

George Frideric
HANDEL

Belshazzar
HWV 61

Version 1745:
Soli SMsATB, Coro SATB (divisi SAT)
2 Oboi, 2 Trombe, Timpani, 3 Violini, Viola, Basso continuo
(Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo/Organo)

Version 1751:
wie 1745, aber / as 1745, but
Soli SAATB

Version 1758:
wie 1745, aber / as 1745, but
+ 2 Corni, + 2 Flauti dolce

herausgegeben von / edited by
Felix Loy

Stuttgart Handel Editions
Urtext

Partitur / Full score



Carus 55.061

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich: Partitur (Carus 55.061), Studienpartitur (Carus 55.061/07), Klavierauszug (Carus 55.061/03), Chorpartitur (Carus 55.061/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 55.061/19).

The following performance material is available: full score (Carus 55.061), study score (Carus 55.061/07), vocal score (Carus 55.061/03), choral score (Carus 55.061/05), complete orchestral material (Carus 55.061/19).

Besetzung / Scoring

Dramatis personae

BELZHAZZAR, King of Babylon. *Tenore*.
NICTORIS, mother of Belshazzar. *Soprano*.
CYRUS, Prince of Persia. *Mezzosoprano* (1745, 1758) / *Alto* (1751).
DANIEL, a Jewish prophet. *Alto*.
GOBRYAS, an Assyrian Nobleman, revolted to Cyrus. *Basso*.
ARIOCH, a Babylonian Lord. *Tenore*. (in no. 51 only)
Messenger. *Basso*. (in no. 51 only)

Chorus of Bayblonians
Chorus of Jews *SATB (also with divisi SAT)*
Chorus of Medes and Persians

Orchester / Orchestra

Tromba I, II in D / Re
Timpani in d-A / Re-La
Corno I, II in F (nur / *only* 1758)

Flauto dolce I, II (nur / *only* 1758)
Oboe I, II

Violino I, II, III
Viola
Bassi (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo/Organo)

Aufführungsdauer / Duration: ca. 170 min.

Dramatis personae

BELSAZAR, König von Babylon. *Tenor*.
NITOCRIS, Belsazars Mutter. *Sopran*.
CYRUS, Fürst der Perser. *Mezzosopran* (1745, 1758) / *Alt* (1751).
DANIEL, ein jüdischer Prophet. *Alt*.
GOBRIAS, ein zu Cyrus übergegangener assyrischer Edelmann. *Bass*.
ARIOCH, ein babylonischer Hofmann. *Tenor*. (nur in Nr. 51)
Ein Bote. *Bass*. (nur in Nr. 51)

Chor der Babylonier
Chor der Juden *SATB (auch mit divisi SAT)*
Chor der Meder und Perser

Inhalt / Contents

Vorwort		VI
Foreword		XI
Act I		
1. Overture		1
*2. Accompagnato (<i>Nitocris</i>)	Vain, fluctuating state / <i>Ach, unstät eitles Los</i>	6
*3. Air (<i>Nitocris</i>)	Thou, God most high / <i>Du, Gott der Höh'</i>	10
4. Chorus (<i>Chorus of Babylonians</i>)	Behold, by Persia's hero made / <i>O seht, wie Persias junger Held</i>	14
5. Recitative (<i>Gobryas, Cyrus</i>)	Well may they laugh / <i>Uns gilt ihr Hohn</i>	23
6. Accompagnato (<i>Gobryas</i>)	O memory still bitter to my soul! / <i>O wecke mir nicht diesen bitteren Schmerz!</i>	24
*7. Air (<i>Gobryas</i>)	Oppress'd with never-ceasing grief / <i>Gebeugt von unheilbarem Schmerz</i>	25
8. Air (<i>Cyrus</i>)	Dry those unavailing tears / <i>Still' der eitlen Tränen Flut</i>	28
9. Recitative (<i>Cyrus</i>)	Be comforted / <i>Ermanne dich!</i>	31
10. Accompagnato (<i>Cyrus</i>)	Methought, as on the bank / <i>Mir schien, dass am Gestad'</i>	31
11. Recitative (<i>Cyrus, Gobryas</i>)	Now tell me, Gobryas / <i>Nun sage, Gobrias</i>	34
12. Air (<i>Gobryas</i>)	Behold the monstrous human beast / <i>O schau den Wüstling gleich dem Tier</i>	35
*13. Recitative (<i>Cyrus</i>)	Can you then think it strange / <i>Befremdet dich es denn</i>	38
14. Chorus	All empires upon God depend / <i>Die Reiche stehn in Gottes Rat</i>	39
15. Air (<i>Daniel</i>)	O sacred oracles of truth! / <i>O heil'ges Buch, der Wahrheit Quell und Grund</i>	48
16. Accompagnato (<i>Daniel</i>)	Rejoice, my countrymen / <i>Sei freudig, o mein Volk</i>	51
17. Recitative (<i>Daniel</i>)	For long ago / <i>Denn lang zuvor</i>	52
18. Accompagnato (<i>Daniel</i>)	Thus saith the Lord / <i>So sprach der Herr</i>	52
19. Chorus (<i>Chorus of Jews</i>)	Sing, O ye heav'ns / <i>Singt, Himmel, singt</i>	55
20. Air (<i>Belshazzar</i>)	Let festal joy triumphant reign / <i>Ein freudig Fest lasst uns begehn!</i>	68
21. Recitative (<i>Belshazzar, Nitocris</i>)	For you, my friends / <i>Für euch, o Freunde</i>	75
*22. Air (<i>Nitocris</i>)	The leavy honors of the field / <i>Das falbe Laub in Feld und Wald</i>	76
23. Recitative (<i>Belshazzar, Nitocris</i>)	It is the custom / <i>Dies ist die Ordnung</i>	83
24. Chorus (<i>Chorus of Jews</i>)	Recall, O king / <i>Zurück, o Herr</i>	84
25. Recitative (<i>Nitocris, Belshazzar</i>)	They tell you true / <i>Sie reden wahr</i>	87
26. Duet (<i>Nitocris, Belshazzar</i>)	O dearer than my life / <i>O meines Lebens Lust</i>	89
27. Chorus (<i>Chorus of Jews</i>)	By slow degrees / <i>Allmählig steigt</i>	96
Act II		
28. Chorus	See, from his post Euphrates flies! / <i>Seht, wie so schnell der Euphrat flieht!</i>	107
29. Recitative (<i>Cyrus</i>)	You see, my friends / <i>Ihr seht, o Freunde</i>	126
30. Air (<i>Cyrus</i>)	Amaz'd to find the foe so near / <i>Erstarrt, den Feind so nah zu schau'n</i>	126
31. Chorus (<i>Chorus of Persians</i>)	To arms; no more delay / <i>Voran! Nicht zaudert mehr!</i>	130
32. Chorus (<i>Chorus of Babylonians</i>)	Ye tutelar gods / <i>Ihr schützenden Götter</i>	134
33. Air (<i>Belshazzar</i>)	Let the deep bowl thy praise confess / <i>Kränzet den Becher rings im Kreis!</i>	144
34. Accompagnato (<i>Belshazzar</i>) and Chorus (<i>Chorus of Babylonians</i>)	Where is the God / <i>Wo ist der Gott</i>	148
35. Recitative (<i>Belshazzar</i>)	Help the king / <i>Helft unserm Herrn!</i>	148
36. Symphony	Call all our wise men / <i>Ruft meine Weisen</i>	151
37. Recitative (<i>Belshazzar</i>) and Chorus (<i>Wise Men</i>)	Ye sages / <i>Ihr Weisen</i>	153
38. Chorus (<i>Chorus of Babylonians</i>)	Alas! too hard a task / <i>O Herr! Unmöglich ist</i>	153
*39. Recitative (<i>Nitocris</i>)	O misery! / <i>O Missgeschick!</i>	154
40. Recitative (<i>Belshazzar</i>)	O king, live forever! / <i>O Herr, nicht verzage!</i>	157
41. Air (<i>Daniel</i>)	Art thou that Daniel / <i>Bist du der Daniel</i>	158
42. Accompagnato (<i>Daniel</i>)	No: to thyself thy trifles be / <i>Nein! Halte Prunk und Pracht an dir</i>	158
43. Recitative (<i>Nitocris</i>)	Yet, to obey / <i>Doch beug ich mich</i>	160
44. Air (<i>Nitocris</i>)	O sentence too severe! / <i>O allzu strenger Spruch!</i>	162
	Regard, O son, my flowing tears / <i>O blick auf deiner Mutter Gram</i>	163

45. Air (Cyrus)	O God of truth! / O Gott des Heils	165
46. Recitative (Cyrus)	You, Gobryas / Du, Gobrias	169
*47. Chorus (Chorus of Persians)	O glorious prince! / O tapfrer Fürst!	170
Act III		
*48. Air (Nitocris)	Alternate hopes and fears / Vorahnend hofft und bangt	179
*49. Recitative (Nitocris, Daniel)	Fain would I hope / Gern hofft' ich noch	182
50. Air (Daniel)	Can the black Aethiop change his skin? / Lässt auch der Leu Art und Natur?	183
51. Recitative (Nitocris, Arioch, Messenger)	My hopes revive / Ich hoff' aufs neu'	185
52. Chorus (Chorus of Jews)	Bel boweth down! / Baal sank dahin	187
53. Air (Belshazzar)	I thank thee, Sesach / Ich danke, Sesach	192
54. Symphony	(A martial symphony / Kriegerische Musik)	195
*55. Air (Gobryas)	To pow'r immortal / Den ew'gen Mächten	197
56. Recitative (Cyrus)	Be it thy care / Suche in Eile	199
57. Air (Cyrus)	Destructive war / O Kampf und Schlacht	199
*58. Duet (Nitocris, Cyrus)	Great victor, at your feet I bow / O Held, gebeugt siehst du mich nahn!	207
59. Recitative (Cyrus, Daniel)	Say, venerable prophet / Sprich, o ehrwürd'ger Seher	212
60. Soli (SAT) and Chorus (Chorus of Jews)	Tell it out among the heathen / Kündet überall den Heiden	213
*61. Accompagnato (Cyrus)	Yes, I will build thy city / Ja, ich bau deine Stadt dir	218
62. Soli (SA) and Chorus (Chorus of Jews)	I will magnify thee / Sei von mir gepriesen	220
Anhang I / Appendix I: ** Sätze für die Fassungen 1751 und 1758 / Music for the 1751 and 1758 versions		
7a. Air (Gobryas)	Oppress'd with never-ceasing grief / Gebeugt von unheilbarem Schmerz	232
13a. Recitative (Cyrus)	Can you then think it strange / Befremdet dich es denn	236
13b. Air (Cyrus)	Great God! / Du Gott!	236
13c. Recitative (Cyrus)	My friends, be confident / Seid, Freunde, wohlgemut	238
22a. Air (Nitocris)	The leavy honors of the field / Das falbe Laub in Feld und Wald	239
47a. Chorus (Chorus of Persians)	O glorious prince! / O tapfrer Fürst!	244
48a. Air (Nitocris)	Alternate hopes and fears / Vorahnend hofft und bangt	266
55a. Air (Gobryas)	To pow'r immortal / Den ew'gen Mächten	270
58a. Duet (Nitocris, Cyrus)	Great victor, at your feet I bow / O Held, gebeugt siehst du mich nahn!	272
61a. Accompagnato (Cyrus)	Yes, I will build thy city / Ja, ich erbau die Stadt dir	276
Anhang II / Appendix II: ** Sätze für die Fassung 1758 / Music for the 1758 version		
2a. Recitative (Nitocris)	Vain, fluctuating state / Ach, unstät eitles Los	279
39a. Recitative (Nitocris)	O king, live forever! / O Herr, nicht verzage!	279
39b. Air (Nitocris)	Wise men, flatt'ring / Falscher Weisheit Truggespinste	279
39c. Recitative (Nitocris)	Tho' all thy wise men fail thee / Versagt auch ihre Weisheit	287
49a. Air (Nitocris)	Fain would I know / Gern wüsst' ich noch	288
Anhang III / Appendix III: ** Vor der Uraufführung (1745) gestrichene Sätze / Music cancelled before the fist performance (1745)		
3x. Recitative (Nitocris, Daniel)	The fate of Babylon / Das Schicksal Babylons	291
3y. Air (Daniel)	Lament not thus / Wehklage nicht	292
Kritischer Bericht		296
Critical Report		307

* Sätze, die mit Asterisk (*) markiert sind, entfallen bei den Fassungen 1751 und/oder 1758 bzw. werden bei diesen Fassungen durch einen Satz in Anhang I oder II ersetzt (siehe Vorwort). / *Movements that are marked by an asterisk (*) should be omitted with the 1751 and/or 1758 versions or should be replaced with these versions by a movement from Appendix I or II, respectively (see Foreword).*

** **NB:** Im Orchestermaterial (Carus 55.061/19) sind die Nummern der Anhänge I und II aus praktischen Gründen in den Hauptteil integriert; Anhang III erscheint dort als „Anhang“.

NB: For the orchestral material available with this edition (Carus 55.061/19), the numbers of the Appendices I and II have been integrated into the main body for practical reasons; Appendix III appears as „Appendix“.

Vorwort

Nachdem Georg Friedrich Händel sich bereits seit 1732 immer mehr von der Oper ab- und der Komposition und Aufführung von Oratorien zugewandt hatte, nahm er seinen endgültigen Abschied von der erstgenannten Gattung 1741 mit *Deidamia*. Der zunehmend ruinöse Wettbewerb im Operngeschäft war sicher der konkreteste äußere Grund dafür, denn die Oratorien erforderten weder teure Sänger noch aufwändige Inszenierungen. Mit den englischsprachigen Oratorien konnte er aber nicht nur seine Aufführungen deutlich preiswerter produzieren, sondern auch neue Publikumsschichten gewinnen, die die italienische Oper ablehnten. Als zusätzliche Attraktion schob er Instrumentalwerke ein, bei denen bekannte Solisten (einschließlich seiner selbst) präsentiert wurden.

Das Oratorium in der von Händel entwickelten Gestalt war die perfekte, zeitgemäße Antwort auf die damals aktuellen Bestrebungen zur Überwindung des starken Einflusses der italienischen Oper, die in den Augen des englischen Publikums zunehmend für überlebte Strukturen stand, sowohl im gesellschaftlichen Sinn (Ausdruck des Absolutismus) als auch musikalisch (besonders die „erstarrte“ Form der Dacapo-Arie). So wurde Händel etwa von Aaron Hill, den er bereits seit dessen Mitarbeit an seiner ersten Londoner Oper *Rinaldo* 1710 kannte, in einem Brief von 1732 aufgefordert, englischsprachige Opern zu schreiben: „Meine Meinung ist, dass Sie stark genug sind, uns von der italienischen Knechtschaft zu befreien und zu beweisen, dass Englisch geschmeidig genug für eine Oper ist, wenn es von Dichtern geschrieben wird, die die Süßigkeit unserer Sprache und ihre Kraft wirkungsvoll gegeneinander abzuheben wissen.“¹

Händel erfindet in diesem historischen Moment tatsächlich eine „englische Oper“, die den ästhetischen und gesellschaftlichen Entwicklungen entspricht. Nur muss sie aus äußerlichem Grund in anderem Gewand erscheinen: Seit dem Blasphemy Act von 1605 war in England die szenische Aufführung biblischer Stoffe verboten. Da auch die Aufführung nicht-liturgischer Musik in der Kirche untersagt war, fand man die Lösung in der nicht-szenischen Aufführung biblischer Stoffe im Theater. Händels Wechsel von der Oper zum Oratorium ist also nicht etwa als Entwicklung hin zur Kirchenmusik zu verstehen. „Was Händel bei seiner neuen Schöpfung, dem dramatischen Oratorium bzw. der geistlichen Chor-Oper, offenbar vorschwebte, war eine gesteigerte, großartigere und wirkungsvollere Form von Musiktheater.“²

Dabei werden jedoch in erster Linie nicht etwa Werke englischer Dichter, sondern Geschichten aus dem Alten Testament als Text-

grundlage gewählt. Das ist damit zu erklären, dass „im England der damaligen Zeit eine starke Identifikation mit dem alten Israel vorherrschte und die alttestamentlichen Stoffe daher als nationale Stoffe von durchaus politischer Zündkraft empfunden wurden.“³

Ein Musterbeispiel des „dramatischen Oratoriums“ in diesem Sinne schuf Händel 1744 mit *Belshazzar*. Mit Charles Jennens, der sein Partner bereits bei mehreren Werken zuvor gewesen war (darunter *Messiah*), wählte er einen Librettisten, in dessen Person sich die beschriebene politisch-nationale Interpretation biblischer Stoffe quasi idealtypisch zeigt. Er war einer der prominentesten Vertreter des Jakobitismus, dessen Anhänger, auch Jakobiten genannt, sich zum Hause Stuart bekannten und daher dem Hannoveraner Königshaus (und damit auch dem damaligen König Georg II.) den Treueeid verweigerten. Vor dem Hintergrund des aktuellen Zeitgeschehens ist es sehr plausibel, dass Jennens mit der Geschichte vom Sieg des Cyrus über Belshazzar allegorisch für die Rückgabe der Königskrone an das Haus Stuart werben wollte:⁴ Anfang 1744 war bereits bekannt, dass sich der Thronanwärter der entmachteten Stuart-Linie, Charles Edward (genannt „Bonnie Prince Charlie“), in Frankreich direkt an der Straße von Dover aufhielt; im August des folgenden Jahres begann mit dessen Landung in Schottland der zweite Jakobitenaufstand.

Nichts deutet freilich darauf hin, dass Händel an solchen politischen Statements irgendein Interesse gehabt hätte. Ihm gab etwas anderes zu denken, nämlich wie er Jennens dazu bringen konnte, das nach Händels Auffassung deutlich zu lange Libretto zu kürzen, ohne den charakterlich durchaus eigenwilligen Textautor zu verärgern.

Wer den Anstoß zur Wahl des Stoffes gab, ist nicht überliefert; nach den geschilderten politischen Implikationen mag es aber naheliegen, Jennens als den Ideengeber zu vermuten. Die erste Nachricht von der Entstehung des Librettos findet sich in einem Brief Händels an Jennens vom 9. Juni 1744, in dem er seiner Freude über den Beginn der Arbeit am neuen Werk Ausdruck verleiht.⁵ Der Text des ersten Akts trifft am 18. Juli bei Händel ein. Am folgenden Tag bestätigt er dessen Erhalt, und in demselben Brief formuliert er erste, zwischen den Zeilen lesbare Sorgen um die Länge des Textes:⁶ „Ihre Argumente für die Länge des ersten Aktes sind für mich völlig überzeugend, und gleichzeitig bin ich der Meinung, dass die folgenden Akte kurz gehalten werden sollten.“

¹ „My meaning is, that you would be resolute enough, to deliver us from our Italian bondage; and demonstrate, that English is soft enough for Opera, when compos'd by poets, who know how to distinguish the sweetness of our tongue, from the strength of it, where the last is less necessary.“ Aaron Hill: *The Works of the late Aaron Hill*, Bd. I–IV, London 1753, hier Bd. I, S. 115f.; zitiert nach: *Händel-Handbuch*, Band 4: *Dokumente zu Leben und Schaffen*, hrsg. von der Editionsleitung der Hallischen Händel-Ausgabe, Leipzig/Kassel 1985, S. 205.

² Jan Assmann: „Händels *Belshazzar* – musikalische Form und geschichtliche Hintergründe“, in: *Musik & Ästhetik* 13 (49), 2009, S. 5–24, Zitat S. 7.

³ Assmann, ebd., S. 8.

⁴ Darauf weist bereits Ruth Smith hin, die auch entsprechende Anspielungen im *Belshazzar*-Libretto anführt: *Handel's Oratorios and eighteenth century thought*, Cambridge 1995, u. a. S. 261 und 262. Noch ausführlicher (bis in die Wortwahl hinein) belegt Angela Baier diese Bedeutungsebene des Librettos: „Jehovah hath redeemed Jacob“: *Belshazzar* als jakobitisches Oppositionsdrama“, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, Bd. 11, hrsg. von Hans-Joachim Marx, Kassel u. a. 2006, S. 199–218.

⁵ Vgl. *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 376f.

⁶ Brief Händels an Jennens vom 19.7.1744; *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 377. „Your reasons for the Length of the first act are intirely Satisfactory to me, and it is likewise my Opinion to have the following Acts short.“

Während er auf den zweiten Akt wartet, beginnt Händel schon am 19. Juli mit der Komposition des zweiten für die Spielzeit 1744/45 vorgesehenen neuen Oratoriums, *Hercules*, und schließt die Partitur nach vier Wochen am 21. August ab. Am selben Tag bestätigt er Jennens den Eingang des zweiten Akts zu *Belshazzar* und betont, er sei „sehr zufrieden damit“ und „warte ungeduldig auf den dritten Akt“.⁷ Diese Ungeduld übermannt ihn nun, und er beginnt am 23. August mit der Komposition, ohne noch den Text des dritten Akts zu kennen. Die Akte 1 und 2 stellt er am 10. September fertig, eine weitere Durchsicht am 15. September.⁸ Dazwischen, am 13. September, schreibt er nochmals an Jennens und mahnt den noch fehlenden Text zum dritten Akt an, dessen Ankunft er schließlich am 2. Oktober bestätigen kann,⁹ indem er bekräftigt, er halte das Libretto „für ein sehr schönes und erhabenes Oratorium, nur ist es wirklich zu lang, wenn ich die Musik so lang machte, würde es 4 Stunden und mehr dauern. Ich habe schon viel von der Musik gekürzt, um die Dichtung so weit wie möglich zu bewahren, aber sie muss dennoch gekürzt werden.“ Letztlich blieben mehr als 200 Verse der ursprünglichen Dichtung Jennens’ unverändert.

Die Komposition des dritten Akts hat Händel am 23. Oktober 1744 abgeschlossen; dies zumindest notierte Charles Jennens in seinem Exemplar der Händel-Biografie von John Mainwaring.¹⁰ Da die dort ebenso notierten Daten zum Abschluss der Akte 1 und 2 mit Händels autographen Eintragungen übereinstimmen, dürfte das Datum glaubwürdig sein.

Die Uraufführung fand am 27. März 1745 im King’s Theatre am Haymarket statt. Ihr folgten nur zwei Wiederholungen am 29. März und am 23. April. Dafür war mangelnder Zuspruch des Publikums sicher ein Grund, jedoch lag wohl ein weiterer in Händels angegriffener Gesundheit, und schließlich stand ihm auch das Theater nicht durchgehend zur Verfügung.¹¹ Schließlich ist die Uraufführung auch musikalisch sehr unglücklich verlaufen, da Händel wegen Erkrankung seiner Altistin Susanna Cibber sehr kurzfristig die Rollenverteilung ändern und deshalb zahlreiche musikalische Änderungen vornehmen musste (siehe auch unten, „Zu den Fassungen“). Das hatte offenbar eine äußerst unbefriedigende Aufführung zur Folge. Die Händel-Verehrerin Elizabeth Carter schrieb an ihre Freundin Catherine Talbot nach der Aufführung: „Händel, einst so gut besucht, spielt vor leeren Wänden [...] Unmodern wie ich bin, war ich aber hocherfreut [...] Die Musik, trotz allem, was die äußerst schlechten Sänger an ihr verdorben haben, kann es mit allem aufnehmen, was ich bislang gehört habe“.¹²

⁷ Brief vom 21.8.1744; *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 378. „I am greatly pleased with it“; „I can only say that I impatiently wait for the third Act“.

⁸ Siehe Kritischer Bericht, I. Die Quellen, A1.

⁹ Briefe vom 13.9. und 2.10.1744; *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 379. „You may believe that I think it a very fine and sublime Oratorio, only it is really too long, if I should extend the Musick, it would last 4 Hours and more. I retrench’d already a great deal of the Musick, that I might preserve the Poetry as much as I could, yet still it must be shortned.“

¹⁰ Winton Dean: „Charles Jennens’s Marginalia to Mainwaring’s Life of Handel“, in: *Music and Letters* 53 (1972), S. 160–163, hier S. 161.

¹¹ Bernd Baselt, *Händel-Handbuch*, Band 2: *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik*, Leipzig/Kassel etc. 1984, S. 281.

¹² Elizabeth Carter an Catherine Talbot, 2. April 1745, zit. nach: *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 388. „Handel, once so crowded, plays to empty walls [...] Unfashionable that I am, I was I own highly delighted [...] the music, in spite of all that very bad performers could do to spoil it, equal to any thing I ever heard“.

Es war das Ende einer schwierigen Saison. Im Januar gab Händel bekannt, dass wegen mangelnden Verkaufs die noch ausstehenden Konzerte der Saison nicht mehr stattfinden sollen und er den Subskribenten drei Viertel des bezahlten Preises zurückerstatten wird.¹³ In der betreffenden Annonce vom 17. Januar 1745 kam er zu dem Schluss, dass seine Arbeit für die Vertonung der englischen Sprache trotz großer Erfolge in den vergangenen Jahren nun „wirkungslos“ geworden sei.¹⁴ Obwohl sich daraufhin zahlreiche Anhänger bereit erklärten, die Subskription aufrechtzuerhalten,¹⁵ und noch einige Aufführungen stattfanden, endete die Saison schließlich nach nur 16 der geplanten 24 Konzerte. Händel ging danach nicht mehr das Wagnis ein, von November bis zum Ende der Fastenzeit durchgängig Oratorien zu präsentieren (anstatt sich auf die Fastenzeit zu beschränken).

Mag einerseits vielleicht ein generell rückläufiges Interesse des Publikums in der Zeit um 1744/45 zum geschilderten Abbruch der Subskription beigetragen haben,¹⁶ so gibt es andererseits konkrete Hinweise darauf, dass Händel auch zum Opfer von Intrigen seiner Gegner wurde: Ein anonymes Gedicht, veröffentlicht im *Daily Advertiser*,¹⁷ wies erstmals auf eine Dame aus der höheren Londoner Gesellschaft hin, die eigene Veranstaltungen bewusst auf Händels Aufführungstermine legte, um ihn zu boykottieren. Wahrscheinlich steckte dahinter Lady Brown, Gattin des ehemaligen britischen Gesandten in Venedig: So schrieb Charles Jennens von den „Machenschaften der Damen“, die von „einer gewissen anglo-venezianischen Dame“ angeführt wurden, und die für Händels Misserfolg – neben eigenen Unvorsichtigkeiten etwa in der Konzertplanung – vor allem verantwortlich seien.¹⁸

Außerdem ist damit zu rechnen, dass das Londoner Publikum die in der damaligen nationalen Situation wohl durchaus spürbaren Anspielungen des Librettos im Sinne einer Parteiergreifung für das Haus Stuart nicht sonderlich goutierte – auch wenn es dafür offenbar keine konkreten Belege gibt.

Als biblische Textquellen verwendete Jennens neben dem Buch Daniel (Dan 5,1.9.22), in dem die zentrale Szene von Belsazars Gastmahl und dem „Menetekel“ überliefert ist, die Prophezeiungen aus Jesaja (Jes 44,28; 45,1–6) über den persischen Prinzen Cyrus (Kyros) sowie aus Jeremia (Jer 29,13f.) über die Juden in Babylon und dessen Untergang. Den konkreten historischen Bezug untermauerte Jennens, indem er auch Texte der griechischen Geschichtsschreiber Herodot (*Historiae apodexis* I,185) und Xenophon (*Kyru paedeia* IV,6 und VII,5) heranzog. Beim erstgenannten fand er die Figur von Belsazars Mutter Nitocris, „die zum herrschenden guten Geist des Oratoriums zu machen wohl sein

¹³ *The Daily Advertiser* vom 17. Januar 1745; wiedergegeben in: *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 383f.

¹⁴ „I have the Mortification now to find, that my Labours to please are become ineffectual“; ebd., S. 383.

¹⁵ *The Daily Advertiser*, 18. Januar 1745; wiedergegeben in: *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 384.

¹⁶ So Michael Zywietz, „Judas Maccabaeus (HWV 63)“, in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, hrsg. von M. Zywietz, Laaber 2010, S. 394–406, hier S. 395.

¹⁷ 21. Januar 1745; wiedergegeben in: *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 385f.

¹⁸ „His ill success is laid chiefly to the charge of the Ladies“ sowie „a certain Anglo-Venetian Lady“; Brief an Edward Holdsworth, 21. Februar 1745; wiedergegeben in: *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 386, vgl. auch ebd. S. 385.

eigener Einfall war“.¹⁹ Aus Xenophon entnahm er die Geschichte von Gobrias und der Ermordung seines Sohnes durch Belsazar sowie einige Aspekte der Belagerung und Erstürmung Babylons. Daraus gewann Jennens eine stringente, dramatische Erzählung, mit viel Akribie und Liebe zum Detail, die jedoch auch zu der von Händel gefürchteten Überlänge des Librettos führte. Mit zahlreichen Bühnenanweisungen erläuterte er die Situationen.

Schauplatz der Geschichte ist Babylon, Hauptstadt der Assyrier, im Jahre 538 v. Chr. Zu Beginn der Handlung belagern die Heere der Meder und Perser unter König Cyrus die Stadt. Nitocris räsoniert über Aufstieg und Fall irdischer Königreiche, über die nur die Beständigkeit Gottes erhaben ist. Der Prophet Daniel, den sie verehrt, erscheint und versichert ihr, dass Gott Treue und Unterwerfung unter seinen Willen stets belohnen wird. Angeregt von einem Traum plant Cyrus zusammen mit dem Überläufer Gobrias die Erstürmung Babylons und die Befreiung der Juden. Der Plan soll am Sesach-Fest realisiert werden, bei dem die Babylonier traditionell große Gelage veranstalten und sowohl unaufmerksam als auch betrunken sind. Mittels der Umleitung des Flusses Euphrat soll die Befestigung der Stadt überwunden werden.

An dem Fest im Palast wollen die Juden nicht teilnehmen; dies erbost Belsazar, der daraufhin trotz aller Warnungen von Nitocris die geweihten Gefäße der Juden, eine Beute seines Großvaters Nebukadnezar, aus dem Tempel bringen lässt und für das Trinkgelage verwendet.

Im zweiten Akt erscheint während des Festes das berühmte, von Geisterhand geschriebene „Menetekel“ an der Wand des Saales. Niemand versteht die Worte außer dem eilends hinzugezogenen Daniel, der pflichtschuldig die Bedeutung offenbart: Die Tage des Reiches sind gezählt, es wird an die Meder und Perser übergehen.

Im dritten Akt wird vom Sieg des Cyrus und dem Fall Belsazars und der Seinen berichtet. Nachdem Nitocris sich Cyrus unterwirft, bittet dieser sie darum, ihn an Sohnes Statt anzunehmen. Daniel zeigt Cyrus die Prohezeiung Jesaias und bittet ihn um Erfüllung dieser Visionen mit der Befreiung des jüdischen Volkes und dem Wiederaufbau des Tempels in Jerusalem. Das Oratorium schließt mit einem großen Dankgesang der Juden (Ps 96,10 und 145,1.21).

Die Partitur wurde bereits am 9. April 1745, also kaum zwei Wochen nach der Uraufführung, erstmals vom Londoner Verleger J. Walsh angezeigt und nochmals am 29. April, diesmal mit dem Zusatz „will be published in a short Time“.²⁰ Schließlich erfolgte am 18. Mai die definitive Anzeige mit Preisangabe.²¹ Die Partiturausgabe enthielt allerdings keine Chöre. Weitere Auflagen erschienen 1747 und um 1750, was darauf hindeutet, dass, trotz des Misserfolgs bei den Aufführungen, eine gute Nachfrage bestand.

Nach den drei Aufführungen 1745 hat Händel nur noch zweimal auf das Werk rekurriert: 1751 mit Aufführungen am 22. und 27. Februar sowie 1758 am 22. Februar (jeweils im Coventgarden Theatre). Auch im späteren 18. Jahrhundert blieb es in England weitgehend unbeachtet.²² Sogar das 19. Jahrhundert brachte für das Werk kaum Änderung auf der Insel: Erst 1846/47, also noch nach der deutschen Erstaufführung (siehe unten, „Zur deutschen Übersetzung“), wurde es erneut gegeben, und auch danach folgten nur vereinzelte Wiedergaben.²³

Zur Quellenlage und Edition

Wie bei vielen anderen Oratorien Händels ist neben seiner autographen Kompositionspartitur (siehe Quellen **A1** bis **A3** im Kritischen Bericht) seine Direktionspartitur (Quelle **B**) von größter Bedeutung für eine kritische Edition. Spätestens seit den Forschungen von Clausen²⁴ ist klar, dass die heute in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg verwahrte Abschrift diejenige Partitur darstellt, die Händel vor der Uraufführung von *Belshazzar* von seinem Freund und Hauptkopisten John Christopher Smith sen. als Direktionsexemplar kopieren ließ. Dieses hat Händel zeitlebens für alle seine Aufführungen des Werks benutzt.

Für die Frage nach der Fassung der Uraufführung bzw. der ersten Aufführungsserie Händels im Jahr 1745 ist die Direktionspartitur von noch größerer Bedeutung als das Autograph, da, wie der Quellenvergleich zeigt, Händel auch nach ihrer Abschrift noch Änderungen vorgenommen hat, die er teils in das Autograph eintrug und als Korrekturen in die Direktionspartitur übertragen ließ, die teils aber auch nur aus dieser ersichtlich sind. Vor allem aber ist nur aus ihr zu erfahren, welche Arien, Chöre, Rezitative und Instrumentalstücke Händel letztlich, nach den zahlreichen Korrekturen und Neuansätzen im Autograph, für seine Aufführungen wählte und in welcher Abfolge sie musiziert wurden. Aus diesen Gründen basiert die vorliegende Edition auf der Direktionspartitur, bezieht das Autograph aber als zweite Hauptquelle mit ein, da sie in einigen Fällen im Detail präzisere bzw. musikalisch sinnvollere Lesarten sowie zusätzliche Informationen enthält.

Das unter Händels Leitung benutzte Aufführungsmaterial ist nicht erhalten. Für einzelne, erst nach der Uraufführung bzw. in den Folgejahren eingefügte Nummern, die nicht in den Quellen **A** und/oder **B** vorhanden sind, wurden weitere Quellen herangezogen (dazu und zu weiteren Einzelheiten der vorliegende Ausgabe siehe den Kritischen Bericht).

Zu welchem Zeitpunkt Händel die in der Direktionspartitur bei einzelnen Nummern (Nr. 26, 42, 51, 62) sichtbaren Kürzungen vorgenommen hat, ist nicht in jedem Fall bekannt. In der Edition sind die Kürzungen durch Strichelung mit erläuternden Fußnoten mitgeteilt.

¹⁹ Anthony Hicks, „Ein sehr edles Stück“, Booklettext zur CD-Aufnahme von *Belshazzar* der Archiv Produktion (431793-2) unter Leitung von Trevor Pinnock, Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH 1991, S. 19–25, Zitat S. 21.

²⁰ *Daily Advertiser*, 9.4.1745, und *General Advertiser*, 29.4.1745; zit. nach *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 389.

²¹ *General Evening Post*, 18.5.1745 (ebenso am 20.5. im *General Advertiser*); *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 392.

²² Bekannt sind nur zwei Aufführungen: 1763 in Oxford und 1787 in Manchester. Hans-Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Göttingen 1998, S. 57.

²³ Ebd., S. 58.

²⁴ Hans Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren („Handexemplare“)*, Hamburg 1972, bes. S. 10ff. und 120–124.

Zu den Fassungen

Im Falle von *Belshazzar* kam es nicht erst, wie bei vielen anderen Werken Händels, bei den Wiederaufnahmen in späteren Jahren zu konzeptionellen und kompositorischen Veränderungen, sondern bereits kurz vor der Uraufführung. Händel besetzte die Rolle der erkrankten Altistin Susanna Cibber (Daniel) nun mit der ursprünglich für die Rolle des Cyrus vorgesehenen Miss Robinson und transponierte für deren höhere Stimmlage die Partie entsprechend. Die Partie des Gobrias übernahm John Beard, Sänger des *Belshazzar*, zusätzlich; sie wurde deshalb grobenteils für Tenor umgeschrieben, teils aber auch an andere Personen verteilt. Der Bassist Thomas Reinhold sang die Partie des Cyrus, deren Tessitur mehrfach geändert wurde.²⁵ Diese noch stark vereinfachte Darstellung lässt bereits erahnen, dass die ersten Aufführungen nicht befriedigend verlaufen konnten.

Unsere Ausgabe lässt alle Änderungen, die auf diese kurzfristige Umdisposition zurückzuführen sind, außer Acht und bringt die Fassung der Uraufführung so, wie sie von Händel ursprünglich geplant war. Außerdem sind alle Stücke der beiden weiteren von Händel autorisierten Fassungen der Jahre 1751 und 1758 enthalten.

Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass letzte Sicherheit über die Gestalt und Zuordnung der Stücke zu den Aufführungsversionen nicht in jedem Fall zu erreichen ist, insbesondere bei Transpositionen sowie Kürzungen innerhalb einer Nummer. Auch die folgenden Erläuterungen zu einzelnen Nummern, etwa zu Nr. 30, veranschaulichen diese fehlende letzte Gewissheit über Anzahl, Inhalt und Zeitpunkt aller Änderungen.

Die Fassung 1745 ist im Hauptteil der Ausgabe wiedergegeben; für die weiteren Versionen sind die entsprechend markierten Nummern auszulassen bzw. durch die in Anhang I bzw. II abgedruckten Stücke zu ersetzen. Schließlich wurde, abweichend von dem Prinzip der Edition von tatsächlich aufgeführten Fassungen, als Anhang III auch Rezitativ und Arie des Daniel (Nr. 3x und 3y) in die Ausgabe einbezogen, um die Musik dieser bekannten Arie ebenfalls verfügbar zu machen.²⁶ Analog zu Händels eigener Praxis ist, inhaltliche und musikalische Plausibilität vorausgesetzt, selbstverständlich auch die Aufführung von Mischfassungen aus dem angebotenen Material möglich und legitim.

Die Aufführung 1758 stand wegen Händels Erblindung und zunehmender Hinfälligkeit unter der Leitung von John Christopher Smith jun., der vermutlich auch die Änderungen vornahm. Es ist jedoch kaum anzunehmen, dass sie ohne das Einverständnis Händels erfolgten. Neben drei neuen bzw. geänderten Rezitativen sind zwei Arien neu entstanden: „Wise men, flatt'ring“ (Nr. 39b) sowie „Fain would I know“ (Nr. 49a; siehe zu beiden die folgenden „Erläuterungen zu einzelnen Nummern“). Die Arie Nr. 49a wird hier erstmals überhaupt in neuerer Zeit veröffentlicht. Auch Chrysanders Edition in der „alten“ Händel-Gesamtausgabe²⁷ enthält die Arie nicht.

²⁵ *Händel-Handbuch*, Band 2, S. 281.

²⁶ Im Orchestermaterial zu dieser Edition (Carus 55.061/19) sind die Nummern der Anhänge I und II aus praktischen Gründen in den Hauptteil integriert; Anhang III erscheint dort als „Anhang“.

²⁷ *Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, Band 19: Belshazzar*, hrsg. von Friedrich Chrysander, Leipzig [1864].

Erläuterungen zu einzelnen Nummern

– Zu Nr. 30 („Amaz'd to find the foe so near“):

In Quelle **B** finden sich etliche zusätzliche Noten, die tiefer sind als die ursprünglich notierten. Ihre Datierung ist unsicher, naheliegender ist die Vermutung, dass sie für die Fassung 1751 (gesungen vom Altkastraten Guadagni) ergänzt wurden. Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass einige dieser Alternativnoten bereits im Zuge der kurzfristigen Umbesetzungen vor der Uraufführung eingefügt worden sind. In unserer Edition sind sie, sofern sicher lesbar, als authentische Variante ebenfalls im Normalstich wiedergegeben.

– Zu Anhang II, Nr. 39b („Wise men, flatt'ring“):

Die Arie wurde 1758 für *Belshazzar* komponiert und nach der Aufführung (am 22. Februar) auch für die kurz darauf (am 3. und 8. März) erfolgten Wiederaufführungen von *Judas Maccabaeus* verwendet. Zu diesem Zweck wurde sie aus Quelle **B** entfernt und in die Direktionspartitur des *Judas Maccabaeus* (Quelle **C**) eingefügt.

Die Gesangslinie geht zurück auf die Arie „Se vuoi pace“ aus der Oper *Agrippina* HWV 6 (1709); das Stück wurde jedoch gravierend umgearbeitet (auch in der Instrumentalbesetzung und -begleitung) und mit einem neuen Mittelteil versehen.²⁸

Wie groß bei dieser und anderen Umarbeitungen bzw. bei der Ausarbeitung neuer Kompositionen in den Jahren nach Händels Erblindung der Anteil seines Vertrauten und Kopisten John Christopher Smith jun. war, bleibt ungewiss, da die genauen Umstände der Zusammenarbeit unbekannt sind. Über den Chor „Sion now her head shall raise“, den Händel 1757 als Zusatznummer für *Esther* komponiert hat (und später in *Judas Maccabaeus* übernahm), berichtet Charles Burney: „[...] man hat mir versichert, daß das Duett und Chor im Judas Makkabäus von Händel'n in seiner Blindheit Herrn Smith [jun.] in die Feder diktirt ist.“²⁹ Anthony Hicks vermutet allerdings, dass Smiths Rolle bei den späten Werken Händels „kreativer war, als es bisher erkannt worden ist“³⁰. In jedem Fall sollten die auf diese Art entstandenen Stücke der späten Jahre Händels in einer modernen Edition denselben Stellenwert erhalten wie die früheren;³¹ neben ihrem rein musikalischen Wert wird es so auch leichter, über Fragen der Autorschaft und Rezeption von Händels Werken zu diskutieren.

²⁸ Eine genaue Darstellung der Umarbeitung findet sich bei Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Oxford 1959, S. 469f.

²⁹ Dr. Karl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen [...], Aus dem Englischen übersetzt von Johann Joachim Eschenburg [...], Berlin und Stettin 1785, S. XL.

³⁰ „[...] there is enough to indicate that Smith's role was likely to have been more creative than has hitherto been recognized“; Hicks, „The late additions to Handel's oratorios and the role of the younger Smith“, in: *Music in Eighteenth-Century England. Essays in Memory of Charles Cudworth*, hrsg. von Chr. Hogwood und R. Lusk, Cambridge/New York 1983, S. 147–169, Zitat S. 169. – Zu dieser Fragestellung vgl. auch Hans Dieter Clausen, „Händel oder Smith? Neue Aspekte der neu komponierten oder bearbeiteten Arien und Chorsätze in den Oratorienaufführungen zwischen 1752 und 1759“, in: *Aria. Eine Festschrift für Wolfgang Rief, hrsg. von Wolfgang Hirschmann, Hildesheim u. a. 2011*, S. 317–330; und Christine Martin, „Triumph der Kunst. Remake und Revival in Händels *The Triumph of Time and Truth*“, in: *Transformationen und Metamorphosen. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2011 bis 2013*, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2017 (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 11), S. 193–204.

³¹ Dies fordert auch Hicks, ebd. S. 169.

– Zu Anhang II, Nr. 49a („Fain would I know“):

Die Arie wurde wie Nr. 39b für die Aufführung 1758 komponiert. Sie hat ihren Ursprung in einem Instrumentalstück (*Saraband* HWV 425) für instrumentale Oberstimme und Continuo, das für die Arie umgearbeitet wurde. Zur Frage der Authentizität siehe die Erläuterungen zu Nr. 39b.

Zu Nr. 60 und 62:

Die Chöre übernahm Händel aus dem Anthem „I will magnify thee“ HWV 250b (4. Teil bzw. 1. und 6. Teil). Da er nur wenige Änderungen vornahm, notierte er sie nicht im Kompositionsautograph zu *Belshazzar* (Quelle **A1**), sondern konnte sich für den Kopisten der Direktionspartitur mit dem Verweis auf diese beiden Werke sowie wenigen Anmerkungen im Autograph des Anthems (**A3**) begnügen.

Weitere Erläuterungen zu einzelnen Nummern, die Änderungen bzw. Kürzungen betreffen, sind nach den detaillierten editorischen Hinweisen im Kritischen Bericht, II. Zur Edition, zu finden.

Zur deutschen Übersetzung

Im Gegensatz zu etlichen anderen Werken Händels (z. B. *Messiah*, *Alexander's Feast*, *Judas Maccabaeus*), die bereits in den 1770er-Jahren auch im deutschen Sprachraum aufgeführt wurden, fand *Belshazzar* den Weg dorthin – vielleicht als Folge der geringen Verbreitung in England – erst spät: Die ersten dokumentierten Aufführungen fanden in Wien und Berlin jeweils im November 1834 statt.³² Die Wiener Aufführungen der Gesellschaft der Musikfreunde erfolgten in einer stark bearbeiteten Version des Komponisten, Musikschriftstellers und Beamten Ignaz von Mosel (1772–1844), der auch die Übersetzung selbst besorgte³³; für die Berliner Aufführung der Singakademie wurde eine Übersetzung des Juristen, Komponisten, Herausgebers und Übersetzers Johann Otto Heinrich Schaum (1763–1834)³⁴ verwendet.

Die Übersetzung von Mosels ist stark bearbeitet und gekürzt; allein wegen der insgesamt 19 fehlenden Nummern (bei weiteren ist der Text gekürzt oder verändert) ist seine Übersetzung zur Verwendung in unserer Edition nicht geeignet.

Schaums Übersetzung zeigt weitgehend vollständig die Fassung der Uraufführung (mit Ausnahme des gekürzten Schlusschores), jedoch nicht die späteren Änderungen bzw. Ergänzungen; insgesamt fehlen sieben Nummern.

Da die beiden genannten Übersetzungen Schaums und von Mosels bereits weit im 19. Jahrhundert entstanden sind, kann von einer zeitlichen Nähe zur Epoche Händels kaum noch gesprochen werden. Dies war neben ihrer (mehr oder weniger großen)

Unvollständigkeit der Grund, keine der beiden Übersetzungen für die vorliegende Ausgabe zu verwenden. Stattdessen erfolgte die Edition des deutschen Singtexts auf Basis der weitestgehend vollständigen und insbesondere im Versmaß dem englischen Original näher stehenden und dadurch besser singbaren Übersetzung von Georg Gottfried Gervinus (1805–1871), wie sie der Edition von Friedrich Chrysander in der „alten“ Händel-Gesamtausgabe unterlegt ist (siehe Quellen **LD1** und **LD2** im Kritischen Bericht). Zu einer Nummer (49a) fehlt bei Gervinus (ebenso wie bei Schaum und von Mosel) eine Übersetzung. Diese Nummer wurde für die vorliegende Edition vom Herausgeber neu übersetzt.

Für die Bereitstellung von Quellenkopien sei den im Kritischen Bericht genannten Bibliotheken und ihren Mitarbeiter*innen herzlich gedankt.

Albstadt, im Frühjahr 2020

Felix Loy

³² *Aufführungen von Händels Oratorien im deutschsprachigen Raum (1800–1900). Bibliographie der Berichterstattung in ausgewählten Musikzeitschriften*, hrsg. von Dominik Höink und Rebekka Sandmeier, Göttingen 2014, S. 101.

³³ *Belsazer. Oratorium in drei Abtheilungen. Aus dem Englischen zu G. F. Haendl's Musik frei übersetzt und in dieser die Instrumental-Begleitung vermehrt von I. F. von Mosel*. Wien [1834].

³⁴ *Belsazar, Oratorium in drei Abtheilungen von G. F. Händel, übersetzt von O. Schaum*. Berlin 1834.

Foreword

Already from 1732 onwards, George Frideric Handel steadily turned away from opera and focused on the composition and performance of oratorios; he made his final farewell to the former genre in 1741 with *Deidamia*. The increasingly ruinous competitiveness in the opera business was certainly the most concrete external reason for this, since oratorios required neither expensive singers nor elaborate staging. With English-speaking oratorios, furthermore, he was not only able to produce his performances much more economically, but also to gain new audiences who rejected Italian opera. As an additional attraction he inserted instrumental works in which well-known soloists (including himself) were presented.

The oratorio in the form developed by Handel was the perfect contemporary response to the current movement aimed at overcoming the strong influence of Italian opera, which in the eyes of the English public increasingly stood for outmoded structures, both in the social sense (as an expression of absolutism) and musically (particularly the “frozen” form of the da capo aria). In a letter dated 1732, for example, Handel was asked by Aaron Hill, whom he had known since their collaboration on his first London opera *Rinaldo* in 1710, to write English-language operas: “My meaning is, that you would be resolute enough, to deliver us from our Italian bondage; and demonstrate, that English is soft enough for Opera, when compos’d by poets, who know how to distinguish the sweetness of our tongue, from the strength of it, where the last is less necessary.”¹

At this historic moment, Handel in fact invented an “English opera” that corresponded to aesthetic and social developments. For external reasons, however, it needed to appear in a different guise: since the *Blasphemy Act* of 1605, the scenic performance of biblical material was forbidden in England. As this also prohibited the performance of non-liturgical music in church, the solution was found in the non-scenic performance of biblical material in the theater. Handel’s change from opera to oratorio is therefore not to be understood as a development towards church music. “What Handel apparently had in mind in his new creation, the dramatic oratorio or sacred choral opera, was a heightened, more magnificent and more powerful form of musical theater.”²

However, it was not primarily the works of English poets that were chosen as the textual basis, but rather stories from the Old Testament. This can be explained by the fact that “in England of the time a strong identification with ancient Israel prevailed, and the Old Testament material was therefore perceived as national material imbued with definite political dynamism.”³

In 1744, Handel created a prime example of the “dramatic oratorio” in this sense with *Belshazzar*. In Charles Jennens, who had already been his partner in several previous works (including *Messiah*), he chose a librettist whose person ideally represented the political-national interpretation of biblical material as described above. He was one of the most prominent representatives of Jacobitism, whose followers, also known as Jacobites, professed their loyalty to the House of Stuart and therefore refused to swear an oath of allegiance to the Hanoverian royal house (and thus also to the reigning King George II). Against the background of current events, it is very plausible that Jennens intended to use the story of Cyrus’s victory over Belshazzar allegorically to promote the return of the royal crown to the House of Stuart.⁴ At the beginning of 1744 it was already known that Charles Edward (known as “Bonnie Prince Charlie”), the heir apparent of the deposed Stuart line to the throne, sojourned in France directly on the Strait of Dover; his landing in Scotland in August of the following year launched the second Jacobite uprising.

There is nothing to suggest, however, that Handel would have had any interest in such political statements. He was far more concerned about something else, namely how he could prevail on Jennens to shorten the libretto, which in Handel’s view was substantially too long, without antagonizing the eccentric, headstrong author of the text.

Who gave the impetus for the choice of the material has not been handed down; however, in view of the political ramifications described above, it seems reasonable to assume Jennens as the source of the idea. The first evidence of the creation of the libretto is found in a letter from Handel to Jennens dated 9 June 1744, in which he expressed his joy that work on the new project had begun.⁵ Handel received the text of the first act on 18 July. On the following day he confirmed its receipt; in the same letter he expressed initial concern, discernible between the lines, regarding the length of the text:⁶ “Your reasons for the Length of the first act are intirely Satisfactory to me, and it is likewise my Opinion to have the following Acts short.”

On 19 July – while waiting for the second act – Handel already began composing *Hercules*, the second new oratorio planned for the 1744/45 season, completing the score after four weeks on 21 August. On the same day, he confirmed to Jennens the receipt of the second act of *Belshazzar* and emphasized that he is “greatly

¹ Aaron Hill: *The Works of the late Aaron Hill*, vol. I–IV, London 1753; here vol. I, pp. 115f.; quoted after: *Händel-Handbuch*, volume 4, *Dokumente zu Leben und Schaffen*, ed. by the edition committee of the *Hallische Händel-Ausgabe*, Leipzig/Kassel 1985, p. 205.

² Jan Assmann: “Händels *Belshazzar* – musikalische Form und geschichtliche Hintergründe,” in: *Musik & Ästhetik* 13 (49), 2009, pp. 5–24, quotation p. 7.

³ Assmann, *ibid.*, p. 8.

⁴ Ruth Smith already pointed this out, also citing corresponding allusions in the *Belshazzar* libretto: *Handel’s Oratorios and eighteenth century thought*, Cambridge 1995, among others pp. 261 and 262. Angela Baier documents this level of meaning in the libretto even more extensively (down to the choice of words): “Jehovah hath redeemed Jacob”: *Belshazzar* als jakobitisches Oppositionsdrama,” in: *Göttinger Händel-Beiträge*, vol. 11, ed. by Hans-Joachim Marx, Kassel etc. 2006, pp. 199–218.

⁵ Cf. *Händel-Handbuch*, volume 4, pp. 376f.

⁶ Letter from Handel to Jennens dated 19 July 1744; *Händel-Handbuch*, volume 4, p. 377.

pleased with it" and "impatiently wait[s] for the third act."⁷ Overwhelmed by this impatience, Handel began composing on August 23 without having seen the text of the third act. He completed Acts 1 and 2 on 10 September, with another revision on 15 September.⁸ In between, on 13 September, he wrote to Jennens once more, reminding him of the still outstanding text for the third act, the receipt of which he was finally able to acknowledge on 2 October,⁹ affirming that he considered the libretto "[...] a very fine and sublime Oratorio, only it is really too long, if I should extend the Musick, it would last 4 Hours and more. I retrench'd already a great deal of the Musick, that I might preserve the Poetry as much as I could, yet still it must be shortned." In the end, more than 200 verses of Jennens's original poetry remained unused.

Handel completed the composition of the third act on 23 October 1744; at least Charles Jennens noted this in his copy of the Handel biography by John Mainwaring.¹⁰ Since the dates for the conclusion of Acts 1 and 2, which are also noted there, correspond to Handel's autograph entries, the date is probably reliable.

The first performance took place on 27 March 1745 at the King's Theater on Haymarket. It was followed by only two repeat performances on 29 March and 23 April. One reason for this was certainly a lack of positive audience reception, but Handel's health was also frail and furthermore, the theater was not always available to him.¹¹ Finally, the world premiere was also very disappointing musically: due to the illness of his contralto Susanna Cibber, Handel had to change the distribution of roles at very short notice and therefore had to make numerous musical alterations (see also below, "About the versions"). This clearly resulted in an extremely unsatisfactory performance. The Handel admirer Elizabeth Carter wrote to her friend Catherine Talbot after the performance: "Handel, once so crowded, plays to empty walls [...] Unfashionable that I am, I was I own highly delighted [...] the music, in spite of all that very bad performers could do to spoil it, equal to any thing I ever heard."¹²

It was the end of a difficult season. In January, Handel announced that due to lack of sales, the remaining concerts of the season would no longer take place and he would refund three quarters of the price paid to subscribers.¹³ In the relevant advertisement dated 17 January 1745, he concluded that his efforts in setting the English language to music had now become "ineffectual" despite great successes in recent years.¹⁴ Although numerous supporters subsequently agreed to maintain the subscription¹⁵ and several

more performances took place, the season finally ended after only 16 of the planned 24 concerts. Handel subsequently no longer took the risk of presenting oratorios continuously from November to the end of Lent (instead of restricting himself to the Lenten season).

While on the one hand a general decline in interest on the part of the public in the period around 1744/45 may have contributed to the cancellation of the subscription described above,¹⁶ on the other hand there are concrete indications that Handel also became the victim of intrigues by his opponents: for the first time, an anonymous poem, published in the *Daily Advertiser*,¹⁷ referred to a lady from London's high society who deliberately placed her own events on Handel's performance dates in order to boycott him. It was probably Lady Brown, wife of the former British envoy in Venice, who was behind the boycott: Charles Jennens wrote of the "machinations of the ladies," which were led by "a certain Anglo-Venetian lady" and which were mainly responsible for Handel's failure – in addition to his own imprudence, for example, in concert planning.¹⁸

Moreover, it is to be expected that in view of the current national situation, the London audience did not particularly appreciate the probably clearly discernible allusions of the libretto implying an advocacy for the House of Stuart – even though there is in fact no concrete evidence for this.

In addition to the book of Daniel (Dan. 5:1, 9, 22), which contains the central scene of Belshazzar's banquet and the "writing on the wall," Jennens drew on the prophecies from Isaiah (Isa. 44:28; 45:1-6) concerning the Persian prince Cyrus (Kyros), and Jeremiah (Jer. 29:13f.) dealing with the Jews in Babylon and its downfall as biblical text sources. Jennens substantiated the concrete historical reference by also consulting texts by the Greek historians Herodotus (*Histories apodexis* I:185) and Xenophon (*Kyru paedeia* IV:6 and VII:5). From the former, he took the figure of Belshazzar's mother Nitocris, "though it seems to have been his own idea to make her the presiding genius of the oratorio."¹⁹ From Xenophon he took the story of Gobrias and the murder of his son by Belshazzar, as well as some aspects of the siege and storming of Babylon. From this, Jennens gained a stringent, dramatic narrative, with a great deal of meticulousness and attention to detail which, however, also led to the libretto being overly long, as Handel had feared. Numerous stage directions served to explain the situations.

The scene of the narrative is Babylon, capital of the Assyrians, in 538 BCE. At the beginning of the plot, the armies of the Medes and Persians under King Cyrus besiege the city. Nitocris philosophizes about the rise and fall of earthly kingdoms, over which only the permanence of God is exalted. The prophet Daniel, whom she venerates, appears and assures her that God will always reward

⁷ Letter dated 21 August 1744; *Händel-Handbuch*, volume 4, p. 378.

⁸ See Critical Report, I. The sources, A1.

⁹ Letters dated 13 September and 2 October 1744; *Händel-Handbuch*, volume 4, p. 379.

¹⁰ Winton Dean: "Charles Jennens's Marginalia to Mainwaring's Life of Handel," in: *Music and Letters* 53 (1972), pp. 160–163, here p. 161.

¹¹ Bernd Baselt, *Händel-Handbuch*, volume 4, *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik*, Leipzig/Kassel etc., 1984, p. 281.

¹² Elizabeth Carter to Catherine Talbot, 2 April 1745, quoted after: *Händel-Handbuch*, volume 4, p. 388.

¹³ *The Daily Advertiser*, 17 January 1745; quoted in: *Händel-Handbuch*, volume 4, pp. 383f.

¹⁴ "I have the Mortification now to find, that my Labours to please are become ineffectual"; *ibid.*, p. 383.

¹⁵ *The Daily Advertiser*, 18 January 1745; quoted in: *Händel-Handbuch*, volume 4, p. 384.

¹⁶ Thus Michael Zywietz, "Judas Maccabaeus (HWV 63)," in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, ed. by M. Zywietz, Laaber 2010, pp. 394–406, here p. 395.

¹⁷ 21 January 1745; quoted in: *Händel-Handbuch*, volume 4, pp. 385f.

¹⁸ "His ill success is laid chiefly to the charge of the Ladies"; letter to Edward Holdsworth, 21 February 1745; quoted in: *Händel-Handbuch*, volume 4, p. 386, cf. also *ibid.*, p. 385.

¹⁹ Anthony Hicks, "A Noble Piece," booklet text for the Archiv Produktion CD recording of *Belshazzar* (431793-2) under the direction of Trevor Pinnock, Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH 1991, pp. 11–16, quotation p. 13.

loyalty and submission to His will. Inspired by a dream, Cyrus, together with the defector Gobrias, plans the storming of Babylon and the liberation of the Jews. The plan is to be realized on the Sacèa festival, when the Babylonians traditionally hold great feasts and are both inattentive and drunk. By diverting the river Euphrates, the fortification of the city is to be overcome.

The Jews do not wish to participate in the feast in the palace; this enrages Belshazzar and despite all Nitocris's warnings, he orders the consecrated Jewish ritual vessels, which his grandfather Nebuchadnezzar had looted, brought out of the temple and used for the drinking feast.

In the second act, the famous "Mene Tekel Upharsin" written by a ghostly hand appears on the wall of the hall during the festival. No one understands the words except the hurriedly called Daniel, who dutifully reveals the meaning: the days of the kingdom are numbered and it will fall to the Medes and Persians.

The third act portrays the victory of Cyrus and the fall of Belshazzar and his followers. After Nitocris makes obeisance to Cyrus, he asks her to accept him as a son in Belshazzar's place. Daniel shows Cyrus the prophecy of Isaiah and asks him to fulfill these visions by liberating the Jewish people and rebuilding the temple in Jerusalem. The oratorio closes with a great song of thanksgiving by the Jews (Ps. 96:10 and 145:1, 21).

The score was first advertised by the London publisher J. Walsh on 9 April 1745, barely two weeks after the premiere, and again on 29 April, this time with the addition "will be published in a short Time."²⁰ The definitive advertisement with price indication finally followed on May 18.²¹ The score, however, did not contain any choruses. Further editions were published in 1747 and around 1750, which indicates that despite the work's lack of popularity with audiences, there was nevertheless a good demand.

After the three performances in 1745, Handel only fell back on the work twice: in 1751 with performances on 22 and 27 February, and in 1758 on 22 February (in each case in the Covent Garden Theater). During the later 18th century, *Belshazzar* also remained largely unregarded in England,²² and even the 19th century brought hardly any change for the work on the island. It was not until 1846/47, i.e., after the German premiere, that it was performed again, and even after that, only on isolated occasions.²³

About the source material and the edition

As with many of Handel's other oratorios, in addition to his autograph compositional score (see sources **A1** to **A3** in the Critical Report), his conductor's score (source **B**) is of the utmost importance for a critical edition. At the latest since Clausen's research,²⁴

it has become clear that the copy now kept in the Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg is the one Handel had copied by his friend and principal copyist John Christopher Smith Sr. as a conductor's copy before the premiere of *Belshazzar*. Handel used this copy throughout his life for all his performances of the work.

For the question of the version of Handel's first performance or first series of performances in 1745, the conductor's score is of even greater importance than the autograph, since, as the comparison of sources shows, Handel made changes even after it had been copied, some of which he entered in the autograph and had them transferred to the conductor's score as corrections, but some of which are only evident from the latter. Above all, however, it is only from this score that we can learn which arias, choruses, recitatives, and instrumental pieces Handel ultimately chose for his performances after the numerous corrections and new approaches in the autograph, and in which sequence they were performed. For these reasons, the present edition is based on the conductor's score, but includes the autograph as a second primary source, since in some cases it contains more precise or musically meaningful readings in detail, as well as additional information.

The performance material used under Handel's direction has not been preserved. For individual numbers inserted after the first performance or in subsequent years which are not found in sources **A** and/or **B**, other sources have been consulted (for this and for further details of the present edition, see the Critical Report).

It is not always known at what time Handel made the cuts visible in the conductor's score for individual numbers (nos. 26, 42, 51, 62). In the edition, the abridgements are indicated by dashes with explanatory footnotes.

About the versions

In the case of *Belshazzar*, there were not only conceptual and compositional changes during the revivals in later years, as in many of Handel's other works, but already shortly before the premiere. Handel now cast Miss Robinson, originally intended for the role of Cyrus, in the role of Daniel in place of the ailing contralto Susanna Cibber, transposing the part accordingly for her higher voice. The part of Gobrias was additionally taken over by John Beard, the singer of Belshazzar; it was therefore largely rewritten for tenor, but in part also distributed to other performers. The bassist Thomas Reinhold sang the part of Cyrus, the tessitura of which was changed several times.²⁵ This description – albeit highly simplified – already gives an indication that the first performances could not have been satisfactory.

Our edition disregards all the changes that were due to this last-minute rescheduling and presents the version of the premiere as originally planned by Handel. It also includes all pieces of the two other versions of 1751 and 1758 authorized by Handel.

It should be noted, however, that final certainty about the form and assignment of the pieces to the performance versions cannot always be achieved, especially in the case of transpositions and cuts within a number. The following explanations for individual

²⁰ *Daily Advertiser*, 9 April 1745, and *General Advertiser*, 29 April 1745; quoted after *Händel-Handbuch*, volume 4, p. 389.

²¹ *General Evening Post*, 18 May 1745 (also on 20 May in the *General Advertiser*); *Händel-Handbuch*, volume 4, p. 392.

²² Only two performances are known: 1763 in Oxford and 1787 in Manchester. Hans-Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Göttingen, 1998, p. 57.

²³ *Ibid.*, p. 58.

²⁴ Hans-Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren („Handexemplare“)*, Hamburg 1972, esp. pp. 10ff. and 120–124.

²⁵ *Händel-Handbuch*, volume 2, p. 281.

numbers, such as no. 30, also illustrate this lack of absolute certainty regarding the number, content and timing of all the alterations.

The 1745 version is reproduced in the main body of the edition; for the other versions, the correspondingly marked numbers should be omitted or replaced by the pieces printed in Appendix I and II respectively. In analogy to Handel's own practice, the performance of mixed versions from the material offered is of course possible and legitimate, provided that the narrative and musical plausibility is ensured. Finally – in deviation from the principle of an edition of actually performed versions – the recitative and aria of Daniel (nos. 3x and 3y) were also included in the edition as Appendix III, in order to make the music of this well-known aria available as well.²⁶

Owing to Handel's blindness and increasing frailty, the 1758 performance was conducted by John Christopher Smith Jr. who probably also made the alterations. However, it can hardly be assumed that they were made without Handel's consent. In addition to three new or altered recitatives, two arias were newly composed: "Wise men, flatt'ring" (no. 39b) and "Fain would I know" (no. 49a; see the following "Comments on individual numbers" for both.) The aria no. 49a is published here for the first time ever in modern times; not even Chrysander's edition in the "old" Handel Complete Edition²⁷ contains this aria.

Comments on individual numbers

– No. 30 ("Amaz'd to find the foe so near"):

In source **B** there are several additional notes that are lower than those originally written. Their dating is uncertain; a reasonable conjecture is that they were added for the 1751 version (sung by the alto castrato Guadagni). However, it cannot be ruled out that some of these alternative notes had already been inserted in the course of the last-minute changes of performer before the premiere. As these notes are authentic variants, they are reproduced in our edition – inasmuch as they are clearly decipherable –, also in normal type.

– Appendix II, no. 39b ("Wise men, flatt'ring"):

The aria was composed for *Belshazzar* in 1758 and after its performance (on 22 February) was also used for the revivals of *Judas Maccabaeus* which took place shortly afterwards (on 3 and 8 March). For this purpose, it was removed from source **B** and inserted into the conducting score of the latter work (source **C**).

The vocal line goes back to the aria "Se vuoi pace" from the opera *Agrippina* HWV 6 (1709); however, the piece was substantially reworked (also in the instrumentation and accompaniment) and a new middle section was added.²⁸

²⁶ For the orchestral material available with this edition (Carus 55.061/19), the numbers of the Appendices I and II have been integrated into the main body for practical reasons; Appendix III appears as „Appendix“.

²⁷ Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, volume 19: *Belsazar*, ed. by Friedrich Chrysander, Leipzig [1864].

²⁸ An exact description of the reworking can be found in Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Oxford 1959, pp. 469f.

It remains uncertain how large a part in this and other revisions, or in the development of new compositions, was played by Handel's confidant and copyist John Christopher Smith Jr. in the years after Handel's blindness, since the exact circumstances of the collaboration are unknown. About the chorus "Sion now her head shall raise," which Handel composed in 1757 as an additional number for *Esther* (and later incorporated into *Judas Maccabaeus*), Charles Burney reported: "[...] I have been assured, that the Duet and Chorus in *Judas Maccabaeus*, of "Sion now his head shall raise, Tune your harps to songs of praise", were dictated to Mr. Smith, by HANDEL, after the total privation of sight."²⁹ Anthony Hicks suspects, however, that "there is enough to indicate that Smith's role was likely to have been more creative than has hitherto been recognized."³⁰ In any event, the works of Handel's late years which were created in this manner should be given the same status in a modern edition as the earlier ones;³¹ in addition to their purely musical value, this will also make it easier to discuss questions of authorship and reception of Handel's compositions.

– Appendix II, no. 49a ("Fain would I know"):

Like no. 39b, the aria was composed for the 1758 performance. It has its origin in an instrumental piece ("Saraband" HWV 425) for instrumental descant and continuo, which was reworked for the aria. On the question of authenticity, see the comments on no. 39b.

– Nos. 60 and 62:

These choruses were taken over by Handel from the anthem "I will magnify thee" HWV 250b (4th part or 1st and 6th part, respectively). Since he made only a few changes, he did not note them down in the composition autograph for *Belshazzar* (source **A1**), but was content to make a reference to these two works, as well as a few notes in the autograph of the anthem (**A3**), for the copyist of the conductor's score.

Further explanations of individual items involving changes or abridgements can be found after the detailed editorial notes in the Critical Report, II. The Edition.

We would like to thank the libraries mentioned in the Critical Report and their staff for providing source copies.

Albstadt, spring 2020

Felix Loy

Translation: Gudrun and David Kosviner

²⁹ Charles Burney: *An account of the musical performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon [...]* In *Commemoration of Handel*, London 1785, p. 30.

³⁰ Hicks, "The late additions to Handel's oratorios and the role of the younger Smith," in: *Music in Eighteenth-Century England. Essays in Memory of Charles Cudworth*, ed. by Chr. Hogwood and R. Lukett, Cambridge/New York 1983, pp. 147–169, quotation p. 169. – On this topic cf. also: Hans Dieter Clausen, „Händel oder Smith? Neue Aspekte der neu komponierten oder bearbeiteten Arien und Chorsätze in den Oratorienaufführungen zwischen 1752 und 1759“, in: *Aria. Eine Festschrift für Wolfgang Ruf*, ed. by Wolfgang Hirschmann, Hildesheim etc. 2011, pp. 317–330; and Christine Martin, „Triumph der Kunst. Remake und Revival in Händels *The Triumph of Time and Truth*“, in: *Transformationen und Metamorphosen. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2011 bis 2013*, ed. by Thomas Seedorf, Laaber 2017 (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 11), pp. 193–204.

³¹ This is also demanded by Hicks, *ibid.*, p. 169.

Belshazzar

Belsazar

HWV 61

Act I

George Frideric Handel
1685–1759

1. Ouverture

Violino I
Oboe I, II

Violino II

Violino III

Viola

Bassi
(Fg, Vc,
Cb, Org)



5



10

- O^b

+ O^b

f

f



Aufführungsdauer / Duration: ca. 170 min.

© 2020 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 55.061

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Felix Loy

German text by

Georg Gottfried Gervinus (1805–1871)

and Felix Loy (*1963)

15

tr.

3 3

- Ob

p

p

p

p

19

+ Ob

f

f

f

f

[5#]

1.

24 **Allegro**

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Bassi

28

30

33

36

39

44

Musical score for measures 44-46. The score is written for a piano with four staves: two for the right hand (treble and alto clefs) and two for the left hand (bass and alto clefs). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked with a quarter note. The dynamics are marked with *f* (forte) in measures 45 and 46. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

47

Musical score for measures 47-49. The score is written for a piano with four staves: two for the right hand (treble and alto clefs) and two for the left hand (bass and alto clefs). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked with a quarter note. The dynamics are marked with *f* (forte) in measures 47 and 48. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

50

Musical score for measures 50-52. The score is written for a piano with four staves: two for the right hand (treble and alto clefs) and two for the left hand (bass and alto clefs). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked with a quarter note. The dynamics are marked with *f* (forte) in measures 50 and 51. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

53

Musical score for measures 53-55. The score is written for a piano with four staves: two for the right hand (treble and alto clefs) and two for the left hand (bass and alto clefs). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked with a quarter note. The dynamics are marked with *p* (piano) in measures 53 and 54, and *f* (forte) in measure 55. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

56

59

62

65

4 6 8
2

Scene 1

The palace in Babylon.
Der Palast in Babylon.

2. Accompagnato (Soprano) *

Larghetto

Violino I

Violino II

Viola

NITOCRIS

Bassi

tr

tr

tr

tr

simile

8

p

Vain, fluc-tu-at-ing
Ach, un-stät-eit-les

p

15

p

of hu-man em-pire!
der Men-schen-herr-schaft!

First, small and weak,
Erst klein und schwach,

it scar
er-hel

* Nr. 2 entfällt in der Fassung 1751; in der Fassung 1758 ist stattdessen Nr. 2a (siehe Anhang II, S. 279) zu wählen.
No. 2 should be omitted with the 1751 version, and replaced by no. 2a (see Appendix II, p. 279) with the 1758 version.

21

scarce stretch - ing out its help - less in - fant arms, im - plores pro - tec - tion of its
 streckt kaum noch aus hilf - los die Kin - des - hand und ruft um Schutz an je -

27

states, who nurse it to their hurt.
 reich, das tö - richt ihn ge - währt.
 for pow'r
 sie Kraft

6
5

33

and wealth.
 und M^a
 op - po - si - tion.
 je - der Hemm - nis.
 Ar - riv'd to full ma - tu - ri - ty, it
 Bei vol - ler Rei - fe an - ge - langt, er -

37

grasps at all with - in its reach,
 fasst sie al - les um sich her,
 o'er - leaps all bounds,
 ver - höhnt das Recht, - raubt,

40

va-ges, and wastes the fright-ed world. At length grown old, and swell'd to bulk e-nor-
 wüs-tet, ver-heert die ban-ge Welt. Zu-letzt, voll an-ge-schwellt zu Rie-sen-grö-

43

mon-ster in its prop-er bow-els feeds pride, per-fi-dy, con-ten-tion,
 nährt das Un-ge-tüm im eig-nen Schoß Ei-des-bruch und Zwie-tracht,

47

fell dis that prey up-on her vi-tals.
 fau- die ihm das Mark zer-stö-ren.

51

Of her weak-ness some oth-er ris-ing pow'r
 Sei-ne Schwä-che nimmt ei-ne neu-e Macht vor-der-de

55

Larghetto

(un - e - qual match!)
(un - glei - cher Kampf!)

plies with re - peat - ed strokes
und schlägt mit jun - ger Kraft

her in - firm,
sein alt ge -

59

trunk: she nods - she tot - ters - a - las!
Haupt: Er wankt - er sin - ket - ach weh!

66

nev - er to rise a - The vic - tor state, up - on her ru - ins rais'd,
nie wie - der zu er - Das Sie - ger - reich, auf sei - nen Fall ge - baut,

70

runs the same sha - dow - y round of fan - cied great - ness, meets the same ce.
durch - läuft den glei - chen - Kreis er - träum - ter Grö - ße, en - dend am gle

3. Air (Soprano) *

Largo

Violino I, II

Violino III

Viola

NITOCRIS

Bassi

unis. tr

Thou, God most high, and
Du, Gott der Höh', u'

δ p δ

9

chang'd for ev - er dost re - l.
im - mer - dar dir sel ber

through bound - less space,
End - lo - sen Raum,

16

ough bound - less space ex - tends thy throne, through all e - ter - n
end - lo - sen Raum um - spannt dein Arm und al - le E - wi

* Nr. 3 entfällt in der Fassung 1751.
No. 3 should be omitted with the 1751 version.

22

through bound-less space,
end - lo - sen Raum,

through bound-less space
end - lo - sen Raum

ex - tends thy throne, through
um - spannt dein Arm, end

28

space ex - tends thy throne, through all e - ter - ni - ty,
Raum um - spannt dein Arm und al - le E - wig - keit

through all e -
und al - le

6

34

ter - ni - ty, thy reign.
E - wig - keit dein Reich.

6 8

41

through bound-less space,
end - lo - sen Raum,

through bound-less space
end - lo - sen Raum

ex - tends thy throne, through
um - spannt dein Arm, end

48

noth-ing in thy sight the rep-tile man ap-pears, how-e'er im-ag-in'd great;
Nichts er-scheint vor dir der Mensch auf-Er-den hier, wie stolz da-her er dräut;

54

can im-pair thy might: in heav'n or as-pute thy pow'r? -
beu-get dei-ne Macht? In Him-mel und zu trot-zen dir?

60

Thy Thou, God most
Du, Gott der

68

high, and thou a-lone, un-chang'd for ev-er dost
Höh, und du al-lein, bleibst im-mer dar-er dir dost

75

space ex-tends thy throne, through all e-ter-ni-ty thy reign,
Raum um-spannt dein Arm und al-le E-wig-keit dein Reich,

81

through all e-ter-ni-ty! Through bound-less spa- e-ter-ni-ty thy
ja, al-le E-wig-keit! End-lo-sen-Raum al-le E-wig-keit dein

87

reign, cy thy reign.
Reich, s-keit dein Reich.

93

* Takt 85, Soprano + Bassi: Lesart der Dirigierpartitur (Quelle B); im Autograph (Quelle A):

M. 85, soprano + bassi: The reading of the conductor's score (source B) is given; the autograph score (source A) reads:

** Takt 96, Violino I: Lesart in B; in A:

M. 96, violin I: The reading of B is given; A reads:

Scene 2

The camp of Cyrus before Babylon. A view of the city, with the River Euphrates running through it.
Cyrus, Gobryas, Medes and Persians.

*Das Lager des Cyrus vor Babylon. Eine Ansicht von der Stadt mit dem hindurch fließenden Euphrat.
Cyrus, Gobrias; Meder und Perser.*

Chorus of Babylonians upon the walls, deriding Cyrus as engaged in an impractical undertaking
Chor der Babylonier auf den Wällen, Cyrus verspottend wegen seiner anscheinend unausführbaren Unternehmung

4. Chorus

Andante a 2

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

5

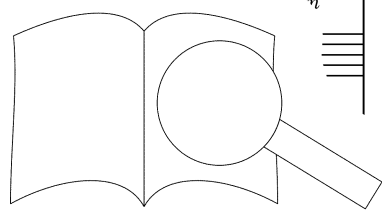
Be - hold, O seht, by wie

Per - sia's he - ro _ made, by Per - sia's he - ro _ made, be - hold, in am - - ple
Per - sias jun - ger - Held, o seht, in wei - - tem

- ro made, by Per - sia's he - ro _ made, be - hold, ple
- ger Held, wie Per - sias jun - ger Held, o seht, n

sia's he - ro _ made, by Per - sia's he - ro _ made, be - hold,
- sias jun - ger - Held, wie Per - sias jun - ger - Held, o seht,

Per - sia's he - ro _ made, by Per - sia's he - ro _ made, be - hold, an
Per - sias jun - ger - Held, wie Per - sias jun - ger - Held, o seht, in wei - - tem



form, Kreis the strong block - ade, die Stadt um - stellt, the strong block - ade! die Stadt um - stellt!

form, Kreis the strong block - ade, die Stadt um - stellt, the strong block - ade! die Stadt um - stellt!

form, Kreis the strong block - ade, die Stadt um - stellt, the strong block - ade! die Stadt um - stellt!

form, Kreis the strong block - ade, die Stadt um - stellt, the strong block - ade! die Stadt um - stellt!

How broad it falls! Wie tief ihr Fall! How broad the ditch, die Grä - ben, How broad the ditch, die Grä - ben, How deep it falls! Wie tief ihr Fall!

How broad the ditch, die Grä - ben, How broad the ditch, die Grä - ben, How deep it falls! Wie tief ihr Fall!

How broad the ditch, die Grä - ben, How broad the ditch, die Grä - ben, How deep it falls! Wie tief ihr Fall!

How broad the ditch, die Grä - ben, How broad the ditch, die Grä - ben, How deep it falls! Wie tief ihr Fall!

* Takt 12, Oboe I/II: In der Sekundärquelle **D** Viertelnote h^1 statt Viertelpause (vgl. Kritischen Bericht).

M. 12, oboe I/II: The secondary source **D** reads quarter note b^1 instead of the quarter-note rest (cf. Critical Report).

how deep it falls! What loft - y tow'rs o'er - look the walls!
 wie tief ihr Fall! Welch ho - he Türm' um - drohn den Wall!

how deep it falls! What loft - y tow'rs o'er - look the walls!
 wie tief ihr Fall! Welch ho - he Türm' um - drohn den Wo'

falls!
 Fall!

what loft - y tow'rs o'er - look walls!
 Welch ho - he Türm' um - drohn

Ob I

Ob II

Hark, Cy - rus! Hark, hark, Cy - rus! Hark,
 Horch, Cy - rus! Horch, horch, Cy - rus! Horch,

Hark, Cy - rus! Hark, hark, Cy - rus! Hark,
 Horch, Cy - rus! Horch, horch, Cy - rus! Hark,

Hark, Cy - rus! Hark, hark, hark,
 Horch, Cy - rus! Horch, horch, horch,

Hark, Cy - rus! Hark, hark,
 Horch, Cy - rus! Horch, horch,

hark, Cy - rus! Hark, hark,
 horch, Cy - rus! Horch, horch,
 hark, Cy - rus! Hark, hark,
 horch, Cy - rus! Horch, horch,
 hark, Cy - rus! Hark, hark,
 horch, Cy - rus! Horch, horch,
 hark, Cy - rus! Hark, hark,
 horch, Cy - rus! Horch, horch,

Twen - ty times the sun round the great year his course shall run: -
 Zwan - zig - mal für - wahr kreist die Sonn' ih - ren Lauf ums Jahr:
 Twen - ty times the sun round the great year his course shall run: -
 Zwan - zig - mal für - wahr kreist die Sonn' ih - ren Lauf ums Jahr:
 Twen - ty times the sun round the great year his course shall run: -
 Zwan - zig - mal für - wahr kreist die Sonn' ih - ren Lauf ums Jahr:
 Twen - ty times the sun round the great year his course shall run: -
 Zwan - zig - mal für - wahr kreist die Sonn' ih - ren Lauf ums Jahr:

If there so long thy ar-my stay, if there so long thy ar-my stay, if
 Wenn dir so lang dein Heer be-harrt, wenn dir so lang dein Heer be-harrt, ,
 sun round the great year his course shall run: - If there so long thy ar-my
 wahr kreist die Sonn' ih-ren Lauf ums Jahr: Wenn dir so lang dein Heer
 run: - Jahr: Wenn dir so lang dein Heer be-harrt, if there so long thy ar-my stay, Wenn dir so lang dein Heer be-harrt, and birds a
 not h ni. sta-ben Beu-te
 if there so long thy wenn dir so lang dein

and birds a prey, if there so long thy ar-my stay, no suc-cour from with-out ar-
 ben Beu-te ward, wenn dir so lang dein Heer be-harrt, wenn nicht von au-ßen Hül-fe
 so long thy ar-my stay, not yet to dogs and birds a prey, no suc-cour from with-out ar-
 er so lang dein Heer be-harrt, noch nicht der Ra-ben Beu-te ward, ,
 if there so long, if there so long thy ar-my stay, wenn dir so lang, wenn dir so lang dein Heer be-harrt, ar-my stay, Heer be-harrt, not yet to dogs and birds a prey, noch nicht der Ra-ben Beu-te ward, ,
 ar-my stay, Heer be-harrt, not yet to dogs and birds a prey, noch nicht der Ra-ben Beu-te ward, ,
 nicht u-pu.

rive, with-in re-main no means to live, we then may think it time to treat, and Ba-by-lon ca-
kommt, der Vor-rat in-nen nicht mehr frommt, dann sin-nen auf Ver-trä-ge wir, und Ba-by-lon e-

rive, with-in re-main no means to live, we then may think it time to treat, and Ba-
kommt, der Vor-rat in-nen nicht mehr frommt, dann sin-nen auf Ver-trä-ge wir, und Br

rive, with-in re-main no means to live, we then may think it time to tree
kommt, der Vor-rat in-nen nicht mehr frommt, dann sin-nen auf Ver-trä-ge

rive, with-in re-main no means to live, we then may think it tin.
kommt, der Vor-rat in-nen nicht mehr frommt, dann sin-nen auf Ver-trä-

pi-tu-late.
-gibt sich dir.

To make it short, to make it short, thy wise at-tempt will find us
Zu kür-zen dir die lan-ge Zeit, sieh uns zu Scherz und Spiel be-

To make it short, to make it short,
Zu kür-zen dir die lan-ge Zeit,

te-dious time!- To make it short, to make it short,
lan-ge Frist! Zu kür-zen dir die lan-ge Zeit,

te-dious time!- To make it short, to make it short,
lan-ge Frist! Zu kür-zen dir die lan-ge Zeit,

sport,
reit,

thy wise at - tempt, —
sieh uns zu Scherz,

thy wise at - tempt will find us sport, will find us
sieh uns zu Scherz, sieh uns zu Scherz und Spiel

will find us sport!
und Spiel be - reit,

thy wise at - tempt
sieh uns zu Scherz,

an - dious,
ge,

will find us sport, will find us
sieh uns zu Scherz und Spiel be -

A te - dious, te - dious time,
o lan - ge, lan

dious ge time! —
Frist!

Thy wise at - tempt,
Sieh uns zu Scherz,

will find us sport, will find us sport!
sieh uns zu Scherz und Spiel be - reit,

sport! A te - dious time, a te - dious, te - dious time! To make it short, to make it short
 reit, o lan - ge Frist, o lan - ge, lan - ge Frist! Zu kür - zen dir die lan - ge Zu

a te - dious time, a te - dious time! To make it short, to r
 o lan - ge Frist, o lan - ge Frist! Zu kür - zen dir d' , th
 ieh

8 sport! A te - dious, te - dious, te - dious time! To make it
 reit, o lan - ge, lan - ge, lan - ge Frist! Zu kür
 te - dious time, a te - dious time, a te - dious, te - dious time!
 lan - ge Frist, o lan - ge Frist, o lan - ge, lan - ge F' - t! Zu

2 7

time!
 ge Frist!

will find us sport!
 und Spiel be - reit.

thy wise at - tempt,
 sieh uns zu Scherz,

thy wise at - tempt, thy w.
 sieh uns zu Scherz, sieh un. Sch.

Thy wise at - tempt, —
Sieh uns zu Scherz, —

A te - dious, te - dious time!
O lan - ge, lan - ge Frist!

tempt, —
Scherz —

— thy wise at - tempt, —
— sieh uns zu Scherz —

will find us sport, will find us sport, will find us
und Spiel be - reit, sieh uns zu Scherz und Spiel be -

will find us sport, will find us sport, will find us
und Spiel be - reit, sieh uns zu Scherz und Spiel be -

wise at - tempt, thy wise at - tempt will find us sport, will find us
und Spiel be - reit, sieh uns zu Scherz und Spiel be - reit, sieh uns zu

— thy wise at - tempt, thy wise at - tempt will find us sport, will find us
— und Spiel be - reit, sieh uns zu Scherz und Spiel be - reit, sieh uns zu

sport!
reit.

sport!
reit.

sport!
reit.

sport!
reit.

5. Recitative (Mezzosoprano/Alto, Basso)

Basso

GOBRYAS

Well may they laugh, fro- in plen-teous stores for more than twen-ty
Uns gilt ihr Hohn, die durch vol-le Spei-cher wohl für zwan-zig

Bassi

4

years; from all of brass, and walls stu-pen-dous; in Eu-phra-tes'
Jahr; vor Ü - sen - tor' und Rie-sen - mau-ern; durch des Eu-phrat

7

CRUS (Mezzosoprano/Alto) *

'Tis that se-cu-ri-ty shall aid me to their ru-in.
'S ist die-se Si-cher-heit, die hilft, sie zu ver-der-ben.

4
2

thee, Go-bry-as, I will re-venge thy wrongs up-on the head of this in-l
ag dir, Go-bri-as, ich rä-che dei-nen Gram mit blut'-gem Schlag auf die-ses

4
2

1
4

* Takt 8-13, CYRUS: Die tieferen Alternativnoten beziehen sich hier und in weiteren Nummern auf die Aufführungen 1751, bei denen Cyrus mit einer Altstimme besetzt war. / Mm. 8-13, CYRUS: The lower alternative notes (here and in some other pieces) relate to the 1751 performances, in which Cyrus was sung by an alto.

6. Accompagnato (Basso)

I
Violino

II

Viola

GOBRYAS

O mem - o - ry still bit - ter to my soul! - me - thinks I see my
O we - cke mir nicht die - sen bit - tern Schmerz! Mir dünkt, ich seh ihn

Bassi

5

love - liest of man - kind, v' - se fil - ia' a - bove all sons made me a - bove all oth - er fa - thers
liebs - ten der Söh - ne, Kin - mich ü - ber Maß, mich weit vor al - len Vä - tern glück - lich

9

oy; - I see him breath - less at the ty - rant's feet, the vic - ti
- te; ich seh ihn leb - los zu des Wüt - richs Füßen, das Op - fe

6 b b # b

7. Air (Basso) *

Larghetto

Violino I

Violino II

Viola

GOBRYAS

Bassi

6

11

p

p

press'd with nev - er - ceas - ing - grieve, I drag - a
beugt - von un - heil - ba - rem - Schmerz, er - krankt mein

19

f

f

ful - wea - ry life, a pain - ful - life, a wea -
- des, sie - ches Herz, er - krankt - mein Herz, mein mü -

* In den Fassungen 1751 und 1758 ist Nr. 7a (siehe Anhang I, S. 232) anstelle von Nr. 7 zu wählen.
With the 1751 and 1758 versions, no. 7a (see Appendix I, p. 232) should be performed in place of no. 7.

26

op - - press'd - with nev - er - - ceas -
ge - - beugt - von un - heil - - ba -

31

grief, op - press'd with von grief, with nev - er -
Schmerz, ge - beugt von Schmerz, von un - heil -

36

ceas pain - ful life; of all that made life
ba - n. mein mü - des Herz; be - rau - bet al - ler

44

sweet be - reft, no hope but in re - venge is left,
Le - bens - lust, be - wegt nur Ra - che mir die Brust,

51

venge, but in re - venge,
che, be - wegt nur Ra

55

che, no hope but in re - venge is left, Br',
all rau that bet

60

made life swe al - ler Le - bens - lust, no hope be - wegt,

68

but in re - venge,
be - wegt nur Ra

74 **Adagio** *Tempo I*

but in re-venge, but in re-venge is left.
be - wegt nur Ra - che, Ra - che mir die Brust.

79

8. Air (Mezzosoprano/Alto)

Allegro *unis. tr.*

Violino I, II

CYRUS

Bassi

5

Dry those un - a - vail - ing tears,
Still' der - eit - len Trä - nen Flut,

p

12

tears; haste your just re - venge to speed; I'll dis - perse your gloom - y
 Flut, rasch ent - eil zur Ra - che - tat! Auf, und scheuch den trü - ben

15

fears, dawn - ing hope shall soon suc - ceed, I'll dis - perse
 Mut, denn der Tag der Hoff - nung naht, auf, und scheuch

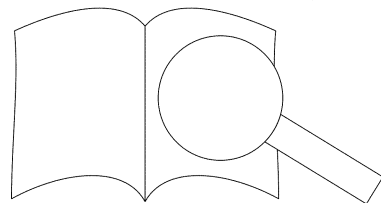
18

your gloom - y fears, dawn - ing hope shall soon suc -
 den trü - ben Mut, denn der Tag der Hoff - nung

21

ceed. se un - a - vail - ing tears, dry those un - a - vail - ing tears;
 naht. er - eit - len Trä - nen Flut, still' der eit - len Trä - nen Flut,

naste your just re - venge to speed, your just re - venge, your just re - venge, your just re - venge t
 rasch ent - eil zur Ra - che - tat, zur Ra - che - tat, zur Ra - che - tat, ent - eil zur Ra - c.



I'll dis - perse your gloom - y
auf, und scheuch den trü - ben

fears, dawn - ing hope shall soon suc - ceed. Haste your ju - ste
Mut, denn der - Tag der Hoff - nung naht, eil zur

haste your just re - venge to speed;
rasch ent - eil zur - Ra - che - tat!

dawn - ing hope shall soon suc - ceed.
denn der Tag der Hoff - nung naht.

Adagio *Tempo I*

9. Recitative (Mezzosoprano/Alto)

CYRUS

Be com-fort-ed: safe tho' the ty-rant seem with-in those walls, I have a
 Er-man-ne dich! Fest wie der Feind sich wähnt in sei-ner Burg, denk ich mit

Bassi

4

strat-a-gem, in-spir'd by heav'n, (dreams oft de-scend from hea-v'n) shall baf-
 Krie-ges-list, ge-mahnt von Gott, der oft durch Träu-me re-det, zu trü-

7

strength; so strong my mind th'im-pres-sion bears, I
 Macht. Tief trägt mein Geist den Ein-druck noch; nich. it

10. Accompagnato (Mezzosoprano/Alto)

Violino I

Violino II

Viola

CYRUS

of deep Eu-phra-tes I stood, re-volv-ing in my an-xious
 des gro-ßen Eu-phrat ich stand, er-wä-gend in be-sorg-tem

Bassi

4

m our ar-du-ous en-ter-prise, a voice di-vine, in thun-der ut-ter'd,
 Geist, was kühn ich zu wa-gen sann: als ei-ne Stimme, im Don-ner schal-lend,

8

to the bot-tom seem'd to pierce the riv - er's depth:
bis zur Tie - fe hin durch-drang den mächt'-gen Strom:

the loft - y t'r
Der stol - ze

11

cit - y trem-bling bow'd their heads, the ground.
Tür - me beug - ten bang ihr Haupt, den Grund.

15

“Thou deen” No more, but in-stant, at the word, the stream for-sook his banks,
„Du S: Und kaum, dass die - ses Wort er-scholl, ver - ließ die Flut den Damm,

20

and in a mo-ment left bare his ooz - y bed. A-maz'd I
und au-gen-blick-lich war leer das feuch-te Bett. Er-starrt stand

24

till then un-known,
bis - her mir fremd,

up - rais'd my hair,
trieb auf mein Haar

and froze my falt'-ring tongue.
und band die Zun - ge mir.

p

27

The voice re - new'd;
Und wie - der scholl's:

staccato

staccato

staccato

„Cy - rus,
„Cy - rus,

staccato

uer:
ge!

'tis
Ich

31

I
bin's,

6[b]

ich
will

di - rect thy way.
dein Füh - rer sein.

Build thou my
Bau mei - ne

35

Stau auf,

and with-out ran-som
und oh - ne Lö - sung

set my cap-tives free."
ma - che frei mein Volk!"

6[b]

* Takt 26, Mezzosopran/Alto, 3. Note: Lesart in Quelle B; in A mit b statt ♭.

M. 26, mezzosoprano/alto, 3rd note: The reading of source B is given; source A reads b in place of ♭.

11. Recitative (Mezzosoprano/Alto, Basso)

GOBRYAS

(Basso)

(Mezzosoprano/Alto)

CYRUS

Now tell me, Go-bry-as, does not this Eu-phra-tes flow through the midst of Ba-by-lon? It
 Nun sa-ge, Go-bri-as, strömt die-ser Eu-phrat nicht mit-ten hin durch Ba-by-lon? So

Bassi

4

CYRUS

does. And I have heard you say, that on the west a mon-strous lake,
 ist's. Und sag-test du nicht auch, dass ge-gen West ein gro-ßer See,

7

tend-ed, four hun-dred fur-longs, while the banks were n re
 aus-dehnt bis zu zehn Mei-len, einst beim U-fer- re
 6 b es Stoms Ge-

9

GOBRYAS

CYRUS

riv-er? 'Tis most true. Might n now drain Eu-phra-tes dry, yet
 wäs-ser? Ja, für-wahr! Und zt ab-zieln des Flus-ses Lauf

12

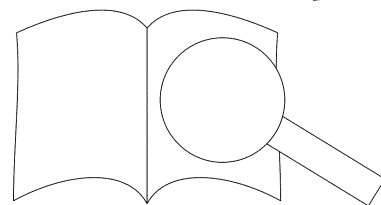
GOBRYAS

and through it the cit-y? Sup-pose this done: yet
 und ein-rock-nen Fu-ßes? Sei dies ge-tan, so

15

uch from the cit-y to the riv-er lead, will bar our pas-sage, al-ways shut by night, when
 die von der Stadt aus lei-ten zu dem Strom, dir dort den Durch-gang, fest ver-wahrt bei Nacht, wenn

we must make th'at-tempt. Could we sup-pose those gates un-shut, yet
 du den An-griff wagst. Wär' un-ge-sperrt der Zu-gang dort,



21

CYRUS

cend with ease in - to the cit - y. Said you not, this is the feast to Se - sach con - se - crate? and
 Spiel, die stol - ze Stadt zu beu - gen. Sagst du nicht, dies sei das Fest, das sie dem Se - sach weihn? und

24

that the Ba - by - lo - ni - ans spend the night in drunk - en rev - els, and
 dass die Ba - by - lo - ni - er die - se Nacht im Rau - sche fei - ern und

26

GOBRYAS

or - der? They do; and 'tis re - li - gion to be drunk
 rei - en? So ist's; und die Be - rau - schung gilt für Pflicht

12. Air (Basso)

Allegro

unis.

Violino I, II

GOBRYAS

Bassi

Be - hold the mon - strous hu - man beast, be - hold the mon
 O schau den Wüst - ling - gleich dem - Tier, o schau den Wüst

* Takt 9: *p* nur in A. / M. 9: *p* in A only.

15

wal - low - ing in ex - ces - sive feast! wal - low - ing, wal - low - ing,
 schwel - gend im Un - maß der Gier! schwel - gend, schwel - gend,

19

wal - low - ing, ex - ces - sive feast! wal - low - ing, wal - low - ing,
 schwel - gend im Un - maß der Gier! schwel - gend, schwel - gend,

23

ion - strous hu - man beast, the
 lust - ling gleich dem Tier, den

27

mon - strous beast, the mon - strous hu - man beast wal - low - ing,
 Wüst - ling an, den Wüst - ling - gleich dem Tier! schwel - gend,

31

low - ing, wal - low - ing,
 el - gend, schwel - gend, low -

* Takt 34, Basso: Lesart in A. In B mit Melismenbogen 1.-2. Note, also vielleicht so gemeint:

M. 34, basso: The reading of A is given. B has a slur 1st-2nd notes, so possibly the following version is intended:

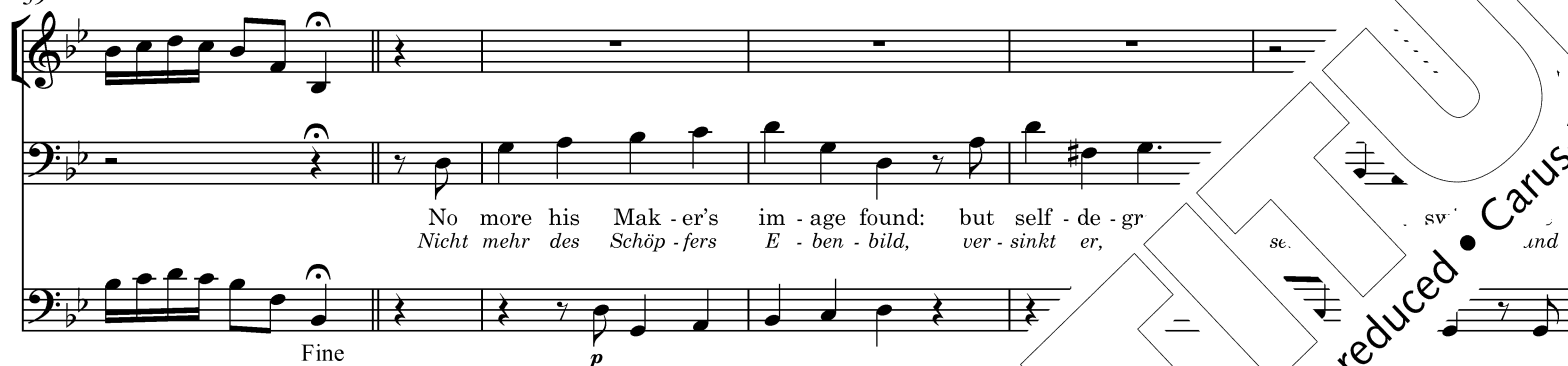
wal - lowing

35



ces - sive feast, wal - low - ing in ex - ces - sive feast!
 maß der Gier, schwel - gend im Un - maß der Gier!

39



No more his Mak - er's im - age found: but self - de - gr
 Nicht mehr des Schöp - fers E - ben - bild, ver - sinkt er,
 Fine *p*

44



fix - es grov' - ling on
 schön - det, krie - chend an schön - det, krie - chend,

47



grov' - ling on the ground his por - tion of the
 krie - chend an dem Grund, den Gott - hauch, der im

di - vine, his por - tion of the breath di - vine.
 - sen schwillt, den Gott - hauch, der im Bu - sen schwillt.

Dal segno 
 (T./m. 11)

13. Recitative (Mezzosoprano) *

CYRUS

Can you then think it strange, if drown'd in wine, and from a - bove in -
 Be - frem - det dich es denn, wenn wein - be - rauscht die von dem Gott Ge -

Bassi

4

fat - u - ate, they neg - lect the means of their own safe - ty? My friends
 schla - ge - nen wei - chen von dem Pfad der eig - nen Wohl - fahrt? Seid, Frey

7

bold - ly en - ter up - on this high ex - ploit. No lit - tle ha - ss; since not un -
 kühn - lich schrei - tet zu die - ser ho - hen Tat. Mit gu - tr - traun olg; nicht un - ge -

11

just - ly we have at - tack'd, but irst we have pur - su'd th'ag - gres - sor.
 recht ja ist die - ser Kampf: Des ver - gelt ich mit Ver - fol - gung.

14

Add to noth - ing with neg - lect of pow'r di - vine: what - e'er I un - der -
 Auch g Wer - ken nie ver - gaß der höchs - ten Macht; was je ich un - ter -

1

still be - gin with God, and gain his fa - vour by sa - cri -
 be - gann ich stets mit Gott, dess' Gunst ich su - che in Op - fer

4
2

b

* In den Fassungen 1751 und 1758 sind die Nummern 13a bis 13c (siehe Anhang I, S. 236) anstelle von Nr. 13 zu wählen.
 With the 1751 and 1758 versions, nos. 13a to 13c (see Appendix I, p. 236) should be performed in place of no. 13.

14. Chorus

A tempo ordinario

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

All em-pires up-on God de-pend; be-gun by his com-mand, at his com-m
 Die Rei-che stehn in Got-tes Rat, durch sein Ge-heiß er-höht, zer-stört auf

All em-pires up-on God de-pend; be-gun by his com-mand, at
 Die Rei-che stehn in Got-tes Rat, durch sein Ge-heiß er-höht,

All em-pires up-on God de-pend; be-gun by his con
 Die Rei-che stehn in Got-tes Rat, durch sein Ge-heiß

All em-pires up-on God de-pend, all em-pires
 Die Rei-che stehn in Got-tes Rat, die Rei-

tes - pend; all em-pires
 Rat, auf sein Ge-

6

his com-mand they end. Look up to him in all your ways, look up to
 zer-stört auf sein Ge-heiß. Blickt auf zu ihm in al-ler Tat, blickt auf zu

mand, at his com-mand they end. Look up to him in all your ways, look up to
 höht, zer-stört auf sein Ge-heiß. Blickt auf zu ihm in al-ler Tat, blickt auf zu

nd, his com-mand, at his com-mand they end. Look up to him
 Ge-heiß er-höht, zer-stört auf sein Ge-heiß. Blickt auf zu ihm

be-gun by his com-mand, at his com-mand they end. Look up to him
 heiß, durch sein Ge-heiß er-höht, zer-stört auf sein Ge-heiß. Blickt auf zu ihm

13

a 2

him in all your ways:
ihm in al - ler Tat: be - gin with pray'r, and end v
Be - ginnt mit Dank, be - schließ'

him in all your ways:
ihm in al - ler Tat:

him in all your ways:
ihm in al - ler Tat:

him in all your ways:
ihm in al - ler Tat:

19

and end with praise, be - gin, be -
be - schließt mit Preis, be - ginnt, be -

gin_ with pray'r, with pray'r, and end, and end_ with praise,
 ginnt mit Dank, mit Dank, be - schließt, be - schließt mit Preis,

and end with praise, and end, ² _{oft} with
 be - schließt mit Preis, be - schließt, mit

4 6 2 7 6
 2 4 3

6 6
 2 2

be - gin, be - gin with pray'r, and
 be - ginnt, be - ginnt mit Dank, be -

be - gin with pray'r,
 Be - ginnt mit Dank,

prais _{ei} and e
 be - sch

6 6 6

end, — and end — with praise, — be - gin — with pray'r
 schließt, be - schließt mit Preis, be - ginnt mit Dar'

and end with praise, and end
 be - schließt mit Preis, be - sc' end schließt mit

praise, — and end with praise, with pra'
 Preis, — be - schließt mit Preis, mit Pr

6 5 3 6 5 4 2# 6 5

and end, — and
 be - schließt, be -

aise, — and end with praise,
 reis, — be - schließt mit Preis,

be - gin with pray'r, and end with prais
 be - ginnt mit Dank, be - schließt mit Preis,

ith nit

6 5 7 6 5
 4 #

36

Ob I

Ob II

end, and end with praise, with praise, w.
 schließt, be - schließt mit Preis, mit Preis,

and end with praise, with praise,
 be - schließt mit Preis, mit Preis,

praise,
 Preis,

with pray'r,
 mit Dank,

and be - se

is - gin with
 be - ginnt mit

6 6 4
 4 2 2

39

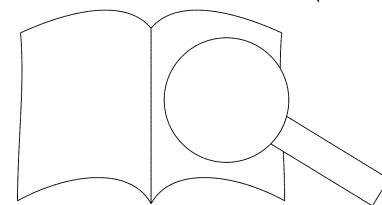
and end with praise, be - gin with pray'r, with pray'r, be - gin with
 be - schließt mit Preis, be - ginnt mit Dank, mit Dank, be - ginnt mit

and end with praise,
 be - schließt mit Preis,

be - gin, be - gin with
 mit

r, and end with praise,
 Dank, be - schließt mit Preis,

Cb unis.
 Vc, Fg



6 4 8
 2 2

pray'r, be - gin with pray'r, and end with praise, be - gin wit'
 Dank, be - ginnt mit Dank, be - schließt mit Preis, be - ginnt

pray'r, be - gin with pray'r, and end with praise, and er
 Dank, be - ginnt mit Dank, be - schließt mit Preis, be -

8 pray'r, with pray'r, and end, and end with praise. and
 Dank, mit Dank, be - schließt, be - schließt mit Pr. be -

be - gin with pray'r, in praise, and end, and
 be - ginnt mit Dank, mit Preis, be - schließt, be -

4h 6

a 2

pray'r, be - gin, be - gin with pray'r,
 Dank, be - ginnt, be - ginnt mit Dank,

with praise, and end with praise, with praise, with praise,
 schließt mit Preis, be - schließt mit Preis, mit Preis, mit Preis,

and end with praise, and end with praise, with praise, with
 be - schließt mit Preis, be - schließt mit Preis, mit Preis, mit

end with praise, with praise, with praise, be -
 schließt mit Preis, mit Preis, mit Preis, be -

and end, and end with praise, be - gin, be - gin, be - gin, be - gi
 be - schließt, be - schließt mit — Preis, be - ginnt, be - ginnt, be - ginnt, be -

and end, and end with praise, be - gin, be - gin, be
 be - schließt, be - schließt mit Preis, be - ginnt, be - ginnt, t, be -

and end, and end with praise,
 be - schließt, be - schließt mit Preis, - gin with
 oe - ginnt mit

end with praise, and end, and end with praise, be - gin, be - gin with
 schließt mit Preis, be - schließt, be - schließt mit Preis, be - ginnt, be - ginnt mit

pray'r
 De

se, and end with praise, and end with
 reis, be - schließt mit Preis, be - schließt mit

and end, and end with praise,
 be - schließt, be - schließt mit Preis,

ay'r, and end with praise, and end with praise,
 be - schließt mit Preis, be - schließt mit Preis, —

ay'r, and end with praise,
 Dank, be - schließt mit Preis,

praise, _____ and end, and end, and end
Preis, _____ be - schließt, be - schließt, be - sch

and end with praise, _____ and end with praise, and
be - schließt mit Preis, _____ be - schließt mit Preis, be

and end with praise, _____ and end, be - schließt,
be - schließt mit Preis, _____

end schließt with praise, be - gin
mit Preis, be - ginnt

end _____ and end _____ with praise, be - gin _____ with
_____ be - schließt mit Preis, _____ be - ginnt mit

and end, and end, and end with praise, and end _____ with praise, be - gin with
be - schließt, be - schließt, be - schließt mit Preis, be - schließt mit Preis, be - ginnt mit

with praise, and end, and end with praise, with praise,
ft mit Preis, be - schließt, be - schließt mit Preis, mit Preis, ith
rit

with pray'r, and end, and end with praise, with praise,
mit Dank, be - schließt, be - schließt mit Preis, mit Preis, _____

67

pray'r, and end with praise, Dank, be-schließt mit Preis, be-gin with pray'r, and
 Dank, be-schließt mit Preis, be-ginnt mit Dank, end with praise, Dank, be-schließt mit Preis, be-ginnt mit Dank.

70

pray'r, and end with praise, Dank, be-schließt mit Preis, be-gin with pray'r, and
 Dank, be-schließt mit Preis, be-ginnt mit Dank, end with praise, Dank, be-schließt mit Preis, be-ginnt mit Dank.

Scene 3

Daniel's house. Daniel, with the prophecies of Isaiah and Jeremiah open before him. Other Jews.
Daniels Wohnung. Daniel, die Weissagungen des Jesaias und Jeremias geöffnet vor ihm liegend, und andere Juden.

15. Air (Alto)

Largo, un poco piano

Violino I
Violino II
Viola
DANIEL
Bassi

5

O sa - cred, sa - cred
O heil' - ges - Buch, der

10

a - cles of truth!
Wahr - heit Quell und - Grund,

O liv - ing spring of pur - est - joy, O spring - of pur
der reins - ten Weis - heit rei - cher - Schatz, der Weis - heit rei -

14

By day be ev - er in my mouth, and all my night - ly thoughts em - ploy, and all — m
 Bei Tag sei stets in mei - nem Mund, all mein Ge - dan - ke sei bei - Nacht, all mein —

18

thoughts em - ploy, — and all, and all my night - ly thoughts em - ploy, —
 sei bei Nacht, — all mein Ge - dan - ke sei bei Nacht.

22

Who - e'er neglect them - selves, de - spis - ing you, ne - glect, — ne - glect them - selves, ne - glect,
 Wer ... säumt sein Heil, von Wahn be - tört, ver - säumt, — ver - säumt sein Heil, ver - säumt,

26

ne - glect them - selves, de - spis - ing you, — ne - glect, — ne - glect them - selves, —
 ver - säumt sein Heil, von Wahn — be - tört, — ver - säumt, — ver - säumt sein Heil, —

30

Adagio

Tempo I

selves, de - spis - ing, de - spis - ing you. O sa - cred, sa - cred or - a - cles of truth, O sa - cred
 Heil, von Wahn, von Wahn be - tört. O heil' - ges Buch, der Wahr - heit Quell und Grund, o heil' - ges

35

truth! O liv - ing spring of pur - est joy! By day and all my night - ly thoughts,
 Grund, der reins - ten Weis - heit rei - cher Schatz! Bei Tag , all mein Ge - dank bei Nacht,

40

thoughts em - ploy, and all my night - ly thoughts em - ploy,
 sei bei Nacht, all mein Ge - dan - ke sei bei Nacht,

44

Adagio

Tempo I

and all my night - ly thoughts, my thoughts em - ploy.
 all mein Ge - dan - ke sei bei Nacht.

16. Accompagnato (Alto)

I
Violino

II

Viola

DANIEL

Bassi

Re - joice, my coun - try - men: the time draws near, the long
Sei freu - dig, o mein Volk: Es kommt die Zeit, die lar

4

time here - in fore - told. "Seek now the Lord you art, and you shall
Zeit, die Gott ver - hieß! „So sucht nun Gott - en rund, ihr sollt ihn

6

9

* sure - ly find him. cap - tiv - i - ty: he shall gath - er you from all the na - tions
si - cher fin - den al - ten Fes - seln euch: Er ver - sam - melt euch aus al - len Völ - kern,

4
2

13

w. you are driv - en, and to your na - tive land in peace re -
u zer - streut ihr wei - let, und führt zur Hei - mat euch in Frie - den

* Takt 9, Alto: Unterlegung des Wortes *surely* in den Quellen unklar; möglicherweise hat Händel das Wort dreisilbig vertont.

M. 9, alto: The allocation of syllables of the word *surely* is unclear in the sources. Possibly Handel set it with three syllables.

17. Recitative (Alto)

DANIEL

For long a - go, whole ag - es ere this Cy - rus yet was born or thought of, great Je -
 Denn lang zu - vor, in Zei - ten, e - he Cy - rus noch der Welt be - kannt war, hat Je -

Bassi

4

ho - vah, by his proph - et, in words of com - fort to his cap - tive peo - ple fore - told, and call'd by r
 ho - va durch den Se - her mit Tros - tes - wor - ten dem ge - fang - nen Volk ihn ver - kün - det, und ge

4+
2

18. Accompagnato (Alto)

Largo e pomposo

I Violino

II Violino

Viola

DANIEL

Bassi

"Thus saith the
 „So sprach der

5

pp

pp

p

rd to Cy - rus his a - noint - ed, whose right hand I have hol - den, to sub -
 Herr zu Cy - rus dem Ge - salb - ten, dess Hand er aus - er - ko - ren, al - le

fore him: I will go be - fore thee, to loose the strong - knit
 beu - gen: Ich will vor dir schrei - ten, zu lö - sen das Schwert vom

might - y kings, make straight the crook - ed plac - es, break in piec
 mächt' - ger Fürsten, zu eb - nen krum - me Pfa - de, zu zer - trü

and cut in
 und zu zer -

sun - der the bars
 hau - en die Ei

my ser - vant's sake, Is - rael my
 u der Mei - nen Heil, Is - rael, mei - nes

though thou hast not known me, I have sur - nam'd thee:
 kes, da du noch nicht mich kann - test, hab ich be - nannt dich,

* Takt 15, Alto: Textunterlegung nach B; in A korrigiert zu:

M. 15, alto: The allocation of syllables from source B is given; in A Handel changed it as follows:

sol - id brass,

22

gird - ed thee: that from the ris - ing to the set - ting sun the na - t'
 gür - tet dich, da - mit vom Auf - gang bis zum Nie - der - gang die Vö'

25

fess, I am the Lord, there is none else, sides me, Thou
 stehn: Ich bin der Herr, und kei - ner sonst! ne - ben mir! Drum

29

shalt per - form m, - sa - lem say - ing, thou shalt be built;
 fol - ge mei - ru - sa - lem spre - chend: Sei neu er - baut!

32

and to the tem - ple, thy raz'd foun - da - tion shall a - gai
 und zu dem Tem - pel: Er - heb aufs Neu - e aus den Trü

19. Chorus

CHORUS OF JEWS Chor der Juden

Allegro

Oboe I
Oboe II
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Bassi

7

13

Sing,
Singt,

sing,
singt,

Sing,
Singt,

sing.
sin

Sing,
Singt,

sing,
singt,

O ye heav'ns,
Him - mel, singt!

for the Lord hath voll -

O ye heav'ns,
Him - mel, singt!

for the Lord hath voll -

O ye heav'ns,
Him - mel, singt!

O ye heav'ns,
Him - mel, singt!

O ye heav'ns,
Him - mel, singt!

O ye heav'ns,
Him - mel, singt!

done it, for the Lord hath done it: earth,
bracht' es, denn der Herr voll - bracht' es; Erd',

done it, for the Lord hath done it: earth, from
bracht' es, denn der Herr voll - bracht' es; Erd',

done it, for the Lord hath done it: ,m thy
bracht' es, denn der Herr voll - bracht' es; suchz' in

done it, for the Lord hath do- th, from thy
bracht' es, denn der Herr voll - bi- Erd', jauchz' in

ce- shout, shout, earth, earth, from thy cen - tre
Freu - den shout, shout, Erd', Erd', jauchz' in Freu - den

shout, shout, earth, earth, from thy cen - tre
jauchz', jauchz', Erd', Erd', jauchz' in Freu - den

shout, shout, shout, earth,
auf, auf, auf, Erd',

tre shout, shout, shout, earth,
Freu - den auf, auf, auf, Erd',

[illegible]

48

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy

ne it, the Lord hath done it, sing, O ye
oracht' es, der Herr voll - bracht' es! Singt, Him - mel,

.1 done it, the Lord hath done it,
voll - bracht' es, der Herr voll - bracht' es!

Lord hath done it, the Lord hath done i
Herr voll - bracht' es, der Herr voll - bracht' e:

heav'ns, sing, O ye heav'ns, earth, from thy cen - tre sh
singt, singt, Him - mel, singt! Erd', jauchz' in Freu - den

heav'ns, sing, O ye heav'ns, earth, from thy cen - tre sh
singt, singt, Him - mel, singt! Erd', jauchz' in Freu - den

heav'ns, sing, O ye heav'ns, earth, from thy cen - tre sh
singt, singt, Him - mel, singt! Erd', jauchz' in Freu - den

heav'ns, sing, O ye heav'ns, earth, from thy cen - tre sh
singt, singt, Him - mel, singt! Erd', jauchz' in Freu - den

5 3 6 4 8

break forth, ye moun - tains, break
Stimmt ein, ihr Ber - ge, stimmt

shout: break forth, ye moun - tains, break
auf! Stimmt ein, ihr Ber - ge, break

cen - tre shout: break forth, ye
in Freu - den auf! Stimmt ein, ihr

ea ... from thy cen - tre shout: break forth, ye
Erd', jauchz' in Freu - den auf! Stimmt ein, ihr

Lord hath done it.
Herr voll - bracht' es!

Lord hath done it.
Herr voll - bracht' es!

8 Lord hath done it.
Herr voll - bracht' es!

Lord hath done it.
Herr voll - bracht' es!

79 Andante

Je - ho - - vah has re - deem - ed Ja -
Je - ho - - va hat er - lö - set Ja -

- vah has re - deem - ed Ja - cob, and glo - ri - fied him - self, and glo -
- va hat er - lö - set Ja - kob, und herr - lich sich er - zeigt, und her

cob, and glo - ri - fied him - self, and glo - ri - fied
 kob, und herr - lich sich er - zeigt, und herr - lich sich

Is - ra - el, and glo - ri - fied him - self in Is - ra - el,
 Is - ra - el, und herr - lich sich er - zeigt in Is - ra - el,

Je - ho - vah has re - deem - ed Ja -
 Je - ho - va hat er - lö - set Ja -

- deem - ed Ja -
 er - lö - set Ja -

ra -
 ra -

6 7 8

Je - ho - vah has re - deem - ed Ja - cob, and glo - ri - fied him -
 Je - ho - va hat er - lö - set Ja - kob, und herr - lich sich er -

- ho - vah, Je - ho - vah has re - deem - ed, re - deem - ed Ja - cob,
 - ho - va, Je - ho - va hat er - lö - set, er - lö - set Ja - kob,

col lo - ri - fied him - self, him - self in Is - ra - el, and glo - ri - fied him -
 a herr - lich, herr - lich sich er - zeigt in Is - ra - el, und herr - lich sich er

and glo - ri - fied him - self, and glo -
 und herr - lich sich er - zeigt, und herr

6 3 3 4 7 6 4 6 7

self, Je - ho - vah has re-deem-ed Ja - cob, and glo - ri - fied him - self,
 zeigt, Je - ho - va hat er - lö - set Ja - kob, und herr - lich sich er - zeigt,

Je - ho - vah has re-deem-ed Ja - cob, and glo - ri - fied him - self,
 Je - ho - va hat er - lö - set Ja - kob, und herr - lich sich

self in Is - ra - el, and glo - ri - fied him - self in Is - ra - el, and glo
 zeigt in Is - ra - el, und herr - lich sich er - zeigt in Is - ra - el, und h-

self in Is - ra - el.
 zeigt in Is - ra - el.

has re-deem-ed Ja -
 hat er - lö - set Ja -

self, and glo - ri - fied him - self in Is - ra - el.
 zeigt, und herr - lich sich er - zeigt in Is - ra - el.

him - self, and glo - ri - fied him - self in Is - ra - el.
 er - zeigt, und herr - lich sich er - zeigt in Is - ra - el.

glo - ri - fied him - self, and glo - ri - fied him - self in Is - ra - el.
 und herr - lich sich er - zeigt, und herr - lich sich er - zeigt in Is - ra - el.

cob, and glo - ri - fied him - self, and glo - ri - fied him - self in Is - ra - el.
 kob, und herr - lich sich er - zeigt, und herr - lich sich er - zeigt in Is - ra - el.

Org t.s.

A - men, a - men, a - men, a - men.

A - men, a - men,

jah, hal - le - lu - jah, a - me.

me.

le

- jah, hal - le - lu - jah,

men. Hal

Hal - le - lu - jah,

lu - jah, hal - le - lu - jah, hal - le - lu -

a - men, a - men. Hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah, a - men,
 lu - jah, hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah, a - men,
 jah, hal - le - lu - jah, a - men,
 hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah, a - men,

men, a - men, hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah,
 a - men, hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah,
 a - men, a - men, hal - le - lu - jah,
 a - men, a - men, hal - le - lu - jah,

jah, a - men, a - men, hal - le - lu
 a - men, hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah, hal - le
 hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah, a - men, a - men, hal - jah, - lu -
 a - men, hal - le - lu - jah, hal - le - lu -

lu - jah, hal - le - lu - jah, a - men, a - men,
 lu - jah, hal - le - lu - jah, a - men - men
 - le - lu - jah, hal - le - lu - jah, a -
 jah, hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah,

b 3 4 6
 2

a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, hal - le - lu - jah,
 a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, hal - le
 a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - n
 a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

- men, a - men, hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah.
 - lu - jah, hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah, hal - le
 - lu - jah, hal - le - lu - jah, hal -
 ha. - le - lu - jah, hal - le - lu - jah, hal -

Scene 4

The palace. Belshazzar, Nitocris, Babylonians and Jews.
Der Palast. Belsazar, Nitocris, Babylonier und Juden.

20. Air (Tenore)

Allegro

Oboe I, II

Violino I, II

Viola

BELSHAZZAR

Bassi

8

a 2

unisc

Fg I, II solo

17

Fg I, II solo

Tutti

34

tr

tr

tr

8

Let fes - tal joy tri - umph - ant reign,
Ein freu - dig Fest lasst uns be - gehn!

42

8

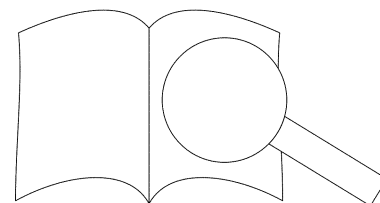
glad ev'lea.
Lasst froh Her~

in ev' - ry
im Glanz des

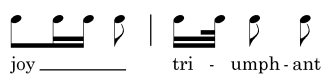
50

unis.

pear, let fes - tal joy tri - umph - ant re
Au - ges sehn, ein freu - dig Fest lasst uns be - g



* Takt 38f., Tenore: In A unklare Korrektur der Textunterlegung, vermutlich wie folgt (vgl. auch T. 98f.):
Mm. 38f., tenor: source A has an ambiguous change of the text underlay, presumably as follows (cf. also mm. 98f.):



a 2

p

8 wine, — nor flow — in — vain;
Wein, — der Quell — der — Lust;

p

Solo

8 far fly —
ent - fleuch, —

8 ro - - - ding care, cor - ro - -
na - gen - der — Gram, der Brust, o na - gen - der —

a 2

ding care, far fly, far fly — cor
Gram, der Brust, ent - fleuch, ent - fleuch, — o

f

90

Let
Ein

98

joy tri - umph - ant reign:
Fest lässt uns be - gehn:

ae flow the wine,
Frei strö - me Wein,

p

107

a 2

unis.

p

p

nor flow
frei strö

115

122

unis.

vain,
Wein,

free _ flow the wine,
frei _ strö - me Wein,

nor _ flow in _ vair
der _ Quell der L:

129

nor der flow in vain, nor der
Quell der Lust,

, far fly,
fleuch, ent - fleuch,

137

far fly cor - ro - ding care, far
ent - fleuch, o Gram, der Brust, ent -

145

Adagio

fly,
fleuch,

far fly cor - ro - ding care, far fly
ent - fleuch, o Gram, der Brust, ent - fleuch,

155 *Tempo I*

care.
Brust!

f

162

a 2

Fg I, II solo

170

unis.
p

Each hand.
Hebt

p

Fine

vous raise,
les Klang,

178

each voice_ ex - ult in Se - sach's praise, each voice_ ex
stimmt ein in Se - sachs Preis - ge - sang, stimmt ein in

186

praise.
sang.

Let or - der van - ish,
O süß Be - ha - gen,

f

f

f

194

van - ish: lib - er - ty a - lone, un - bound - ed lib -
ha - gen, wo die Freu - de lacht! Zaum - lo - se Fröh - lic.

un, un - bound - ed
nacht, zaum - lo - se

202

lib - er - ty t
Fröh - lich - keit kro.

unis.

210

un - bound - ed lib - er - ty the night shall crown.
zaum - lo - se Fröh - lich - keit krön' die - se Nacht!

Dal segno 
(T./m. 97)

Carus 55.061