime deteriorated. The manager of

the Queen's Theatre, Owen Swiney, started the season with two concert performances of the pasticcio *The Triumph of Love* (with music by several Italian composers) on 12 and 15 November 1712. He then failed to organize a subscription for *Il pastor fido* and *Dorinda* (a pasticcio by Nicola Haym, mostly based on Carlo Francesco Pollarolo's *La fede riconosciuta*)², which ran concurrently with *Il pastor fido* from 10 December onwards and used the same sets.³ Similarly, there was no subscription for Handel's *Teseo*, HWV 9, later in the season. After its second performance on 14 January 1713, Swiney fled to Italy with the box office takings of the two evenings, leaving behind unpaid bills and confusion. The performers decided to continue with performances and to split any profits.⁴ The report in the *Opera Register*, formerly attributed to Francis Colman, that before the

¹ There were performances on 22, 26, 29 November, 3, 6, 27 December 1712, and 21 February 1713. See Emmett L. Avery (ed.), *The London Stage 1660–1800. A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment. Compiled from the Playbills, Newspapers, and Theatrical Diaries of the Period*, part 2: 1700–1729, Carbondale, 1960, vol. 1, pp. 287–95.

² Lowell Lindgren, *Venice, Vivaldi, Vico and Opera in London 1705–17. Venetian Ingredients in English Pasticci*, in: Antonio Fanna and Giovanni Morelli (eds.), *Nuovi Studi Vivaldiani*, vol. 2, Florence, 1988, pp. 633–66, especially pp. 647–48 and 662–63.

³ The season is covered in detail in Winton Dean and John Merrill Knapp, *Handel's Operas 1704–1726*, Oxford, ²1995, pp. 151–67, particularly p. 159; see also Donald Burrows, *Handel*, Oxford, ²2012, pp. 79–105, particularly pp. 89–90.

⁴ Burrows 2012 (see fn. 3), pp. 89–90; Dean and Knapp 1995 (see fn. 3), pp. 159 and 249.

beginning of the season the stage and scenery had been “altered & emended” appears somewhat at odds with its description of the staging of *Il pastor fido*:

The Scene represented only the Country of Arcadia. the Habits were old. – the Opera Short.⁵

Il pastor fido is indeed on a smaller scale than Handel’s other operas, in terms of both its length and its orchestration. In Charles Burney’s words, “it was a *pastoral* drama, in which simplicity was propriety.”⁶ It has been suggested that after the heroic *Rinaldo* Handel might have chosen to write a pastoral in order to demonstrate his ability to compose in the two different styles current on the Italian and English stages.⁷ The choice of the subject was probably no coincidence, either: *Rinaldo* had been based on a source of similar importance, Torquato Tasso’s crusade epic *La Gerusalemme liberata* (1581). It is thus possible to perceive *Rinaldo* and *Il pastor fido* as a pair of related opposites. To capture the simplicity of the pastoral idiom, Handel used modest orchestration, with an unusually high proportion of arias characterized by diminutive techniques: the opera contains seven continuo arias, two arias *all’unisono* (where the voice is doubled by violins only), and two arias *all’ottava* (where the orchestral accompaniment consists of the bassi playing an octave below the strings). Together, these account for eleven out of the 23 arias. The greatest concentration of them can be found in Act I: four continuo arias and one aria *all’unisono* making up five out of eight numbers in the act. Ellen T. Harris also points to the extensive use of the monothematic da capo aria as another diminutive technique.⁸

Il pastor fido draws extensively on the composer’s Italian cantatas and other music from his Italian period, resulting in a charming compilation with an appropriately pastoral atmosphere. Most of Mirtillo’s music carries an air of melancholy; the roles of Amarilli and Dorinda at times touch on the tragic. In contrast, Silvio – described by Burney, in a paraphrase of Guarini, as “[...] a gay and frolicsome swain, much fonder of field-sports, than the society of females”⁹ – is gently caricatured. The most notable part, however, is that of Eurilla, with effective characterization befitting her role as the primary agent of the drama. She has a high proportion of bravura arias, more lavishly scored than those for the other characters. Most of the continuo arias are divided between the two characters who languish as they suffer unrequited love: Mirtillo (three of his six arias) and Dorinda (two of her four). Amarilli and Eurilla have one continuo aria each. A further Mirtillo aria is an aria *all’unisono*; of the two remaining Dorinda arias one is *all’ottava* and the other *all’unisono*. Where Handel does employ the full orchestra, he makes good use of it, in particular in the extrovert

music for Eurilla and the arias for Silvio. Three of Silvio’s four arias are set in a hunting idiom.

Another notable feature of the first version of the opera is the extensive overture with six movements, which probably originated as an earlier composition. Dean and Knapp conjecture that it might date from Handel’s time in Hanover, “where the orchestra was modelled on the French pattern with strong woodwind.”¹⁰

The singers on the first night were:

Mirtillo	Valeriano Pellegrini (soprano castrato)
Silvio	Valentino Urbani (alto castrato)
Amarilli	Elisabetta Pilotti-Schiavonetti (soprano)
Eurilla	Francesca Margherita de L’Epine (soprano)
Dorinda	Jane Barbier (alto)
Tirenio	Richard Leveridge (bass)

The presence of Silvio’s arias in soprano transposition in source D suggests that Urbani was replaced by another singer for at least one performance.

The modest scale of *Il pastor fido* may have been dictated by the finances of the Queen’s Theatre company. Pastorals were a feature of the London stage in the early 18th century, but there is no consensus about whether they were as popular as sometimes supposed, and the London pastoral operas produced in the decades before Handel’s arrival seems to have been a string of disasters.¹¹ Moreover, the question has been raised whether Handel’s Italianate idea of the pastoral was compatible with the expectations of the London audience.¹² The indifferent response to the first version of *Il pastor fido* certainly seems to confirm that the opera was seen as an anticlimax after *Rinaldo*. In view of its lukewarm reception compared to the resounding success of its predecessor, as well as the successes of Handel’s big dynastic dramas of the 1720s, one might have expected the history of Handel’s *Il pastor fido* to end in 1712/13. The composer seems, however, to have trusted this pastoral subject. He returned to *Il pastor fido* during two of his most troubled seasons on the London stage, 1733–34 and 1734–35, when he was in competition with the rival Opera of the Nobility.¹³ Indeed his trust apparently extended to pastoral works in general, for in addition to *Il pastor fido* 1734 saw performances of the related *Acis and Galatea*, HWV 49b, and *Parnasso in festa*, HWV 73.

The libretto and Guarini’s *Il pastor fido*

Guarini’s *tragicommedia pastorale* was a seminal work, one of the most influential works in Italian literary history. With Tasso’s *Aminta* (1573) it set a vogue for pastoral subjects in an early version of the call for a return to nature and to a former,

⁵ HCD 1, pp. 248–50. The whole diary is transcribed in: Konrad Sasse, *Opera Register from 1712 to 1734 (Colman-Register)*, in: *Händel-Jahrbuch*, vol. 5, Leipzig, 1959, pp. 199–223.

⁶ Charles Burney, *A General History of Music, From The Earliest Ages to the Present Period*, vol. 4, London, 1789, p. 237.

⁷ Duncan Chisholm, *The English Origins of Handel’s ‘Pastor fido’*, in: *The Musical Times*, vol. 115, 1974, pp. 650–54; Ellen T. Harris, *Handel and the Pastoral Tradition*, New York, 1980, p. 176.

⁸ Harris 1980 (see fn. 7), p. 181.

⁹ Burney 1789 (see fn. 6), p. 235.

¹⁰ Dean and Knapp 1995 (see fn. 3), p. 213.

¹¹ Harris disputes the idea that the pastoral was historically popular in England (Harris 1980 [see fn. 7], pp. 188–89), as Dean and Knapp continue to contend (see Dean and Knapp 1995 [see fn. 3], p. 209). Chisholm lists a series of unsuccessful operatic pastorals staged in London in the decades preceding Handel’s arrival (Chisholm 1974 [see fn. 7]).

¹² Harris 1980 (see fn. 7), pp. 188–92.

¹³ On Handel’s 1734 opera season, see Burrows 2012 (see fn. 3), pp. 211–56; Winton Dean, *Handel’s Operas 1726–1741*, Woodbridge and Rochester, NY, 2006, pp. 125–36 and 274–84.

Text der Oper in deutscher Übersetzung

Ouverture

Ouverture

Largo I

Allegro I

Menuet

Largo II

Allegro II

Erster Akt

Szene I

Wald in Arkadien

Mirtillo allein

1. Aria

MIRTILLO

Grausames Fatum, gestrenger Eros,
mildere doch einmal deine Härte,
oder der Kummer
wird Hoffnung in Zorn verwandeln!

MIRTILLO

Ach! nein, sei Amarilli
mitleidvoll oder grausam –
diese liebende Seele wird
dem Schicksal zum Trotze
im Schmerz und in der Freude gleich beständig sein.
Deshalb, ihr freundlichen Blumen,
Lüfte, Quellen, Vöglein,
lasst euch von meiner Qual zum Mitleid rühren,
sagt mir, sagt mir wenigstens, wo mein Schatz ist!

2. Aria

MIRTILLO

Vöglein,
Bächlein,
die ihr singend
und murmelnd
meine Geliebte lobpreist,
lasst mich wissen, wo sie ist!
Denn mein unglückliches Herz
kann nur Trost finden,
indem es ihrer Strenge
immer neue Beweise meiner Treue darbringt.

Ab.

Szene II

Amarilli allein

AMARILLI

Ach! mein unglückliches Vaterland,
mit deinem eigenen Blut musst du
den Zorn der großen Göttin mildern!
Was nützt es, dass ich als Götterkind
dem Silvio versprochen bin, dem Silvio,
wenn er mich doch flieht und die Liebe nicht kennt?
Was aber soll werden, wenn mein Herz
nur für Mirtillo entbrennt?
Bin ich doch gezwungen, oh Gott!
grausam zu meinem teuren Schatz zu sein!
Grausames Gesetz, böses Fatum, strenge Ehrenschild,
so hisst nur über meinem Herzen
das Banner eures grausamen Triumphes –
ich bin aber noch nicht besiegt! Mirtillo zu eigen!
In diesem Moment tritt Mirtillo auf.

Szene III

Mirtillo und Amarilli

MIRTILLO

„Mirtillo zu eigen!“ Ah! süße Worte, o Teure!
(er will sie umarmen, aber sie stößt ihn zurück)

AMARILLI

Ja, Mirtillo zu eigen sind Träume,
Hirngespinnste und die unüberlegten Leidenschaften.
(Amarilli wendet sich von ihm ab)

MIRTILLO

Leg, o Schöne, doch endlich deine Strenge ab!
(Mirtillo kniet vor ihr nieder)

Ach! du angebeteter Grund meines Daseins,
wende allein aus Mitleid einen Blick auf mich!

(Amarilli sieht ihn mitleidig an und sagt ihm dann entschlossen:)

AMARILLI

Erhebe dich! Was verlangst du?
Meine Ehre sei dir lieb, wenn du ein Liebender bist!
Geh also, es wird mir ein klares Zeichen dafür sein,
dass du mich treulich liebst, wenn du dich hütetest,
mir unter die Augen zu kommen!

MIRTILLO

Ah! verhängnisvolles Urteil!

AMARILLI *(beiseite)*

(Grausame Strenge!)

MIRTILLO

Und ich sterbe nicht?

AMARILLI *(beiseite)*

(Und ich lebe noch?)

MIRTILLO

Ein grausamer Lohn!

AMARILLI *(beiseite)*

(So grausam zu dem, der mich liebt?

Schon fühle ich meine Festigkeit wanken.)

3. *Aria*

AMARILLI

Ich bin wie das Schifflein,
das mitten im Meer
dem wütenden Zorn der Stürme ausgesetzt ist.
Ich eile durch den Sturm
und kann, von Furcht überwältigt,
den Strand nicht finden.

Ab.

Szene IV

Mirtillo allein

MIRTILLO

Wie soll ich fern
von meinem Abgott leben?
Tyrannischer Eros, undankbare Nymphe, oh! Götter! Was fang
ich an? wie entscheide ich mich? weh mir! Schon fühle ich,
(*verharrt unentschieden, dann entschlossen*)
wie Alekto in meinem Herzen
an den Liebesflammen die Fackeln entzündet.
Meine Qualen sollen enden.
*Richtet seinen Speer auf seine Brust, als Eurilla auftritt, die ihn
zurückhält.*

Szene V

Eurilla und Mirtillo

EURILLA

Halt ein, Mirtillo! Welcher Kummer quält dich?

MIRTILLO

Eurilla, hab Mitleid und lass mich sterben!

EURILLA

Sei klug und bezähme deine Wut!

MIRTILLO

Die Tugend ermattet, wo die Liebe siegt.

EURILLA

Liebe?

MIRTILLO

Ja, Liebe ...

EURILLA

... macht glücklich.

Versuch es nunmehr mit der Nymphe, die dich anbetet!

MIRTILLO

Wenn es nicht Amarilli ist, lass mich sterben!

EURILLA (*beiseite*)

(Wie starrsinnig er ist! Ich muss mich verstellen.)

(*zu Mirtillo*)

Ich habe Mitleid mit dir, lebe glücklich!

MIRTILLO

Aber worauf kann ich hoffen?

EURILLA

Auf die Liebe Amarillis.

MIRTILLO

Ach! könnte ich es glauben!

EURILLA

Ich weiß, dass sie letztlich ...

MIRTILLO

... meine Schwüre erhören wird?

EURILLA

Nein, geh nur, ich verspreche dir meine Hilfe!

MIRTILLO

Das Herz in der Brust beginnt wieder zu schlagen.

4. *Aria*

MIRTILLO

Fern von meinem Schatze

verzehrt sich mein liebendes Herz

in brennender Qual.

Und der betrübte Sinn

findet nur bei dir, o Hoffnung,

manchmal Trost.

Ab.

Szene VI

Eurilla allein

EURILLA

Was bleibt mir noch zu hoffen,
grausamer Mirtillo, wenn dein hartes Herz
allein für Amarilli Liebe verspürt?
Schon tötet mich der Schmerz! Ah! nein, Lug und Trug
über meine Rivalin sei eine gute List,
damit nur ich den Geliebten ans Herz drücken kann.

5. *Aria*

EURILLA

An seiner Schönheit, die ich anbete,
sich zu erfreuen, hofft das Herz in der Brust,
das mir mit ruhiger Klarheit
ein großes Glück verspricht.

Die Lüge wird mich in freundlicher Gestalt
zu meinem Schatze führen –
in meinem zarten Busen
wird der Betrug immer wachsam sein.

Ab.

Szene VII

Silvio, Dorinda beiseite

6. *Aria*

SILVIO

Keusche Göttin, dir

weihte ich fromm mein Herz.

Und solange ich lebe, soll der Gott der Liebe
niemals hoffen, dass es ihm gewidmet werde.

SILVIO

Du allein, o schöne Göttin,

flößt meinem Herzen Liebe ein,

fern jeder anderen Schönheit, fern von Amarilli.

Sources

For the copyists, see Jens Peter Larsen, *Handel's Messiah – Origins, Composition, Sources*, Copenhagen, 1957, New York, 21972, pp. 260–74; Hans Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren* (“*Handexemplare*”), Hamburg, 1972; Winton Dean, *Essays on Opera*, New York, 1990, pp. 8–21.

The characteristics of the paper in the manuscript sources are set out as follows:

Format: the paper sizes are listed as I, II, III, or IV, based on the classification devised by Larsen for the formats regularly appearing in the manuscript collections from Handel's time. Format I is the common oblong quarto size of about 230 × 290 mm, format II is the same paper placed upright. Formats III and IV are upright folio sizes: format III is about 370 × 280 mm and format IV 420 × 260 mm. The format in source I is an upright format not included in Larsen's classification.

Watermarks: the symbols B10, B20, etc., are those used in Donald Burrows and Martha J. Ronish, *A Catalogue of Handel's Musical Autographs*, Oxford, 1994. The symbols representing papers that do not occur in the autographs derive from the system devised by Larsen and Clausen.

Rastrum: the ruling of the staves is described thus:

R: 5 × 2 staves, span 29+ to 29.5 mm. This means that the page is ruled five times with a two-stave rastrum which has a total span which varies between a fraction more than 29 mm and 29.5 mm. Finer measurements are shown thus: 33- mm, 34+ mm, and variations within a type as 70.5 to 71 mm.

Table of sources

Libr.	GB-En	libretto, London, 1712
A1	GB-Lbl	fragment of Handel's autograph
A2	GB-Cfm	fragment of Handel's autograph
A3	GB-Cfm	fragment of Handel's autograph of HWV 456 ¹ , arranged for keyboard
B	GB-Lbl	Handel's archive score
C	GB-WCr	manuscript full score
D	GB-Lbl	manuscript full score
E	GB-Mp	manuscript full score (incomplete overture, without recitatives)
F	GB-Lfom	manuscript full score
G	GB-Cfm	manuscript full score
H	GB-Cfm	manuscript full score
I	GB-Mp	manuscript copy of movements 1, 3, and 5 of the overture
J	GB-Lfom	manuscript copy of nos. 7, 12, and 17
K	GB-Mp	manuscript part-books
L	GB-Lfom	printed part-books of the overture
M	GB-Lfom	printed part-books of the overture
N	GB-Lbl	printed part-books of the overture

1. The libretto

Libr. The libretto for Handel's London performances of 1712 IL | *PASTORFIDO*: | OPERA. | Da rappresentarsi nel | REGGIO TEATRO | *D'HAY-MARKET*. | DEDICATA | All' Illustrissima Signora | *ANNA CARTWRIGHT*. | LONDON: | Printed by *J. Gardyner* in *Cary-street*, near *Boswell-Court*, in *Little Lincolns-Inn-Fields*, 1712. ||

45 pp. Copies survive at IRL-Dtc, F-Pc, GB-En, GB-Lbl, US-Bp, US-PRu, US-Wc, US-Ws. The copy examined, GB-En, *BH.Lib.35*, is reprinted in Ellen T. Harris (ed.), *The librettos of Handel's operas: a collection of seventy-one librettos documenting Handel's operatic career*, New York and London, 1989, vol. 2, pp. 79–131.

2. Musical sources

Autograph manuscripts

A1 GB-Lbl, R.M.20.b.12

Fragment of the composer's autograph, containing the majority of the surviving autograph material for *Il pastor fido*, HWV 8a. It was compiled from various volumes of miscellanea belonging to the old Royal Music Library and bound as a volume probably in the 1920s.¹ It includes music relevant to the main text and Appendix I. 34 ff.

Format I

WM: B10, except:

ff. i–1, 5a, 29–31: C12

ff. 2–5, 34–34a: D30

R: 10 × 1 stave, span 9 mm, except:

ff. i–1, 5a, 29–31: 5 × 2 staves, span 28+ to 28.5 mm

ff. 2–5, 34–34a: 4+4+2 staves, spans 66+ mm and 30 mm

ff. i and 5a: folios which contain empty staves.

The volume includes no. E5 and the final version of Act I, scene 6, Act II, scene 1 (apart from the lost folio with the ending of no. 9), Act II, scenes 4–8, and Act III, scenes 4–9 (scene 4 beginning with no. 20 from bar 52).

Apart from no. E5, the surviving discarded material in the volume includes the original words of the recitatives in Act II, scenes 5 and 7, and Act III, scene 4.

The manuscript carries the following dated annotation (f. 33^r): *Fine dell Atto terzo* | *GFH* [cancelled when the vocal bass line to no. 27 was added] | *Londres* | *ce 24 d'Octobr v. st.* | 1712. [the dating was possibly added after the addition of the vocal bass line] || This date refers to the drafting of the score. The instruction for the repeat of the aria no. 26 after the recitative “Cessate, omai cessate” in Act III, scene 9 (f. 31^r), might also date from this time or it could be a later addition. Subsequently, Act III was expanded with no. 22, which survives as an appendix to A1. Further revisions to Act III (the additions of no. 18 and the B section of no. 21, the omission of the five-bar final ritornello in no. 24, and the insertion of no. 25) are not present in A1 and seem to have been copied directly into B.

¹ Donald Burrows and Martha J. Ronish, *A Catalogue of Handel's Musical Autographs*, Oxford, 1994, pp. x–xiv.

Handel numbered paper gatherings at the top-right hand corner of the first folio; the gatherings that survive in A1 are numbered 3, 5, 6, 7, 8, 12, 13, and 14.

Gathering diagram:²

Gathering	Folio	WM	Contents		
	– [i]	C12	empty staves (folio now missing)		
3	1		f. 1 ^r : Act I, scene 6, Recit.; f. 1 ^v : empty staves		
		D30	2	no. 5, bars 1–44	
			3	no. 5, bars 45–73	
			4	no. E5, bars 1–30	
			5	no. E5, bars 31–58	
5	5a	C12	empty staves		
	6	B10	Act II, scene 1, Recit.; no. 9, bars 1–40		
			Act II, scene 4, Recit.; Act II, scene 5, Recit.		
6	8		no. 12, bars 1–47		
		D30	9	no. 12, bars 48–87	
			10	no. 12, bars 88–112; Act II, scene 6, Recit., bars 1–16	
			11	Recit., bars 17–20; no. 13, bars 1–17 ²	
			12	no. 13, bars 17 ³ –35 ²	
7	13		no. 13, bars 35 ³ –46; Act II, scene 7, Recit.		
		D30	14	no. 14, bars 1–38	
			15	no. 14, bars 39–77; Act II, scene 8, Recit., bars 1–3 ¹	
			16	Recit., bars 3 ² –16; no. 15, bars 1–23	
8	17		no. 15, bars 24–67		
		D30	18	no. 15, bars 68–111	
			19	no. 15, bars 112–161	
[gatherings 10 to 11 in A2]					
12	20	B10	no. 20, bars 52–94; Act III, scene 5, heading		
			D30	21	no. 21, bars 1–33
				22	no. 21, bars 34–44; Act III, scene 5, Recit.; Act III, scene 6, Recit., bars 1–7 ²
				23	Recit., bars 7 ³ –21; no. 23, bars 1–5
				24	no. 23, bars 6–15
13	25		no. 23, bars 16–25; Act III, scene 8, Recit., bars 26–34		
		D30	26	Recit., bars 35–52; no. 24, bars 1–4	
			27	no. 24, bars 5–14	
14	28		no. 24, bars 15–23		
		C12	– 29	Act III, scene 9, heading; no. 26, bars 1–32	
			30	f. 30 ^r : no. 26, bars 33–45; f. 30 ^v : empty staves	
			31	f. 31 ^r : Recit. of no. 26; f. 31 ^v : empty staves	
			– 32	B10 f. 32 ^r : Act III, scene 9, second Recit.; f. 32 ^v : no. 27, bars 1–16	

Gathering	Folio	WM	Contents
33	33	B10	f. 33 ^r : no. 27, bars 17–39; f. 33 ^v : empty staves
			D30
34a	34a		empty staves

The score contains annotations, revisions, or additions in ink:

- f. 1^r: annotation marking insertion of gathering no. 3
- f. 5^v: sketch in D minor, related to HWV 105, no. 4, and HWV 255, no. 10
- f. 10^r: revision to the numbering of Act II, scene 6
- f. 23^r: note [insertion sign] *aria Secondaste* at the end of the recitative replacing the earlier instruction *Si replica l’Aria precedente d’Eurilla.* (= no. 21)
- f. 29^r: annotation marking insertion of no. 26
- ff. 32^v–33^r: the vocal bass added on the stave below bassi

Handel revised the metre of several arias, switching from triple to compound metre or vice versa (see Preface, “Handel’s revisions to the opera (1712/13)”, and facsimiles, pp. XXX and XXXII).

The score also includes a note in Victor Schoelcher’s hand on f. 20^r: *fragment du pastor fido.*

Some of Handel’s stage directions in this manuscript differ from Libr.; the manuscript also lacks instructions for stage settings which are present in Libr.

A2 GB-Cfm, *MU MS 256*, pp. 17–32

Fragment of the composer’s autograph, completing one of the lacunae in A1 (see the gathering diagrams for both sources). It contains material relevant to the main text of Acts II and III. 16 pp.

Format I

WM: B10, except:

pp. 17–18 and 23–24: C12.5

pp. 19–22: D30

R: 10 × 1 stave, span 8.5 to 9 mm, except:

pp. 17–18 and 23–24: 5 × 2 staves, span 28.5 mm

pp. 19–22: 4+4+2, spans 66+ mm and 29.5 to 30-mm

The material comprises Act II, scene 9 (without the recitative), to Act III, scene 4 (no. 20 to bar 51). It is part of the miscellaneous material in the Handel autographs from the collection of Viscount Fitzwilliam, which was re-arranged and rebound in the 1890s.³ It is bound together with autograph fragments and detached movements mainly from Handel’s other operas, including, on pp. 33–36, some new music for the 1734 revivals of *Il pastor fido*: the Largo of the F-major overture, HWV 8c, and the D-minor setting of “Fato crudo”, HWV 8c, no. 1a.⁴

The volume underwent restoration work in 1978; none of the original gathering structure survives. The spine has, in gold lettering on squares of black leather: *MU. MS. | 256 | (30.H.6) | G.F | HANDEL | RODRIGO | ACIS AND | GALATEA | IL PASTOR | FIDO | SILLA | AMADIGI | RADAMISTO | OTTONE | GIULIO | CESARE | RODELINDA. ||*

When composing *Il pastor fido*, Handel numbered paper gatherings at the top-right hand corner of the first folio; the gath-

² The diagram is based on *ibid.*, p. 50.

³ *Ibid.*, pp. xii, xx.

⁴ For a full description of contents, see *ibid.*, pp. 226–27.