



HANDEL

Messiah

ORIGINAL VERSION

1741

DALLAS BACH SOCIETY
JAMES RICHMAN

onyx



GEORGE FRIDERIC HANDEL 1685-1759

Messiah HWV 56

A SACRED ORATORIO (1741)

Words selected from the King James Bible and the Coverdale Bible by Charles Jennens

Edition prepared by Malcolm Bruno and Caroline Ritchie

KARA McBAIN soprano

DIANNA GRABOWSKI alto

DANN COAKWELL tenor

DAVID GROGAN bass

THE DALLAS BACH SOCIETY CHORUS & ORCHESTRA
JAMES RICHMAN Artistic Director

The oratorio is composed in 'scenes' which connect and separate the different quotations from scripture.

Part the first

1	1. Sinfony – <i>Grave</i>	3.20
2	2. Recitative (tenor) Comfort ye my People – <i>Larghetto e piano</i> [Isaiah 40]	2.32
3	3. Air (tenor) Every Valley shall be exalted – <i>Andante</i>	3.31
4	4. Chorus And the Glory of the Lord shall be revealed – <i>Allegro</i>	3.08
5	5. Recitative (bass) Thus saith the Lord of Hosts [Malachi 3]	1.23
6	6. Air (bass) But who may abide the Day of his coming? – <i>Larghetto</i>	2.53
7	7. Chorus And he shall purify	2.41
8	8. Recitative (alto) Behold a Virgin shall conceive [Isaiah 7]	0.19
9	9. Air (alto) & Chorus O thou that tellest good Tidings to Zion – <i>Andante</i> [Isaiah 40]	5.13
10	10. Recitative (bass) For behold Darkness shall cover the Earth – <i>Andante larghetto</i>	1.50
11	11. Air (bass) The People that walked in Darkness – <i>Larghetto</i> [Isaiah 9]	3.51
12	12. Chorus For unto us a Child is born – <i>Andante allegro</i>	4.30
13	13. Pifa – <i>Larghetto e mezzo piano</i>	0.48
14	14. Recitative (treble) There were Shepherds, abiding in the Field [Luke 2] Recitative And lo, the Angel of the Lord came upon them – <i>Andante</i> Recitative And the Angel saith unto them Recitative And suddenly there was with the Angel – <i>Allegro</i>	1.23
15	15. Chorus Glory to God in the Highest – <i>Allegro</i>	2.04
16	16. Air (soprano) Rejoice greatly, O Daughter of Zion – <i>Allegro</i> [Zachariah 9]	7.50
17	17. Recitative (alto) Then shall the Eyes of the blind [Isaiah 35]	0.22
18	18. Air (alto) He shall feed His Flock – <i>Larghetto e piano</i> [Matthew 11]	4.07
19	19. Chorus His Yoke is easy, and his Burden is light – <i>Allegro</i>	2.36

Part the second

20	20. Chorus Behold the Lamb of God – <i>Largo</i> [John 1]	2.16
21	21. Air (alto) He was despised – <i>Largo</i> [Isaiah 53]	8.56
22	22. Chorus Surely he hath borne our Grievs – <i>Largo e staccato</i>	1.47
23	23. Chorus And with His Stripes we are healed – <i>Alla breve moderato</i>	2.01
24	24. Chorus All we like Sheep have gone astray – <i>Allegro moderato</i>	4.22

25	25. Recitative (tenor) All they that see Him – <i>Larghetto</i> [Psalm 22]	0.43
26	26. Chorus He trusted in God – <i>Allegro</i>	2.44
27	27. Recitative (tenor) Thy Rebuke hath broken his Heart – <i>Largo</i> [Psalm 69]	1.24
28	28. Air (treble) Behold and see if there be any Sorrow – <i>Largo e piano</i> [Lamentations 1]	1.24
29	29. Recitative (tenor) He was cut off out of the Land of the Living [Isaiah 53]	0.14
30	30. Air (tenor) But Thou didst not leave his Soul in Hell – <i>Andante larghetto</i> [Psalm 16]	2.22
31	31. Chorus Lift up your Heads, O ye Gates – <i>A tempo ordinario</i> [Psalm 24]	3.20
32	32. Recitative (tenor) Unto which of the Angels [Hebrews 1]	0.17
33	33. Chorus Let all the Angels of God worship Him – <i>Allegro</i>	1.42
34	34. Air (bass) Thou art gone up on high – <i>Allegro larghetto</i> [Psalm 68]	3.14
35	35. Chorus The Lord gave the Word – <i>Andante allegro</i>	1.10
36	36. Air (soprano) How beautiful are the Feet – <i>Larghetto</i> [Romans 10]	4.45
37	37. Air (bass) Why do the Nations – <i>Allegro</i>	2.50
38	38. Chorus Let us break their Bonds asunder – <i>Allegro e staccato</i> [Psalm 2]	1.59
39	39. Recitative (tenor) He that dwelleth in Heaven	0.11
40	40. Air (tenor) Thou shalt break them with a Rod of Iron – <i>Andante</i>	1.59
41	41. Chorus Hallelujah – <i>Allegro</i> [Revelation 19]	4.26
	Part the third	
42	42. Air (soprano) I know that my Redeemer liveth – <i>Larghetto</i> [Job 19]	5.37
43	43. Chorus Since by Man came Death – <i>Grave</i> [I Corinthians 15]	2.13
44	44. Recitative (bass) Behold, I tell you a Mystery	0.27
45	45. Air (bass) The Trumpet shall sound – <i>Pomposo, ma non allegro</i>	9.08
46	46. Recitative (alto) Then shall be brought to pass the Saying	0.13
47	47. Duet (alto · tenor) O Death, where is thy Sting? – <i>Andante</i>	1.34
48	48. Chorus But Thanks be to God	2.16
49	49. Air (soprano) If God be for us, who can be against us? – <i>Larghetto</i> [Romans 8]	4.52
50	50. Chorus Worthy is the Lamb that was slain – <i>Largo</i> [Revelation 5]	3.38
51	51. Chorus Amen	4.45



NOTE about *Messiah*

Handel's *Messiah* is called 'A Grand Musical Entertainment' in the catalogue of the Charitable Musical Society of Dublin, where it is the most treasured entry, despite Handel's description of it on the cover page of his manuscript as 'An Oratorio.' The first performance was given in the city of Dublin on April 13, 1742, although the work was written in London in August/September of 1741. Charles Jennens, who provided the words, wrote to a friend (on July 10, 1741) 'Handel says he will do nothing next winter, but I hope I shall persuade him to set another Scripture Collection I have made for him, & perform it for his own Benefit in Passion Week. I hope he will lay out his whole Genius & Skill upon it, that the Composition may excell all his former Compositions, as the subject excells every other subject. The Subject is Messiah.' Handel must have indeed been inspired, as he seems to have composed *Messiah* in white heat directly upon receiving Jennens's 'Collection' – what is interesting is why he made no immediate plans for performance. Perhaps the idea that Handel gave the premiere in Dublin because he feared the reaction of the more stringent Protestant clergy of London may have some truth to it, but before long the work was beloved there and was given many a performance, including annual benefits for the Foundling Hospital, Handel's favorite charity.

On the 25th anniversary of Handel's death and (what was erroneously believed to be) the 100th anniversary of his birth, a grand Handel festival was organized in 1784 in Westminster Abbey, which featured a total of 275 choristers and an orchestra of 250 players. The numerical notion of greatness only gathered momentum during the 19th century, leading up to an 1859 performance at London's Crystal Palace under the baton of Sir Michael Costa, which featured a total of some 3,225 musicians. At this point a music critic by the name of George Bernard Shaw (writing under the pen name *Corno di Bassetto*) raised the salient point in response to the ever more gargantuan presentations of the work. 'Why doesn't somebody set up a thoroughly rehearsed and exhaustively studied performance of *Messiah* in St James's Hall with a chorus of 20 capable artists? Most of us would be glad to hear the work seriously performed once before we die.'

As historically-informed performance practice has developed, this goal is now a reality, which is as it should be, for this was the greatest of men and of composers, whose facility and genius have rarely if ever been equaled. The full extent of his work, largely in the shadows until the latter 20th century, has now begun to be enjoyed in opera houses across the world. Known now for more than *Messiah* and a few other oratorios and instrumental pieces, the true extent of Handel's universality is increasingly better felt in our time.

The thumbnail biography by Sir Charles Beecham, written for a post card of Handel's portrait at London's National Gallery, gives the idea most succinctly:

George Frederick Handel (1685–1759). Born in Halle and died in London, a naturalised Englishman. Greatest of the international composers, he wrote with equal success in the styles of France, Germany, Italy and England. His career, like his personality, was stormy and brilliant. The downfall of Italian opera led him to English oratorio and his masterpiece, *Messiah*. He loved pictures, and children, endowing liberally the Foundling Hospital. Afflicted with paralyses and blindness, he died wealthy and the idol of the nation. Buried in Westminster Abbey.

The connection of Handel's oratorios with his operatic style is obvious, for while he did indeed change his focus after 'the downfall of Italian opera' in London, he never abandoned the dramatic sense that informed his operas, particularly the later ones where the seemingly endless stream of *da capo* arias gives way to greater variety in composition.

The structure of *Messiah* is quite operatic, and much of the work is easy to imagine staged. Handel begins with a most unusual overture, in the unheard of (for overtures) key of E minor, characterized in the various lists of *affects* at the time as a key of uncertainty and gloom, with relief possible but not obvious. Of course this is a drama where the story – known to everyone in advance – leads to a different order of events than any opera, and indeed we find that the 'uncertainty' in the overture is immediately dispelled with a tenor recitative in the key of E major, at once a special and brilliant tonality, on the words 'Comfort ye, my People' from the Book of Isaiah.

As librettist, Jennens pieced together verses from scripture which provide connection and movement not only from one aria or chorus to the next, but also in the grand scheme of the composition where the large divisions (corresponding to operatic acts) are united by theme and also provided with division into 'scenes' by the connection and separation of Biblical quotations.

The first 'scene' in Part the First (Act One) thus consists of the recitative and aria for tenor and the first chorus, set to consecutive verses from Isaiah. The second 'scene' is from Malachi, consisting of the stormy bass recitative 'Thus saith the Lord', followed by the aria 'But who may abide the Day of his coming?' and the chorus 'And he shall purify the Sons of Levi'. The third of these scenes is a pastiche of Isaiah 7, 40, and 9, ending with the proclamation of the birth of the Messiah.

A brief instrumental interlude (*pifa*) then introduces the pastoral theme for the second part of 'Act One' where the arrival of the newborn Jesus is portrayed in a scene so easily imagined on stage – a treble voice (Handel often used a boy for this scene) appears along with angels placed in cloud machines while shepherds sing 'And Peace on Earth' standing around the crèche on ground level. At the end of this miniature drama, the angel chorus 'Glory to God' ends with the disappearance of the staged angels as the orchestra evanesces into nothingness. Only a soprano – as angel messenger – remains to sing 'Rejoice greatly' (Book of Zachariah), joined then by the alto for 'He shall feed His Flock', leading to the choral Finale 'His Yoke is easy'. By the closing of this Act the tonal centre has shifted to B flat major, as far away from the opening key of E minor as is possible in Western music.

These final pieces introduce another characteristic of Jennens's genius, which is the juxtaposition of the promise of the Messiah found in the Old Testament with the actual arrival of the Messiah in the New, illustrated here with verses from Isaiah 35 and Matthew 11. It is indeed more than a little astonishing that well over half the text for *Messiah* is in fact from the Old Testament! The most stunning use of this device comes in Part the Third in the chorus 'Since by Man came Death', where alternating sections of slow, dark, *a cappella* singing from Old Testament texts alternate with brilliant choral sections with orchestra on the subject of the Messiah's appearance from the New, just as the Old Testament figures usually found on the gloomy north sides of the eastward-facing great cathedrals contrast with the sunny brilliance of the New Testament windows and sculpture found on the southern walls.

Part the Second is divided similarly to Part the First into two great sections – the first telling the story of the human suffering of Christ, (set to words entirely from the Old Testament) after the brief operatic entry music – not an overture – 'Behold the Lamb of God' from the gospel of St John. The second section celebrates the Messiah's divine aspect as it suffuses the world, causing torment to the wicked with a virtual crescendo of glorious righteousness: 'Why do the Nations so furiously rage together?'; 'Let us break their Bonds asunder'; 'He that dwelleth in Heaven shall laugh them to scorn'; 'Thou shalt break them ... like a Potter's Vessel'; 'Hallelujah'.

The first two parts of *Messiah* form a long but single entity beginning with the inconstancy of the E minor overture to the triumphant D major of the *Hallelujah*. (That there was probably no grand pause/interval per se after Part the First is indicated by the progression from B flat major to G minor at the beginning of Part the Second, and then to E flat for the great aria 'He was despised'.) Part the Third parallels the journey of the paired first two parts, again beginning in E (major) and ending in D.

The shortest of the three 'Acts', Part the Third deals with the End of Days and the Last Trumpet, again combining the Messiah's assurance of everlasting life ('I know that my Redeemer liveth', in the 'magical' key of E major) with the promise of death overcome ('The Trumpet shall sound' and 'O Death, where is thy Sting?'). The great finale 'Worthy is the Lamb that was slain' contains a majestic *Amen* for which we find numerous counterpoint studies in Handel's notebooks, and which carries us majestically upwards as if in a great Baroque cathedral with a high oval of sky or paradise surrounded by swirling angels. And yet, at the very moment of triumph at the end of this signal composition, there is a surprising grand pause on an inverted dominant seventh chord begging for resolution, which seems to stop everything for supernatural reasons, exactly as when the fantastic forward energy of the *Hallelujah* Chorus comes to a crashing halt just before its final bars, at the height of its rapture. These two movements, uniquely using text from the Book of Revelation, perhaps portray the sentiment of the grand pause – just before the end of the world – the great silence of half an hour. George Frederic Handel knew his Bible!

JAMES RICHMAN

Another edition of *Messiah*?

1. A Legacy of many editors

Messiah is unique in the canon of western music. Performed every year since its premiere in 1742 to ever-growing audiences, its appeal knows no boundaries. But despite its identity today as a sacred oratorio for Christmas, often presented in great cathedrals or concert halls, its origins lie in the opera house of Georgian London: as a sacred entertainment for the period of Lent. In Handel's own lifetime, *Messiah* migrated from the opera to the chapel of London's Foundling Hospital. A venue that boasted an audience capacity in excess of a thousand, it offered perhaps three times the seating capacity of the Theatre Royal Haymarket for which Handel's Passiontide oratorios had been designed.

No edition of *Messiah* was published during the composer's lifetime. Although John Walsh, Handel's London publisher, had from the early 1740s onward printed individual arias, after his death, Handel's will provided that annual performances should be for the sole benefit of the Foundling Hospital. After nearly a decade's pause, successors to John Walsh then created plates for a complete *Messiah* edition incorporating all the earlier published individual movements. This edition, first appearing in 1767, was succeeded by a later and grander 'complete' (though never completed) edition of all Handel's works. Begun by the organist/choirmaster of Westminster Abbey, Samuel Arnold, it showcased *Messiah* for the grand centenary celebrations of Handel's birth at the Abbey in 1784 (which took place a year too early).

The 1784 performances attracted music-lovers far and wide from Britain and abroad with such eminent members of the cultural elite as the court librarian from Vienna, Baron Gottfried van Swieten. A commissioner of both Haydn and Mozart Van Swieten determined after the London festivities that the Viennese aristocracy must come to know Handel as well. As the Corelli-style Italianate orchestra of Handel's autograph had long been surpassed by current Viennese taste, Van Swieten commissioned Mozart to re-orchestrate (or more precisely 'fill out') Handel's original of four oratorios, including *Messiah*. A few years later, in 1788, his Handelian season had begun, with a premiere of *Messiah* in March 1789.

By the mid 19th century Mozart's orchestration had become the 'standard' edition of *Messiah* not only in the German-speaking world but in Britain and America as well. In 1850 Edward Rimbault, editor of the London Handel Society was thus able to note in preparing his new edition of *Messiah* that

it has been thought advisable in producing a new edition of the Score of *Messiah* to include the Additional Accompaniments of Mozart. This has materially increased the size of the volume and labour of editorship. But as the Council of the Handel Society had availed themselves of the talents of Mendelssohn in constructing an independent Organ part of the Score of *Israel in Egypt*, it would have been hardly prudent to have rejected these magnificent additions, which are now everywhere received as an integral part of the work.

Soon after the Handel and Haydn Society in Boston commissioned an updated ‘Mozart *Messiah*’ from the German organist and composer Robert Franz. A new edition of Mozart’s orchestration by a rival German publisher followed on its heels; and by 1902 Ebenezer Prout created yet another expanded Mozart edition for London’s Novello publishing house, noting:

the attempts made from time to time by our musical societies to give Handel’s music as he meant it to be given must – however earnest the intention, and however careful the preparation – be foredoomed to failure from the very nature of the case.

With our large choral societies, additional accompaniments of some kind are a necessity for an effective performance; and the question is not so much *whether*, as *how*, they are to be written.

Prout published in London as the esteemed Handel editor Friedrich Chrysander completed his mammoth complete works edition in Leipzig, publishing at vast cost a lithographic copy of Handel’s 1741 *Messiah* autograph alongside an adamantly Mozart-free reading of Handel’s original text. But despite Chrysander’s editorial integrity, Mozart’s orchestration persisted well into the 1960s for the simple reason that it was perfectly suited for a symphony orchestra with a large symphonic choir.

Harold Watkins Shaw’s exhaustive study of all *Messiah* sources then resulted in 1959 in the first fully authoritative *Messiah* edition. At the cusp of the early music revival, it offered the most complete reading of all the 18th-century material and became the basis for *Messiah* performances by many aspiring baroque-style performers. In the past 60 years, however, much has developed in our appreciation of period performance practice in general and of the baroque orchestra in particular giving the need for a fresh look at the sources.

2. Towards a new edition for the 21st-century

The history of *Messiah* publication, in some ways like the Bible, tells a story of a ubiquitous masterpiece very much in the public domain but one which early on evaded a single definitive reading. In part this stems from the lack of any ‘final’, published version by the composer. (One searches in vain for the kind of rigorous corrections of proofs right down to individual trills that Haydn, for example, exacted on his publisher before the final publication of *The Creation*!) And this in large measure is due to Handel’s attitude to his autograph – viewing it as an initial vision, as a wellspring of ideas – and one that could be freely adapted to the requirements of individual performances. As an opera composer Handel was particularly attracted to exceptional vocal talent as it arrived in (and departed from) London. And thus over the 17-year period of his *Messiah* performances he unashamedly exploited the vocal prowess of the divas of his day: revising, transposing and re-composing many of *Messiah*’s arias – a process he considered one of practical adaptation rather than structural improvement.

Though no final composer-authorised version of *Messiah* exists from either autograph or conducting score, late 18th-century publications (including Baron van Swieten's template for Mozart's orchestration) established a widely accepted sequence and selections of arias. More by accident than design they became increasingly from 1763 onward a 'standard version' of *Messiah*. Pre-eminent Handel scholar Donald Burrows, following his colleague and predecessor Watkins Shaw, challenged this traditional view of *Messiah* in his 1988 edition by detailing for the user ten different *Messiah* 'versions' known to have been performed by the composer himself.

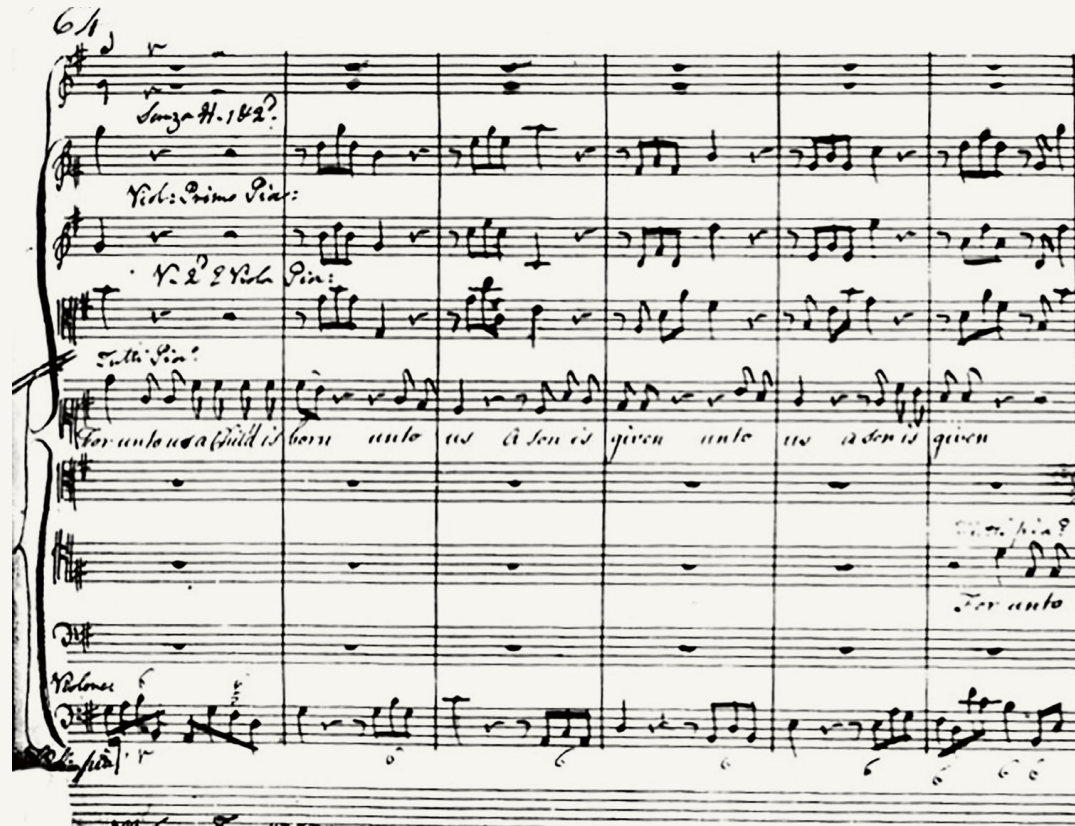
Beyond such issues of sequencing and variants of arias, all editors from the late 18th century onward have been confronted with major decisions about orchestration. The orchestra – from Handel's lifetime onward into the Romantic era and beyond to the beginning of the last century – was in a constant state of evolution. To be sure, its development from Mozart's time to Mahler's has been one of the greatest achievements of Western culture, though in the past half-century this symphonic grandeur has been accompanied by a re-imagining and re-creation of the sound-world and conventions of earlier instrumental ensembles, notably of the Baroque era.

Delving into Handel's London orchestra one discovers not only the theorbo or extinct members of the oboe family, but the sound of his 'polarised' string orchestration. A big treble (lots of violins) and robust bass (cellos and double basses) are given extra 'protein' by the addition of oboes and bassoons in unison. At the time he composed *Messiah* Handel's London orchestra regularly employed between 10–24 violins (that could play in unison or be divided into two or three sections), only 1–2 violas, but a hefty bass complement with 3–7 cellos and 1–2 double basses. The distinctive sound of a windband of double reeds (as of the *Water Music*) embedded in the string orchestra (typically 2–4 oboes and as many as 4 bassoons) thickened the string texture, the 'garlic that enriches the sauce' without a particular solo function.

A 21st-century editor considering such matters of performance practice has decisions to make beyond the primary source material. Parts – for bassoons, for example, that double other bass instruments – do not exist individually, nor were they even specified in the instrumental incipit (unless playing obbligato solo passages). There are conversely instructions in Handel's score – for example for cellos to double violas – that assumed a Handelian 'polarised' string section with perhaps only a single viola needing to balance as many as 20 violins – far from the 'balanced' string section of a modern orchestra. And when should the viola, in the Italian tradition Handel inherited from Corelli, if not otherwise marked in the score, double the bass part at the octave? Such questions arise because in an era when parts were not computer-generated from a full score, the answer might only be found in the performance itself.

A score in the library of St Patrick's Cathedral in Dublin created by a copyist, John Mathews, in the later 18th century from an early set of early parts sheds important light on some of these questions. The opening pages of the movement 'For unto us' (12) show, for example, that wind parts – perhaps from a first or second performance – were discovered after Mathews had begun creating the score from the principal string parts. This can be seen by the large system bracket to the left of the first page, originally omitting the top stave (see below). When oboe parts were discovered Mathews no longer had space (he had written the title and tempo information on it) for a pair of oboes. He thus put an instruction for them to play with first and second violins. On the second page of this movement, however, he was able to give the oboes a stave of their own above the violins, as the downbeat in the first bar shows (see p.14). Of particular interest and clearly revealed in this movement is the pattern for the winds (oboes and bassoons). They do *not* play continuously as they might have on other occasions, but only to support the main orchestral and choral 'tutti' sections. This applies for the bassoon as well (marked 'Fag' or fagotti); they are instructed throughout the movement to play only in the tutti sections with the oboes. From such a template as this a scheme for wind parts has been developed throughout.





3. Messiah 1741: 'as if the ink were still wet'

Such detective work is the stuff of editing *Messiah* anew for our time. So, too, is the ambition to bring into focus Handel's first conception more generally. As late as 1992 – in the final revisions of his edition from some 30 years earlier – Watkins Shaw took clear exception to both Burrows's 'menu' of Handelian performances along with the lure of 'authority' of the premiere:

... while it is correct to say that there is no single, final form of the work, that must not be taken glibly to mean that we may pick and choose as we please among all the variants. For it is perfectly evident that from 1750 there was a certain settling down, which, if not absolutely clear to us in every detail, justifies us in concluding that Handel had by then decidedly laid aside some of the variant forms... Attempts to re-enact the first performance of *Messiah* or to resurrect original *da capo* arias thus are to be deplored. They would, I believe, be a dis-service to the composer in a mistaken pursuit of novelty.

To be sure, as the 1750s progressed, a developing ‘tradition’ of annual *Messiah* performances at the Foundling Hospital grew in importance for Handel. Fulfilling a desire of care and generosity as an active benefactor of the Hospital, their considerable annual proceeds were to be guaranteed beyond his lifetime. A freshly copied score with ample parts was stipulated in his will: to be owned exclusively by the Hospital for its sole benefit. The late 1750 ‘Hospital’ performances were, however, designed for the individual features and conditions of the chapel. The ‘sanctity’ of the ‘Hospital tradition’ of ‘variants’ though – from the late 18th century onward – begs the question: should such (non-musical) accidents of performance history (any more than those of Van Swieten’s ‘Mozart *Messiah*’ concerts in Vienna from 1789 onward) provide a final, essential musical model for the work – one never intended by the composer?

Over the past three decades re-constructing *Messiah*’s premiere in April 1742 has taken this question to heart and aroused considerable interest. And its circumstances tell all: six months having passed since completion of the autograph in London, Handel now found himself in Dublin. Though the second largest city of the British Isles by the mid 18th century, the Irish capital was nonetheless culturally provincial by London standards. Revisions accommodating local soloists – before ever a note was heard – may thus be viewed largely as little more than a cautious ‘Plan B’ created to compensate for the local talent at hand. The compositional ‘white-heat’ of the 1741 original meanwhile remained in both autograph and conducting score awaiting Handel’s return to London. Annual performances that then followed generated further variants – spotlighting talents of new singers on the London scene (like the castrato Gaetano Guadagni). They also obliged requests from Handel’s librettist Charles Jennens. Handel was, however, always careful only to scrub out permanently what should never be re-used.

Messiah 1741 takes a fresh view of Handel’s autograph – ‘the wet ink from 1741’ – not as a sketch that would itself be relegated to join a group of ‘variants’ but as the original complete vision of *Messiah* commanding – despite its subsequent performance history – a sovereignty of its own. And with its choral movements virtually identical to the composer’s later performances, it is the 1741 arias that create a distinctive, more operatic *Messiah*. Three, for example, have full *da capo* repeats: ‘Rejoyce greatly’ (16) in Part the First, ‘How beautiful are the Feet’ (36) in Part the Second and in Part the Third ‘The Trumpet shall sound’ (45).

By contrast a more compact ‘But who may abide’ (6) is taken by the bass. But its swift pace with the intensity of the low male voice – from recitative to aria – serves only to heighten the dramatic pace of prophecy of the Book of Malachi. Recitative, aria and chorus ‘And he shall purify’ (7) become bound together as a single, powerful gesture. The soprano’s ‘Rejoyce greatly’ two scenes later is conversely expansive. With the same footprint in the bass as its later sibling that sub-divides the beat into groups of four, the original – in groups of three – lulls and delights with a more pastoral joy. And with a full *da capo* repeat, its gracious triplet motion allows for ample ornamentation.

In Part the Second ‘How beautiful are the Feet’ with its second verse ‘Their Sound is gone out’ (in later versions given to the chorus) is the soprano’s sole domain. Its striking B-section portrays the ‘sound going out’ with the vocal line climbing a dramatic octave and a fifth in its final phrase to reach the ‘Ends of the World’. In Part the Third – again more operatically – ‘O Death, where is thy Sting?’ (47) pushes its alto and tenor duo to a seemingly breathless ecstasy with an additional 16 bars – or rapid dialogue – compared to its later trimmed variant – nearly half its length.

Handel’s conducting score contains notes in his own hand – aria by aria – notably those with names of the different soloists engaged for specific performances. One unusual but frequent casting choice was a boy treble ‘The Boy’ (replacing the soprano) for certain arias. These include in Part the First the recitative with a clear childlike wonder that depicts St Luke’s Christmas creche: ‘There were Shepherds’ (14). Juxtaposed against this innocence is the palpable despair of ‘Behold and see’ (28), the short Arioso at the dramatic turning point of Part the Second.

4. *Messiah* : ‘semper et in perpetuum’

These and many other features provide a glimpse into the London scriptorium where Handel’s wet ink traversed the staves of his score-paper in summer 1741. One can only imagine his astonishment were he to know now that this *Messiah*, originally conceived for an elite English audience as a opera substitute during Lent, had travelled – not only through centuries, through the imagination of Mozart and the conventions of the symphony orchestra, but from the opera world of Georgian London to the great choirs and choral societies that followed. He would certainly, too, have marvelled at the lasting power of text given him by Charles Jennens! Especially in today’s secular world its ability to reach and uplift the human spirit knows no limits. Created in living memory of the European wars for religion, Jennens’ skilful use of the biblical text stepped outside liturgy, indeed beyond Christianity itself, to create the sense of a ‘Promethean’ Messiah, a divine authority speaking to any who would be moved by his message and ready to believe. The power and authority of Handel’s *Messiah* lies ever in the chemistry of the music and the words united.

Handel left no final score, no final instructions, no permanent record except for the desire for *Messiah* to benefit London’s most vulnerable. What beyond even a printed score, we must wonder, would he have made of recording – and of a recording of *Messiah*, indeed of his very first conception? Of course, the process and product of the ‘capture of sound’ would have been inconceivable. Even more perhaps the notion that a single performance could be thereby reproduced, edited and ‘frozen in time’ – as if a painting without temporal limit: would this not have seemed absurd, especially for a composer capable of so many accommodations for so many different singers on so many different occasions? Yet one might also imagine the composer, his pen having just drawn the final double bar on that 12th day of September in 1741, as if in a dream, hearing his new work, beholding with satisfaction his masterpiece with all the perfection of a recording, for the first time!

MALCOLM BRUNO



ANMERKUNGEN zu *Messias*

Händels *Messiah* (dt. *Der Messias*) wird im Katalog der Charitable Musical Society von Dublin als „A Grand Musical Entertainment“ (Eine Große Musikalische Unterhaltung) bezeichnet und ist der am meisten geschätzte Eintrag darin; Händel nennt das Werk indes auf der Titelseite seines Autografs „An Oratorio“. Die Uraufführung fand am 13. April 1742 in Dublin statt; geschrieben wurde es jedoch im August/September 1741 in London. Charles Jennens, der den Text zusammengestellt hat, schrieb am 10. Juli 1741 an einen Freund: „Händel sagt, dass er im kommenden Winter nichts unternehmen will, aber ich hoffe, ich kann ihn dazu überreden, eine neue Zusammenstellung von Bibelworten zu komponieren, die ich für ihn gemacht habe, und sie für seinen eigenen Benefiz in der Karwoche aufzuführen. Ich hoffe, er wird sein ganzes Genie und Geschick darauf verwenden, sodass die Komposition alle seine früheren Kompositionen übertreffen mag, so wie das Thema alle anderen Themen übertrifft. Das Thema ist der Messias.“ Händel war wohl wirklich davon angetan, denn er scheint den *Messias* gleich nach dem Erhalt von Jennens' Zusammenstellung mit Feuereifer komponiert zu haben – interessanterweise jedoch ohne unmittelbaren Aufführungspläne. Berechtigt ist vielleicht die Annahme, dass Händel die Premiere in Dublin stattfinden ließ, weil er die Reaktion des strengeren protestantischen Klerus von London fürchtete; doch bald wurde das Werk dort beliebt und oft aufgeführt, darunter in jährlichen Wohltätigkeitskonzerten für das Foundling Hospital, Händels bevorzugte Stiftung.

Zum 25. Todestag (und verfrüht zum 100. Geburtstag) Händels wurde 1784 in Westminster Abbey ein großes Händel-Festival organisiert, bei dem 275 Chorsänger und 250 Orchestermusiker auftraten. Die Zahl der Ausführenden wuchs weiterhin im 19. Jahrhundert, bis hin zu insgesamt 3.225 Musikern bei einer Aufführung 1859 im Londoner Kristallpalast unter der Leitung von Sir Michael Costa. Ein gewisser Musikkritiker namens George Bernard Shaw, der unter dem Künstlernamen *Corno di Bassetto* schrieb, brachte angesichts der immer gigantischer besetzten Darbietungen des Werkes das Problem auf den Punkt: „Weshalb stellt niemand eine gründlich geprobte und einstudierte Aufführung des *Messias* in St James's Hall mit einem Chor von 20 fähigen Künstlern auf die Beine? Die meisten von uns würde es sehr erfreuen, das Werk vor unserem Tod einmal ernsthaft aufgeführt zu hören.“

Mit der Entwicklung der historisch-informierten Aufführungspraxis hat sich diese Vorstellung nun verwirklicht, was für die größte Persönlichkeit und den größten Komponisten auch angemessen ist, dessen Können und Genie selten (wenn überhaupt) erreicht wurden. Ein Großteil seiner bis ins späte 20. Jahrhundert hinein weitgehend unbekannten Werke wird nun in Opernhäusern in der ganzen Welt aufgeführt. Händel, von dem man nun mehr als nur den *Messias* und einige andere Oratorien sowie Instrumentalwerke kennt, kommt in seiner wahrhaft umfassenden Universalität in unserer Zeit immer besser zur Geltung.

Die Kurzbiografie von Sir Charles Beecham für eine Postkarte mit dem Händelporträt aus der Londoner National Gallery ist äußerst knapp gehalten:

Georg Friedrich Händel (1685–1759). Geboren in Halle, gestorben in London, naturalisierter Engländer. Der größte der internationalen Komponisten schrieb mit gleichem Erfolg im französischen, deutschen, italienischen und englischen Stil. Seine Karriere war, wie seine Persönlichkeit, turbulent und glänzend. Der Niedergang der italienischen Oper brachte ihn zum englischen Oratorium und seinem Meisterwerk, *Messias*. Er liebte Gemälde und Kinder und unterstützte das Foundling Hospital großzügig. Gelähmt und blind, starb er wohlhabend, als Idol der Nation. Begraben in Westminster Abbey.

Die Beziehung von Händels Oratorien zu seinem Opernstil ist offenkundig, denn während er tatsächlich seinen Schwerpunkt nach dem „Niedergang der italienischen Oper“ in London änderte, gab er nie sein Gespür für die Dramatik auf, die seine Opern prägte, besonders die späteren, in denen der anscheinend endlose Strom von *da capo*-Arien einer größeren kompositorischen Vielfalt weicht.

Dank der recht opernhaften Struktur des *Messias* kann man sich einen Großteil des Werkes gut auf der Bühne vorstellen. Händel beginnt mit einer ganz ungewöhnlichen Ouvertüre in der (für diese Gattung) seltenen Tonart e-Moll, die in den verschiedenen Affektaufstellungen der Zeit als Tonart der Ungewissheit und Schwermut charakterisiert wird, wobei Linderung möglich, aber nicht evident ist. Natürlich handelt es sich hier um ein Drama, dessen im Voraus überall bekannte Handlung zu einer anderen Reihung der Ereignisse führt als in Opern, und tatsächlich wird die „Ungewissheit“ in der Ouvertüre sogleich in einem Tenorrezitativ in E-Dur, einer besonderen und glänzenden Tonart, bei den Worten „Comfort ye, my People“ (Tröstet, tröstet mein Zion) aus dem Buch Jesaja aufgelöst.

Charles Jennens hat für den Text Bibeldialoge zusammengestellt, die nicht nur eine Arie oder einen Chor mit dem nächsten Stück verbinden und in Fluss halten, sondern auch die Komposition im Ganzen, in der die großen Teile (die Opernakte entsprechen) thematisch vereint und auch in „Szenen“ durch die Verbindung und Vereinzelung von Bibelzitaten eingeteilt werden.

Die erste „Szene“ im ersten Teil (Akt) besteht also aus Rezitativ und Arie für Tenor und dem ersten Chor, und ist auf aufeinanderfolgende Verse aus dem Buch Jesaja vertont. Die zweite „Szene“ ist aus dem Buch Maleachi und enthält das aufgewühlte Bassrezitativ „Thus saith the Lord“ (So spricht der Herr!), darauf die Arie „But who may abide the Day of his coming?“ (Doch wer vermag ertragen den Tag, wenn er kommet?) und den Chor „And he shall purify the Sons of Levi“ (Und er wird reinigen die Söhne Levi). In der dritten Szene sind Verse aus Jesaja 7, 40 und 9, die mit der Verkündigung der Geburt des Messias enden, zusammengestellt.

Ein kurzes instrumentales Zwischenspiel (*pifa*) führt dann das Hirtenthema im zweiten Teil des „ersten Aktes“ ein, in dem die Ankunft des neugeborenen Jesus in einer Szene geschildert wird, die man sich leicht auf der Bühne vorstellen kann – Sopran (Händel hat hier oft eine Knabenstimme eingesetzt) erklingt neben Engeln auf Wolkenmaschinen, während sich Hirten um die Krippe am Boden scharen und „And Peace on Earth“ (und Fried’ auf Erd’) singen. Im Engelchor „Glory to God“ (Ehre sei Gott!) am Schluss dieses kleinen Schauspiels verschwinden die Engel von der Bühne, während das Orchester sich im Nichts auflöst. Nur ein Sopran bleibt – als Engelsbote – zurück, um „Rejoice greatly“ (Erfreue, erfreue, erfreue dich mächtig) aus dem Buch Sacharja zu singen; darauf folgen das Duett für Sopran und Alt „He shall feed His Flock“ (Er wird Hirte seyn seiner Schafe) und das Chorfinale „His Yoke is easy“ (Sein Joch ist selig). Am Schluss dieses Aktes hat sich die Tonart nach B-Dur verschoben, so weit wie möglich (in westlichen Musik) entfernt von der Anfangstonart e-Moll.

Diese Schlussstücke zeigen ein weiteres Merkmal von Jennens’ Genie, die Gegenüberstellung der Verheißung des Messias im Alten Testament mit der tatsächlichen Ankunft des Messias im Neuen Testament, hier mit Versen aus Jesaja 35 und Matthäus 11. Es ist freilich mehr als nur ein wenig erstaunlich, dass gut über die Hälfte des Textes für den *Messias* aus dem Alten Testament kommt! Besonders beeindruckend ist diese Gegenüberstellung im dritten Teil im Chor „Since by Man came Death“ (Denn durch Einen kam Tod), in dem wechselnde Abschnitte langsamen, düsteren *a cappella*-Gesanges auf Texte aus dem Alten Testament mit glänzenden, orchesterbegleiteten Chorabschnitten über die Ankunft des Messias aus dem Neuen Testament alternieren; dem entspricht der Kontrast der Figuren aus dem Alten Testament, die man gewöhnlich an den düsteren Nordfassaden der nach Osten gerichteten großen Kirchen findet, zu dem sonnigen Glanz der (inhaltlich) auf das Neue Testament bezogenen Fenster und Skulpturen an den Südwänden.

Der zweite Teil ist ähnlich dem ersten in zwei große Abschnitte unterteilt – im ersten Abschnitt wird nach dem kurzen opernhafte Einleitungsschor (keine Ouvertüre) „Behold the Lamb of God“ (Sieh da ist Gottes Lamm!) aus dem Johannes-Evangelium vom irdischen Leiden Christi erzählt; vertont sind hier ausschließlich Worte aus dem Alten Testament. Der zweite Abschnitt preist die göttliche Ausstrahlung des Messias, die die Welt erfüllt und den Bösen Qualen mit einem virtuellen Crescendo glorreicher Gerechtigkeit bereitet: „Why do the Nations so furiously rage together?“ (Wie? daß die Völker so wüthend ergrimmen zusammen?); „Let us break their Bonds asunder“ (Laßt uns brechen ihre Bande entzwei!); „He that dwelleth in Heaven shall laugh them to scorn“ (Er, der wohnet im Himmel, Er lachet der Wuth); „Thou shalt break them ... like a Potter’s Vessel“ (Sie zerbrechen soll Dein Eisen-Scepter ... wie die irrnde Scherbe); „Halleluja“.

Die ersten beiden Teile des *Messias* bilden ein langes, aber einheitliches Ganzes, von der Unbeständigkeit der e-Moll-Ouvertüre bis zum triumphalen D-Dur des *Halleluja*. Dass es wahrscheinlich keine Generalpause oder Intervall an sich nach dem ersten Teil gegeben hat, zeigt die Progression von B-Dur nach g-Moll am Beginn des zweiten Teiles, und dann nach Es bei der großen Arie „He was despised“ (Er war verschmähet). Der dritte Teil entspricht den jeweils zusammenhängenden ersten beiden Teilen, indem er wieder in E (Dur) beginnt und in D endet.

Der dritte Teil, der kürzeste der drei „Akte“, handelt vom Ende aller Tage und der Letzten Trompete; darin verbindet sich erneut das Versprechen ewigen Lebens durch den Messias in „I know that my Redeemer liveth“ (Ich weiß, daß mein Erlöser lebet), in der ‘magischen’ Tonart E-Dur, mit der Verheißung des überwundenen Todes: „The Trumpet shall sound“ (Es schallt die Trommet’) und „O Death, where is thy Sting?“ (O Tod, wo ist dein Pfeil?). Das große Finale „Worthy is the Lamb that was slain“ (Würdig ist das Lamm, das da starb!) enthält ein majestätisches *Amen*, für das sich zahlreiche Skizzen Händels finden, und das uns majestätisch emporhebt, als wären wir in einer großen Barockkirche mit einem Himmels- oder Paradiesoval, das von schwebenden Engeln umringt ist. Und es gibt genau im Augenblick des Sieges am Ende dieser bedeutsamen Komposition eine überraschende Generalpause bei einem umgekehrten Dominantseptakkord, der nach Auflösung strebt, wodurch alles aus übernatürlichen Gründen aufgehalten zu werden scheint, genauso wie auch die unglaubliche vorwärtsdrängende Energie des *Halleluja*-Chores zu einem lärmenden Halt kurz vor den Schlusstakten kommt, am Höhepunkt der Begeisterung. Diese beiden Sätze, die einzigen mit Worten aus dem Buch der Offenbarung, schildern wohl die Empfindung bei der Generalpause, die große 30-minütige Stille genau vor dem Ende der Welt. Georg Friedrich Händel kannte die Bibel!

JAMES RICHMAN

Übersetzung: Christiane Frobenius

Eine neue Edition des *Messias*?

1. Das Vermächtnis vieler Herausgeber

Der Messias ist ein einzigartiges Werk im Kanon der westlichen Musik. Seit seiner Uraufführung 1742 wird es jedes Jahr vor einem immer größer werdenden Publikum aufgeführt, und seine Anziehungskraft kennt keine Grenzen. Doch trotz seiner heutigen Identität als geistliches Oratorium zu Weihnachten, das oft in großen Kathedralen oder Konzertsälen gespielt wird, liegen seine Ursprünge im Opernhaus des georgianischen London: als religiöse Unterhaltung für die Fastenzeit. Noch zu Händels Lebzeiten verlagerte sich *Messias* von der Oper in die Kapelle des Londoner Foundling Hospitals. Dieser Veranstaltungsort verfügte über eine Zuschauerkapazität von mehr als tausend Zuschauern und bot vielleicht dreimal so viele Sitzplätze wie das Theatre Royal Haymarket, für das Händels Passionsoratorien entstanden waren.

Zu Lebzeiten des Komponisten wurde keine Partitur des *Messias* veröffentlicht. Obwohl John Walsh, Händels Londoner Verleger, seit den frühen 1740er Jahren einzelne Arien gedruckt hatte, sah Händels Testament vor, dass nach seinem Tod die Einnahmen der jährlichen Aufführungen ausschließlich dem Foundling Hospital zugutekommen sollten. Nach fast einem Jahrzehnt Pause erstellten John Walshs Nachfolger dann Druckplatten für eine vollständige *Messias*-Ausgabe, die alle zuvor veröffentlichten Einzelsätze enthielt. Auf diese Ausgabe, die erstmals 1767 erschien, folgte eine spätere und umfangreichere „vollständige“ (wenn auch nie abgeschlossene) Ausgabe aller Händel-Werke. Sie wurde vom Organisten und Chorleiter der Westminster Abbey, Samuel Arnold, begründet und präsentierte den *Messias* in der Abbey 1784 anlässlich der großen Hundertjahrfeier von Händels Geburtstag (der fälschlicherweise ein Jahr zu früh gefeiert wurde).

Die Aufführungen von 1784 zogen Musikliebhaber aus ganz Großbritannien und dem Ausland an, darunter so bedeutende Mitglieder der Kulturelite wie der Wiener Hofbibliothekar Baron Gottfried van Swieten. Als Auftraggeber von Kompositionen bei Haydn und Mozart, kam Van Swieten nach den Londoner Festlichkeiten zu dem Schluss, dass auch die Wiener Aristokratie Händel kennen lernen müsse. Da das Orchester vom italienischen Corelli-Typus in Händels Autograf längst vom aktuellen Wiener Geschmack überholt war, beauftragte Van Swieten Mozart mit der Neuorchestrierung (oder genauer: „Ergänzung“) von vier Oratorien Händels, darunter der *Messias*. Einige Jahre später, 1788, begann Van Swieten seine Händel-Saison und die Wiener Premiere des *Messias* fand im März 1789 statt.

Mitte des 19. Jahrhunderts war Mozarts Orchestrierung nicht nur im deutschen Sprachraum, sondern auch in Großbritannien und Amerika zur „Standard“-Edition des *Messias* geworden. 1850 konnte Edward Rimbault, Redakteur bei der London Handel Society, bei der Vorbereitung seiner neuen Ausgabe des *Messias* Folgendes feststellen:

Es wurde als ratsam erachtet, eine neue Ausgabe der Partitur des *Messias* zu erstellen, die auch die zusätzlichen Stimmen von Mozart enthält. Dies hat den Umfang und die Arbeit der Redaktion wesentlich erhöht. Da sich der Rat der Händel-Gesellschaft jedoch auch die Talente Mendelssohn Bartholdys zunutze gemacht hatte, um einen unabhängigen Orgelteil der Partitur von *Israel in Ägypten* zu erstellen, wäre es kaum klug gewesen, diese großartigen Ergänzungen abzulehnen, die jetzt überall als integraler Bestandteil des Werkes angesehen werden.

Kurz darauf gab die Handel and Haydn Society in Boston beim deutschen Organisten und Komponisten Robert Franz eine „aktualisierte“ Partitur von Mozarts *Messias*-Version in Auftrag. Es folgte eine Neuausgabe von Mozarts Orchestrierung durch einen konkurrierenden deutschen Verlag; und 1902 erstellte Ebenezer Prout eine weitere erweiterte Mozart-Ausgabe für den Londoner Novello-Verlag und merkte an:

Die von Zeit zu Zeit von unseren Musikvereinen unternommenen Versuche, Händels Musik so wiederzugeben, wie er sie sich vorstellte, müssen – so ernsthaft die Absicht und wie sorgfältig die Vorbereitung auch sein mögen – aufgrund der Natur der Sache zum Scheitern verurteilt sein. Bei unseren großen Gesangsvereinen sind zusätzliche Begleitungen in irgendeiner Form für einen wirkungsvollen Auftritt unerlässlich; und die Frage ist nicht so sehr, *ob*, sondern *wie* sie geschrieben werden sollen.

Als Prout seine Ausgabe in London veröffentlichte, vollendete der geschätzte Händel-Herausgeber Friedrich Chrysander in Leipzig seine Mammutausgabe der Gesamtwerke, und veröffentlichte zu enormen Kosten eine lithografische Kopie von Händels *Messias*-Autograf von 1741 sowie eine absolut Mozart-freie Lesart von Händels Originalnotentext. Doch trotz Chrysanders redaktioneller Integrität blieb Mozarts Orchestrierung bis weit in die 1960er Jahre bestehen, und zwar aus dem einfachen Grund, da sie perfekt für die Verbindung eines Sinfonieorchesters mit einem großen sinfonischen Chor geeignet war.

Harold Watkins Shaws umfassende Untersuchung aller *Messias*-Quellen führte dann 1959 zur ersten vollständig maßgeblichen *Messias*-Ausgabe. Auf dem Höhepunkt der Wiederbelebung der Alten Musik bot sie die umfassendste Zusammenstellung des gesamten Materials des 18. Jahrhunderts und wurde zur Grundlage für *Messias*-Aufführungen vieler aufstrebender Barockmusik-Ensembles der authentischen Aufführungspraxis-Bewegung. In den letzten 60 Jahren hat sich jedoch unsere Wertschätzung für die historische Aufführungspraxis im Allgemeinen und für das Barockorchester im Besonderen stark weiterentwickelt, so dass ein neuer Blick auf die Quellen erforderlich ist.

2. Auf dem Weg zu einer Neuedition für das 21. Jahrhundert

Die Geschichte der Veröffentlichung des *Messias* erzählt, in gewisser Weise wie die Bibel, die Geschichte eines allgegenwärtigen Meisterwerks, das weitgehend öffentlich zugänglich ist, sich aber schon früh einer einzigen definitiven Lesart entzog. Dies liegt zum Teil daran, dass es keine „endgültige“, veröffentlichte Version letzter Hand seitens des Komponisten gibt. (Man sucht vergebens nach solchen rigorosen Korrekturen der Druckfahnen bis hin zu einzelnen Trillern, wie sie beispielsweise Haydn von seinem Verleger vor der endgültigen Veröffentlichung der *Schöpfung* forderte!) Und das liegt zu einem großen Teil an Händels Einstellung zu seinem Autograf – denn er betrachtete es als eine erste Vision, als eine Fundgrube von Ideen, die frei an die Anforderungen einzelner Aufführungssituationen angepasst werden konnte. Als Opernkomponist fühlte sich Händel besonders von außergewöhnlichem Gesangstalent angezogen, wenn solches in London ankam (und von dort auch wieder abreiste). Und so machte er in den 17 Jahren seiner *Messias*-Aufführungen ohne Rücksicht die stimmlichen Fähigkeiten der Diven seiner Zeit zunutze: Er überarbeitete, transponierte und komponierte viele Arien des *Messias* neu – ein Prozess, den er eher als eine praktische Anpassung denn als eine Werkverbesserung betrachtete.

Obwohl eine endgültige, vom Komponisten autorisierte Fassung des *Messias* weder aus dem Autograf noch aus der Dirigierpartitur hervorgeht, haben Veröffentlichungen des späten 18. Jahrhunderts (einschließlich Baron van Swietens Vorlage für Mozarts Orchestrierung) eine weithin akzeptierte Reihenfolge und Auswahl von Arien etabliert. Mehr durch Zufall als durch Absicht wurden sie ab 1763 zunehmend zu einer „Standardversion“ des *Messias*. Der herausragende Händel-Forscher Donald Burrows stellte in der Nachfolge seines Kollegen und Vorgängers Watkins Shaw diese traditionelle Sicht auf den *Messias* in seiner Ausgabe von 1988 auf den Prüfstand, indem er für den Nutzer zehn verschiedene *Messias*-, „ Fassungen“ darlegte, von denen bekannt ist, dass der Komponist selbst sie aufgeführt hatte.

Jenseits solcher Fragen der Reihenfolge und Varianten von Arien waren alle Herausgeber seit dem späten 18. Jahrhundert mit wichtigen Entscheidungen zur Orchestrierung konfrontiert. Das Orchester befand sich – beginnend in Händels Schaffenszeit über die Romantik und darüber hinaus bis zum Beginn des letzten Jahrhunderts – in ständiger Weiterentwicklung. Sicherlich war seine Entwicklung von Mozarts Zeit zu Mahlers Zeit eine der größten Errungenschaften der westlichen Kultur, obwohl diese sinfonische Größe im letzten halben Jahrhundert von einer Neuinterpretation und Neuschöpfung der Klangwelt und Konventionen durch Alte Musik-Instrumentalensembles – insbesondere im Barockstil – begleitet wurde.

Wenn man in Händels Londoner Orchester eintaucht, entdeckt man nicht nur die Theorbe oder ausgestorbene Mitglieder der Oboenfamilie, sondern auch den Klang der Polarisierung seines Streicherensembles. Ein großer Diskant (viele Violinen) und kräftiger Bass (Celli und Kontrabässe) erhalten durch die unisono-Besetzung von Oboen und Fagotten zusätzliche Verstärkung. Zu der Zeit, als er den *Messias* komponierte, bestand Händels Londoner Orchester regelmäßig aus 10–24 Violinen (die unisono spielen oder in zwei oder drei Gruppen unterteilt werden konnten), nur 1–2 Bratschen, aber einer kräftigen Bassbesetzung mit 3–7 Celli und 1–2 Kontrabässen. Der charakteristische Klang eines Bläserensembles aus Doppelrohrblattinstrumenten (wie in der *Wassermusik*), eingebettet in das Streichorchester (typischerweise mit 2–4 Oboen und bis zu 4 Fagotten), verdichtete den Streichersatz, wie der „Knoblauch, der die Soße anreichert“, aber ohne besondere Solofunktion.

Ein Herausgeber des 21. Jahrhunderts, der sich mit solchen Fragen der Aufführungspraxis beschäftigt, muss Entscheidungen treffen, die über das Primärquellenmaterial hinausgehen. Stimmen – etwa Fagotte, die andere Bassinstrumente verdoppeln – existieren nicht einzeln und wurden auch nicht in der Instrumentenliste angegeben (es sei denn, sie spielen obligate Solopassagen). Umgekehrt gibt es in Händels Partitur Anweisungen – zum Beispiel für Violoncelli, die die Bratschen verdoppeln –, ausgehend von einer Händelschen „polarisierten“ Streichergruppe, wobei vielleicht nur eine einzige Bratsche quasi 20 Violinen ausbalancieren sollte. Man ist also weit entfernt von der „ausgewogenen“ Streichergruppe eines modernen Orchesters. Und wann sollte die Bratsche in der italienischen Tradition, die Händel von Corelli übernommen hat, die Bassstimme in der Oktave verdoppeln, sofern in der Partitur nichts anderes vermerkt ist? Solche Fragen entstehen, weil in einer Zeit, in der Instrumentalstimmen nicht aus einer Partitur computergeneriert wurden, die Antwort möglicherweise nur in der Aufführung selbst zu finden war.

Eine Partitur in der Bibliothek der St Patrick's Cathedral in Dublin, die von einem Kopisten, John Mathews, im späten 18. Jahrhundert aus einem frühen Satz früher Stimmen erstellt wurde, erhellt einige dieser Fragen in wichtigem Maße. Der Anfang des Satzes „For unto us“ (Denn es ist uns ein Kind gebor'n) (12) zeigt beispielsweise, dass Bläserstimmen – möglicherweise von der ersten oder zweiten Aufführung – entdeckt wurden, nachdem Mathews begonnen hatte, die Partitur aus den Hauptstreicherstimmen zu erstellen. Dies ist an der großen Systemklammer links auf der ersten Seite zu erkennen, bei der ursprünglich das oberste Notensystem weggelassen wurde (siehe S. 13). Als Oboenstimmen entdeckt wurden, hatte Mathews keinen Platz mehr für ein Oboenpaar (er hatte den Titel und die Tempoangabe darauf geschrieben). Er gab ihnen daher die Anweisung, die ersten und zweiten Violinen zu verdoppeln. Auf der zweiten Seite dieses Satzes gelang es ihm jedoch, den Oboen über den Violinen ein eigenes Notensystem zu geben, wie der Abstrich im ersten Takt (siehe S. 14). Von besonderem Interesse und in diesem Satz deutlich erkennbar ist das Muster der Bläser (Oboen und Fagotte). Sie spielen *nicht* ununterbrochen, wie es bei anderen Gelegenheiten der Fall wäre, sondern nur zur Unterstützung der wichtigsten Orchester- und Chor-Tutti-Abschnitte. Dies gilt auch für das Fagott (mit „Fag“ oder „fagotti“ gekennzeichnet). Sie werden während des gesamten Satzes angewiesen, nur in den Tutti-Abschnitten mit den Oboen zu spielen. Aus einer solchen Vorlage wurde ein durchgehendes Modell für Bläserstimmen entwickelt.

3. *Messias* 1741: „als ob die Tinte noch nass wäre“

Eine solche Detektivarbeit ist der Stoff, aus dem *Messias* für unsere Zeit neu aufbereitet wird. Ebenso besteht das Bestreben, Händels erste Konzeption stärker in den allgemeinen Fokus zu rücken. Noch im Jahr 1992 – bei den letzten Überarbeitungen seiner Ausgabe von etwa 30 Jahren zuvor – äußerte Watkins Shaw deutliche Einwände sowohl gegen Burrows’ „Auswahl-Menü“ an Händelschen Aufführungen als auch gegen die Verlockung, der Uraufführung alleinige „Autorität“ zuzusprechen:

... obwohl es richtig ist zu sagen, dass es keine einzige, endgültige Gestalt des Werkes gibt, darf dies nicht leichtfertig so verstanden werden, dass wir aus allen Varianten nach Belieben auswählen können. Denn es ist völlig offensichtlich, dass es ab 1750 zu einer gewissen Beruhigung kam, die uns, auch wenn sie uns nicht in allen Einzelheiten völlig klar ist, den Schluss rechtfertigt, dass Händel zu diesem Zeitpunkt einige der Varianten entschieden beiseitegelegt hatte ... Versuche einer Neuerweckung der Uraufführung des *Messias* oder die Wiederbelebung ursprünglicher Da capo-Arien sind daher zu bedauern. Ich glaube, dass sie in einem falschen Streben nach Neuem dem Komponisten einen schlechten Dienst erweisen würden.

Sicherlich gewann im Laufe der 1750er Jahre eine sich entwickelnde „Tradition“ jährlicher *Messias*-Aufführungen im Foundling Hospital für Händel an Bedeutung. Da er als aktiver Wohltäter des Findlingshospitals den Wunsch nach Fürsorge und Großzügigkeit erfüllte, sollte der beträchtliche Jahreserlös über seine Lebenszeit hinaus garantiert werden. In seinem Testament wurde festgelegt, dass eine frisch kopierte Partitur mit zahlreichen Stimmen ausschließlich dem Hospital zu dessen alleinigem Nutzen gehören sollte. Die „Foundling Hospital“-Aufführungen Ende der 1750er Jahre waren jedoch auf die individuellen Merkmale und Bedingungen der dortigen Kapelle abgestimmt. Die „Unantastbarkeit“ der „Hospital-Tradition“ der „Varianten“ wirft jedoch – seit dem späten 18. Jahrhundert beginnend – die Frage auf: sollen solche (nicht-musikalisch bedingten) Umstände der Aufführungsgeschichte (gerade so wie auch die von Van Swietens Konzerten in der Mozart-Fassung des *Messias* in Wien ab 1789) eine letzte, wesentliche musikalische Vorlage für die Aufführung des Werks liefern – eine, die vom Komponisten nie beabsichtigt war?

In den letzten drei Jahrzehnten hat man sich der Frage der Rekonstruktion der Uraufführung des *Messias* im April 1742 zu Herzen genommen und großes Interesse geweckt. Und die Umstände sprechen für sich: Sechs Monate waren seit der Fertigstellung des Autografs in London vergangen, und Händel befand sich nun in Dublin. Obwohl die irische Hauptstadt Mitte des 18. Jahrhunderts die zweitgrößte Stadt der britischen Inseln war, war sie für Londoner Verhältnisse dennoch kulturell provinziell. Überarbeitungen, um lokalen Solisten gerecht zu werden – bevor überhaupt eine Note zu hören war – können daher weitgehend als kaum mehr als ein vorsichtiger „Plan B“ angesehen werden, der mit Rücksicht auf die vorhandenen lokalen Sänger gemacht wurde. Die kompositorische „Weißglut“ des Originals von 1741 blieb inzwischen sowohl im Autograf als auch in der Dirigierpartitur erhalten, die auf Händels Rückkehr nach London wartete. Die darauffolgenden jährlichen Auftritte brachten weitere Varianten hervor – sie stellten das Talent neuer Sänger in der Londoner Bühne ins Rampenlicht (wie den Kastraten Gaetano Guadagni). Sie kamen auch den Wünschen von Händels Librettisten Charles Jennens nach. Händel achtete jedoch stets darauf, nur das endgültig auszumerzen, was nie wieder verwendet werden sollte.

Messias 1741 wirft einen neuen Blick auf Händels Autograf – „die nasse Tinte von 1741“ – nicht als eine Skizze, die selbst in eine Gruppe von „Varianten“ verbannt würde, sondern als die ursprüngliche vollständige Vision des *Messias*, die – trotz seiner späteren Aufführungsgeschichte – ihre eigene Souveränität vorgab. Und da die Chorsätze praktisch identisch mit den späteren Aufführungen des Komponisten sind, sind es die Arien von 1741, die einen unverwechselbaren, opernhafteren *Messias* schaffen. Drei davon haben zum Beispiel vollständige Da-Capo-Wiederholungen: „Rejoice greatly“ (Erfreue, erfreu, erfreue dich mächtig) (16) im ersten Teil, „How beautiful are the Feet“ (Wie lieblich ist der Boten Tritt!) (36) im zweiten Teil und „The Trumpet shall sound“ (Es schallt die Trommet’) (45) im dritten Teil.

Im Gegensatz dazu wird ein kompakteres „But who may abide“ (Doch wer mag ertragen) (6) vom Bass übernommen. Aber sein schnelles Tempo gepaart mit der Intensität der tiefen Männerstimme – vom Rezitativ bis zur Arie – trägt nur dazu bei, das dramatische Tempo der Prophezeiung des Buches Maleachi zu steigern. Rezitativ, Arie und Chor „And who shall purify“ (Und er wird reinigen) (7) werden zu einer einzigen, kraftvollen Geste verbunden. Im Gegensatz dazu ist das „Rejoice greatly“ der Sopranistin zwei Szenen später recht ausladend. Mit der gleichen Bassanmutung wie sein späteres Gegenstück, das den Takt in vier Schläge gliedert, beruhigt und erfreut das Original – mit einer eher pastoralen Freude in Dreiertakt-Gruppen. Und mit einer vollständigen Da-Capo-Wiederholung erlaubt die anmutige Triolenbewegung reichlich Verzierungen.

Im zweiten Teil ist „How beautiful are the Feet“ mit der zweiten Strophe „Their Sound is gone out“ (Ihr Ruf, er ergieng in alles Land!) die alleinige Domäne der Sopranistin; in späteren Fassungen dem Chor überlassen. Sein markanter B-Abschnitt stellt das „Verbreitung der Kunde“ dar, wobei die Gesangslinie in der Schlussphrase eine dramatische Oktave und eine Quinte ansteigt, um die „Enden der Welt“ zu erreichen. Im dritten Teil – wiederum eher opernhaft – treibt „O Death, where is thy Sting?“ (O Tod, o Tod, wo ist dein Pfeil?) (47) das Alt- und Tenor-Duett in eine scheinbar atemlose Ekstase, wobei 16 Takte – oder schneller Dialog – im Vergleich zu seiner späteren gekürzten Variante fast halb so lang sind.

Händels Dirigierpartitur enthält eigenhändige Notizen – Arie für Arie –, insbesondere solche mit Namen der verschiedenen Solisten, die für bestimmte Aufführungen engagiert wurden. Eine ungewöhnliche, aber häufige Besetzungswahl war für bestimmte Arien ein Knabensänger „The Boy“ (der den Sopran ersetzte). Dazu gehört im ersten Teil das Rezitativ mit einem deutlich kindlichen Staunen, das die Weihnachtsskrippe des Lukas-Evangeliums darstellt: „There were Shepherds“ (Es waren Hirten beisammen) (14). Dieser Unschuld steht die spürbare Verzweiflung in „Behold and see“ (Schau an und sieh!) (28) gegenüber, dem kurzen Arioso am dramatischen Wendepunkt vom zweiten Teil.

4. *Messias: 'semper et in perpetuum'*

Diese und viele andere Merkmale gewähren einen Einblick in das Londoner Skriptorium, in dem sich Händels feuchte Tinte im Sommer 1741 über die Notensysteme seines Partitурpapiers ausbreitete. Man kann sich nur vorstellen, wie erstaunt er wäre, wenn er nun erführe, dass dieser *Messias*, der ursprünglich für ein elitäres englisches Publikum als Operversatz während der Fastenzeit konzipiert war, so weit gereist war – nicht nur durch Jahrhunderte, durch die Fantasie Mozarts und die Konventionen des Sinfonieorchesters, sondern auch von der Opernwelt des georgianischen London zu den großen Chören und Chorgesellschaften, die folgten. Er wäre sicherlich auch über die bleibende Kraft des Textes erstaunt gewesen, die ihm Charles Jennens gegeben hatte! Besonders in der heutigen säkularen Welt kennt seine Fähigkeit, den menschlichen Geist zu erreichen und zu erheben, keine Grenzen. Jennens' geschickte Verwendung des biblischen Textes, der in lebendiger Erinnerung an die europäischen Religionskriege geschaffen wurde, ging über die Liturgie, ja sogar über das Christentum selbst hinaus, um den Eindruck eines „promethischen“ *Messias* zu erwecken, einer göttlichen Autorität, die zu jedem spricht, der sich davon anrühren lässt und bereit ist, seine Botschaft zu glauben. Die Kraft und Autorität von Händels *Messias* liegt immer in der chemischen Verbindung der Musik und der Worte.

Händel hinterließ keine endgültige Partitur, keine endgültigen Anweisungen, keine dauerhaften Aufzeichnungen außer dem Wunsch, dass der *Messias* den Schwächsten in London zugutekommen sollte. Was hätte er außer einer gedruckten Partitur wohl aus einer Tonaufnahme gemacht – und zwar aus einer Aufnahme des *Messias*, ja sogar in Gestalt seiner allerersten Konzeption? Natürlich wären der Prozess und das Ergebnis des „Festhaltens des Klangs“ unvorstellbar gewesen. Noch mehr vielleicht die Vorstellung, dass eine einzelne Aufführung dadurch reproduziert, bearbeitet und „in der Zeit eingefroren“ werden könnte – als ob es ein Gemälde ohne zeitliche Begrenzung wäre: Wäre das nicht absurd erschienen, insbesondere bei einem Komponisten, der zu so vielen Anpassungen für so viele Sänger bei so vielen verschiedenen Anlässen fähig war? Man könnte sich aber auch vorstellen, wie der Komponist, nachdem er gerade am 12. September 1741 den letzten Takt mit einem Doppelstrich beendet hatte, quasi in einem Traum sein neues Werk hörte und mit Genugtuung sein Meisterwerk mit der ganzen Perfektion einer Tonaufnahme betrachtete, – zum ersten Mal!

MALCOLM BRUNO

Übersetzung: Anne Schneider



Dallas Bach Society Chorus & Orchestra

James Richman, Artistic Director

CHORUS

Sopranos

Tracie Davis
Rachel Jones
Heidi Klein
Kara Libby
Elizabeth McGee
Lauren Murphy-Hale
Monica Israel Spence

Altos

Linnea Anderson
Daniel Bubeck
Katrina Burggraf
Hannah Ceniseros
Emma Cole
Lauren Gusman Salazar

Tenors

Tucker Bilodeau
David Ferguson
Eric Lewis
Matthieu Peyregne
Barrett Radziun
Jeremy Rohwer

Basses

Joel Bourdier
Andrew Dittman
Patrick Gnage
Jonathan Greer
Will Hughes
Jason Lamb

ORCHESTRA

VIOLINS

Ha Viet Dang *concertmaster*
Thane Isaac
principal second violin
Michelle Hanlon
Victoria Klaunig
Emma Milian
Stephanie Noori
Sarah O'Neill
Karim Ayala Pool

VIOLAS

Miriam Oddie *principal*
Brittney Geurink
Jorge Luis Zapata Marin

CELLOS

Katie Rietman *principal*
Christopher Phillpott
Sydney ZumMallen

VIOLONE

Randy Inman

BAROQUE OBOES

Andrew Blanke
Sarah Huebsch

BASSOONS

Kelsey Schilling
Sally Merriman

BAROQUE TRUMPETS

Eric Larsen
John Timpani

TIMPANI

Ashley Westgate

THEORBO

Arash Noori

ORGAN

Joseph Butler

HARPSICHORD

James Richman



Kara McBain, soprano, currently studies at the University of North Texas in the Doctor of Musical Arts program with Dr. Carol Wilson, having been named a Teaching Fellow in the Voice Department in 2022. Originally from St. Louis, Missouri, she earned her Bachelor of Music *summa cum laude* in Voice Performance from Missouri State University in 2020, and obtained her Master of Music in 2022 from the University of North Texas. She received the Mary Prudie Brown Past National President Award from the National Federation of Music Clubs in 2022, won first place in the 2021 Texoma NATS competition, was a finalist in the 2021 Colorado Bach Ensemble Young Artist Competition, and won first prize in the 2021 GCC Series ‘Best Handel Performance’.

Recent roles include Countess Almaviva (*Le nozze di Figaro*) at the University of North Texas, Magda (*La rondine*) at Opera in the Ozarks, La Musique (*Les Arts florissants*) with the Dallas Bach Society, Mařenka (*The Bartered Bride*) at the University of North Texas, Mother (*Amahl and the Night Visitors*) with the Missouri State University Opera, and Juno (*Orphée aux enfers*) with the Missouri State University. Forthcoming engagements include a reprisal of the role of Magda at the University of North Texas, and Stravinsky’s *Pulcinella* with the Lewisville Lake Symphony in 2024.



Mezzo-soprano **Dianna Grabowski**, described as ‘glamorous’ and ‘glowing-toned’ by *The Dallas Morning News*, is an active performer of music spanning the Renaissance to the 21st century. Dianna particularly values the collaborative nature of classical singing, be it in chamber music, oratorio, opera, choral music, early music, or new music, and is constantly inspired by the generosity and talent of her musical colleagues. As a concert soloist, Dianna has performed with such groups as the Winston-Salem Symphony, TENET, le Violon d’Ingres (Paris), Santa Fe Pro Musica, Dallas Bach Society, Bourbon Baroque and The Crossing. Dianna also sings frequently with the Santa Fe Desert Chorale, Seraphic Fire, and True Concord.

Recent performance highlights include singing the role of ‘L’Architecture’ in Charpentier’s *Les Art florissants* with the Dallas Bach Society, chamber performances of Brahms’ *Liebeslieder* Waltzes with Market Square Concerts, and a guest artist performance of Bach’s Cantata BWV 170 with the Stephen F. Austin State University Camerata. Dianna was a founding member of Armonia Celeste, an ensemble specializing in the expressive vocal music of the Italian Renaissance and Baroque. The group’s debut album, *Udite, Amanti: Lovers, Beware!* (2014) was followed by *The Rebel Queen*, (2021) both released by Centaur Records. With Armonia Celeste, Dianna was featured in a documentary presented by Early Music Television entitled *Culture Wars of Venice and the Birth of Public Opera*.



Dann Coakwell, tenor, has been praised as a ‘clear-voiced and eloquent ... vivid storyteller’ (*The New York Times*), with ‘a gorgeous lyric tenor that could threaten or caress on the turn of a dime’ (*The Dallas Morning News*). He can be heard as a soloist on the Grammy-winning *The Sacred Spirit of Russia* (Harmonia Mundi 2014), as well as multiple other Grammy-nominated albums, the critically praised *Nicolaus Bruhns: Cantatas and Organ Works, Vol. I* (BIS 2022), and *Mohammed Fairouz: Zabur* (Naxos 2016). Coakwell has sung across Europe, Japan, and throughout the Americas under renowned conductors such as Helmuth Rilling, Masaaki Suzuki, Monica Huggett, William Christie, Nicholas McGegan, the late John Scott, Matthew Halls, María Guinand, James Richman, and Craig Hella Johnson.

Having performed in prominent venues such as Carnegie Hall and Lincoln Center in New York, he has also appeared with acclaimed organizations such as Internationale Bachakademie Stuttgart in Germany, Bach Collegium Japan, Orquesta Sinfónica Venezuela, Pacific Baroque Orchestra in Canada, Philharmonia Baroque Orchestra in San Francisco, Oregon Bach Festival, Portland and Indianapolis Baroque Orchestras, Dallas Bach Society, Conspirare, and the symphony orchestras of Orlando, Charlotte, Nashville, Indianapolis, Quad Cities, and Kansas City. Serving on the voice faculty at Ithaca College, Dr. Coakwell also appears nationally and abroad as a guest-teaching artist.



David Grogan is an associate professor at the University of Texas at Arlington. He has performed extensively throughout the Southwest, getting positive reviews from critics. *The Dallas Morning News* hailed Dr. Grogan as the ‘perfect Christus’ after a performance of the *St. Matthew Passion* with the Dallas Bach Society. *The Albuquerque Tribune*, in reference to a performance of *Messiah* with the New Mexico Symphony, said, ‘David Grogan had all the range and power required of the part, sounding like the voice of doom in “The people that walked in darkness” and the light of revelation in “The trumpet shall sound”.’

A recent performance of *Elijah* had critics praising his ability to ‘move easily from stentorian declamation to lyrical aria.’ Another critic said that he ‘... brought an impressive vocal power to the lead role of Elijah, and his rich emotive gift set the level for the other chief performers.’ *The Dallas Morning News* said that ‘His meaty bass shook the heavens and the earth and sounded the trumpet with imposing conviction.’ He has performed as a soloist with Dallas–Fort Worth area arts groups such as the Fort Worth Symphony, Dallas Symphony, Dallas Bach Society, Plano Civic Chorus, Texas Baroque Ensemble, Orpheus Chamber Singers, Texas Camerata, Fort Worth Baroque Society, and the Fort Worth Chorale.



Thirteen-year-old **Hayden Smith** joined the Choir of Men and Boys at the St. Mark's School of Texas in 2021. Considered one of America's pre-eminent vocal ensembles, the chorus is led by noted organist and choirmaster Glenn Stroh. A resident of Dallas, Hayden feels his passion for classical music runs in his blood, as he is a direct descendant of George Frideric Handel's half-brother Gottfried. Hayden also excels at the piano and is teaching himself the saxophone. An avid lacrosse and American football enthusiast, Hayden enjoys sports when not studying music.



Artistic Director and Conductor of the renowned Dallas Bach Society since 1995 as well as Artistic Director of the illustrious New York Baroque Dance Company, **James Richman** has distinguished himself as curator, scholar, and performer in the international circles of Baroque music and opera. A triple graduate of Harvard, Juilliard, and the Curtis Institute of Music, Maestro Richman is also known as a prominent harpsichordist and fortepianist.

He studied conducting with Max Rudolf and Herbert Blomstedt; piano with Mieczysław Horszowski, Rosina Lhévinne, and Rudolf Serkin; and harpsichord with Albert Fuller and Kenneth Gilbert. At Harvard he received a B.A. in the History of Science, *magna cum laude*. A prizewinner in four international competitions for early keyboard instruments, he received first prize at the Bodky Competition of the Cambridge Society of Early Music, became a laureate of the Bruges Harpsichord Competition, and earned bronze medals at both the Paris Harpsichord Competition of the Festival Estival and the First International Fortepiano Competition (Paris). In 1995, the French government honored him by inducting him as Chevalier to the Order of Arts and Letters in recognition of his contributions to the art of music.

A specialist in the French Baroque, he has led over 200 performances of French Baroque opera and ballet, including *Hippolyte et Aricie*, *Les Fêtes d'Hébé*, *Pygmalion*, *Les Indes galantes*, *Castor et Pollux*, and *Le Temple de la Gloire* by Jean-Philippe Rameau. In appearances at the Mostly Mozart Festival, the Spoleto Festival USA, the E. Nakamichi Baroque Festival, the Boston Early Music Festival, as well as in regular series in New York, he has organised and led staged revivals of Rameau's works as well as Handel's *Ariodante*, *Alessandro*, *Acis and Galatea*, *Il pastor fido* and *Terpsicore*, Gluck's *Orfeo*, Purcell's *King Arthur*, Monteverdi's *Incoronazione di Poppea*, J.C. Bach's *Amadis des Gaules*, and Jean-Jacques Rousseau's *Le Devin du village*.

In recent summers Maestro Richman has conducted opera at the Hawaii Performing Arts Center, including Handel's *Alcina* and *Giulio Cesare*, Mozart's *Marriage of Figaro*, Purcell's *The Fairy Queen* and *Dido and Aeneas*. His Concert Royal ensemble was among the first Baroque orchestras in New York City, with ongoing series at Alice Tully Hall, the French Institute/Alliance Française, and at Princeton University. For more than 30 years the ensemble accompanied the Saint Thomas Choir of Men and Boys in annual concerts of Handel's *Messiah* and the Passions of J.S. Bach at Saint Thomas Church on Fifth Avenue.



Recently Visiting scholar at Princeton, musicologist **Malcolm Bruno** lives in Wales. He is the editor of a number of ongoing major publications and reconstructions for Breitkopf & Härtel and Bärenreiter Verlag in Germany. Over the past 25 years he has also produced many recordings for major labels specialising in Baroque and choral repertoire, initially as Associate Director of the Taverner Consort & Players, and then as a series independent producer for BBC Radio 3 and Public Radio International in the USA. He is Artistic Director of Larvik Barokk in Norway where he also chairs the board of the ensemble Barokksolistene, which he founded with Bjarte Eike and Svein Eriksen in 2005. He is also a board member and artistic adviser to the Bach Choir of Bethlehem in Pennsylvania, USA.

Since its founding in 1982 by beloved organist Paul Riedo, the **Dallas Bach Society** has been a primary resource in the US Southwest for Baroque and classical music on original instruments. Under the direction of Artistic Director James Richman since 1995, the Society unites the finest singers and instrumentalists from the Dallas–Fort Worth metroplex, from further afield in the US and from abroad, in lively and historically informed performances of Bach, Handel, Vivaldi, Purcell, Monteverdi, Couperin and Schütz, as well as Mozart, Haydn and early Beethoven. Every season the Dallas Bach Society presents a full programme of Baroque and classical music, showcasing little-known repertoire of the 17th and 18th centuries along with audience favorites including Handel's *Messiah* (in both the early and Mozart versions), Bach's Passions, cantatas, and Brandenburg Concerti, Vivaldi's *Four Seasons*, along with Baroque opera and opera-ballet with the New York Baroque Dance Company. In recent seasons, important performances have included Bach's *Matthäus-Passion* with the Children's Chorus of Greater Dallas; a music and dance presentation of the life of the black French composer Joseph Boulogne with Contemporary Ballet Dallas and the Booker T. Washington High School for the Performing Arts funded by an important New Works grant from TACA; the modern staged premiere of Rameau's *Zéphyre* with the New York Baroque Dance Company; and important recitals by Dutch recorder soloist Paul Leenhouts, tenor Dann Coakwell, countertenor Drew Minter, and gambist Brent Wissick, as well as French cantatas with Ann Monoyios and Bernard Deletré of the Paris Opera. Educational outreach features the new Baroque Breakout programme in collaboration with Wilmer-Hutchins High School and other local high schools, funded by Dallas Arts and Culture.

Deutsche Textübertragung | German text rendering
Johann Gottfried Herder (1744–1803): *Händel's Meßias. 1780*, in: *Sämmtliche Werke ...* | *Herausgegeben* | von | *Bernhard Suphan*. | *Achtundzwanzigster Band ...* | *Herders* | *Poetische Werke*. | *Herausgegeben von Carl Redlich*. | *Vierter Band*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1884, S. / pp. 105–114.

Jennens' Text basiert auf Händels Handschrift und Dirigierpartitur. Die deutsche Übersetzung von Johann Gottfried Herder (1780) erscheint hier in der neuen Ausgabe von Breitkopf & Härtel. Herder's Text wurde an wenigen Stellen geändert; uneinheitliche Schreibweisen wurden auch stillschweigend angeglichen.

Originaltext des Librettos | Original text of the Libretto
Charles Jennens (1700–1773): *MESSIAH | AN ORATORIO ...* | *Set to Musick by Mr. Handel ...*, London: Watts etc 1749?, Stiftung Händel-Haus Halle - Inv.Nr: 100352, S. / pp. 6–18.

Jennens' text is printed as found in Handel's autograph and conducting score. It has been edited to conform in orthography and punctuation to the libretto of the first London performance in 1743. This source follows the 18th-century style of capitalisation of (important) nouns and of personal pronouns referring to the Deity. It is taken from the new 1741 Messiah edition published by Breitkopf & Härtel.

Erster Theil

Tröstet, tröstet mein Zion!
spricht Eur Gott.
Redet Trostesworte mit Jerusalem,
und ruft ihr zu:
Daß ihr Kriegszug sei vollendet
daß ihre Missethat sei verziehn.
Ein Ruf erschallt! Er ruft in der Wüstenei:
Bereitet den Weg dem Herrn!
Macht Bahn in der Wüste!
Macht Heerweg unserm Gott!

Alle Thale werden erhaben!
und alle Höhen und Hügel tief!
Die Krümme gleich, und die Steile gerecht!

Denn die Hoheit, die Hoheit des Herrn
wird offenbaret!
Und alles Fleisch soll schaun mit einander:
Denn der Mund des Herrn hats zugesagt.

So spricht der Herr! Gott Zebaoth:
Es ist noch ein Kleines, so will ich regen
den Himmel und die Erd',
das Meer und die Trockne,
und will erregen die Völker,
bis das Verlangen der Völker erscheint.
Der Herr, den ihr sucht,
kommt eilig zu seinem Tempel,
und der Engel des Bundes,
nach dem ihr verlanget.
Er kommt! sieh', er kommt!
spricht der Herr Zebaoth.

Doch wer mag ertragen
den Tag, wenn er kommet?
und wer besteht, wenn Er erscheinet?
Denn er ist gleich wie ein läuternd Feur.

Und er wird reinigen die Söhne Levi,
daß sie darbringen Gott, dem Herrn,
ein Opfer in Reinigkeit.

Sieh da! eine Jungfrau empfängt!
gebiert einen Sohn, und wird ihn nennen:
Immanuel! Gott mit uns!

Part the first

1 **Sinfony**
2 **Accompagnato**
Comfort ye, comfort ye my People,
saith your God;
speak ye comfortably to *Jerusalem*,
and cry unto her,
that her Warfare is accomplished,
that her Iniquity is pardoned.
The Voice of him that crieth in the Wilderness,
Prepare ye the Way of the Lord,
make straight in the Desert
a Highway for our God.

3 **Air**
*Every Valley shall be exalted,
and every Mountain and Hill made low,
the crooked straight, and the rough Places plain.*

4 **Chorus**
*And the Glory of the Lord
shall be revealed,
and all Flesh shall see it together,
for the Mouth of the Lord hath spoken it.*

5 **Accompagnato**
Thus saith the Lord of Hosts:
Yet once a little while, and I will shake
the Heavens and the Earth,
the Sea and the dry Land,
and I will shake all Nations,
and the Desire of all Nations shall come;
the Lord whom ye seek,
shall suddenly come to his Temple,
even the Messenger of the Covenant
whom ye delight in,
behold he shall come,
saith the Lord of Hosts.

6 **Air**
But who may abide
the Day of his coming?
And who shall stand when he appeareth?
For he is like a Refiner's Fire.

7 **Chorus**
*And he shall purify the Sons of Levi,
that they may offer unto the Lord
an Offering in Righteousness.*

8 **Recitativo**
Behold a Virgin shall conceive,
and bear a Son, and shall call his Name
Emmanuel, GOD WITH US.

O du, der bringet Frohlocken in Zion,
steig hinauf, auf die hohen Berge!
O du, der bringet Frohlocken in Jerusalem,
ruf aus dein Wort mit Macht!
Ruf es aus! sei nicht verzagt.
Verkünde den Städten in Judah:
Da ist Eur Gott!

O du, der bringet Frohlocken in Zion
wohlauf! glänze! dein Licht ist da!
und die Herrlichkeit des Herrn
erhebet sich auf dir!

Schau umher! Dunkel bedeckt die Welt,
und Mitternacht die Völker.
Doch der Herr wird über Dir aufgehn,
seine Klarheit wird erscheinen auf Dir.
Und die Heiden, sie kommen zum Licht,
die Fürsten zum Glanze, der Dir aufgeht.

Die Völker, die wandeln im Dunkel;
sie sehn ein groß Licht.
Und die da wohnen
im Lande der Schatten des Todes;
auf ihnen glänzet der Morgen.

Denn es ist uns ein Kind gebohr'n!
Es ist uns ein Sohn gegeben!
Und der Königsstab wird seyn
auf seiner Schulter,
und sein Name wird heissen:
Wunderbar! Hoher Rath! Der starke Gott!
Der ewigewge Vater! Der Friedefürst!

9a Air
*O thou that tellest good Tidings to Zion,
get thee up into the high Mountain;
O thou that tellest good Tidings to Jerusalem,
lift up thy Voice with Strength;
lift it up, be not afraid;
Say unto the Cities of Judah,
Behold your God.*

9b Chorus
*O thou that tellest good Tidings to Zion,
Arise, shine, for thy Light is come,
and the Glory of the Lord
is risen upon thee.*

10 Accompagnato
For behold Darkness shall cover the Earth,
and gross Darkness the People:
But the Lord shall arise upon thee,
and his Glory shall be seen upon thee,
and the Gentiles shall come to thy Light,
and Kings to the Brightness of thy Rising.

11 Air
*The People that walked in Darkness
have seen a great Light,
and they that dwell
in the Land of the Shadow of Death
upon them hath the Light shined.*

12 Chorus
*For unto us a Child is born,
unto us a Son is given,
and the Government shall be
upon His Shoulder;
and His Name shall be called,
Wonderful, Counsellor, the Mighty God,
the Everlasting Father, the Prince of Peace.*

13 Pifa

Es waren Hirten beisammen auf der Flur,
hüteten ihre Heerd zu Nacht:

Als schnell der Engel des Herrn zu ihnen trat,
und die Klarheit des Herrn
umglänzte sie,
und sie erschranken sehr.

Alsdann der Engel zu ihnen sprach:
Friede! Erschrecket nicht!
Ich bring' Euch Freude, große Freude,
für Euch und alles Volk.
Denn es ist Euch geboren
heut in Davids Stadt
ein Heiland, der ist Christ, der Herr!

Und alsobald war da bei dem Engel
die große Schaar himmlischen Heers,
lobend Gott und sagend:

Ehre sei Gott! Ehre sei Gott in den Höhen,
und Fried' auf Erd' und Heil! allen Heil!

Erfreu, erfreu, erfreue dich mächtig,
Erfreue dich, Tochter zu Zion!
Jauchze, Tochter zu Jerusalem:
Denn sieh! dein König kommet her zu dir,
Er ist ein rechter Heiland!
und redet zu, Friede den Völkern.

Denn wird das Auge des Blinden sehend seyn,
und das Ohr des Tauben aufgethan!
Denn wird der Lahme springen, wie ein Hirsch,
und die Zunge des Stummen singen:

Er wird Hirte seyn seiner Schafe:
und wird sich sammeln die Lämmer in den Arm,
und tragen sie in dem Busen,
und sanfte leiten, die noch zart sind.
Kommt her zu ihm, die ihr mühselig seid,
kommt her zu ihm, die ihr seid schwer beladen:
Er wird euch geben Ruh.
Nehmt sein Joch auf euch,
und lernt von ihm:
denn er ist sanft-demüthigen Sinns;
so findet ihr Ruh für euer Herz.

Sein Joch ist selig. Sein Tragen ist leicht.

14a Recitativo
There were Shepherds, abiding in the Field,
keeping Watch over their Flock by Night.

14b Accompagnato
And lo, the Angel of the Lord came upon them,
and the Glory of the Lord
shone round about them,
and they were sore afraid.

14c Recitativo
And the Angel saith unto them,
Fear not; for behold,
I bring you good Tidings of great Joy,
which shall be to all People:
For unto you is born
this Day in the City of *David*
a Saviour, which is Christ the Lord.

14d Accompagnato
And suddenly there was with the Angel
a Multitude of the heavenly Host,
praising God, and saying,

15 Chorus
*Glory to God in the Highest, and Peace on Earth,
good Will towards Men.*

16 Air
*Rejoice greatly, O Daughter of Zion;
shout, O Daughter of Jerusalem,
behold thy King cometh unto thee.
He is the righteous Saviour,
and he shall speak
Peace unto the Heathen.*

17a Recitativo
Then shall the Eyes of the blind be open'd,
and the Ears of the Deaf unstopped
then shall the lame Man leap as a Hart,
and the Tongue of the Dumb shall sing.

18a Air
*He shall feed His Flock like a Shepherd:
And he shall gather the Lambs with his Arm,
and carry them in his Bosom,
and gently lead those that are with young.
Come unto him, all ye that labour,
and are heavy laden,
and he will give you Rest.
Take His Yoke upon you,
and learn of him,
for he is meek and lowly of Heart,
and ye shall find Rest unto your Souls.*

19 Chorus
His Yoke is easy, and his Burden is light.

Zweiter Theil

Sieh da ist Gottes Lamm!
Es trägt hinweg die Sünde der Welt.

Er war verschmähet, verschmähet und verworfen,
verworfen von Menschen,
ein Mann des Kummers,
und befreundet mit Gram.
Er gab den Rücken der Geißel,
und die Wange dem,
der Ihm die Haare riß:
Er barg nicht sein Antlitz
vor Schmach und Speichel.

Wahrlich, wahrlich! Er trug unser Leid
und litt unsern Kummer.
Er ward verwundet um unsre Sünden,
Er ward zerschlagen für unsre Missethat.
Die Züchtigung zu unserm Frieden lag auf Ihm.

Durch seine Wunden sind wir geheilet.

Wir gingen all' in Irren umher:
Wir kehrten alle, jeder seinen Weg,
und der Herr legt' auf Ihn
unser aller Missethat.

Und die ihn sahen, spotteten sein,
höneten ihn, warfen das Haupt und sprachen:

“Er trauete Gott! Der könn' erlösen Ihn.
Laß den erlösen ihn, wenn er hat Lust zu ihm.”

Deine Schmach zerbrach sein Herz;
Er ist voll von Traurigkeit.
Er schauet' umher, nach Mitleid umher –
aber da war Niemand;
noch fand sich Einer, zu trösten ihn.

Schau an und sieh! ob irgend sei ein Kummer,
gleich seinem Kummer?

Man riß ihn aus, aus dem Lande der Lebenden:
Um die Missethat Deines Volkes
mußt' er sterben.

Part the second

20 Chorus
*Behold the Lamb of God,
that taketh away the Sin of the World.*

21 Air
*He was despised
and rejected of Men,
a Man of Sorrows,
and acquainted with Grief.
He gave his Back to the Smiters,
and his Cheeks to them
that plucked off the Hair;
He hid not his Face
from Shame and Spitting.*

22 Chorus
*Surely he hath borne our Griefs,
and carry'd our Sorrows:
He was wounded for our Transgressions,
he was bruised for our Iniquities,
the Chastisement of our Peace was upon him.*

23 Chorus
And with His Stripes we are healed.

24 Chorus
*All we like Sheep have gone astray,
we have turned every one to his own way.
And the Lord hath laid on him
the Iniquity of us all.*

25 Accompagnato
All they that see Him laugh Him to scorn;
they shoot out their Lips, and shake their Heads, saying,

26 Chorus
*He trusted in God that he would deliver him:
Let him deliver him, if he delight in him.*

27 Accompagnato
Thy Rebuke hath broken his Heart,
he is full of Heaviness:
He looked for some to have pity on him
but there was no Man,
neither found he any to comfort him.

28 Arioso
*Behold and see if there be any Sorrow
like unto his Sorrow.*

29 Accompagnato
He was cut off out of the Land of the Living,
for the Transgression of thy People
was he stricken.

Doch Du liebest nicht die Seel' in der Höll',
und gabst nicht zu, daß der Heilige Dein
die Verwesung sähe.

Erhebt das Haupt, o ihr Thore!
Eröffnet euch weit, ihr Pforten der Welt!
Denn der König der Ehre wird einziehn.
“Wer ist der König der Ehre?”
Der Herr, stark und mächtig,
Der Herr, stark und mächtig im Streit.
Erhebt das Haupt, o ihr Thore!
Eröffnet euch weit, ihr Pforten der Welt!
Denn der König der Ehre wird einziehn.
“Wer ist der König der Ehre?”
Gott Zebaoth, Er ist der König der Ehre!

Denn zu welchem Engel
sprach Gott Jehovah je:
“Du bist mein Sohn!
heut hab' ich Dich erzeugt!”

Laßt alle Engel des Herrn feiern Ihn!

Du bist gestiegen hoch!
hast geraubet, die da raubeten,
und empfangen Gaben den Menschen
und Gaben deinen Feinden,
daß Gott der Herr noch wohne bei ihnen.

Der Herr gab sein Wort.
Groß war die Menge der Gottesboten.

Wie lieblich ist der Boten Tritt!
Sie kündigen Frieden uns an.
Sie bringen freudige Botschaft,
die Botschaft unsers Heils.
Ihr Ruf, er ergieng in alles Land!
und ihr Wort hin an die Enden der Welt.

Wie? daß die Völker
so wüthend ergrimmen zusammen?
Wie? daß die Heiden berathen eiteln Rath?
Die Fürsten der Welt stehn auf,
und die Großen rathschlagen zusammen,
entgegen Gott und entgegen seinem König.

“Laßt uns brechen ihre Bande, ihre Band'
entzwei! – und werfen weg ihr Joch von uns.”

30 Air
*But Thou didst not leave his Soul in Hell,
nor didst thou suffer thy Holy One
to see Corruption.*

31 Chorus
*Lift up your Heads, O ye Gates,
and be ye lift up ye everlasting Doors,
and the King of Glory shall come in.
Who is this King of Glory?
The Lord strong and mighty,
the Lord mighty in Battle.
Lift up your Heads, O ye Gates
and be lift up ye everlasting Doors,
and the King of Glory shall come in.
Who is this King of Glory?
The Lord of Hosts: He is the King of Glory.*

32 Recitativo
Unto which of the Angels
said He at any time,
Thou art my Son,
this Day have I begotten thee?

33 Chorus
Let all the Angels of God worship Him.

34 Air
Thou art gone up on high,
thou hast led Captivity captive,
and received Gifts for Men,
yea even for thine Enemies,
that the Lord God might dwell among them.

35 Chorus
*The Lord gave the Word,
great was the Company of the Preachers.*

36 Air
*How beautiful are the Feet of them
that preach the Gospel of Peace,
and bring glad Tidings of good Things.
Their Sound is gone out into all Lands
and their Words
unto the Ends of the World.*

37 Air
*Why do the Nations
so furiously rage together,
and why do the People imagine a vain thing?
The Kings of the Earth rise up,
and the Rulers take counsel together,
against the Lord and against his Anointed.*

38 Chorus
*Let us break their Bonds asunder,
and cast away their Yokes from us.*

Er, der wohnet im Himmel,
Er lachet der Wuth.
Der Herr wird spotten ihres Rathes.

“Sie zerbrechen soll Dein Eisen-Scepter!
sie zerschlagen in Stücke
wie die irrdne Scherbe.”

Halleluja! Denn der Herr,
Gott der Allmächtige, herrschet!
Das Königreich der Welt ist worden,
das Königreich des Herrn,
und seines Christs.
Und Er wird herrschen ewig und ewig –
Herr der Herrn, der Götter Gott!
Halleluja.

Dritter Theil

Ich weiß, daß mein Erlöser lebet,
und daß er erweckt an dem letzten Tage
meinen Staub.
Und ob Würmer ihn zernagen;
in meinem Fleisch werd’ ich Gott schaun.
Denn Christ ist erstanden aus der Gruft,
der Erstling der Schlafenden.

Denn durch Einen kam Tod;
durch Einen kommet die Auferstehung von dem Tod,
denn wie in Adam Alles starb,
so wird einst in Ihm Alles lebend seyn.

Vernehmet! Ich sprech’ ein Geheimniß!
Nicht alle entschlafen;
aber alle werden verwandelt! In dem Nu!
Im Wink des Augenblicks!
Beim Schall der Trommete.

Es schallt die Trommet’
und die Todten erstehn unverweslich;
und wir sind verneut.
Denn dies Verwesliche
muß anziehn Unverwesung:
und dies Sterbliche
muß anziehn die Unsterblichkeit.

Denn wird erfüllet seyn
das Wort des Ewigen:
“Tod ist nun verschlungen in Siegstriumph.”

39 Recitativo
He that dwelleth in Heaven
shall laugh them to scorn:
The Lord shall have them in Derision.

40 Air
*Thou shalt break them with a Rod of Iron,
thou shalt dash them in pieces
like a Potter’s Vessel.*

41 Chorus
*Hallelujah, for the Lord
God Omnipotent reigneth.
The Kingdom of this World
is become the Kingdom of our Lord
and of his Christ;
and he shall reign for ever and ever,
King of Kings, and Lord of Lords.
Hallelujah.*

Part the third

42 Air
*I know that my Redeemer liveth,
and that he shall stand at the latter Day
upon the Earth:
and though Worms destroy this Body,
yet in my Flesh shall I see God.
For now is Christ risen from the Dead,
the first Fruits of them that sleep.*

43 Chorus
*Since by Man came Death, By Man came also
the Resurrection of the Dead;
For as in Adam all die,
Even so in Christ shall all be made alive.*

44 Accompagnato
Behold, I tell you a Mystery:
we shall not all sleep,
but we shall all be changed in a Moment,
in the twinkling of an Eye,
at the last Trumpet.

45 Air
*The Trumpet shall sound,
and the Dead shall be raised incorruptible,
and we shall be changed.
For this Corruption
must put on Incorruption,
and this Mortal
must put on Immortality.*

46 Recitativo
Then shall be brought to pass
the Saying that is written,
Death is swallowed up in Victory.

O Tod, o Tod, wo ist dein Pfeil
O Grab, wo ist Dein Siegeszug?
Des Todes Pfeil ist Sünd’
und die Macht der Sünde Gesetz.

Drum Dank sei Gott!
der uns den Sieg gegeben hat durch Christum, unsern
Herrn!

Wenn Gott ist mit uns, wer ist uns entgegen?
Wer will anschuldigen
die Heiligen Gottes bei Gott?
Es ist Gott, der frei sie spricht!
Wer ist, der verdamme?
Hier ist Christ, der starb!
Ja, der da auferstanden nun lebt!
Er ist zur rechten Hand bei Gott!
und redet und bittet für uns.

Würdig ist das Lamm, das da starb!
Und hat erkaufet uns dem Herrn durch sein Blut,
zu nehmen Macht und Reichthum, und Weisheit und Kraft
zu Ehre, und Hoheit und Dankpreis!
Dankpreis und Ehre, Hoheit und Macht,
sei Ihm, dem Herrn, der sitzt auf dem Thron, und Ihm dem
Lamm, auf ewig und ewig! –

Amen.

47 Duet
*O Death, where is thy Sting?
O Grave, where is thy Victory?
The Sting of Death is Sin,
And the Strength of Sin is the Law.*

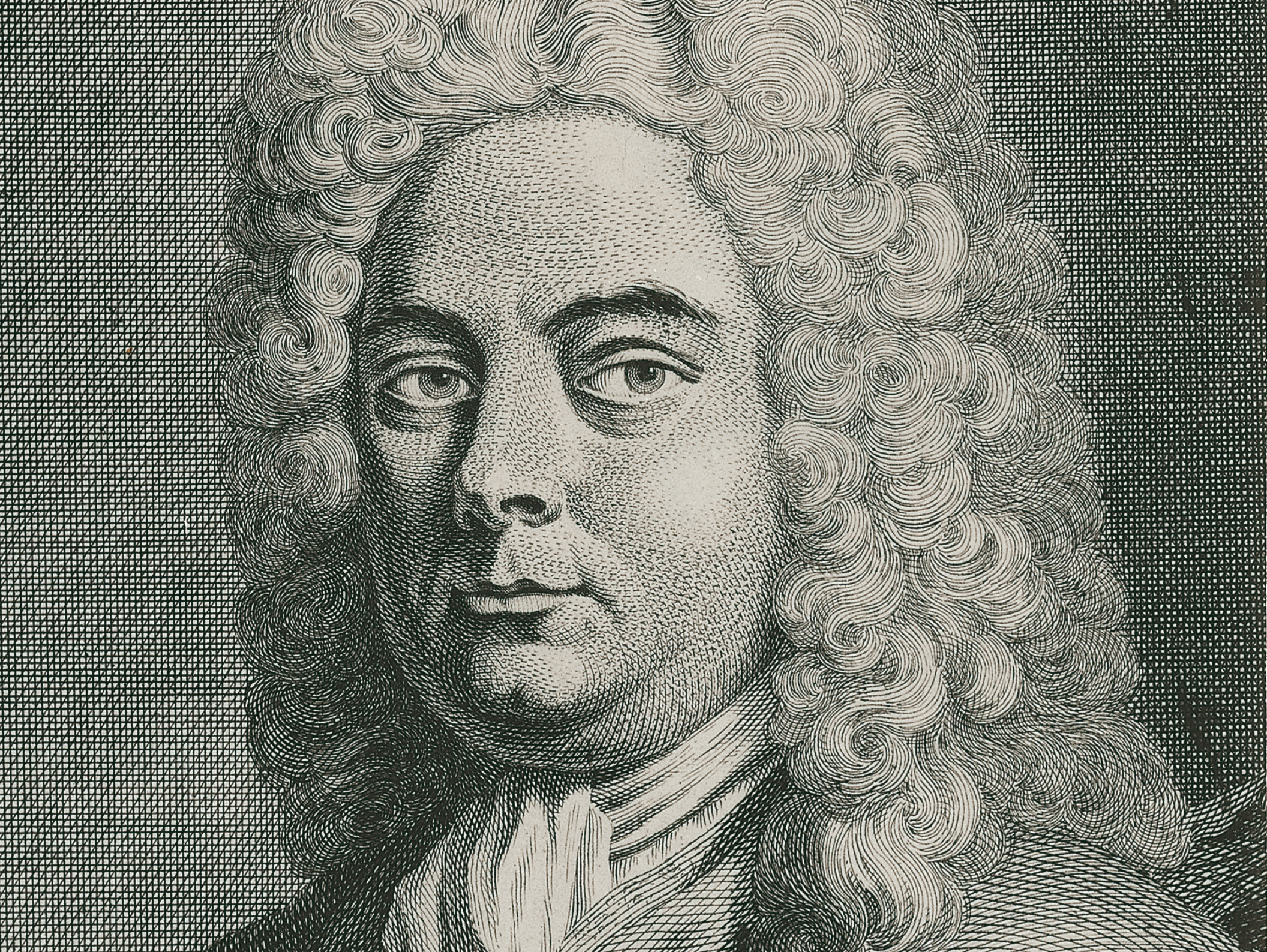
48 Chorus
*But Thanks be to God who giveth us the Victory,
through our Lord Jesus Christ.*

49 Air
*If God be for us, who can be against us?
Who shall lay any thing
to the Charge of God’s Elect?
It is God that justifieth,
who is he that condemneth?
It is Christ that died,
yea rather that is risen again,
who is at the right Hand of God,
who maketh Intercession for us.*

50 Chorus
*Worthy is the Lamb that was slain,
and hath redeemed us to God by His Blood,
to receive Power; and Riches, and Wisdom,
and Strength, and Honour; and Glory, and Blessing.
Blessing, and Honour; Glory, and Power,
be unto him that sitteth upon the Throne,
and unto the Lamb, for ever and ever.*

51 Chorus
Amen.

Mr. Niah



Messiah (1741 version) is published by Breitkopf & Härtel (2018)

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove

Producer and post-production: Malcolm Bruno

Balance engineers: Ryan Edwards, Shannon Smith

Recording location: Morton H. Meyerson Symphony Center, Dallas,
20 & 21 December 2023 and 21 & 22 January 2024

Photography: © Amanda Cameron

Design, layout & editorial: WLP London Ltd 

© 2024 Dallas Bach Society © 2024 Onyx Classics Ltd

www.dallasbach.org · www.onyxclassics.com

