

HALLISCHE HÄNDEL-AUSGABE

Kritische Gesamtausgabe

Herausgegeben von der
GEORG-FRIEDRICH-HÄNDEL-GESELLSCHAFT

Serie V: Kleinere Gesangswerke
Band 1.1



BÄRENREITER
KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA
2024

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Kantaten für Solostimme und Basso continuo I

HWV 77, 80, 84a, 84b, 86, 88, 90, 91a, 91b, 93, 95, 100,
102a, 103, 104, 106, 107, 109a, 109b, 111a, 111b, 112,
114, 115, 116, 117, 118, 120a, 121a, 121b, 125a

Herausgegeben von
Andrew V. Jones



BÄRENREITER

KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA

BA10729-01

Editionsleiter · General Editors
Donald Burrows, Wolfgang Hirschmann

Redaktionskollegium · Editorial Board
Graydon Beeks, Matthew Gardner, Hans Joachim Marx,
Konstanze Musketa, John H. Roberts, Colin Timms

Redaktion · Editorial Office
Stephan Blaut, Annette Landgraf, Michael Pacholke, Teresa Ramer-Wünsche,
Phillip Schmidt, Hendrik Wilken

Die Editionsarbeiten der *Hallischen Händel-Ausgabe* werden gefördert
von Bund und Land im Rahmen des Akademienprogramms der Union der
Deutschen Akademien der Wissenschaften, vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur | Mainz,
aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Bonn,
sowie des Ministeriums für Wissenschaft, Energie, Klimaschutz und Umwelt des Landes Sachsen-Anhalt, Magdeburg.

Dieser Band erscheint mit freundlicher Unterstützung von Günter Hädrich.

© 2024 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, info@baerenreiter.com

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN 979-0-006-57858-0

INHALT / CONTENTS

Zur Edition.	IX	Cantata <i>Aure soavi e liete</i> (HWV 84a)	
Vorwort.	IX	Recitativo Aure soavi e liete	18
Editorial Policy	XXI	1. Aria Care luci, che l'alba rendete	19
Preface.	XXI	Recitativo Pietà, Clori, pietà	20
		2. Arietta Un'aura flebile	20
Abkürzungen/Abbreviations	XXXII	Cantata <i>Aure soavi e liete</i> (HWV 84b)	
Quellensigel im vorliegenden Band / Source sigla in the		Recitativo Aure soavi e liete	21
present volume	XXXIII	1. Aria Care luci, che l'alba rendete	22
RISM-Bibliothekssigel / RISM Library sigla	XXXIV	Recitativo Pietà, Clori, pietà	23
		2. Arietta Un'aura flebile	23
Faksimiles		Cantata <i>Bella ma ritrosetta</i> (HWV 86)	
Cantata <i>Aure soavi e liete</i> (HWV 84a)		1. Aria Bella ma ritrosetta	24
1. Aria <i>Care luci, che l'alba rendete</i> , Takt 15–22		Recitativo Oh quanto godo in rimirarti spesso	25
und Recitativo <i>Pietà, Clori, pietà</i> , Takt 1–3	XXXVI	2. Aria Mi rido di veder	26
Cantata <i>Clori, degli occhi miei</i> (HWV 91b)		Cantata <i>Care selve, aure grate</i> (HWV 88)	
Recitativo <i>Clori, degli occhi miei</i> und 1. Aria <i>Quel</i>		Recitativo Care selve, aure grate	27
<i>bel rio ch'a duro scoglio</i> , Takt 1–11	XXXVII	1. Aria Ridite a Clori	27
Cantata <i>Clori, vezzosa Clori</i> (HWV 95)		Recitativo Se cangiar si potesse	29
Recitativo <i>Clori, vezzosa Clori</i>	XXXVIII	2. Aria Non ha forza nel mio petto	30
Cantata <i>Dolc'è pur d'amor l'affanno</i> (HWV 109a)		Cantata <i>Chi rapì la pace al core?</i> (HWV 90)	
1. Aria <i>Dolc'è pur d'amor l'affanno</i> , Takt 1–21	XXXIX	1. Aria Chi rapì la pace al core?	32
Cantata <i>E partirai, mia vita?</i> (HWV 111a)		Recitativo Figlio d'un fabbro è Amore	33
2. Aria <i>Pria che spunti un dì sì fiero</i> , Takt 20–36	XL	2. Aria Pupilla lucente	33
Cantata <i>E partirai, mia vita?</i> (HWV 111b)		Cantata <i>Clori, degli occhi miei</i> (HWV 91a)	
2. Aria <i>Pria che spunti un dì sì fiero</i> , Takt 18–54	XLI	Recitativo Clori, degli occhi miei, Clori, del cuore	36
Cantata <i>Filli adorata e cara</i> (HWV 114)		1. Aria Quel bel rio, ch'a duro scoglio	36
Recitativo <i>Filli adorata e cara</i> , Takt 5 ¹ –10 ²	XLII	Recitativo Ma d'un scoglio peggiore	39
		2. Aria Quella che miri	39
Die Texte der Kantaten mit deutscher und englischer		Cantata <i>Clori, degli occhi miei</i> (HWV 91b)	
Übersetzung / The verbal texts of the cantatas with German		Recitativo Clori, degli occhi miei, Clori, del cuore	42
and English translations	XLIII	1. Aria Quel bel rio, ch'a duro scoglio	42
		Recitativo Ma d'un scoglio peggiore	45
Cantata <i>Ah, che pur troppo è vero</i> (HWV 77)		2. Aria Quella che miri	45
Recitativo Ah, che pur troppo è vero	3	Cantata <i>Clori, Clori, ove sei?</i> (HWV 93)	
1. Aria Col partir la bella Clori	4	Recitativo Clori, Clori, ove sei?	48
Recitativo In solitaria parte	5	1. Aria Se gl'ascolti, ti diranno	48
2. Aria Care mura, a voi d'intorno	6	Recitativo Né creder già che finto	49
Recitativo Numi ingiusti, spietati, Amor tiranno	9	2. Aria Dell'idol mio	50
3. Aria Dacché perso ho la mia Clori	9	Cantata <i>Clori, vezzosa Clori</i> (HWV 95)	
Cantata <i>Allor ch'io dissi addio</i> (HWV 80)		Recitativo Clori, vezzosa Clori	52
Recitativo Allor ch'io dissi addio	12	1. Aria Il bosco, il prato, il rio	52
1. Aria Son qual cerva ferita che fugge	13	Recitativo Come cervo ferito	53
Recitativo Anzi se nacque il mio amoroso desio	15	2. Aria Non è possibile	54
2. Aria Il dolce foco mio	15		
Anhang I / Appendix I (HWV 80)			
Recitativo A Anzi se nacque il mio amoroso desio	17		
Recitativo B Così l'amato oggetto	17		

Anhang II / Appendix II (HWV 95)		Cantata <i>Dolc'è pur d'amor l'affanno</i> (HWV 109b)	
1a. Aria Il bosco, il prato, il rio	55	1. Aria Dolc'è pur d'amor l'affanno	97
Recitativo Se l'usignol canoro	56	Recitativo Il viver sempre in pene	98
Cantata <i>Da sete ardente afflitto</i> (HWV 100)		2. Aria Se più non t'amo	99
Recitativo Da sete ardente afflitto	57	Cantata <i>E partirai, mia vita?</i> (HWV 111a)	
1. Aria Penso al rio, ma penso insieme	58	Recitativo E partirai, mia vita?	101
Recitativo Amanti, ecco vi svelo	60	1. Aria Vedrò teco ogni gioia, ogni bene	101
2. Aria Quando non son presente	61	Recitativo Vedrò d'ombre infelici	104
Cantata <i>Dalla guerra amorosa</i> (HWV 102a)		2. Aria Pria che spunti un dì sì fiero	105
Recitativo Dalla guerra amorosa	63	Cantata <i>E partirai, mia vita?</i> (HWV 111b)	
1. Aria Non v'alletti un occhio nero	63	Recitativo E partirai, mia vita?	107
Recitativo Fuggite, sì, fuggite!	66	1. Aria Vedrò teco ogni gioia, ogni bene	107
2. Aria La bellezza è com'un fiore	67	Recitativo Vedrò d'ombre infelici	110
3. Recitativo ed Arioso Fuggite, sì, fuggite!	67	2. Aria Pria che spunti un dì sì fiero	110
Cantata <i>Deh, lasciate e vita e volo</i> (HWV 103)		Cantata <i>Figli del mesto cor</i> (HWV 112)	
1. Aria Deh, lasciate e vita e volo	69	Recitativo Figli del mesto cor, pianti e sospiri	113
Recitativo Crudele, impara almen dalla compagna . .	71	1. Aria Son pur le lacrime	113
2. Aria Lascia la dolce brama	71	Recitativo Così mia dura sorte	115
Cantata <i>Del bell'idolo mio</i> (HWV 104)		2. Aria Cruda legge d'un alma costante	115
Recitativo Del bell'idolo mio	73	Recitativo Volea seguir, quand'ecco	116
1. Aria Formidabil gondoliero	73	Cantata <i>Filli adorata e cara</i> (HWV 114)	
Recitativo Ma se non la rinveno	75	Recitativo Filli adorata e cara	117
2. Aria Piangerò, ma le mie lacrime	75	1. Aria Se non giunge quel momento	118
Recitativo Fra quell'orride soglie	77	Recitativo Ma se volesse mai mia cruda sorte	120
3. Aria Su rendetemi colei	77	2. Aria Lungi da te, mia speme	121
Cantata <i>Dimmi, o mio cor, che brami</i> (HWV 106)		Cantata <i>Fra pensieri quel pensiero</i> (HWV 115)	
Recitativo Dimmi, o mio cor, che brami	78	1. Aria Fra pensieri quel pensiero	123
1. Aria Mi piagò d'Amor lo strale	79	Recitativo E se fia che, volando	125
Recitativo Dunque se il rio destino e 'l crudo fato . .	80	2. Aria Pronti l'ale dispiegate	126
2. Aria Cari lacci, amate pene	82	Anhang V / Appendix V (HWV 115)	
Anhang III / Appendix III (HWV 106)		1a. Aria Fra pensieri quel pensiero	128
2a. Aria Cari lacci, amate pene	84	Cantata <i>Fra tante pene e tante</i> (HWV 116)	
Cantata <i>Ditemi, o piante, o fiori</i> (HWV 107)		Recitativo Fra tante pene e tante	130
Recitativo Ditemi, o piante, o fiori	86	1. Aria Se avvien che sia infedele	130
1. Aria Il candore tolse al giglio	86	Recitativo Torna, torna, mio bene	132
Recitativo Ma la beltà del volto	88	2. Aria A sanar le ferite d'un core	133
2. Aria Per formar sì vaga e bella	89	Cantata <i>Hendel, non può mia musa</i> (HWV 117)	
Cantata <i>Dolc'è pur d'amor l'affanno</i> (HWV 109a)		Recitativo Hendel, non può mia musa	135
1. Aria Dolc'è pur d'amor l'affanno	91	1. Aria Puote Orfeo col dolce suono	135
Recitativo Il viver sempre in pene	93	Recitativo Dunque maggior d'Orfeo	137
2. Aria Se più non t'amo	93	2. Aria Ognun canti, e all'armonia	137
Anhang IV / Appendix IV (HWV 109a)		Cantata <i>Ho fuggito Amore anch'io</i> (HWV 118)	
1a. Aria Dolc'è pur d'amor l'affanno	95	1. Aria Ho fuggito Amore anch'io	139
		Recitativo La dolce libertà	141
		2. Aria È troppo bella	141

Cantata <i>Irene, idolo mio</i> (HWV 120a)	
Recitativo Irene, idolo mio, crudel Irene	144
1. Aria Tormento maggiore	145
Recitativo Talor che cerco, o Irene	147
2. Aria In tanti affanni	148
Recitativo Contro forza fatale	149
3. Aria Quanto più rigida	150
Cantata <i>L'aure grate, il fresco rio</i> (HWV 121a), Fragment	
1. Aria L'aure grate, il fresco rio	151
Recitativo Non v'è delizia umana	153
2. Aria No, che piacer non v'è	153

Cantata <i>L'aure grate, il fresco rio</i> (HWV 121b)	
1. Aria L'aure grate, il fresco rio	154
Recitativo Non v'è delizia umana	156
2. Aria No, che piacer non v'è	156
Cantata <i>Lungi, lungi da me, pensier tiranno!</i> (HWV 125a)	
Recitativo Lungi, lungi da me, pensier tiranno!	159
1. Aria Pensier crudele	159
Recitativo Ma se amor ciò contrasta e il cor ripugna	161
2. Aria Fuggi da questo sen	161
Recitativo Non sa il mio cor sincero	163
3. Aria Tirsi amato, adorato mio nume	164

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

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	

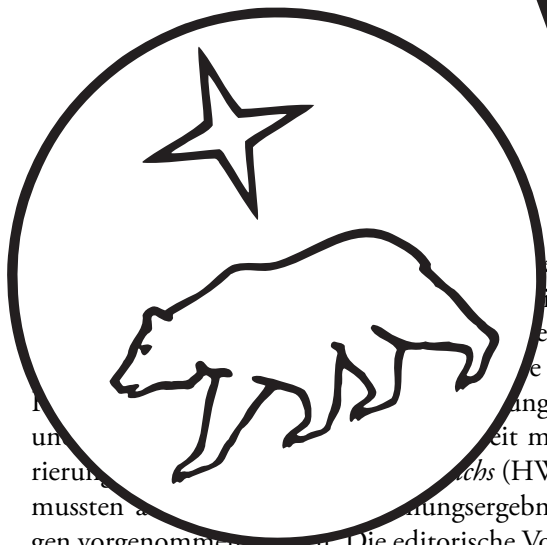
Jeder Band enthält ein Vorwort, in dem über Entstehungsgeschichte und Überlieferung des Werkes berichtet wird und aufführungspraktische Fragen erörtert werden, sowie einen Kritischen Bericht. Die Ausgaben von Vokalwerken enthalten eine wörtliche deutsche und, wenn nötig, auch eine englische Übersetzung 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 alle Noten und

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 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 Gesangsstimmen erfolgt einheitlich italienisch. Die originalen Besetzungsgaben werden im Kritischen Bericht genannt.

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



VORWORT

enthalten alle überlieferten Fassungen mit Basso continuo, die von Händel komponiert wurden. Die Ausgabe ist im vierten Band der Reihe, der die Kompositionen von 1700 bis 1705 enthält. Soweit möglich, der Nummerierung der Werke (HWV 77 bis 177), doch mussten aus Platzgründen einige Änderungen vorgenommen werden. Die editorische Vorgehensweise bei den Continuo-Kantaten wird weiter unten im Abschnitt „Die vorliegende Ausgabe“ beschrieben.

Im Vorwort werden die Quellen mit ihren Siglen genannt, die in der Quellenübersicht (S. XXXIII) erklärt sind.

Historischer, musikalischer und literarischer Hintergrund

Händel war schon vor seiner Abreise aus Deutschland mit italienischer Musik in Berührung gekommen, vor allem 1703 bis 1705 an der Hamburger Oper, doch erst sein Aufenthalt in Italien von 1706 bis 1710 hatte den entscheidenden Einfluss auf seine Entwicklung als Komponist. Sein vorrangiger Aufenthaltsort ab Dezember 1706 war Rom, und sein wichtigster Förderer der Marchese Francesco Maria Ruspoli (1672–1731, ab 1709 Principe di Cerveteri). Ruspoli war Mitglied der Accademia degli Arcadi (oder Accademia

dei Arcadi), eine Gesellschaft, die einen wichtigen Rahmen für die Komposition weltlicher Kantaten bot. Sie wurde 1690 in Rom von Giovanni Mario Crescimbeni zum Andenken an die schwedische Königin Christina gegründet und förderte die Reform der italienischen Dichtung als Gegenbewegung zum Marinismus.¹ Anregungen empfing sie von dem Schäferroman *Arcadia* von Jacopo Sannazaro (geschrieben in den 1480er Jahren, veröffentlicht 1504) sowie von den *Eklogen* des Vergil und den *Idyllen* des Theokrit. Die Mitglieder der Accademia degli Arcadi nahmen Schäfernamen an. Ruspoli nannte sich Olinto, nach einer der Figuren in Händels Kantate *Olinto pastore, Tebro fiume, Gloria* (HWV 143), für die Ruspoli den Text lieferte.² Vom Herbst 1705 an lebte Ruspoli im Palazzo Bonelli an der Piazza dei Santi Apostoli. Hier wurden bei seinen wöchentlichen *conversazioni* am Sonntagabend Händels Kantaten aufgeführt. Wie aus den Tagebuchaufzeichnungen des Prinzen Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen aus dem Jahr 1707 hervorgeht,

¹ Der Begriff *Marinismus* wurde im neunzehnten Jahrhundert geprägt, um einen Stil der Lyrik und des Versdramas zu beschreiben, der sich durch die Verwendung extravaganter und übertriebener Einfälle auszeichnet. Als Begründer dieser Schule gilt Giambattista Marino (1569–1625). Siehe James V. Mirollo, *The Poet of the Marvelous: Giambattista Marino*, New York 1963.

² Ursula Kirkendale, *Handel with Ruspoli: new documents* [...], in: Warren und Ursula Kirkendale, *Music and Meaning: studies in music history and the neighbouring disciplines*, Florenz 2007, Abb. XI.9 (siehe auch Anm. 11).

fühlte sich das aristokratische Publikum, das die *conversazioni* besuchte, prächtig unterhalten.³

Im frühen 18. Jahrhundert wurde die weltliche Kantate in Italien weithin gepflegt (u. a. in Bologna, Modena, Ferrara, Mantua). Einige Komponisten – zum Beispiel Caldara, Albinoni und Gasparini – zogen von einer Stadt zur nächsten. Abgesehen von Rom waren die beiden maßgebenden Zentren Venedig (wo Benedetto Marcello über 380 Kantaten komponierte) und Neapel. Händel besuchte beide Städte, und seine Musik wurde dort aufgeführt. Der bedeutendste Kantatenkomponist in Rom war Alessandro Scarlatti. Er war im Alter von neunzehn Jahren zum *Maestro di cappella* der Königin Christina von Schweden ernannt worden; 1706 wurde er zusammen mit Pasquini und Corelli in die Arkadische Akademie aufgenommen. Scarlatti komponierte über 600 Kantaten, weit mehr als jeder andere Komponist. Zu der Zeit von Scarlattis zweitem Aufenthalt in Rom (1703 bis 1707) bestand eine Kantate üblicherweise aus zwei Arien, denen jeweils ein Rezitativ vorangestellt war, und die Arien waren immer in der Da-capo-Form angelegt. Diesen Aufbau übernahm Händel. Gelegentlich gibt es jedoch Abweichungen, wie zum Beispiel eine erweiterte Form, bestehend aus drei Arien, denen jeweils ein Rezitativ vorausgeht, und eine verkürzte Form (Arie, Rezitativ, Arie).⁴

Händels Texte⁵ sind fast ausnahmslos in die Pastoraltradition eingebettet.⁶ Die meisten handeln von der (meist überhöhten) Liebe zwischen Nymphen und Hirten. Die Geliebte wird oft mit einem Kosenamen wie „mia speme“ oder mit einer Sulekdoche wie „care luci“ angesprochen. Unter den Pastoralnamen ist Clori der häufigste weiblichen Namen Fillide (abgekürzt als Filide). Wie die männlichen Namen Floro und Florio sind die weiblichen Namen für die Vertonung geschrieben. Die Vertonung ist aus einer Mischung von Rezitativ und Arie. Rezitative werden als Rezitative vertont, unter Strophen. Rezitative

enden oft mit einem Reimpaar, davor sind Reime in unregelmäßigen Mustern üblich. Die Metren der Arientexte sind weitaus vielfältiger: Die Silbenzahl reicht von vier bis zehn; Zeilen mit sieben und acht Silben sind üblich. Die beiden Strophen (die dem A- und B-Teil einer Da-capo-Arie entsprechen) weisen regelmäßige Reimschemata auf, die die beiden Hälften miteinander verbinden können, z. B. a a b / c c b. Die einzigen Dichter, die derzeit als Verfasser von Texten für Händels Continuo-Kantaten identifiziert werden können, sind Francesco Bracciolini (1566–1645) für HWV 176, Kardinal Benedetto Pamphilj (1653–1730) für HWV 117 und 157 (Rezitativ 1) und Paolo Antonio Rolli (1687–1765) für HWV 103, 109 (Arie 17), 118 und 164.⁸ Im Jahr 1727 wurden 25 von Rolli Kantatentexten veröffentlicht, doch bereits vorher zirkulierten einige von ihnen als Manuskript; manche der anonymen Texte könnten ebenfalls von ihm stammen. Für sieben Kantaten verwendete Händel (nicht immer wörtlich oder vollständig) Texte, die auch von Scarlatti vertont worden waren: HWV 77, 114, 116, 133, 135, 152, 157.⁹

Entstehungs- und Aufführungsgeschichte¹⁰

Händel komponierte die meisten seiner Continuo-Kantaten in Italien. Anhand der Papiere, die er in der überlieferten autographen Partituren und in den Proben der erhaltenen Abschriften ist es in der Regel möglich, die Kantaten zu identifizieren, die er in London komponiert oder überarbeitet.

Die Kantaten wurden für private Aufführungen geschrieben. Es gab keine öffentlichen Ankündigungen von Aufführungen, kein Korrespondenz- oder Tagebuch, vor so viel, das Händel über die Aufführungen, und Libretti wurden nicht gedruckt. Nur für eine einzige Continuo-Kantate machte Händel genaue Angaben zu Ort und Datum der Komposition – HWV 127a, die im zweiten Kantatenband erscheint, auf die aber im ersten Band Bezug genommen wird. Die folgenden Abschnitte beschreiben in allgemeiner Form die Indizien, die Rückschlüsse auf die Kompositionsgeschichte zulassen; die Ausführungen im späteren Teil („Zu den Kantaten in diesem Band“) geben spezielle Informationen zu den Kantaten von HWV 77 bis HWV 125a.

Die Forschungen von Ursula Kirkendale im Fondo Ruspoli des Archivio Segreto Vaticano haben alle erhaltenen Rechnungen der von Ruspoli beauftragten Kopisten sowie weitere Finanzbelege ans Licht gebracht.¹¹ Diese Dokumente schließen nicht sämtliche Kan-



³ Händel, *Handel's Cantatas*, volume 1, 1609–1725, hrsg. von Greenaway und Arnold, S. 87, 100–105. Die Kantaten in Abendkonzerten erwähnt werden, Juli, 7. August, 14. August und das Konzert bei Ruspoli am 23. Oktober. Zum Zeitpunkt war Händel bereits nach Florenz, um die Oper *Rodrigo* aufzuführen. Siehe auch Rashid-S. Pegah, „*Handel's Cantatas*“, in: *Die Musikforschung* 62 (2009), S. 2–13; und Juliane Riepe, *Händel vor dem Fernrohr: Die Italienreise*, Beeskow 2013.

⁴ Winton Dean, *Handel and Alessandro Scarlatti*, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Florenz 1987, S. 1–14. Dean macht wichtige Aussagen über ihr gemeinsames römisches Umfeld und die stilistischen Einflüsse von Scarlatti auf Händel, widmet aber den größten Teil seiner Ausführungen den Opern.

⁵ Siehe auch Berthold Over, *Die Texte von Händels italienischen Kammerkantaten*, in: *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*, hrsg. von Hans Joachim Marx und Michele Calella, Laaber 2012, S. 344–360.

⁶ Zur Untersuchung der pastoralen Kantatentexte im Verhältnis zu aristokratischen Regeln und der Literatur siehe Berthold Over, *The Cantata and Aristocratic Ethos*, in: *La Fortuna di Roma: italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700*, hrsg. von Berthold Over, Berlin und Kassel 2016, S. 231–252. Eine satirische Darstellung der Arkadia und des pastoralen Stils wurde veröffentlicht von Joseph [Giuseppe] Baretti in: *An Account of the Manners and Customs of Italy*, Bd. 1, London 1768, S. 253–261; ein größerer Textauszug ist abgedruckt in: Michael Talbot, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge 2006, S. 39–41.

⁷ Siehe unten unter HWV 109a im Abschnitt „Zu den Kantaten in diesem Band“.

⁸ Anthony Hicks, *Paolo Rolli's Canzonets and Cantatas and their Earliest Musical Settings*, in: Anthony Hicks, *Three Papers on Handel*, hrsg. von Colin Timms, London 2021, S. 7–54.

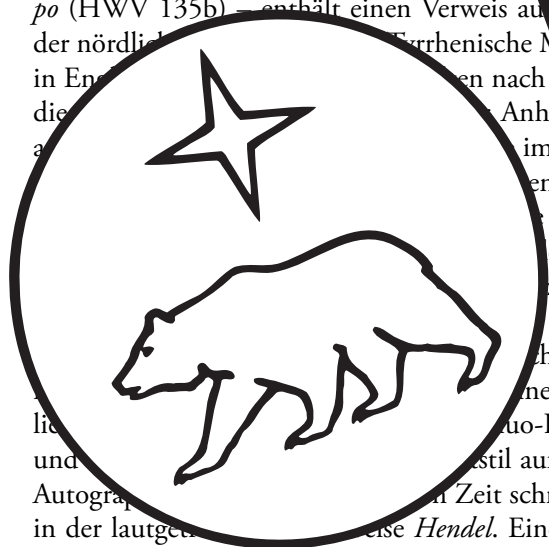
⁹ Edwin Hanley, *Alessandro Scarlatti's Cantate da Camera: a Bibliographical Study*, maschinschriftl. Diss. Yale, New Haven 1963.

¹⁰ Siehe auch Andrew V. Jones, *Zur Überlieferung von Händels Kammerkantaten: III. Chronologie*, in: *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*, hrsg. von Hans Joachim Marx und Michele Calella, Laaber 2012, S. 385–394.

¹¹ Ursula Kirkendale, *The Ruspoli documents on Handel und Handel with Ruspoli: new documents* [...], in: Warren und Ursula Kirkendale, *Music and Meaning: studies in music history and the neighbouring disciplines*, Florenz 2007, S. 287–349 und 361–415. Diese Kapitel sind Überarbeitungen der Artikel, die Kirkendale ursprünglich in *JAMS* 20 (1967), S. 222–273, und *Studi musicali* 32 (2003), S. 301–348, veröffentlichte. Nachfolgend wird

taten ein, die Händel in Italien geschrieben hat, doch sie sind sehr nützlich, wenn man weiß, wie sie zu deuten sind: Das Datum einer Rechnung ist das Datum des Rechnungseingangs für die Arbeit des Kopisten; es liefert nur einen *terminus ante quem* für das Datum der Komposition, das viel früher liegen kann: *Aure soavi e liete* (HWV 84) zum Beispiel, erscheint in drei Rechnungen: 16. Mai 1707, 9. August 1708 und 31. August 1709; natürlich muss die Kantate vor dem ersten dieser Termine komponiert worden sein.

Die Papiermerkmale eines Manuskripts (besonders das Wasserzeichen und die Rastrierung)¹² können als Hinweis auf die Entstehungszeit und die Herkunft dienen, aber auch hier ist Vorsicht geboten. Allgemeine Wasserzeichenkataloge sind nicht sehr hilfreich für Notenhandschriften, insbesondere wenn es darum geht, wann und wo das Papier verwendet wurde. Bei Händels Autographen gibt es jedoch Schnittstellen zwischen dem Papierbefund und unserem heutigen Wissen. So findet man Papier mit dem Wasserzeichen „Moons“, das zehnzeilig rastriert ist, häufig in Quellen venezianischer Provenienz, darunter die autographe Partitur von Händels Oper *Agrippina* (uraufgeführt in Venedig im Dezember 1709) sowie einige Kantaten (siehe unten); und die von Burrows und Ronish¹³ mit „Fleur VC“ und „Deer AP“ bezeichneten Wasserzeichen erscheinen in Quellen neapolitanischer Provenienz, darunter die Serenata *Aci, Galatea e Polifemo*, die am 15. Juli 1706 bei der Hochzeit des Herzogs von Alvito in Neapel aufgeführt wurde. Auch eine Gruppe von Continuo-Kantaten steht auf Papier mit denselben Wasserzeichen, und einer dieser Texte *Non si dice tempo* (HWV 135b) enthält einen Verweis auf den Fluss Voltorno, der nördlich der Tyrrhenische Meer mündet. Für die in England erhaltenen nach Burrows und Ronish die Anhaltspunkt. Von 1710 im Allgemeinen schnell in den Schöpfungen. Papier-Rastriertypen relativ zu einem zuverlässigen Hinweis auf die Schreibweise seiner Werke. Die früheste Zeit in Italienio-Kantaten, HWV 145 und in dem Stil aufweisen.¹⁵ In späteren Autographen in der Zeit schrieb er seinen Namen in der lautgetreuen Weise *Hendel*. Eine Veränderung seiner Handschrift über einen relativ großen Zeitraum hinweg ist erkennbar, aber auch andere Faktoren spielten eine Rolle, z. B. die Anzahl der Notensysteme auf dem Blatt und die Geschwindigkeit, mit der Händel schrieb.



auf die beiden überarbeiteten Artikel (innerhalb eines Buches) in der Form „Kirkendale“ verwiesen. Zusammen mit einem dritten Artikel von Ursula Kirkendale wurden sie von Warren Kirkendale überarbeitet und von Giorgio Monari unter dem Titel *Georg Friedrich Händel, Francesco Ruspoli e Roma*, Lucca 2017, ins Italienische übersetzt.

¹² Weitere Informationen finden sich insbesondere in: Donald Burrows und Martha J. Ronish, *A Catalogue of Handel's Musical Autographs*, Oxford 1994, S. xxix–xxxi.

¹³ Ebd., S. 3 und 332.

¹⁴ Ebd., S. xxvi.

¹⁵ Keiichiro Watanabe, *The Music Paper used by Handel and his Copyists in Italy 1706–1710*, in: *Handel Collections and their History*, hrsg. von Terence Best, Oxford 1993, S. 198–226, bes. S. 203.

Unter seinen Interpreten war Händels wichtigste Sängerin in Rom die Sopranistin Margherita Durastanti¹⁶ (geboren 1686), deren Stimmumfang zu dieser Zeit von d' bis a'' reichte; sie dürfte die meisten seiner Kantaten, die mit einem Sopran besetzt sind, uraufgeführt haben. Wahrscheinlich kam sie im Dezember 1706 an, etwa zur gleichen Zeit wie Händel, und erhielt ab Januar 1707 Zahlungen von Ruspoli; sie wird in Angelinis Rechnung vom 22. September 1707 genannt (siehe Anm. 17). Von November 1707 an erhielt sie ein monatliches Gehalt von 20 Scudi.¹⁷ Es gibt keine genauen Belege für die Aufführung bestimmter Kantaten zu einem bestimmten Zeitpunkt, aber Kirkendale hat auf der Grundlage der Kopistenrechnungen (einschließlich der Anzahl der Blätter und der Zahlungen an die Instrumentalisten) und der verfügbaren Sonntage Vermutungen zu möglichen Aufführungsdaten angestellt.¹⁸ Eine Kantate (HWV 136a) kann mit einiger Sicherheit datiert werden, da ihre außergewöhnlichen stimmlichen Anforderungen mit denen von Polifemo in *Aci, Galatea e Polifemo* in Neapel, Juni bis Juli 1708; siehe Vorwort zu Band 1, S. 2) übereinstimmen.

In einigen wenigen Fällen legen die Anwendung und Gruppierung der Kantaten in den autographen Handschriften zusammen mit anderen gemeinsamen Merkmalen nahe, dass diese Werke etwa aus der gleichen Zeit stammen. In Quelle A2 zum Beispiel beginnt HWV 141 auf derselben Seite (Bl. 15) auf der HWV 174 endet; nicht nur diese beiden Kantaten, sondern auch die nächste (HWV 91a) haben das gleiche Wasserzeichen und dieselbe Rastrierung, ebenso wie HWV 77 auf Bl. 1–16. Diese Gruppe aus der italienischen Zeit ist auf demselben Papier geschrieben, das Händel für seine Oper *Agrippina* verwendete, und kann daher wahrscheinlich dem Jahr 1709 zugeordnet werden. HWV 127c und 111b sind ebenfalls in A2 zu finden, aber aus Londoner Jahren stammen, bieten ein ähnliches Bild. Erstere endet und letztere beginnt auf Bl. 33. Die Gruppe lässt sich erweitern: HWV 161c steht vor 127c und HWV 144a und 135c stehen nach 111b. Diese fünf Kantaten sind Überarbeitungen von Kantaten, die Händel in Italien geschrieben hatte; sie tragen dieselbe Handschrift, sind auf Papier mit demselben Wasserzeichen und derselben Rastrierung geschrieben und stammen aus der Zeit um 1725.¹⁹

Die Continuo-Kantaten, die Händel in London schrieb, umfassen elf neue Kompositionen und zehn Überarbeitungen früherer Werke. Anhand der Papiermerkmale der autographen Partituren, des Inhalts zweier datierter Handschriften (R1 und R2) und der ungefähren Datierung einer dritten (KK) ist es möglich, die meisten dieser Werke einzuordnen und in eine chronologische Reihenfolge zu bringen.²⁰ Zwei Kantaten (HWV 109b und HWV 132a) sind

¹⁶ In der Rechnung vom 22. September 1707 (Kirkendale [wie Anm. 11], S. 330, Dokument 5) ist ihr Name „Margarita Durastante“ geschrieben.

¹⁷ Kirkendale (wie Anm. 11), S. 294, 364–365 und 399.

¹⁸ Ebd., S. 365–390; Zusammenfassung auf S. 412–414.

¹⁹ Das ist das Datum, das Donald Burrows für HWV 111b angibt in: *G. F. Handel: Songs and Cantatas for Soprano and Continuo*, hrsg. von Donald Burrows, Oxford und New York 1988, S. 60. Dasselbe Datum kann für die anderen vier Kantaten in A2 sowie für HWV 158c und 160b in A3 gelten; HWV 160c ist später entstanden. Die Bedeutung dieser Kantatengruppe als Beispiel für Händels Harmonisierungspraxis wird weiter unten im Abschnitt „Aufführungspraxis“ behandelt.

²⁰ Die Angaben zu den Papiereigenschaften, einschließlich Datum und Herkunft, stammen aus Burrows und Ronish (wie Anm. 12), und aus Donald Burrows, *Sources, Resources and Handel Studies*, in: *Handel: Tercentenary Collection*, hrsg. von Stanley Sadie und Anthony Hicks, Basingstoke und London 1987, S. 38.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



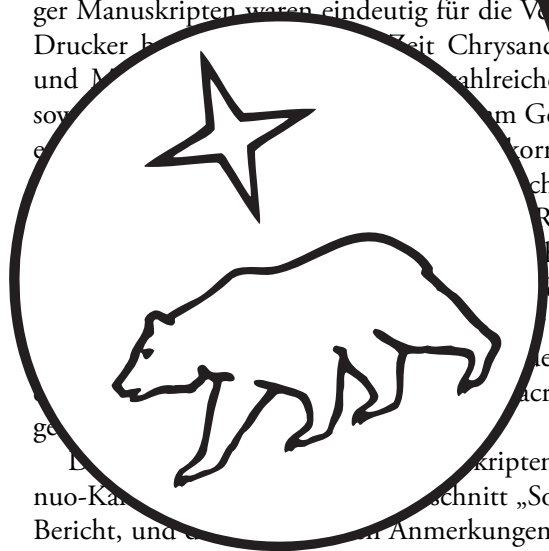
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

weg einer musikalischen Komposition von einer „übergeordneten“ Quelle auf einen „Nachfolger“ aufzuzeigen; das Diagramm, das solche Beziehungen darstellt, wird als Stemma bezeichnet. Obwohl die Abstammung ein wichtiges Untersuchungsgebiet ist, um mögliche (und auch unmögliche) Überlieferungslinien zu ermitteln, müssen bei der Auswahl einer Primärquelle auch andere Merkmale berücksichtigt werden, von denen die Zuverlässigkeit des Kopisten das Wichtigste ist.

Man kann die Quellen identifizieren, die für die gedruckten Ausgaben von Händels Continuo-Kantaten durch Samuel Arnold und Friedrich Chrysander im 18. bzw. 19. Jahrhundert verwendet wurden. Die zwölf Kantaten, die Arnold in seine geplante Gesamtausgabe von Händels Musik (1787–97) aufnahm, sind in genau der gleichen Reihenfolge und mit den gleichen Transpositionen wie in GB-Ob *Tenbury MS 1131* (Quelle V) gedruckt; zweifellos benutzte Arnold diese Handschrift für seine Ausgabe.²⁷ Chrysander, der Herausgeber der ersten Händel-Gesamtausgabe, hat für seine beiden Bände der Generalbass-Kantaten (1887) sehr konkrete Hinweise auf die von ihm verwendeten Quellen hinterlassen. Neben den Händel-Autographen, die sich damals im Buckingham Palace befanden, konsultierte er auch einen riesigen Band mit Händels Kantaten, der sich im Besitz der Sacred Harmonic Society²⁸ befand und der heute im Royal College of Music aufbewahrt wird (C. 11. YY). Außerdem besaß er zwei Manuskripte, die sich heute in der Staats- und Universitätsbibliothek in Hamburg befinden (MM1 und MM2).²⁹ Seine Bleistiftanmerkungen in den beiden Hamburger Manuskripten waren eindeutig für die Verwendung durch den Drucker bzw. die Zeit Chrysander selbst). In MM1 und MM2 sind zahlreiche kleine Korrekturen sowie im Gesamttext vor, in dem die Korrigierte, Auffassungen eingezeichnet; in Arien legte er Rezitationen notierte er (h angesehen werden), erweisen in MM1 geht klar hervor, dass alle YY leiten nicht Sacred Harmonic Society

ge
L
kripten mit Händels Continuo-Kantaten. Abschnitt „Sources“ im Kritischen Bericht, und in den Anmerkungen enthalten viele Hinweise auf editorische Entscheidungen.



Kopisten

Die Pionierarbeit von Jens Peter Larsen und späteren Wissenschaftlern zu Händels Kopisten wurde von Winton Dean³⁰ und Donald Burrows³¹ zusammengefasst. Unser Wissen über die Kopisten beschränkt sich auf eine Handvoll Namen und eine weitaus größere Anzahl von Siglen. Dean hat einige Doppelungen in den Listen für „RM“ und „H“ festgestellt. Von den in den Standardwerken genannten Schreibern gibt es drei, die in Rom arbeiteten und Continuo-Kantaten kopierten (Antonio Giuseppe Angelini, Alessandro Ginelli und Francesco Antonio Lanciani), außerdem noch zwei in London (D. Linike und John Christopher Smith, senior). Zu diesen Namen lassen sich weitere hinzufügen. Zwei von den Siglen können jetzt durch Namen ersetzt werden:³² Cosimo Serio (= Mü VIII; B1, B3) in Rom;³³ Antonio Passarini (= Lon V; D1, D2) in Venedig.³⁴ Hinzu kommen Emanuele Garzia (E1) in Neapel,³⁵ Francesco Maria Benedetti (F5) in Assisi,³⁶ Georg Österlitz (H1, H2, H3, H4) in Wolfenbüttel,³⁷ Francesco Barsanti (MM1, MM2),³⁸ Elizabeth Legh (J, K, O)³⁹ und Thomas Newm (N) in London.⁴⁰ Unter den produktivsten Kopisten von Händels Kantaten gibt es einige, die weiterhin unter der Anonymität der Siglen verborgen bleiben, zu ihnen gehören S1, S2, S4 und H6.

Die aktuelle Forschung, besonders die Untersuchung von Varianten und Papiermerkmalen, hat zur Identifizierung eines bedeutenden venezianischen Kopisten geführt, dessen Arbeiten in einer Gruppe von drei Manuskripten enthalten sind, die heute in zehn Bibliotheken in Europa und den USA verstreut sind. Die wichtigste davon ist Quelle D1, die Abschriften von drei Kopisten enthält, darunter vom Komponisten Antonio Passarini (siehe oben). Die Kopien in D1 wurden nachweislich von drei Autographen Partituren angefertigt. In einigen Fällen scheinen Händels Originalfassungen und seine Überarbeitungen auch in D1, und Fälle von Mehrdeutigkeiten in der Notation oder Nachlässigkeit in den Autographen Partituren wurden in D1 manchmal falsch interpretiert. Zumindest einige der Korrekturen in D1 scheinen von Händel eingetragen worden zu sein, zum Beispiel in *Occhi miei, che faceste?* (HWV 146) auf Bll. 113–116⁴¹. Wenn die autographische Partitur fehlt, gebührt einer Abschrift in D1 ein hoher Stellenwert

²⁷ Die Duette in demselben Band stammen aus der Randall-Ausgabe von ca. 1777.

²⁸ W. H. Husk, *Catalogue of the Library of the Sacred Harmonic Society*, London 1862, S. 159.

²⁹ Der Kopist der beiden Hamburger Manuskripte war Francesco Maria Barsanti, siehe Anm. 38.

³⁰ Winton Dean, *Handel's Operas, 1704–1726*, revidierte Ausg. Oxford 1995, S. xix–xx.

³¹ Donald Burrows, *copyists*, in: *The Cambridge Handel Encyclopedia*, hrsg. von Annette Landgraf und David Vickers, Cambridge 2009, S. 163–165.

³² Verweise auf Quellen in dieser Auflistung (z. B. B1, B3) bedeuten nicht unbedingt, dass der genannte Kopist der einzige ist, dessen Abschriften in den genannten Quellen erscheinen.

³³ Kirkendale (wie Anm. 11), S. 321 und Abb. XI.8a und 8b.

³⁴ Lawrence Bennett, *Rome, Vienna, and the Handel Manuscripts in Meiningen, Germany*, in: *La Fortuna di Roma* [...], hrsg. von Berthold Over, Berlin und Kassel 2016, S. 203–217, bes. 214–215.

³⁵ Giovanni Insom, *Il fondo musicale dell'Archivio di Montecassino*, Montecassino 2003.

³⁶ Claudio Sartori, *Assisi: La Cappella della basilica di S. Francesco*, Milano 1962.

³⁷ Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel etc. 1970.

³⁸ Michael Talbot, *An unexpected Handel copyist: Francesco Barsanti*, in: *Handel Institute Newsletter* 24/2 (Autumn 2013).

³⁹ Andrew V. Jones, *A Handel copyist identified*, in: *Händel-Jahrbuch* 65 (2019), S. 295–340, und *A Handel footnote amplified*, in: *Händel-Jahrbuch* 66 (2020), S. 336–390, bes. S. 380–385.

⁴⁰ Ebd., Jones (2020), S. 386–387.

im Stemma einer Kantate, auch wenn sie mit einer gewissen Aufmerksamkeit betrachtet werden muss.

Wie im vorangegangenen Abschnitt erwähnt, ist einer der wichtigsten Aspekte bei der Auswahl einer Primärquelle die Zuverlässigkeit des Kopisten. Wenn einige der von einem bestimmten Kopisten angefertigten Transkriptionen auch in autographen Partituren überliefert sind, können die Abschriften des Kopisten mit Händels Originalen verglichen werden, und so kann ein allgemeiner Eindruck von der Zuverlässigkeit des Kopisten gewonnen werden. Jedoch sind auch Kopisten nicht perfekt: Selbst einem zuverlässigen Schreiber wie dem älteren Smith oder S1 kann in einer Kantate, die nicht im Autograph überliefert ist, ein Flüchtigkeitsfehler unterlaufen – selbst Händel machte gelegentlich Fehler. Es liegt in der Verantwortung des Herausgebers, auf solche Eventualitäten zu achten.

Ausführliche Angaben zur Arbeit aller Kopisten befinden sich im Abschnitt „Sources“ des Kritischen Berichts.

Authentizität⁴¹

Unter den Continuo-Kantaten befinden sich mehrere, deren Echtheit im HHB2 von Baselt angezweifelt wird. Der eindeutigste Fall ist HWV 101a, eine Kantate, die Josephine Wright als Werk von Mancini identifiziert;⁴² HWV 101b ist eine exakte Transposition für Bass in einer späten Abschrift. Das Manuskript von HWV 101a enthält (TT), ist die einzige Quelle für HWV 94 (Anh. B 111 in Marx und Voss⁴³) und HWV 149 (Anh. B 113 in Marx und Voss), beide von Händel. Die Authentizität von HWV 108 wird von Marx und Voss in Frage gestellt, da die Komposition anerkannt, doch beide Quellen die Kantate eine spätere Ergänzung des Kopisten in der Abschrift des HHA-Bands ist. Die Transpositionen von Händel sind musikalisch ungebildeten

Manche Weise Händel zu revidieren verstehen. Für einige Werke gibt es widersprüchliche Belege zu den problematischen Continuo-Kantaten (mit HWV-Nummern) 101a–101c, 108, 111, 113, 128, 130–135 nummeriert haben.⁴⁵

Einige Continuo-Kantaten (manche mit einem Buchstabensuffix, andere ohne) in HHB2 besitzen nicht die Autorität Händels.⁴⁶ Normalerweise wurde die Transposition einer Kantate

auf Wunsch eines Sängers vorgenommen, dem die originale Tonlage zu hoch oder zu tief war. Es war einfach, die Gesangslinie exakt zu transponieren, aber im Continuo war oft eine Oktavverschiebung notwendig, um die Basslinie in einem vernünftigen Tonumfang zu halten (z. B. nicht tiefer als die unterste Saite des Violoncellos). Die Transposition um eine Quarte nach unten konnte zum Beispiel vorübergehend durch eine Transposition um eine Quinte nach oben ersetzt werden. In den seltenen Fällen, in denen Händel eine Kantate selbst transponierte, war seine Überarbeitung nie mechanisch. Er ging mehr oder weniger kreativ mit dem musikalischen Material um (z. B. bei HWV 161c, einer Überarbeitung von HWV 161b).⁴⁷ Dabei konnte es sich um kleine Abwandlungen in der melodischen Linie der Singstimme oder des Generalbasses handeln, aber auch um radikalere oder umfangreichere Änderungen. Wenn im Continuo eine Oktavverschiebung erforderlich war, baute Händel sie geschickt ein und passte die Melodie oft so an, dass sie eine gefällige Kontur erhielt oder er sein musikalischen Material neue Möglichkeiten, so dass das Original einem Prozess des kreativen Umdenkens unterzogen wurde. Ein Kopist hingegen arbeitete in der Regel eher mechanisch. Notwendige Änderungen an der Basslinie können zu unbeholfenen Wendungen führen, die nicht charakteristisch für Händels Stil sind. Wenn zwei verschiedene Kopisten eine Kantate transponierten, trafen sie oft unterschiedliche Entscheidungen über Oktavverschiebungen, was darauf hindeutet, dass die Transposition nicht von Händel vorgenommen wurde (z. B. HWV 135a). Obwohl die Abwesenheit von Indizien der deutlichste Beweis für die Unmöglichkeit einer Transposition ist, führen auch andere Hinweise auf stilistische Eigenheiten zu demselben Schluss. Manchmal zeigen solche Anzeichen nicht, dass eine Abschrift die Autorität vermissen lässt, sondern vielmehr, dass es sich nicht um Händels Originalfassung handelt. Ein Kopist vergaß, dass er transponierte, und schrieb einfach die Tonhöhe, die er in seiner Quelle vor sich hatte (z. B. HWV 120).

Alle Kantaten und Versionen mit zweifelhafter Authentizität wurden aus dem HHA ausgeschlossen.

Zu den Kantaten in diesem Band

Ausführliche Angaben zu den Wasserzeichen und der Rastrierung befinden sich im Abschnitt „Sources“ im Kritischen Bericht.

Ah, che pur troppo è vero (HWV 77 für Sopran und B.c.). Wasserzeichen und Rastrierung des Autographs (A2) könnten auf eine venezianische Provenienz hinweisen; die Beziehung zu anderen Kantaten und zur Oper *Agrippina* ist oben unter „Kompositions- und Aufführungsgeschichte“ beschrieben. Hinzu kommt, dass Händel die Musik für Neronas Arie „Qual piacer“ in *Agrippina* aus einer Kantate dieser Gruppe, *Un sospir a chi muore* (HWV 174), entliehen hat. HWV 77 weist ein ungewöhnliches (aber nicht einmaliges) Merkmal unter den authentischen Continuo-Kantaten auf: Für fast die gesamte zweite Arie („Care mura, a voi d'intorno“) schrieb Händel eine Stimme für die rechte Hand des Cembalos.

Allor ch'io dissi addio (HWV 80 für Sopran und B.c.). Die autographische Partitur (A1) weist dieselben Papiermerkmale und dieselbe Handschrift auf wie *Zeffiretto, arresta il passo* (HWV 177);

⁴⁷ Die gleiche Kreativität bewies er bei der Überarbeitung einer Kantate in der gleichen Tonhöhe wie das Original.

die Kopistenrechnung, die HWV 177 einschließt, ist auf den 31. August 1709 datiert,⁴⁸ aber sie enthält elf Continuo-Kantaten, die in früheren Rechnungen erscheinen. Diese Kantaten – wie auch HWV 80 – stammen wahrscheinlich aus dem Frühjahr 1707.⁴⁹ Es gibt drei Fassungen des zweiten Rezitativs in A1; zwei davon sind im Anhang I abgedruckt und werden im Abschnitt „Detailed notes“ im Kritischen Bericht beschrieben.

Aure soavi e liete (HWV 84a⁵⁰ für Sopran und B.c.; siehe Faksimile 1, S. XXXVI). Die Kantate wurde vor dem 16. Mai 1707 komponiert. Sie ist in Angelinis Rechnung unter diesem Datum verzeichnet.⁵¹ Kirkendale vermutet, dass sie am 20. März 1707 im Palazzo Ruspoli in Cerveteri aufgeführt worden sein könnte.⁵² Das Autograph (A1) ist einzigartig unter Händels Continuo-Kantaten, da es einen verzierten Anfangsbuchstaben hat; ein weiteres verziertes „A“ gibt es in zwei Kopien früher römischer Provenienz, B1 und C3. Händels alternativer Schluss für das Rezitativ und seine Transposition der zweiten Arie sind nachfolgend als HWV 84b verzeichnet.

Aure soavi e liete (HWV 84b für Sopran und B.c.). In der autographen Partitur von HWV 84a schrieb Händel einen alternativen Schluss für Rezitativ 2 (Bl. 27^r in A1) und gab eine alternative Tonhöhe für die zweite Arie an. Das einzige Exemplar, das diese Änderungen enthält, ist R2. Es wurde von Elizabeth Legh in Auftrag gegeben, und wahrscheinlich war sie eine der entscheidenden Wunsch äußerte, vermutlich im Namen der Sängerin, die sie begleitete.

Bella ma ritrosetta (HWV 86 für Sopran und B.c.). Der Papierbefund von R1 zeigt, dass die Kantate in den Jahren 1717–1718 komponiert wurde, mit dem Datum 1718 auf dem Titelblatt. Die Handschrift R1 übereinstimmt mit der autographen Partitur (A1) für Sopran und B.c.). Das Autograph (A1) ist einzigartig unter Händels Continuo-Kantaten, da es einen verzierten Anfangsbuchstaben hat; ein weiteres verziertes „A“ gibt es in zwei Kopien früher römischer Provenienz, B1 und C3. Händels alternativer Schluss für das Rezitativ und seine Transposition der zweiten Arie sind nachfolgend als HWV 84b verzeichnet.



Oh nume, che sei contenta un dì (HWV 156) – und in der Handschrift R1 übereinstimmt mit der autographen Partitur (A1) für Sopran und B.c.). Das Autograph (A1) ist einzigartig unter Händels Continuo-Kantaten, da es einen verzierten Anfangsbuchstaben hat; ein weiteres verziertes „A“ gibt es in zwei Kopien früher römischer Provenienz, B1 und C3. Händels alternativer Schluss für das Rezitativ und seine Transposition der zweiten Arie sind nachfolgend als HWV 84b verzeichnet.

Clori, Clori, ove sei? (HWV 93 für Sopran und B.c.).⁵⁴ Weil kein Autograph überliefert ist, wurde D3 als Primärquelle gewählt, da sie insgesamt die zuverlässigste Fassung darstellt. Die Papiermerkmale weisen auf eine venezianische Herkunft und eine Entstehungszeit von um 1707 hin.

Clori, degli occhi miei (HWV 91a für Alt und B.c.; siehe Faksimile 2, S. XXXVII). HWV 91a gehört in die Gruppe mit *Ah, che pur troppo è vero* (HWV 77), *Non sospirar, non piangere* (HWV 141) und *Un sospir a chi si muore* (HWV 174): Die Papierbeschaffenheit und die Handschrift in der autographen Partitur (A2) deuten auf eine venezianische Provenienz und eine Entstehungszeit von Ende 1709 hin.

Clori, degli occhi miei (HWV 91b für Sopran und B.c.; siehe Faksimile 2, S. XXXVII). In A2 erstellte Händel diese Sopranfassung auf dem Doppelblatt, auf dem bereits HWV 91a stand. Er fügte kryptische Hinweise am Beginn des ersten Rezitativs und der ersten Arie hinzu, um das Intervall der Transposition zu kennzeichnen (diese sind in Faksimile 2, S. XXXVII, überarbeitet). Er überarbeitete das Ende vom zweiten Rezitativ auf Bl. 49^v–50^r transponierte und revidierte er den Anfang der zweiten Arie. Im Wesentlichen transponierte Händel die ersten drei Sätze um eine Quarte und den vierten Satz um eine Quinte nach oben.⁵⁵ Die Handschrift auf Bl. 49^v–50^r (die ursprünglich nur leere Notensysteme umfassen) ist der auf den vorhergehenden Blättern sehr ähnlich, es sieht so aus, als ob Händel die Kantate nicht lange nach der Komposition der ursprünglichen Fassung überarbeitet hat.

Clori, vezzosa Clori (HWV 95 für Sopran und B.c.; siehe Faksimile 3, S. XXXVIII). Es sind nur drei Abschriften (B1, D2, D5) überliefert, die alle italienischer Herkunft sind. Das Kantatenbuch enthält, dass die autographen Partitur (A1) nicht mehr in Händels Besitz war. Die Abschrift in B1 wurde von Ginelli angefertigt. Die Kopistenrechnung ist auf den 9. August 1708 datiert.⁵⁶ Trotz ihrer Nähe zu Händel enthält sie mehrere zweifelhafte Lesarten, darunter einige, die offensichtlich falsch sind. Es ist jedoch möglich, dass sowohl Arie 1 (die in Quelle B1 einen anderen Text für den B-Teil hat) als auch Rezitativ 2 (mit anderem Text und anderer Musik) frühe Versionen der Kantate darstellen, die Händel später zugunsten der Versionen in D2 und D5 verwarf. Diese zwei Quellen – beide venezianischer Provenienz, erstere von der Hand Antonio Passarinis – sind zuverlässiger. Sie stimmen untereinander nicht nur in vielen Details überein, sondern unterscheiden sich auch in den wesentlichen zuvor genannten Punkten von B1.⁵⁷ D2, das aus der Zeit um 1707 stammt, wird als Primärquelle verwendet; D5 wurde wahrscheinlich davon abgeschrieben.

Da sete ardente afflitto (HWV 100 für Sopran und B.c.) ist in der Kopistenrechnung vom 31. August 1709 aufgelistet,⁵⁸ aber die Kantate wurde wahrscheinlich viel früher komponiert. Auf jeden Fall scheint B2, von der Hand des römischen Kopisten Mü VII, nicht die in der Rechnung erwähnte Kopie zu sein. Die Quelle enthält viele Fehler. D2 und D4 sind venezianischer Provenienz

⁴⁸ Kirkendale (wie Anm. 11), S. 344, Dokument 35.

⁴⁹ Kirkendale, ebd. (S. 368 und 413–414), schlägt Aufführungsdaten zwischen Anfang Dezember 1706 und dem 21. Februar 1707 vor.

⁵⁰ Das ist die Kantate, die in HHB2 als HWV 84 aufgeführt ist. Es ist die Regel der HHA, dass eine Bearbeitung, für die Händel verantwortlich war, einen anderen Buchstabenzusatz erhält, so dass Baselts HWV 84 in HHB2 jetzt in der Ausgabe in HWV 84a und 84b aufgeteilt ist.

⁵¹ Kirkendale (wie Anm. 11), S. 328, Dokument 1.

⁵² Ebd., S. 347.

⁵³ Watanabe, *The Music Paper* (wie Anm. 15), S. 203.

⁵⁴ Die erste Zeile ist ein Siebensilber, deshalb ist die Wiederholung von *Clori* (die im Titel in HHB2 weggelassen wurde) wichtig.

⁵⁵ Es gibt hier Irrtümer im HHB2.

⁵⁶ Kirkendale (wie Anm. 11), S. 341, Dokument 24 und Abb. IX.3.

⁵⁷ Die verschiedenen Fassungen der Arie 1 und des zweiten Rezitativs in Quelle B1 sind in Anhang II abgedruckt.

⁵⁸ Kirkendale (wie Anm. 11), S. 344, Dokument 35.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

schwierig festzustellen, welche der beiden Kantaten, in denen diese Arie vorkommt, zuerst entstand. Die Tatsache, dass die Worte in HWV 109 mehr Sinn ergeben, deutet darauf hin, dass es sich um die frühere Kantate handelt, aber Unterschiede in der musikalischen Substanz könnten auch bedeuten, dass HWV 167a die frühere ist.

Vielleicht war es eine Bitte von Elizabeth Legh oder eines Sängers bzw. einer Sängerin, die Händel dazu veranlasste, der Arie „Dolc'è pur d'amor l'affanno“ in HWV 109c (der frühesten Fassung) Verzierungen hinzuzufügen. Legh fertigte eine Abschrift dieser verzierten Arie an. Sie ist in K überliefert,⁶⁹ wo sie in der Tonart E-Dur steht, was vermutlich auch die Tonart von dem verlorenen Autograph war (nachfolgend als HWV 109c bezeichnet) und nicht Es-Dur wie in A7. Die Verzierungen in Leghs Abschrift stammen mit Sicherheit aus Händels Partitur; die Unterschiede zu jenen in A7 sind minimal. Der Taktfehler in Takt 26 von K (der sechs Schläge enthält) war vermutlich bereits in HWV 109c vorhanden; er kommt nirgendwo sonst vor. Händel stellte die vollständige Altkantate her, so wie sie in A7 überliefert ist (HWV 109a), indem er die erste Arie um einen Halbton tiefer nach Es-Dur transponierte – vielleicht wiederum auf Wunsch eines Sängers oder einer Sängerin. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass Händel für die zweite Arie die parallele Molltonart verwendet hätte (was nötig gewesen wäre, um die tonale Beziehung zwischen den beiden Arien in HWV 109c zu wahren), und so blieb sie in e-Moll. Um von dem e-Moll zu der anderen Tonart hinzuführen, musste er das veränderte Rezitativ („Il viver sempre in pene“) neu schreiben.

Dolc'è pur d'amor l'affanno (HWV 109b für Sopran und B.c.). Händel hat die Komposition selbst angefertigt, aus der die Arie entstand, wie ein Vergleich der beiden Abschriften zeigt. Zusätzlich zu seinen Änderungen fügte Händel hinzu und erweiterte die Arie in HWV 109c. Smith, mit Arien in G-Dur, hat die musikalische Substanz der Oktavverschiebung als auch S1 erhalten gehabt haben, in der er sich die Unterschiede im musikalischen Gehalt der erhaltenen autographen Partitur von HWV 109b gegenüber der Abschrift von Legh (K) müssen auf Händel zurückgehen. Das Rezitativ unterscheidet sich zwangsläufig von dem in A7, aber es gibt Ähnlichkeiten, zum Beispiel im Rhythmus und in der melodischen Gestaltung der Stimme in der Schlussphrase. Die Gründe für die Annahme, dass Händel HWV 109b um 1735 oder früher schuf, dass er die Arien nach A-Dur und a-Moll transponierte, dass beide Abschriften von dieser Überarbeitung stammen und dass Smiths Abschrift (um 1735) die frühere ist, sind im Abschnitt „Detailed notes“ im Kritischen Bericht zu HWV 109b erläutert.

E partirai, mia vita? (HWV 111a für Sopran und B.c.; siehe Faksimile 5, S. XL). HWV 111a stammt wahrscheinlich aus dem Jahr 1708: siehe oben, unter HWV 106. Die von Chrysander als Version „A“ gedruckte Fassung (d.h. HWV 111a) enthält einige Details, die nur in HWV 111b zu finden sind. Chrysander stützte

sich bei seiner Ausgabe auf Quelle MM1, was nicht nur durch seine Bleistiftanmerkungen in diesem Manuskript, sondern auch durch mehrere einzigartige Lesarten in Barsantis Transkription belegt wird, die nur dort und bei Chrysander zu finden sind.

E partirai, mia vita? (HWV 111b für Sopran und B.c.; siehe Faksimile 6, S. XLI). Händels Überarbeitung stammt aus der Zeit um 1725.⁷⁰ Die Rezitative sind neu geschrieben, aber es gibt vereinzelte Ähnlichkeiten zu denen in HWV 111a. Die Arien hingegen sind viel enger an die Form der Originale angelehnt, wenn auch mit Abweichungen. Zwei Merkmale werden im Abschnitt „Detailed notes“ im Kritischen Bericht untersucht – die Gestaltung der B.c.-Linie in der zweiten Arie und die reiche Bassbezeichnung, die (zugleich mit anderen charakteristischen Zügen) in sechs weiteren Kantaten vorkommen, bei denen es sich ebenfalls um Revisionen handelt: *Lungi dal mio bel nume* (HWV 127c), *Ninfe e pastori* (HWV 139c), *Se pari è la tua fe* (HWV 158c), *Sei pur bella, pur vezzosa* (HWV 160c), *Sento l'arbor ristretto* (HWV 161c), und *Songelsomino, son picciol fiore* (HWV 164a). Weitere Betrachtungen zur ungewöhnlich reichen Bezeichnung im Bass finden sich im Abschnitt „Aufführung“.

Figli del mio cor (HWV 142 für Alt und B.c.). Die Primärquelle, C6, stammt wahrscheinlich aus dem Jahr 1708; Kopistenhandschriften (Lon III) und Papiermerkmale decken sich mit HWV 102a in demselben Manuskript. Einige Konjekturen wurden von Lon III, einige von Händel vorgenommen; Rasuren können keinem von beiden eindeutig zugeordnet werden. Weitere Informationen finden sich im Abschnitt „Detailed notes“ im Kritischen Bericht. *Fatti d'aratai, cari* (HWV 114 für Sopran und B.c.; siehe Faksimile 7, S. XLII). Der Text war zuvor von Alessandro Scarlatti vertont worden. Sein autographes Manuskript befindet sich in der *Osborn MS 2*, Bll. 83–84 (Nummer 26), das auf den 23. April 1705 datiert ist.⁷¹ Papiermerkmale von HWV 114 in A1 weisen auf ein Entstehungszeit von 1707 oder möglicherweise 1708 hin. Die Kantate ist in der Kopistenrechnung vom 31. August 1709 aufgelistet, zusammen mit zehn anderen Continuo-Kantaten, die früher geschrieben wurden. Kirkendale vermutet, dass sie zwischen Anfang Dezember 1706 und 21. Februar 1707 aufgeführt wurde.⁷²

Fra pensieri quel pensiero (HWV 115 für Alt und B.c.). Die autographen Partitur ist verloren. Die früheste und zuverlässigste Quelle ist D1 (um 1707), deren Kopist auch für die Abschrift in D4 verantwortlich war. Die Anordnung der Takte und Systeme ist in beiden Abschriften identisch. Er ist der einzige aller Kopisten von HWV 115, der in der ersten die irreguläre Takteinteilung abgeschrieben hat. Eine solche Unregelmäßigkeit war ein charakteristisches Merkmal von Händels Notierung bei Arien im 3/8-Takt. Eine Abweichung in der ersten Arie (siehe die ausführlichen Anmerkungen zu den Takten 58–61 im Kritischen Bericht) deutet darauf hin, dass D1 die frühere der beiden Quellen war und dass der Kopist bei seiner Abschrift von D4 diese Quelle vorliegen hatte. Quelle K enthält nur die erste Arie von Leghs Hand.⁷³ Ihre Abschrift (sie-

⁷⁰ G. F. Handel, *Songs and Cantatas for Soprano and Continuo* (wie Anm. 19), S. x und 60.

⁷¹ Hanley, *Alessandro Scarlatti's Cantate da Camera* (wie Anm. 9), S. 234–235, Nr. 272; Reinhard Strohm, *Scarlattiana at Yale*, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma*, hrsg. von Nino Pirrotta und Agostino Ziino, Florenz 1987, S. 113–152, bes. 132–139 und 147–148 zu *Osborn MS 2*.

⁷² Kirkendale (wie Anm. 11), S. 368.

⁷³ Jones (2019) (wie Anm. 39), S. 304, 331, 335–336, 338.

⁶⁹ Ihre Abschrift ist im Anhang IV abgedruckt.

he Anhang V) gibt wahrscheinlich Händels ursprüngliche Fassung wieder, die er überarbeitete, als er das erste Rezitativ und die zweite Arie hinzufügte.

Fra tante pene e tante (HWV 116 für Sopran und B.c.). Händel hat den Text wahrscheinlich von Scarlattis Vertonung übernommen, deren Abschrift in GB-Lbl *Add.MS.31510* auf den 23. Juni 1706 datiert ist.⁷⁴ Die autographe Partitur von HWV 116 ist auf venezianischem Papier geschrieben; ihre Entstehungszeit (wahrscheinlich Ende 1707) wird im Abschnitt „Detailed notes“ des Kritischen Berichts erörtert. Watanabe ordnete HWV 116 in seiner „annähernd chronologischen“ Liste unter anderem aufgrund der Handschrift in eine frühe Gruppe von Kompositionen ein;⁷⁵ Roberts jedoch betont, dass die Handschrift in HWV 116 später entstanden zu sein scheint und dass die Spannweite des Rastrals schmaler ist als in den anderen Werken dieser Gruppe.⁷⁶ (Hinzu kommt die Besonderheit, dass Händels Form der Zahl „3“ in der Taktvorschrift für den Dreiertakt in HWV 116 anders ist als in der Mehrzahl der Kompositionen in Watanabes früher Gruppe.) Zwei frühe Abschriften von HWV 116 (B1 und D1) sind ebenfalls auf venezianischem Papier geschrieben. Korrekturen Händels in anderen Kantaten in D1 zeigen die Nähe dieser Quelle zum Komponisten; Fehler in der Abschrift von HWV 116 in D1 wurden (hauptsächlich) durch einen Mangel an Klarheit in A2 verursacht (siehe „Detailed notes“). Die Überlieferung von D1 in der Kantaten-Sammlung in Münster deutet darauf hin, dass das venezianische Papier (fast identisch mit dem von A2) wahrscheinlich von Händel mit nach Rom genommen wurde.

Ho fuggito Amore anch'io (HWV 117 für Sopran und B.c.). Der Text auf Händel, stammt von Kardinal de' Medici in drei Kopistenrechnungen vom 31. August 1709, 15. März 1711⁷⁷ datiert. Ruspone aufgeführt worden. Die erste Kopistenrechnung liefert einen *terminus post quem* für die autographe Partitur (A5), die sich in der Kantaten-Sammlung in Münster befindet. Die zweite Kopistenrechnung (englischer Provenienz) ist eine (ungenauere) Abschrift von Händel, die von Händel dorthin gebracht wurde. Die dritte Kopistenrechnung (Schrift von Lanciani handeln, die in der Kantaten-Sammlung vom 31. August 1709 aufgeführt ist.⁷⁸ Man kann eine interessante Beziehung zwischen den beiden Arien erkennen, wenn man die Takte 57–60 der ersten und die Takte 36–40 der zweiten Arie vergleicht.

Ho fuggito Amore anch'io (HWV 118 für Alt und B.c.). Der vertonte Text stammt von Paolo Rolli und wurde in *Cantata III in Di canzonette e di cantate libri due di Paolo Rolli: Libro II delle cantate* (London 1727) veröffentlicht. Unterschiede zwischen diesem und dem Kantatentext sind wahrscheinlich das Ergebnis von Rollis

Revision vor der Veröffentlichung.⁷⁹ Die autographe Partitur ist jetzt auf zwei Manuskripte aufgeteilt: Die erste Arie und das erste Rezitativ befinden sich in A8, die zweite Arie steht in A9. Der offensichtliche Widerspruch zwischen dem Datum 1720 auf dem Titelblatt von R2 (dem einzigen Exemplar von HWV 118) und dem von Burrows und Ronish angegebenen Datum 1722–26 für die Abschrift des Autographs⁸⁰ wird oben unter „Kompositions- und Auführungsgeschichte“ erläutert.

Irene, idolo mio (HWV 120a für Sopran und B.c.). Von HWV 120 gibt es zwei Fassungen, von denen keine im Autograph überliefert ist. Die Abschrift von HWV 120a, die von Ginelli, einem von Ruspone Kopisten, angefertigt wurde, befindet sich in B2. Es gibt keine Kopistenrechnung und keine andere italienische Quelle. Die vier erhaltenen englischen Kopien müssen (direkt oder indirekt) von der verlorenen autographen Partitur abstammen. Die früheste von ihnen (P) wurde von Linike geschrieben und datiert auf etwa 1718–19. HWV 120b geht auf eine exakte Transposition um eine Quarte nach unten für Alt zurück, die von Linike angefertigt wurde; sie hat nicht den Status einer eigenständigen Komposition.⁸¹

Laura, detti il feroce (HWV 121a für Alt und B.c.) ist nur in A erhalten, und dort ist die Kantate unvollständig. Das Wasserzeichen und die Rastrierung weisen auf eine ähnliche Entstehungszeit hin: 1717–24 und 1717–24. Zwei Kopien von HWV 121b sind auf 1718 datiert, und diese Angabe ist eine frühe Datierung in diesem Zeitraum nahe. Händel schrieb den Text des Rezitativs, aber nicht die Musik; in der zweiten Arie vervollständigte er nur die Takte 1–8 und den Abschluss von Takt 9. Auf der Rückseite dieses Autographs skizzierte er einige Takte Musik in d-Moll, 4/4-Takt. Es könnte eine alternative Vertonung gedacht gewesen sein, aber Händel schrieb keine Worte, und die Noten führen nicht besonders gut zum originalen Text passen. Möglichweise war Händel mit HWV 121a zufrieden und begann noch einmal neu.

Ungheghe, il feroce (HWV 121b für Alt und B.c.) ist nicht im Autograph erhalten. Die vier Quellen (alle englischer Provenienz) bieten eine vollständige Vertonung des Textes. Linike war für zwei Abschriften verantwortlich: N und R1. Beide sind mit *La Solitudine* überschrieben und tragen die Jahreszahl 1718 (zu Beginn der Kantate in N und auf dem Titelblatt in R1) sowie zusätzliche Verzierungen, die für eine ohnehin prächtige Gesangslinie in der ersten Arie verwendet werden. Die erste Arie in HWV 121b ist eine völlig andere Komposition als die frühere; die zweite Arie behält den Anfang des unvollständigen Autographs bei.

Lungi, lungi da me, pensier tiranno! (HWV 125a für Sopran und B.c.)⁸² ist nicht im Autograph erhalten. Von den acht überlieferten Abschriften ist die von Angelini und Mü IV in B3 die früheste. Die von Lanciani unterzeichnete Kopistenrechnung vom 31. August 1709⁸³ bezieht sich vermutlich nicht auf diese Abschrift, und ihr Datum hilft nicht weiter. Andere Continuo-Kantaten von dieser Rechnung sind bekanntermaßen früher entstanden. HWV 125b ist eine exakte Transposition eine Quarte tiefer für Alt; sie hat nicht

⁷⁴ Hanley, *Alessandro Scarlatti's Cantate da Camera* (wie Anm. 9), S. 246, Nr. 294.

⁷⁵ Watanabe, *The Music Paper used by Handel* (wie Anm. 15), S. 205.

⁷⁶ John Roberts, *Souvenirs de Florence: Additions to the Handel Canon*, in: *Händel-Jahrbuch* 57 (2011), S. 204.

⁷⁷ Kirkendale (wie Anm. 11), Dokumente 24, 35 und 36 (S. 341, 344 und 345).

⁷⁸ Jones (2020) (wie Anm. 39), S. 380–385.

⁷⁹ Einzelheiten dazu in Hicks, *Paolo Rolli's Canzonets and Cantatas* (wie Anm. 8), S. [50–51].

⁸⁰ Burrows und Ronish (wie Anm. 12), S. 300 und 325.

⁸¹ Jones (2019) (wie Anm. 39), S. 295–303.

⁸² Die erste Zeile ist ein *endecasillabo* (Elfsilber), weshalb die Wiederholung von *lungi* (das im Titel in HHB2 weggelassen wurde) wichtig ist.

⁸³ Kirkendale (wie Anm. 11), Dokument 35, S. 344; siehe auch S. 367–368.

den Rang einer eigenständigen Komposition. Die ersten Phasen der Entstehungsgeschichte sind die gleichen wie bei *Irene, idolo mio* (HWV 120b).

Die vorliegende Ausgabe

Für jede Kantate gibt es eine Primärquelle, die die Grundlage der Edition bildet; Sekundärquellen werden immer hinzugezogen. Eine abweichende Lesart in einer Sekundärquelle wird übernommen, wenn sie eine Korrektur eines Fehlers oder einer Auslassung in der Primärquelle ermöglicht, wobei der Vorschlag zu einer solchen Korrektur vom Herausgeber ausgeht; die Lesart in der Primärquelle wird im Abschnitt „Detailed notes“ im Kritischen Bericht vermerkt.

Wenn eine autographe Partitur erhalten ist, wird sie immer als Primärquelle verwendet. Ist keine vorhanden, wird die Primärquelle auf der Grundlage ihrer Nähe zu Händel, des Vorhandenseins von Anmerkungen, Korrekturen oder Überarbeitungen durch Händel, ihrer Stellung in der Abstammungslinie und der Zuverlässigkeit des Kopisten ausgewählt.⁸⁴ Letztere Frage ist von entscheidender Bedeutung, aber nicht immer sind Fehler, wie das Auslassen eines Taktes oder einer Textzeile, leicht zu erkennen, und in anderen Fällen muss die editorische Entscheidung mit editorischen Sachverständigen getroffen werden.

Die Schreibweise aus dem 18. Jahrhundert wird an die moderne Form angepasst, sofern sich die Aussprache nicht unterscheiden lässt.

Sopran- und Altstimmenschlüssel werden durch den Violinschlüssel ersetzt. Wenn eine Partitur für den B.c. der Tenorschlüssel verwendet wird, wird dieser beibehalten.

In der Ausgabe werden Fehler in der Primärquelle korrigiert, indem in normierten Abschnitten, die die richtige Lesart angeben, die richtige Lesart aufgeführt wird. Wenn eine Partitur nicht aufgeführt wird, wird die Lesart in der Primärquelle beibehalten.

Im B.c. werden Ziffern hinzugefügt, die Händel weder in der Partitur noch in einer Abschrift eingetragen hat. Nur bei unvollständigen Bezifferungen werden Ziffern oder Vorzeichen oder beides ergänzt. Erforderliche Akzidenzien, die einer bestehenden Ziffer hinzugefügt werden, sind ohne Klammern gedruckt; erforderliche Vorzeichen und/oder Ziffern, die über oder unter einer bestehenden Bezifferung hinzugefügt werden, sind in Klammern gesetzt. Es ist ein Grundsatz der HHA, dass in all diesen Fällen im Kritischen Bericht weder die Auslassung des Vorzeichens in der Primärquelle noch sein Vorhandensein oder Fehlen in den Sekundärquellen kommentiert wird.

Manchmal schrieb Händel umgekehrte Bezifferungen, z. B. $\flat / 5 / 7$ statt $7 / 5 / \flat$, vermutlich um seine bevorzugte Platzierung der Noten in der Ausführung anzugeben; es gibt Beispiele in HWV 111b, Arie 2, Takte 57⁴–59³. In der Ausgabe wird die

Bezifferung in der standardisierten Reihenfolge abgedruckt (von der größeren/größten Zahl oben zur kleineren/kleinsten Zahl unten), aber Händels Version ist im Kritischen Bericht verzeichnet.

Überarbeitungen in der Primärquelle werden dann zitiert, wenn sie wenigstens etwa einen Takt umfassen oder von besonderem Interesse erscheinen.

Aufführungspraxis

Die folgenden Abschnitte befassen sich mit drei Themen, die für die Generalbasskantaten von besonderer Bedeutung sind.

Besetzung

Die Anwesenheit eines Streicherbasses (Violoncello oder Bassgamben) neben dem Continuo-Cembalo wird zum ersten Mal durch unsere Kenntnis der Instrumentalisten bestätigt, die von Ruspoli⁸⁵ regelmäßig beschäftigt wurden, und zum ersten Mal durch Händels Notation der B.c.-Stimme in *Il pastor fido* (HWV 111b), einer Überarbeitung von HWV 111a, die er in London vornahm. An fünf Stellen in der zweiten Arie („Pria che spunti un dì“, Takte 4–5, 7–11, 33–35, 42–43, 50) schrieb Händel für das B.c.-System eine Übersetzung mit durchgehenden Achteln (die ungefähr der ursprünglichen B.c.-Linie in HWV 111a entspricht) und eine untere Stimme, die hauptsächlich aus Vierteln besteht. Die Bezifferung deutet darauf hin, dass es sich bei letzterer um die neue B.c.-Stimme handelt, die wahrscheinlich wie üblich durch das Continuo-Cembalo verstärkt wird; vermutlich erwartete Händel, dass der Cembalist auch die obere Stimme (Achtel) in seinen Händen halten sollte. Aus musikalischer Sicht ist ein Streicherbass in allen Kantaten unverzichtbar. Er sorgt für eine reiche untere Stimme in der Struktur des zehnstimmigen Kontrapunkts, der für diese Kompositionen typisch ist.

Verzierungen

In *Dolce pur d'amor l'affanno* (HWV 109a in Quelle A7) lieferte Händel selbst ein Beispiel dafür, wie das Da Capo einer Arie verziert werden kann. Er komponierte die Kantate in London und schrieb die Verzierungen wahrscheinlich für eine englische Sängerin, die Anleitung brauchte. Da die Verzierungen vom Komponisten selbst stammen, ist das Manuskript das wertvollste Zeugnis, das wir haben. Aus seiner Notation in Quelle A7 geht klar hervor, dass die Hauptnote der Melodie genau an der Stelle platziert werden soll, an der sie notiert ist. Das bedeutet, dass die Zeit für die Verzierung von der vorhergehenden Melodienote abgezogen werden muss. In Takt 8 beispielsweise muss die punktierte Viertelnote auf dem dritten Schlag über dem Wort „del“ gesungen werden, und die sechs Noten der Verzierung gehen ihr voraus. Sie entziehen die Zeit also der vorhergehenden Achtelnote b'. Einige wenige Quellen anderer Kantaten enthalten Verzierungen, die von einem Kopisten oder einem Sänger hinzugefügt wurden, zum Beispiel die Abschriften von *Laure grate, il fresco rio* (HWV 121b), die von Linike in N und R1 angefertigt wurden.⁸⁶

⁸⁵ Kirkendale (wie Anm. 11), S. 294.

⁸⁶ Anhand der vorliegenden Befunde lässt sich nur schwer feststellen, ob die Ornamente von Linike oder einem Sänger stammen.

⁸⁴ Siehe auch oben unter „Quellen und Abstammung“ und „Kopisten“.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

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	

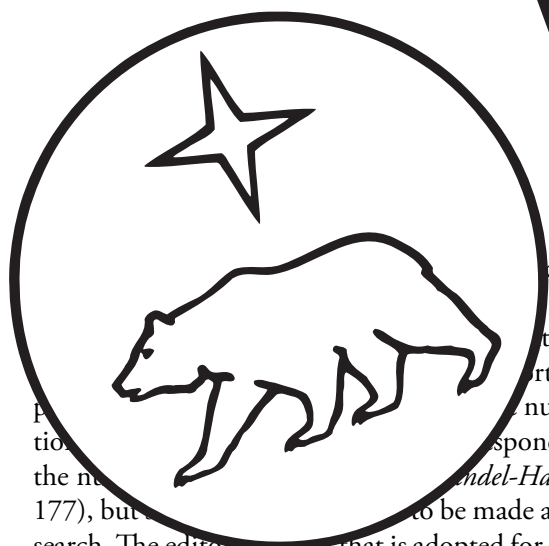
Each volume contains a preface (which gives an account of the circumstances of composition and of the performance history of the music, together with a discussion of questions of performance practice) and a Critical Report. The editions of vocal works include a literal German translation of the text, 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 realised 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. Whole-bar rests and accidentals are supplied without special indication. Obvious errors in the primary source are corrected without indication, but are listed in the Critical Report. Present-day usage is followed in stemming and beaming, accidentals, and basso continuo 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 instruments for 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

contain all the secular accompaniment that is, and that is, the support for the whole. The numbering of compositions corresponds, where possible, to the *Handel-Handbuch* (HWV 77 to 177), but it is to be made as a result of recent research. The editorial policy that is adopted for the continuo cantatas is described below under 'The presentation of the music'.

In the Preface the sources are referred to by their sigla, which are identified in the overview of sources (p. XXXIII).

Historical, musical, and literary background

Handel had encountered Italian music before leaving Germany, especially at the opera house in Hamburg (1703 to 1705), but it was his residence in Italy (between 1706 and 1710) that provided the crucial influence on his development as a composer. His main place of residence from December 1706 onwards was Rome, and his chief patron was the Marquis Francesco Maria Ruspoli (1672–1731; Prince of Cerveteri from 1709). Ruspoli was a member of the *Accademia degli Arcadi* (or *Accademia dell'Arcadia*), a society that formed an important context for the composition of secular cantatas.

Founded in Rome in 1690 by Giovanni Mario Crescimbeni in memory of Queen Christina of Sweden, it promoted the reform of Italian poetry, in opposition to *Marinismo*,¹ and drew inspiration from the pastoral romance *Arcadia* by Jacopo Sannazaro (written in the 1480s; published in 1504) and from the *Eclogues* of Virgil and the *Idylls* of Theocritus. The members of the Arcadian Academy adopted pastoral names; Ruspoli's was Olinto, one of the characters in Handel's cantata *Olinto pastore, Tebro fiume, Gloria* (HWV 143), for which Ruspoli provided the poetry.² From autumn 1705 Ruspoli lived in the Palazzo Bonelli on Piazza dei Santi Apostoli. Here, at his weekly *conversazioni* on Sunday evenings, Handel's cantatas were performed. As revealed by entries in the diary of Prince Anton Ulrich of Saxe-Meiningen in 1707, the aristocratic audiences who attended the *conversazioni* were magnificently entertained.³

¹ *Marinismo* is a term coined in the nineteenth century to describe a style of writing poetry and verse drama that is characterised by its use of extravagant and excessive conceits. The founder of this school is considered to be Giambattista Marino (1569–1625). See James V. Mirollo, *The Poet of the Marvelous: Giambattista Marino*, New York 1963.

² Ursula Kirkendale, *Handel with Ruspoli: new documents [...]*, in: Warren and Ursula Kirkendale, *Music and Meaning: studies in music history and the neighbouring disciplines*, Florence 2007, plate XI.9 (see fn. 11).

³ *George Frideric Handel: Collected Documents, volume 1: 1609–1725*, ed. by Donald Burrows, Helen Coffey, John Greenacombe, and Anthony Hicks (hereinafter HCD1), Cambridge 2013, pp. 85–87, 100–05. The entries that mention Handel's performances at the Sunday evening concerts are

In the early eighteenth century the secular cantata was cultivated widely in Italy (in Bologna, Modena, Ferrara, Mantua, and elsewhere); some composers – for example, Caldara, Albinoni, and Gasparini – moved from one city to another. Outside Rome, the two leading centres were Venice (where Benedetto Marcello composed about 380 cantatas) and Naples; Handel visited both cities, and his music was performed there. The most distinguished proponent of the cantata in Rome was Alessandro Scarlatti. Scarlatti had been appointed *maestro di cappella* to Queen Christina of Sweden at the age of nineteen; in 1706, together with Pasquini and Corelli, he was admitted to the Arcadian Academy. Scarlatti composed over 600 cantatas, far more than any other composer. By the time of Scarlatti's second period of residence in Rome (1703–1707) a cantata normally comprised two arias, each preceded by a recitative, and da capo form was ubiquitous in the arias. It was this design that Handel inherited, with occasional deviations, such as an expanded form (three arias, each preceded by a recitative) and a contracted form (aria, recitative, aria).⁴

Handel's verbal texts⁵ were almost invariably embedded in the pastoral tradition.⁶ Most speak of love – usually unrequited – between nymphs and shepherds. The beloved is often addressed by an endearment such as 'mia speme' or by a synecdoche such as 'coro luci'. Among proper names the commonest is Clori; others are the female names Fillide (abbreviated as Fille or Fina), Irene, and Irene, and the male names Fileno and Firs. The texts were written specifically for musical setting: *versi sciolti* consisting of a mixture of seven- and eleven-syllable lines, and recitatives; pairs of rhyming lines are common. Recitatives often end with a rhyming pattern. Syllable counts range from 7 to 11. The most common syllable count is 7. The two sections of a da capo aria might link the two halves, and are presently identified as continuo cantatas are Francesco Cardinal Benedetto Rolli (1687–1765) for HWV 103, 109 (aria 1⁷), 118, and 164.⁸ Cantata texts by Rolli were circulating in manuscript before the publication of twenty-five of them in 1727; some of the anonymous texts might be by him. For seven cantatas Handel used (not always literally or in their entirety) texts that had been set by Scarlatti: HWV 77, 114, 116, 133, 135, 152, 157.⁹

Antonio Rolli (1687–1765) for HWV 103, 109 (aria 1⁷), 118, and 164.⁸ Cantata texts by Rolli were circulating in manuscript before the publication of twenty-five of them in 1727; some of the anonymous texts might be by him. For seven cantatas Handel used (not always literally or in their entirety) texts that had been set by Scarlatti: HWV 77, 114, 116, 133, 135, 152, 157.⁹

History of composition and performance¹⁰

Handel composed most of his continuo cantatas in Italy. By combining the evidence of the paper characteristics of the surviving autograph scores and the provenance of the extant copies, it is usually possible to identify those cantatas that he composed or revised in London.

The cantatas were written for private performance: there were no public announcements about performance dates; no correspondent or diarist wrote in detail about the performances; and 'libretti' were not printed. For only one continuo cantata did Handel give precise information about its place and date of composition: HWV 127a, which will be printed in the second HHA volume, but is referred to in the first volume. The following paragraphs describe in general terms the evidence on which conclusions about composition history may be based; entries in the next section ('The individual cantatas in this volume') give specific information about the cantatas from HWV 103 to HWV 257.

The research of Ursula Kirkendale in the Fondo Ruspoli of the Archivio Segreto Vaticano has brought to light the surviving voices drawn up by the copyists employed by Ruspoli, as well as other financial documents.¹¹ The extant invoices do not cover all the cantatas that Handel wrote in Italy, but they serve a useful purpose, provided their date is understood: a date on an invoice is that of receipt of payment for the copying; it provides only a *terminus ante quem* for the date of composition, which might be much earlier: *Amore mio e liete* (HWV 84), for example, appears in three bills: 16 May 1707, 9 August 1708, and 31 August 1709; obviously the cantata cannot have been composed later than the first of these dates.

Handel arrived in Rome on 14 August, and 4 September. Prince of Conti left on 23 October (HCD1, p. 110), but by then Handel had already left for the production of his opera *Rodrigo*. See also G. S. Pegah, „anno 1707“. *Neue Forschungsergebnisse zur Tätigkeit von G. F. Händel in Rom und Florenz*, in: *Die Musikforschung* 62 (2009), pp. 2–13; and Juliane Riepe, *Händel vor dem Fernrohr: Die Italienreise*, Beeskow 2013.

⁴ Winton Dean, *Handel and Alessandro Scarlatti*, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Florence 1987, pp. 1–14. Dean makes pertinent comments about their shared Roman environment and the stylistic influences of Scarlatti on Handel, but devotes most of his attention to the operas.

⁵ See also Berthold Over, *Die Texte von Händels italienischen Kammerkantaten*, in: *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*, ed. by Hans Joachim Marx and Michele Calella, Laaber 2012, pp. 344–60.

⁶ For an examination of the pastoral texts of cantatas in relation to aristocratic principles and literature, see Berthold Over, *The Cantata and Aristocratic Ethos*, in: *La Fortuna di Roma: italianae Kantaten und römische Aristokratie um 1700*, ed. by Berthold Over, Berlin and Kassel 2016, pp. 231–52. A satirical account of the Arcadian Academy and the pastoral style was published by Joseph [Giuseppe] Baretti in: *An Account of the Manners and Customs of Italy*, vol. 1, London 1768, pp. 253–61; an extended extract is printed in Michael Talbot, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge 2006, pp. 39–41.

⁷ See below under HWV 109a in the section entitled 'The individual cantatas in this volume'.

⁸ Anthony Hicks, *Paolo Rolli's Canzonets and Cantatas and their Earliest Musical Settings*, in: Anthony Hicks, *Three Papers on Handel*, ed. by Colin Timms, London 2021, pp. 7–54.

⁹ Edwin Hanley, *Alessandro Scarlatti's Cantate da Camera: a Bibliographical Study*, Ph.D. Diss., University of Yale, typescript, New Haven 1963.

¹⁰ See also Andrew V. Jones, *Zur Überlieferung von Händels Kammerkantaten: III. Chronologie*, in: *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*, ed. by Hans Joachim Marx and Michele Calella, Laaber 2012, pp. 385–94. Henceforth references are in the form "Jones (2012)".

¹¹ Ursula Kirkendale, *The Ruspoli documents on Handel and Handel with Ruspoli: new documents [...]*, in: Warren and Ursula Kirkendale, *Music and Meaning: studies in music history and the neighbouring disciplines*, Florence 2007, pp. 287–349 and 361–415. These chapters are revisions of the articles that Kirkendale originally published in (respectively) *JAMS* 20 (1967), pp. 222–73, and *Studi musicali* 32 (2003), pp. 301–48. Henceforth references to the two revised articles (within one book) are in the form "Kirkendale". Together with a third article by Ursula Kirkendale they were revised by Warren Kirkendale and translated into Italian by Giorgio Monari as *Georg Friedrich Händel, Francesco Ruspoli e Roma*, Lucca 2017.

The paper characteristics of a manuscript (especially the watermark and rastration)¹² can be used as a guide to date and provenance, but again caution must be exercised. General catalogues of watermarks are not very informative about music manuscripts, in particular when and where paper was used. Among Handel's autographs there are, nonetheless, points of contact between the evidence of the paper and our historical knowledge. For example, paper featuring the 'Moons' watermark and ruled with a ten-stave rastrum is commonly found in sources of Venetian provenance, including the autograph score of Handel's opera *Agrippina* (first performed in Venice in December 1709) as well as some cantatas (see below); and the watermarks labelled 'Fleur VC' and 'Deer AP' by Burrows and Ronish¹³ appear in sources of Neapolitan provenance, including the serenata *Aci, Galatea e Polifemo*, which was performed at the wedding of the Duke of Alvito in Naples on 19 July 1708. Again a group of continuo cantatas shares the same watermarks, and the text of one of them – *Nel dolce tempo* (HWV 135b) – contains a reference to the river Volturno, which flows into the Tyrrhenian Sea north of Naples. For the works composed in England, Burrows and Ronish regard the paper characteristics as a reliable guide: 'from 1710 onwards Handel generally consumed his paper stocks quickly and in rotation. Since individual forms of watermark moulds and rastra types enjoyed relatively short lives, paper characteristics can provide a reliable and, in some cases, an extremely refined guide to dates of composition.'¹⁴

Handel's retention of the German spelling of his name (*Händel*) probably dates from his earliest days in Italy. It appears in two continuo cantatas, HWV 109b and 156 – which also share the same watermark and rastration – and in the autograph of *Il pastor fido*, where he wrote his name on later pages. He used the phonetic spelling of his name in a fairly wide range of works, e.g. the number of cantatas he wrote in London, where he was writing for an important singer in Rome (Francesca Cuzzani, born in 1689), who would have given the name as it was written in the cantatas. The cantatas included a soprano part, and the cantatas were composed at about the same time as the cantatas from Ruspoli starting in January 1707. In Kirkendale's invoice of 22 September 1707 (see fn. 11) her name appears as Margarita Durastante. In 1707 (see fn. 11) she received a monthly salary of 20 scudi. This is the only precise documentary evidence for the performance of particular cantatas on specific dates, but Kirkendale has suggested possibilities based on copyists' invoices (including the number of folios and the payments to instrumentalists) and the Sundays that were available.¹⁸ One cantata (HWV 136a) can be

dated with some confidence, thanks to the similarity of its exceptional vocal demands with that of Polifemo in *Aci, Galatea e Polifemo* (Naples, June–July 1708; see the Preface to volume V/1.2).

In a few cases the layout and grouping of cantatas in the autograph manuscripts, together with other shared features, suggest that these cantatas date from about the same time. In source A2, for example, HWV 141 begins on the same page (f. 45^r) as HWV 174 had ended on; not only these two cantatas but also the next one (HWV 91a) share the same watermark and rastration, as does HWV 77 on ff. 13–16. This Italian group is written on the same paper that Handel used for his opera *Agrippina*, so can probably be assigned to the year 1709. Also in A2 (but dating from Handel's London years), HWV 127c and 111b present a similar picture: the former ends and the latter begins on f. 33^r. The group can be extended to include HWV 161c before 127c, and HWV 164a and 139c after 111b. These five are all revisions of cantatas that Handel had written in Italy. They share the same handwriting style, watermark, and rastration, and date from about 1725.¹⁹

The continuo cantatas that Handel composed in London comprise eleven new compositions and ten revisions of earlier works. Using the paper characteristics of the autograph scores, the contents of two related manuscripts (R1 and R2), and the approximate date of a third (KK), it is possible to identify most of these works and to place them in a chronological sequence. The cantatas (HWV 109b and HWV 132a) do not survive in autograph form in R1 or R2, but the English copies in these sources are by reliable scribes, and there are no Italian copies. In four cases the evidence of the autographs: the paper characteristics of HWV 103 and 118 indicate a date range of 1709–26, and of HWV 139c and 164a a range of 1710–31. The apparent conflict may be explained by the fact that these four cantatas are contained in the later part of the manuscript (pp. 126–82), where S2 took over the copying from Smith, and on the same pages there is a change in the rastration:²¹ this part of the manuscript was copied later than the first part.

The chronology of the continuo cantatas that Handel composed or revised in London is as follows (columns 2–5 give HWV numbers):

¹⁹ This is the date for HWV 111b given by Donald Burrows in *G. F. Handel: Songs and Cantatas for Soprano and Continuo*, ed. by Donald Burrows, Oxford and New York 1988, p. 60. The same date can be applied to the other four cantatas in A2 as well as to HWV 158c and 160b in A3; HWV 160c is later. The importance of this group of cantatas as illustrations of Handel's harmonic practice is considered below under 'Performance practice'.

²⁰ Information about paper characteristics, including date and provenance, is taken from Burrows and Ronish (see fn. 12), and from Donald Burrows, *Sources, Resources and Handel Studies*, in: *Handel: Tercentenary Collection*, ed. by Stanley Sadie and Anthony Hicks, Basingstoke and London 1987, p. 38.

²¹ See Burrows, *Sources* (see fn. 20). S2 started his transcriptions on p. 126, which is a verso and contains the 'old' rastration (five strokes of a two-stave rastrum with a span of 28 to 28.5 mm); the 'new' rastration (two strokes of a five-stave rastrum with a span of 86.5 mm) starts on p. 127, and is dated 1717–23 by Burrows and Ronish (see fn. 12).

¹² For further information, see esp. Donald Burrows and Martha J. Ronish, *A Catalogue of Handel's Musical Autographs*, Oxford 1994, pp. xxix–xxx.

¹³ *Ibid.*, pp. 3 and 332.

¹⁴ *Ibid.*, p. xxvi.

¹⁵ Keiichiro Watanabe, *The Music Paper used by Handel and his Copyists in Italy 1706–1710*, in: *Handel Collections and their History*, ed. by Terence Best, Oxford 1993, pp. 198–226, esp. 203.

¹⁶ In the handwritten invoice of 22 September 1707 (Kirkendale [see fn. 11], p. 330, document 5) her name appears as Margarita Durastante.

¹⁷ Kirkendale (see fn. 11), pp. 294, 364–65, and 399.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 365–90; summary on pp. 412–14.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

the musical and the verbal text by (for example) adding accidentals, correcting the rhythm, indicating elisions, and clarifying the underlay; in arias he added *Fine* markings and *fermate*, and in recitatives he notated delayed cadences (now regarded as incorrect); and he indicated where systems should end. From his references in MM1 to the Sacred Harmonic Society, it is clear that Chrysander was guided by readings in source YY, which the Royal College of Music bought from the Sacred Harmonic Society in 1883.

Full details of the manuscripts containing Handel's continuo cantatas are given in the Sources section of the Critical Report, and the Detailed notes contain many references to editorial decisions.

Copyists

The pioneering work of Jens Peter Larsen and later scholars on Handel's copyists has been summarised by Winton Dean³⁰ and Donald Burrows.³¹ Our knowledge of the copyists is restricted to a handful of names and a much larger number of sigla; Dean has noted some duplicates in the 'RM' and 'H' lists. Copyists of continuo cantatas who are named in standard works of reference are three who worked in Rome (Antonio Giuseppe Angelini, Alessandro Ginelli, and Francesco Antonio Lanciani), and two in London (O. Linik and John Christopher Smith, senior). To these can be added the following, two of which replace their former sigla:³² Cassino Sello (= Mü VIII; B1, B3) in Rome;³³ Antonio Passarini (= H1, H2, H3, H4) in Venice;³⁴ Emanuele Garzia (E1) in Naples; Francesco Maria Benedetto (F1) in Vienna; Georg Österreich (H1, H2, H3, H4) in Weimar; Giovanni (MM1, MM2),³⁸ Elizabeth (M) in London. Among the copyists in transcribing Handel's work in the anonymity of

many of variants and pacification of an important group of cantatas in a group of ten libraries in Europe, which contains the work of Antonio Passarini (see

above). The transcriptions in D1 were evidently derived from the autograph scores: in some cases Handel's original versions and his revisions appear also in D1, and instances of notational ambiguity or carelessness in the autograph scores were sometimes interpreted wrongly in D1. Some (at least) of the corrections in D1 seem to have been written by Handel, for example in *Occhi miei, che faceste?* (HWV 146) on ff. 113–116^t. In the absence of an autograph score, a copy in D1 occupies a high place in the *stemma* of a cantata, albeit one that must be used with some caution.

As noted in the preceding section, one of the most important matters to be considered when choosing a primary source is the reliability of the copyist. If some of the transcriptions made by a particular copyist survive also in autograph scores, the copyist's transcriptions can be compared with Handel's originals, and thereby a general impression of the copyist's reliability can be built up. Copyists, however, are only human: even a reliable copyist such as the elder Smith or S1 is capable of making a relevant error in a cantata that does not survive in autograph – indeed, even Handel occasionally made mistakes. It is the responsibility of the editor to be alert to such possibilities.

Full details of the work of all copyists are given in the Sources section of the Critical Report.

Authenticity⁴¹

The continuo cantatas include several about whose authenticity basic, expressed reservations in HHB2. The most noteworthy is HWV 109a, which Josephine Wright accepted as the work of Mancini.⁴² HWV 111b is a literal transposition for bass in a late copy. The manuscript that contains the former (TT) is the unique source for HWV 94 (Anh. B 119 in Marx and Voss⁴³) and HWV 149 (Anh. B 115 in Marx and Voss), both of doubtful authenticity. HWV 118 is accepted as Handel's composition by Marx and Voss,⁴⁴ but there are problems about both sources: in YY it is a late insertion with no attribution; the copy in GB-Lam MS 34 (no siglum in HHA) is a transposition by a neat but musically illiterate copyist, again without attribution.

Several cantatas have attributions of various kinds to Handel but are not given HWV numbers. In some cases these sources are unique; for others there are conflicting attributions. Full details of the problematical continuo cantatas (including those with HWV numbers) are given by Marx and Voss, who identify these works as Anh. B 109–12, 114–16, 119, 122–23, 126–28, 130–35.⁴⁵

Some of the transposed cantatas (some with a letter suffix, some without) in HHB2 do not carry Handel's authority.⁴⁶ The trans-

³⁰ Winton Dean, *Handel's Manuscripts* (1976, rev. ed. Oxford 1995), pp. xix–xx.

³¹ Donald Burrows, ed., *The Cambridge Handel Encyclopedia*, ed. by Annette Landgraf and David Vickers, Cambridge 2009, pp. 163–65.

³² References to sources in this list (e.g. B1, B3) do not necessarily imply that the named copyist is the only one whose transcriptions appear in the named source(s).

³³ Kirkendale (see fn. 11), p. 321 and plates XI.8a and 8b.

³⁴ Lawrence Bennett, *Rome, Vienna, and the Handel Manuscripts in Meiningen, Germany*, in: *La Fortuna di Roma* [...], ed. by Berthold Over, Berlin and Kassel 2016, pp. 203–17, esp. 214–15.

³⁵ Giovanni Insom, *Il fondo musicale dell'Archivio di Montecassino*, Montecassino 2003.

³⁶ Claudio Sartori, *Assisi: La Cappella della basilica di S. Francesco*, Milan 1962.

³⁷ Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel etc. 1970.

³⁸ Michael Talbot, *An unexpected Handel copyist: Francesco Barsanti*, in: *Handel Institute Newsletter* 24/2 (Autumn 2013).

³⁹ Andrew V. Jones, *A Handel copyist identified*, in: *Händel-Jahrbuch* 65 (2019), pp. 295–340, and *A Handel footnote amplified*, in: *Händel-Jahrbuch* 66 (2020), pp. 336–90, esp. 380–85.

⁴⁰ *Ibid.*, Jones (2020), pp. 386–87.

⁴¹ See also Jones (2012) (see fn. 10), *Zur Überlieferung von Händels Kammerkantaten: II. Echtheitsfragen*, pp. 371–85; and Hans Joachim Marx and Steffen Voss, *Die G. F. Händel zugeschriebenen Kompositionen, 1700–1800*, Zürich and New York 2017. Problems of authenticity in cantatas attributed to Alessandro Scarlatti are discussed at length by Hanley, *Alessandro Scarlatti's Cantate da Camera* (see fn. 9), pp. 26–52.

⁴² Josephine R. B. Wright, *The secular cantatas of Francesco Mancini (1672–1736)*, Ph.D. Diss., New York University 1975, p. 334.

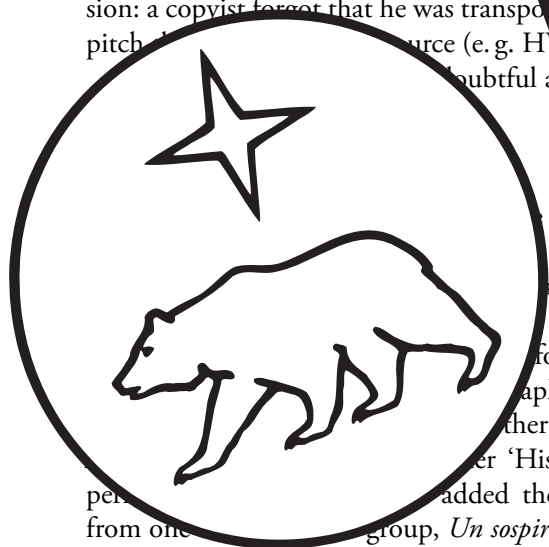
⁴³ See fn. 41.

⁴⁴ Marx and Voss (see fn. 41), pp. 66 and 86 (Anh. B 119).

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 74–105.

⁴⁶ Andrew V. Jones, *Handel's Continuo Cantatas: Problems of Authenticity, Classification, and Chronology*, in: *New Perspectives on Handel's Music*:

position of a cantata would have been made at the request of a singer, for whom the original tessitura was too high or too low. It was a simple matter to transpose the vocal line literally, but octave displacement was often necessary in the B.c. to keep the line within a reasonable compass (e.g. not lower than the bottom string of the violoncello): transposition down a perfect 4th, for example, might be momentarily replaced by transposition up a perfect 5th. On the rare occasions when Handel transposed a cantata, his revision was never mechanical: to a greater or lesser extent he engaged with the musical material in a creative way (e.g. HWV 161c, a revision of HWV 161b).⁴⁷ His engagement might constitute small modifications in the melodic line of the voice or continuo, but it might be more radical or extensive. If octave displacement were needed in the B.c., Handel incorporated it skilfully, often adjusting the melody so as to give it a pleasing contour; or he saw new possibilities in the musical material, so that the original was subjected to a process of creative re-thinking. A copyist, on the other hand, was usually more mechanical: necessary modifications to the B.c.'s melody might result in awkward moments that are not characteristic of Handel's style. If two different copyists transposed a cantata, they often made different decisions about octave displacements, suggesting that the transposition was not made by Handel (e.g. HWV 135a). Although the evidence of this kind is the most straightforward indication of inauthenticity, other clues involving stylistic considerations lead to the same conclusion. Sometimes such clues demonstrate not that a copyist lacks Handel's authority, but rather that it was not Handel's original version: a copyist forgot that he was transposing and simply wrote the pitch of the source (e.g. HWV 126a).



...dubtful authenticity have been ex-
 ...are provided in the Sources
 ...for Soprano and B.c.). The
 ...graph (A2) may indicate Vene-
 ...ther cantatas and to the opera
 ...er 'History of composition and
 ...added the observation that it was
 ...from one group, *Un sospir a chi muore* (HWV 174),
 ...that Handel borrowed the music for Nerone's aria 'Qual piacer' in
Agrippina. HWV 77 possesses an unusual (but not unique) feature
 among the authentic continuo cantatas: for almost the whole of the
 second aria ('Care mura, a voi d'intorno') Handel wrote a right-
 hand part for the harpsichord.

Allor ch'io dissi addio (HWV 80 for Soprano and B.c.). The auto-
 graph score (A1) has the same paper characteristics and handwriting
 style as *Zeffiretto, arresta il passo* (HWV 177); the copyist's bill that
 includes the latter is dated 31 August 1709,⁴⁸ but it includes eleven
 continuo cantatas that appear in earlier bills. These cantatas – as

well as HWV 80 – probably date from early 1707.⁴⁹ There are three
 versions of the second recitative in A1; two of them are printed in
 Appendix I and examined in the Detailed notes section of the Critical
 Report.

Aure soavi e liete (HWV 84a⁵⁰ for Soprano and B.c.; see facsimile 1,
 p. XXXVI). The cantata was composed before 16 May 1707: it is
 included in Angelini's invoice of that date.⁵¹ Kirkendale suggests that
 it might have been performed at the Ruspoli palace in Cerveteri on
 20 March 1707.⁵² The autograph (A1) is unique among Handel's
 continuo cantatas in having a decorated initial letter; a differently
 decorated "A" is found in two copies of early Roman provenance,
 B1 and C3. Handel's alternative ending for the recitative and his
 transposition of aria 2 are listed below as HWV 84b.

Aure soavi e liete (HWV 84b for Soprano and B.c.). In the au-
 tograph score of HWV 84a Handel wrote an alternative ending
 for recitative 2 (f. 27^r of A1), and indicated an alternative pitch for
 aria 2. The only copy that contains these modifications is R2; this
 was commissioned by Elizabeth I, and it was probably she who
 made the request, presumably on behalf of the singer she was ac-
 companying.

La bella e la risetta (HWV 86 for Soprano and B.c.). The paper
 characteristics of A7 indicate that it was composed in 1717–18,
 which agrees with the date of 1718 in the title-page of the only
 extant copy, R1.

Care selve, aure gronde (HWV 88 for Soprano and B.c.). The auto-
 graph of HWV 88 in A1 has the paper characteristics with *Luigi*
dall'uso del nome (HWV 127a in A4), which Handel wrote for
Donna Allie di Marzzo 1708; HWV 88 – as well as *Una n'arab*
Filena (HWV 128) and *Manca pur a chi si muore* (HWV 129) – can be
 dated around the same time.

Chi rapì la pace al core? (HWV 90 for Soprano and B.c.). The
 paper of the autograph is of Venetian provenance. The same style
 of handwriting is found in two other cantatas – *Oh numi eterni*
 (HWV 145) and *Sarai contenta un dì* (HWV 156) – and in the
 duet *Tacete, tacete, tacete* (HWV 196 in GB-Cfm MU MS 253).
 In these three works Handel spelt his name *Händel*, which Wata-
 nabe plausibly associates with his earliest period in Italy.⁵³ In view
 of the handwriting link, HWV 90 might date from the same period
 (c. 1706–1707).

Clori, Clori, ove sei? (HWV 93 for Soprano and B.c.).⁵⁴ In the
 absence of the autograph score, D3 has been chosen as the primary
 source because, on balance, it presents the most reliable version.
 Its paper characteristics indicate Venetian provenance and a date of
 about 1707.

Clori, degli occhi miei (HWV 91a for Alto and B.c.; see fac-
 simile 2, p. XXXVII). HWV 91a belongs in the group with *Ah, che*
pur troppo è vero (HWV 77), *Non sospirar, non piangere* (HWV 141),
 and *Un sospir a chi si muore* (HWV 174): the paper characteristics

Essays in Honour of Donald Burrows, ed. by David Vickers, Woodbridge
 2022, pp. 179–212.

⁴⁷ He demonstrated the same creativity when revising a cantata at the same
 pitch as the original.

⁴⁸ Kirkendale (see fn. 11), p. 344, document 35.

⁴⁹ Kirkendale, *ibid.* (pp. 368 and 413–14), suggests performance dates
 between early December 1706 and 21 February 1707.

⁵⁰ This is the cantata listed as HWV 84 in HHB2. It is HHA policy that a
 revision for which Handel was responsible is given a different letter suffix,
 so Basel's HWV 84 in HHB2 is split into HWV 84a and 84b.

⁵¹ Kirkendale (see fn. 11), p. 328, document 1.

⁵² *Ibid.*, p. 347.

⁵³ Watanabe, *The Music Paper* (see fn. 15), p. 203.

⁵⁴ The first line is a *settenario*, so the repetition of *Clori* (omitted in its title in
 HHB2) is essential.

and handwriting in the autograph score (A2) indicate Venetian provenance and a date of late 1709.

Clori, degli occhi miei (HWV 91b for Soprano and B.c.; see facsimile 2, p. XXXVII). In A2 Handel created this soprano version within the bifolia occupied by HWV 91a: he added cryptic clues at the beginning of recitative 1 and aria 1 to signify the interval of transposition (these can be seen in facsimile 2); on f. 50^r he revised the end of recitative 2, and on ff. 49^v–50^r he transposed and revised the A section of aria 2. In broad terms, Handel transposed the first three movements up by a perfect 4th, and the fourth movement up by a perfect 5th.⁵⁵ The handwriting on ff. 49^v–50^r (which originally contained only empty staves) is very similar to that on the preceding folios; it would seem that Handel revised the cantata not long after composing the original one.

Clori, vezzosa Clori (HWV 95 for Soprano and B.c.; see facsimile 3, p. XXXVIII). The survival of only three copies (B1, D2, D5), all of Italian provenance, might suggest that the autograph score passed out of Handel's possession at an early date. The transcription in B1 was made by Ginelli; the copyist's bill is dated 9 August 1708.⁵⁶ Notwithstanding its closeness to Handel, it contains several dubious readings, including some that are obviously wrong. However, it is possible that aria 1 (which in source B1 has a different verbal text for its B section) and recitative 2 (with different words and music) both represent early versions of the cantata that Handel later rejected in favour of the versions found in F2 and L5. These two sources – both of Venetian provenance, the latter in the hand of Antonio Passerini – are more reliable. They are close not only in many details but also in the substantial differences from B1 that were noted above. D2, which dates from about 1709, is also of Venetian provenance; D5 was probably copied from D2. Both sources are for Soprano and B.c., as is HWV 95, but its contents are different. In any case B2, in which the voice lies a major 3rd higher than in the former, and the B.c. a major 3rd higher. There is only one source for HWV 102b: B2, in the hand of Lanciani. The process by which Lanciani prepared this copy shows that it lacks Handel's authority: Lanciani created the soprano version simply by transposing the original bass version.⁵⁹

Deh, lasciate e vita e volo (HWV 103 for Alto and B.c.) was composed in London. The rastration of A8a spans the date range 1722–26.⁶⁰ Part of the verbal text was published as cantata XXII in Paolo Rolli's collection *Di canzonette e di cantate libri due* (London: Thomas Edlin, 1727). Handel's cantata is evidently a setting of the text before Rolli revised it for publication. Handel set the whole of Rolli's opening aria. At the beginning of the recitative Handel's 'Crudele, impara almen dalla compagna' would become 'Impara almen, Crudel, dalla Compagna' in Rolli's revision, and there are minor differences in the following lines. More substantial are the differences between Handel's last two lines and the four lines that replaced them in Rolli's revision:

Handel

Amabil troppo è tua beltà divina,
e troppo la conosce il core amante.

Rolli

Pria che vedermi infido,
Vedrai dalla sua Cara
Allontanar per sempre il Canto e
il volo
Quell'amaro sosignolo.

Handel's text for aria 2 was replaced by a different text in 1727: 'Sai perch'è vero Amante'.

Del bell'idolo mio (HWV 104 for Soprano and B.c.). The paper characteristics of A2 point to a date in 1707–1708. An early copying invoice, combined with other evidence, indirectly suggests a date in the first few months of 1707: HWV 104 shares both its writing style and its rastration with *Il mio destino* (HWV 159), which appears in the inventory of 11 May 1707.⁶¹ The poem reminds us that, since the early seventeenth century, the pastoral idiom had been combined with the myth of Orpheus: here the narrator is an Orpheus-like figure who descends to hell in order to rescue his beloved Nico.

Ditemi, mio cor, che brami (HWV 106 for Soprano and B.c.). John H. Roberts has argued that the autograph scores of HWV 106 and *E partirai, mia vita?* (HWV 111a) originated in Florence, and that they were from after Handel's departure from Venice following Canova in early 1709.⁶² Handel used aria 1 from HWV 106 in the opera *Siro* (as the basis of 'Già respira in petto il core'), and he revised both arias in the cantata *Mi palpita il cor* (HWV 132a). A different version of aria 2 was copied by Legh in source K (Appendix III), which can be dated 1717–24 on the basis of the watermark (B40).⁶³ It is described briefly in the introduction to the Detailed notes and more fully in the Sources section of the Critical Report.⁶⁴

Ditemi, o piante, o fiori (HWV 107 for Soprano and B.c.) appears in two copying invoices, dated 9 and 28 August 1708;⁶⁵ the former is a *terminus ante quem* for the date of composition. In the lost autograph score Handel must originally have omitted one line of the B section in aria 1: see the Detailed notes section of the Critical Report; the reasons for selecting R2 as the primary source are given there.

Dolcè pur d'amor l'affanno (HWV 109a for Alto and B.c.; see facsimile 4, p. XXXIX). The paper characteristics of the only surviving autograph score (A7, where the arias are in E^b major and E minor) indicate that Handel wrote this version of HWV 109a in

⁵⁵ There are errors in HHB2.

⁵⁶ Kirkendale (see fn. 11), p. 341, document 24 and plate IX.3.

⁵⁷ B1's different versions of aria 1 and recitative 2 are printed in Appendix II.

⁵⁸ Kirkendale (see fn. 11), p. 344, document 35.

⁵⁹ Jones, *Handel's Continuo Cantatas* (see fn. 46), pp. 181–83.

⁶⁰ Burrows and Ronish (see fn. 12), pp. 304 and 325.

⁶¹ Kirkendale (see fn. 11), p. 328, document 1.

⁶² John H. Roberts, *Tu fedel? tu costante?: Two Versions of a Handel Cantata*, in: *Händel-Jahrbuch* 64 (2018), p. 360.

⁶³ Burrows and Ronish (see fn. 12), p. 330. This version is printed in Appendix III.

⁶⁴ See also Jones (2019) (see fn. 39), pp. 337–38.

⁶⁵ Kirkendale (see fn. 11), p. 341.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Kirkendale suggests that it was performed between early December 1706 and 21 February 1707.⁷²

Fra pensieri quel pensiero (HWV 115 for Alto and B.c.). The autograph score is lost. The earliest and most reliable source is D1 (c.1707), whose copyist was also responsible for the copy in D4: the layout of bars and systems is identical in the two transcriptions. Alone among all the copyists of HWV 115, he adopted irregular barring in aria 1; such irregularity was a characteristic feature of Handel's practice in arias in 3/8. A discrepancy in aria 1 (see the Detailed notes for bars 58–61 in the Critical Report) indicates that the earlier of the two was D1, and hence that it was from this source that the copyist made his transcription in D4. Source K contains only aria 1, in Legh's hand.⁷³ Her transcription (see Appendix V) probably represents Handel's original version, which he revised when he added recitative 1 and aria 2.

Fra tante pene e tante (HWV 116 for Soprano and B.c.). Handel probably borrowed the text from Scarlatti's setting, the copy of which in GB-Lbl *Add.MS.31510* is dated 23 June 1706.⁷⁴ The autograph score of HWV 116 is written on Venetian paper; its date (probably late 1707) is discussed in the Detailed notes section of the Critical Report. Partly on the basis of its handwriting style, Watanabe included HWV 116 in an early group of compositions in his 'roughly chronological' list;⁷⁵ Roberts points out, however, that the handwriting in HWV 116 seems to be later, and the rastrum span is narrower than that in the other works in this group.⁷⁶ To these points may be added the observation that Handel's confirmation of the number "3" in a triple-metre time signature is different in HWV 116 from the majority of the compositions in Watanabe's early group. The autograph score of HWV 116 (B1 and D1) are in two sections, the first of which is in the hand of the copyist of this source to the completion of the first aria (bars 1–100). The survival of the second section suggests that its Venetian source was probably taken back to London.

Irene, idolo mio (HWV 120a for Soprano and B.c.). There are two versions of HWV 120; neither survives in autograph. The transcription of HWV 120a made by Ginelli, one of Ruspoli's copyists, survives in B2; the copyist's invoice does not survive, and there is no other Italian source. The four extant English copies must have been derived (directly or indirectly) from the lost autograph score. The earliest of these (P) was written by Linike, and dates from about 1718–19. HWV 120b originates in a literal transposition down a perfect fourth for alto; it does not have the status of an independent composition. *Laure gatte, il fresco rio* (HWV 121a for Alto and B.c.) survives only in A3, where it is incomplete. The watermark and rastration indicate similar dates: 1717–24 and 1717–19; the date of 1718 in two copies of HWV 121b suggests that an earlier date in this period is likely. Handel wrote the words of the recitative but not the music; in aria 2 he completed only bars 1–8 plus the down-beat of bar 9. In the reverse of this last folio he sketched a few bars of music (D minor, 4/4; this might have been intended as an alternative setting, but Handel did not write any words, and the notes would not fit them particularly well). Possibly Handel was dissatisfied with HWV 121a and started a new setting. *Laure gatte, il fresco rio* (HWV 121b for Alto and B.c.) does not survive in autograph. The four sources (all of English provenance) present a complete setting of the text. Linike was responsible for two copies: N and R1. Both are headed *La Solitudine*, and they share the date of 1718 (at the beginning of the cantata in N and on the title page in R1), and additional ornamentation that is applied to an already florid vocal line in aria 1. This first aria in HWV 121b is a completely different setting from the earlier one; the second aria retains the opening of the incomplete autograph. *Lungi, lungi da me, pensier tiranno!* (HWV 125a for Soprano and B.c.)⁸² does not survive in autograph. Of the eight extant copies, the earliest is the one by Angelini and Mü IV in B3. The copyist's bill of 31 August 1709, signed by Lanciani,⁸³ presumably does not refer to this copy, and its date is not helpful: other continuo cantatas in this bill are known to have been written earlier. HWV 125b is a literal transposition down a perfect fourth for alto; it does not have the status of an independent composition. The first stages of its filiation are the same as for *Irene, idolo mio* (HWV 120b).

⁷² Kirkendale (see fn. 11), p. 368.

⁷³ Jones (2019) (see fn. 39), pp. 304, 331, 335–36, 338.

⁷⁴ Hanley, *Alessandro Scarlatti's Cantate da Camera* (see fn. 9), p. 246, no. 294.

⁷⁵ Watanabe, *The Music Paper used by Handel* (see fn. 15), p. 205.

⁷⁶ John Roberts, *Souvenirs de Florence: Additions to the Handel Canon*, in: *Händel-Jahrbuch* 57 (2011), p. 204.

⁷⁷ Kirkendale (see fn. 11), documents 24, 35, and 36 (pp. 341, 344, and 345).

⁷⁸ Jones (2020) (see fn. 39), pp. 380–85.

Ho fuggito Amore anch'io (HWV 118 for Alto and B.c.). The poem is by Paolo Rolli: Cantata III in *Di canzonette e di cantate libri due di Paolo Rolli: Libro II delle cantate* (London 1727); discrepancies between this and the cantata text are probably the result of Rolli's revision before publication.⁷⁹ The autograph score is now divided between two manuscripts: aria 1 and the recitative in A8; aria 2 in A9. The apparent conflict between the date of 1720 on the title page of R2 (the only copy of HWV 118) and the date of 1722–26 given by Burrows and Ronish for the rastration of the autograph⁸⁰ is explained above under 'History of composition and performance'.

Irene, idolo mio (HWV 120a for Soprano and B.c.). There are two versions of HWV 120; neither survives in autograph. The transcription of HWV 120a made by Ginelli, one of Ruspoli's copyists, survives in B2; the copyist's invoice does not survive, and there is no other Italian source. The four extant English copies must have been derived (directly or indirectly) from the lost autograph score. The earliest of these (P) was written by Linike, and dates from about 1718–19. HWV 120b originates in a literal transposition down a perfect fourth for alto; it does not have the status of an independent composition.

Laure gatte, il fresco rio (HWV 121a for Alto and B.c.) survives only in A3, where it is incomplete. The watermark and rastration indicate similar dates: 1717–24 and 1717–19; the date of 1718 in two copies of HWV 121b suggests that an earlier date in this period is likely. Handel wrote the words of the recitative but not the music; in aria 2 he completed only bars 1–8 plus the down-beat of bar 9. In the reverse of this last folio he sketched a few bars of music (D minor, 4/4; this might have been intended as an alternative setting, but Handel did not write any words, and the notes would not fit them particularly well). Possibly Handel was dissatisfied with HWV 121a and started a new setting.

Laure gatte, il fresco rio (HWV 121b for Alto and B.c.) does not survive in autograph. The four sources (all of English provenance) present a complete setting of the text. Linike was responsible for two copies: N and R1. Both are headed *La Solitudine*, and they share the date of 1718 (at the beginning of the cantata in N and on the title page in R1), and additional ornamentation that is applied to an already florid vocal line in aria 1. This first aria in HWV 121b is a completely different setting from the earlier one; the second aria retains the opening of the incomplete autograph.

Lungi, lungi da me, pensier tiranno! (HWV 125a for Soprano and B.c.)⁸² does not survive in autograph. Of the eight extant copies, the earliest is the one by Angelini and Mü IV in B3. The copyist's bill of 31 August 1709, signed by Lanciani,⁸³ presumably does not refer to this copy, and its date is not helpful: other continuo cantatas in this bill are known to have been written earlier. HWV 125b is a literal transposition down a perfect fourth for alto; it does not have the status of an independent composition. The first stages of its filiation are the same as for *Irene, idolo mio* (HWV 120b).

⁷⁹ Details in Hicks, *Paolo Rolli's Canzonets and Cantatas* (see fn. 8), pp. [50–51].

⁸⁰ Burrows and Ronish (see fn. 12), pp. 300 and 325.

⁸¹ Jones (2019) (see fn. 39), pp. 295–303.

⁸² The first line is an *endecasillabo*, so the repetition of *lungi* (omitted in its title in HHB2) is essential.

⁸³ Kirkendale (see fn. 11), document 35, p. 344; see also pp. 367–68.

The presentation of the music

For each cantata one primary source forms the basis of the edition; secondary sources are always consulted. A variant reading in a secondary source is adopted if it provides a correction for an error or omission in the primary source, but the impetus for making such a correction comes from the editor; the reading in the primary source is recorded in the Detailed notes section of the Critical Report.

If an autograph score survives, it is used as the primary source. If it is not extant, the primary source is chosen on the basis of its closeness to Handel, the presence of annotations, corrections, or revisions by Handel, its placing in the line of filiation, and the reliability of the copyist.⁸⁴ The last consideration is crucial but not always obvious: errors such as the omission of a bar of music or a line of poetry are easily spotted, but in other cases editorial judgement must be based on a sense of what is idiomatic.

Eighteenth-century spelling is adjusted to its modern form provided there is no difference in the pronunciation.

C1 and C3 clefs are replaced by G2 clef. Where C4 clef is used in the primary source for the B.c., it is retained in the edition. In general, an obvious mistake in the primary source is silently corrected in the edition by being printed in normal type; the mistake is recorded in the Detailed notes section of the Critical Report. Sources that have the correct reading are listed in the Critical Report. If a correction is open to doubt, it is printed in small type script and is discussed in the Critical Report.

Accidentals that have been inadvertently omitted in the primary source (but about Handel's intention) are added in the edition; their omission is recorded in the Critical Report.

Accidentals that were not written by Handel (or in a copy) but only added in the edition are marked with a star. Incomplete figurings; these are marked with a star. Accidentals or both: necessary accidentals are marked with a star and/or numerals that are placed in brackets. No comment is made in the edition of the accidental in the primary source or its absence in the secondary source.

Some sources use inverted figuring, e.g. $b / 5 / 7$ instead of $7 / 5 / b$, presumably to indicate his preferred placing of the notes in the realisation; there are examples in HWV 111b, aria 2, bars 57⁴–59³. The standard layout is printed (from the larger/largest figure at the top to the smaller/smallest figure at the bottom), but Handel's version is recorded in the Critical Report.

Revisions in the primary source are cited only if they are about a bar or more in length, or are of special interest.

Performance practice

The following paragraphs focus on three topics of particular relevance to the continuo cantatas.

Scoring

The presence of a string bass (violoncello or bass viol) alongside the harpsichord continuo is confirmed by our knowledge of the instrumentalists who were regularly employed by Ruspoli⁸⁵ and by Handel's notation of the B.c. stave in *E partirai, mia vita?* (HWV 111b), a revision of HWV 111a that he made in London. At five places in aria 2 ('Pria che spunti un dì': bars 4–5, 17–18, 33–35, 42–43, 50) Handel wrote on the B.c. stave an upper line of continuous quavers (roughly corresponding to the original B.c. line in HWV 111a) and a lower line mostly of crotchets. The figuring indicates that the latter is the new B.c. line, probably reinforced as usual by the 'cello; Handel presumably expected the harpsichordist to incorporate the upper line (quavers) into his left hand. From a purely musical point of view, a string bass is essential in all cantatas: it provides a strong lower line in the texture of two-part counterpoint that characterises these compositions.

Ornamentation

In *Dolcè pur d'amar la vita?* (HWV 119a in source A7) Handel himself provided an example of how the *da capo* of an aria might be ornamented. He composed the cantata in London, and probably wrote the ornamentation for an English singer who needed guidance. Coming from the composer himself, this is by far the most valuable evidence we have. In this notation in source A7 it is clear that he wanted the main melody note to be placed exactly where it is written, which means that, if there are ornamental notes before a main melody note, then they must take time out of the preceding main melody note. In bar 8, for example, the eighth dotted crotchet must be placed on the third line with the word 'd' and the six ornamental notes must precede it, so that they will take time out of the $b b'$ quaver. A few sources of other cantatas contain ornaments that have been added by a copyist or a singer, for example the copy of *Amore gongola, il frate mio* (HWV 121b) made by Linike in 1711.⁸⁶

Realisation of the figured bass

Knowing that he would be playing the harpsichord himself, there was little need for Handel to add full figuring for the B.c., and it is often very sparse. The only exceptions are to be found in a group of cantatas that Handel had composed in Italy and later revised in London. As noted above, these revisions form a clear group in A2:⁸⁷ HWV 161c (ff. 28–30^r), HWV 127c (ff. 31–33^r), HWV 111b (ff. 33–35), HWV 164a (ff. 36–37), and HWV 139c (ff. 38–39^r). In addition to their shared physical characteristics, these revisions must have had a common pedagogical purpose: for all of them Handel wrote unusually full B.c. figuring, presumably for the guidance of his pupils, and still useful for keyboard players today. Handel wrote similarly full B.c. figuring in three more revised cantatas: HWV 158c, HWV 160b, and HWV 160c. These are all in source A3; the first two are of a similar date to those in A2. Although Handel expressed a dislike for teaching, he had a high opinion of his favourite pupil, Princess Anne, for whom he might

⁸⁵ Kirkendale (see fn. 11), p. 294.

⁸⁶ On the available evidence it is difficult to be sure whether the ornaments originated with Linike or a singer.

⁸⁷ Further information about these revised cantatas is given under 'History of composition and performance'.

⁸⁴ See also above, under 'Sources and filiation' and 'Copyists'.

have prepared not only this group of cantata revisions but also the composition exercises that survive in GB-Cfm *MUMS 260*.⁸⁸

For the most part the copyists reproduced what they saw and did not add figurings. There was one exception: the Italian copyist responsible for F1 and the much larger volume F3 did not hesitate to clarify or even to ‘improve’ Handel’s musical text. Notwithstanding his tendency to high-handedness, the additional figuring that he inserted provides useful evidence of how an intelligent musician of the time interpreted the harmonic implications of a B.c. line in relation to the vocal melody. F3 is available in digitised form at www.internetculturale.it

Acknowledgements

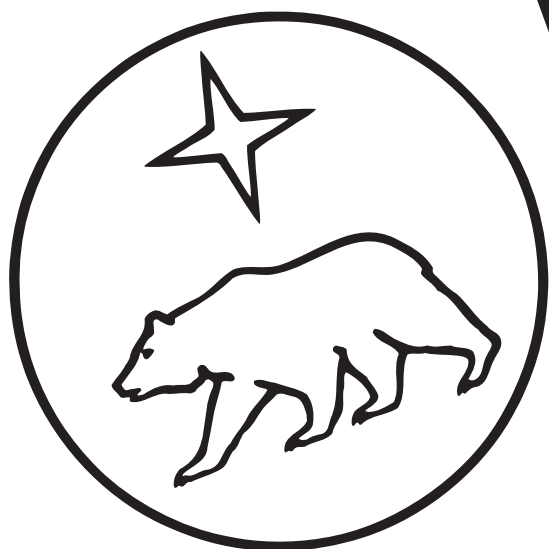
I am extremely grateful to the following institutions for their financial assistance: the British Academy, the Cambridge Humanities Research Grants Scheme, the Newton Trust of Cambridge University, and Selwyn College.

I thank all librarians and their staff for their courteous and generous assistance (both in person and in correspondence), which I greatly appreciate. It was of enormous benefit to my research to be able to study almost all the sources of Handel’s continuo cantatas ‘in the flesh’.

I have received valuable assistance of various kinds from Richard Andrewes, Lawrence Bennett, Otto Biba, Daniel Boomhower, Donald Burrows, Stefano Castelveccchi, Helen Coffey, Adriana De Feo, Johan Eeckeloo, Gertrud Gaukesbrink, Francesca Greppi, Simon Harris, Ray Heigemeir, the late Anthony Hicks, Wolfgang Hirschmann, Martin Holmes, Herbert Huber, Elisabeth Hufnagel, Elisabeth Irvine, Edmund Jones, Dario Lo Cicero, Alan Maddox, Hans Joachim Marx, Brian Pritchard, Roland Schmidt-Hensel, Licia Sirch, Colin Timms, and Natassa Varka. I am most grateful to all of them, and apologise to anyone whom I have inadvertently overlooked. I offer warm thanks to Annette Landgraf in the Editorial Office for her careful scrutiny of the text, and for her patient discussion of problems, to Juliane Riepe and Lorenzo Bianconi, who checked the verbal texts with care and courtesy, and to Konstanze Musketa, who wrote the official monitoring report on this volume. I owe a deep debt of gratitude to my two original monitors, whom I thank most warmly: Lorenz Best in the early years, John H. Roberts since 2007. John read and commented on the edition, preface and Critical report with meticulous care and scrupulous attention to detail, for which I am extremely grateful.

The edition of Handel’s continuo cantatas is dedicated to the memory of my beloved wife, Gabrielle (1950–2020).

Andrew V. Jones



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

⁸⁸ Facsimiles of extracts from Handel’s composition exercises are printed in Georg Friedrich Händel: *Composition lessons. From the Autograph Collection in the Fitzwilliam Museum Cambridge*, ed. by Alfred Mann, Leipzig and Kassel 1978 (HHA supplement, vol. 1). The figured bass exercises are very similar in their use of full B.c. figuring to the group of pedagogical cantatas.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

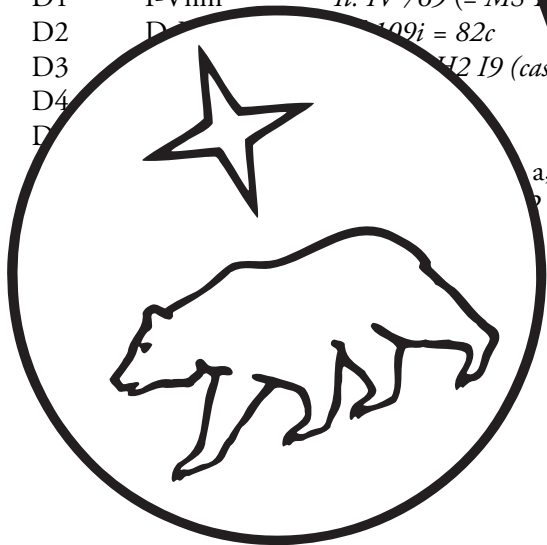


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Quellensigel im vorliegenden Band / Source sigla in the present volume

Siglum	Bibliothek/ Library	Signatur/ Signature	Siglum	Bibliothek/ Library	Signatur/ Signature
A1	GB-Lbl	<i>R.M.20.d.11</i>	F1	GB-Cfm	<i>MU MS 858.B</i>
A2	GB-Lbl	<i>R.M.20.d.12</i>	F3	I-Nc	<i>33.2.14 (Cantate 153)</i>
A3	GB-Lbl	<i>R.M.20.e.5</i>	F5	I-Af	<i>Mss. N. 132 (9)</i>
A4	GB-Lbl	<i>Add. MS 30310</i> , ff. 2–7 ^r	H1	D-B	<i>Mus. ms. 30074</i>
A5	D-MÜp	<i>Sant. Hs. 1898</i> , ff. 1–3	H2	D-B	<i>Mus. ms. 30186</i>
A7	GB-Cfm	<i>MU MS 252</i> , pp. 11–24, 29–31	H3	D-B	<i>Mus. ms. 30188</i>
A8a	GB-Ob	<i>MS Don.c.69</i> , ff. 1–3 and 29–30	H4	D-B	<i>Mus. ms. 30347</i>
A8b	GB-Lbl	<i>Zweig MS 36</i> , ff. 1–2 ^r	J	GB-Cfm	<i>MU MS 161.10</i>
A9	GB-Lbl	<i>Zweig MS 36</i> , ff. 1–2 ^r	K	GB-Cfm	<i>MU MS 252</i> , pp. 7–10
B1	D-MÜp	<i>Sant. Hs. 1898</i> , ff. 5–116	KK	GB-Ob	<i>MS Don.d.125</i>
B2	D-MÜp	<i>Sant. Hs. 1899</i>	M	GB-Lfom	<i>Acc. 235</i>
B3	D-MÜp	<i>Sant. Hs. 1910</i>	MM	I-Hs	<i>MA 1833'</i>
C2	GB-Lbl	<i>R.M.19.e.7</i> , ff. 91–95	MM2	D-Hs	<i>MA 1833'</i>
C3	GB-Lfom	<i>Acc. 238</i>	N	GB-CDu	<i>MS 4.1/5 (A. C. 1.5 = Mc 1.5)</i>
C4	I-Af	<i>Mss. N. 101/3</i>	O	D-BAP/ber	<i>N</i>
D1	I-Vnm	<i>It. IV 769 (= MS 1017)</i>	OO	GB-Lbl	<i>R.M.19.e.7</i> , ff. 85–90
D2	D-MÜp	<i>109i = 82c</i>	P	GB-Lbl	<i>Add. MS 31574</i>
D3	D-MÜp	<i>H2 I9 (case)</i>	R	I-Hs	<i>MA/200</i>
D4	D-MÜp		R2	GB-Ob	<i>MS Mus.d.61</i>
D5	D-MÜp		RR	GB-Ob	<i>MS Mus.d.62</i>
E	D-MÜp		TT	GB-Lfom	<i>Add. 192</i>
F	D-MÜp		TT	GB-Lfom	<i>MS 123 Hd4, v. 6</i>
G	D-MÜp		V	GB-Ob	<i>Penbury MS 1131</i>
H	D-MÜp		Y	GB-Lbl	<i>MS 257</i>



RISM-Bibliothekssigel / RISM Library sigla

Australia

AUS-Sfl University of Sydney, the Fisher Library

Austria

A-Wgm Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Archiv
A-Wn Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung

Belgium

B-Bc Bruxelles, Conservatoire royal de Bruxelles, Bibliothèque
B-Br Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1.
B-Goi Gent, Orpheus Instituut, Bibliotheek (contains Ton Koopman's library)

Germany

D-Ba Berlin, Privatsammlung Herbert Huber
D-Ber Berlin, Universitätsbibliothek zu Berlin
D-Bst Berlin, Städtische Musikbibliothek
D-Ber Berlin, Akademie zu Berlin, Notenarchiv
D-Bst Berlin, Landesbibliothek –
D-Bst Berlin, Städtische Bibliothek
D-Bst Berlin, Stadt- und Universitätsbibliothek
D-Bst Berlin, Musikabteilung
D-Bst Berlin, Stadtbibliothek –
D-Bst Berlin, Städtische Museen, Abteilung
D-Bst Berlin, Max-Reger-Archiv
D-Mu Münster, Diözesanbibliothek (Santini-
Bibliothek)

France

F-Pc Paris, Bibliothèque du Conservatoire (in F-Pn)
F-Pn Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique

Great Britain

GB-Cfm Cambridge, Fitzwilliam Museum
GB-CDu Cardiff, Cardiff University, Music Library
GB-Eu Edinburgh, University of Edinburgh Main Library

GB-Lam

London, Royal Academy of Music, Library

GB-Lbl

London, The British Library

GB-Lcm

London, Royal College of Music, Library

GB-Lfom

London, The Foundling Museum (contains the Gerald Coke Handel Collection)

GB-Mp

Manchester, Central Public Library

GB-Ob

Oxford, Bodleian Library

Italy

I-Af

Assisi, Centro di Documentazione

I-B

Firenze, Biblioteca

I-B

Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna

I-Mc

Milano, Conservatorio Statale di Musica

I-MC

Giuseppe Verdi, Biblioteca

I-MC

Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia di

I-Mc

Monica, Biblioteca

I-N

Napoli, Conservatorio di Musica S. Pietro

I-PL

Majella, Biblioteca

I-PL

Palermo, Conservatorio di Musica Vincenzo

I-Raf

Bellini, Biblioteca

I-Raf

Roma, Accademia Filarmonica Romana,

I-Raf

Biblioteca

I-Raf

Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia,

I-Raf

Bibliomediateca

I-Raf

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Biblioteca

I-Raf

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

I-Raf

Sweden

S-L

Lund, Universitetsbiblioteket

S-Skma

Stockholm, Statens Musikbibliotek

Switzerland

CH-B

Basel, private collection

CH-COBodmer

Cologne-Genève, Fondation Martin Bodmer, Biblioteca Bodmeriana

United States of America

US-BEm

Berkeley (CA), University of California, Jean Gray Hargrove Music Library

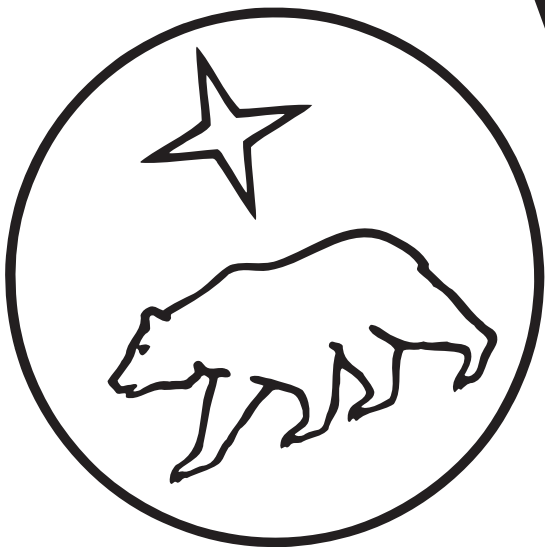
US-NHub

New Haven (CT), Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

US-Wc

Washington (D.C.), The Library of Congress, Music Division

FAKSIMILES



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



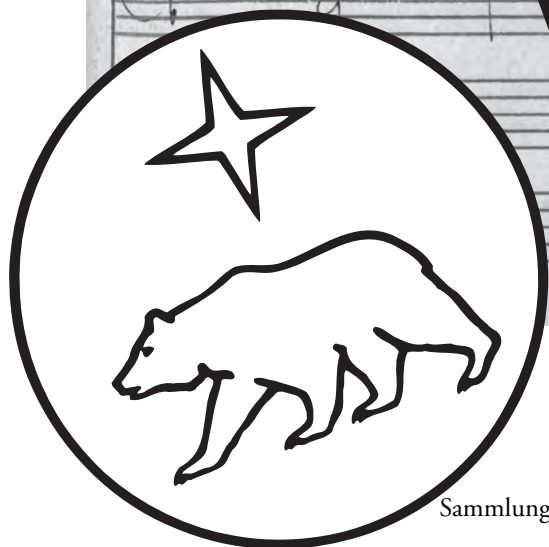
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Faksimile 2
Cantata *Clori, degli occhi miei* (HWV 91b)
Clori, degl'occhi miei und 1. Aria *Quel bel rio ch'a duro scoglio*, Takt 1–11
Autographe Partitur, The British Library, London
Signatur: R.M.20.d.12., Bl. 47^r



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Faksimile 3
 Cantata *Clori, vezzosa Clori* (HWV 95)

Schreiber: Passarini

Recitativo *Clori, vezzosa Clori*

Sammlung Musikgeschichte der Meiningen Museen / Max-Reger-Archiv, Meiningen

Signatur: *Ed 109i* = 82c, Bl. 58r



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Faksimile 4
Cantata *Dolc'è pur d'amor l'affanno* (HWV 109a)
1. Aria *Dolc'è pur d'amor l'affanno*, Takt 1–21
Cambridge, Fitzwilliam Museum
Signatur: MU MS 252, S. 11

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



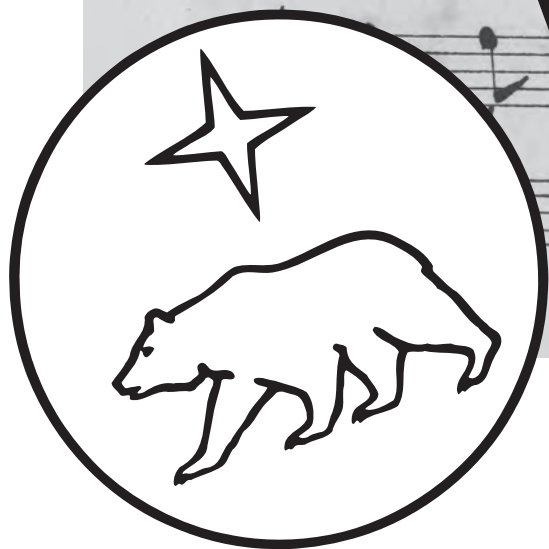
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Faksimile 6
Cantata *„partirai, mia vita?”* (HWV 111b)
2. Aria *Pria che spunti un dì sì fiero*, Takt 18–54
Autographe Partitur, The British Library, London
Signatur: *R.M.20.d.12.*, Bl. 35^r



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Faksimile 7
Cantata *Filli adorata e cara* (HWV 114)
Recitativo *Filli adorata e cara*, Takt 5¹–10²
Schreiber: Antonio Giuseppe Angelini
Diözesanbibliothek, Münster
Signatur: *Sant. Hs.* 1899, Bl. 115^v

Die Texte der Kantaten mit deutscher und englischer Übersetzung / The verbal texts of the cantatas with German and English translations

Ah, che pur troppo è vero
HWV 77

Recitativo

Ah, che pur troppo è vero
che del nume d'amor son prigioniero.
Finché dolci catene
mi strinsero al mio bene,
vissi felice e non conobbi affanno.
Or che destin crudele
m'involò l'idol mio,
provo ch'il cieco dio è un dio tiranno.
Quando del tuo partir, Clori adorata,
giunse l'ora fatale, ah, con qual pena
la soffrissi il mio cuore!
«Clori, pensalo tu», tel dica Amore.

1. Aria

Col partir la bella Clori,
si partì dall'alma mia
ogni gioia, ogni piacer.
Ma che fido io non l'adori
non farà la sorte mia
se mi niega.

Recitativo

In einem verlassenen Orte
in steter Seufzer, nur der Gedanke an Clori
den Schmerz. Auf die geliebten Mauern
oft den Blick, die Augen tränen dann
Tränen, denn wo sie sich nie,
keinen Schatz, meine schöne Sonne.

2. Aria

Caro, giacché in
se accoglieste
accogliete or la mia fede.

Recitativo

Numi ingiusti, spietati, Amor tiranno,
perché donaste a Clori
tanta beltà, tal senno e tanta fede?
E a me, giacché voleste
di sì raro tesoro rendermi amante,
perché non concedeste
o virtude maggiore o maggior sorte?
o, togliendomi Clori, almen la morte?

Recitativo

Ach, es ist nur allzu wahr,
dass ich ein Gefangener des Gottes der Liebe bin.
Solange süße Ketten
mich eng an meine Liebste banden,
lebte ich glücklich, und kannte keinen Schmerz.
Nun, da grausames Geschick
mir meinen Abgott raubte, spüre ich,
dass der blinde Gott ein tyrannischer Gott ist.
Als die verhängnisvolle Stunde deines Scheidens kam,
geliebte Clori, ach, mit welcher Pein
mein Herz sie litt,
Clori, du magst's dir denken, Amor soll es dir sagen.

1. Aria

Mit der schönen Clori
schied ich mich aus meiner Seele.
Jede Freude, jede Lust.
Doch dass ich sie treu anbede,
kann kein böses Schicksal hindern,
wenn es mir auch Glück versagt.

Recitativo

Ein solches Ge-
schick stets meine Seufzer,
er und sein; nur der Gedanke an Clori
meinen Schmerz. Auf die geliebten Mauern
oft den Blick, die Augen tränen dann
Tränen, denn wo sie sich nie,
keinen Schatz, meine schöne Sonne.

2. Aria

Teure Mauern, dieweil ich
vergebens euch umschweife,
wenn ihr doch Clori einst beherbergtet,
so lasst nun meine Treue bei euch wohnen.

Recitativo

Erbarmungslose, ungerechte Götter, tyrannische Liebe,
warum versahrt ihr Clori
mit solcher Schönheit, soviel Klugheit, solcher Treue?
Und da es euch gefiel, dass ich
zu solch rarem Schatz in Liebe entbrannte,
warum gewährtet ihr mir nicht
entweder größere Stärke oder ein besseres Geschick?
Oder, da ihr mir Clori nahmt, zum wenigsten den Tod?

Recitativo

Ah, 'tis all too true
that I am a prisoner of the god of love.
So long as sweet chains
bound me tightly to my beloved,
I was happy and knew no care.
Now that cruel destiny
has robbed me of my idol,
I'm learning that the blind god is a tyrant.
Beloved Clori, when the fatal hour
of your leaving arrived, what pain
did that inflict on my heart!
"Think about it, Clori", Love should tell you.

1. Aria

When beautiful Clori left me,
my heart was deprived
of all joys, all pleasure.
But wicked fate will not prevent me,
ever faithful from adoring her,
even if it denies me happiness.

Recitativo

In a deserted place
I continually pace up and down,
dejected and alone, only by thinking of Clori
do I temper my grief. To the beloved walls
I often turn my eyes,
which then pour forth
floods of tears when I see those of my beloved,
desolate and lonely, those of my beautiful sun.

2. Aria

Dear walls, now that around you
I turn my steps in vain,
just as you took in Clori one day,
so now welcome my fidelity.

Recitativo

Unjust, pitiless gods, tyrannical love,
why did you give Clori
so much beauty, such wisdom, so much faith?
And to me, since it pleased you
to make me the lover of such a rare treasure,
why did you not grant me
either greater virtue or more good fortune
or, depriving me of Clori, at least death?



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Recitativo A

Anzi se nacque il mio
amoroso desio
d'una bella virtù figlio innocente,
sia lontano o presente,
sempre fisso è nel cuor l'amato oggetto;
né a così giusto affetto
resiste di ragion l'alto consiglio,
ch'anzi a seguir n'esorta
un bell'amor che di virtude è figlio.

Recitativo B

Così l'amato oggetto
sempre fisso è nel cuor;
né a così giusto affetto
resiste di ragion l'alto consiglio,
anzi a seguir n'esorta
un bell'amor che di virtude è figlio.

Recitativo A

Im Gegenteil:
Ward mein Liebesstreben
als schöner Tugend schuldloses Kind geboren,
so ist der, den ich liebe, ob nah, ob fern,
doch unverrückbar mir im Herzen;
und auch der Tugend weiser Rat
stellt so rechtem Trieb sich nicht entgegen,
ja mahnt mich vielmehr, schöner Liebe,
die Kind der Tugend ist, zu folgen.

Recitativo B

So ist der, den ich liebe,
mir stets im Herzen;
und auch der Tugend weiser Rat
stellt so rechtem Trieb sich nicht entgegen,
ja mahnt mich vielmehr, schöner Liebe,
die Kind der Tugend ist, zu folgen.

Recitativo A

Indeed,
if my amorous desire was born
the innocent son of an admirable virtue,
the object of my love, whether near or far,
always stays fixed in my heart.
Nor does the eminent counsel of reason
stand up to such a justified affection;
rather, it exhorts me to pursue
a fine love that is a son of virtue.

Recitativo B

Thus, the object of my love
for ever stays fixed in my heart;
the eminent counsel of reason
cannot resist such justified affection,
and so my fine love, a son of virtue,
encourages me to pursue it.

Aure soavi e liete

HWV 84a und/and 84b

Recitativo

Aure soavi e liete,
ombre notturne e chete,
voi dall'estivo ardore
dolci ne difendete.

Ma non

nel ser

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

ch'io

Recitativo

Milde heisse Lüfte
nächtl'ich stiller Schatten
vor der unerblicklichen Glut
bietet samt ihr Schutz.
Mein Herz jedoch,
in seinem steten Liebestreben,
ohne Schutz und ohne Ruhe.
Werde ich, bei euch doch einsam,
als spräche ich zu ihr, die mich nicht hört,
den Lüfte, ihr nächtlich stille Schatten.

re Augen, die ihr gleich am Morgen glanz
einen lasst in eurer Schönheit
entfacht im Herzen tausend Flammen,
Mitleid mit der Glut fühlt ihr dann nicht.

Recitativo

Erbarmen, Clori, hab Erbarmen,
wenn du denn Erbarmen
in deinem Herzen kennst.
Ach, lasse mich doch sehen
und gib mir den Beweis,
dass sich Erbarmen in deinem schönen Herzen findet.

2. Arietta

Ein leises Lüftchen,
ein flüchtiger Schatten
lässt mich hoffen,
dass die liebenswürdige Clori
in ihrem edlen Herzen
Erbarmen fühlt.

Recitativo

Gentle, mild breezes,
nocturnal shadows of the night,
you sweetly defend us
from the heat of the summer.
But my heart,
ever ablaze with amorous fire,
finds no defence or respite.
Therefore, alone with you,
I am vainly speaking to her who hears me not,
oh gentle breezes, nocturnal shadows.

Aria

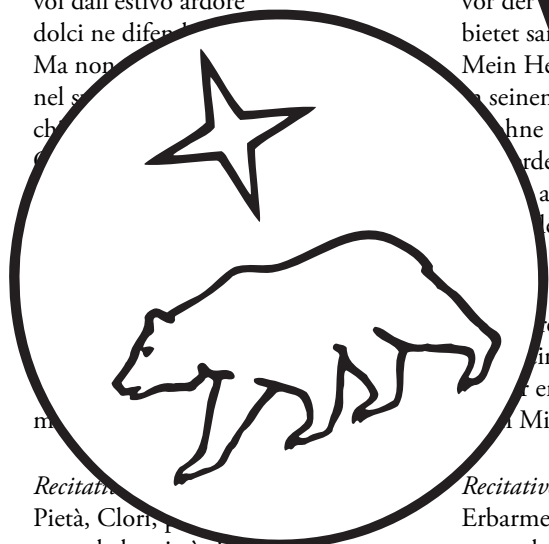
Dear eyes, who remind us of dawn
when you appear so beautiful,
you light a thousand fires in our heart
but feel no pity for their heat.

Recitativo

Pity, Clori, pity,
if the meaning of pity
is known in your heart.
Pray! let my heart
see and know at first hand
that pity is found in your beautiful heart.

2. Arietta

A plaintive breeze,
a fleeting shadow
leads me to hope
that lovely Clori
may feel pity
in her noble heart.



Bella ma ritrosetta
HWV 86

1. Aria

Bella ma ritrosetta,
fissar il guardo, sì,
posso nei tuoi sembianti
senza penar per te.

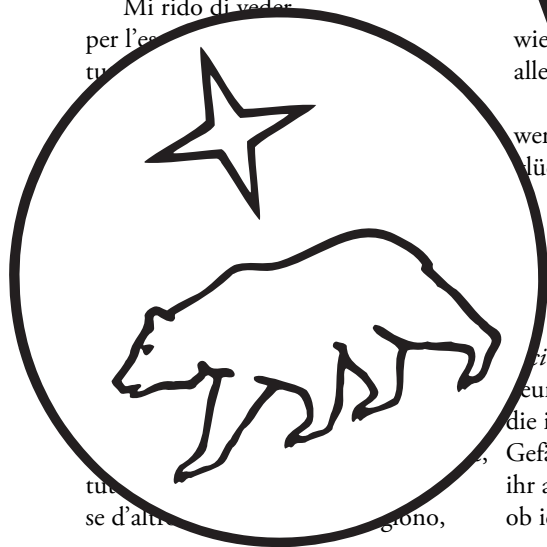
Né già la ritrosetta
potrebbe far così,
se tanti folli amanti
 fosser eguali a me.

Recitativo

Oh quanto godo in rimirti spesso
de' tuoi soggetti fra lo stuol seguace.
A chi giri uno sguardo
che menzognero alletta,
a chi dal cor mendace
volgi una paroletta,
a chi un riso, a chi un gesto,
tra lascivo e modesto. E a tutti piace
la vana esca fallace.
Io sol che ti conosco e che non t'amo
mi rido dell'inganno
e non m'appresso all'amo.

2. Aria

Mi rido di veder
per l'esperto
tu



tutto
se d'altra

e quanto all'amor suo fedel io sono.

1. Aria

Ridite a Clori,
erbette e fiori,
s'altro mai sento
foco al mio cor.

Se lei non miro,
piango e sospiro,
e 'l mio lamento
figlio è d'amor.

1. Aria

Schön, doch spröde, wie du bist,
kann ich meinen Blick, oh ja,
auf deinem Antlitz ruhen lassen,
ohne zu leiden deinerwegen.

Es könnte auch die kleine Spröde
sich durchaus nicht so geben,
wenn all die töricht Liebenden
nur wären so wie ich.

Recitativo

Oh wie genieße ich es, dich immer wieder
in der Schar deiner folgsamen Verehrer zu sehen!
Dem einen wirfst du einen Blick zu,
der lügnerisch verlockt,
an den andern wendest du dich mit einem Wörtchen
aus verlognem Herzen,
an jenen richtest du ein Lachen, an den einen Wink,
halb anzüglich, halb sittsam, und alle finden Götzen
an dem eitlen trügerischen Köder.
Ich, der ich dich kenne und nicht dich liebe,
ich lache als einziger des Betrugs
und bleibe dem angelockten fern.

2. Aria

Ich lache, wenn ich sehe,
wie, geködert von der Lust,
alle sich quälen.

Doch noch nicht werden sie lassen
wenn einer
glücklicher Sieger sein wird.

Recitativo

Teure Wälder, lieblich Lüfte, Kräutlein und Blumen,
die ihr meine bitteren Klagen,
Gefährtinnen meines Schmerzes, so oft anhört,
ihr alle sagt es doch Clori wieder,
ob ich je von anderm als von ihr spreche, an anderes
denke,
und wie sehr ich ihrer Liebe treu bin.

1. Aria

Sagt es nur Clori,
ihr Kräutlein und Blumen,
ob je mein Herz
von anderem Feuer brennt.

Sehe ich sie nicht,
weine ich und seufze,
und meine Klage
ist Kind der Liebe.

1. Aria

Comely but coy little maid,
yes, I can fix my gaze
on your features
without suffering because of you.

But this coy little maid
could not be like that,
if all her numerous foolish admirers
were the same as me.

Recitativo

Oh, how I enjoy often looking at you,
as a follower in the crowd of your subjects.
To one you throw a glance
deceptive and pleasing
to another with your deceitful heart
you direct a few words,
to this one a smile, to that one a gesture,
lascivious or modest. And everyone likes
this vain, false bait.
I alone, who know you but do not love you,
scorn your deception
and do not kneel to the hook.

2. Aria

I laugh when I see that,
having taken the bait of pleasure
everyone is in torment.

But I shall laugh when more
when one of them triumphs
and is happy.

Recitativo

Dear forests, pleasant breezes, grasses
and flowers, who, my companions in grief,
so often hear my bitter laments,
all of you, tell Clori again
if I speak or think of anyone but her,
and [tell her] how faithful my love of her is.

1. Aria

Grasses and flowers,
let Clori know
if ever I feel
a fire in my heart for another.

If I do not see her,
I weep and sigh,
and my lament
is a son of love.

Recitativo

Se cangiar si potesse
l'antica forma usata,
oh quante volte, oh quante
in fronda, in sasso, in fior mi cangerei.

Almen baciare potrei
calpestato talor sue vaghe piante,
e nelle belle mani,
cangiato in fronda o fiore,
mi porterebbe Amore.

2. Aria

Non ha forza nel mio petto
altro affetto, altra beltà.

Non conosce l'alma amante
l'incostante infedeltà.

Recitativo

Wenn es nur möglich wäre,
seine Gestalt zu ändern,
wie oft wohl, ach, wie oft
würde ich in einen Zweig, Stein, eine Blume
mich verwandeln.

Dann könnte ich wenigstens
ihre lieblichen Füße küssen, wenn sie auf mich tritt,
und Amor würde mich,
in Zweig oder Blume verwandelt,
in ihre schönen Hände geben.

2. Aria

Gar nichts vermag in meinem Herzen
eine andere Neigung, eine andere Schöne.

Eine liebende Seele
kennt keine wankelmütige Treulosigkeit.

Recitativo

If my usual, worn-out shape
could be changed,
oh how often, how often, would I change it
into foliage, a rock, or a flower.

Then, being trodden on, I would be able
at least to kiss her beautiful feet,
or, transformed into a branch or a flower,
into her beautiful hands
I would be carried by Love.

2. Aria

No other affection, no other beauty
holds sway in my breast.

My loving heart is not acquainted
with fickle infidelity.

**Chi rapì la pace al core?
HWV 90**

1. Aria

Chi rapì la pace al core?
Chi dal sen l'alma rubò?
Ah! lo so:
con un guardo fatto dardo
nume cieco mi piagò.

1. Aria

Wer raubte nur dem Herz den Frieden?
Wer stahl die Seele aus der Brust?
Ah! we! we! we! ich
Mit einem Blick, zum Pfeil geworden,
schlug mir der blinde Gott die Wunde.

1. Aria

Who snatched peace out of my heart?
Who stole my heart from my breast?
Ah! I know:
with a glance made into an arrow,
the blind god as wounded me.

Recitativo

Figlio d'
Col
se

Recitativo

Sohn eines Schmieds ist Amor
Schwartzes Auges Lieb
Herzen einen Tod zeigen,
auf dass sein Siegesjüngling
glänzende und noch grausamer sei,
verwandelte Cupido das Auge, das zum Pfeil geworden
in eine Todesfackel.

Recitativo

Amor is the son of a blacksmith
With the dark colour of his eye
he signified death to my heart
and Cupid, to ensure that his triumphs
were more arrogant and cruel
transformed the eye that was a dart
into a funerary torch.

in

Amor

Cos

con empio fig
la morte additò.

Ein strahlendes Auge
Amor zum Stern
des Unheils werden.

So zeigte jenes Leuchten
grausam, unbarmherzig
den Tod mir an.

2. Aria

A gleaming eye
was changed by Love
into a fatal star.

Thus that brightness,
with pitiless coldness,
denoted death.

**Clori, degli occhi miei
HWV 91a und/and 91b**

Recitativo

Clori, degl'occhi miei, Clori, del cuore
gran piacer, gran tormento,
perché in tanta beltà tanto rigore?
Vedi chiaro argomento
della tua crudeltade? A te d'intorno
parlano notte e giorno
della fiera tua l'acque ed i venti,
e pur tu non intendi e tu non senti.

Recitativo

Clori, meiner Augen, Clori, des Herzens
große Freude, große Qual,
warum in so viel Schönheit nur so viel Härte?
Siehst du denn einen klaren Anlass
für deine Grausamkeit? Um dich herum
reden des Tags und in der Nacht
das Wasser und die Winde von deiner Wildheit,
und doch verstehst du nicht und willst nicht hören.

Recitativo

Clori, of my eyes, Clori, of my heart
the great delight, the great torment,
why, being so beautiful, are you so cold?
Do you see any clear justification
for your cruelty? Round about you,
night and day, the waves and the winds
talk about your pride,
and yet you do not hear or understand.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

2. Aria

Dell'idol mio
più non poss'io
senza i bei rai
godere il dì.

Come fia mai
ch'io qui respiri
l'aura gradita,
se la mia vita
non è più qui?

2. Aria

Ohne die schönen
Augen meines Abgotts
kann ich nicht länger
mich freuen des Lebens.

Wie ist's nur möglich,
dass ich hier atme,
die Luft genieße,
wenn doch mein Leben
nicht mehr hier ist?

2. Aria

Without my idol's
lovely eyes
I can no more
enjoy the day.

How can I here
breathe in
the pleasant breeze,
if my life
is no longer with me?

Clori, vezzosa Clori
HWV 95

Recitativo

Clori, vezzosa Clori,
lontan dal tuo sembiante
fra i taciturni orrori
di boscarecce piante,
fra le pompe del prato
e il mormorar del rio,
ho sempre inanzi il tuo bel volto amato.

Recitativo

Clori, reizende Clori,
fern von deinem Antlitz,
im stummen Schauder
des Waldes,
auf prangenden Wiesen,
am murrenden Bach
habe ich doch immer dein geliebtes Angesicht vor mir.

Recitativo

Clori, beautiful Clori,
[though] far from your face
amid the dreary scene
of woodland plants,
in the silent hours of the morn'g
on the babbling brook,
I always have before me your beautiful beloved features.

1. Aria

Il bosco, il prato, il rio,
di te, caro ben mio,
l'immagine adorata
riportano al mio core.

Né c'è
ch'io non
non
i
lu
ogn
la bell
che non p
togliermi dal pensier la cara imago,
che un dì dentro il mio core
dolcemente v'impresse il dio d'amore.

1. Aria

Der Wald, die Wiesen, der Bach,
sie bringen mir mein teurer Schatz,
ja dein geliebtes Bild
zurück in die Gedanken.

Wohin die Blicke auch schwärmen,
ich lässt dich allerorten
der bekehrte Felsen nütze
dein reizendes Antlitz sehen.

Waidwunder Hirsch, der
auch mag weichen,
der ihn verwundet hat
die Lanke trägt,
auch ich,
in ich, meine Clori, fern von dir
Schritte lenke, allezeit
dein wunderschönes Angesicht vor mir;
denn auch die Ferne kann nicht hindern,
dass ich an dieses teure Bildnis denke,
das einst mir in mein Herz
der Gott der Liebe sanft einprägte.

1. Aria

The wood, the meadow, the brook:
Clori to my mind
the adored image
of you, my dear beloved.

Wherever I turn my eyes,
the quiver-laden archer
presents your beautiful gaze
to my heart.

Recitativo

Just as an injured deer,
however far it may flee,
carries lodged in its side
the arrow that caused its wound,
so, wherever I turn my erring steps
far from you, my Clori,
I always have with me
the most beautiful idea of your lovely face;
for distance cannot
take from my mind the dear image
that the god of love one day
sweetly impressed on my heart.

2. Aria

Non è possibile,
o Clori amabile,
che di te scordisi
l'amante cor.

Non è credibile
quanto durabile
sarà nell'anima
l'acceso ardor.

2. Aria

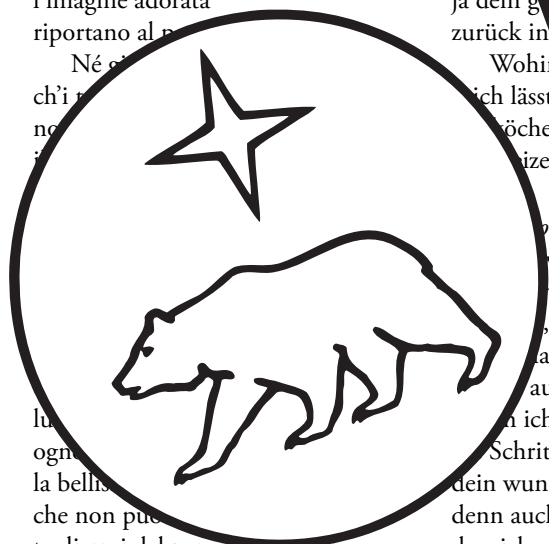
Es ist nicht möglich,
oh liebste Clori,
dass dich vergäße
ein liebend Herz.

Es ist nicht glaublich,
wie unveränderlich
im Herzen bleiben wird
die entfachte Glut.

2. Aria

It is not possible,
oh lovable Clori,
that my dear heart
should forget you.

It is not credible
how durable
the burning fire
will be in my heart.



Ia. Aria

Il bosco, il prato, il rio,
di te, caro ben mio,
l'immagine adorata
riportano al pensier.

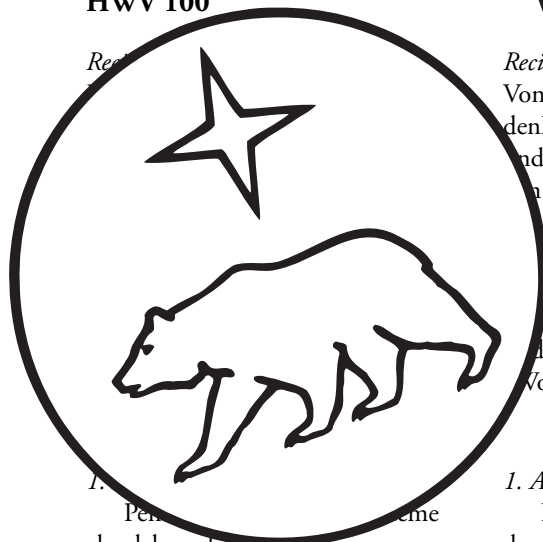
E se zampilla il fonte
Mi par di star a fronte
De lumi tuoi vivaci
E del tuo guardo arcier.

Recitativo

Se l'usignol canoro
dolcemente si lagna
dell'infida compagna,
mi richiama nel seno
quel geloso veleno
che lontano da te m'opprime il core.
Insomma a tutte l'ore,
e dovunque rivolgo il piede errante,
sempre fido e costante
mi si fa scorta Amore,
quel caro Amor che servo tuo mi rese
e di fiamma sì bella il cor m'accese.

**Da sete ardente afflitto
HWV 100**

Recitativo



I. Aria
Per me
che deluso dal pensiero
più s'affanna il mesto core.

E nel sen ch'acceso geme
più s'avanza un duol severo,
più si fa grave l'ardore.

Ia. Aria

Der Wald, die Wiese, der Bach,
sie bringen mir, mein teurer Schatz,
ja dein geliebtes Bild
zurück in die Gedanken.

Und wenn die Quelle sprudelt,
da will mir scheinen, ich stünde
vor deinen lebhaften Augen,
und mich träfe deines Blickes Pfeil.

Recitativo

Wenn die liebliche Nachtigall
mit süßer Klage
von der treulosen Gefährtin singt,
so lässt sie mir im Busen neuerlich
das Gift der Eifersucht aufsteigen,
das, fern von dir, mein Herz bedrückt.
Kurzum, zu jeder Stunde
und wohin ich auch die wankenden Schritte lenke,
da ist, beständig und getreu,
mir Amor ein Begleiter,
derselbe Amor, der mich zu deinem Schenken brachte,
und solch schöne Flammen in meinem Herz entzündete.

Recitativo

Von brennendem Lust getrieben
denke ich mir einen Quell vor Augen,
und während die erquickte Seele
in solch süßlich-müdem Labsal
versinkt zu werden scheint,
ragt eine leidige und schwere
Gedanke sich mir in die Gedanken,
dass das Herz sich noch mehr ängstigt und verzagt
und unter Seufzen ruft:
Wo ist nur der liebliche Bach? Wo sind die
Wasserwogen?“

I. Aria

Ich denke an den Bach, und denke doch zugleich,
dass enttäuscht von dem Gedachten
das betrübte Herz sich noch mehr härmen wird.

Und in der Brust, die entflammt wehklagt,
wächst umso mehr der grimme Schmerz,
je mehr die Leidenschaft entbrennt.

Ia. Aria

The wood, the meadow, the brook:
all bring to my mind
the adored image
of you, my dear beloved.

And if the fountain springs forth,
I feel I'm standing in front
of your lively eyes
and [facing] your archer's glance.

Recitativo

If the melodious nightingale
sweetly complains
of its unfaithful companion,
it calls back to my breast
the jealous poison that oppresses
my heart when I'm far from you.
In short, at any time and in any place
where I turn my wandering steps,
faithful and constant love
always acts as my escort –
that dear love that made me your slave
and inflamed my heart with such beautiful fire.

Recitativo

Suffering from burning thirst
I imagine a fountain before my eyes,
and move while to my aching soul
it seems that refreshment
sweet and so soft passes by,
troublesome, serious care
rouses my thoughts,
whereupon my heart grows more worried
and confused and, sighing, exclaims,
“Where is the pleasing brook? Where are the
waters?”

I. Aria

I think of the brook, but also reflect
that, deceived by that thought,
my grieving heart becomes more distressed.

And in my breast which, burning, groans,
the more severe my pain becomes,
the more intense the burning grows.

Recitativo

Amanti, ecco vi svelo
qual sia l'ardor che sento,
e del fonte ideato il bel ristoro.
È il ruscel che, presente
in sì rìa lontananza,
mi figura il pensiero, il mio tesoro;
e la sete ch'avanza
di Tantalò il martoro
è il caro, il dolce, il tenero desio
solo di riveder l'idolo mio.
Or pensate qual soffra
il povero mio cor duolo inumano,
quando per duolo rio
crede che sia vicino ed è lontano.

2. Aria

Quando non son presente
all'idolo ch'adoro,
sento ch'allor dolente
il cor mancando va.

E pur fiero destino
spesso al mio bel tesoro
non vuol che sia vicino,
e sospirar mi fa.

**Dalla guerra amorosa
HWV 102a**

Recitativo

Dalla guerra amorosa
or per dem Licheskrieg,
da Vernunft euch ruft oh mein Gedanken,
nur, flieh!
lich ist's in der Liebe nicht zu fliehen,
r durch Flucht kann eine Seele
samen Amor die Siegespalme führen an.

schwarzen Augen nicht verlocken,
ihren Blicken schmeicheln
um Mitleid euch anfeilen.
Denn um sich zu rächen
steht mit Pfeil und Bogen
Amor dort verborgen.

Recitativo

Fuggite, sì, fuggite!
Ahi, di quanto veleno
Amore asperge i suoi piaceri; ah quanto
ministra duolo e pianto
a chi lo segue e le sue leggi adora.
Se un volto v'innamora,
sappiate, o pensier miei, che ciò che
in brev'ora svanisce e poi dispiace.

Recitativo

Ihr Liebenden, ich will euch nun enthüllen,
welches die Glut ist, die ich fühle,
und was die Labsal der erdachten Quelle.
Der Quell, den ich mir gegenwärtig denke,
und der doch schmerzlich fern ist,
ist mein Schatz;
und jener Durst, der die Marter
des Tantalus noch übersteigt,
das ist der innige, der süße, zarte Wunsch,
dass ich nur meinen Abgott einmal wiedersehe.
Nun denkt euch, welch unmenschlich Leiden
mein armes Herz ertragen muss,
wenn es zu seinem übergroßen Schmerz
glaubt, nah zu sein, und fern doch ist.

2. Aria

Wenn ich nicht bei meinem Abgott bin,
den ich an bete,
dann fühle ich mein Herz
vor Schmerzen fast vergehen.

Und doch will ein grausames Schicksal
oft, dass ich meinem schönen Schatz
nicht nah sein kann
und macht mich seufzen.

Recitativo

For dem Licheskrieg,
da Vernunft euch ruft oh mein Gedanken,
nur, flieh!
lich ist's in der Liebe nicht zu fliehen,
r durch Flucht kann eine Seele
samen Amor die Siegespalme führen an.

schwarzen Augen nicht verlocken,
ihren Blicken schmeicheln
um Mitleid euch anfeilen.
Denn um sich zu rächen
steht mit Pfeil und Bogen
Amor dort verborgen.

Recitativo

Flieht, ja flieht nur!
Ach, mit wieviel Gift
versieht nicht Amor seine Freuden; ah, wieviel
Schmerz und Tränen bringt er nicht
dem, der ihm folgt und seinen Regeln sich unterwirft.
Wenn ihr euch in ein Angesicht verliebt,
so sollt ihr wissen, oh meine Gedanken, dass das, was
alsbald verschwindet und Missfallen bleibt.

Recitativo

Lovers, listen, I'll reveal to you
the nature of the ardour that I feel
and the fine remedy of the imagined fountain.
It is the brook that, situated
at such a horrible distance,
is interpreted by my thoughts as my treasure;
and the thirst, which increases
the suffering of Tantalus,
is merely the dear, the sweet, the tender desire
to see my idol once again.
Now, think what sort of inhuman grief
my poor heart may suffer
when, to its awful grief, it believes
that she [its idol] is near whereas she is far off.

2. Aria

When I am not together
with the idol I adore,
I feel that then, as sorrow
my heart begins to fail,
and yet it repels me
does not desire me often
to be near my lovely treasure,
so forces me to sigh.

Recitativo

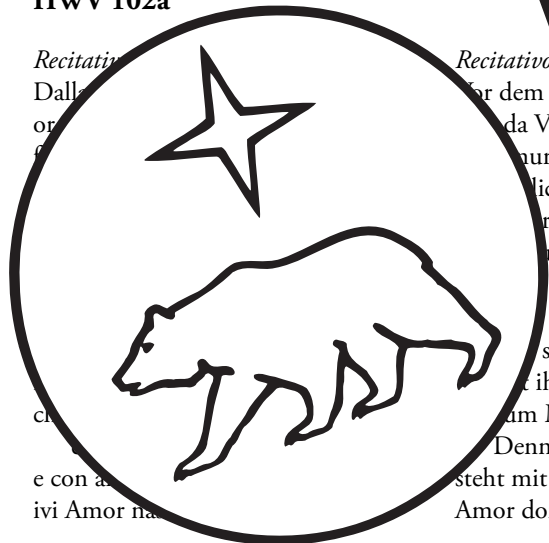
Now that reason calls you
my thoughts, from the battle that is
flee, flee!
in love there is no shame in flight,
for it is only in seeing that a heart
can take back the palm of cruel love.

2. Aria

Do not be seduced by a dark-coloured eye,
alluring with its glances,
seeking pity from you,
for Cupid is hidden there
with bow and with arrows,
in order to take his revenge.

Recitativo

Flee, yes, take flight!
Ah, with what poison
Love sprinkles his pleasures; ah, how much
sorrow and weeping he distributes
to his followers and those who worship his laws.
If you fall in love with a face,
be aware, oh my thoughts, that what pleases
soon vanishes and then gives displeasure.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

1. *Aria*

Formidabil gondoliero,
io ti bramo, approda alla riva.
Nel varcare il temuto sentiero,
un certo diletto
mi nasce nel petto
che l'alma ravviva.

Recitativo

Ma se non la rinvento
là nello stigio regno,
misero, e che farò?

2. *Aria*

Piangerò, ma le mie lacrime
saran simboli di fè.
Quando piange un'alma forte,
sol nel regno della morte
si lusinga aver mercé.

Recitativo

Fra quell'orride soglie
tutto festante si raggira il piede,
olocausto d'amor e della fede.

3. *Aria*

Su rendetemi colei,
consolate un infelice,
cari numi, amati dei:
voglio Nice.

Dal
dall
so
se
agita
tu che s
di delizie e co
mentre quel ben ch'adori
arde con doppie fiamme?
E pur tu pien d'affanni
ognor gemi e sospiri?
Sento ch'il cor dolente
a me così risponde:
«È ver che sono amato,
ma ti sovvenga al fin che son piagato.»

1. *Aria*

Furchtbarer Fährmann,
dich wünsche ich herbei; lege am Ufer an.
Auf diesem schreckensvollen Überweg
erwächst in meiner Brust
doch eine gewisse Lust,
die das Herz ermuntert.

Recitativo

Doch wenn ich sie nicht finde,
dort in dem düstern Reich,
ich Unglückseliger, was tue ich dann?

2. *Aria*

Ich werde weinen, doch meine Tränen
werden Zeichen der Treue sein.
Wenn ein starker Geist weint,
so darf er hoffen, [selbst] im Reich des Todes
auf Mitgefühl zu stoßen.

Recitativo

An diesen Schreckensort
setze ich freudig meinen Fuß
zum Opfergang der Liebe und Treue.

3. *Aria*

So bitt' mir Frieden,
tröstet einen Unglücklichen;
teure Götter, geliebte Götter:
ich will Nice.
Ist statt Schmerzen Friede in das Herz,
so werde ich aus den Höllen kommen,
in neuer Höll' ergehen:
ich will Nice.

...
...r, mein Herz, was ist dein Begehrt,
...du so wild und ungewohnt
...in der Brust schlägst und mich allezeit quälst?
Du, in dem einzig
Entzücken und Wonne wohnen müsstest,
da doch der Liebste, den du anbetest,
mit doppelter Flamme brennt –
und doch stöhnst und seufzt du
voll Herzeleid?
Ich höre, wie das schmerzreiche Herz
mir zur Antwort gibt:
„Wahr ist es: ich werde geliebt,
doch vergiss nicht: ich bin verwundet.“

1. *Aria*

Mighty boatman,
I implore you, come close to the bank.
As I cross this fearful border,
I start to feel in my breast
a certain pleasure
that revives my spirit.

Recitativo

But if I do not recover her,
down there in the Stygian realm,
miserable wretch, what will I do?

2. *Aria*

I shall weep, but my tears
will be symbols of love.
When a stout heart sheds tears,
even in the kingdom of death,
he imagines he will have his reward.

Recitativo

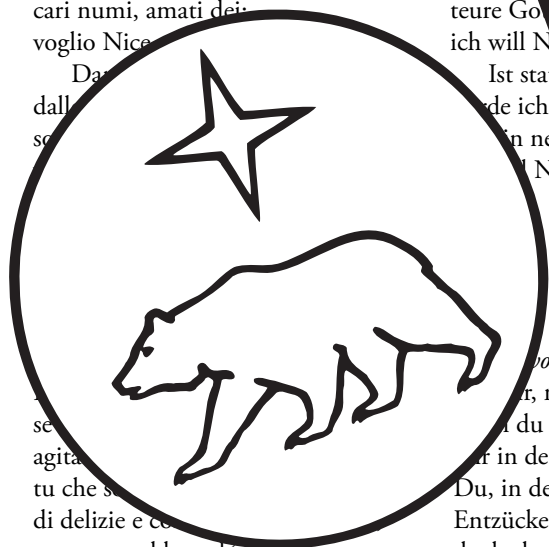
Along those fearful verges,
full of joy, I turn my steps,
a sacrifice to love and fidelity.

3. *Aria*

Come, give me back to me,
comfort an unhappy man,
dear divin powers, beloved gods:
I want Nice.
Granting respite to my inner grief,
from the flames of hell
I shall rise like the phoenix:
I want Nice.

Recitativo

Tell me, oh my heart, what you want,
since you continually afflict me by stirring my
breast with such savage and unwonted jibes? –
you who should be the refuge
of only pleasure and happiness
while the good man you adore
burns with double-strength fire.
And yet, full of sorrow,
you still groan and sigh?
I hear my aching heart
replying to me thus:
“It's true that I am loved,
but remember that, in the end, I am wounded.”



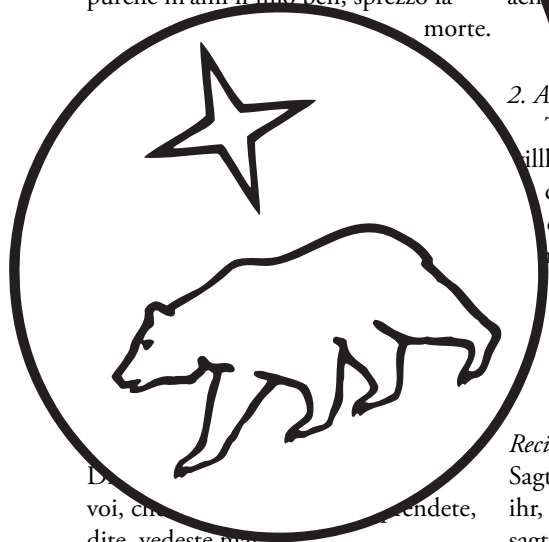
1. Aria

Mi piagò d'Amor lo strale,
e fatale
la saetta in me vibrò.

Che sebbene il mio Fileno
per me porta acceso il seno,
pure il fato
rio, spietato,
a penar mi destinò.

Recitativo

Dunque se il rio destino e 'l crudo fato
vuol ch'io viva penando,
di', che farci poss'io?
Se fu solo tua colpa,
quando per gl'occhi al core
portasti la cagion del mio dolore?
Ah, mio core infelice,
quanto, ah! quanto t'inganni
se tu pensi ch'io sia
ministra de' tuoi affanni,
poiché il nume d'amore
dagl'occhi di Fileno
ti tramandò l'ardore.
Ma non temer, mio core;
armati di costanza,
che anch'io, contenta e paga di mia
sorte,
purché m'ami il mio ben, sprezzo la
morte.



Dite, vedeste mai
più risplendenti rai,
ninfa di lei più vaga o più gentile?
Ah no, ch'altra simile
a lei darsi non puote,
se tutto il vago e il bello,
che si mira in altrui sparso e diviso,
tutto raccolse Amor nel suo bel viso.

1. Aria

Il candore tolse al giglio,
alla rosa il bel vermiglio,
quando Amore la formò.

Al suo petto diè il candore,
della rosa il bel cinabro
diede al labbro,
e alle sue pupille ardenti
tutti i rai del sol donò.

1. Aria

Mich verwundete Amors Pfeil,
und schicksalhaft
schleuderte er das Geschoss auf mich.

Denn obwohl mein Fileno
in seinem Herzen für mich brennt,
bestimmte das böse,
mitleidlose Schicksal
mich doch zum Leiden.

Recitativo

Wenn also böses Verhängnis, grausames Schicksal
will, dass ich unter Qualen lebe,
sag, was kann ich tun?
Wenn es doch allein deine Schuld war,
als du durch die Augen ins Herz
mir den Grund meiner Schmerzen sandtest?
Ach, mein unglücklich Herz,
wie sehr, ach wie sehr täuschst du dich,
wenn du denkst, ich sei
Ursache deiner Leiden,
da doch der Liebesgott
aus den Augen Filenos
die Glut dir übertrug.
Doch fürchte nicht, mein Herz,
denn ich mit Bestimmtheit,
denn auch ich bin mit meinem Los zufrieden,
ach, der Todes nicht, wenn mein Schatz mich nur liebt.

2. Aria

Teure Fesseln über Kummer,
willkommenes Leid und süßer Schmerz,
dieser meine Liebste ist es nicht,
die Ketten grausam macht;
nein, die Liebe ist kein Tyrann.

Recitativo

Sagt mir doch, ihr Pflanzen, ihr Blumen,
ihr, die ihr von meiner Eurilla Schönheit zehrt,
sagt, saht ihr je
noch glänzendere Augenstrahlen,
eine Nympe, die lieblicher und freundlicher ist als sie?
Oh nein, denn eine andere,
ihr gleich, kann es nicht geben,
wenn alles Liebliche und Schöne,
das man, auf andere verteilt, vereinzelt sieht,
Amor in ihrem schönen Angesicht alles versammelt hat.

1. Aria

Das makellose Weiß nahm er von der Lilie,
von der Rose das schöne Rot,
als Amor sie erschuf.

Ihrem Busen gab er das Weiß,
das Zinnoberrot der Rose
gab er den Lippen,
und ihren leuchtenden Augen
alle Strahlen der Sonne.

1. Aria

Cupid's dart injured me,
and the fatal
arrow quivered in my wound.

Although my Fileno
carries a torch for me in his breast,
yet fate,
malign and merciless,
has condemned me to suffer.

Recitativo

So, if malign destiny and cruel fate
want me to live in suffering,
say, what can I do about it?
Was it only your fault
that you carried the cause of my grief
through my eyes to my heart?
Ah, my unhappy heart,
ah! how much you deceive yourself
if you think that I am
the cause of your suffering,
for it was the god of love
who sent you the passion
from the eyes of Fileno.
But fear not, my heart,
arm yourself with constancy,
for I too am happy and content with my fate
if my beloved loves me, despise death.

2. Aria

Dear ones, beloved pains,
pleasing trials and sweet discomfort:
for that dear beloved man
the chains [of love] are not cruel,
no, for love is not a tyrant.

Recitativo

Tell me, oh plants, oh flowers,
you who from my Eurilla take your beauty,
tell me, did you ever see
more radiant eyes
[or] a nymph more beautiful or noble than her?
Ah no, there cannot be
another similar to her,
if all the charm and the beauty
that one sees divided and sprinkled over others
has been brought together in her face by love.

1. Aria

Love took whiteness from the lily,
from the rose the bright vermilion,
when it made her form.

On her breast it laid the whiteness,
on her lips
the lovely redness of the rose,
and to her radiant eyes
it gave all the beams of the sun.

Recitativo

Ma la beltà del volto
non è il pregio maggior che in lei si celi,
se nel suo nobil core
tutto lo stuol delle virtudi è accolto;
e con tal lume in seno
tanti sparge d'intorno
raggi dal viso adorno
ch'abbagliato riman chi la rimira,
come rimaner suole
chi le pupille sue fissa nel sole.

2. Aria

Per formar sì vaga e bella
pastorella,
con virtude Amor s'unì.
Tutto il bel che appar di fuore
dielle amore,
e virtù l'alma abbellì.

Recitativo

Doch ist die Schönheit des Gesichts
nicht der größte Vorzug, den sie birgt,
ist doch in ihrem edlen Herzen
die ganze Schar der Tugenden vereint;
und mit solchem Licht im Busen
gehen von ihrem wunderschönen Antlitz
soviel Strahlen aus,
dass, wer sie sieht, geblendet ist,
wie der es pflegt zu sein,
der mit den Augen in die Sonne schaut.

2. Aria

Um eine so anmutige und schöne
Hirtin zu erschaffen,
vereinte sich Amor mit der Tugend.
Alle Schönheit, die im Äußeren sichtbar ist,
gab ihr Amor,
und die Tugend schmückte ihre Seele.

Recitativo

But beauty of face
is not the greatest merit she conceals,
for in her noble heart
is gathered a whole array of virtues;
and with such light in her heart
she sends out so many rays
from her comely face,
that whoever beholds her remains dazzled,
as usually happens to one
who fixes his gaze on the sun.

2. Aria

To create such a charming and beautiful
shepherdess,
love joined with virtue.
All the beauty that appears on the outside
was given her by love,
and virtue embellished her soul.

Dolc'è pur d'amor l'affanno
HWV 109a und/and 109b

1. Aria

Dolc'è pur d'amor l'affanno,
se compagno del tormento
il contento viene ancor.
Se le pene unite vanno
con la speme
il diletto.

1. Aria

Süß ist auch der Liebe Schmerz,
wenn er Begehrten und Geliebten
auch die Qualen eintrübeint.
Wenn die Pein vereint ist
mit Hoffnung und mit Zärtlichkeit,
ist das Vergnügen umso größer.

1. Aria

The anguish of love is as sweet,
if the torment is accompanied
by the rival's discontent.
If pains are united
with hope and affection,
pleasure is then even greater.

Recitativo

To live in constant pain
exhausts one's desire for love,
and a state of constant happiness
is pleasing but excessive for the heart.
Sweet repulses and gracious rejections,
little mishaps, unexpected and minor,
give offence, it is true, but then they make
pleasures as much softer as they are brief.

Recitativo

To live in constant pain
exhausts one's desire for love,
and a state of constant happiness
is pleasing but excessive for the heart.
Sweet repulses and gracious rejections,
little mishaps, unexpected and minor,
give offence, it is true, but then they make
pleasures as much softer as they are brief.

2. Aria

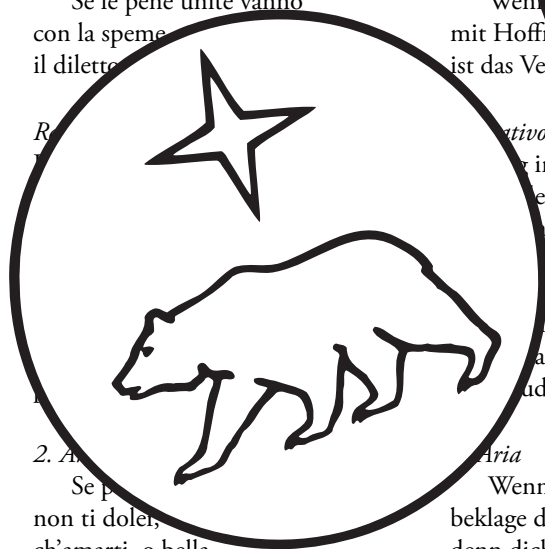
Se per te non ti dolet,
ch'amarti, o bella,
io più non so.
Ma da te bramo
caro piacer,
se tu sei quella
che mi piagò.

2. Aria

Wenn ich dich nicht mehr liebe,
beklage dich nicht,
denn dich lieben, oh Schöne,
kann ich nicht mehr.
Doch begehre ich von dir
süßes Vergnügen,
wenn du diejenige bist,
die mich verwundete.

2. Aria

If I love you no more,
do not grieve,
for to love you, my lady,
I no longer know how.
But from you I long for
sweet pleasure,
if you are the beauty
who pierced my heart.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Recitativo

Così mia dura sorte
senza sperar pietà mi guida a morte.

2. Aria

Cruda legge d'un alma costante,
che non puote non esser amante
d'un bel volto, ma volto infedel.

Ma più cruda è la tempra d'un core
che sprezzando i comandi d'amore
vuol il vanto sol d'esser crudel.

Recitativo

Volea seguir, quand'ecco,
crescendo col dolor del pianto l'acque
si svenne Aurindo, e nel svenir si tacque.

Recitativo

So leitet mich mein hartes Schicksal,
ohne dass ich Mitleid hoffen könnte, hin zum Tod.

2. Aria

Grausames Gesetz für ein beständiges Herz,
dass nicht anders kann als ein Antlitz zu lieben,
das schön ist, doch ungetreu.

Doch grausamer noch ist die Herzenshärte,
die verachtet, was Liebe ihr befiehlt,
und nur nach dem Ruhm strebt, unbarmherzig zu sein.

Recitativo

Er wollte fortfahren, doch siehe,
als mit dem Schmerz zugleich die Tränenfluten wuchsen,
da sank Aurindo hin in Ohnmacht und verstummte.

Recitativo

Thus my harsh fate
leads me to death with no hope of mercy.

2. Aria

Harsh is the law of a constant heart
that is incapable of not loving
a beautiful though an unfaithful face.

But harsher is the temper of a heart
which, scorning the commands of love,
wants to pride itself only on being cruel.

Recitativo

He wanted to follow her, but lo!
as the waters of his tears rose with his grief,
Aurindo fainted and, in fainting, fell silent.

Filli adorata e cara

HWV 114

Recitativo

Filli adorata e cara,
Filli, che fosti e sei l'anima mia,
se lontananza rìa
mi divide da te, svelse il mio core
da questo amante petto,
sallo il ciel, sallo Amore.
Quanto dolente, ah! quanto,
porto rameno
ove aspiro
ogni

Recitativo

Angebetete und liebste Filli,
Filli, die du meine Seele warst und bist,
ob böse Entfernung
mich von dir trennte, mein Herz
aus dieser lebenden Brust gewaltsam riss,
das weiß der Himmel, das weiß Amor.
Wie traurig ich, wie sehr
lenke ich die Schritte elend und allein
dorthin, wo ich mit Tränen neue
den Strand, jede Blume und jeden Stein.

Recitativo

Filli, my beloved,
Filli, who were and are my soul,
since cruel distance divided me from you,
my heart has been torn
from my living breast:
Heaven knows, love knows.
How dolefully, ah, how dolefully
I take my solitary, wandering way,
sprinkling with tears
every bank, every flower and every rock.

1. Aria

Yet the moment never comes
when you return to me, my love,
I shall always be sad and tearful.
Yet my torment says to me
that by the will of a hostile star
I shall not see you so soon.

Recitativo

But if my cruel fate ever wanted
wicked grief to call me to death
before seeing again your beloved eyes,
be assured, oh Filli, my goddess,
that, even when I am dead, my cold corpse,
my loving spirit, will still adore you faithfully.

2. Aria

Far from you, my hope,
my faithful heart
grows weak and sighs and groans.
Separated from you, my life,
I welcome death
and constantly yearn for that alone.

2. Aria

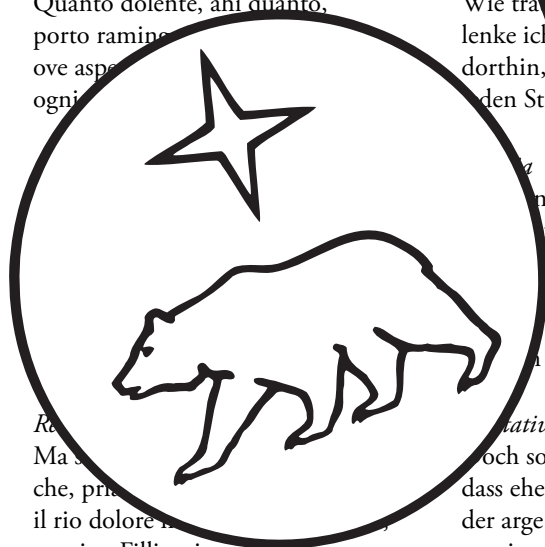
Lungi da te, mia speme,
langue, sospira e geme
fedele questo cor.

Da te lontan, mia vita,
la morte m'è gradita
e solo bramo ognor.

2. Aria

Fern von dir, meine Hoffnung,
schmachtet, seufzt und stöhnt
in Treue dieses Herz.

Entfernt von dir, mein Leben,
ist mir der Tod willkommen;
nur ihn wünsche ich allezeit.



Fra pensieri quel pensiero
HWV 115

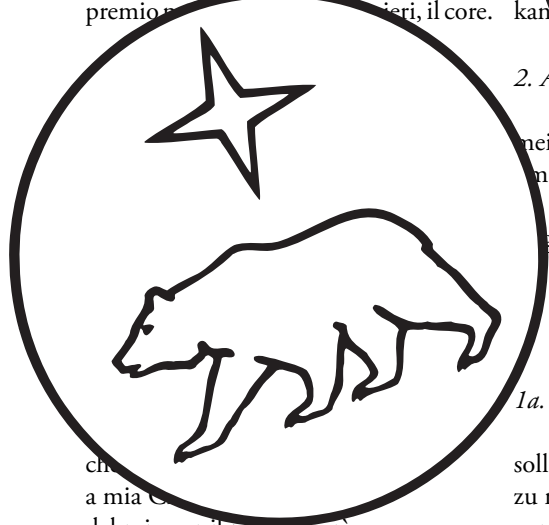
1. Aria

Fra pensieri quel pensiero
che d'ogn'altro più leggiero
primo a Clori giungerà
dal mio core il premio avrà.

Ma compagni nell'ardire,
nella brama, nel desire,
so che a gara voleranno,
so che insieme giungeranno,
né distinguersi potrà
chi di lor primo sarà.

Recitativo

E se fia che, volando
con ostinato nobile valore,
non sia fra miei pensieri
chi si possa vantar per vincitore,
ciascuno dal mio core il premio spero.
Per risvegliar in lor gara ambiziosa
di giunger più spediti a trovar Clori,
egli promette di non turbar mai
quel sicuro piacere
che proveranno in sempre raggirarsi
intorno a sì perfetto
ed amoroso oggetto.
Né di questo maggiore
premio spero, Clori, il core.



che
a mia Clori
dal mio cor il premio avrà.

Ma compagni nell'ardire,
nella brama, nel desire,
so ch'a gara voleranno,
so ch'insieme giungeranno.

2. Aria

Von all meinen Gedanken
soll der, der hurtiger als alle,
zuerst zu meiner Clori kommt,
von meinem Herz den Preis erhalten.

Doch einander gleich an Kühnheit,
gleich im Wünschen, im Begehren,
weiß ich, dass sie um die Wette fliegen,
weiß, dass sie zugleich anlangen;
und man wird nicht sagen können,
wer von ihnen der erste ist.

Recitativo

Und wenn's auch sei, dass
von meinen Gedanken keiner, der
mit edlem Mut dahinfliegt,
sich rühmen könnte als Sieger,
so soll doch jeder von meinem Herz den Preis erhoffen.
Um sie zum ehrgeizigen Wettstreit anzuspornen
noch schneller bei Clori anzulangen,
verspricht es ihnen, niemals
jenes sichere Vergnügen zu trüben,
dass sie einander weihen, wenn sie
sich um ein solch vollkommenes
Objekt der Liebe streiten.
Ein noch größeren Preis als diesen
kann, oh meine Gedanken, das Herz nicht geben.

2. Aria

Breitet rasch die Flügel aus
meine Gedanken fliegen geschwind,
um die schöne Clori aufzusuchen.

Und habt ihr euch bei ihr niedergelassen,
sagt nur zu, dass da keine ist,
die man lieber möchte als sie.

1a. Aria

Von all meinen Gedanken,
soll der, der hurtiger als alle,
zu meiner Clori kommt,
von meinem Herz den Preis erhalten.

Doch einander gleich an Kühnheit,
gleich im Wünschen, im Begehren,
weiß ich, dass sie um die Wette fliegen,
weiß, dass sie zugleich anlangen.

2. Aria

Of all my thoughts, the thought
which, lighter than all others,
first reaches Clori
will receive the prize from my heart.

But I know that rivals in burning,
in yearning, in desiring
will fly in competition,
will arrive at the same time,
and that it will be impossible to tell
which of them will be first.

Recitativo

And if it transpires
that none of my thoughts,
flying with the swiftest, noblest courage,
can boast of being the winner,
yet in a may hope to receive the prize from my heart.
To rouse in them the competitive desire
to find and join Clori most quickly,
it [my heart] promises never to disturb
the certain pleasure
that they will enjoy while ever circling
round each other perfectly
and amorously.
A greater prize than this,
oh my thoughts, my heart cannot give.

2. Aria

Get wings, spread your wings,
my thoughts, fly swiftly,
to find the lovely Clori.

And, when you settle on her,
tell her there is nobody
equal to her whom one could love.

1a. Aria

Of all my thoughts, the thought
which, lighter than all others,
reaches Clori
will receive the prize from my heart.

But I know that rivals in burning,
in yearning, in desiring
will fly in competition,
will arrive at the same time.

**Fra tante pene e tante
HWV 116**

Recitativo

Fra tante pene e tante
che il cieco nume a' servi suoi comparte,
non sapeva il mio core
qual fosse la più fiera e la maggiore.
Pure al fin la distingue, ed abbastanza
provò che la più fiera è lontananza.

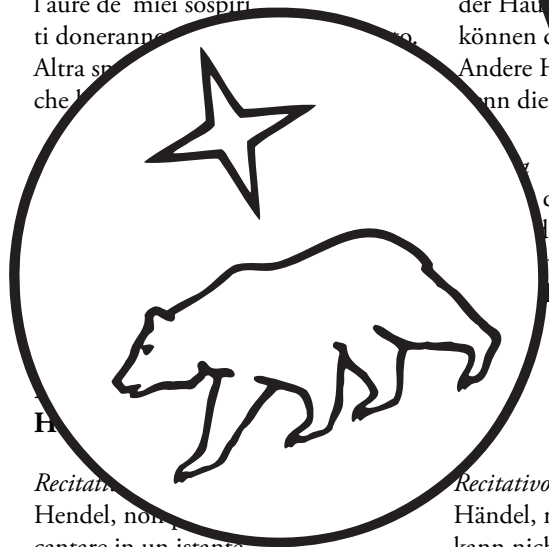
1. Aria

Se avvien che sia infedele
la bella mia crudele,
mentre la miran gl'occhi,
respira questo cor.

Se gelosia m'affanna,
quando la mia tiranna
dolce favella, allor pur mi ristora;
ma a fare al fin ch'io mora,
giunge la lontananza,
che, privo di speranza,
mi strugge nel dolor.

Recitativo

Torna, torna, mio bene;
lascia per me quelle delizie amene,
che l'acque del mio pianto,
l'aure de' miei sospiri
ti doneranno in premio.
Altra speranza non ho,
che l'aspettar che tu torni.



Recitativo

Hendel, non posso
cantare in un istante
versi che degni sian della tua lira.
Ma sento che in me spira
sì soave armonia, che a' tuoi concenti
son costretto a cantare in questi accenti:

1. Aria

Puote Orfeo col dolce suono
arrestar d'augelli il volo
e fermar di belva il piè.

Si muovero a un sì bel suono
tronchi e sassi ancor dal suolo,
ma giammai cantar li fé.

Recitativo

Unter so unzählig vielen Qualen,
die der blinde Gott seinen Dienern zuteilt,
wusste mein Herz nicht zu entscheiden,
welche die schlimmste sei und die größte.
Doch am Ende erkannte es und musste genugsam
verspüren, dass am grausamsten sei die Trennung.

1. Aria

Sollte es gescheh'n, dass meine
grausame Schöne treulos ist,
während meine Augen sie schauen,
so schöpft mein Herz doch Atem.

Wenn Eifersucht mich drückt,
sobald meine Tyrannin
lieblich plaudert, so erquickt sie mich doch auch.
Doch auf dass ich schließlich sterbe,
kommt die Entfernung hinzu,
denn der Hoffnung beraubt,
verzehre ich mich im Schmerz.

Recitativo

Kehr' wieder, kehre wieder, meine Liebe,
verlass' um meines süßen, jenen lieblichen Gefilde,
denn auch die Wunden meiner Tränen,
der Hauch meiner Seufzer
können dir ein Labsal sein.
Andere Hoffnung auf Hilfe blüht mir nicht,
denn die grausamste Pflanz' der Trennung ist.

Die Wunden meines Herzens zu heilen,
die Entfernung nicht.
In tyrannisch verstärkt sie den Schmerz, noch
Schmerz, der es größer machen gibt.

Recitativo

Händel, meine Muse
kann nicht in einem Augenblick
Verse singen, die deiner Lyra würdig wären.
Doch fühle ich in mir den Hauch
so süßer Harmonie, dass ich bei deinen Klängen
nicht anders kann als dieses hier zu singen:

1. Aria

Orpheus vermochte mit süßem Klang
die Vögel im Flug anzuhalten
und den Fuß des Raubtiers zu hemmen.

Es bewegten sich bei so lieblichem Klang
Baumstämme und Felsen vom Boden,
doch nie ließ er sie singen.

Recitativo

Among the many pains, so many,
that the blind god bestows on his slaves,
my heart could not decide
which was the harshest and greatest.
But at last it learnt by experience
and saw that the harshest is absence.

1. Aria

If it so happens that my cruel beauty
is unfaithful,
while my eyes can behold her
my heart still breathes.

If jealousy distresses me,
when my tyrannical
speaks sweetly, when I feel refreshed,
but to make sure that at last I die,
distance intervenes,
and consumes me with grief,
striking me of all hope.

Recitativo

Come back, come back, my beloved;
abandon that passing delight for me,
because the waters of my tears
and the tears of my sighs
will still give you some comfort.
No other hope of help is near at hand,
for absence is the harshest pain.

2. Aria

These are not enough
to heal the wounds in a heart,
for, being a tyrant, it adds to its grief,
a grief than which none is greater.

Recitativo

Handel, my muse cannot
at a moment's notice sing
lines that would be worthy of your lyre;
but I feel, breathing within me,
harmony so sweet that at your music
I am compelled to sing in these strains:

1. Aria

Orpheus with sweet sound
could stop the flight of birds
and halt wild creatures in their tracks.

At such a lovely sound, trees and even rocks
moved from the ground,
but he never made them sing.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Irene, idolo mio
HWV 120a

Recitativo

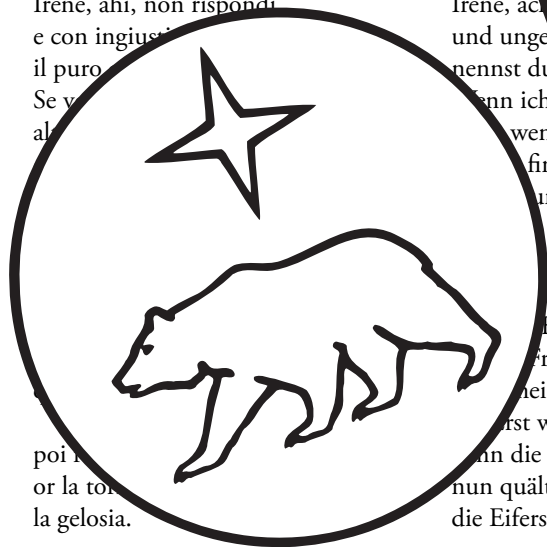
Irene, idolo mio, crudel Irene,
invan tento fuggire il mio destin,
se meco porto impressa
della tua crudeltà,
del mio sprezzato amor,
l'imagio istessa.
Io t'amo, e tu non credi;
io peno, e pur non hai
pietà de' miei sospir, delle mie pene;
ch'io penerei contento,
se pietà avessi almen del mio tormento.

1. Aria

Tormento maggiore
di quel del mio core
dar, no, non si può.
S'io parlo d'Irene,
s'accrescon le pene,
e pace non ho.

Recitativo

Talor che cerco, o Irene,
spiegar col labbro i sensi del mio core,
Irene, ah!, non rispondi
e con ingiustizie
il puro
Se v
al



poi
or la to
la gelosia.

Recitativo

Contro forza fatale
del dio bendato è ver che nulla vale;
ma ben può fedeltade
ammollire d'un sen l'asprezza ria;
onde spera il mio core
vincer con la costanza il tuo rigore.

3. Aria

Quanto più rigida
si mostra Irene,
sempre più fervida
la fiamma è in me.
Mia bella, sprezzami,
ch'io pur t'adoro,
e più costante
sarò per te.

Recitativo

Irene, mein Abgott, grausame Irene,
umsonst versuche ich, vor meinem Schicksal zu fliehen,
wenn mir doch das Bild
deiner Grausamkeit,
meiner verschmähten Liebe
in die Seele geprägt ist.
Ich liebe dich, und du glaubst mir nicht;
ich leide, und doch hast du
kein Mitleid mit meinen Seufzern, mit meinen Qualen,
denn zufrieden wäre ich doch in meinem Leiden,
wenn du nur wenigstens mit meinem Kummer Mitleid
hättest.

1. Aria

Größere Leiden
als die meines Herzens,
nein, kann es nicht geben.
Spreche ich von Irene,
dann wachsen die Qualen
und Frieden habe ich nicht.

Recitativo

Wenn ich nach Irene versuche,
mit dem Lippen zu erklären, was mein Herz fühlt,
Irene, ach, du antwortest du nicht,
und ungerecht
nennst du mein reines Fühlen verrückt.
Wenn ich auf dich das Auge richte
und wende, du den Blick woanders hin,
so findet mein Herz um meinetwillen
und zu neuen Qualen, neuem Schmerz.

viel Kummer
Herz eingekehrt
Frieden findet
meine Seele.
erst war's das Zürnen,
nun die Härte,
nun quält sie
die Eifersucht.

Recitativo

Gegen die schicksalhafte Macht
des Gottes mit der Augenbinde hilft wahrlich nichts;
doch kann Treue sehr wohl
die böse Härte einer Brust erweichen.
Deswegen hofft mein Herz,
mit Beständigkeit deine Strenge zu besiegen.

3. Aria

Je strenger sich
Irene zeigt,
desto stärker glüht
die Flamme in mir.
Meine Schöne, verachte mich,
ich bete dich dennoch an,
und werde dir
noch treuer sein.

Recitativo

Irene, my idol, cruel Irene,
in vain I try to flee from my fate,
for I carry,
imprinted within me,
the very image of your cruelty,
of my rejected love.
I love you, and you do not believe me;
I suffer, and yet you have
no pity for my sighs, for my pains;
I would suffer contented
if you at least took pity on my torment.

1. Aria

A greater torment
than that in my heart
cannot exist, no, I cannot see.
If I speak of Irene,
my sufferings increase
and I have no peace.

Recitativo

When I seek to explain
in words the feelings of my heart,
Irene, alas, you do not respond,
but mistakenly
brand my pure affection as foolishness.
If I fix my eyes on you,
you then turn your gaze elsewhere
so that my heart always experiences
a source of new pain and of grief.

My heart is immersed
in so much suffering;
my soul
finds no peace.
First disdain,
then coldness,
now jealousy
torments it.

Recitativo

It's true that nothing can prevail
against the deadly force of the blindfolded god;
but fidelity can well soften
the nasty bitterness of a heart;
therefore, my heart hopes
with constancy to conquer your coldness.

3. Aria

The more rigid
Irene shows herself,
the more fervently
the flame burns within me.
Despise me, my darling,
for I still adore you,
and ever more constant
shall I be for you

**L'aure grate, il fresco rio
HWV 121a (Fragment)**

1. Aria

L'aure grate, il fresco rio,
l'ombre tacite del bosco
fan più dolce al pensier mio
la soave libertà.

Se son priva del contento
d'altro ben che non conosco,
nemmen provo alcun tormento
che con quello sempre va.

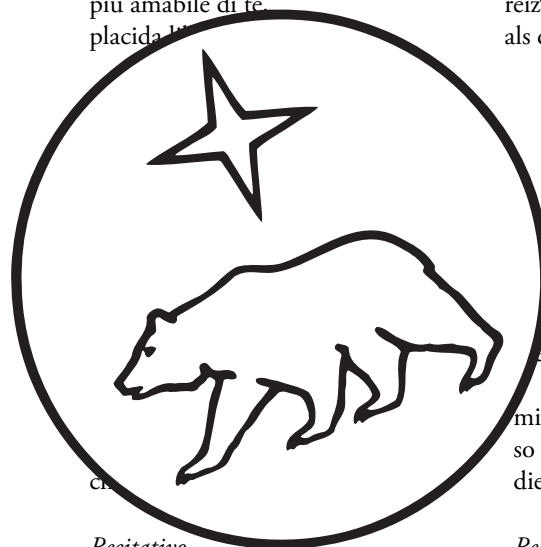
Recitativo

Non v'è delizia umana
soave più d'una tranquilla vita.
In queste solitudini remote,
dalle cure lontana,
vivo lieti i miei giorni;
e le verdi campagne,
gli ameni boschi, i limpidi ruscelli
vagheggio; e i frutti e i fiori
or colgo, or gusto, or miro;

e là piena d'odori aura respiro.

2. Aria

No, che piacer non v'è
più amabile di te,
placida libertà.



Recitativo

Non v'è delizia umana
soave più d'una tranquilla vita.
In queste solitudini remote,
dalle cure lontana,
vivo lieti i miei giorni;
e le verdi campagne,
gli ameni boschi, i limpidi ruscelli
vagheggio; e i frutti e i fiori
or colgo, or gusto, or miro;

e là piena d'odori aura respiro.

1. Aria

Der angenehme Hauch, der kühle Bach,
der stille Schatten des Waldes,
sie machen mir
die süße Freiheit umso süßer.

Wenn ich zwar der Zufriedenheit
mit einem Glück beraubt bin, das ich nicht kenne,
so empfinde ich doch auch nicht die Qual,
die damit immer einhergeht.

Recitativo

Keine menschliche Freude
ist süßer als ein ruhiges Leben.
In dieser abgeschiedenen Einsamkeit,
entfernt von allen Sorgen,
lebe ich heiter meine Tage,
und betrachte mit Wohlgefallen
die lieblichen Wälder, die klaren Bäche;
die Früchte und Blumen
pflücke ich hin und wieder, mal schmecke, mal
und atme dort die Luft voller Wohlgerüche.

2. Aria

Nein, es gibt kein
reizenderes Vergnügen
als dich, ruhevolle Freiheit.

Aria

Der angenehme Hauch, der kühle Bach,
der stille Schatten des Waldes,
sie machen mir
die süße Freiheit umso süßer.
Wenn ich zwar der Zufriedenheit
mit einem Glück beraubt bin, das ich nicht kenne,
so empfinde ich doch auch nicht die Qual,
die damit immer einhergeht.

Recitativo

Keine menschliche Freude
ist süßer als ein ruhiges Leben.
In dieser abgeschiedenen Einsamkeit,
entfernt von allen Sorgen,
lebe ich heiter meine Tage,
und betrachte mit Wohlgefallen
die lieblichen Wälder, die klaren Bäche;
die Früchte und Blumen
pflücke ich hin und wieder, mal schmecke, mal
und betrachte ich sie,
und atme dort die Luft voller Wohlgerüche.

1. Aria

The pleasant breezes, the cool stream,
the silent shades of the wood
make my sweet freedom
more pleasing to my mind.

If I do not have the comfort
of another love which I know not,
at least I suffer none of the torment
with which it is always accompanied.

Recitativo

There is no human pleasure
sweeter than a peaceful life.
In these remote lonely places,
far from cares,
I spend my days in happiness.
I gaze fondly on the verdant countryside,
the pleasant woods, the limpid brooks;
I now gather, now taste, now admire
the fruits and the flowers,
and there I breathe an air laden with scents.

2. Aria

No, there is no pleasure
more amiable than you,
carefree liberty.

Aria

The pleasant breezes, the cool stream,
the silent shades of the wood
make my sweet freedom
more pleasing to my mind.
If I do not have the comfort
of another love which I know not,
at least I suffer none of the torment
with which it is always accompanied.

Recitativo

There is no human pleasure
sweeter than a peaceful life.
In these remote lonely places,
far from cares,
I spend my days in happiness.
I gaze fondly on the verdant countryside,
the pleasant woods, the limpid brooks;
I now gather, now taste, now admire
the fruits and the flowers,
and there I breathe an air laden with scents.

2. Aria

No, che piacer non v'è
più amabile di te,
placida libertà.

Se non t'apprezza un cor,
quanto ti piange allor,
allor che più non t'ha.

2. *Aria*

Nein, es gibt kein
reizenderes Vergnügen
als dich, ruhevolle Freiheit.

Wenn dich ein Herz nicht schätzt,
wie sehr beweint es dich dann,
wenn es dich nicht mehr hat.

2. Aria

No, there really is no pleasure
more amiable than you,
carefree liberty.

If a heart does not appreciate you,
how much more does it weep for you
when it has you no more.

Lungi, lungi da me, pensier tiranno!

HWV 125a

Recitativo

Lungi, lungi da me, pensier tiranno!
 Tu mi vorresti rendere infelice
 col farmi credere Tirsi un traditore.
 Ma sento ch'il mio core
 mi dice che non puole
 alma sì bella esser a me rubella.
 Dunque da questo sen fugga l'affanno.
 Lungi, lungi da me, pensier tiranno!

Recitativo

Weg, weg von mir, tyrannischer Gedanke!
Du willst mich unglücklich machen,
indem du mich glauben lässt, Tirsi sei ein Verräter.
Doch ich fühle, dass mein Herz
mir sagt, eine so schöne Seele
könne mir nicht untreu sein.
So soll die Sorge flieh'n aus dieser Brust!
Weg, weg von mir, tyrannischer Gedanke!

Recitativo

Away, away from me, tyrannical thought!
You would like to make me unhappy
by persuading me that Tirsi is a traitor,
but I hear my heart telling me
that such a fine soul
cannot be hostile to me.
So let suffering flee from my heart
away, away from me, tyrannical thought!

1. Aria

Pensier crudele,
se vuoi ch'io creda
ch'il mio bel Tirsi
sia ingannator,
fa ch'il mio amore
teco l'unisca,
poi lo bandisce
da quest

1. Aria

Grausamer Gedanke,
wenn du willst, dass ich gehe,
dass von dir sei, ein
ein Botschafter sei,
mache, dass meine Liebe
ihn mit dir verbindet;
dann verbanne sie ihn
aus diesem Herz.

1. *via*

Cruel thought,
if you want me to believe
that my handsome son
is a traitor,
betray my love
from him with you
and then banish him
from my heart.

 R_{eff}

aber Liebe dem Untergeordneten
es mir seine Tugend
Lauterkeit seines schönen Gei
n nicht, das ich glauben sollte,
undankbar
n mir also, herzlos, Geizhals

tativo

aber Liebe dem entgegensteht und das Herz
widerstrebt
es mir seine Tugend
Lauterkeit seines schönen Geistes
nicht, daß ich glauben sollte,
undankbar
in mir also, herzlos, Gellart

Recital 10

But if love of me, and my objects
to thee [idea], his virtue, and the sincerity
of his fine spirit, forbids it;
they do not want me to believe
that Tirsi may be ungrateful.
Away from me, therefore, pitiless thought!

2.

Sebben m'adula amor,
pur le consente il cor
perché gli piace.

 $\backslash ia$

Fliehe aus dieser Brust,
oh grausamer Gedanke,
lass mich in Frieden.
Obwohl Liebe mir schmeichelt,
stimmt das Herz ihr zu,
weil es ihm so gefällt.

2. Aria

Begone from this breast,
oh barbarous thought;
leave me in peace.
Although love flatters me,
my heart still allows it
because it is pleasing.

Recitativo

Non sa il mio cor sincero
creder d'error capace un'alma grande.

Dunque torna, o pensiero,
coi sogni a funestar la mente oppressa,
e lascia a me la libertade intiera
di credere Tirsi mio d'alma sincera.

Recitativo

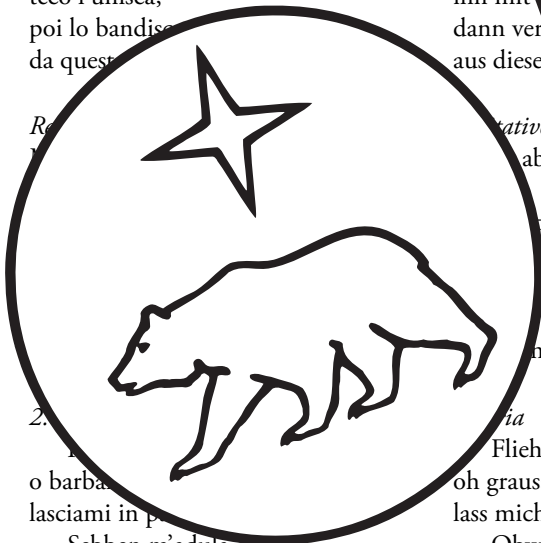
Es kann mein redliches Herz
nicht glauben, dass eine große Seele eines Irrtums fähig
sei.

Drum fahre fort nur, oh Gedanke,
mit Traumgebilden den bedrückten Geist zu plagen,
und lass mir ganz und gar die Freiheit
zu glauben, dass mein Tirsi redlich sei.

Recitativo

My faithful heart cannot believe
that a great soul is capable of error.

So therefore turn back, oh thought,
and vex the afflicted mind with dreams,
and leave me completely free
to believe that my Tirsí is a faithful soul.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

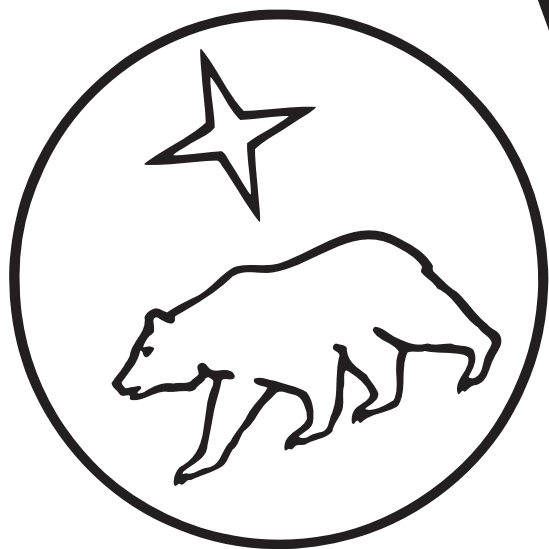


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

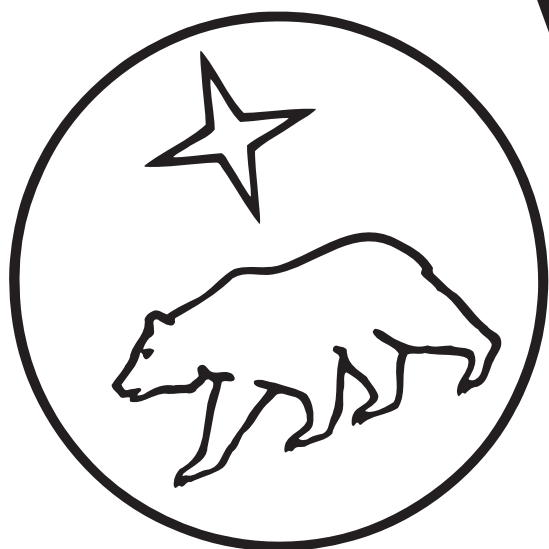
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Kantaten für Solostimme und Basso continuo I

HWV 77, 80, 84a, 84b, 86, 88, 90, 91a, 91b, 93, 95, 100,
102a, 103, 104, 106, 107, 109a, 109b, 111a, 111b, 112,
114, 115, 116, 117, 118, 120a, 121a, 121b, 125a



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter

Leseprobe

Sample page

Ah, che pur troppo è vero

HWV 77

Recitativo

Soprano

Ah, che pur trop-po è ve-ro che del nu-me d'a-mor son pri-gio-

Continuo

4/2 6

4

nie-ro. Fin-ché dol-ci ca-te-ne mi strin-se-ro al mio co-re, vis-si fe-

6

7

li co-nob-bi af-fan-no. che de-stin cru-de-le m'in-ro-

6 6

pro-vo-chi-c-di-o è un dio ti-ran-no.

6^b (b) 7/5 #

13

Quan-do del tuo par-tir, Clo-ri-a-do-ra-ta, giun-se l'o-ra fa-ta-le, ahi, con qual

3 7/4^b 2 4^b 2 4 2^b

16

pe-na la sof-fris-se il mio cuo-re! «Clo-ri, pen-sa-lo tu», tel di-ca A-mo-re.

7 7 b 4^b 2 6 7 #

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

17

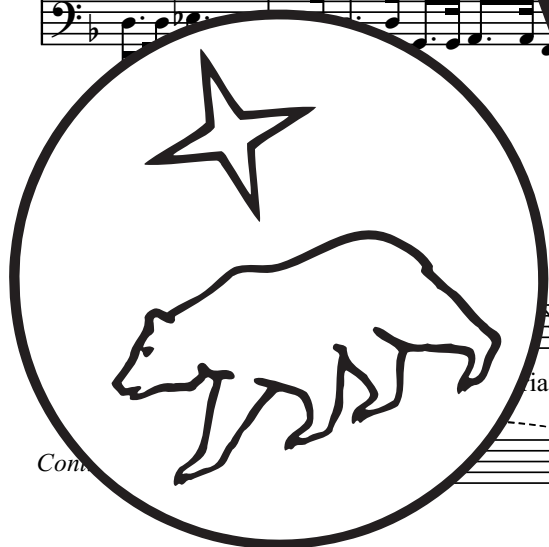
fi - do io non l'a - do - ri, ma che fi - do io non l'a - do - ri non fa -

20

rà la sor - te ri - a, se mi nie - ga di go - der, non fa - rà la sor - te ri - a che fi - do io non l'a - do - ri

23

—, se mi nie - ga di go - der, non fa - rà la sor - te ri - a, se mi nie - ga di go - der. Col par -



Com

5

Clo - ri tem - pro il mio duo - lo. Al - l'a - do - ra - te mu - ra spes - so ri - vol - go i lu - mi, che le la - cri - me a

9

fiu - mi ver - san al - lor, poi - ché, ve - do - ve e so - le, le mi - ro del mio ben, del mio bel so - le.

2. Aria

Soprano

Continuo

4

Ca - re

7

ca - re mu - ra, a voi d'in - to

gi - ro il pie - de, se ac - co - glie - ste Clo - ri un gior - no,

14

ac - co - glie - - te or la mia fe - - - - de,

*) Zu den Lücken im System der rechten Hand und der Takteinteilung siehe: / For the gaps in the right hand and the barring see: Critical Report, Detailed notes.

17

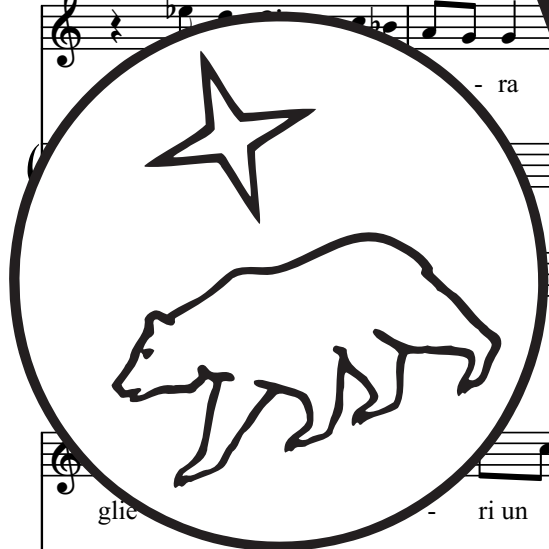
ac - co - glie - - te or la mia fe - - - - -

20

de.

23

- ra ca - - re,



glie - - ri un gior - no, ac - co - glie - te or - la mia

30

fe - - - - - de, ac-co-glie - te or

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Recitativo

Soprano

Nu - mi in - giu - sti, spie - ta - ti, A - mor ti - ran - no, per - ché do - na - ste a

Continuo

7^b 7^b 6

4

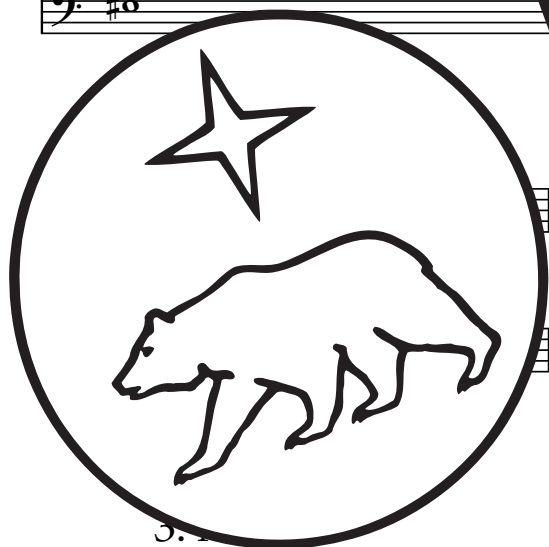
Clo - ri tan - ta bel - tà, tal sen - no e tan - ta fe - de? E a me, giac - ché vo -

6 4 2
7 (5*) (x)

7

le - ste di sì ra - ro - sor - ti - co - mi a - man - te, per - ché non con - tin - ste o vir -

7^b



sor - te? a to - glien - do - mi Clo - ri, al - men la mor - te?

6

Soprano

Continuo

6

6

Dac - ché per - so ho la mia Clo - ri,

4

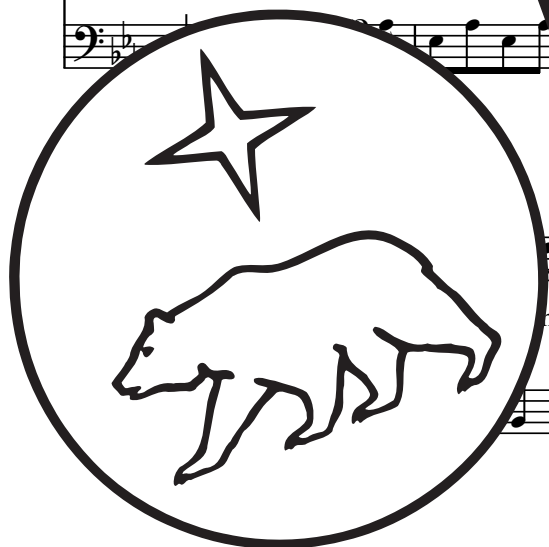
*) Vielleicht wollte Händel diese Note als g haben; siehe: / Handel might have intended this note to be g; see: Critical Report, Detailed notes.

10

11

16

21



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

31

36

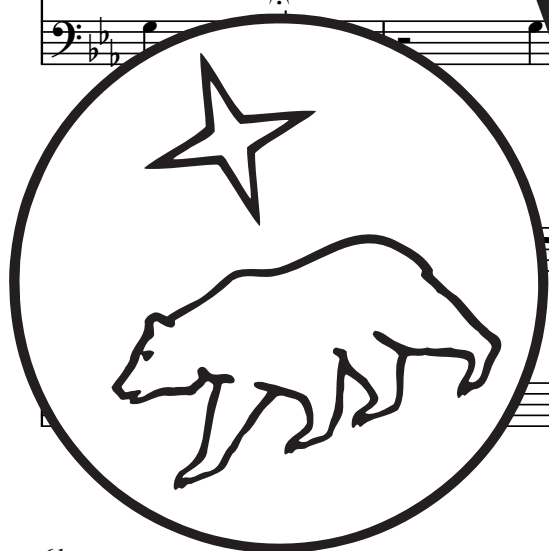
41

che d'or-ro - ri l'oc - chio mi - o, l'oc - chio mio non sa mi-rar.

46

51

Di mo - r - ti me - ho sor - te, per ch' me - dop-pia mor - te,



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

61

vi - ta, mi dà vi - ta e fa spe - rar,

65

la sua fê, la mia co - stan - za mi dà vi - ta e fa spe-rar, e fa spe - rar.

da capo

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

1. Aria

Soprano

Continuo

4

Son qual cer - va fe - ri - ta che fug - ge,

8

son qual cer - va fe - ri - ta che fug - ge dal la man che l'an -

ci - de e l'im - pia - - ga.

14

Son qual cer - va fe - ri - ta, qual cer - va fe - ri - ta che fug - ge, che

17

fug - ge dal - la man che l'an - ci - de e l'im - pia - - - - -

14

21

- ga, che l'im-pia - ga, che l'an -

25

ci - de e l'im-pia-ga, che l'an - ci - de e l'im-pia - - - ga, e l'im-pia - - - ga.

7# 6/4 6/4 4+/2

29

Ma se me - co è lo stral che mi strug - ge, *fine* l - da la pia - ga, non sal - da la pia - - -

4+/2

36

- - - ga. Ma se me - co è lo stral che mi strug-ge, che mi strug - ge,

40

lon-ta - nan - za non sal - da la pia - ga, non sal - - - da la pia - - - - ga.

da capo

*) Zur Takteinteilung siehe: / For the barring see: Critical Report, Detailed notes.

Recitativo

Soprano

An - zi se nac-que il mio a-mo - ro - so de - si - o d'u-na bel - la vir - tù fi-glio in-no-

Continuo

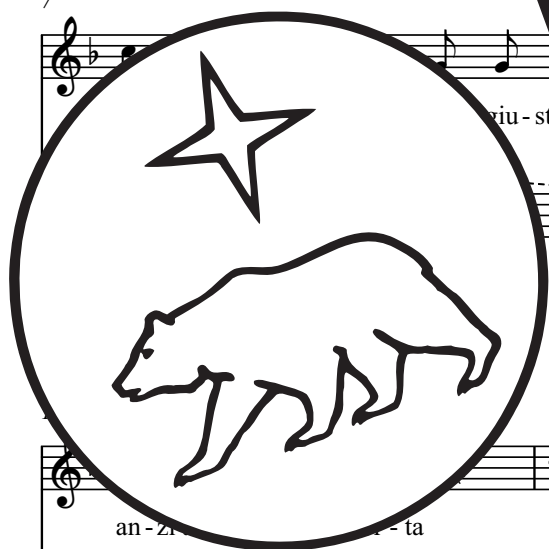
4

cen - te, sia lon-ta - no o pre - sen - te, sem-pre fis - so è nel cuor l'a - ma - to og -

7

giu-sto a - fet - to ste di ra gion l'al - la con ti o li

an-zi - ta un bel-l'a-mor che di vir - tu - de è fi - glio.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

2. Aria

A tempo giusto

Soprano

Il dol - ce fo - co mi - o, il dol - ce fo - co mi -

Continuo

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Anhang I / Appendix I

Recitativo A

Soprano

An - zi se nac-que il mio a - mo - ro - so de - si - o d'u-na bel - la vir - tù fi-glio in-no-

Continuo

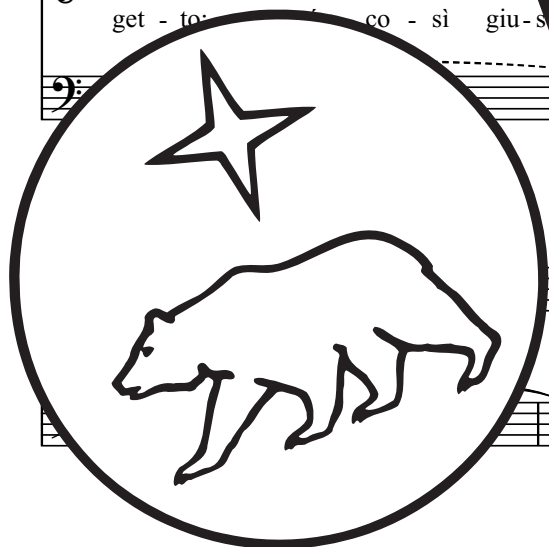
4

cen - te, sia lon-ta - no o pre - sen - te, sem-pre fis - so è nel cuor l'a - ma-to og -

7

get - to: co - sì giu-sto af - fet - to re - si - ste di ra - gion l'al - to con-si - glio,

un bel-l'a-mor che di vir - tu - de è fi-glio.



Recitativo B

Soprano

Co-sì l'a-ma-to og-get-to sem-pre fis - so è nel cuor; né a co-sì giu-sto af-fet-to re-si-ste di ra -

Continuo

5

gion l'al-to con-si-glio, an-zi a se-guir n'e-sor-ta un bel-l'a-mor che di vir-tu-de è fi-glio.

Aure soavi e liete

HWV 84a

Recitativo

Soprano

Au - re so - a - vi e lie - te, om - bre not - tur - ne e che - te, voi dal - l'e - sti - vo ar -

Continuo

6

4

do - re dol - ci ne di - fen - te. Ma non tro - va il mio

4 1/2
2

7

cen - tu o noi fo - ce - ra - ro so chi lo di -

10

fen - da o chi gli dia ri - po - so. On - de, fra voi so - lin - go, di par - lar a co -

b b 7 1/2
4
2

14

lei che pur non m'o - de, au - re so - a - vi, om - bre not - tur - ne, io fin - go.

6 5 b
5 b

*) Zur Takteinteilung siehe: / For the barring see: Critical Report, Detailed notes.

1. Aria

Adagio

Soprano

Ca - - - - re lu - ci, che l'al - ba ren-de - te quan-d'a

Continuo

4

noi co - sì bel-le ap-pa-ri - te, ca-re lu - ci, lu-ci ca - re, che l'al - ba ren-de - te quan-d'a

7

noi co - sì bel-le, co-sì bel-le ap-pa-ri - te, bel-le lu-ci, ca-re, ca - re, noi bel-le, lu-ci ca - re,

10

el - - - - pa-ri - te, voi nel

te, ma pie - tà del-l'ar-dor non sen-ti - te, mil-le fiam-me, mil-le, mil-le ac-cen-

16

de-te voi nel cuor, ma, ma pie-tà del-l'ar - dor non sen-ti - te, mil-le fiam-me, mil-le, mil-le ac-cen-

19

de-te voi nel cuor, ma pie-tà del-l'ar - dor, ma pie-tà del-l'ar - dor non sen-ti - te.

*) Zur Takteinteilung siehe: / For the barring see: Critical Report, Detailed notes.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Aure soavi e liete

HWV 84b

Recitativo

Soprano ^{*)}

Au - re so - a - vi e lie - te, om - bre not - tur - ne e che - te, voi dal - l'e - sti - vo ar -

Continuo

6

4

do - re dol - ci ne di - fen - Ma non tro - va il mio

4 $\frac{1}{2}$
2

6



7

en - te - for fo - co a mo - so chi lo di -

10

fen - da o chi gli dia ri - po - so. On - de, fra voi so - lin - go, di par - lar a co -

b b 7 $\frac{1}{2}$ 4
2

14

lei che pur non m'o - de, au - re so - a - vi, om - bre not - tur - ne, io fin - go.

6 5 $\flat$
5 $\flat$

*) Zur Takteinteilung siehe: / For the barring see: Critical Report, Detailed notes.

1. Aria

Adagio

Soprano

Ca - - - re lu - ci, che l'al - ba ren-de - te quan-d'a

Continuo

4

noi co - sì bel-le ap-pa-ri - te, ca-re lu - ci, lu-ci ca - re, che l'al - ba ren-de - te quan-d'a

7

noi co - sì bel-le, co-sì bel-le ap-pa-ri - te, bel-le lu - ci, ca - re, ca - re, u - bel-le, lu - ci ca - re,

10

bel - le ap-pa-ri - te, voi nel

- te, ma pie - tà del-l'ar - dor non sen - ti - te, mil-le fiam-me, mil-le, mil-le ac-cen-

16

de-te voi nel cuor, ma, ma pie-tà del-l'ar - dor non sen-ti - te, mil-le fiam-me, mil-le, mil-le ac-cen-

19

de-te voi nel cuor, ma pie-tà del-l'ar - dor, ma pie-tà del-l'ar - dor non sen-ti - te.

*) Zur Takteinteilung siehe: / For the barring see: Critical Report, Detailed notes.

Recitativo

Soprano

Pie - tà, Clo - ri, pie - tà, se quel che pie - tà si - a den-tro al tuo cor si sa. Deh!

Continuo

5

fa che l'al-ma mi-a ve-da e co-no-sca a pro-va che la pie - tà nel tuo bel cor si tro-va.

2. Arietta

Soprano

U - n'au - ra fle - bi-le u - n'om-bra mo - bi-le spe - rar mi fa, u - n'au - ra

Continuo

fi-le spe - rar mi fa

17

che Clo - ri a - ma - bi-le nel-l'al - ma no - bi-le sen - ta pie -

fine

5b

26

tà, sen - ta pie - tà, che Clo - ri a - ma - bi-le nel-l'al - ma no - bi-le sen - ta pie - tà.

da capo

*) Zur Takteinteilung siehe: / For the barring see: Critical Report, Detailed notes.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

60

set - ta po - treb - be far co - - sì, se tan - ti fol - li a - man - ti fos - ser e - gua - li a

69

me, se tan - ti fol - li a - man - ti fos - ser e - gua - li a — me, e - gua - li a me.

da capo

Recitativo

Soprano

Continuo

Oh quan - to go - sto a ri - mi - tar - ti spes - so de' tuoi sog - get - ti fra lo stuol se -

4

no que - do che men - zo - gn - ro a - t - ta, a chi dal cor men -

pa - ro - let - ta, a chi un ri - so, a chi un ge - sto, tra la - sci - vo e mo -

7 6

10

de - sto. E a tut - ti pia - ce la va - na e - sca fal - la - ce. Io sol che ti co - no - sco e che non

14

t'a - mo mi ri - do del - l'in - gan - no e non m'ap - pres - so al - l'a - mo.

2. Aria

Soprano

Continuo

§

Mi ri-do di ve-

6

der, mi ri-do di ve-der per l'e-sca del pia-cer tut-ti in tor-

10

men-to, tut-ti in tor-men-to, tut-ti in tor-men-to. Mi ri-do di ve-der, per

14

ti in tor-men-to, tut-ti in tor-men-to, tut-ti in tor-men-to, tut-ti in tor-men-to.



Ma ri-de-rò più an-

fine

24

cor quan-d'u-no vin-ci-tor, quan-d'u-no vin-ci-tor sa-rà con-ten-to, ma ri-de-rò più an-

28

cor quan-d'u-no vin-ci-tor sa-rà con-ten-to, sa-rà con-ten-to, sa-rà con-ten-to.

dal segno §

Care selve, aure grate

HWV 88

Recitativo

Soprano

Ca - re sel - ve, au - re gra - te, er - bet - te e fio - ri, che l'a - spre mie que -

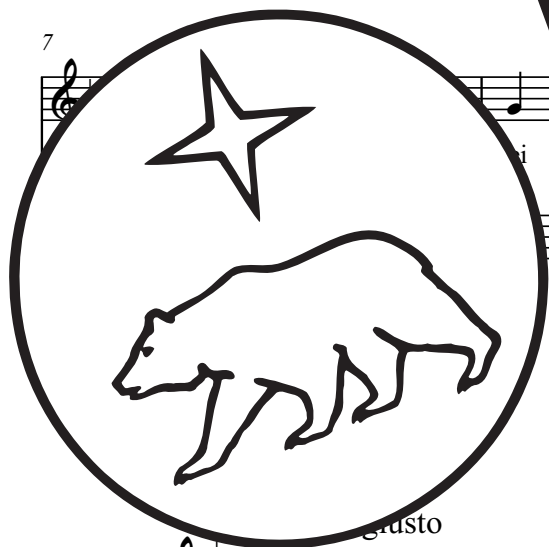
Continuo

4

re - le, com - pa - gne al do - lor mi - o, sp - so - di - e, tut - ti a Clo - ri ri -

7

mi pa - lo e r - gio - no, e quan - to al - l'a - mor su - o f - d - io so - no.



Soprano

Grusto

Ri -

Continuo

6 # 6

5

di - te, ri - di - te a Clo - ri, er - bet - te e fio - ri, s'al - tro mai sen - to fo - co al mio

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

35

men - to fi - glio è d'a - mor, se lei non mi - ro, pian-go e so - spi - ro, e 'l mio la - men - to

39

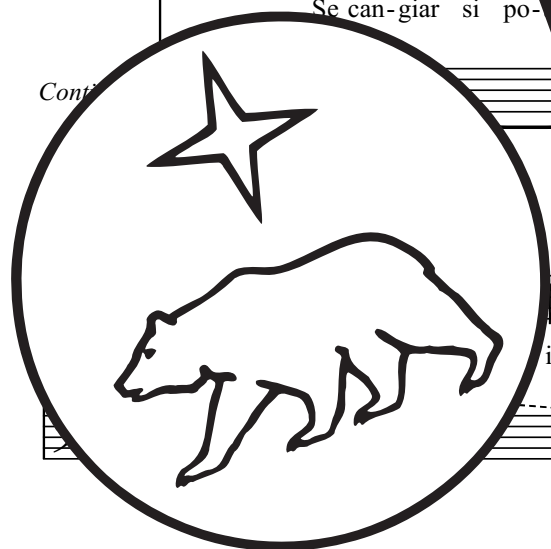
fi-glio è d'a - mor____, e 'l mio la - men - to fi - glio è d'a - mor____, è fi - glio d'a-mor.

da capo

Recitativo

Soprano

Conto



Se can-giar si po-... e l'an - ti - ca for-ma sa - ta, ... an-te vol-te, oh quan-te

in fior ... rei. Al - men ba - ciar po - trei cal-pe-

4+
2

6

7

sta - to ta - lor sue va - ghe pian - te, e nel - le bel - le ma - ni, can - gia - to in

6

10

fron - da o fio - re, mi por - te - reb - be A - mo - re.

6

2. Aria
Allegro

Soprano

Continuo

Non ha for - za nel mio pet - to al - tro af - fet - to, al - tra bel - tà, no, no, no,

6 5 6 5 6

8

no_____, non ha for - za nel mio pet - to al - tro af - fet - to, al - tra bel - tà, non ha for - za al - tro af -

6

15

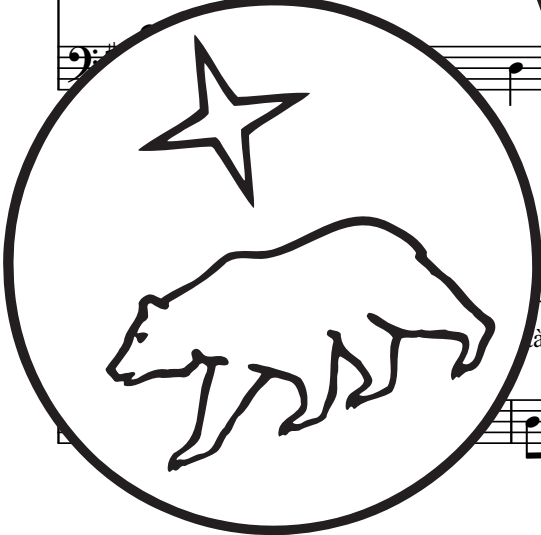
fet - to, al - tra bel - tà

3

à

Non ha for - za nel mio

6 6



29

pet - to al - tro af - fet - to, al - tra bel - tà_____, al - tro af - fet - to, al - tra bel - tà_____, no, no,

3 3

35

no, no_____, non ha for - za nel mio pet - to al - tro af - fet - to, non ha for - za nel mio

42

pet - to al - tro af - fet - to, al - tra bel - tà

48

al - tra bel - tà, al - tro af - fet - to, al - tra bel - tà.

56

No - co - no - sce l'al - ma a - man - te l'in - co -
fine

64

no, non co - no - sce l'al - ma a - man - te l'in - co - stan - te in -

77

fe - del - tà, non co - no - sce l'al - ma a - man - te l'in - co -

84

stan - te in - fe - del - tà.

da capo



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

19

so: con un guar-do fat-to dar-do nu-me cie-co mi pia-gò _____, nu-me cie-co mi pia-gò.

da capo

Recitativo

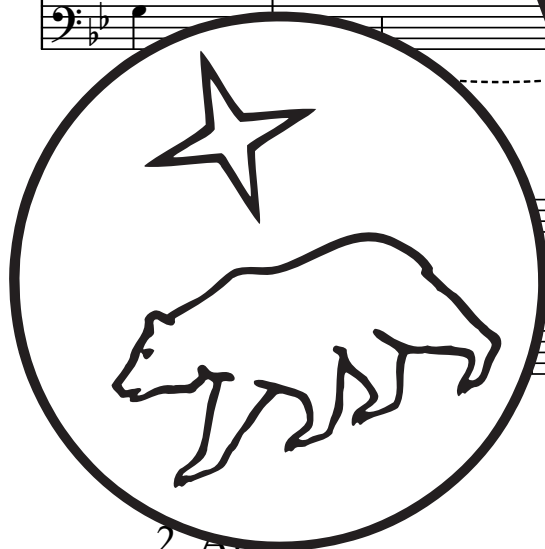
Soprano Fi - glio d'un fab - bro è A - mo - re. Col ner d'u - na pu - pil - la se - rò la mor - te al

Continuo

4

co - re, a - mer - ché su - tri - on - fi fo - ro più su - per - bi e più cru -

ra - le can - giò c - i - d' in fa - ce fu - ne - ra - le.



2. Aria

Andante

Soprano

Continuo

8

Soprano

Continuo

13

Pu - pil - la lu - cen - te,



19

pu - pil - la lu - cen - te in stel - la fu - ne - sta, in stel - la fu -



25

ne - sta A - mo - re an giò, pu - pil - la lu - cen - te in stel - la fu -



fu - ne sta A - mo - re can - giò



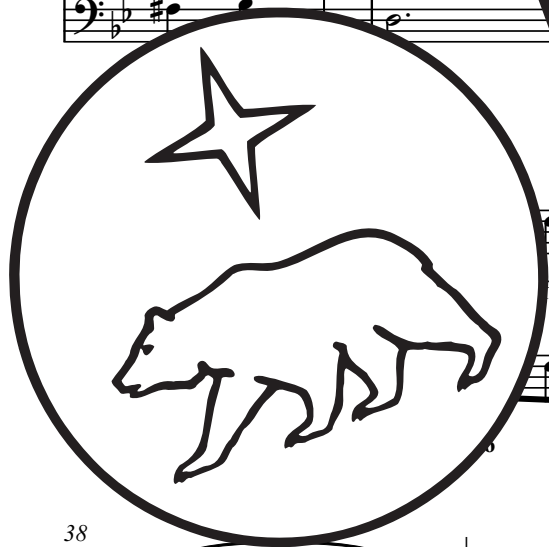
38

in stel - la fu - ne - sta A - mo - re can - giò, pu - pil - la lu -



45

cen - te in stel - la fu - ne - sta A - mo - re can - giò, A -



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

52

mo - re can - giù, in stel - la fu - ne - sta A - mo - re can - giù, in

58

stel - la fu - ne - sta A - mo - re can - giù. Co - sì quel splen - do - re con

6 # fine 6 2 6#

66

em - pio ri - go - re mor - te ad - di - tò, con em - pio ri - go - re

tò, la mor - te ad - di -

6 b 6 4# 2 7 4

79

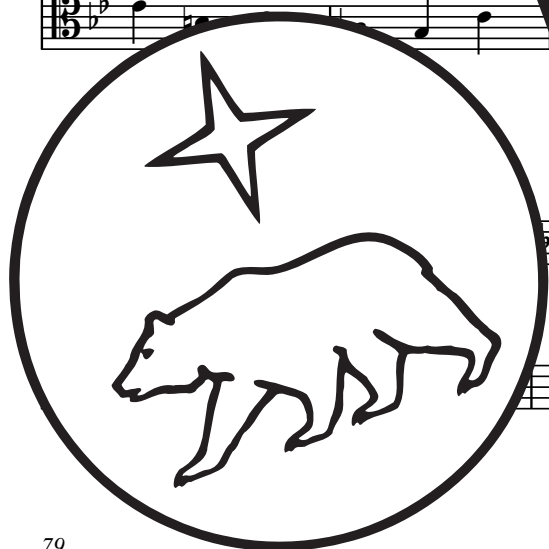
tò, co - sì quel splen - do - re con em - pio ri - go - re la mor - te ad - di - tò

4 # 6

86

con em - pio ri - go - re la mor - te ad - di - tò.

7 # 6 6 da capo



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

6

Quel bel rio, ch'a du-ro sco-glio_____ fran-ge in-tor-no i chia-ri u-mo - ri, sai

11

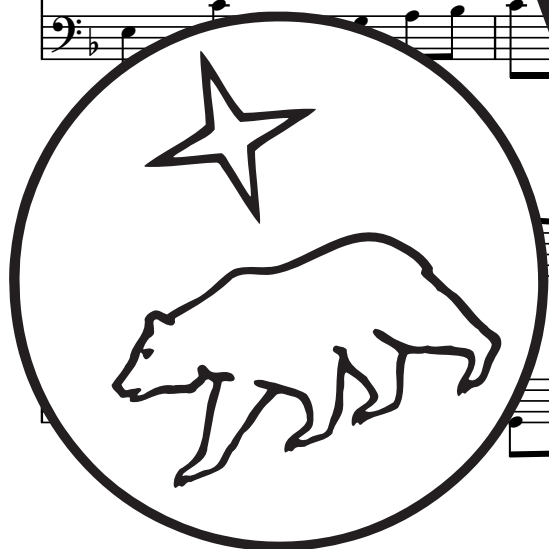
che di - ce, sai che di - ce, sai che di - ce in sua fa - vel - - la? sai,

15

The image shows a musical score for the song 'Bärenprobe'. It features a treble and bass staff with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the treble staff. A large, diagonal watermark reading 'Bärenprobe' is overlaid across the center of the page.

sai che di-ce in sua fa - vo - ri -

Quel bel



23

di - ce? sai che di - ce in sua fa - vel

5 6

28

la? sai che di - ce quel bel rio, ch'a'

6b

38

33

du - ro sco - glio fran - ge in - tor - no i chia - ri u - mo - ri, sai che di - -

37

- ce in sua fa - vel - - la? sai, sai, sai che di - ce in sua fa - vel - -

41

la?



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

nor col mio ce - do - gno: «Que sto sas - - so è il cor di Clo - ri

51

—, è il cor di Clo - ri —, Clo - ri, ahi, cru - da, ahi —, cru - da Clo - ri, ahi —, Clo - ri cru - da, cru -

6

55

- - da Clo - ri, Clo - - ri, ahi, cru - da an - cor - ché bel - - la.» Di - ce o - gnor col

6

7b

59

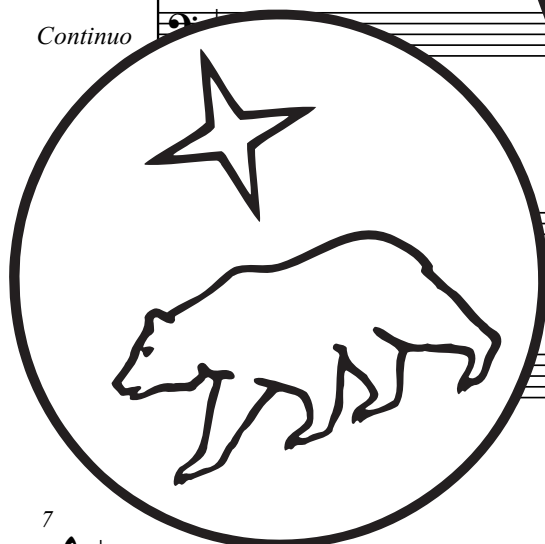
63

(5⁴) (5^b)

da capo

Recitativo

Continuo



7

6

(6^b)

4 3 7 6 5 4

2. Aria

Allegro

Continuo

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

47

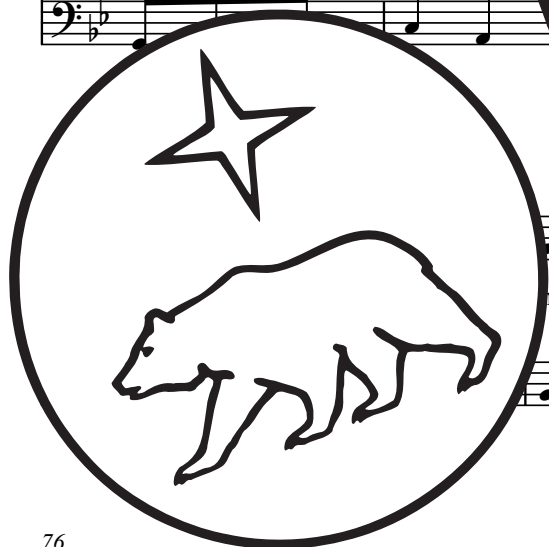
va...? sai ciò ch'in - tan - to di - cen - do

54

va? fine

63

Con miei so - spi - ri di e di Clo - ri: na scon - de



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

76

scon - de l'al - ma ri - tro - sa che tien per van - to la cru - del - tà,

83

che tien per van - to la cru - del - tà.» da capo

Clori, degli occhi miei

HWV 91b

Recitativo

Soprano

Clo - ri, de - gl'oc - chi mie - i, Clo - ri, del cuo - re gran pia - cer, gran tor -

Continuo

2b 4# 2 6

4

men - to, per - ché in tan - ta bel - tà tan - to ri - so - re Ve - di chia - ro ar - go - men - to del -

7

te d'in - tor - no par - la - no not - te gior - no

del - la re - z - za tu - a l'ac - que ed i ven - ti, e pur tu non in - ten - di e tu non sen - ti.

6 6 4# 2

1. Aria

Allegro

Soprano

Continuo

#

6

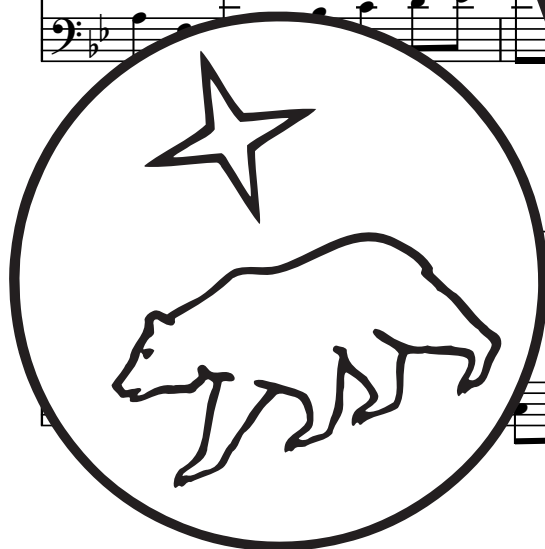
Quel bel rio, ch'a du - ro sco - glio — fran-ge in-tor-no i chia-ri u - mo - ri, sai

11

che di - ce, sai che di - ce, sai che di - ce in sua fa - vel - - la? sai,

15

sai che di-ce in sua fa - v Quel bel



19

- glio fran - in tor - no chia - ri u - mo - ri, sai che

23

di - ce? sai che di - ce in sua fa - vel - - - - -

5 6

28

- - - - - la? sai che di - ce quel bel rio ch'a

6b

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

59

63

(5 $\frac{1}{2}$) (5 $\frac{1}{2}$)

da capo

Recitativo

7

2. Aria

Allegro

7

di quer - cia an - no - sa _____, sai ciò ch'in - tan - to di - cen - do _____ va _____

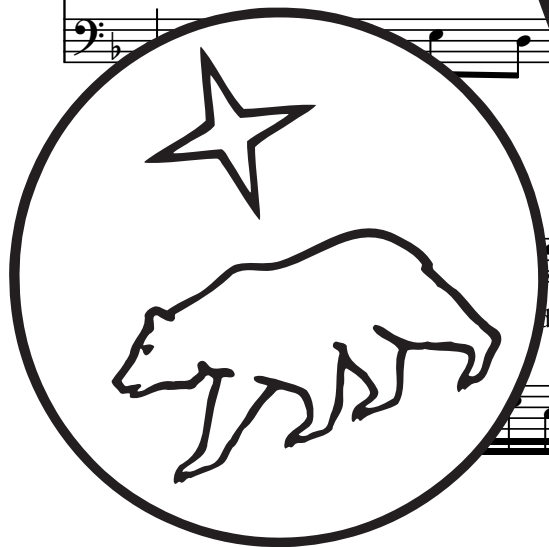
6 7

14

_____? sai ciò ch'in - tan - to quel - la che mi - ri au - ra vez -

21

zo - sa muo - ver _____ di quer - cia an - no - sa sai ciò ch'in -



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

do di - cen - do _____ va? sai?

34

sai? Quel - la che mi - ri au - ra vez - zo - sa muo - ver le fron - de

41

di quer - cia an - no - sa, sai ciò ch'in - tan - to _____ di - cen - do va _____

47

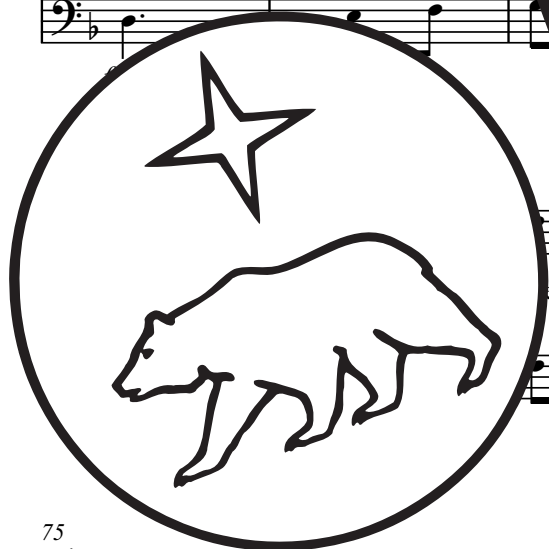
sai ciò ch'in - tan - to di - cen - do

53

va?

61

Con miei so - pi - ti di - ce di Clo - ri - Qui si scon - de



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

75

scon - de l'al - ma ri - tro - sa che tien per van - to la cru - del - tà,

82

che tien per van - to la cru - del - tà.»

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

13

me. Ti di - ran - no che il do -

6 # fine

16

lo - re, ti di - ran - no che il do - lo - re fa le par - ti in me del

19

co - re —, dac-ch'il co - re an-dò con te —, dac - ch'co - re an - do — te —, ti di - ran - no che il do -

6 7 #

22

in me del - lac - ch'co - re an - do — con te. da capo

6 6

3

cre - der già che fin - to sia que - sto mal ch'og - gi mi vuol e -

Continuo 6 7

4

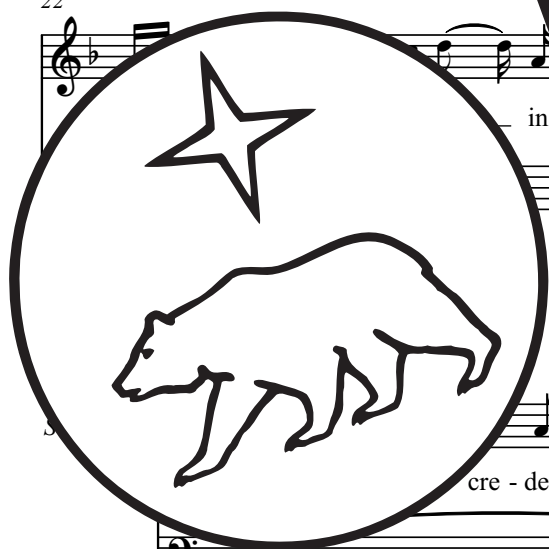
stin-to, che se mor - te si chia-ma del-l'a - ni-ma e del sen la lon - ta - nan - za, la lon - ta - nan - za è

6

8

mor - te a chi ben a - ma, se più che nel suo pet - to ha l'al-ma su - a nel - l'a - do - ra - to og - get - to.

6



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

2. Aria

Andante

Soprano

Continuo

5

Del - l'i - dol mi - o più non pos - s'i - o sen - za i bei

8

ra - i go - de - re il di, go - de - re il

15

di, non pos - so, no, no, non pos - so sen - za i bei

19

rai go - de - re il di, sen - za i bei rai go - de - re il di.

23

Co - me fia

6 6 4/2 6 6 6 6 6 6

fine #

27

ma - i ch'io qui re - spi - ri, co - me fia

6 6 # 6

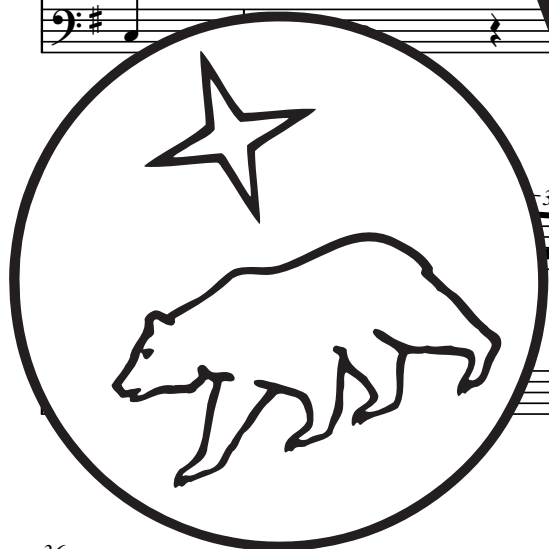
3

30

mai ch'io qui re spi ri l'au - ra gra an - , la mia

6 5 6

3



35

più qu e la mia vi - ta non è più

3

#

36

qui? e co - me fia mai, co - me

6 5 6 6

3

39

se la mia vi - ta non è più qui?

6 4

3

dal segno

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

25

ma-gi-ne a - do - ra - ta, l'a - do - ra - ta ri - por - ta - no al pen - sier, l'i - ma - gi - ne a - do - ra - ta, l'a - do - ra - ta ri - por -

6 $\flat$ 5 $\flat$ 6 6 5 $\flat$

32

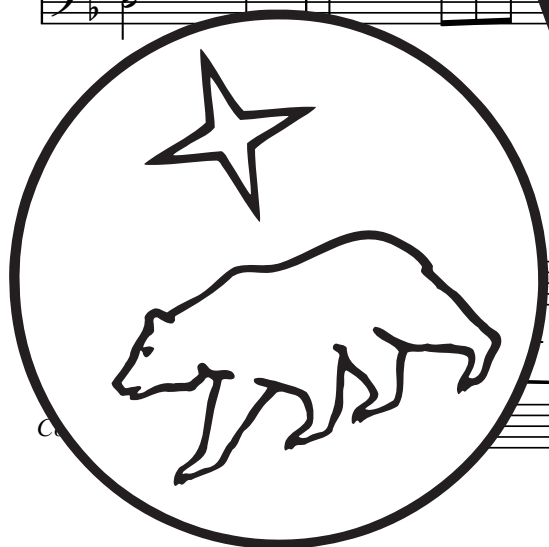
- ta - no al pen - sier. Né gi - ro il guar - do ma - i, ch'i tuoi vez - zo - si

fine

40

ra - i non mi pre - sen - ta - ti co - re il fa - to ar - c'ier, il fa - to ar - c'ier.

6 4 # 6 *dal segno*



4

la - to lo stral che l'ha pia - ga - to, co - si, do - vun - que io vol - go lun - gi da te, mia

7

Clo - ri, il pas - so er - ran - te, o - gnor me - co rav - vi - so la bel - lis - si - ma i - de - a del tuo bel

4 2 6 $\sharp$

11

vi - so, che non può lon - ta - nan - za to - glier-mi dal pen - sier la ca - ra i - ma - go, che un

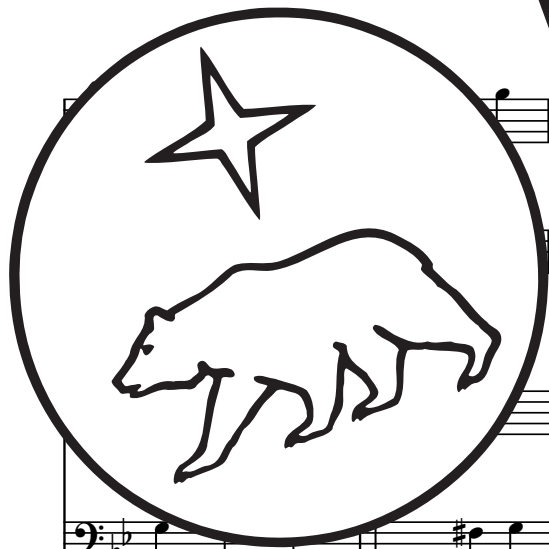
14

di den-tro il mio co - re dol-ce-men - te v'im-pres - se il dio d'a - mo - re.

2. Aria

Soprano Non è pos - si - bi - le o Glo - ri - a - bi - le che di te scor - ri - si l'a - ni - ma - te cor.

Continuo



o lo - ri - a - bi - le, che di te scor - ri - si l'a - ni - ma - te cor.

Non è cre - di - bi - le quan - to du -

fine

24

ra - bi - le sa - rà nel - l'a - ni - ma l'ac - ce - so ar - dor. Non è cre -

30

di - bi - le quan - to du - ra - bi - le sa - rà nel - l'a - ni - ma l'ac - ce - so ar - dor.

da capo

Anhang II / Appendix II

1a. Aria

Soprano

Continuo

Il bo-sco, il pra - to, il

8

ri - o, di te, ca-ro ben mi - o, l'i - ma-gi-ne a - do - ra -

14

ta - no, ri - por - ta-no al pen - sier, ri - por - ta-no al pen - sier

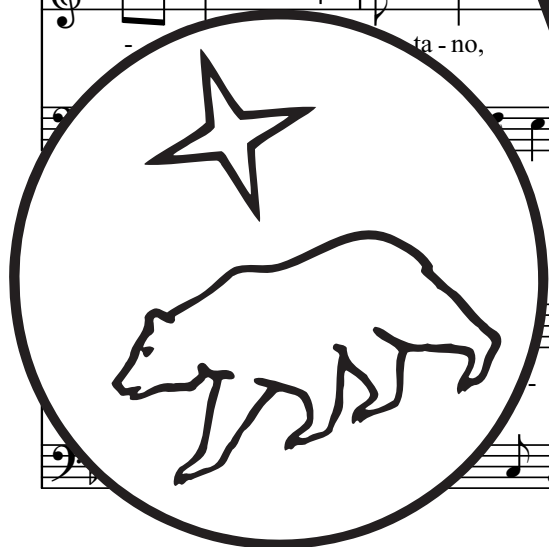
to, il ri - o di te, ca-ro ben mi - o, l'i - ma-gi-ne a - do -

26

ra - ta, a - do - ra - ta ri - por - ta - no al pen - sier, l'i - ma - gi - ne a - do - ra - ta, l'a - do -

31

ra - ta ri - por - ta - no al pen - sier.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Da sete ardente afflitto

HWV 100

Recitativo

Soprano

Da se - te ar - den - te af - flit - to, un fon - te a - gl'oc - chi miei fin - go pre -

Continuo

4

sen - te, e al - l'al - ma mia do - len - te, sen - te già par - che pas - si re - fri - ge - rio sì

7

o - ve, cu - ra m'le - ta e g - ri - scuo - te il mio pen -

10

sie - ro; on - de il cor più s'af - fan - na e si con - fon - de, e so - spi - ran - do e -

4
2

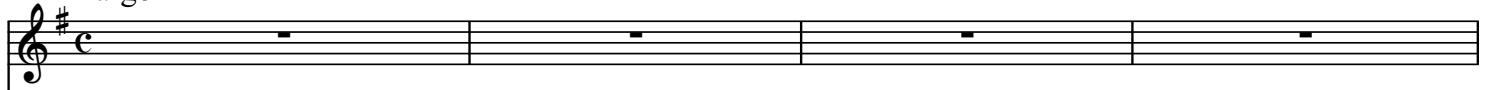
13

scla - ma: «Do - v'è l'a - mi - co ri - o? do - ve son l'on - de?»

1. Aria

Largo

Soprano



Continuo



5



9



15



18



21

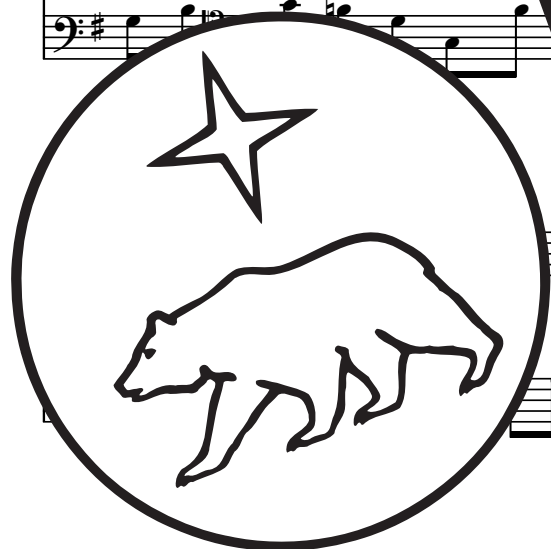
fan

24

- na il me - sto co - re, più s'af - fan-na il me-sto co - - re, il me-sto co - -

28

re, più s'af - fan - - - a il me - - sto co -



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

E nel sen ch'ac-ce - so

fine

35

ge-me più s'a-van-za un duol se - ve - - ro, un duol se - ve-ro, più si fa gra-ve l'ar-do - re, più si

4+
2

39

fa gra - ve l'ar-do - re. E nel sen ch'ac-ce-so ge - me più s'a - van-za un duol se - ve-ro, più si

6b #

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

19

quan - do per duo - lo ri - o cre - de che sia vi - ci - no ed è lon - ta - no.

5 6

2. Aria

Adagio

Soprano

Continuo

6 6

7

Quan - do non son pre - sen - te al - l'i - do lo l'a - do - ro, sen - to ch'al-lor do - do va, man - can - do

7^b 6/4 6/4

19

do, il cor man - can - do va, ch'il cor

4/2 #

24

man - can - do va, quan-do non son pre - sen - te al - l'i - do - lo ch'a-

29

do - ro, sen - to ch'al-lor do - len - te il cor man-can - - - - -

35

- - do, il cor man - can - do va, il cor man-can - do va.

41

E pur fie-ro de-sti - no

ro non vuol ch' sia vi - ci - no, e so - spi - rar mi

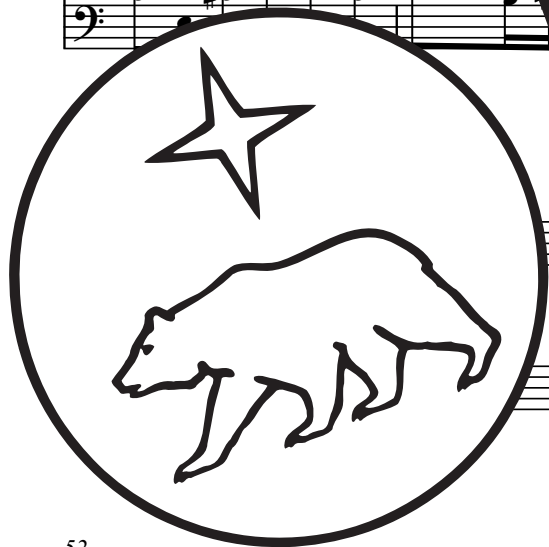
52

fa, e so - spi - rar mi fa, e pur fie-ro de - sti - no non

58

vuol che sia vi - ci - no, e so - spi - rar mi fa, e so - spi - rar mi fa.

da capo



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Dalla guerra amorosa

HWV 102a

Recitativo

Basso

Dal - la guer - ra a - mo - ro - sa, or che ra - gion vi chia - ma, o miei pen - sie - ri, fug - gi - te pur, fug -

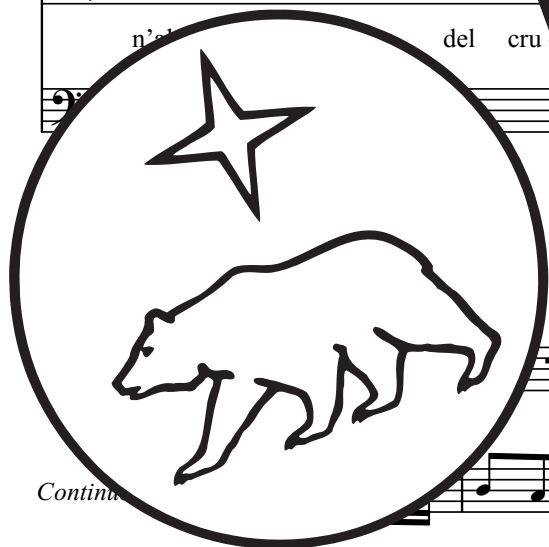
Continuo

4

gi - te. Ver - go - gno - sa non è in a - mor la fu ga, sol fug - gen - do u -

7

n'è del cru - do A - mor può - or - ar la pal - ma.



Continuo

8

Non v'al - let - ti un

15

oc - chio _____ ne - ro _____, non v'al - -

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

67

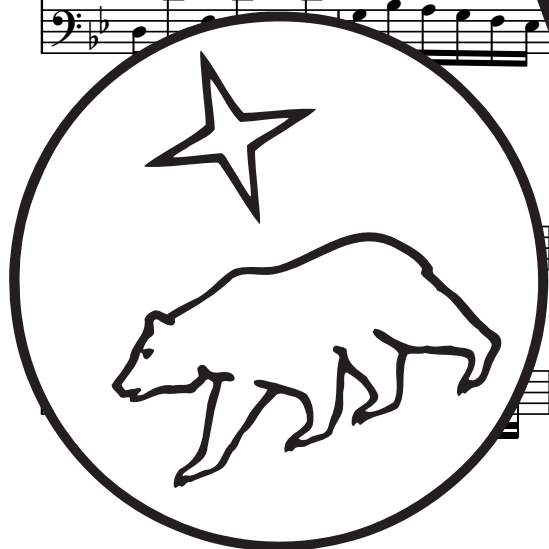
pie - tà, pie - tà, che da voi____, che da____

74

voi____ chie - da pie - tà,

81

che____ per far le sue ven - det - te,



97

e con ar - co e con sa - et - te, e con ar - co e con sa - et - te i - vi A -

6b

106

mor na - sco - so sta, che per far le sue ven - det - te e con ar - co e

6 5

115

con sa - et - - - - - te i - vi A - mor na -

122

sco - so sta, i - vi A - mor na - sco - so sta, na - sco - so sta.

da capo

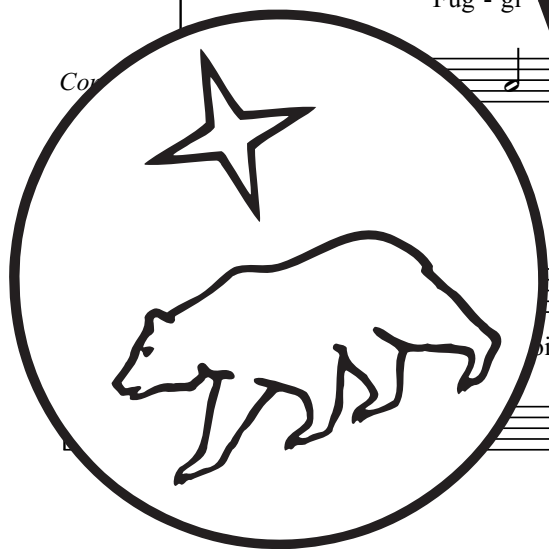
Recitativo

Basso

Fug - gi te sì, fug - gi - te! di quan - to ve - le - no A

Coro

oi pia - ce quan - to mi - ni - stra duo - lo e pian - to a chi lo



7

se - gue e le sue leg - gi a - do - ra. Se un vol - to v'in - na - mo - ra, sap -

10

pia - te, o pen - sier miei, che ciò che pia - ce in bre - v'o - ra sva - ni - sce e poi di - spia - ce.

2. Aria

Basso

La bel - lez - za è co - m'un fio - re, la bel -

Continuo

6

lez - za è co - m'un fio - re, sul mat-tin vi - va - ce e bel - lo, sul mat - tin vi - va - ce e bel -

7 6

11

lo, che la se - ra lan - gue mo - re, che la se - ra lan - gue mo - re, si sco -



si sco - lo - ra e non par quel - lo, che la se - ra lan - gue e

21

mo - re, si sco - lo - ra e non par quel - lo, si sco - lo - ra e non par quel - lo.

3. Recitativo ed Arioso

(Arioso)

a tempo

Basso

Fug - gi - te, sì, fug - gi - te! A chi ser - vo d'A-mor vi - ve in ca -

Continuo

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Deh, lasciate e vita e volo

HWV 103

1. Aria

Larghetto

Alto

Continuo

7

Deh, la - scia-te e vi - ta e vo - lo al - l'a - ma - bi - le u - si -

13

gne - to - ri, per - pie - tà, cac - cia - to - ri, per - pie - tà

ta e vo - lo al - l'a - ma - bil u - si - gno - lo, cac - cia - to - ri, per - pie -

25

tà, per - pie - tà

Deh, la - scia-te e vi - ta e vo - lo al - l'a -

31

ma - bi - le u - si - gno - lo, cac - cia - to - ri, deh, la - scia - te e vi - ta e

35

vo - lo al - - l'a - ma - bil u - - si - gno - lo —, cac - cia - to - ri, per pie -

5 6 4 5 6 6 6 6 6 4 5

39

tà, per pie - tà, cac - cia - to - ri, per pie - tà.

7 6 4 5 6 6 4 5 4 2

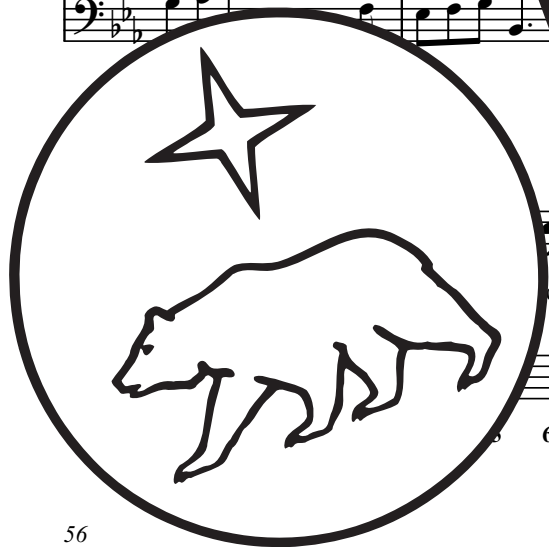
45

Col suo fle - bi - le men - to ei ri -

6 4 3 fine 6 6 6 6

o al l'in - gra - a, al - l'in - gra - ta che lo

6 6 6 6



56

fa. Col suo fle - bi - le la - men - to ei ri - di - ce il mio tor -

4 6 4 6 6 6 6 6

61

men - to al - l'in - gra - ta che lo fa —, al - l'in - gra - ta che lo fa.

6 6 6 6 7 6 6 6

(h) (h) da capo

Recitativo

Alto

Cru - de - le, im - pa - ra al - men dal - la com - pa - gna di quel dol - ce u - si - gno - lo in - na - mo -

Continuo

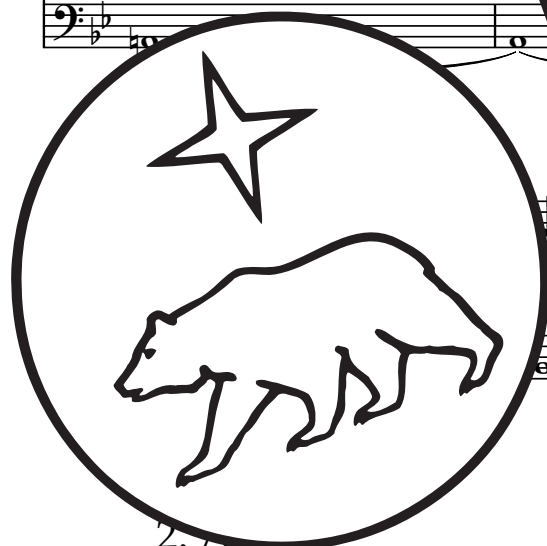
4

ra - to a ren - der a chi t'a - ma a - mo - re per a - mo - re. Scac - cia il va - no ti -

4

7

mo - re, che, co - me al - tru men - ti li - pa - ge an - co - ra men - zo - gna ro - in - so - sti - tu - te. A - ma - bil



2. 1. 1.

Larghetto

Alto

La - scia la dol - ce

Continuo

6 6 6 6 4 6 6 4 6 4 5

4

bra - ma di ri - a - mar chi t'a - ma ve - nir nel tuo bel cor, ve - nir nel tuo bel

4 3 6 4 6 7 4 6

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Del bell'idolo mio

HWV 104

Recitativo

Soprano

Del bel - l'i - do - lo mi - o que - st'è la fra - gil sua ter - re - na sal - ma. Per

Continuo

4

rin - trac - ciar quel - l'al - ma scen - de - rò d'A - che - ron - te al - le - lu - ia - so - no - go; quel -

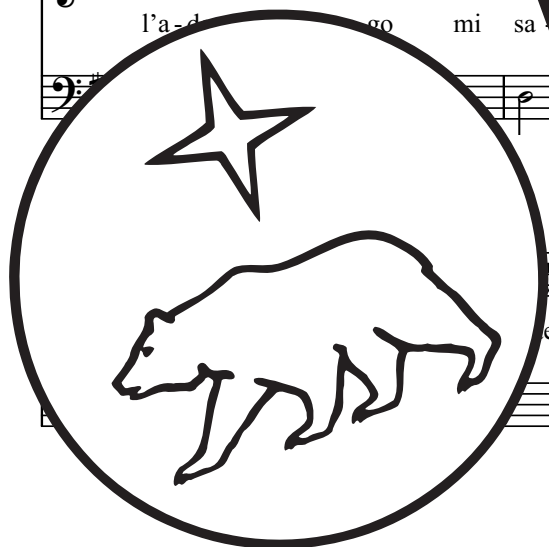
$\frac{4}{2}$

7

l'a - do - go mi sa - ra ci - no - su - ra - fra l'a - bis - so Cor - ri, cor - ri a no -

e, che mor - tal se - te - za io già la ful - mi - nai e già la scris - si.

6



1. Aria

Andante

Soprano

Continuo

4

For - mi - da - - - - - bil gon - do -

7

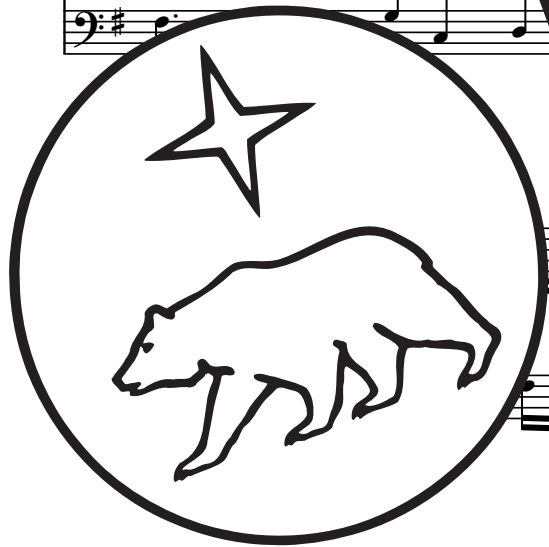
lie - ro, for - mi - da - - - - - bil gon - do -

10

lie - ro, io ti bra - mo, ap - pro - da al-la ri - va, ap - pro - da al-la ri - va, io ti bra -

12

- mo, ap-pro - da al-la ri - va For-mi-da - bil gon - do lie - ro for-mi-da - bil gon - do -



- - - - - mo, ap-pro-da al-la

18

ri - va, ti bra - mo, ap-pro - da al-la ri - va, ti bra - mo, ap-pro-da al-la ri - va.

21

Nel var - ca - - - - - re il te-mu - to sen-

fine

24

tie - ro, nel var - ca - - - - - re il te-mu - to sen - tie - ro, un

27

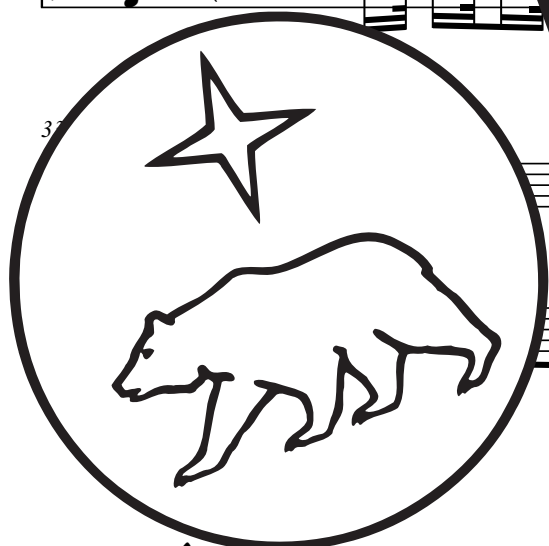
cer - to di-let - to mi na - sce nel pet - to che l'al - - - - ma rav-vi - va.

30

Nel var - ca - - - - - re il te-mu - to sen - tie - ro, un cer - to di-let - to che

31

ma rav - vi - - - va, che m - - - - - ma rav - vi - - - va.



Soprano

Ma se non la rin - ven-go là nel-lo sti-gio re-gno, mi - se-ro, e che fa - rò?

Continuo

2. Aria

Adagio

Soprano

Pian - ge - rò, pian-ge-

Continuo

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Recitativo

Soprano

Fra quel-l'or - ri - de so - glie tut - to fe - stan - te si rag - gi - ra il

Continuo

b

4

pie - de, o - lo - cau - sto d'a - mor e del - la fe - de.

(64)
4
24

3. Aria

Soprano

Su ren - de te - mi co - le i, con - so - la - e un i - fe - li - ce,

Continuo

9

- de - i: vo - gliò Ni - ce.

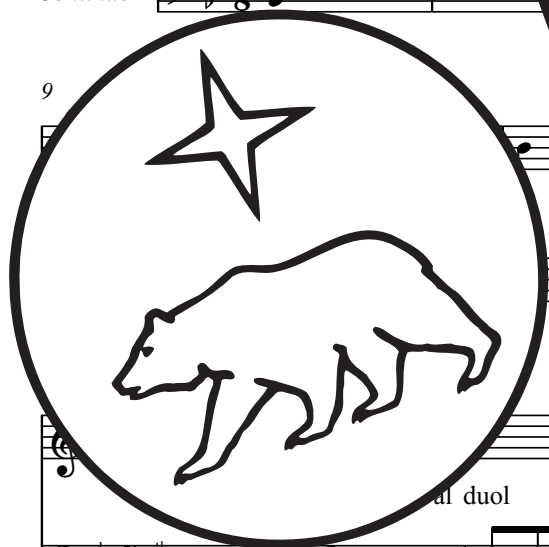
al duol in - ter - no, dal - le fiam - me del - l'in - fer - no sor - ge - rò

27

no - va fe - ni - ce, dal - le fiam - me del - l'in - fer - no sor - ge - rò no - va fe -

36

ni - ce: vo - gliò Ni - ce, vo - gliò Ni - ce, vo - gliò Ni - ce, vo - gliò Ni - ce.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Dimmi, o mio cor, che brami

HWV 106

Recitativo

Soprano

Dim-mi, o mio cor, che bra-mi, se con sì fie-ri e in-so-li-ti ri-

Continuo

6 4/2

4

sal-ti a-gi-tan-do il mio pet-to o-gnor f-ig-gi? tu che

6

7

di de-li-zie co-ten-ti es-sen-do-vre-sti, men-tre nel sen-ch'a

-pie fiam-me? pur tu pien d'af-fan-ni o-gnor ge-mi e so-

13

spi-ri? Sen-to ch'il cor do-len-te a me co-sì ri-spon-de: «È

7b

16

ver che so-no a-ma-to, ma ti sov-ven-ga al-fin che son pia-ga-to.»

(5#)

1. Aria

Allegro

Soprano

Mi pia-gò d'A -

Continuo

6

6

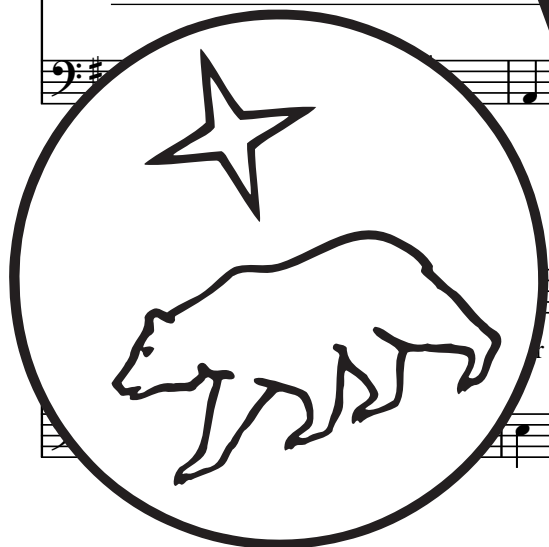
mor lo stra - le, d'A-mor lo stra - le, e fa - ta - le la sa - et - ta in me vi - brò

6

11

, in vi - ò.

lo stra - le, e fa - ta -



19

le la sa - et - ta in me vi -

23

brò, e fa - ta -

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

4



nan - do, di', che far - ci pos - s'i - o? Se fu so - lo tua col - pa, quan - do per gl'oc-chi al

6
4
2

7

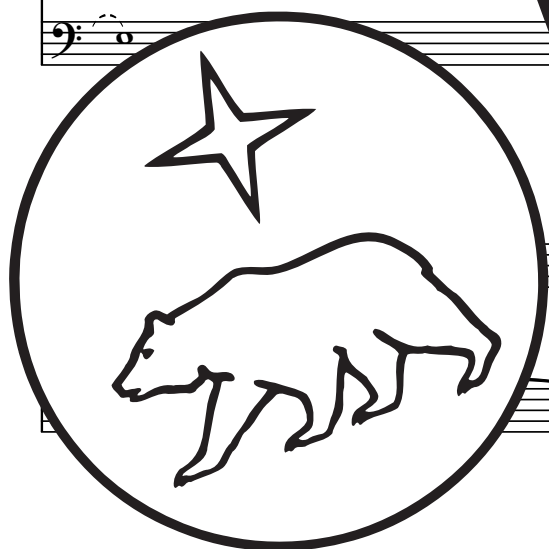


co - re por - ta - sti la ca - gion del mio do - lo - re? Ah, mio co - re in - fe - li - ce,

11



quan - to, ahi quan - to gran - r se tu pen - si e sia mi - ni - stra




poi - è il nu - t' a - do - re - gl'oc-chi di Fi - le - no ti

6b

17



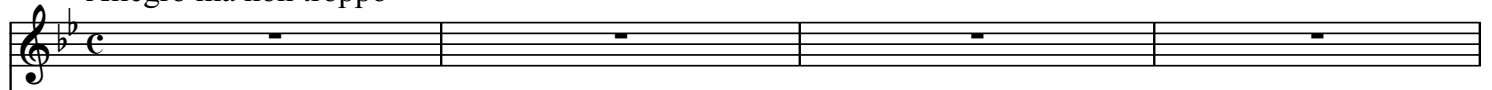
tra-man-dò l'ar-do - re. Ma non te-mer, mio co - re; ar - ma-ti di co - stan-za, che an-ch'io, con -

21



ten - ta e pa - ga di mia sor - te, pur-ché m'a - mi il mio ben, sprezz-o la mor-te.

Soprano



Ca - ri lac - ci, a-ma - - te pe - ne, ne ne gra - te e

dol - ce af - fan - no, e dol - ce af - fan - no, ca - ri - ci, a - ma - te

dol - ce af - fan - - - - - p, e dol - ce, dol - ce af - fan - no, ca - - - - - ri - - - - - ci, a - ma - te

fan - - - ce de - ce ar - fan - - no,

2 6

ca - ri lac - ci, a - ma - te pe - ne, pe - ne gra - te e dol - ce, dol - ce af-

2b

6

7

6

fan - no, ca - ri lac - ci, a - ma - te pe - ne, pe - ne gra - te

6#

2

23

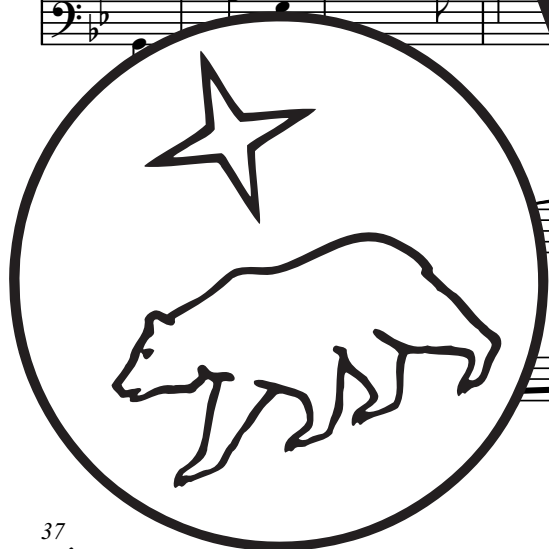
e dol-ce af-fan - - - no, e dol - ce af - fan - - - - -

26

- - - - - no, pe-ne gra - te e dol - ce af-fan - - - no, e dol-ce af-fan - -

30

no: po-er ca-ro a-ma - fine



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

37

no; per quel ca-ro a-ma - - to be - ne non son cru - - de le ca-te - ne, no,

40

ch'a-mor non è ti-ran - no, no, ch'a-mor non è ti-ran - - - no. da capo

*) Siehe / See Critical Report, Detailed notes.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

43

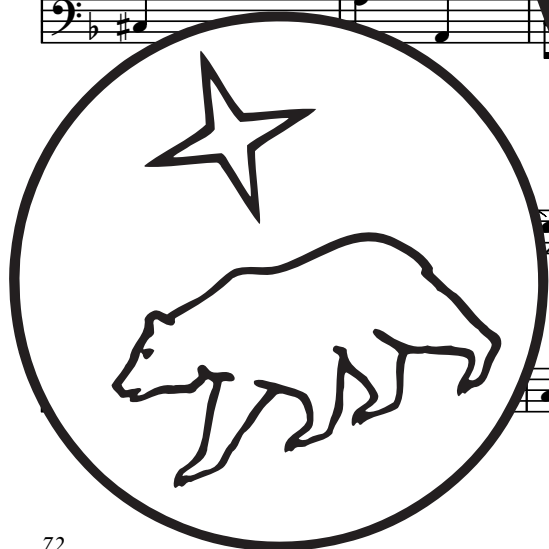
pe - ne, pe - ne gra - te _____ e dol-ce af - fan - - no, e dol - ce af - fan - - -

50

- - - - - no, pe - ne gra - te e dol - ce af - fan - - -

57

- no, e dol-ce af - fan - - no:



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

to be - ne non son cru - de le ca - te - ne, no, che a - mor _____

72

— non è ti - ran - - no; per quel ca - ro a - ma - - to be - ne non son cru - de le ca -

79

te - ne, no, ch'a-mor non è ti - ran - no, no, ch'a - mor non è ti - ran - - no.

da capo

Ditemi, o piante, o fiori
HWV 107

Recitativo

Soprano

Di - te - mi, o pian - te, o fio - ri, voi, che da Eu - ril - la

Continuo

4

mi - a bel - tà pren - de - te, di - te, ve - de - ste mai - spen - ti - rai,

Continuo

8

nin - fa di lei più va - ga o lù gù ti - le? Ah no no no, ch'è si - mi - le a lei dar - si no

Continuo

12

to il va - go e il bel lo che si mi - ra in al - trui spar - so e di -

Continuo

16

vi - so tut - to rac - col - se a - mor nel suo bel vi - so.

Continuo

1. Aria

Largo

Soprano

Continuo

7 # 7 6 4 2 6 4 6 4 6

5



Il can-do - re tol-se al gi-glio, al-la ro-sa il bel ver-mi-glio, quan-do A-

9

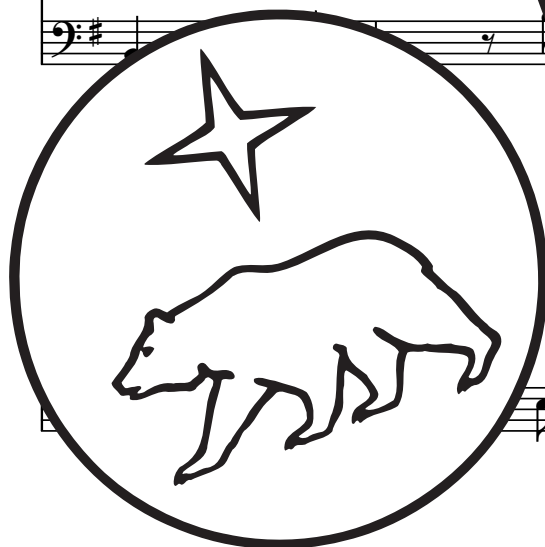


mo-re la for-mò, quan-do A - mo-re la for-mò, il can-

12



do-re tol-se al gi-glio, al-la ro-sa il bel ver-mi-glio, quan-do A - mo-re la for-mò.



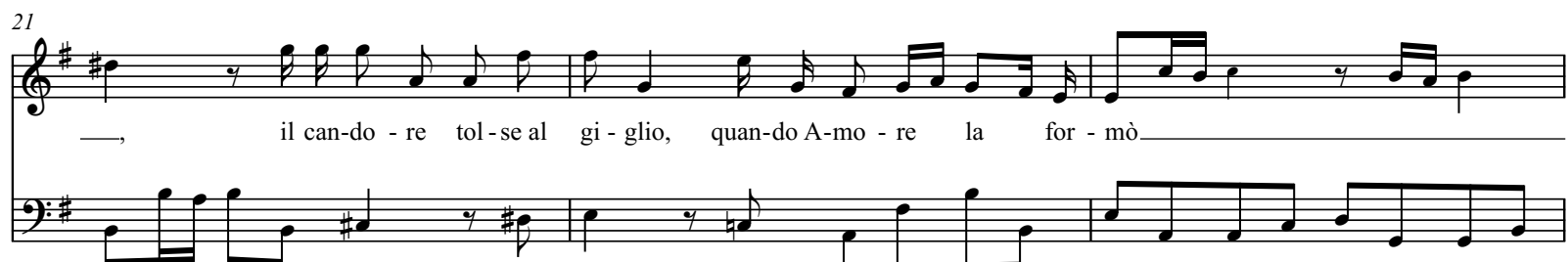

can-do re tol-se al gi-glio, al-la ro-sa il bel ver-mi-glio, quan-do A-

18



mo-re la for-mò

21



il can-do - re tol-se al gi-glio, quan-do A-mo-re la for-mò

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

11

mi - ra, co - me ri - ma - ner suo - le chi le pu - pil - le su - e fis - sa nel so - le.

4
2

2. Aria

Soprano

Continuo

9

Per for - mar sì va - ga bel - la

4
2

4
2

18

con vir - tu - de a - mor s' u - ni, con vir - tu - de a - mor s' u -

de a - mor s' u - ni. Per for -

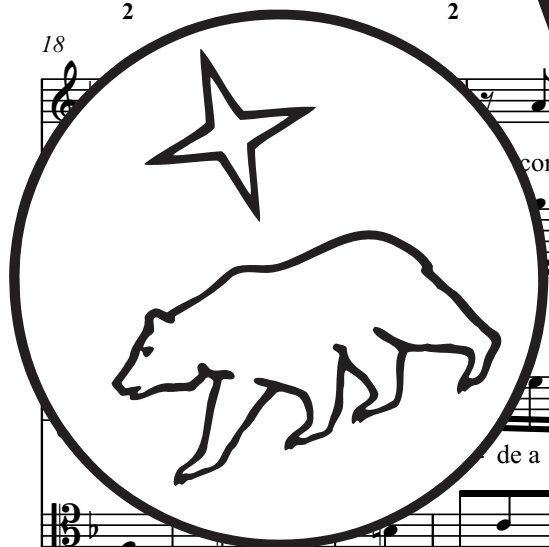
4
2

35

mar sì va - ga e bel - la pa - sto - rel - la, con vir - tu - de a - mor s' u -

43

ni, per for - mar sì va - ga e bel - la pa - sto - rel - la, con vir - tu - de a - mor s' u -



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

90

52

nì _____, con vir - tu - de _____ a - mor s' u - nì, con vir - tu - de a - mor s' u -

60

nì _____, con vir - tu - de _____ a - mor s' u - nì.

69

Tut - to il bel che ap -

78

die le a _____, e vir - tù _____ ma ab - bel li,

ma ab - bel - li _____, e vir - tù l' al - ma ab - bel - li.

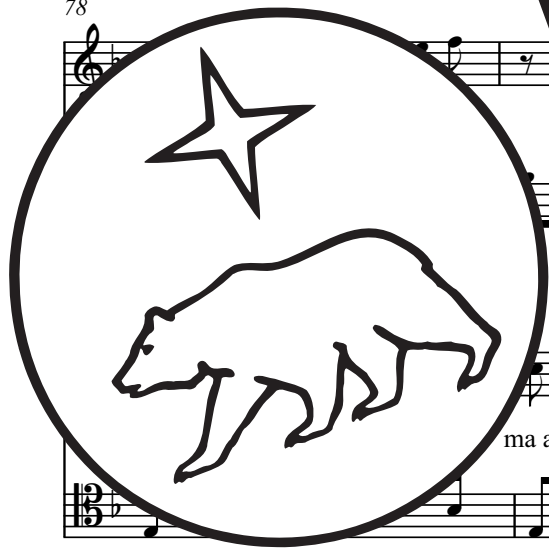
94

Tut - to il bel _____ ch' ap - par di fuo - re diel - le a - mo - re _____, e vir - tù

102

l' al - ma ab - bel - li _____, e vir - tù l' al - ma ab - bel - li _____, l' al - ma ab - bel - li.

da capo



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Dolc'è pur d'amor l'affanno

HWV 109a

1. Aria

Andante

Alto

Continuo

Dol - c'è pur d'a -

4

mor l'af-fan - no, dol - c'è pur d'a-mor l'af-fan - no, se com-



8

tor - men-to il con - ten - to vie - ne an-

11

cor, il con - ten - to vie - ne an-cor. Dol - c'è

14

pur d'a - mor l'af-fan - no, se com - pa - - gno del _____ tor-men - to il con-

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Recitativo

Alto

Il vi-ver sem-pre in pe-ne stan-ca i de-sir d'a-mo-re, e il vi-ver lie-to sem-pre pia-ce ma

Continuo

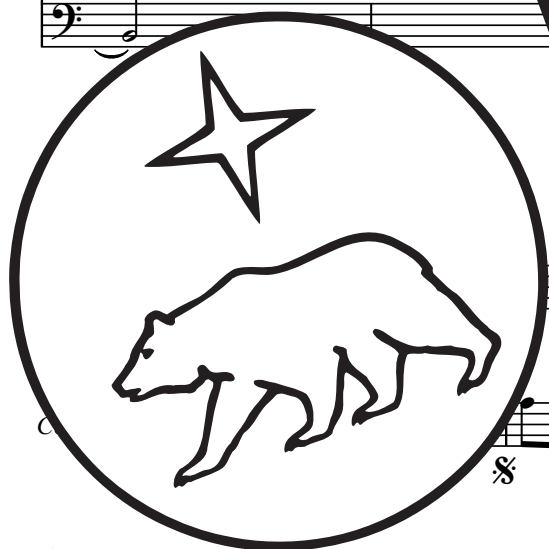
5

sa-zia il co-re. Dol - ci ri-pul-se e gra-zi-o - si sde-gni, cor-te sven-tu-re i - na-spet - ta - te e lie-vi,

*)

9

dan-no tor-men-to, è ver, ma fan-na - ra - più to-a - vi i pia - cer dan - to più bre - ve.



Se più non

6

t'a - mo, non ti do - ler, ch'a-mar-ti, o bel - la, io più non so, no, no, io più non

6

11

so, o bel - - la. Se più non t'a - mo, non ti do - ler, no, non ti do - ler, ch'a-mar-ti, o

*) Zur Takteinteilung siehe: / For the barring see: Critical Report, Detailed notes.

16

bel - la, io più non so, non so, no, non ti do - ler_____, ch'a-mar-ti, o bel - la, io più non

21

so_____, io più non so, no, no, non so, no, non ti do - ler_____, ch'a-mar-ti, o

26

bel - la_____, io più non so_____, io più non so

31

te - mo ca - ro pia - cer, se tu sei quel - la che mi pia -

quel - la_____ che mi pia - gò_____, se tu sei quel - la che mi pia -

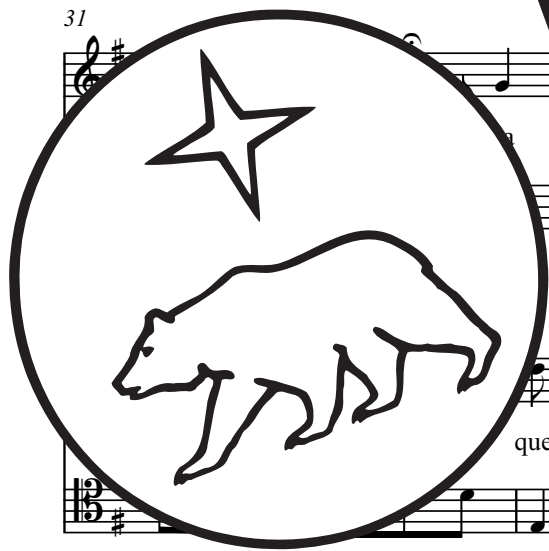
40

gò. Ma da te bra - mo ca - ro pia - cer, se tu sei quel - la che mi pia -

45

gò_____, se tu sei quel - la che mi pia - gò_____, che mi pia - gò.

dal segno §



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Anhang IV / Appendix IV

1a. Aria

Andante

Alto

Continuo*)

Dol - c'è pur d'a -

4

mor l'af-fan - no, dol - c'è pur d'a-mor l'af-fan - no, se com-

8

to - men-to il con - ten - to vie - ne an-cor il con - to vie-ne an-

con - ten - to vie - ne an-cor. Dol - c'è

14

pur d'a - mor l'af-fan - no, se com - pa - - gno del tor-men-to il con-

*) Zur Notierung der Basslinie siehe: / For the notation of the bass line see: Critical Report, Detailed notes.

**) K: 

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Dolc'è pur d'amor l'affanno

HWV 109b

Larghetto e cantabile

Soprano

Continuo

Dol - c'è pur d'a -

4

mor l'af-fan - no, dol - c'è pur co-m l'af-fan no, se com -

8

tor - men - to il con - ten - to vie - ne an - cor, il con - ten - to vie - ne an -

12

o vie - ne an - cor Dol - c'è

14

pur d'a - mor l'af-fan - no, se com - pa - gno del tor-men - to il con -

17

ten - to vie - ne an - cor, se com - pa - gno del tor-men - to il con - ten - to

20

- - - - - to, il con - ten - to vie - ne an - cor_, il con - ten - to vie - ne an -

7 3 6 6 7 5 6 4 5 6 6 5 6

23

cor. Se le pe - ne u -

6 6 6 6 6

26

ni - te van - no con la spe - n con l'af - fet - to, il di - let - to è poi mag -

6 7 6 6

i mag-gior. Se le pe - ne u-ni - te van - no con la

6 6 6 6 6

32

spe-me e con l'af - fet - to, il di - let - to è poi mag-gior_, il di - let - to è poi mag-gior.

6 6 6 # 6 5 # 6 # 6 6 (7#) 7/3 5/4 # da capo

Recitativo

Soprano

Il vi-ver sem-pre in pe-ne stan-ca i de-sir d'a - mo-re, e il vi-ver lie-to sem-pre pia-ce

Continuo

6 (#) 6 4+ 6



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

5

ma sa-zia il co-re. Dol-ci ri-pul-se e gra-zio-si sde-gni, cor-te sven-tu-re i-

9

na-spet-ta-te e lie-vi, dan-no tor-men-to, è ver, ma fan-ta-lo-ra più so-a-vi i pia-cer quan-to più bre-vi.

2. Aria

Soprano

Contino

Se più non

ch'a-mar-ti, o bel-la, io più non so, no, no, io più non

11

so, o bel-la. Se più non t'a-mo, non ti do-ler, no, non ti do-ler, ch'a-mar-ti, o

16

bel-la, io più non so, non so, no, non ti do-ler, ch'a-mar-ti, o bel-la, io più non

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

E partirai, mia vita?

HWV 111a

Recitativo

Soprano

E par - ti - rai, mia vi - ta? Né in quel del tuo par - tir cru - do mo - men - to fa -

Continuo

6

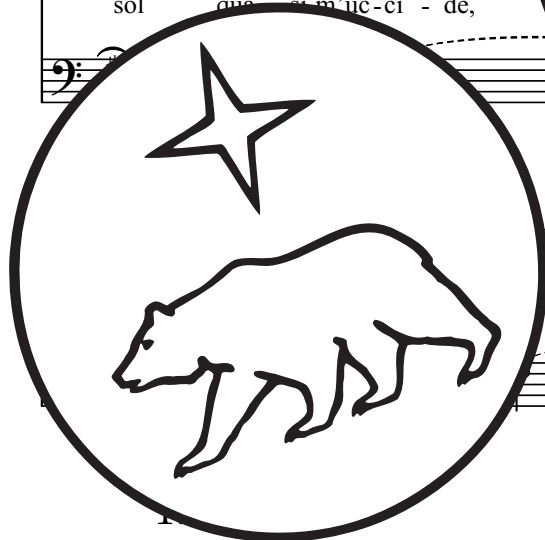
4

rà l'a - ni - ma mi - a da me par - ti - ta? Ah! se un du - to - me to ri - pen - sar - vi

8

sol qua - si m'uc - ci - de, fa - rà quel do - lo - re che al - ra (ohi - mè!)

7b 4/2



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- ti gli strali suon - cen - de - rà sul cuo - re?

#

Larghetto

Soprano

Ve - drò te - co o - gni gio - ia, o - gni be - ne da me

Continuo

6

lun - ge ri - vol - ge - re il piè.

4/2 6 4/2 6 4/2

12



Ve - drò te - co o - gni gio - ia, o - gni be - ne

18

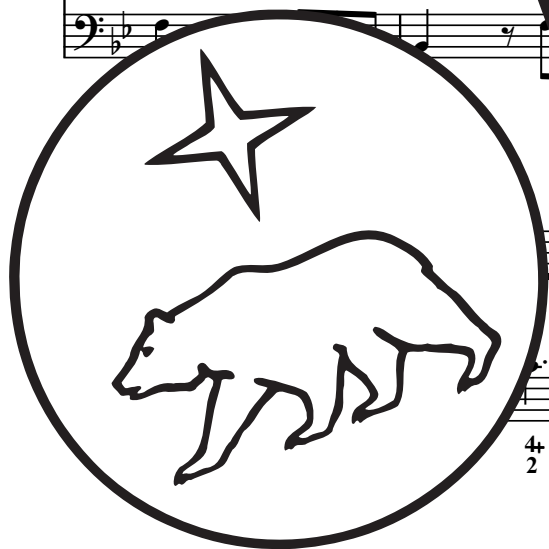


da me lun - ge ri - vol - ge - re il piè, da me lun - ge ve - drò te - co o - gni

24



gio - ia, o - gni be - ne da me lun - ge ri - vol - ge - re il piè ri vol - - -



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

36



piè. Ve - drò te - co o - gni gio - ia, o - gni be - ne, o - gni gio - ia, o - gni

42



be - ne da me lun - ge ri - vol - ge - re il piè, da me lun - ge, da me

49

lun - ge ri - vol - ge-re il piè _____, da me lun - ge ri - vol - ge-re il piè,

6 $\frac{4}{2}$

56

e gli af-

6 $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{2}$ *fine*

63

fan - ni, gli stra - zi, le pe - ne e gli af-

2 $\frac{4}{2}$

77

sie - me, gl'af-fan - ni, gli stra - zi, le pe - ne tut-ti in - sie-me, tut - ti in - sie - me re -

83

star - si con me, con me, tut-ti in - sie - me, gl'af - fan - ni, le pe-ne tut-ti, tut-ti in - sie - me re -

$\frac{4}{2}$ 2

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

2. Aria

Allegro ma non troppo

Soprano

Continuo

5

10

Pria che spun - ti un dì sì fie - ro to - gli a me la vi - ta, o A - mor

15

to - gli, pria che spun - ti un dì sì fie - ro, un dì sì

23

fie - ro, to - gli a me la vi - ta, to - gli a me la

27

vi - ta, o A - mor, A - mor, to - gli, to - gli a me la vi - ta, o A - mor,



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

32

to - - gli la vi - ta, to - - gli a me la vi -

36

- - ta, o A - mor, pria che spun - ti un di sì fie - ro, to - gli a me la vi - ta, o A -

40

mor,

45

men l' - ma af - fit - ta, né dal duol tan - to tra - fit

o sen - tie - ro pos - sa gir die - tro al suo cor, die - tro al suo

55

cor, pos - sa gir, l'a - ni - ma af - flit - - - - ta, né dal duol tan - to tra -

60

fit - ta, nel da lui pre - so sen - tie - ro pos - sa gir die - tro al suo cor.

da capo



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

E partirai, mia vita?

HWV 111b

Recitativo

Soprano

E par - ti - rai, mia vi - ta? Né in quel del tuo par - tir cru - do mo - men - to fa -

Continuo

b 6b #

4

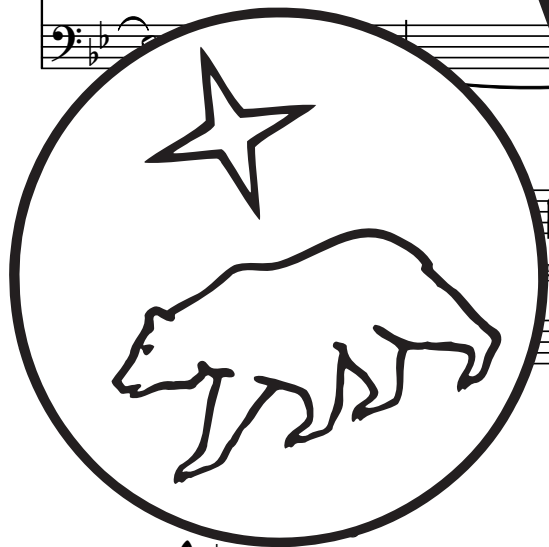
rà l'a - ni - ma mi - a da me par - ti - ta? Ah! se un du - ro tor - men - el ri - pen - sar - vi

6 # 6b

8

sol qua - si m'uc - ci - de, che quel do - lo - re che - ra (di - mè!) per gli oc - chi

b 2 7 4



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

gli stra - li suoi son - o - sul co - re?

6 #

Soprano

Ve - drò te - co o - gni gio - ia, o - gni be - ne da me

Continuo

6 6 6b 6 9 8 6 #

2 5

6

lun - ge ri - vol - ge - re il piè,

6 6 5 # 6 # 6 4+ 2 6 6 4+ 2 6 6 4+ 2 6 6 4+ 2 6

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



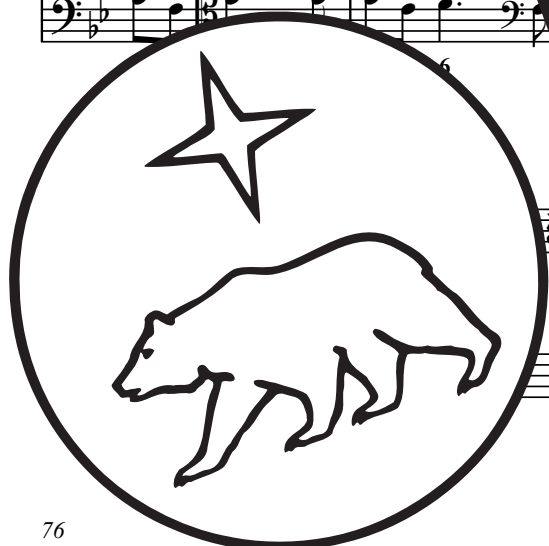
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

49 tr
vol - ge-re il piè —————, da me lun - ge ri - vol - ge-re il piè,

56
e gli af-fan - ni, gli

63
stra - zi, le pe - ne, gli af-fan - ni, gli



tut in sie me re - star - si con me, tut - ti in -

76
sie - me, gli af-fan - ni, gli stra - zi, le pe - ne tut-ti in - sie-me, tut - ti in - sie - me re -

82
star - si con me, con me, tut-ti in - sie - me, gli af - fan - ni, le pe-ne tut-ti, tut-ti in - sie - me re -

star - si con - me _____, tut - ti in - sie - me re - star - si con me.

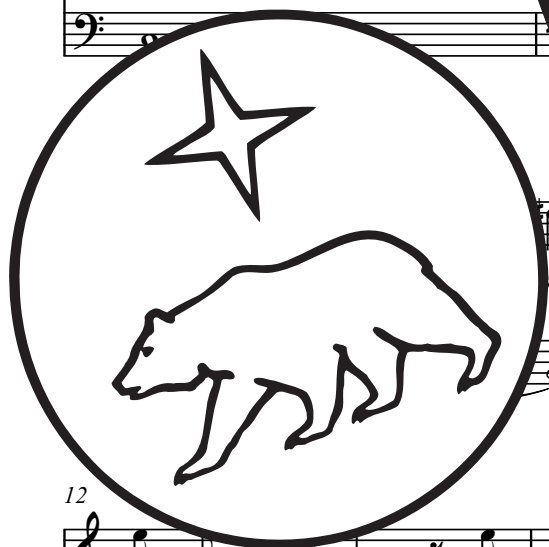
6 $\sharp$ 6 $\sharp$ 6 $\sharp$ 6 $\sharp$ 7 6 $\sharp$ 4 $\sharp$ $\sharp$ da capo

Recitativo

Soprano Ve - drò d'om - bre in - fe - li - ci, pri - vo de' lu - mi tuo - i, cin - ger - si il

Continuo $\flat$ 6

4 gior-no; scor-ge-rò d'o-gni in - fe - li - ci, an - gi - rar - mi - si or - ror, ma - i - zia e pian - to; e



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

7 $\flat$ 7 6 $\flat$ $\sharp$ 6 $\sharp$ 7 5 $\sharp$

ir di - sta - ra - to e un so - la d' - gn'al-tro a - spro mar - ti - re fa -

12 ran-no il mio mo - rir, fa - ran-no il mio mo - rir più che mo - ri - re.

4 $\sharp$ 2 6 $\flat$ 6 5 ($\sharp$) 7 5 $\sharp$ $\sharp$ $\sharp$

2. Aria

A tempo giusto

Soprano

Continuo $\sharp$ 6 $\sharp$ 6 $\flat$ 6 $\sharp$ 6 6 6 $\flat$ 5 6 8 7 5 6 8 7 5 6 8 3 5 $\sharp$ 5

6

Pria che spun - ti un dì si fie - ro, to-gli a me la vi - ta, o A - mor,

6 4 5 # 6 6 6 6 b #

11

pria che spun-ti un di sì fie - ro, to - gli, to - gli, o A - mor___,

6 5 6 # 6 5 7 8 7 5 7 8 7 6 5 4 3

16

pria che spun - ti un di sì fie - ro to - gli a me

The image shows a musical score for the song 'Bärenprobe'. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth and quarter notes. The lyrics 'pria che spun - ti un di sì fie - ro to - gli a me' are written below the treble staff. The bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment. A large, bold, black watermark 'Bärenprobe' is superimposed diagonally across the center of the image, partially obscuring the musical notation.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

24

O A-mor, to-gli a me la vi-ta, o A-mor,

28

to - - gli la vi - ta, to - - - gli a me la vi -

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Figli del mesto cor

HWV 112

Recitativo

Alto

Fi - gli del me - sto cor, pian - ti e so - spi - ri, voi nel - l' u - scir dal

Continuo

4 2 7 4 2

5

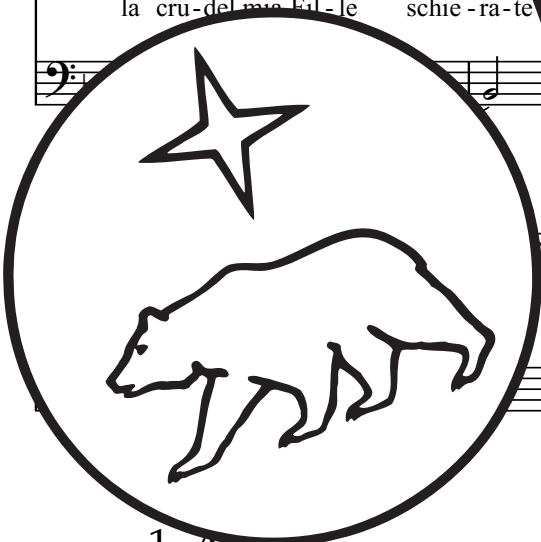
se - no tur - ba - te il bel se - re - no del ciel d'a - mo - re; e su re pu - p - le del -

7b

8

la cru - del mie Fil - le schie - ra - te - to - lo a tuo - lo i mi - gi ger - ri - de' miei re - spi - ri

- ce poi «Che vo - lio - so di piu gl'ol - trag - gi suoi?»



1. Aria
Largo

Alto

Continuo

2 7 6 2 7 2 4 2

8

Son pur le la - cri - me il ci - bo mi - se - ro ch'io pren - do o - gnor _____,

2

15

ch'io pren - do o - gnor_____, il ci - bo mi - se - ro____ ch'io pren - do o - gnor_____,

21

ch'io pren - do o - gnor. Son pur le la - cri-me, son pur le la - cri - me il ci - bo

28

mi - se - ro ch'io pren - do o - gnor____ ch'io pren - do o - gnor, il ci - bo

34

gnor. Sem-pre tra ge - mi - ti non spi - ro al - tr'ae - re____

fine

50

che del do - lor. Sem - pre tra ge - mi - ti non spi - ro al - tr'ae - re____ che del do -

57

lor, non spi - ro al - tr'ae - re____ che del do - lor, che del do - lor.

da capo



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Recitativo

Alto

Co-sì mia du-ra sor-te sen-za spe-rar pie-tà mi gui-da a mor-te.

Continuo

2. Aria

Allegro

Alto

Cru-da leg-ge d'un

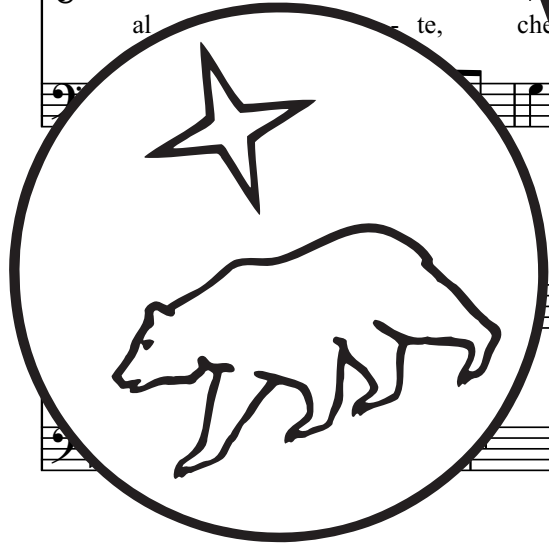
Continuo

7

6

al-te, che non puo-te non ser-a-man-te d'un bel vol-to, a

Cru-da leg-ge, cru-da leg-ge d'un



14

al-ma co-stan-te, che non puo-te non es-ser a-man-te, non es-ser a-man-te

18

d'un bel vol-to, d'un bel vol-to, ma vol-to in-fe-del____, d'un bel vol-to, ma

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Filli adorata e cara

HWV 114

Recitativo

Soprano

Fil - li a-do-ra - ta e ca - ra, Fil - li, che fo - sti e sei l'a - ni-ma mi - a,

Continuo

4

se lon - ta - nan - za ri - a in di - ci - d - te, svel - se il mio

7

- te to, sal-lo il ciel, sal-lo a me - n Quan - to do-

10

len - te, ahi quan - to, por - to ra - min - go e so - li - ta - rio il pas - so,

13

o - ve a-sper - go di pian - to o - gni ri - va, o - gni fio - re ed o - gni sas - so.

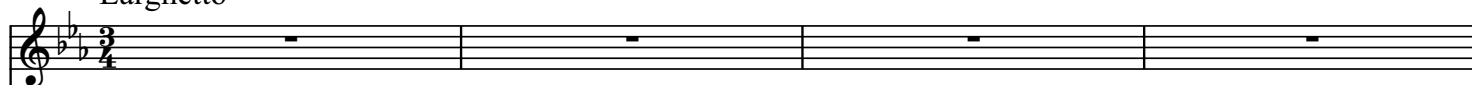


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

1. Aria

Larghetto

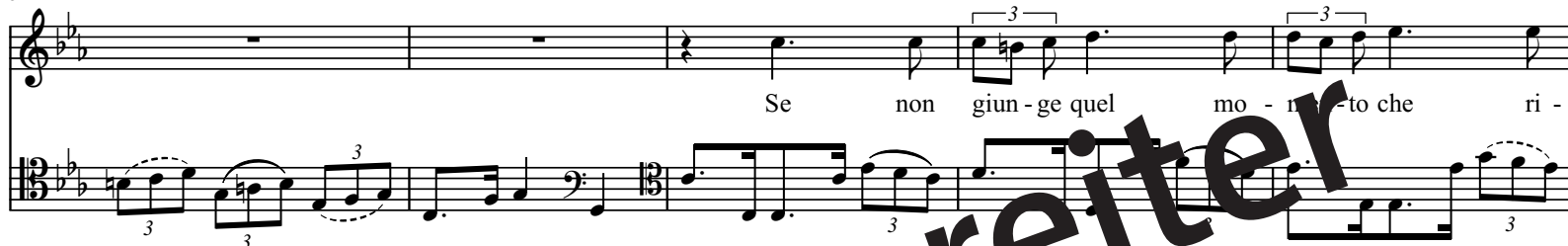
Soprano



Continuo



5



10



18



22



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

26

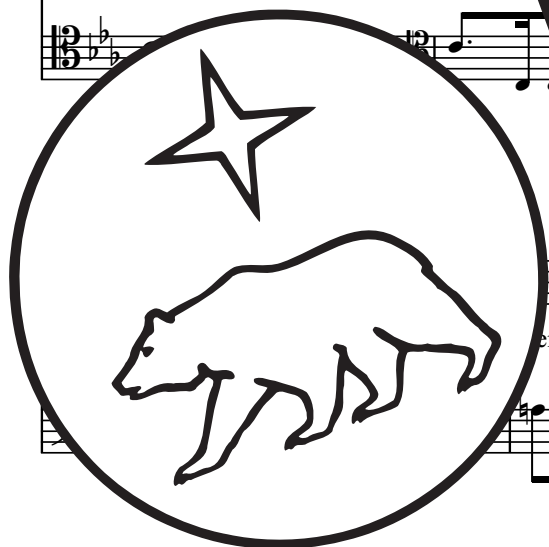
—, sem - - pre me - sto pian - ge - rò

30

sem - pre

34

me - sto pian - ge - rò. Pur mi



en - to, pur mi di - - ce il mio tor-

43

men - to, per vo - ler di cru - da stel - la non sì pre - - - -

47

sto io ti ve - drò

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

2. Aria

Larghetto

Larghetto

Soprano

Continuo

4+
2

6

3

Lun - gi da te, mia spe - te,

4 2 6

5



lan - gue, so - spi - ra e ge - me, lan - gue, so spi - ra e ge - me

fe - de - le que - sto cor, fe - de -

9

le.

This musical score is for measures 9 and 10 of the song 'The Rose Tree'. It is written for a single melodic line on a treble clef staff and a single bass line on a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 9 contains a continuous eighth-note melody in the treble staff, while the bass staff has a simple accompaniment of quarter and eighth notes. Measure 10 continues the treble melody, which includes a triplet of eighth notes, and the bass staff continues its accompaniment. The lyrics 'le.' are positioned below the treble staff at the end of measure 10.

11

Lun - gi da te, mia spe - me, lan - gue, so - spi - ra e ge - me fe -

13

de - le que - sto cor, fe - de - - - le que - sto cor_____, que - sto

15

cor. Da

17

te lon - tan, mia vi - ta, la mor - te m'è gra - di - ta, la

di - ta e so - lo bra - mo o-gnor. Da

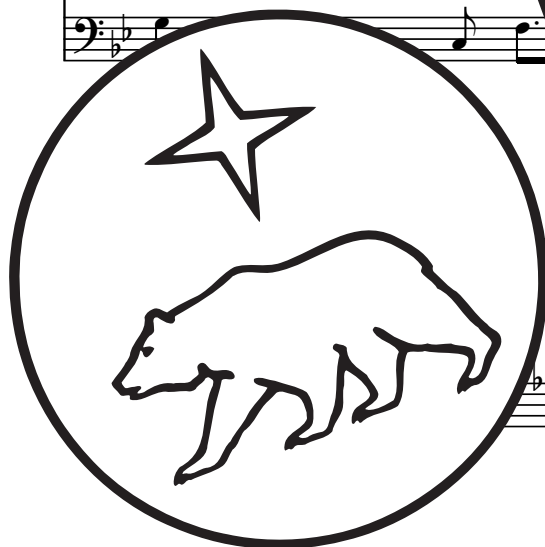
21

te lon - tan, mia vi - ta, la mor - te m'è gra - di - ta, m'è gra -

23

di - ta e so - lo bra - mo o - gn'or_____, e so - lo bra - mo o-gnor.

da capo



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Fra pensieri quel pensiero

HWV 115

1. Aria

Alto

Fra pen - sie - - ri quel pen - sie - - ro, fra pen - sie - - ri

Continuo

6

7

quel pen - sie - - ro che d'o-gn'al - tro più leg - gie - o pri - mo a

14

Clo - rà dal mio co - re il pri - mo a

- ri que pen - sie - ro, fra pen - sie - ri quel pen -

6 6

30

sie - ro che d'o - gn'al - tro più leg - gie - - - - -

7 7 6

37

- - - - - ro pri - mo a Clo - - - ri giun - ge - rà

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Recitativo

Alto

E se fia che, vo - lan - do con o - sti - na - to no - bi - le va - lo - re, non

Continuo

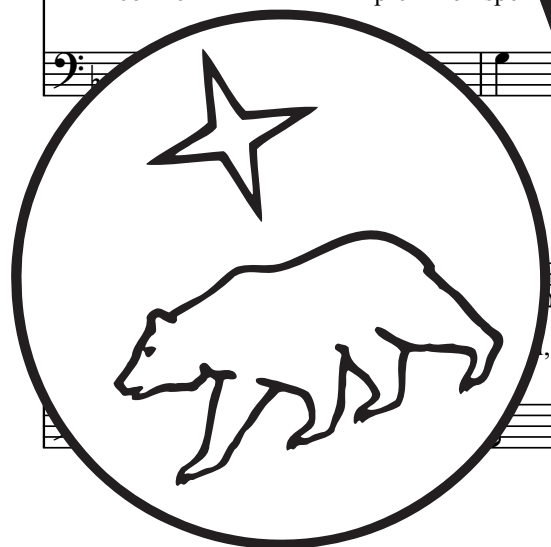
6

4

sia fra miei pen - sie - ri chi si pos - sa van - tar per vin - ci - to - re, cia - r - no dal mio

7

co - re il pre-mio spe - Per ri - sve-gliar in lor g - ra - m - to - sa di giun-ger più ve



gl'promer-te di non tur-bar mai quel si - cu - ro pia-ce - re

4+
2

15

che pro-ve-ran-no in sem-pre rag-gi-rar-si in - tor-no a sì per-fet-to ed a - mo-ro-so og-get-to.

6^b
(b) 6^b
(b) 4+
2

19

Né di que - sto mag-gio-re pre - mi-o può dar-vi, o miei pen-sie - ri, il co - re.

6

2. Aria

Allegro

Alto

Continuo

5

Pron - ti l'a - le di spie - ga - te,

9

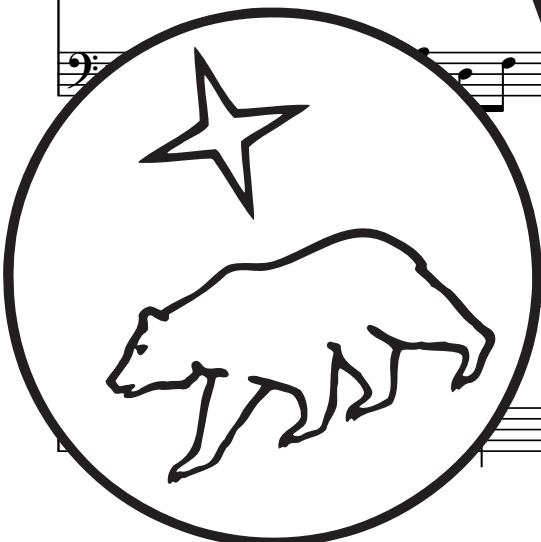
pen - sie ri - ti vo - la - te, vo - la - - - -

17

- te a tro-var la bel-la Clo - - ri, vo -

21

la - - te, miei pen - sie - ri, vo - la - te, vo - la - te,



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

25

pron - - ti l'a - le di - - spie - ga - te, a tro-var la bel-la Clo-ri, a tro-var la bel-la

29

Clo - - ri, a tro - var la bel-la Clo-ri, la bel-la Clo - ri.

33

fis-sa do - - vi in co - ste - i,

37

he al par di le - i non v'og-get to che in-na - mo - ri. E fis-san - do -

44

vi in co - ste - i, di - te pur che al par di le - i non v'è og-get - to

48

che in - - na - mo - ri, non v'è og - get - to che in-na - mo - - - ri.

da capo

*) Siehe / See Critical Report, Detailed notes.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

40

cor il pre - mio a - vrà.

47

Ma com - pa - - gni nel - l'ar - di - - re,
fine

54

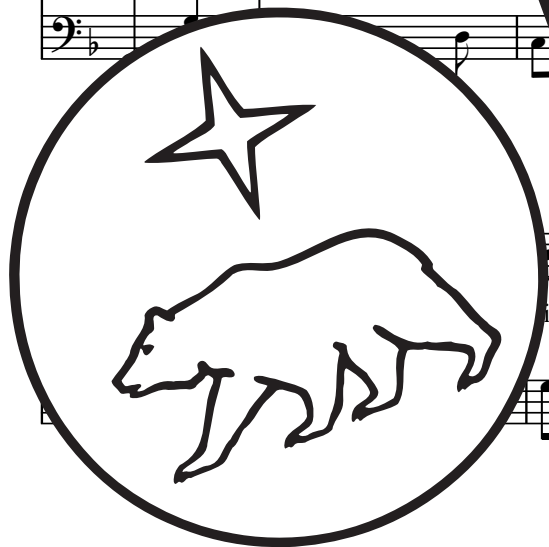
nel - la bra - ma, de - si - re, so ch' - ra vo - - le -
ie - m'giun - ge - ra no, so ch'a ga - ra

68

vo - - le - ran - no, so ch'in - sie - me giun - ge - ran - - no.

74

da capo



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Fra tante pene e tante
HWV 116

Recitativo

Soprano

Fra tan - te pe - ne e tan - te che il cie - co nu - me a' ser - vi suoi com -

Continuo

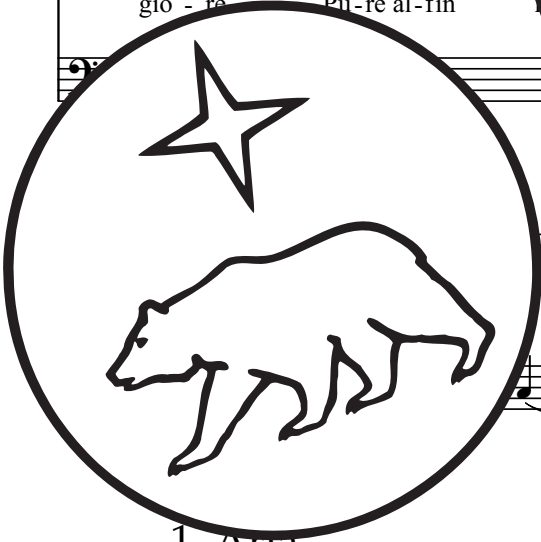
4

par - te, non sa - pe - va il mio co - re qual fos - se la più ne - ra e la mag -

7

gio - re. Pu - re al - fin di - stin - gue, ed ab - ba - za pro - vò che la più -

an - za.



1. Aria
Larghetto

Soprano

Se av - vien che sia in - fe -

Continuo

7

de - le la bel - la mia cru - de - le, men - tre la mi - ran gl'oc - chi, re -

2b

12

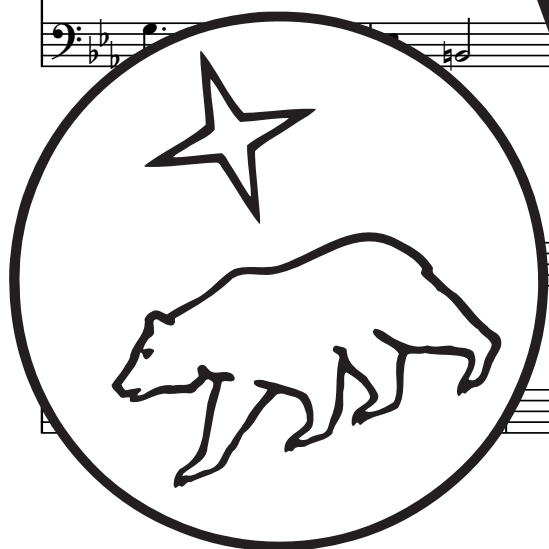
spi-ra que - sto cor, re - spi - - ra que - sto cor, re - spi - ra que - sto cor.

18

Se av-vien che sia in-fe-de - - le la bel-la mia cru-de - le, la bel-la mia cru-

24

de - le, men - tre la in-gel-lic ca, re - spi-ra que - sto cor, re - spi - ra, re -



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Se ge-lo-sia m'af-

fine

37

fan - na, quan - do la mia ti - ran - na dol - ce fa - vel-la, al - lor pur mi ri -

42

sto - - - ra, pur mi ri - sto - - - ra. Ma a fa - re al fin ch'io

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

2. Aria

Allegro



Soprano



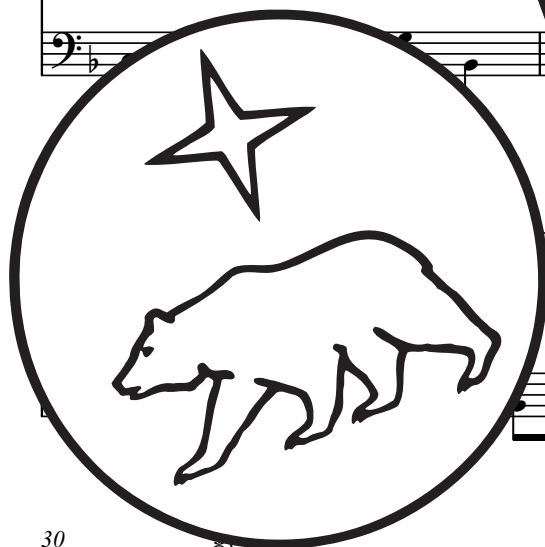
Continuo



9

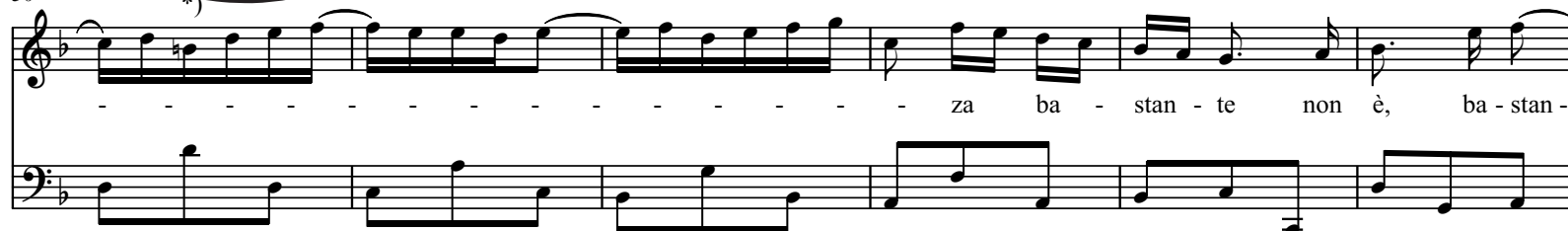


16

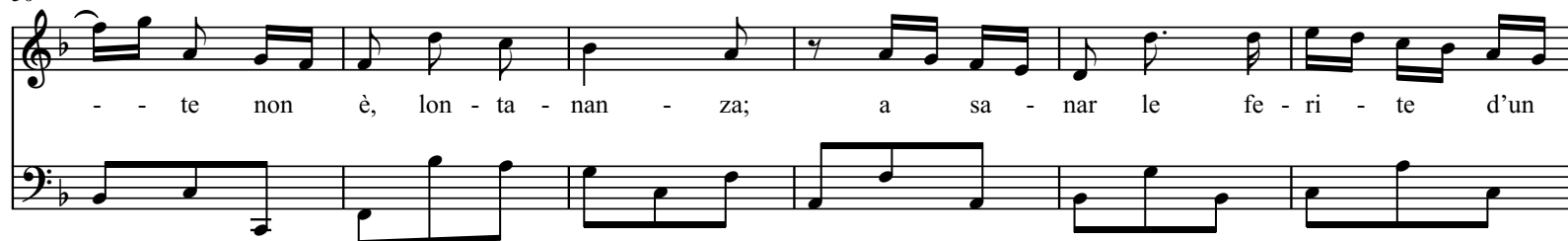


lon - ta - nan

30



36



*) Siehe / See Critical Report, Detailed notes.

42

co - re _____ lon - ta - nan - - - - - za _____ ba -

48

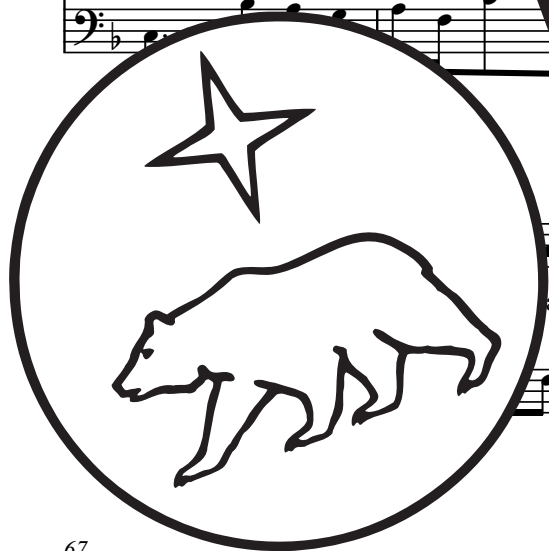
stan - te non è,

55

he ti - ran - na più ac - cre - sce il do - lo - re;

fine

mag - gio - re non è, no, no, è un do -



67

lor che mag - gio - re non v'è, che ti - ran - na più ac - cre - sce il do - lo - re; è un do -

74

lor che mag - gio - re non v'è, è un do - lor che mag - gio - re non v'è.

dal segno §

Hendel, non può mia musa
HWV 117

Recitativo

Soprano

Hen - del, non può mia mu - sa can - ta - re in un i - stan - te ver - si che de - gni

Continuo

7
4
2

4

si - an del - la sua li - ra. Ma sen - to che i me - mi - si so - a - ve ar - mo - ni - a,

8

son co - stre - to a can - ta - re in que - sti cen - ti:

Soprano

Puo - te Or - fe - o col dol - ce suo - no ar - re - star d'au - gel - li il

Continuo

6 6 6

8

vo - lo e fer - mar di bel - va il piè. Puo - te Or - feo col dol - ce



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Recitativo

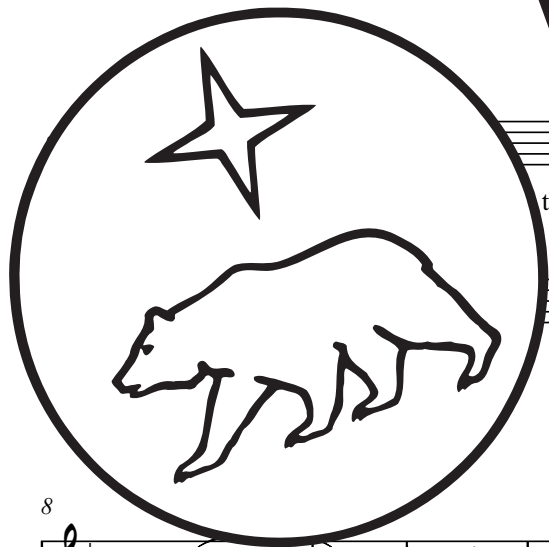
Soprano

Dun-que mag-gior d'Or-fe - o tu sfor-zi al can - to la mia mu - sa, al - lo - ra che il

Continuo

4

plet-tro ap - pe - so a - ve - a a un tron-co an - no - so, e im - m - le - gia - c - a.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

8

di - a al - la de - stra il mo - to, al can - to vo - ce tal

15

che mai s'u - di. O - gnun can - ti, e al - l'ar - mo -

23

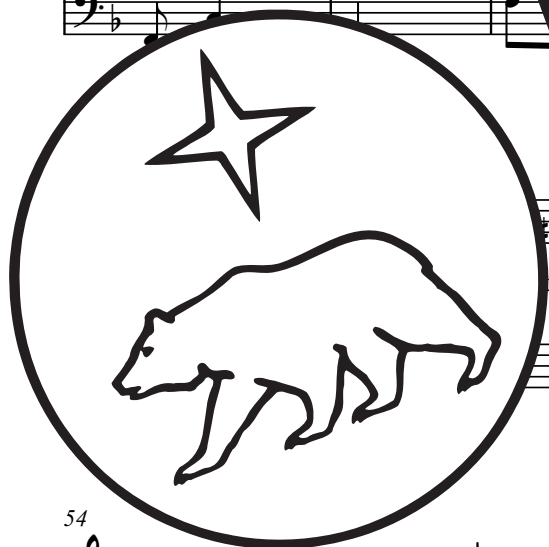
ni - a di no - vel - lo Or - feo si di - a al - la de - stra il mo - to, al

31

can - to _____ vo - ce tal _____ che mai s'u - di, vo - ce tal che

38

mai s'u - di. *fine* gra - ta



ut - ta _____ al - la si - a, in - gan - nan - do il

54

tem - po in - tan - to pas - si lie - - - to e l'o - re e il di, in - gan -

61

nan - do il tem - po in - tan - to _____ pas - si lie - - - to e l'o - re e il di.

da capo

*) Siehe / See Critical Report, Detailed notes.

Ho fuggito Amore anch'io

HWV 118

1. Aria

Largo

Alto

Continuo

Ho fug - gi - to A - mo - re an -

6 5 # 4 2 6 6 6 6 4 5 # 4 2 6

7

ch'i - o, ho spez - za - to i lac - ci suo - i; ma che poi? Son tor - na - to in ser - vi -

6 6 6 6 6 6 7 7

12

tù; che poi? Son tor - na - to in ser - son tor - na - to in ser -

6 4 # 6

ho fug - gi - to A - mo - re an - ch'i - o, ho spez -

4 2 6 4 2 6 4 2 6

22

za - to i lac - ci suo - i; ma che poi? ma che poi? Son tor - na - to in ser - vi -

6 6 # 6 # 6 # 6 #

27

tù, in ser - vi - tù; ma che po - i? Son tor - na - to in ser - vi - tù, son tor -

6 # 6 6 6 6 6 4 5 # 4 3 5

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Recitativo

Alto

La dol - ce li - ber - tà, tan - to bra-ma-ta un tem - po, or non t'ag - gra - da

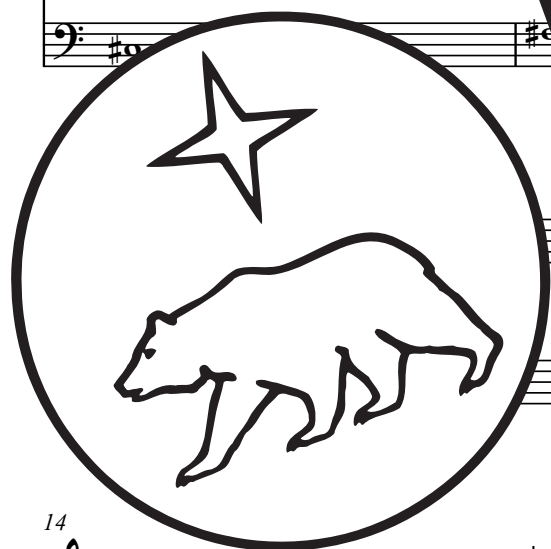
Continuo

4

più, fol - le mio co - re? Sai pur quan - to pe - ri - glio, cur - te a - ma -

7

rez - ze ad in - con-trar tu ar - ve - ro cor, le hai? Del - le fal - se spe -



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

ta fe - de a - co - na hai pro - va cer - ta o ba -

14

stan - te? Par-lo in - van; tu ri - spon - di: «Ahi, so - no a - man - te».

2. Aria

Allegro

Alto

Continuo

5

È trop-po bel - la, trop-po a-mo - ro - sa, la pa-sto - rel - la che t'in - va -

6

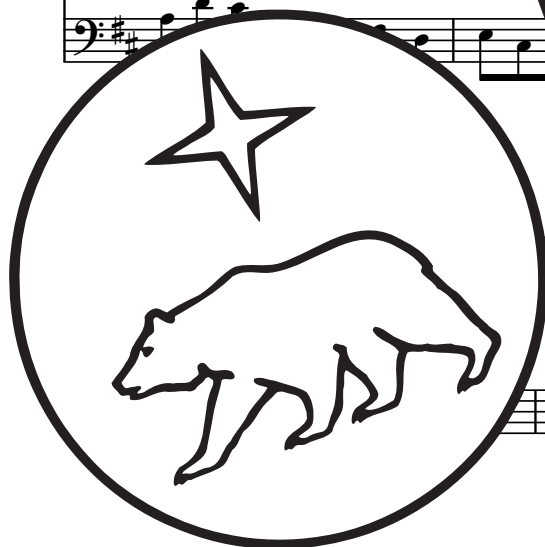
9

ghi. Mio cor, sì, sì, mio cor, sì, sì, tor - - na ad a - ma-re, mio cor, sì,

13

sì, tor - na ad a - ma-re, re. È trop-po

6 6 6



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

ro - sa la - sa - re - la che t'in - va - ghi. Mio cor, sì,

22

sì, mio cor, sì, sì, tor - - na ad a - ma-re, mio cor, sì, sì, tor - -

26

na, tor - - na, tor - na ad a - ma-re, ad a - ma - - re, mio cor, sì,

30

si, tor - - na, tor - na ad a - ma-re, ad a - ma - re.

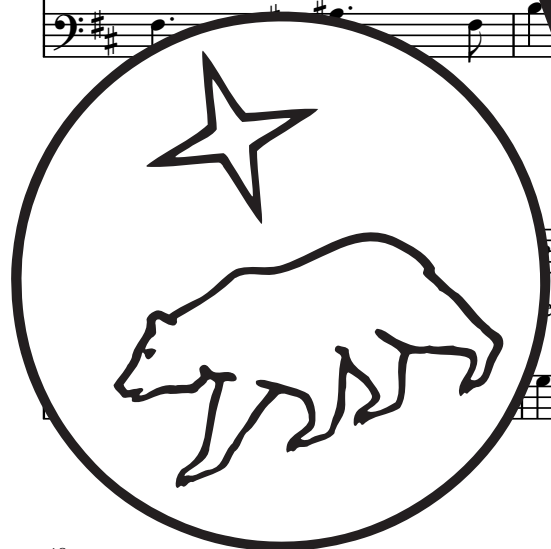
35

Di quel-le va - ghe pu-pil-le

fine

40

ne - re le dol-ci ia ghe ag-gir chi può? Tu non puoi no, son trop-po



Di quel-le va - ghe pu-pil-le

48

ne - re le dol-ci pia - ghe fug-gir chi può? Tu non puoi, no, no——, tu non puoi,

52

no, son trop-po ca - re, trop-po ca - - re, son trop - po ca-re, trop-po ca - re.

da capo

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

1. Aria

Andante

Soprano

Continuo

4

tor - men - to mag -

8

gio - re, tor - men - to, tor - men - to re di quel del mi -

7

mio co - re dar no, non si può, no, dar,

14

no, non si può. Tor - men - to mag - gio - re di quel del mio co - re dar,

17

no, non si può, tor - men - to mag - gio - re di quel del mio co - re dar,

20

no, non si può —, no, no, dar non — si può, no, no, dar,

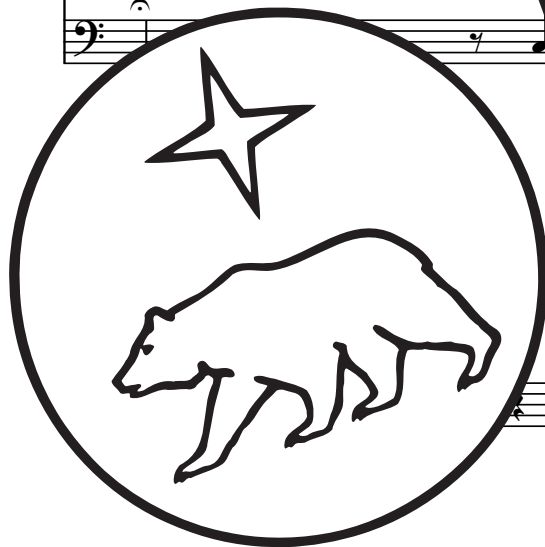
23

no —, non si può.

26

S'io par - lo d'I - re - ne, s'ac - cre - scon le pe - ne, s'ac - cre - scon le

d'I - re - ne e pa - ce non ho, e pa - ce non



32

ho. S'io par - lo d'I - re - ne, s'ac - cre - scon le pe - ne, s'io par - lo d'I -

35

re - ne, s'ac - cre - scon le pe - ne, e pa - ce non ho.

dal segno §

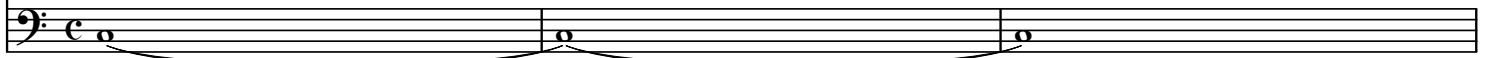
Recitativo

Soprano



Ta - lor che cer-co, o I - re - ne, spie - gar col lab - bro i sen - si del mio

Continuo



4



co - re, I - re - ne, ahi, non ri - spon - di, e con in giu - sti sen - si



7b

7



il ou - ro - f - e - to mi - o. Se r - fis - so ci - glio, al -

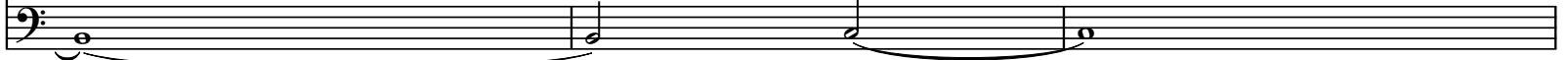


7b

10



tro - ve al - lor ri - vol - gi i sguar - di tuoi, on - de sem - pre per

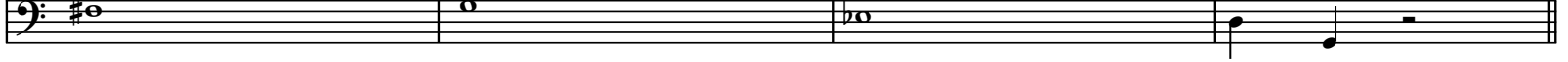
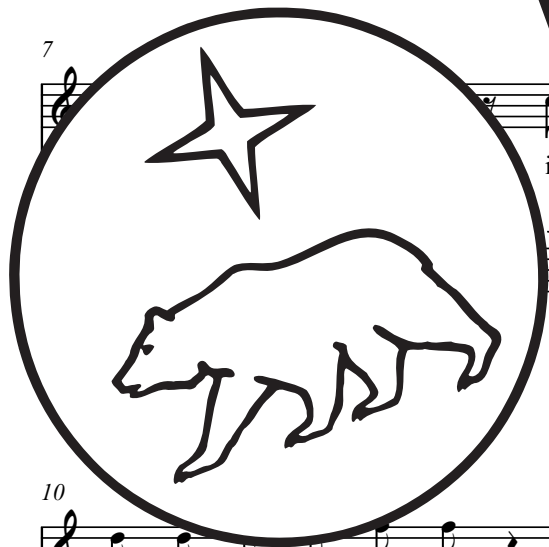


b

13



te pro-va il mio co - re ca-gion di nuo-va pe - na e di do - lo - re.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

21

a.

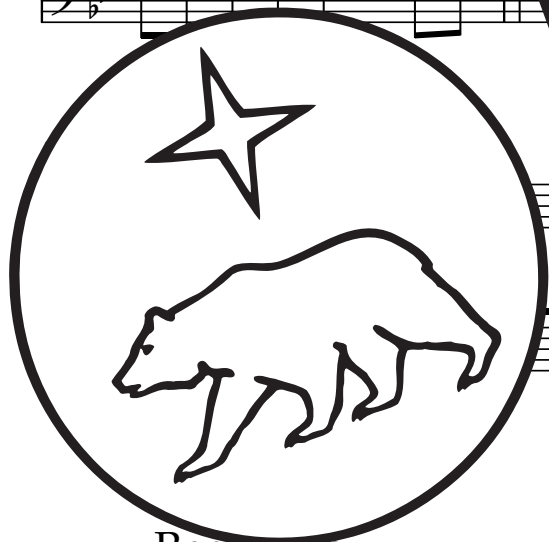
fine

25

Pria fu lo sde - gno, poi fu il ri - go - re, or la tor - men - ta la ge - - lo - -

29

si - - a, la ge - lo - - Pria fu lo sde - gno, poi fu il ri - go - re,



Recitativo

Soprano

Con - tro for - za fa - ta - le del dio ben - da - to è ver che nul - la

Continuo

4

va - le; ma ben può fe - del - ta - de am - mol - li - re d'un sen l'a - spre - za

ri - a; on - de spe - ra il mio co - re vin - cer con la co - stan - za il tuo ri - go - re.

6

3. Aria

Soprano Quan - to più ri - gi - da si mo - stra I - ne,

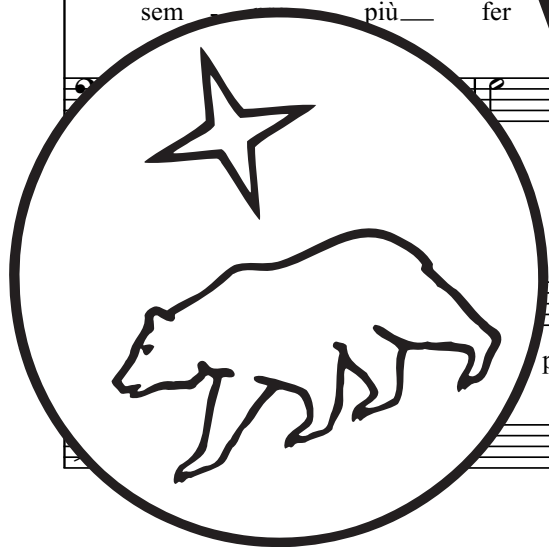
Continuo

5 sem più fer vi - da la fiam ma è m Mia bel la

pur t'a d - ro, e più co - stan - te sa -

15 - - rò per te. Mia bel - la, sprezz - za - mi, ch'io pur t'a -

20 do - - ro, e più co - stan - te sa - - - rò per te.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

L'aure grate, il fresco rio

(Fragment)

HWV 121a

1. Aria

Alto

Continuo

3

5

9

11

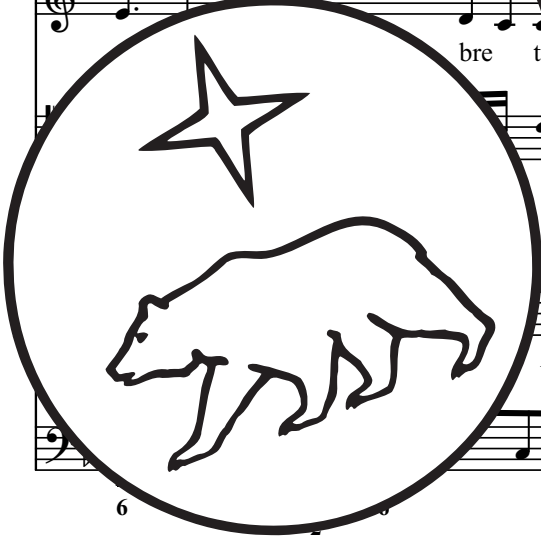
L'au - re - a - te, il fre - sco

bre - ta - - ci - te el bo - sco fan più dol - ce al pen - sier

ve li - ber - tà

fan più dol - ce al pen - sier mi - - o la so -

a - - ve li - ber - tà. L'au - re gra - te,



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

27

men - to che con quel - lo sem - pre va

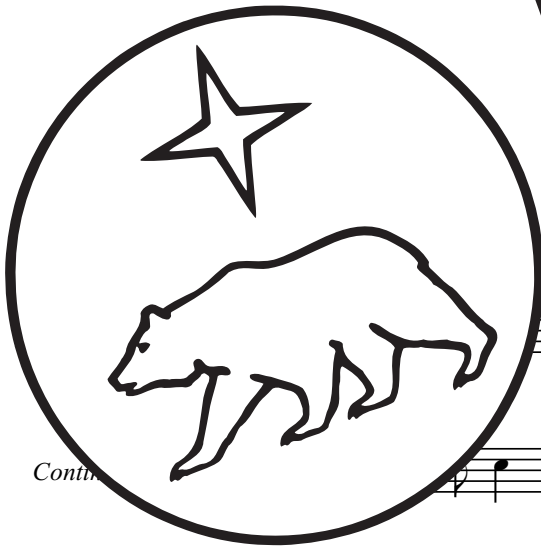
29

—, nem - men pro - vo al - cun tor - men - to che con quel - lo sem - pre va.

6 *dal segno*

Recitativo

Non v'è più una
 più d'una tranquilla vita.
 In queste solitudini remote,
 dall'ore lontana,
 vivo lieti i miei giorni;
 e le verdi campagne,
 gli ameni boschi, i campi e i ruscelli
 vagheggiano i frutti e i fiori
 or gioielli, or garofani,
 e piena d'odorata aura respiro.



Continuo

4

No, che pia-cer non v'è più a-ma - bi - le di

7

te, pla - ci-da li - ber - tà, pla - - - ci-da li - ber - tà

L'aure grate, il fresco rio

HWV 121b

1. Aria

Largo

Alto

Continuo

L'au-re gra - te, il fre-sco

ri - o, l'om - bre ta - ci - te del bo - sco fan più dol - ce al pen-sier

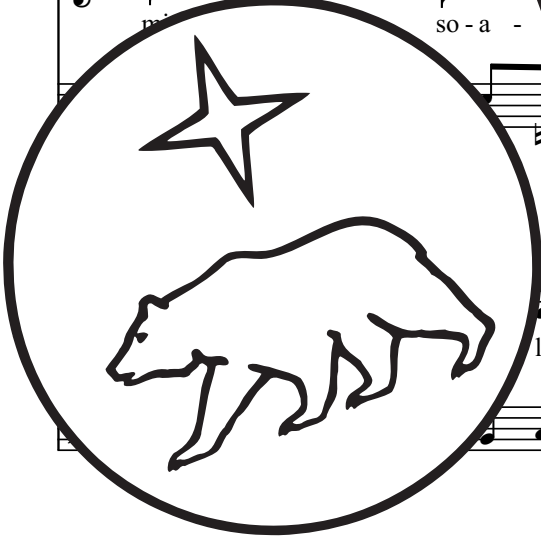
so - a - ve li - ber - tà fan più dol - ce al pen-sier

li - ber - tà. L'au-re gra - te, il fre - sco

ri - o, l'om-bre ta - ci - te del bo - sco fan più dol - ce al pen - sier

mi - o la so - a - ve li - ber - tà, fan più dol - ce al pen-sier

4 6 6 6 4 2 6



15

mi - o la so - a - ve li - ber - tà, la so - a - ve li - ber -

6 4 5 3 4 2 # 6 6 7 6 4 2 6 4 3

17

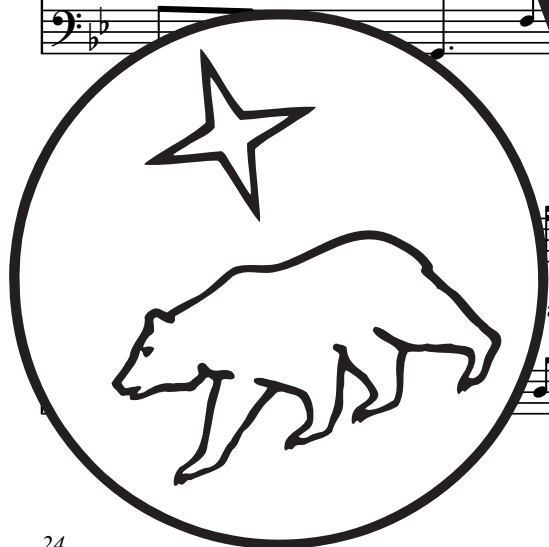
tà. Se son pri - va del con - ten - to d'al-tro ben che non co-

6 fine 6 6 5 # 7 6

20

no - sco, nem-men pro - vo al - cun tor-men - to, al - cun tor-men - to che con

6 5 5 6 5



24

pro - vo al-cun tor-men - to che con quel - lo sem-pre va

6 6 6 6 6 # 6 6b 4+ 2

26

che con quel - - - lo sem - pre va.

tr 3

dal segno

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

4

No, che pia-cer non v'è più a-ma - bi - le di

7

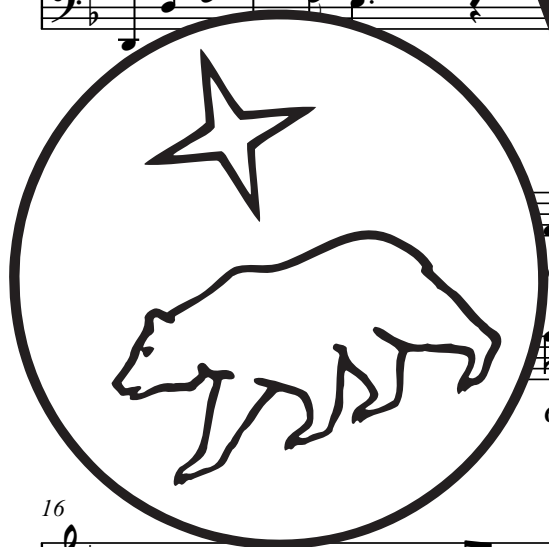
te, pla - ci-da li - ber - tà, pla - ci-da li - ber - tà, no, che pia-cer non

6 6 4 7 5 6 6

10

v'è più a-ma - bi - le di te, pla - ci-da li - ber - tà, no, che pia-cer non

6 6 6 7 6



16

v'è più a-ma - bi - le di te, pla - ci-da li - ber - tà, pla - ci-da li - ber -

19

- ci-da, pla - ci-da li - ber -

*) Siehe / See Critical Report, Detailed notes.

21

tà, pla - - ci - da li - ber - tà.

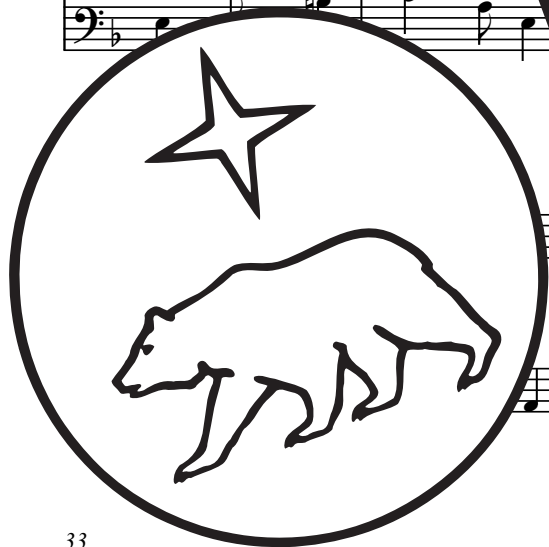
24

Se non t'ap-prez - za un cor, quan - to ti pian - ge al - lor____, quan - to ti pian - ge al -

fine

27

lor, al - lor che più non t'ha al - lor, al - lor, al -



al - or, al - lor al - lor che più non

33

t'ha, se non t'ap-prez - za un cor, quan - to ti pian - ge al - lor, al - lor, al -

36

lor____, al - lor che più non t'ha____, al - lor che più non t'ha.

6

6

dal segno §

Lungi, lungi da me, pensier tiranno!

HWV 125a

Recitativo

Soprano

Lun - gi, lun - gi da me, pen-sier ti - ran - no! Tu mi vor - re - sti ren - de - re in - fe -

Continuo

7 4 5 4 2

4

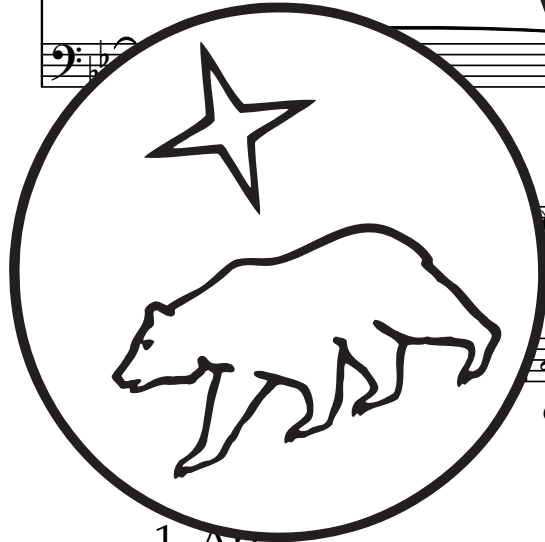
li - ce col far - mi cre - de - re Tir - si un tra - di - to - Ma s - to

6

7

che il mio co - re mi di - ce che non puo - le al - ma sì bel - la es - ser a me ru - bel - la.

5 3



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

fug - gi af - fa - no! Lungi, lun - gi da me, pen-sier ti - ran - no!

6 5 6 4 2 6 #

1. Aria

Soprano

Pen -

Continuo

6 6 % 2 2 6

5

sier cru - de - le, se vuoi ch'io cre - da ch'il mio bel Tir - si sia in -

6 6 6

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

27

cor, fa ch'il mio a-mo - re te - co l'u - ni - sca, poi lo ban - di - sca

30

—, poi lo ban-di - sca da que - sto cor, poi lo ban - di - sca da que - sto cor.

6 6 dal segno

Recitativo

Soprano

Ma se a-mor cio c'ha - sta e il c'ri - pu g' la sua vir - tù mel'ri - de suo b'ge - nio; non vo - glio-no ch'io'

Continuo

7

cre - da che sia Tir - si un in - gra - to. Lun - gi dun-que da me, pen-sier spie - ta - to!

6 # #

2. Aria

Allegro

Soprano

Fug - gi, fug - gi da que - sto sen, o

Continuo

4 adagio

bar - ba - ro pen - sier; la - scia-mi in pa - ce, in pa - - - ce.

6♯ 6♯

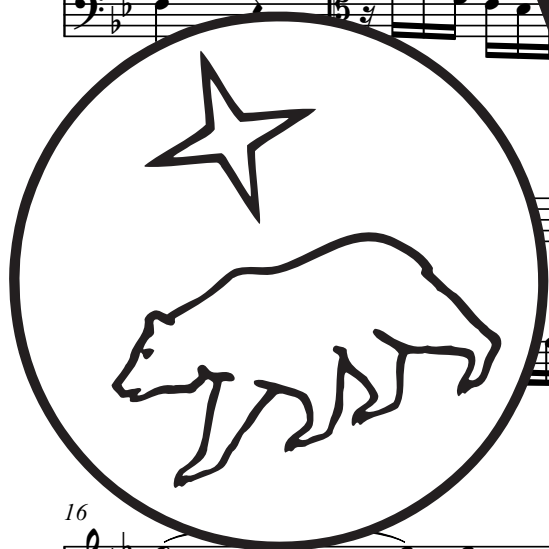
7 allegro

Fug - gi, fug - gi da que - sto sen, o bar - - - - - ba - ro pen -

*) 5 6 5 6 6 6♯

10

sier; la - scia-mi in pa - - - - -



o bar - ba - ro pen - sier, fug - gi, fug - gi da que - sto sen, la - scia-mi in

16

pa - - - - - ce, in pa - ce, la -

6♯ 2

19

- scia-mi in pa - ce.

*) Siehe / See Critical Report, Detailed notes.

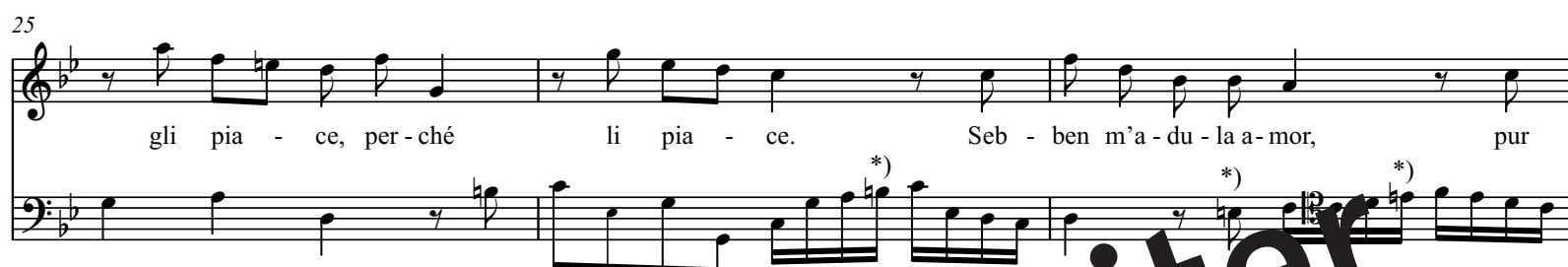
22



Seb-ben m'a-du-la a-mor, pur le con-sen-te il cor per-ché

fine 6# 6

25



gli pia-ce, per-ché li pia-ce. Seb-ben m'a-du-la a-mor, pur

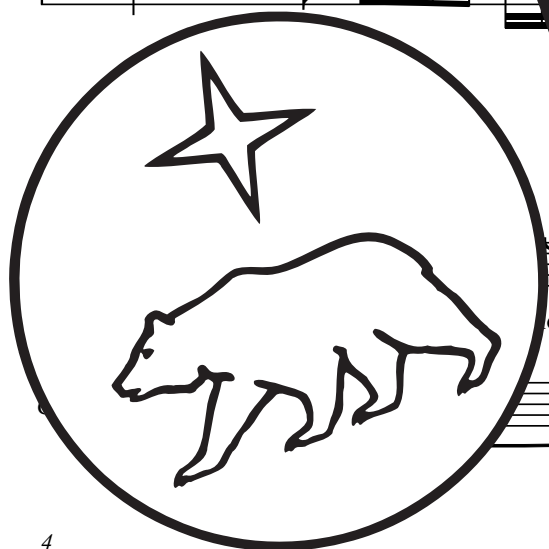
6# 6

28



le con-sen-te il cor pur gli pia-ce, gli pia-ce. Ho gi,

6# 6



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



o cor s-ce-re cre-der d'er-ca-pa-ce u-n'al-ma

7b

4



gran-de. Dun-que tor-na, o pen-sie-ro, coi so-gni a fu-ne-star la men-te op-pres-sa, e la-scia a

7

8



me la li-ber-ta-de in-tie-ra di cre-de-re Tir-si mi-o d'al-ma sin-ce-ra.

7

*) Siehe / See Critical Report, Detailed notes.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

37

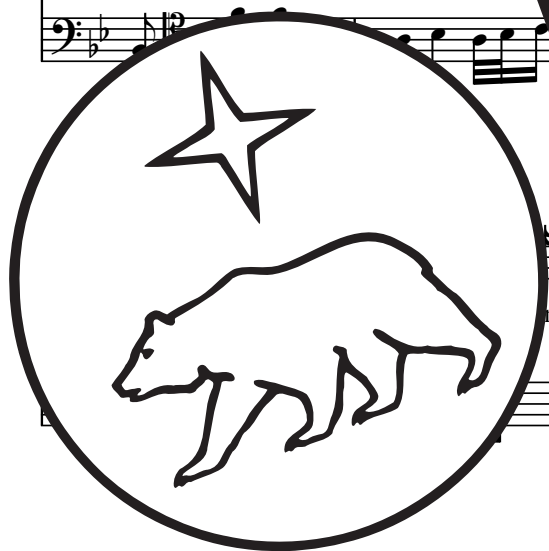
tor - na - mi in sen, vie - ni, ca - ro, ca-ro, ca - ro, ri - tor - - - - -

44

- - - - - na, ri - tor - na - mi in

50

sen. - - - - -



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

56

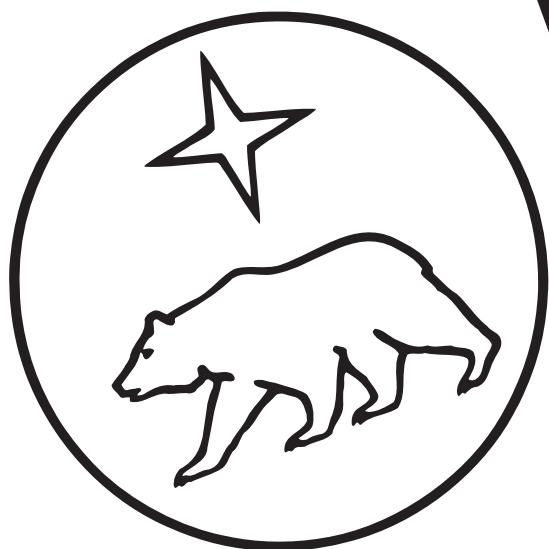
n io, che le - - - - - ar - do al lu - me,

62

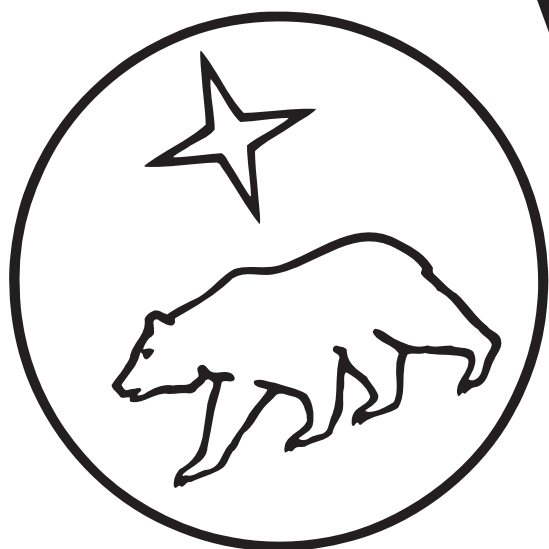
ar - do al lu - me del ca - ro mio ben. Far - fal - let - ta son io, che le piu - me

69

ar - do al lu - me, ar - do al lu - me del ca - ro mio ben. da capo



Bärenreiter Leseprobe Sample page



Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.