

George Frideric
HANDEL

Judas Maccabaeus
HWV 63

Soli SMsTB, Coro S(S)ATB
2 Flauti dolci, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Fagotti
2 Corni, 3 Trombe, Timpani, (Tamburo militare)
2 (3) Violini, Viola e Basso continuo
(Violoncello, Contrabbasso, Cembalo / Organo)

herausgegeben von / edited by
Felix Loy

Stuttgart Handel Editions
Urtext

Partitur / Full score



Carus 55.063

Inhalt / Contents

Vorwort		IV
Foreword		IX
First Part		
1. Overture		1
2. Chorus	Mourn, ye afflicted children / <i>Klagt, Söhne Judas</i>	9
3. Recitative (<i>Israelitish Woman, Isr. Man</i>)	Well may your sorrows / <i>Ja, Brüder! klagt</i>	16
4. Duet (<i>Isr. Woman, Isr. Man</i>)	From this dread scene / <i>Der stolzen Macht</i>	17
5. Chorus	For Sion lamentation make / <i>Wir weihn dem Edlen Klag' und Schmerz</i>	22
*6. Recitative (<i>Isr. Man</i>)	Not vain is all this storm of grief / <i>Nicht ganz umsonst ist eure Klage</i>	26
7. Air (<i>Isr. Woman</i>)	Pious orgies / <i>Fromme Tränen</i>	27
8. Chorus	O Father, whose almighty pow'r / <i>Du Gott, dem Erd und Himmel schweigt</i>	29
9. Accompagnato (<i>Simon</i>)	I feel the Deity within / <i>Vernehmt! die Gottheit spricht durch mich</i>	36
10. Air (<i>Simon</i>) and Chorus	Arm, arm, ye brave / <i>Auf! Heer des Herrn</i>	37
Chorus	We come in bright array / <i>Wohlan! wir folgen gern</i>	42
11. Recitative (<i>Judas Maccabaeus</i>)	'Tis well, my friends / <i>Wie sehr, o Volk</i>	47
12. Air (<i>Judas Maccabaeus</i>)	Call forth thy pow'rs / <i>Bewaffne dich</i>	48
13. Recitative (<i>Isr. Woman</i>)	To heav'n's immortal King / <i>Wir wenden uns zu Gott</i>	51
*14. Air (<i>Isr. Woman</i>)	O liberty / <i>Ohne dich, du goldne Freiheit!</i>	51
15. Air (<i>Isr. Woman</i>)	Come, ever-smiling liberty / <i>Komm, süße Freiheit, Himmlische!</i>	53
16. Air (<i>Isr. Man</i>)	'Tis liberty / <i>O Freiheit, du!</i>	57
17. Duet (<i>Isr. Woman, Isr. Man</i>)	Come, ever-smiling liberty / <i>Komm, süße Freiheit, Himmlische!</i>	59
18. Chorus	Lead on, lead on / <i>Du Held! du Held</i>	61
19. Recit. and Accomp. (<i>Judas Maccabaeus</i>)	So will'd my father / <i>So sprach mein Vater</i>	64
20. Semi-Chorus	Disdainful of danger / <i>Dringt ein in die Feinde</i>	66
21. Recitative (<i>Judas Maccabaeus</i>)	Ambition! if e'er honor was thine aim / <i>Hat je von Eifer eure Brust geglüht</i>	73
22. Air (<i>Judas Maccabaeus</i>)	No, no unhallow'd desire / <i>Nein, kein blutdürstender Trieb</i>	73
*23. Recitative (<i>Isr. Man</i>)	O Judas, may these just pursuits inspire / <i>Ja, Judas, dieser Edelmut</i>	75
*24. Air (<i>Isr. Man</i>)	Far brighter than the morning / <i>Viel heller als der Morgen</i>	76
*25. Recitative (<i>Isr. Man</i>)	Haste we, my brethren / <i>Eilt nun, ihr Brüder</i>	88
26. Chorus	Hear us, o Lord / <i>Hör' uns, o Herr</i>	89
Second Part		
27. Chorus	Fall'n is the foe / <i>Fall ward sein Los</i>	99
28. Recitative (<i>Isr. Man</i>)	Victorious hero! / <i>Siegreicher Held!</i>	110
29. Air (<i>Isr. Man</i>)	So rapid thy course is / <i>Gewetzt zum Verderben</i>	111
*30. Duet (<i>Isr. Woman, Isr. Man</i>) and Chorus	Sion now her head shall raise / <i>Zion hebt ihr Haupt empor</i>	114
Chorus	Tune your harps / <i>Stimmt ihn an</i>	117
*31. Recitative (<i>Isr. Man</i>)	Well may we hope / <i>Wie süß wird nun</i>	135
*32. Air (<i>Isr. Man</i>)	Flowing joys / <i>Laut're Freuden</i>	135
33. Recitative (<i>Isr. Woman</i>)	O let eternal honors / <i>Dich, Held des Herrn, krönt ewig'</i>	138
34. Air (<i>Isr. Woman</i>)	From mighty kings / <i>Er nahm den Raub</i>	138
35. Duet (<i>Isr. Woman, Isr. Man</i>) and Chorus	Hail, Judea, happy land! / <i>Heil! Judäa, glücklich's Land!</i>	144
Chorus	Hail, Judea, happy land! / <i>Heil! Judäa, glücklich's Land!</i>	146
36. Recitative (<i>Judas Maccabaeus</i>)	Thanks to my brethren / <i>Dank meinen Brüdern!</i>	149
37. Air (<i>Judas Maccabaeus</i>)	How vain is man / <i>Wie eitel ist, wer in der Schlacht</i>	150
*38. Recitative (<i>Isr. Man</i>)	Sweet are thy words / <i>Dank dir, o Judas</i>	153
*39. Air (<i>Isr. Man</i>)	Great in wisdom / <i>Groß in Weisheit</i>	154
40. Recitative (<i>Israelitish Messenger</i>)	O Judas, O my brethren! / <i>O Judas! o mein Volk!</i>	158
41. Air (<i>Isr. Woman</i>) and Chorus	Ah! wretched Israel! / <i>Du sinkst, ach, armes Israel!</i>	159
Chorus	Ah! wretched Israel! / <i>Du sinkst, ach, armes Israel!</i>	161
42. Recitative (<i>Simon</i>)	Be comforted / <i>Noch sterb' in euch die Hoffnung nicht</i>	165

43. Air (<i>Simon</i>)	The Lord worketh wonders / <i>Durch Wundertaten</i>	166
44. Recitative (<i>Judas Maccabaeus</i>)	My arms! / <i>Wohlan!</i>	170
45. Air (<i>Judas Maccabaeus</i>) and Chorus	Sound an alarm / <i>Blast die Trommet'</i>	170
<i>Chorus</i>	We hear the pleasing dreadful call / <i>Uns weckt der schrecklich süße Schall</i>	176
46. Recitative (<i>Simon</i>)	Enough! / <i>Genug!</i>	185
47. Air (<i>Simon</i>)	With pious hearts / <i>Mit frommer Brust</i>	185
48. Recitative (<i>Isr. Woman, Isr. Man</i>)	Ye worshippers of God! / <i>Die ihr dem Ew'gen dient</i>	188
*49. Air (<i>Isr. Woman</i>)	Wise men, flatt'ring / <i>Falscher Weisheit Hirngespinnste</i>	190
50. Duet (<i>Isr. Woman, Isr. Man</i>) and Chorus	O! never bow we down / <i>O! niemals beugten wir das Knie</i>	198
<i>Chorus</i>	We never will bow down / <i>Noch niemals beugten wir das Knie</i>	203

Third Part

51. Air (<i>Israelitish Priest</i>)	Father of heav'n / <i>Jehova! sieh</i>	214
52. Accompagnato (<i>Isr. Man, Simon</i>)	See, see yon flames / <i>Seht! seht! es bricht</i>	222
53. Recitative (<i>Isr. Woman</i>)	O grant it, heav'n / <i>Erhör es, Gott!</i>	222
54. Air (<i>Isr. Woman</i>)	So shall the lute and harp awake / <i>Dann tönt der Laut' und Harfe Klang</i>	223
*55. Recitative (<i>Isr. Messenger</i>)	From Capharsalama / <i>Von Kapharsalama</i>	228
*56. Chorus	See, the conqu'ring hero comes / <i>Seht! er kömmt, mit Preis gekrönt</i>	230
*57. Marche		234
58. Soli (Alto, Tenore) and Chorus	Sing unto God / <i>Singt unserm Gott!</i>	236
59. Recitative (<i>Judas Maccabaeus</i>)	Sweet flow the strains / <i>Süß ist das Lied</i>	245
60. Air (<i>Judas Maccabaeus</i>)	With honor let desert be crown'd / <i>Dem Krieger weissagt Kranz und Lohn</i>	246
61. Recitative (<i>Eupolemus</i>)	Peace to my countrymen / <i>Fried' über Juda!</i>	251
62. Chorus	To our great God / <i>Dem Herrn gebührt</i>	251
63. Recitative (<i>Isr. Woman</i>)	Again to earth / <i>Vom Himmel kehrt</i>	258
64. Duet (<i>Isr. Woman, Isr. Man</i>)	O lovely peace / <i>O Friede, reich</i>	259
65. Air (<i>Simon</i>) and Chorus	Rejoice, O Judah / <i>In unsre Chöre mischet euch</i>	266
<i>Chorus</i>	Hallelujah, amen	270

Anhang I / Appendix I

Stücke für die Fassung der Uraufführung (1747) / <i>Music for the version of the first performance (1747)</i>		
6a. Recitative (<i>Simon</i>)	Not vain is all this storm of grief / <i>Nicht ganz umsonst ist eure Klage</i>	280
15a. Recitative (<i>Isr. Man</i>)	O Judas, may these noble views inspire / <i>Ja, Judas, dieser Edelmut</i>	280
55a. Recitative (<i>Isr. Messenger</i>)	From Capharsalama / <i>Von Kapharsalama</i>	281

Anhang II / Appendix II

64a. Air (<i>Isr. Woman</i>)	O lovely peace / <i>O Friede, reich</i>	282
--------------------------------	---	-----

Kritischer Bericht		289
Critical Report		299

Sätze, die mit Asterisk (*) markiert sind, entfallen bei der Fassung 1747 (siehe Vorwort).

Movements that are marked by an asterisk () should be omitted with the 1747 version (see Foreword).*

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich: Partitur (Carus 55.063), Studienpartitur (Carus 55.063/07), Klavierauszug (Carus 55.063/03), Chorpartitur (Carus 55.063/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 55.063/19).

The following performance material is available: full score (Carus 55.063), study score (Carus 55.063/07), vocal score (Carus 55.063/03), choral score (Carus 55.063/05), complete orchestral material (Carus 55.063/19).

Vorwort

Im August 1745 begann der zweite der jakobitischen Aufstände, in denen Nachkommen und Anhänger Jakobs II. (König von Schottland und England 1685–1688) versuchten, die Macht auf der Insel wiederzuerlangen. Zu dieser Zeit hielt sich der britische König Georg II. in Hannover auf. Dies nutzte der 25-jährige Charles Edward (genannt „Bonnie Prince Charlie“), Enkel Jakobs II. und Thronanwärter der entmachteten Stuart-Linie, um von Frankreich kommend in Schottland zu landen und binnen weniger Wochen große Teile Schottlands zu erobern. Durch die raschen Erfolge ermutigt, rückte er weiter nach England vor. Im Dezember stand er kaum 150 Kilometer vor London; in der Stadt und am Hof breitete sich Panik aus. Die königlichen Truppen unter Führung des Herzogs von Cumberland konnten zwar zunehmende Erfolge erzielen, wurden jedoch nochmals am 17. Januar 1746 von den Jakobiten besiegt. Erst am 16. April wurde der Aufstand endgültig niedergeschlagen.

Auch für Georg Friedrich Händel war das Jahr 1745 besonders schwierig. Im Januar gab er bekannt, dass wegen mangelnden Zuspruchs die noch ausstehenden Konzerte der Saison nicht mehr stattfinden sollen und er den Subskribenten drei Viertel des bezahlten Preises zurückerstatten wird.¹ In der betreffenden Annonce vom 17. Januar kam er zu dem Schluss, dass seine Arbeit für die Vertonung der englischen Sprache trotz großer Erfolge in den vergangenen Jahren nun „wirkunglos“ geworden sei.² Obwohl sich daraufhin zahlreiche Anhänger bereit erklärten, die Subskription aufrechtzuerhalten,³ und noch einige Aufführungen stattfanden, endete die Saison schließlich nach nur 16 der geplanten 24 Konzerte.

Wegen zunehmender, vor allem finanzieller Probleme mit seinen Opernunternehmungen in den späten 1730er-Jahren hatte Händel verstärkt auf (englischsprachige) Oratorien gesetzt und schließlich 1741 mit *Deidamia* seinen endgültigen Abschied von der Opernkomposition genommen. Gleichzeitig führte er seine Oratorien mit zunehmendem Erfolg auf, darunter etwa *Alexander's Feast* (1736), *Saul* (1738) und *Messiah* (1742). Mag einerseits vielleicht ein generell rückläufiges Interesse des Publikums in der Zeit um 1744/45 zum geschilderten Abbruch der Subskription beigetragen haben,⁴ so gibt es andererseits konkrete Hinweise darauf, dass Händel auch zum Opfer von Intrigen seiner Gegner wurde: Ein anonymes Gedicht, veröffentlicht im

Daily Advertiser,⁵ wies erstmals auf eine Dame aus der höheren Londoner Gesellschaft hin, die eigene Veranstaltungen bewusst auf Händels Aufführungstermine legte, um ihn zu boykottieren. Wahrscheinlich steckte dahinter Lady Brown, Gattin des ehemaligen britischen Gesandten in Venedig: So schrieb Charles Jennens von den „Machenschaften der Damen“, die von „einer gewissen anglo-venezianischen Dame“ angeführt wurden, und die für Händels Misserfolg – neben eigenen Unvorsichtigkeiten etwa in der Konzertplanung – vor allem verantwortlich seien.⁶ Auch Händels Gesundheit litt wohl erheblich unter diesen Schwierigkeiten; im Juni 1745 hielt er sich zur Erholung auf dem Land auf, zunächst beim Earl of Gainsborough in Exton und anschließend im Heilbad Scarborough.⁷

Eine Chance zum erneuten Erfolg bot sich Händel ausgerechnet durch die geschilderte, dramatische politische Situation, die mit dem Jakobitischen Aufstand im Spätsommer 1745 eintrat. Bereits im Herbst engagierte sich Händel in der Krisensituation deutlich für die Sache des Königs. So wurden im Oktober drei Konzerte mit dem „Chorus of Long live the King“⁸ beendet, und im November wurde Händels für eine Freiwilligen-Kompanie geschriebener *Song Made for the Gentlemen of Volunteers of the City of London* (HWV 228/18) insgesamt sechsmal aufgeführt.⁹ Ein größerer Beitrag zur Unterstützung der patriotischen Stimmung in London war sodann das am 14. Februar 1746, vier Wochen nach der nochmals für die Jakobiten siegreichen Schlacht vom 17. Januar, uraufgeführte *Occasional Oratorio* (HWV 62). Das Werk besteht – aufgrund der knappen verfügbaren Zeit und vermutlich auch wegen Händels noch immer angegriffener Gesundheit¹⁰ – zu großen Teilen aus bereits aufgeführten Werken Händels (z. B. *Athalia*, *Israel in Egypt*) und anderer Komponisten (u. a. Georg Philipp Telemann, Alessandro Stradella) und ist somit eher ein Pasticcio als ein eigenständiges Werk. Es rief bei einigen Zeitgenossen kritische Kommentare hervor, so auch bei Charles Jennens, der es gleichzeitig aber auch treffend bezeichnete als „eine Jubelfeier aufgrund eines Sieges, der noch nicht errungen ist.“¹¹ Zwei weitere Aufführungen fanden am 19. und 26. Februar statt. Schließlich ließ

¹ *The Daily Advertiser*, 17. Januar 1745; wiedergegeben in: *Händel-Handbuch*, Band 4: *Dokumente zu Leben und Schaffen*, hrsg. von der Editionsleitung der Hallischen Händel-Ausgabe, Leipzig/Kassel 1985, S. 383f.

² „I have the Mortification now to find, that my Labours to please are become ineffectual“; ebd., S. 383.

³ *The Daily Advertiser*, 18. Januar 1745; wiedergegeben in: *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 384.

⁴ So Michael Zywiets, „Judas Maccabaeus (HWV 63)“, in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, hrsg. von M. Zywiets, Laaber 2010, S. 394–406, hier S. 395.

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

⁶ „His ill success is laid chiefly to the charge of the Ladies“ sowie „a certain Anglo-Venetian Lady“; Brief an Edward Holdsworth, 21. Februar 1745; wiedergegeben in: *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 386, vgl. auch ebd. S. 385.

⁷ Brief von James Noel an Anthony Ashley Cooper, 23. Juni 1745; wiedergegeben in: *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 383. Vgl. auch Christopher Hogwood, *Händel. Eine Biographie*, Frankfurt a. M. / Leipzig 2000, S. 269 (deutsche Originalausgabe: Stuttgart 1992), S. 350–352.

⁸ *The Daily Advertiser*, 26. Oktober 1745; gemeint ist der letzte Teil des Antheims *Zadok the Priest* (HWV 258). Vermutlich wurde das vollständige Anthem aufgeführt; vgl. *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 395.

⁹ *The General Advertiser*, 14. November 1745, wiedergegeben in: *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 395.

¹⁰ Hogwood (wie Anm. 7), S. 352.

¹¹ „Tis a triumph for a Victory not yet gain'd“; Brief an Edward Holdsworth, 3. Februar 1746; wiedergegeben in: *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 400; vgl. auch Hogwood (wie Anm. 7), S. 352f.

Händel im Mai 1746, anlässlich des endgültigen Siegs über die Jakobiten in der Schlacht von Culloden, ein weiteres patriotisches Lied folgen, das in Vauxhall Gardens zur Aufführung kam.¹²

Wurde das *Occasional Oratorio* also schon aufgeführt, während der letzte Sieg noch auf sich warten ließ, so wollte Händel offensichtlich mit einem weiteren großen Werk in jedem Fall den sicheren Triumph des königlichen Heeres abwarten. Das Libretto zu *Judas Maccabaeus* hatte er jedoch bereits Ende 1745 oder im Januar 1746 bei Thomas Morell in Auftrag gegeben und von ihm offenbar innerhalb sehr kurzer Zeit erhalten: Morell brachte ihm bereits „nach 2 oder 3 Tagen“¹³ den I. Akt. Auf Händels Frage nach der Fortsetzung im II. Akt schlägt Morell den Chor auf den Text „Fallen is the Foe“ vor, den Händel sofort auf dem Cembalo umzusetzen beginnt.¹⁴ Als nach der verlorenen Schlacht am 17. Januar abzusehen war, dass sich der Konflikt in die Länge ziehen würde, hat Händel offenbar umdisponiert und die Komposition von *Judas Maccabaeus* aufgeschoben; darauf deutet insbesondere die Übernahme der von Morell gedichteten Arie „O liberty“ in das *Occasional Oratorio* hin. Denn noch deutlicher als dieses war *Judas Maccabaeus* „geplant als Ehrung für den Herzog von Cumberland nach dessen siegreicher Rückkehr aus Schottland“.¹⁵

Vermied Morell in seiner Dichtung einerseits allzu direkte Bezüge zur aktuellen Situation, so konnte das Werk doch auf einer allgemeineren Ebene deutlich auf sie bezogen werden, so etwa mit dem ausführlichen Lobpreis der Freiheit (Nr. 14 bis 19) und dem Wechsel zwischen Siegesfreude (Nr. 27) und nochmaliger Bedrohung durch den Feind (Nr. 40) im II. Akt, die die Londoner Zeitgenossen sicher mit der wechselvollen Zeit im Winter 1745/46 und insbesondere der verlorenen Schlacht vom 17. Januar 1746 in Verbindung gebracht haben. Der Dichter schuf also Möglichkeiten, konkrete Bezüge herzustellen, ohne allzu konkret zu sein (und ermöglichte damit auch die spätere Verwendbarkeit des Textes und des Oratoriums). So entstand eher ein Konzert- als ein dramatisches Oratorium, quasi eine „festliche Kantate“, die „Anspielungen auf Ereignisse enthält und die Reaktion der Menschen darauf beschreibt; die Ereignisse selbst treten dahinter zurück.“¹⁶

Morell verwendete als Quelle hauptsächlich das alttestamentarische apokryphe Buch der Makkabäer (1 Makk 2–8) und ergänzt Details aus dem Buch *Antiquitatum Judaicum* (XII, 6–10), das der jüdische Geschichtsschreiber Flavius Josephus im 1. Jahrhundert n. Chr. verfasste. Die Vorgeschichte des Librettos bildet der jüdische Widerstand gegen die Eroberung Judäas durch die Seleukiden (169 v. Chr.), deren Reich sich in der Nachfolge Alexanders des

Großen von der Ägäisküste bis nach Persien erstreckte. Der damals für die Juden siegreiche Anführer Mattathias starb im Jahr 161 v. Chr.

Den Tod von Mattathias betrauern die Israeliten zu Beginn des Oratoriums. Sein Sohn Judas Makkabäus, der von Gott zu dessen Nachfolger bestimmt wird, siegt in weiteren Schlachten. Zwischenzeitlich sorgt die Nachricht, dass ein ägyptisches Heer zur Unterstützung der Seleukiden nach Judäa entsandt worden ist, für Verzweiflung im Volk, jedoch können die Brüder Simon und Judas die Siegeszuversicht wieder stärken, sodass schließlich die Rückeroberung des Jerusalemer Tempels und der endgültige Sieg gelingen. Ein Vertrag mit den Römern soll zudem die Unabhängigkeit Judäas garantieren, sodass ein großer Dankchor das Oratorium beschließen kann.

Folgt man den Datierungen im Kompositionsautograph, so hat Händel nach der endgültigen Niederschlagung des Jakobiten-Aufstands im April noch ganze zwölf Wochen gewartet, bis er schließlich am 8. oder 9. Juli (so die eigenhändige, offensichtlich nachträgliche Angabe) mit der Niederschrift der Ouvertüre begann. Der I. Akt war am 22. Juli abgeschlossen, der II. am 2. August und das ganze Werk schließlich am 11. August.¹⁷ Händels Angaben zur Aufführungsdauer der einzelnen Akte im Autograph (I. und II. Akt je 40 Minuten, III. Akt 25 Minuten) können – für die mutmaßliche Fassung der Uraufführung, wie sie in dieser Edition präsentiert wird – durchaus in etwa den tatsächlichen Dauern entsprochen haben; sie sind jedenfalls nicht wesentlich kürzer als manche Aufführung bzw. Aufnahme in unserer Zeit.¹⁸ Letzte Gewissheit darüber, ob Händels Berechnungsgrundlage der uns bekannten Fassung genau entsprach oder ob er z. B. die Berechnungen vor den letzten Änderungen für die Uraufführung erstellte, kann es jedoch mangels weiterer Angaben bzw. Quellen nicht geben.

Den Beginn dieser „von ‚Siegesoratorien‘ bestimmten Spielzeit“¹⁹ im Covent Garden Theatre bildeten im März drei Wiederaufführungen des *Occasional Oratorio* sowie zwei von *Joseph and his brethren* (HWV 59, uraufgeführt 1744). Am 1. April 1747 folgte die erste Darbietung von *Judas Maccabaeus*, angekündigt „With a New CONCERTO“²⁰, bei dem es sich höchstwahrscheinlich um das *Concerto a due cori* F-Dur (HWV 334) handelte; das Konzert wurde vermutlich zu Beginn des III. Aktes gespielt.²¹ Händels bewährte Solisten John Beard (Judas), Henry Theodore (auch „Thomas“) Reinhold (Simon, Eupolemus) und Elisabetta de Gambarini (1. Israelitin) wurden ergänzt durch Caterina Galli (2. Israelitin, Israelit, Priester), die zuvor am einstmals konkurrierenden Haymarket Theatre gesungen hatte.²² Weitere fünf Aufführungen

¹² *A Song on the Victory Obtain'd over the Rebels, by His Royal Highness the Duke of Cumberland* (HWV 228/9). Die Veröffentlichung durch John Walsh, die im Titel die Aufführung in Vauxhall Gardens erwähnt, wurde angezeigt im *General Advertiser* vom 26. Mai 1746; siehe auch *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 402f.

¹³ „within 2 or 3 days“; Erinnerung Morells in einem Brief an einen unbekanntenen Empfänger, um 1770, wiedergegeben in: *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 407 und 526f.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ „[...] was designed as a compliment to the Duke of Cumberland, upon his returning victorious from Scotland.“, ebd.

¹⁶ Anthony Hicks, Einführungstext zur CD-Einspielung *Handel – Judas Maccabaeus*, Dir. Nicholas McGegan, Harmonia Mundi USA 2907374.75, Burbank (CA) 2006 (1993), S. 26.

¹⁷ Siehe auch die Quellenbeschreibung (A) im Kritischen Bericht.

¹⁸ Z. B. betragen die Spieldauern der Aufnahme unter Nicholas McGegan (siehe Anm. 16) für die Fassung der Uraufführung ca. 45 / 47 / 30 Minuten.

¹⁹ Hogwood (wie Anm. 7), S. 358.

²⁰ In *The General Advertiser* vom 1. April 1747; wiedergegeben in: *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 406.

²¹ Vgl. Frederic Hudson, „Das Concerto in ‚Judas Maccabaeus‘ identifiziert“, in: *Händel-Jahrbuch* 20 (1974), S. 119–133; sowie Bernd Baselt, *Händel-Handbuch*, Band 3: *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik, Pasticcis und Fragmente*, Leipzig/Kassel 1986, S. 101f.

²² Offenbar hatte Händel seit spätestens 1743 (Aufführung seines *Pasticcios Rossane*) bessere Beziehungen zur Haymarket-Oper; siehe *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 407.

folgten binnen zweier Wochen (am 3., 8., 10., 13. und 15. April); damit konnte Händel seinen größten Erfolg seit der schwierigen Saison 1744/45 verzeichnen. Auch das Publikumsecho war sehr positiv. Bereits während der Proben war John Upton, ein Bekannter Händels, von dem Werk so begeistert, dass er meinte, es „übertraf alles, was ich bisher gehört habe“.²³ Die Uraufführung war nach dem Zeugnis von George William Harris gut besucht, der Prinz und die Prinzessin von Wales waren anwesend, und die Darbietung wurde mit Applaus aufgenommen, „wenngleich vielleicht nicht dem angemessen, was die Komposition verdient“.²⁴

Der Druck der Partitur wurde schon am 30. April vom Londoner Verleger John Walsh angezeigt.²⁵ *Judas Maccabaeus* wurde mit Ausnahme des Jahres 1749 in jedem Jahr zu Händels Lebzeiten in London wiederaufgeführt; hinzu kamen seit 1748 Wiedergaben unter anderer Leitung in zahlreichen Städten Großbritanniens.²⁶ Damit wurde das Werk, abgesehen von *Messiah*, zum erfolgreichsten Oratorium Händels. Auch nach seinem Tod erlebte es bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fast jährlich erneute Aufführungen auf der Insel.²⁷

Zur Quellenlage und Edition

Wie auch bei vielen anderen Oratorien Händels ist neben seiner autographen Kompositionspartitur (siehe Quelle **A** im Kritischen Bericht) seine Direktionspartitur (Quelle **B**) von größter Bedeutung für eine kritische Edition. Spätestens seit den Forschungen von Clausen²⁸ ist klar, dass die heute in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg verwahrte Abschrift diejenige Partitur ist, die Händel vor der Uraufführung von *Judas Maccabaeus* von seinem Freund und Hauptkopisten John Christopher Smith sen. als Direktionsexemplar kopieren ließ. Dieses hat Händel zeitlebens für alle seine Aufführungen des Werks benutzt.

Für die Frage nach der Fassung der Uraufführung bzw. der ersten Aufführungsserie Händels im Jahr 1747 ist die Direktionspartitur von noch größerer Bedeutung als das Autograph, da, wie der Quellenvergleich zeigt, Händel auch nach ihrer Abschrift noch Änderungen vorgenommen hat, die er teils in das Autograph eintrug und als Korrekturen in die Direktionspartitur übertragen ließ, die teils aber auch nur aus dieser ersichtlich sind. Vor allem aber ist nur aus ihr zu erfahren, welche Arien, Chöre, Rezitative und Instrumentalstücke Händel letztlich, nach den zahlreichen Korrekturen und Neuansätzen im Autograph, für seine Aufführungen

wählte und in welcher Abfolge sie musiziert wurden. Aus diesen Gründen basiert die vorliegende Edition auf der Direktionspartitur, bezieht das Autograph aber als zweite Hauptquelle mit ein, da sie in einigen Fällen im Detail präzisere bzw. musikalisch sinnvollere Lesarten sowie zusätzliche Informationen enthält.

Das unter Händels Leitung benutzte Aufführungsmaterial ist nicht erhalten. Für einzelne, erst nach der Uraufführung bzw. in den Folgejahren eingefügte Nummern existieren Autographe, die der Edition als mit **A** gleichrangige Quellen dienen; im Fall von Nr. 30 existiert kein Autograph, jedoch konnte hier die Direktionspartitur zum Oratorium *Esther* (HWV 50b) herangezogen werden, da das Stück unverändert übernommen worden ist (siehe die Quellenbeschreibungen **C** bis **G** im Kritischen Bericht). Für weitere Einzelnummern, zu denen keine erstrangigen Quellen (Autographe oder Direktionspartituren) bekannt sind, wurden (wenn möglich mehrere) Sekundärquellen herangezogen (siehe **H1** bis **K2**).

Zu welchem Zeitpunkt Händel die in der Direktionspartitur bei einzelnen Nummern sichtbaren Kürzungen vorgenommen hat, ist nicht bekannt. In der Edition sind die Kürzungen durch Strichelung mit erläuternden Fußnoten mitgeteilt.

Zu den Fassungen

Wie meistens bei Händels Oratorien gingen auch die Wiederaufnahmen des *Judas Maccabaeus* mit Veränderungen einher. Diese bestanden sowohl in zusätzlich aufgeführten Stücken als auch in Bearbeitung oder Streichung von bereits aufgeführten Nummern.²⁹ Derartige Änderungen dienten zum einen der Anpassung an die Eigenheiten des häufig wechselnden Sängersonnens, zum anderen erhöhten Neuigkeiten in einem bereits vorgestellten Werk die Begehrlichkeit beim Publikum, mehrmals einer Aufführung beizuwohnen. Bereits für die dritte Vorstellung der ersten Saison 1747 wurde angekündigt: „with Additions“³⁰, und schon diese Neuerungen sind nicht sicher eruierbar. Gerade bei diesem Werk hat Händel in besonders großem Ausmaß Änderungen vorgenommen, und bei weitem nicht alle lassen sich sicher identifizieren. Insbesondere ist in etlichen Fällen unklar, wann genau die Änderungen vorgenommen wurden, und manchmal auch, ob sie so überhaupt zur Aufführung gekommen sind. Für die jeweiligen Vorstellungen bzw. Spielzeiten sind die Fassungen somit in einigen Fällen nicht vollständig klar.

Die vorliegende Ausgabe bietet daher die beiden Fassungen, deren Inhalt und Aufbau zum einen komplett eruiert werden konnten und die zum anderen musikalisch vollständig erhalten sind. Es handelt sich dabei um die Fassung der Uraufführung 1747 sowie um diejenige der Jahre 1758/59, also die letzte von Händel autorisierte Fassung. Gleichzeitig sind so (mit Ausnahme einzelner Rezitative) alle Stücke verfügbar, die Händel speziell für

²³ „surpassed everyting I heard before“; Brief an James Harris, zitiert nach Rosemary Dunhill, *Handel and the Harris Circle*, Hampshire 1995, S. 13 (Hampshire Papers, 8).

²⁴ „tho perhaps not equal to what the composition may deserve“; Brief an James Harris, ebd.

²⁵ *The London Evening Post* vom 30. April 1747; wiedergegeben in: *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 408. Außerdem im *General Advertiser* vom 1. Mai 1747 („published this day“). – Titel der Ausgabe: *JUDAS MACCHABAEUS an Oratorio set to Musick by MR. HANDEL London. Printed for I. Walsh.*

²⁶ Alle Daten aufgeführt u. a. bei Hans-Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Göttingen 1998, S. 135.

²⁷ Eva Zöllner, *English oratorio after Handel. The London oratorio series and its repertory, 1760–1800*, Marburg 2002, *Appendix A/I* (zugl. Diss. Univ. Hamburg 1998).

²⁸ Hans-Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren („Handexemplare“)*, Hamburg 1972, bes. S. 10ff. und 167–170.

²⁹ Die folgenden Angaben nach der Auswertung von: Clausen (wie Anm. 28), S. 167–170; Merlin Channon, „Handel's early performances of 'Judas Maccabaeus': some new evidence and interpretations“, in: *Music & Letters* 77 (1996), S. 499–526; Marx (wie Anm. 26), S. 140f.; Bernd Baselt, *Händel-Handbuch Band 2. Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik*, Leipzig/Kassel 1984, S. 296–310.

³⁰ *Händel-Handbuch*, Band 4, S. 407.

Judas Maccabaeus komponiert hat. Die „Letztfassung“ ist deutlich umfangreicher und enthält einige bekannte und unbekanntere Meisterstücke des Komponisten. Dagegen zeigt die Fassung der Uraufführung die von Morell und Händel ursprünglich vorgesehene „schnellere Gangart“³¹ des Werks.

Bei weiteren Fassungen, etwa der Jahre 1748 oder 1750, fehlen entweder einige Informationen darüber, welche Stücke aufgeführt wurden, oder einzelne Stücke sind musikalisch nicht oder nicht vollständig erhalten. So ist etwa für die Fassung 1750 nach den Forschungen von Channon³² zwar die Abfolge der Stücke weitestgehend³³ bekannt, jedoch fehlen für die Arien „Endless fame“ (ursprünglich in *Esther*) und „All his mercies“, die Händel aus *Athalia* (HWV 52) übernommen und bearbeitet hatte (wahrscheinlich bereits für eine der späteren Aufführungen 1747), vollständige musikalische Quellen der in *Judas Maccabaeus* erklangenen Fassungen, sodass textliche bzw. musikalische Konjekturen oder Rekonstruktionen notwendig sind, um eine aufführbare Fassung zu erhalten.³⁴

Die Fassung 1758/59 ist im Hauptteil der vorliegenden Edition vollständig wiedergegeben. Für die Fassung 1747 sind die im Inhaltsverzeichnis und im Hauptteil entsprechend markierten Nummern auszulassen sowie die drei in Anhang I abgedruckten Rezitative anstelle der (bzw. Nr. 15a zusätzlich zu der) jeweiligen Nummer im Hauptteil zu wählen. Analog zu Händels eigener Praxis ist, inhaltliche und musikalische Plausibilität vorausgesetzt, selbstverständlich auch die Aufführung von Mischfassungen aus dem angebotenen Material möglich und legitim.

Erläuterungen zu einzelnen Nummern

- Die Arie Nr. 24 „Far brighter than the morning“ entstand durch Umarbeitung aus den Arien „Il dolce foco mio“ (aus der Oper *Rodrigo*, HWV 5) sowie „È un incendio fra due venti“ (aus *Rinaldo*, HWV 7a/b) und wurde 1758 in *Judas Maccabaeus* eingefügt.³⁵
- Den Chor Nr. 30 „Sion now her head shall raise“ hatte Händel 1757 als Zusatznummer für *Esther* komponiert. Für die Aufführungen von *Judas Maccabaeus* übernahm er das Stück 1758. Charles Burney berichtet: „[...] man hat mir versichert, daß das Duett und Chor im Judas Makkabäus [= Nr. 30] von Händel'n in seiner Blindheit Herrn Smith [jun.] in die Feder diktirt ist.“³⁶

– Für die Arie Nr. 32 „Flowing joys“ griff Händel auf das Oratorium *Esther* (2. Fassung 1732) zurück, indem er die dortige Arie „So much beauty“ textlich parodierte. Die neu entstandene Arie war 1750 eine der Einlagen für den Altkastraten Gaetano Guadagni, der die Rollen des Israeliten und des Boten sang.

– Die Vorlage für Nr. 39 „Great in wisdom“ bildete die Arie „Tacerò“ aus der Oper *Agrippina* (HWV 6, 1709), die wiederum aus dem „Gaude tellus“ der Pfingstmotette *O qualis de coelo sonus* (HWV 239, 1707) hervorgegangen war. Die Umarbeitung für *Judas Maccabaeus* entstand für die Aufführungen des Jahres 1758.

– Die Arie Nr. 49 „Wise men, flatt'ring“ komponierte Händel, vermutlich in ähnlicher Weise diktierend wie für Nr. 30 beschrieben, 1758 für *Belshazzar* (HWV 61) und übernahm sie dann auch für das vorliegende Werk.

– Die ursprünglich aus dem 1747 komponierten Oratorium *Joshua* (HWV 64) stammende Nr. 56 „See the conqu'ring hero comes“ hat Händel wahrscheinlich 1750 (vielleicht aber schon 1748) erstmals in *Judas Maccabaeus* verwendet;³⁷ das Stück blieb danach, auch über Händels Tod hinaus, integraler Teil des Werks.

– Anhang II enthält die Arie Nr. 64a „O lovely peace“ als Alternative für das Duett gleichen Textes Nr. 64. Ob diese Version zu Händels Lebzeiten jemals aufgeführt wurde, ist nicht mit letzter Sicherheit festzustellen. Dass sie überhaupt – neben der Duett-Version – in der Dirigierpartitur (Quelle B) enthalten ist, legt zunächst nahe, dass sie auch aufgeführt worden ist. Jedenfalls hielt sie Händel offenbar für eine gleichwertige Option anstelle der Duett-Version, wie sein Hinweis „[...] in vece dell'aria ad libitum“,³⁸ also „anstelle der Arie nach Belieben“, nahelegt. Für die Verwendung der Duett-Version in der Uraufführung spricht die Angabe der Namen der Sängerinnen in der Dirigierpartitur (Quelle B)³⁹ sowie der Abdruck in der Druckausgabe von Walsh, die schon Ende April 1747 erschienen ist, und die dabei stehenden Namen: „Duetto, Sgra Gambarini and Sgra Galli“⁴⁰. In der Arienversion ist in Quelle B dagegen kein Sängernamen genannt, in der Walsh-Ausgabe fehlt die Arienversion.

Weitere Erläuterungen zu einzelnen Nummern, die z. B. die Besetzung oder die Position im Oratorium betreffen, sind nach den detaillierten editorischen Hinweisen im Kritischen Bericht, II. Zur Edition, zu finden.

Zur deutschen Übersetzung

Nach *Messiah* und *Alexander's Feast* war *Judas Maccabaeus* eines der Werke Händels, die am frühesten den Weg auch in den deutschen Sprachraum fanden.⁴¹ Die erste Aufführung fand 1772 in Braunschweig statt, weitere folgten 1774 und 1777 in Berlin durch die „Gesellschaft der Liebhaber der Musik“. In Wien war das Werk 1779 in einer Bearbeitung von Gottfried van Swieten zu hören. Die

³¹ Hicks (wie Anm. 16), S. 29.

³² Wie Anm. 29.

³³ Mit Ausnahme der beiden Fragen, welche Fassung des Rezitativs „O Judas, may [...]“ (Nr. 15a oder 23) verwendet wurde und, ob die Arie „Endless fame“ erst bei einer der späteren Aufführungen durch eine andere Arie ersetzt wurde oder möglicherweise 1750 gar nicht erklang; vgl. Channon (wie Anm. 29), S. 515.

³⁴ Vgl. Channon (wie Anm. 29), bes. S. 509, 511f. und 515.

³⁵ Wie groß bei dieser und anderen Umarbeitungen sowie bei der Ausarbeitung neuer Kompositionen der Jahre nach Händels Erblindung der Anteil seines Vertrauten und Kopisten John Christopher Smith jun. war, bleibt ungewiss, da die genauen Umstände der Zusammenarbeit unbekannt sind. Anthony Hicks („The late additions to Handel's oratorios and the role of the younger Smith“, in: *Music in Eighteenth-Century England. Essays in Memory of Charles Cudworth*, hrsg. von Chr. Hogwood und R. Lukett, Cambridge/New York 1983, S. 147–169) vermutet, dass Smiths Rolle „has been more creative than has hitherto been recognized“ (S. 169).

³⁶ Dr. Karl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen [...], Aus dem Englischen übersetzt von Johann Joachim Eschenburg [...], Berlin und Stettin 1785, S. XL.

³⁷ Channon (wie Anm. 29), bes. S. 514.

³⁸ Vgl. den Kritischen Bericht, III. Einzelanmerkungen, zu Nr. 64.

³⁹ „Sig.ra Gamberini“ in T. 12, „Galli“ in T. 20.

⁴⁰ Auf S. 66 der Ausgabe (vgl. Anm. 25).

⁴¹ Zu den frühen deutschsprachigen Aufführungen von Händels Oratorien vgl. Ludwig Finscher, „... Gleichsam ein kanonisierter Tonmeister“: zur deutschen Händel-Rezeption im 18. Jahrhundert“, in: *Händels Oratorien, Oden und Sere-naten* (wie Anm. 4), S. 94–106, bes. S. 101f.

Basis für diese Aufführungen lieferte Johann Joachim Eschenburg (1743–1820) mit seiner 1772 verfassten deutschen Übersetzung, die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die einzige bleiben sollte.⁴²

Eschenburg, der an der „Gelehrtenschule des Johanneums“ seiner Geburtsstadt Hamburg Schüler Georg Philipp Telemanns war, wurde erstmals bekannt durch den Abschluss der von Christoph Martin Wieland begonnenen Übersetzung der Werke Shakespeares. Ergebnisse seiner langjährigen Lehrtätigkeit am Collegium Carolinum in Braunschweig waren u. a. die lange gültigen Standardwerke „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften“ und „Handbuch der klassischen Literatur“ (beide 1783). Er übersetzte auch Schriften zur Musikästhetik⁴³ und -geschichte (so Charles Burneys Bericht über die Londoner Commemoration 1784)⁴⁴ sowie weitere Libretti aus dem Englischen, darunter (heute verschollen) zu *Alexander's Feast* und zu *Messiah*.⁴⁵ Neben diesen beiden Werken wurde *Judas Maccabaeus* durch Eschenburgs Übersetzung „zum dritten Eckpfeiler der Händel-Rezeption“⁴⁶ in Deutschland. Die Übersetzung entstand anlässlich der Aufführung des Oratoriums zum Geburtstag des Herzogs Karl I. am 2. August 1772 in Braunschweig. Hierzu erschien sie in einem ersten Druck.⁴⁷ Dazu schrieb ein unbekannter Rezensent, Eschenburg habe „dem englischen Texte deutsche Worte mit solchem Geschmack unterleget, daß man es für ein deutsches Original halten würde, wenn nicht Händels Composition allenthalben bekant wäre.“⁴⁸ Auch Johann Friedrich Reichardt widmet der „sehr schönen Übersetzung des Herrn Professor Eschenburgs“⁴⁹ eine ausführliche Würdigung. Die erste allgemein verbreitete Ausgabe, unabhängig von einer konkreten Aufführung, erschien 1774 im *Taschenbuch für Dichterefreunde*.⁵⁰ Für die vorliegende Edition wurde diese Veröffentlichung (Quelle **LD1** im Kritischen Bericht) zugrunde gelegt sowie zum Vergleich das praktisch unveränderte Textbuch Berlin 1774 (**LD2**). Spätere Textbücher bringen, den Aufführungen angepasst, immer öfter einen gekürzten Text.⁵¹

Die Qualität der Übersetzung Eschenburgs war ebenso Auswahlkriterium für die vorliegende Edition wie größtmögliche zeitliche Nähe zu Händels Komposition. Zu vier Nummern fehlt bei Eschenburg eine Übersetzung; diese Nummern waren in seiner Vorlage (vermutlich Randalls Edition von 1769) offensichtlich nicht vorhanden. Auch die zeitlich nächste Übersetzung von Georg Gottfried Gervinus (für Friedrich Chrysanders Edition 1865)⁵² enthält die bei Eschenburg fehlenden Nummern nicht. Sie wurden für die vorliegende Edition vom Herausgeber neu übersetzt (siehe dazu den Kritischen Bericht, II. Zur Edition).

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

Albstadt, im Frühjahr 2018

Felix Loy

⁴² Zu Eschenburgs und den weiteren Übersetzungen vgl. Sarah Grossert und Rebekka Sandmeier, „»Ein musikalisches Gedicht« und »Heldenlied« – Die deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen des Librettos, 1772–1939“, in: *Gewalt – Bedrohung – Krieg. Georg Friedrich Händels Judas Maccabaeus*, hrsg. von D. Höink und J. Heidrich, Göttingen 2010, S. 149–188, bes. S. 150–156.

⁴³ Dazu ausführlich: Laurenz Lütteken, „Die Macht der Musik: Eschenburg als Vermittler englischer Musikästhetik“, in: *Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik*, hrsg. von C. Berghahn und T. Kinzel, Heidelberg 2013, S. 159–171 (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beihefte, 50).

⁴⁴ Vgl. Anm. 36.

⁴⁵ Grossert/Sandmeier (wie Anm. 42), S. 151.

⁴⁶ Lütteken (wie Anm. 43), S. 170.

⁴⁷ Zu den Ausgaben der Übersetzung ausführlich: Achim Hölter, „Johann Joachim Eschenburgs ‚Judas Makkabäus‘-Übersetzung“, in: *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit*, hrsg. von L. Lütteken, Kassel etc. 2000, S. 135–156.

⁴⁸ *Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Literatur*, Bd. 2, Lemgo 1772, Rezension S. 448–451, Zitat S. 458f.

⁴⁹ Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend. An seine Freunde geschrieben*. Teil I, Frankfurt a. M./Leipzig 1774, S. 37–48, Zitat S. 40; zit. nach: Hölter (wie Anm. 47), S. 154.

⁵⁰ *Taschenbuch für Dichterefreunde, Zwote Abtheilung*, Leipzig 1774, S. 11–32.

⁵¹ So z. B. schon das 1774 in Hamburg bei Bode gedruckte Libretto, vgl. D-Hs, Signatur A/70001/12 (fol. 99–106); 1787 (Berlin, gedruckt mit Rellstabschen Schriften), vgl. D-B, Signatur Mus. Th 46/14.

⁵² *Georg Friedrich Händel's Werke*, hrsg. von Friedrich Chrysander, Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, Band 22, Leipzig [1865] (= „Alte“ Händel-Gesamtausgabe).

Foreword

In August 1745 the second Jacobite rebellion began, in which the descendants and followers of James II (King of Scotland and England 1685–1688) attempted to regain power in Britain. At this time the British King George II was staying in Hanover. This situation was exploited by the 25-year-old Charles Edward (known as “Bonnie Prince Charlie”), grandson of James II and heir to the throne of the deposed Stuart line, in order to land in Scotland from France and to conquer large parts of Scotland within a few weeks. Encouraged by rapid successes, he advanced onwards to England. In December he was less than 100 miles from London. Panic broke out in the city and at court. Although the royal troops under the leadership of the Duke of Cumberland achieved increasing successes, they were again defeated by the Jacobites on 17 January 1746. Only on 16 April was the uprising finally put down.

For George Frideric Handel too, the year 1745 was particularly difficult. In January he made it known that because of insufficient support, the remaining concerts in the season would no longer take place, and he would refund subscribers three quarters of the price already paid.¹ In the announcement regarding this of 17 January, he came to the conclusion that, despite great successes in the previous years, his work in setting the English language had now become “ineffectual”.² Although numerous supporters declared themselves prepared to maintain their subscriptions as a result,³ and a few performances still took place, the season finally ended after just 16 of the planned 24 concerts.

Because of increasing problems, above all financial, with his operatic ventures in the late 1730s, Handel had placed greater importance on (English-language) oratorios, and made his final farewell to the genre of opera with *Deidamia* in 1741. At the same time he performed his oratorios with increasing success, works including, for example, *Alexander's Feast* (1736), *Saul* (1738), and *Messiah* (1742). Although a general decline in interest from audiences around 1744/45 may have contributed to the cancellation of subscriptions described above,⁴ on the other hand there were specific indications that Handel was also the victim of intrigues by his opponents: an anonymous poem, published in the *Daily Advertiser*,⁵ hinted for the first time at a lady from London high society who consciously arranged her own events on the same dates as Handel's performances in order to boycott him. This was probably Lady Brown, wife of the former British ambassador in

Venice: Charles Jennens wrote that “his ill success is laid chiefly to the charge of the Ladies” which were led by “a certain Anglo-Venetian Lady”, and which were responsible above all for Handel's failure, alongside certain carelessness, for instance in the concert planning.⁶ Handel's health, too, suffered considerably as a result of these difficulties; in June 1745 he stayed in the countryside to recover, firstly with the Earl of Gainsborough in Exton and then in the spa town of Scarborough.⁷

Of all things, it was the dramatic political situation of the Jacobite rebellion in late summer 1745, described above, which offered Handel a chance of renewed success. By autumn Handel had become involved in the crisis situation, clearly on the side of the King. So in October, three concerts ended with the “Chorus of Long live the King”⁸, and in November Handel's *Song Made for the Gentlemen of Volunteers of the City of London* (HWV 228/18), written for a company of volunteer soldiers, was performed a total of six times.⁹ A greater contribution to supporting the patriotic mood in London after that was the *Occasional Oratorio* (HWV 62), first performed on 14 February 1746, four weeks after the battle of 17 January which was again successful for the Jacobites. Because of the short period of time available and probably also because of Handel's continued poor health¹⁰, the work comprises large parts from works by Handel already performed (e. g. *Athalia*, *Israel in Egypt*) and other composers (including Georg Philipp Telemann and Alessandro Stradella), and is thus more a pasticcio than an independent work. It received critical comments from some of his contemporaries, as well as from Charles Jennens, who at the same time aptly described it as “a triumph for a Victory not yet gain'd.”¹¹ Two further performances took place on 19 and 26 February. Finally, in May 1746, on the occasion of the final victory over the Jacobites at the Battle of Culloden, Handel composed a further patriotic anthem which was performed in Vauxhall Gardens.¹²

Whilst the *Occasional Oratorio* was therefore performed when the final victory had not yet occurred, Handel evidently intended to wait for the certain victory of the King's army in any case with a

¹ *The Daily Advertiser*, 17 January 1745; quoted in: *Händel-Handbuch*, Vol. 4, *Dokumente zu Leben und Schaffen*, edited by the Editorial Board of the Halle Handel Edition, Leipzig/Kassel 1985, p. 383f.

² “I have the Mortification now to find, that my Labours to please are become ineffectual”; *ibid.*, p. 383.

³ *The Daily Advertiser*, 18 January 1745; quoted in: *Händel-Handbuch*, Vol. 4, p. 384.

⁴ According to Michael Zywiets, “Judas Maccabaeus (HWV 63)”, in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, ed. M. Zywiets, Laaber 2010, pp. 394–406, here p. 395.

⁵ 21 January 1745; quoted in: *Händel-Handbuch*, Vol. 4, p. 385f.

⁶ Letter to Edward Holdsworth, 21 February 1745; quoted in: *Händel-Handbuch*, Vol. 4, p. 386, see also *ibid.* p. 385.

⁷ Letter from James Noel to Anthony Ashley Cooper, 23 June 1745; quoted in: *Händel-Handbuch*, Vol. 4, p. 383. See also Christopher Hogwood, *Handel*, London 1984, p. 202.

⁸ *The Daily Advertiser*, 26 October 1745; the last part of the anthem *Zadok the Priest* (HWV 258) is meant. The complete anthem was probably performed; see *Händel-Handbuch*, Vol. 4, p. 395.

⁹ *The General Advertiser*, 14 November 1745, quoted in: *Händel-Handbuch*, Vol. 4, p. 395.

¹⁰ Hogwood (see note 7), p. 202.

¹¹ Letter to Edward Holdsworth, 3 February 1746; quoted in: *Händel-Handbuch*, Vol. 4, p. 400; see also Hogwood (see note 7), p. 202f.

¹² *A Song on the Victory Obtain'd over the Rebels, by His Royal Highness the Duke of Cumberland* (HWV 228/9). The publication by John Walsh, which mentions the performance in Vauxhall Gardens, was advertised in the *General Advertiser* of 26 May 1746; see also *Händel-Handbuch*, Vol. 4, p. 402f.

further major work. He had already commissioned Thomas Morell to write the libretto for *Judas Maccabaeus* at the end of 1745 or in January 1746 and evidently received it from him shortly afterwards: Morell brought him the 1st act “within 2 or 3 days”.¹³ Responding to Handel’s question about the continuation in Act II, Morell suggested the chorus to the text “Fallen is the Foe”, which Handel immediately began to compose at the harpsichord.¹⁴ Following the lost battle on 17 January, when it became evident that the conflict would be a drawn-out affair, Handel evidently made new arrangements and postponed the composition of *Judas Maccabaeus*; this was indicated in particular by the incorporation of the aria “O liberty”, with text by Morell, into the *Occasional Oratorio*. For even more clearly than this, *Judas Maccabaeus* “was designed as a compliment to the Duke of Cumberland, upon his returning victorious from Scotland.”¹⁵

Although on the one hand Morell avoided any overly direct references to the current situation in his libretto, the work could nevertheless be clearly related to it on a more general level. Examples of this include the lengthy song of praise to freedom (nos. 14 to 19) and the alternation between the victor’s joy (no. 27) and the continued threat from the enemy (no. 40) in Act II, which London contemporaries would certainly have associated with the turbulent time in winter 1745/46, and in particular the lost battle of 17 January 1746. The poet therefore created opportunities to make particular references without being too specific (thereby ensuring the text and the oratorio could be used later). So what was created was a concert oratorio rather than a dramatic oratorio, almost a “celebratory cantata”, which is “dealing with the anticipation of events and the reactions to them, rather than the events themselves.”¹⁶

As a source Morell used mainly the Old Testament book of Maccabees from the Apocrypha (1 Macc. 2–8) and added details from the book *Antiquitatum Judaicum* (XII, 6–10), written by the Jewish historian Flavius Josephus in the 1st century AD. The background to the libretto is the Jewish rebellion against the conquering of Judaea by the Seleucids (169 BC), whose empire stretched after Alexander the Great’s time from the coast of the Aegean to Persia. The leader Mattathias, victorious in those days for the Jews, died in 161 BC.

The Israelites mourn the death of Mattathias at the beginning of the oratorio. His son Judas Maccabaeus, appointed his successor by God, was victorious in further battles. In the meantime, the news that an Egyptian army has been sent to Judaea to support the Seleucids causes despair amongst the people, but the brothers Simon and Judas are able to strengthen confidence in victory again, so that ultimately the recapture of the Temple in Jerusa-

lem and the final victory succeed. A contract with the Romans is intended to guarantee the independence of Judaea, so that a great chorus of thanks ends the oratorio.

According to the dates in the composition autograph, Handel waited a whole twelve weeks after the final defeat of the Jacobite rebellion in April before he finally began work on the fair copy of the overture on 8 or 9 July (according to his own marking, evidently entered later). Act I was completed on 22 July, Act II on 2 August, and the whole work finally on 11 August.¹⁷ Handel’s instructions about the performance duration of the individual acts in the autograph score (Acts I and II 40 minutes each, Act III 25 minutes) might – for the conjectural version of the first performance, as presented in this edition – well have corresponded with the actual durations; they are at any rate not very much shorter than some performances or recordings nowadays.¹⁸ But because there are no further details or sources, we cannot be certain whether Handel’s calculations relate precisely to the version we know or whether, for example, he made the calculations before the last alterations for the first performance.

The beginning of this “victory oratorio season”¹⁹ in the Covent Garden Theatre comprised three revivals in March of the *Occasional Oratorio* and two of *Joseph and his brethren* (HWV 59, premiered in 1744). The first performance of *Judas Maccabaeus* followed on 1 April 1747, announced “With a New CONCERTO”²⁰, which was very probably the *Concerto a due cori* in F major (HWV 334); the concert was probably played at the beginning of Act III.²¹ Handel’s tried-and-tested soloists John Beard (Judas), Henry Theodore (also called Thomas) Reinhold (Simon, Eupolemus), and Elisabetta de Gambarini (1st Israelitish Woman) were joined by Caterina Galli (2nd Israelitish Woman, Israelite, Priest), who had previously sung at the once competing Haymarket Theatre.²² A further five performances followed within two weeks (on 3, 8, 10, 13, and 15 April); with these Handel recorded his greatest success since the difficult 1744/45 season. The audience response was very positive. Even during the rehearsals John Upton, an acquaintance of Handel, was so enthusiastic about the work that he believed it “surpassed everything I heard before”.²³ According to George William Harris the first performance was well attended, the Prince and Princess of Wales were present, and the performance was received with applause, “tho perhaps not equal to what the composition may deserve”.²⁴

¹³ Recollection by Morell in a letter to an unknown recipient, c. 1770, quoted in: *Händel-Handbuch*, Vol. 4, pp. 407 and 526f.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Anthony Hicks, introduction to CD recording *Handel – Judas Maccabaeus*, cond. Nicholas McGegan, Harmonia Mundi USA 2907374.75, Burbank (CA) 2006 (1993), p. 11.

¹⁷ See also the description of source A in the Critical Report.

¹⁸ For example, the durations in Nicholas McGegan’s recording (see note 16) for the version of the first performance are c. 45 / 47 / 30 minutes.

¹⁹ Hogwood (see note 7), p. 208.

²⁰ In *The General Advertiser*, 1 April 1747; quoted in: *Händel-Handbuch*, Vol. 4, p. 406.

²¹ See Frederic Hudson, “Das Concerto in ‘Judas Maccabaeus’ identifiziert”, in: *Händel-Jahrbuch* 20 (1974), pp. 119–133; and Bernd Baselt, *Händel-Handbuch*, Vol. 3, *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik, Pasticcis und Fragmente*, Leipzig/Kassel 1986, p. 101f.

²² Handel evidently had better relations with the Haymarket Opera by 1743 at the latest (the performance of his pasticcio *Rossane*); *Händel-Handbuch*, Vol. 4, p. 407.

²³ Letter to James Harris, in: Rosemary Dunhill, *Handel and the Harris Circle*, Hampshire 1995, p. 13 (Hampshire Papers, 8).

²⁴ Letter to James Harris, *ibid.*

The publication of the score was advertised already on 30 April by the London publisher John Walsh.²⁵ *Judas Maccabaeus* was revived every year during Handel's lifetime, with the exception of 1749; from 1748 there were also revivals conducted by other conductors in numerous towns and cities throughout Great Britain.²⁶ And so, apart from *Messiah*, the work became Handel's most successful oratorio. Even after his death the work was performed almost annually in the British Isles until the end of the 18th century.²⁷

About the source material and the edition

As is also the case with many other oratorios by Handel, alongside his autograph composition score (see source **A** in the Critical Report), his 'Direktionspartitur', or conducting score (source **B**) is of the greatest significance for a critical edition. By the time of Clausen's research at the latest,²⁸ it was evident that the copy now preserved in the Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg is the score which Handel had copied by his friend and main copyist John Christopher Smith sen. before the first performance of *Judas Maccabaeus* as the conducting score. Handel used this for the rest of his life for all his performances of the work.

With regard to the question about the version used for the first performance or the first series of performances conducted by Handel in 1747, the conducting score is of even greater importance than the autograph; as a comparison of the sources shows, Handel continued to make alterations after the score was copied out. He partly entered these into the autograph manuscript and as corrections in the conducting score, but some of them are only contained in the latter. But above all, we can only discover from this score which arias, choruses, recitatives, and instrumental numbers Handel ultimately chose for his performances after the numerous corrections and new additions in the autograph manuscript, and in which order they were performed. For these reasons this edition is based on the conducting score, taking into consideration the autograph manuscript as the secondary main source, as, in a few cases, in its detail it contains more precise or more musically meaningful variant readings as well as additional information.

The performance material used when Handel was conducting does not survive. For individual numbers only inserted after the first performance or in subsequent years, autograph manuscripts exist which have been used in the edition as sources equal in importance to **A**; in the case of no. 30 no autograph exists, but here the conducting score of the oratorio *Esther* (HWV 50b) was consulted, as that number was incorporated unaltered (see the descriptions of the sources **C** to **G** in the Critical Report). For fur-

ther individual numbers, for which no primary sources (autograph or conducting scores) are known, secondary sources (if possible several) were consulted (see **H1** to **K2**).

It is not known at which point Handel made the visible cuts to individual numbers in the conducting score. In the present edition, the cuts are indicated by dotted lines with explanatory footnotes.

About the versions

As was mainly the case with Handel's oratorios, the revivals of *Judas Maccabaeus* involved making alterations. These included both additionally performed pieces as well as previously-performed numbers rearranged or cut.²⁹ Such alterations served firstly to adapt the work to suit the capabilities of the frequently-changing cast of singers, and secondly to increase the novelty factor in a work which had already been performed and encourage the public to attend a performance several times. By the third performance in the first season in 1747 the work was announced "with Additions"³⁰, and even these additions cannot be determined with certainty. With this work in particular, Handel made a great number of alterations, and the majority of these cannot be reliably identified. In particular, in numerous cases it is unclear when exactly the alterations were made, and sometimes also whether they were performed in this form at all. Thus in some cases, the alterations are not completely clear for particular performances or seasons.

The present edition therefore contains the two versions whose content and structure could be determined in a complete form, and which survive musically complete. These are the version of the first performance in 1747, and that of the years 1758/59, that is the last version authorized by Handel. This means that all the pieces are available (with the exception of some individual recitatives) which Handel composed specially for *Judas Maccabaeus*. The "final version" is considerably more extensive and contains some well-known and some less well-known masterpieces by the composer. By comparison, the version of the first performance reveals "the swifter pace"³¹ of the work originally intended by Morell and Handel.

With later versions, such as those from 1748 or 1750, information about which pieces were performed is either missing, or the music for individual numbers is not included, or not included complete. For the 1750 version, according to research by Channon³², the sequence of pieces is largely known.³³ However, for the arias "Endless fame" (originally in *Esther*) and "All his mercies", which

²⁵ *The London Evening Post*, 30 April 1747; quoted in: *Händel-Handbuch*, Vol. 4, p. 408. Also in the *General Advertiser*, 1 May 1747 ("published this day"). – Title of the edition: *JUDAS MACCHABAEUS an Oratorio set to Musick by MR. HANDEL London. Printed for I. Walsh.*

²⁶ All dates listed in Hans-Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Göttingen 1998, S. 135.

²⁷ Eva Zöllner, *English oratorio after Handel. The London oratorio series and its repertory, 1760–1800*, Marburg 2002, *Appendix A/I* (also Diss. Univ. Hamburg 1998).

²⁸ Hans-Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren ("Handexemplare")*, Hamburg 1972, especially p. 10ff. and 167–170.

²⁹ The following information is based on the evaluation by: Clausen (see note 28), pp. 167–170; Merlin Channon, "Handel's early performances of 'Judas Maccabaeus': some new evidence and interpretations", in: *Music & Letters* 77 (1996), pp. 499–526; Marx (see note 26), p. 140f.; Bernd Baselt, *Händel-Handbuch Band 2. Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik*, Leipzig/Kassel 1984, pp. 296–310.

³⁰ *Händel-Handbuch*, Vol. 4, p. 407.

³¹ Hicks (see note 16), p. 13.

³² See note 29.

³³ Apart from the two questions about which version of the recitative "O Judas, may [...]" (no. 15a or 23) was used, and whether the aria "Endless fame" was first replaced by another aria at one of the later performances or was possibly not sung at all in 1750, see Channon (see note 29), p. 515.

Handel had taken from *Athalia* (HWV 52) and arranged (probably as early as one of the later performances in 1747), the complete music sources of the versions heard in *Judas Maccabaeus* are missing, so that textual and musical conjectures or reconstructions are necessary in order to achieve a performable version.³⁴

The 1758/59 version is reproduced complete in the main part of the present edition. For the 1747 version, the numbers marked accordingly in the contents list and in the main part should be omitted, and the three recitatives printed in Appendix I chosen in place of (and in the case of No. 15a in addition to) the respective numbers in the main part. In accordance with Handel's own practice, assuming the content and music makes a plausible whole, the performance of mixed versions from the available material is of course possible and legitimate.

Comments on individual numbers

– The aria no. 24 “Far brighter than the morning” was created from reworking the arias “Il dolce foco mio” (from the opera *Rodrigo*, HWV 5) and “È un incendio fra due venti” (from *Rinaldo*, HWV 7a/b) and was incorporated into *Judas Maccabaeus* in 1758.³⁵

– The chorus no. 30 “Sion now her head shall raise” was composed in 1757 as an additional number for *Esther*. He incorporated the number for performances of *Judas Maccabaeus* in 1758. Charles Burney reported: “[...] for I have been assured, that the Duet and Chorus in *Judas Macchabaeus* [= no. 30] were dictated to Mr. Smith, by Handel, after the total privation of sight.”³⁶

– For the aria no. 32 “Flowing joys” Handel drew on the oratorio *Esther* (2nd version 1732), by parodying the aria “So much beauty” from that textually. The newly-created aria was one of the additions for the alto castrato Gaetano Guadagni in 1750, who sang the roles of the Israelitish Man and the Messenger.

– The model for no. 39 “Great in wisdom” was the aria “Tacerò” from the opera *Agrippina* (HWV 6, 1709), which in turn had been created from “Gaude tellus” in the Whitsun motet *O qualis de coelo sonus* (HWV 239, 1707). The reworking for *Judas Maccabaeus* was made for performances in 1758.

– The aria no. 49 “Wise men, flatt’ring” was composed by Handel, probably dictated in similar fashion as described for no. 30, in 1758 for *Belshazzar* (HWV 61) and was then incorporated into the present work.

– Handel probably first used no. 56 “See the conqu’ring hero comes”, originally from the oratorio *Joshua* (HWV 64) composed in 1747, in 1750 (but perhaps as early as 1748);³⁷ after this, and

also after Handel's death, the piece remained an integral part of the work.

– Appendix II contains the aria no. 64a “O lovely peace” as an alternative to the duet no. 64 with the same text. Whether this version was ever performed during Handel's lifetime cannot be established with absolute certainty. The fact that it is included in the conductor's score (source **B**) at all – alongside the duet version – suggests that it was also performed. At any rate Handel evidently regarded it as an equally valid option in the place of the duet version, as his note “[...] in vece dell'aria ad libitum”,³⁸ i. e. “in place of the aria ad lib”, suggests. The inclusion of the names of the singers in the conductor's score (source **B**)³⁹ speaks in favor of the use of the duet version in the first performance, as does the inclusion in Walsh's printed edition which appeared as early as the end of April 1747 with the names: “Duetto, Sig^{ra} Gambarini and Sig^{ra} Galli”⁴⁰. By comparison the aria version in source **B** does not contain any singers' names, and the aria version is lacking in the Walsh edition.

Further comments on individual numbers relating, for example, to the scoring or the position in the oratorio, can be found in the detailed editorial notes in the Critical Report, II. The edition.

Thanks are due to the libraries and their staff named in the Critical Report for making available copies of the sources.

Albstadt, Spring 2018

Translation: Elizabeth Robinson

Felix Loy

³⁴ See *ibid.*, in particular pp. 509, 511f. and 515.

³⁵ How extensive the contribution of his confidant and copyist John Christopher Smith jun. was in this and other reworkings, and in the preparation of new compositions in the years after Handel went blind, is uncertain, as the precise circumstances of their collaboration is unknown. Anthony Hicks (“The late additions to Handel's oratorios and the role of the younger Smith”, in: *Music in Eighteenth-Century England. Essays in Memory of Charles Cudworth*, ed. C. Hogwood and R. Lukett, Cambridge/New York 1983, pp. 147–169) conjectured that Smith's role “has been more creative than has hitherto been recognized” (p. 169).

³⁶ Charles Burney, *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey and the Pantheon, in Commemoration of Handel*, London 1785, p. 30.

³⁷ Channon (see note 29), especially p. 514.

³⁸ See Critical Report in German, “III. Einzelanmerkungen”, to no. 64.

³⁹ “Sig.^{ra} Gamberini” in measure 12, “Galli” in measure 20.

⁴⁰ On p. 66 of the edition (see note 25).

Judas Maccabaeus

HWV 63

First Part

George Frideric Handel
1685–1759

1. Overture

Violino I
Oboe I, II

Violino II

Viola

Bassi
(Fg, Vc,
Cb, Org)

6

11

16

* Takt 15, Viola: Lesart der Dirigierpartitur (B); im Autograph (A):

M. 15, viola: The reading of the conductor's score (B) is given; the autograph score (A) reads:

Aufführungsdauer / Duration: ca. 170 min. (Fassung / version 1758/59) / ca. 140 min. (Fassung / version 1747)

© 2018 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 55.063

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

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

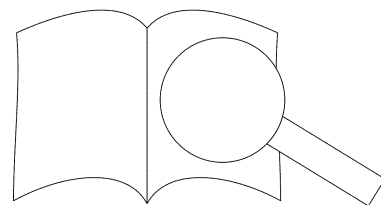
Urtext

edited by Felix Loy

German text by

Johann Joachim Eschenburg (1743–1820)

and Felix Loy (*1963)



21 **Allegro**

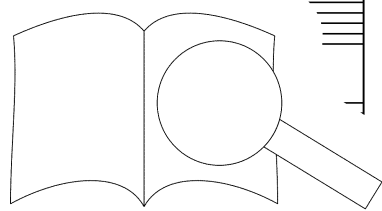
senza Oboe I, II

t. s.

29

37

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



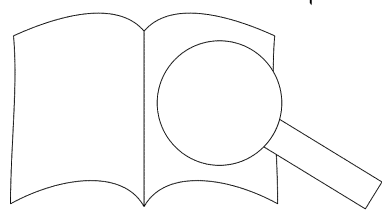
51

58

65

72

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



79

Musical score for measures 79-85. The score is written for piano and features a complex texture with multiple voices. The right hand has a melodic line with many slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

86

Musical score for measures 86-92. The texture continues with intricate melodic lines and accompaniment. The right hand features a prominent melodic line with many slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

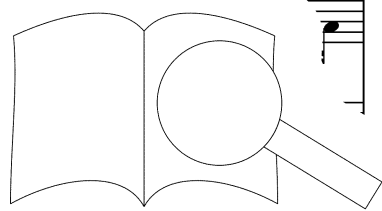
93

Musical score for measures 93-99. The texture continues with intricate melodic lines and accompaniment. The right hand features a prominent melodic line with many slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

100

Musical score for measures 100-106. The texture continues with intricate melodic lines and accompaniment. The right hand features a prominent melodic line with many slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

PROBEKOPPIE
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



107

Oboe I

Oboe II

Fagotto I, II

Violino I

Violino II

Viola

Bassi (Vc, Cb)

Organo

Org pieno

114

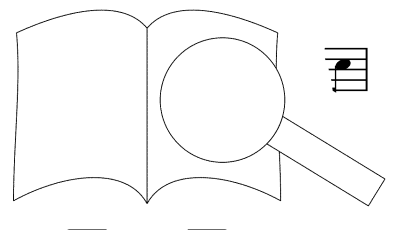
5# 6 6 5# 6 7 6

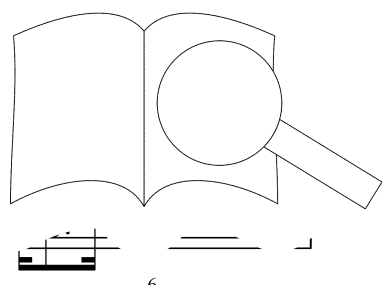
121

6 7 6

128

7 6 7 6# 9 8 9 8 #





PROBENPARTEI
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

152

Violino I, Oboe I, II

Violino II


Viola

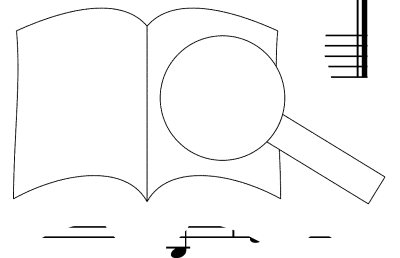
Bassi, Fagotto I, II, Organo

4/4
2

156

160

Dal segno 
(T. / m. 21)



2. Chorus

Largo

a 2

Oboe I, II

Violino
I
II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi
(Fg, Vc, Cb, Org)

Mourn,
Klagt,
p

5

act - ed chil - dren, the re - mains of cap - tive Ju - dah, mourn in sol - emn
 Ju - das, klagt um Zi - ons Leid, und stimmt ihn an, den Ton der Trau - rig -

ye af - flict - ed chil - dren, the re - mains of cap - tive Ju - dah,
 Söh - ne Ju - das, klagt um Zi - ons Leid, und stimmt ihn an, den

mourn, ye af - flict - ed chil - dren, t
 klagt, Söh - ne Ju - das, klagt um

mourn, ye af - flict - ed chil - dren,
 klagt, Söh - ne Ju - das, klagt um




strains,
keit,

mourn in sol - emn strains, mourn, ye af - flict - ed chil - dren, the re - mains
Ton der Trau - rig - keit, klagt, Söh - ne Ju - das, klagt um Zi - ons Leid,

of cap - tive Ju - dah, mourn in sol - emn gu. of
klagt, Söh - ne Ju - das, klagt um Zi - ons den

Ju - dah, mourn in sol - emn, sol - emn strains, an, ye af - flict - ed
an, den Ton, den Ton der Trau - rig - keit! klagt, Söh - ne Ju - das,

lib - er - ty give o'er, your san - guine hopes give
Ton der Trau - rig - keit! Ver - waist geht sie, in Gram ver - senkt, ein -

ains; mourn, your hopes of lib - er - ty give
keit! Klagt, klagt, ver - waist geht sie in Gram ein -

ty give o'er, mourn, y ve
Trau - rig - keit! Klagt, in -

chil - dren, mourn in sol - emn strains; your san - guine hopes, your san - guine hopes
klagt um Zi - ons Leid, um Zi - ons Leid, ver - waist geht sie, ver - waist geht sie,

o'er; your he - ro, mourn,
her! Ihr Ret - ter, klagt,

o'er; your he - ro, friend,
her! Ihr Ret - ter, Freund

o'er; mourn, — your he - ro, h. no —
her! Klagt, — ihr Ret - ter, Ret nicht

o'er; your he - ro, friend, and fa - ther moi
her! Ihr Ret - ter, Freund und Va - ter ter mehr,

and fa - ther is no more, mourn, ye af - flict - ed chil - dren,
und Va - ter ist nicht mehr, klagt, Söh - ne Ju - das, klagt, —

is no more, mourn — in sol - emn
ist nicht mehr, klagt — um Zi - ons

more. your friend and fa - ther is no more,
Ihr ihr Freund und Va - ter ist nicht mehr,

is no more, your he - ro is no more,
ist nicht mehr, ihr Ret - ter ist nicht mehr,

mourn in sol-emn strains, your fa-ther is no more,
 klagt um Zi-ons Leid, ihr Va-ter ist nicht mehr,
 strains, in sol-emn strains, your fa-ther is no more,
 Leid, um Zi-ons Leid, ihr Va-ter ist nicht mehr,
 in sol-emn strains, your fa-ther is
 um Zi-ons Leid, ihr Va-ter ist

mourn, mourn, ye af-flict-ed chil-dren, your fa-ther
 klagt, klagt, Söh-ne Ju-das, klagt, ihr Va-ter

lib

mourn,
 klagt,

your san-guine hopes give o'er, your he-ro, your fa-ther,
 in Gram ver-senkt ein-her, ihr Ret-ter, ihr Va-ter,

your san-guine hopes of lib-er-ty give o'er, your he-r
 ver-waist geht sie, in Gram ver-senkt, ein-her, ihr Ret-te

your san-guine hopes of lib-er-ty give o'er, your he-r
 ver-waist geht sie, in Gram ver-senkt, ein-her, ihr Ret-tu

your he-ro is no more, mourn, mourn
 ihr Ret-ter ist nicht mehr, klagt, klagt

your he-ro is no more, sol
 ihr Ret-ter ist nicht mehr,

your he-ro is no more, mourn, i emn
 ihr Ret-ter ist nicht mehr, klagt, ons

he-ro is no more, mourr in sol - emn
 Ret-ter ist nicht mehr, klag um Zi - ons

sf mourn, ye af - flict - ed chil-dren, mourn in
 und stimmt ihn an, den Ton, den Ton der

af - flict - ed chil-dren, mourn in sol - emn, sol - emn strains, in
 - ne Ju - das, klagt um Zi - ons Leid, und stimmt ihr - on

mourn in sol - emn strains; your san - guine hopes
 klagt und stimmt ihn an, den Ton der Trau

strains, in sol - emn strains, r
 Leid, um Zi - ons Leid, k.

sol - emn strains, mourn in sol - emn, sol
 Trau - rig - keit, klagt um Zi - ons Leid,

sol - emn, in sol - emn strains, mourn
 Ton der Trau - rig - keit, klagt

o'er, mourn in sol - emn strains, in sol - emn
 keit, klagt, ver - waist geht sie, in Gram e - ein -

strains, in sol - emn strains, mourn, ye af - flict - ed chil in
 sie, in Gram ver - senkt, ver - waist geht sie, in Gr in - emn
 senkt, ein -

strain
 your fa - ther, your he - ro is no more, your
 ihr Va - ter, ihr Ret - ter ist nicht mehr, ihr

ro, your fa - ther, mourn, your he - ro is no more, your
 - ter, ihr Va - ter, klagt, ihr Ret - ter ist nicht mehr, ihr

st your he - ro, mourn, your he - ro is no more,
 ihr Ret - ter, klagt, ihr Ret - ter ist nicht mehr,

strains, your he - ro, your fa - ther, your he - ro is no more,
 her, ihr Ret - ter, ihr Va - ter, ihr Ret - ter ist nicht mehr,

fa - ther is no more, your fa - ther is no
 Va - ter ist nicht mehr, ihr Va - ter ist nicht

fa - ther is no more, your fa - ther
 Va - ter ist nicht mehr, ihr Va - ter

more, mourn, your fa - ther
 mehr, klagt, ihr Va - ter

more, mourn, your fa -
 mehr, klagt, ihr Va -

more, mehr, more, mehr,

4 $\frac{1}{2}$ 6



your fa - ther is no more.
 ihr Va - ter ist nicht mehr.

your fa - ther is no more.
 ihr Va - ter ist nicht mehr.

your fa - ther is no more.
 ihr Va - ter ist nicht mehr.

mourn, your fa - ther is no more.
 klagt, ihr Va - ter ist nicht mehr.

pp

* Takt 46, Violino I: Lesart der Dirigierpartitur (B); im Autograph (A): 
 M. 46, violin I: The reading of the conductor's score (B) is given; the autograph score (A) reads: 

3. Recitative (Soprano, Mezzosoprano)

Mezzosoprano

ISRAELITISH MAN
Israelit

Well may your sor - rows, breth - ren, flow in all th'ex - pres - sive signs of woe: your
Ja, Brü - der! klagt um sei - nen Tod mit seuf - zen - der, be - klemm - ter Brust. Werft

Bassi

4

soft - er gar - ments tear, and squa - lid sack - cloth wear; your droop -
ab das Fei - er - kleid, legt Trau - er - klei - der an, und A

7

strew, and with the flow - ing tear stre Daugh - ters, let
Haupt, und von der Wan - ge quill' Töch - ter, z

ISRAELITISH WOMAN
Soprano

10

your dis - tress - ful cries ano - m as - cend the skies; your * - y bo - soms
eu - er Klag - ge - schrei e zum Him - mel hin! Schlagt äch - zend an die

13

beat, .e - morse - less, your di - shev - ell'd hair. For pale and
Brust, gen Hän - den das ge - lös - te Haar! Denn blass und

16

Mat - ta - thias lies, sad em - blem of his
n - los liegt Mat - ta - thias; so liegt auch sei - nes

* Takt 12: In den Libretti (L1, L2) tender statt snowy. / M. 12: The libretto sources (L1, L2) give tender instead of snowy.

4. Duet (Soprano, Mezzosoprano)

Andante e staccato

Violino I
Violino II

ISRAELITISH WOMAN
Israelitin

ISRAELITISH MAN
Israelit

Bassi

7

From this dread scene, these
Der stol - zen Macht, die

p

13

pow'rs, ah! whi - ther shall we fly, ah! whi - ther shall w
zwang, o! wer mag ihr ent - fliehn, o! wer mag ihr ei

* Takt 12, Israelit: g¹ als spätere Ergänzung nur in der Dirigierpartitur (B). / M. 12, Israelitish Man: g¹ appears as a later addition only in the conductor's score (B).

From this dread scene, these ad - verse
 Der stol - zen Macht, die uns be -

So - ly - ma, ah! whi - ther shall we fly?
 Is - ra - el! O! wer mag ihr ent - fliehn?

pow'rs, ah! whi - ther shall w
 zwang, o! wer mag ihr

O Ach So - ly - ma!
 Is - ra - el!

O Ach

Fro. dread scene, these ad - verse pow'rs, ve
 I - zen Macht, die uns be - zwang, nt -

so - ly - ma, thy boast - ed tow'rs in smok -
 Is - ra - el! dein Schmuck ver - sank in trau -

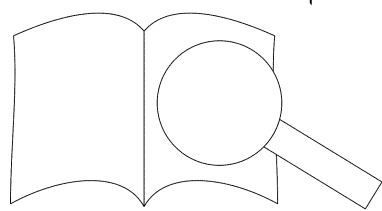
fly, ah! whi - ther shall we fly? From this dread scene, — O So - ly - ma,
 fliehn, o! wer mag ihr ent - fliehn, der stol - zen Macht? — Ach Is - ra - el!

lie, in smok - : : : : : y ru - ins lie.
 in, in trau - : : : : : ren - dem Ru - i -

thy boast - ed tow'rs
 dein Schmuck ver - sank

From this dread scene, these "se w'rs, these ah! whi - ther shall we
 Der stol - zen Macht, die zwang, o! wer mag ihr ent -

ah! whi - ther shall we fly? O So - ly - ma,
 a, o! wer mag ihr ent - fliehn? Ach Is - ra - el, O ach



tow'rs sank in smok-y ru - ins lie, thy boast - ed tow'rs
 in trau - ren - dem Ru - in, dein Schmuck ver - sank

thy boast - ed tow'rs in smok-y ru - ins lie, in
 dein Schmuck ver - sank in trau - ren - dem Ru - in, in

smok - - - - - ins lie, O So - ly - ma,
 trau - - - - - Ru - in, ach Is - ra - el!

- - - - - ru - ins lie;
 - - - - - dem - Ru - in.

thy boast - ed tow'rs in smok-y ru - ins lie, in smok
 dein Schmuck ver - sank in trau - ren - dem Ru - in, in

this dread scene, these ad - verse pow - ers,
 stol - zen Macht, die uns be - zwang, -

* Takt 61, Israelit: g¹ als spätere Ergänzung nur in der Dirigierpartitur (B). / M. 61, Israelitish Man: g¹ appears as a later addition only in the conductor's score (B).

- - - - - y ru - ins lie, O So - ly - ma.
 - - - - - ren - dem Ru - in, ach Is - ra - e'

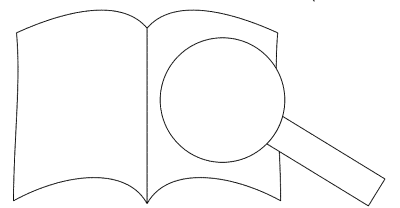
fly? O So - ly - ma, O
 fliehn? Ach Is - ra - el, ach

Adagio

O So - ly - ma, y ru - ins lie.
 ach Is - ra - el! au - ren - dem Ru - in.

O So - ly - ma, rs in smok - y ru - ins lie.
 ach Is - ra - el! sank in trau - ren - dem Ru - in.

PROBE PAPIER
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



5. Chorus

Larghetto e un poco piano

Oboe I, II

Fagotto I, II (unis.)

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi



4



For Si - on la - men - ta - - tion _ make,
Wir weihn dem Ed - len Klag' und _ Schmerz;

For Si - on la - men - ta - - tion _ make,
Wir weihn dem Ed - len Klag' und _ Schmerz;

or
ir

4h
2

6

with words that weep and tears
ihm seufzt die Brust, ihm we-

with words that weep and tears
ihm seufzt die Brust, ihm we-

Si - on la - men - ta - tion make, with words that weep and tears
weihn dem Ed - len Klag' und Schmerz; ihm seufzt die Brust, ihm we-

ta - tion make, with words that weep and tears
Klag' und Schmerz; ihm seufzt die Brust, ihm we-

that speak, with
das Herz, ihm

6b 6 4 4# 2 6 6 6 5 4 5

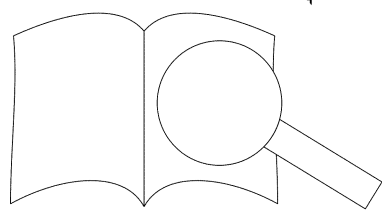
that speak, for Si - on la - men - ta - tion make,
das Herz. Wir weihn dem Ed - len Klag' und Schmerz,

and tears that speak, for Si - on la - men - ta - tion make, with words that
am weint das Herz. Wir weihn dem Ed - len Klag' und Schmerz, ihm seufzt die

weep and tears that speak, for Si - on la - men - ta - tion make,
Brust, ihm weint das Herz. Wir weihn dem Ed - len Klag'

ds that weep and tears that speak, for Si - on la - men - ta
seufzt die Brust, ihm weint das Herz. Wir weihn dem Ed - len Klag'

6 7 6 5# 4 4



with words that weep,
ihm seufzt die Brust,

weep, _____ that weep
Brust, _____ die Brust,

with words that weep
ihm seufzt die Brust,

with words that weep, _____ tha
ihm seufzt die Brust, _____ die

for Si - on
wir weihn dem

and tears that
ihm weint das

_____s that
seufzt die

ih,

_____st,

_____as that speak,
weint das Herz,

2

2b

that weep,
die Brust,

that weep,
die Brust,

with words that weep and
ihm seufzt die Brust, ihm

that weep,
die Brust,

with words that weep,
ihm seufzt die Brust,

with words that weep and
ihm

with words that weep,
ihm seufzt die Brust,

with words that weep,
ihm seufzt die Brust,



PROBENPAPIER • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

tears that speak, for Si - on la - men - ta - tion make, with words,
 weint das Herz, wir weihn dem Ed - len Klag' und Schmerz, ihm seufzt,

tears — that speak, for Si - on la - men - ta - tion make,
 weint — das Herz, wir weihn dem Ed - len Klag' und Schmerz,

tears — that speak, for Si - on la - men - ta - tion make, with word-
 weint — das Herz, wir weihn dem Ed - len Klag' und Schmerz, ihm seuf

tears — that speak, for Si - on la - men - ta - tion make,
 weint — das Herz, wir weihn dem Ed - len Klag' und Schmerz, that that weep and
 die Brust, ihm

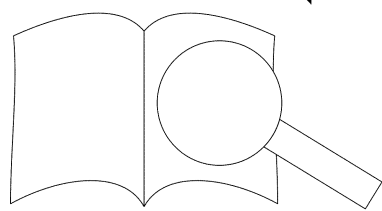
weep, with words that weep — and tears, and tears that speak.
 Brust, ihm seufzt die Brust, ihm weint, ihm weint das Herz.

that weep, with words that weep — and tears, and tears that speak.
 die Brust, ihm seufzt die Brust, ihm weint, ihm weint das Herz.

weeps at weep, that weep, with words that weep — and tears, and te
 die Brust, die Brust, ihm seufzt die Brust, ihm weint, ihm w

tears that speak, with words that weep — and tears, and te
 weint das Herz, ihm seufzt die Brust, ihm weint, ihm u

PROBEN
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



6. Recitative (Mezzosoprano) *

Mezzosoprano

ISRAELITISH MAN
Israelit

Not vain is all this storm of grief, to vent our sor-rows, gives re-lief.
Nicht ganz um-sonst ist eu-re Kla-ge, sie lin-dert eu-res Her-zens Gram.

Bassi

4

Wretch-ed in-deed! But let not Ju-dah's race their ru-ir rona
Ach welch ein Gram! - Doch nein, ver-zwei-felt nicht an des-sen Arm 'on

6

7

brace. Dis-tract-ful doubt and des- come the cho-sen na-tion,
half. Auch itzt sollt ihr von r₁ es glaubt, das En-de sehn. -

b

11

cho-sen by the Lord of Hosts, who, still the
Denn so sl der Herr, der Wun-der tut; wenn du mich

4
2

sar e trust, will give at-ten-tive ear to the sin-er-i
eh_v air flehst, und in der Not mich suchst, so hör ich mei-nes

4
2

* In der Fassung 1747 ist Nr. 6a (siehe Anhang I, S. 280) anstelle von Nr. 6 zu wählen.
With the 1747 version, no. 6a (see Appendix I, p. 280) should be performed in place of no. 6.

7. Air (Soprano)

Largo e sostenuto

Violino I

Violino II

Viola

ISRAELITISH WOMAN *
Israelitin

Soprano

Bassi

4

tr

p

tr

p

tr

p

Pi - ous or
From - me Trä

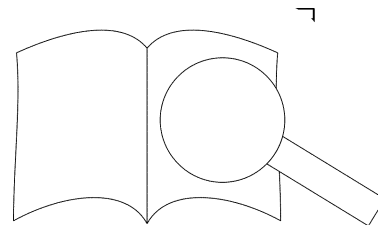
rs,
flehn,

de - cent sor - row,
lau - te - Seuf - zer

8

at pray'rs,
Ge - sang!

will to the Lord as - cend, and move his pit - y, his pit - y,
Steigt zu dem Herrn em - por und bringt sein Mit - leid, sein Mit - leid,



* Rollenzuweisung unsicher; vgl. Kritischer Bericht, III. Einzelanmerkungen.
The assignment of a particular role to this part is uncertain; cf. Critical Report, III. Einzelanmerkungen.

12

Pi - ous or - gies, pi - ous airs, de - cent sor - row, de - cent sor - row, de - cent
 From - me Trä - nen, hei - ßes Flehn, lau - te Seuf - zer, lau - te Seuf - zer und - Ge

16

will to the Lord as - cend, and move his pit - y, his love. Pi - ous or - gies,
 Steigt zu dem Herrn em - por und bringt sein Mit - le. ve - rab! From - me Trä - nen,

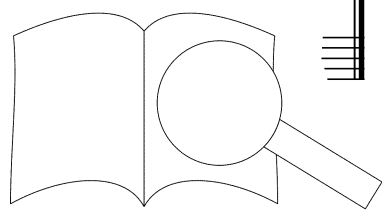
20

pi - ous e - pray'rs, will to the Lord as - cend, and move his pit - y, his
 hei - sang! Steigt zu dem Herrn em - por und bringt sein Mit - leid, sein

24

pit - y, and re - gain his love.
 Mit - leid, sei - ne Gnad' - he - rab!

PROBEN
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



8. Chorus

Larghetto

Oboe I, II *a 2*

Fagotto I, II (unis.)

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

8

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

gott, — ther, whose al - might - y pow'r the
 dem Erd — und Him - mel schweigt, und

O Fa - ther, whose al - might - y pow'r the
 Du Gott, dem Erd und Him - mel schweigt, und

O Fa - ther, whose al - might - y pow'r
 Du Gott, — dem Erd — und Him - mel schweigt,

O Fa - ther, whose al - might - y pow'r
 Du Gott, dem Erd und Him - mel schweigt,

heav'ns and earth, the heav'ns and earth and seas a - dore!
 des - sen Macht, und des - sen Macht - die Her - zen beugt

heav'ns and earth, the heav'ns and earth and seas a
 des - sen Macht, und des - sen Macht die Her - a

heav'ns and earth, the heav'ns and earth and se
 des - sen - Macht, und des - sen Macht - die se be.

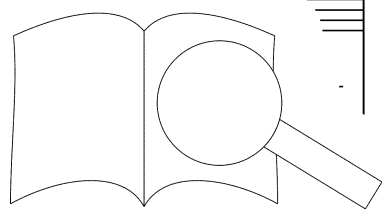
heav'ns and earth, the heav'ns and earth a
 des - sen - Macht, und des - sen Macht - a

The hearts of Ju - dah, thy de - light, in
 Das Volk, das vor dir Gna - de fand, in ver -

The hearts of Ju - dah, thy de - light, in
 Das Volk, das vor dir Gna - de fand, in ver -

The hearts of Ju - dah, thy
 Das Volk, das vor dir Gna

The hearts of Ju - dah, thy
 Das Volk, das vor dir Gna



PROBENUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

one de - fen - sive band u - nite.
knüp - fe durch der Ein - tracht Band.

one de - fen - sive band u - nite.
knüp - fe durch der Ein - tracht Band.

one de - fen - sive band u - nite.
knüp - fe durch der Ein - tracht Band.

one de - fen - sive band u - nite.
knüp - fe durch der Ein - tracht Band.

And grant a lead - er
Gib ei - nen Mann voll

And grant* a lead - er bold and brave, if not to con - quer, born - to save,
Gib ei - nen Mann voll Mut und Geist, der uns den Ban - den kühn - ent - reißt,

t.s.

* Takt 37ff.: In den Libretti (L1, L2) grant us statt and grant. / Mm. 37ff.: The libretto sources (L1, L2) give grant us instead of and grant.

And grant a lead - er bo'
Gib ei - nen Mann voll

bold and brave, if not to con - quer, born to save, and
Mut und Geist, der uns den Ban - den kühn - ent - reißt, ai. and
ei - nen Mann voll Mut und Geist, der uns den Ban - den kühn

ent - save, and grant a lead - er bold and brave,
ent - reißt, gib ei - nen Mann voll Mut und Geist,

con - quer, born to save, born kühn to save, if not to
Ban - den kühn ent - reißt, kühn ent - reißt, der uns den

And grant a lead - er bold and brave, if
Gib ei - nen Mann voll Mut und Geist, de

and grant a lead - er bold and brave, bold
gib ei - nen Mann voll Mut und Geist, Mut



if not to con - quer, born to save, ar
 der uns den Ban - den kühn ent - reißt,

con - quer, not to con - quer, born to save, and grant
 Ban - den, uns den Ban - den kühn ent - reißt, gib ei -

not to con - quer, born to save, and gi
 uns den Ban - den kühn ent - reißt, gi

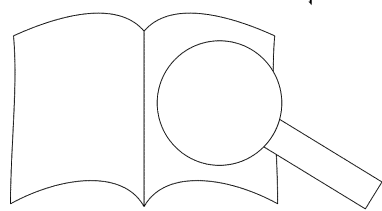
if not to con - quer, born to save, old, and
 der uns den Ban - den kühn ent - reißt, Mut, gib

brave, and grant a lead - er bold, and grant a lead - er
 n voll Geist, gib ei - nen Mann voll Mut, gib ei - nen Mann voll

bold Mut and brave, bold, brave,
 Mut und Geist, Mut, Geist.

ant er bold, bold and brave, bold,
 n voll Mut, Mut und Geist, Mut,

a lead - er bold, and grant a lead - er brave, and grant a le
 ei - nen Mann voll Mut, gib ei - nen Mann voll Geist, gib ei - nen Ma

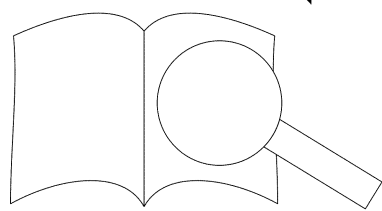


brave, bold and brave, and grant a lead - er bold, and gra-
 Geist, Mut und Geist, gib ei - nen Mann voll Mut, gib
 and grant a lead - er bold and brave, bold and brave
 gib ei - nen Mann voll Mut und Geist, Mut und Gei-
 bold and brave, and grant a lead - er bold, bold an' brave, if not to
 Mut und Geist, gib ei - nen Mann voll Mut, Mut i Geist, der uns den
 grant a lead - er brave, and grant a lead - er bold, ave, .ut and brave, and
 ei - nen Mann voll Geist, gib ei - nen Mann voll Mut, .ut und Geist, gib

if not to con - quer, if not to con - quer, born to
 der uns den Ban - den, der uns den Ban - den kühn ent -
 a lead - er bold and brave, if not to con - quer, born to save, if not to
 - nen Mann voll Mut und Geist, der uns den Ban - den kühn ent - reißt, der uns den
 aen, born to save, and grant a lead - er
 kühn ent - reißt, gib ei - nen Mann vol
 grant a lead - er bold and brave, if not to con - quer, born to save, an
 ei - nen Mann voll Mut und Geist, der uns den Ban - den kühn ent - reißt, gi

save, if not to con - quer, if not to con - quer, and grant a le
 reißt, der uns den Ban - den, der uns den Ban - den, gib ei - nen
 con - quer, if not to con - quer, if not to con - quer, and
 Ban - den, der uns den Ban - den, der uns den Ban - den, g:
 if not to con - quer, if not to con - quer, if not to con - quer, a lead - er
 der uns den Ban - den, der uns den Ban - den, der uns den Ban - den, - nen Mann voll
 brave, if not to con - quer, if not to con - quer, i^o and grant a lead - er
 Geist, der uns den Ban - den, der uns den Ban - den, c gib ei - nen Mann voll

brav G ähn to - save, if not to con - quer, born to save.
 ent - reißt, der uns den Ban - den kühn ent - reißt.
 quer, born to save, if not to con - quer, born kühn to save.
 den - kühn ent - reißt, der uns den Ban - den kühn ent - reißt.
 d t brave, if not to con - quer, born to save, if not to con - quer, bo
 Geist, der uns den Ban - den kühn ent - reißt, der uns den Ban - den kü.
 Mut and brave, if not to con - quer, born to save, if not to con - quer, born
 und Geist, der uns den Ban - den kühn ent - reißt, der uns den Ban - den küh;



9. Accompagnato (Basso)

Violino I
Violino II
Viola
Basso
SIMON
Bassi

I feel, I feel the De-i-ty
Ver-nehmt, ver-nehmt! die Gott-heit sr

6

who (the bright che - ru - bim be - tween) his
dort, zwi - schen sei - nen Che - ru - bim, er - sc.

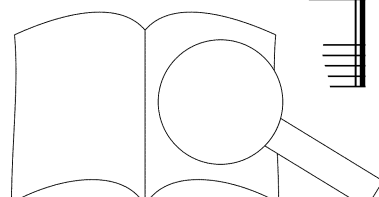
ay'd: to
reit; sein

10

Is - ra - el's dis - t. and points out Mac - ca - bae - us to their aid.
Ohr ver-no' bat, ist ihm ge - währt. Hin - fort sei Mak - ka - bä - us eu - er Fürst;

1

Ju - das shall set the cap - tive free, and lead us on to vic - to - ry.
sein Arm ent - reiß' euch eu - rem Joch; und was er tut, wird Se - gen sein.



10. Air (Basso) and Chorus

Allegro

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola

Basso
SIMON

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi
(Fg, Vc, Cb, Org)

5

Musical score for measures 5-8. The top two staves are Violino I/Oboe I and Violino II/Oboe II. The middle staff is Viola. The bottom two staves are Basses (Basso). The music is in common time (C) and features a melodic line in the strings and woodwinds.

9

Musical score for measures 9-12. The top two staves are Violino I/Oboe I and Violino II/Oboe II. The middle staff is Viola. The bottom two staves are Basses (Basso). The music continues with a similar melodic structure.

13

- VI
p
- VI
p

Arm, arm ye brave,
Auf! Heer des Herrn,
arm, arm ye brave;
auf! Heer des Herrn,
a no - ble cau - ze
zum Wi - der - st

p

17

f
+ VI
f

no - ble cause,
Wi - der - stand!
the cause of hea - ven
Denn Got - tes Ruh.
de - ze zum Wi - der - stand, denn

f p

22

- VI
p
- VI
p

cause of Got - tes .
nds, a no - ble cause, the cause of heav'n your
Ruhm - heischt
Mut, zum Wi - der - stand, denn Got - tes

p

26

- VI
p
- VI
p

- Fg
+ Fg

zeal de - mands.
dei - nen Mut.
Arm, arm ye brave,
Auf! Heer des Herrn,

f p

31

VI senza Ob

VI senza Ob

p

arm, arm ye brave; a no - ble cause, arm, arm
auf! Heer des Herrn, zum Wi - der-stand, auf, auf

35

Ob senza VI

Ob senza VI

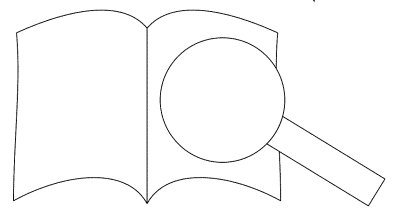
arm, arm ye brave, arm, arm, arm, arm ye brave; a use of heav'n your
auf! Heer des Herrn, auf, auf, auf! Heer des Herrn, 'm w Got - tes Ruhm heischt

40

zeal de - mande arm, arm ye brave; a no - ble cause, the
dei - nen auf! Heer des Herrn, zum Wi - der-stand! Denn

44

cause of heav'n your zeal de - mands, your zeal,
Got - tes Ruhm heischt dei - nen Mut, auf, auf, Got arm



49

+ VI

zeal de - mands.
dei - nen Mut.

54

In de - li - gion, and laws, the al -
Dem . Wahr - heit zu gut be -

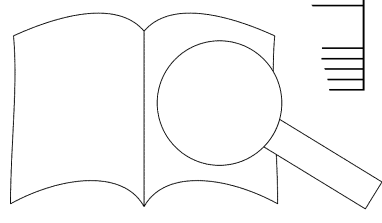
58

might - y Je - hu
seelt dich

ands,
Hand,

in de - fence of your na - tion,
dem — Heil sei - nes Volks,

re - li - gion, and laws, the al - might - y Je - ho - vah will
der Wahr - heit zu gut be - seelt dich Je - ho - va, be



67

then, the al - might - y Je - ho - v
dich, be - seelt dich Je - ho -

72

streng - then your hands.
stärkt dei - ne Hand.

Arn.
auf,

arm, arm ye brave; a
auf! Heer des Herrn, zum

77

no - ble cause
Wi - d

Ob senza VI

Ob senza VI

in de - mands your zeal, a no - ble cause,
uhm heischt dei - nen Mut, zum Wi - der - stand!

81

arn., arm ye brave, arm, arm ye brave; the cause of heav'n
auf! Heer des Herrn, auf! Heer des Herrn! Denn Got - tes Ruhm

attacca

Chorus

85 Allegro

Oboe I

Musical notation for Oboe I and Oboe II, measures 85-89.

Violino I

Musical notation for Violino I, measures 85-89.

Violino II

Musical notation for Violino II, measures 85-89.

Viola

Musical notation for Viola, measures 85-89.

Soprano

Vocal line for Soprano, measures 85-89.

Alto

Vocal line for Alto, measures 85-89.

Tenore

Vocal line for Tenore, measures 85-89.

SIMON

Vocal line for SIMON, measures 85-89.

mands.
Mut.
Bassi

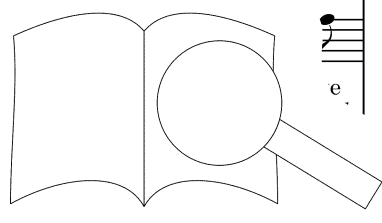
Low vocal line (Bassi), measures 85-89.

Lyrics for Soprano: me, We, me, - an!

Lyrics for Alto: We come, Wohl - an!

Lyrics for Tenore: We come, Wohl - an!

Lyrics for SIMON: We come, Wohl - an!



come, inbright ar - ray, Ju - dah, Ju - dah,
 an! wir fol - gen gern; führ uns, führ uns,

come, inbright ar - ray, Ju - dah, Ju - dah,
 an! wir fol - gen gern; führ uns, führ uns,

8 come, inbright ar - ray, Ju - dah, Jv
 an! wir fol - gen gern; führ uns, füh

come, inbright ar - ray, Ju - dah, Ju - dah,
 an! wir fol - gen gern; führ uns, führ uns,

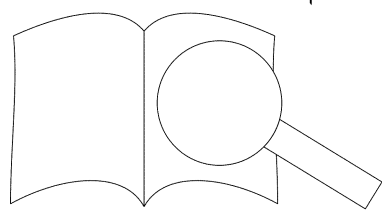
tre, thy scep tre to o -
 zur Schlacht, Schlacht des

scep tre to o - bey, to o -
 Held, zur Schlacht des Herr, des

dah, thy scep tre, Ju - dah, thy scep
 uns, o Held, führ uns, o Held,

Ju - dah, thy scep
 führ uns, o Held,

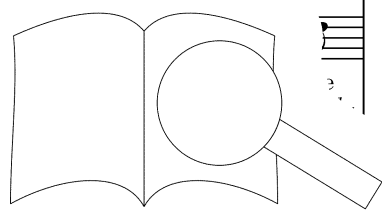
PROBEFÜR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



bey.
Herrn!
 bey.
Herrn!
 bey.
Herrn!
 bey.
Herrn!
 e come,
Wohl - an!

come,
ul - an,
 we come,
Wohl - an,
 we come,
Wohl - an,
 we come,
Wohl - an,
 we come,
Wohl - an,
 we come,
Wohl - an,
 we come,
wohl - an!
 we come,
wohl - an!
 we come,
wohl - an!
 we come,
wohl - an!
 in bright ar - ray,
wir fol - gen gern,
 in bright ar - ray,
wir fol - gen ger
 in bright ar - ray,
wir fol - gen
 in bright ar - ray,
wir fol - gen
 we
wohl -

PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



come, in bright ar - ray, in bright ar - ray, in bright ar - ray,
 an! wir fol - gen gern, wir fol - gen gern, wir fol - gen gern,
 come, in bright ar - ray, in bright ar - ray, in bright ar
 an! wir fol - gen gern, wir fol - gen gern, wir fol -
 come, in bright ar - ray, in bright ar - ray, ray,
 an! wir fol - gen gern, wir fol - gen gern, rn,
 come, in bright ar - ray, in bright ar - ray,
 an! wir fol - gen gern, wir fol - gen gern, ar -

Ju - dah, thy scep - tre, thy scep - tre, Ju - dah, thy
 führ uns, o Held, o Held, führ uns, o Held
 Ju - dah, thy scep - tre, Ju - dah, thy scep -
 führ uns, o Held, o Held, führ uns, o Held
 thy scep - tre, Ju - dah, thy
 o Held, o Held, zur Schla
 Ju - dah, Ju - dah, th
 führ uns, führ uns, o -

scep - tre to o - bey, Ju - dah, we come,
zur Schlacht des Herrn, führ uns, wohl - an!

tre to o - bey, Ju - dah, we come,
Schlacht, zur Schlacht des Herrn, führ uns, wohl - an!

tre to o - bey, Ju - dah, we c dah, thy
zur Schlacht des Herrn, führ uns, wohl uns, o

tre to o - bey, Ju - dah, thy
zur Schlacht des Herrn, führ uns, o

o - bey.
Schlacht des Herrn!

o - bey.
Schlacht des Herrn!

tre to o - bey.
zur Schlacht des Herrn!

scep - tre to o - bey.
Held, zur Schlacht des Herrn!

11. Recitative (Tenore)

JUDAS
MACCABAEUS

Tenore

'Tis well, my friends; with trans - port I be - hold the spir - it of our fa - thers, fam'd of
Wie sehr, o Volk, ent - zückt mich die - ser Mut! Es ruht auf dir noch dei - ner Vä - ter

Bassi

4

old for their ex - ploits in war. O may their fire ac
Geist; sei auch, wie sie, be - glückt! - Dort von den Höh'n

7

cour - age you, their sons, in - spire: ght - y Josh - ua fought,
Got - tes schaut ihr Blick auf uns. ,trah - len - vol - ler Pracht,

10

and the aught, stood still, o - be - dient to his voice, the
als ,ritt, er - staunt die Son - ne da, 7 und wich nicht

4
2

till kings he had de - stroy'd, and king - doms v
bis er die Völ - ker zwang und Sie - ger u

12. Air (Tenore)

Allegro

Violino I, II

JUDAS
MACCABAEUS

Bassi

Tenore

Call forth thy pow'rs, my soul and
Be - waff - ne - dich mit

4

p

dare,
Arm,

call forth thy pow'rs, my soul, *p*
be - waff - ne - dich mit Mut,

the
die

p

7

con - flict of un - e - qual
Rech - te Got - tes lenkt den

the
die

10

con
Rec.

qual war.
den Streit.

Call forth thy pow'rs, my
Be - waff - ne dich mit

f *p*

soul, and dare, and dare
Mut, mein Arm, mein Arm!



16

e - qual war, and dare the
 lenkt den Streit, mein Arm! die

19

con - flict of un - e - qual war.
 Rech - te Got - tes lenkt den Streit.

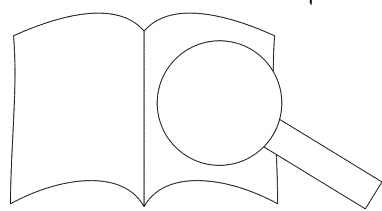
22

VII
 p Great is the glo - ry of the con - qu'ring
 Das Herz ist e - del, wert, sieg - reich ist das
 VII II

25

sword, in sweet lib - er - ty re - stor'd, that
 Schwert, Schutz der gold - nen Frei - heit weiht, das

sich umphs in sweet lib - er - ty re - stor'd, i
 dem Schutz der gold - nen Frei - heit weiht, der e



30

unis.

f

stor'd. *weiht.* Call forth thy pow'rs, my soul, and
 Be - waff - ne dich mit Mut, mein

33

dare, Arm, call forth thy pow'rs, my soul, and dare,
 be - waff - ne - dich mit - Mut, mein Arm,

p

36

call forth thy pow'rs, my soul, and dar
 be - waff - ne - dich mit - Mut, mein

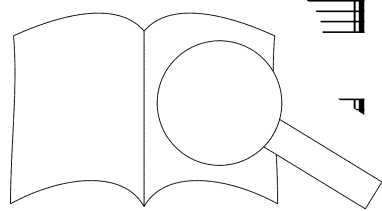
con - flict of un - e -
 Rech - te Got - tes lenkt

39

and dare the
 mein Arm! die

con - flict of un - e - qual war.
 Rech - te Got - tes lenkt den Streit.

f



13. Recitative (Soprano)

Soprano

ISRAELITISH WOMAN
Israelitin

To heav'n's im-mor-tal* King we kneel, for bless-ings on this ex-em-pla-ry
Wir wen-den uns zu Gott und flehn um sei-nen Schutz, o Held, für dei-nen

Bassi

4

zeal. Bless him, Je-ho-vah, bless him, and once more to thy own Is-ra-el
Arm. Schütz ihn, Je-ho-va! schütz ihn, und gib uns, gib dei-nem Is-ra-el

heit

14. Air (Soprano) ***

Largo

Soprano

ISRAELITISH WOMAN
Israelitin

Bassi

4

O li¹
Oh

choic - est trea - sure, seat of vir - tue, source of pleas - ure; life with -
au gold - ne Frei - heit! Sitz der Tu - gend, Quell der Won - ne! lä - chelt

out⁺ knows no bless - ing, no en - dear - ment worth ca - ress - ing, no en - de;
je Glück des Le - bens, je - de Wol - lust uns ver - ge - bens, je - de Wi

* Nr. 13, Takt 1: In den Libretti (L1, L2) *almighty* statt *immortal*. / No. 13, m. 1: The libretto sources (L1, L2) give *almighty* instead of *immortal*.

** Nr. 13, Takt 6: In den Libretti (L1, L2) *thine* statt *thy*. / No. 13, m. 6: The libretto sources (L1, L2) give *thine* instead of *thy*.

*** Diese Nummer entfällt bei der Fassung 1747. / This movement should be omitted with the 1747 version.

9

ing, no en - dear - ment worth ca - ress - ing,
 bens, je - de Wol - lust uns ver - ge - bens.

11

seat of vir - tue, source of pleas -
 Sitz der Tu - gend, Quell der Won

13

O, O lib - er - ty, thou choic - est tr tue, source of
 oh ne dich, du gold - ne - gend, Quell der

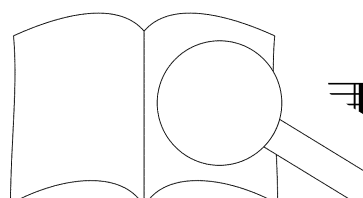
15

pleas - ure; life with - o' thee kr no en - dear - ment worth ca - ress - ing, no en -
 Won - ne! lä - chelt des s, je - de Wol - lust uns ver - ge - bens, je - de

17

dear - ment worth ca - ress - - ing, no en - dear - ment, no en -
 lust_ uns ver - ge - - bens, je - de Wol - lust, je - de

dear - ment worth ca - ress - - ing.
 Wol - lust_ uns ver - ge - - bens.



15. Air (Soprano)

Andante

Violino I
Violino II

ISRAELITISH WOMAN
Israelitin

Soprano

Bassi

7

Come, ev - er - smil - ing lib - er - ty, and with thee bring
Komm, sü - ße Frei - heit, Himm - li - sche! der Freu - den

p

12

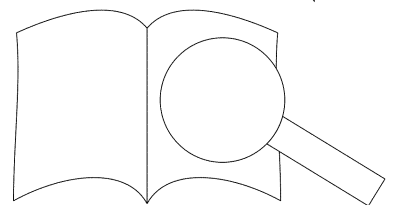
lib - er - ty, and with thee bring thy joc - und train,
„Himm - li - sche! der Freu - den Schar rings um dich her,

cor

17

come nil - ing, smil - ing lib - er - ty, and with thee bring thy joc
Frei - heit, Frei - heit, Himm - li - sche! der Freu - den Schar rings un

4
2



* Takt 13 bis 22, 3. Zählzeit, Violino I, II: Im Autograph (A) Colla-parte-Anweisung zur Verdopplung des Soprans; in der Dirigierpartitur (B) zunächst ebenso, dann jedoch korrigiert zu Pausen. / *Mm. 13 to 22, 3rd beat, violin I, II: In the autograph score (A) with colla parte sign for doubling the soprano part; this instruction was followed in the conductor's score (B), but then crossed out and replaced with rests.*

21

and_ with thee bring thy joc - und train, thy_ joc - und train, thy_ joc - und train,
 der_ Freu - den Schar_ rings um_ dich her, der_ Freu - den Schar, der_ Freu - den Schar.

25

with thee bring thy_ joc - und train. Come, ev - er -
 Freu - den Schar rings_ um_ dich her! Komm, sü - ße

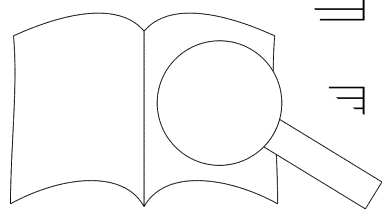
30

smil - ing lib Frei - heit, H' smil - ing lib - er - ty, and with thee bring thy joc - und train, thy
 Frei - heit, Himm - li - sche! der Freu - den Schar rings um dich her, der

joc - und, joc - und train, and with thee bring thy joc - und tr
 Freu - den, Freu - den Schar, der Freu - den Schar rings um dich t

PROBENPAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



40

and with thee bring thy joy - und train.
 der Freu - den - Schar rings um - dich her!

45

For thee we pant, and sigh
 Wir war - ten dein, wir

pant for thee,
 ir war - ten dein,

51

with
 dann

reign, for thee we pant,
 s mehr, wir war - ten dein,

we sigh for thee,
 wir flehn um dich,

57

with whom e - ter - nal pleas - ures reign. Come, ev -
 dann fehlt kein Glück, kein Wunsch - uns mehr. Komm, sü -

63

and with thee bring thy joy - und train, come, ev - er
 der Freu - den Schar rings um dich her, komm, sü - ß

68

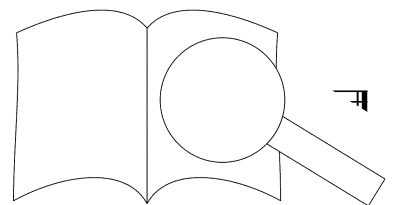
smil - ing lib - er - ty, come, ev - er - smil - ing lib - er - e b. joy - und train, thy
 Frei - heit, Himm - li - sche, komm, sü - ße Frei - heit, Himr de um dich her, der

73

joy - und, joy -
 Freu - den, Freu -

77

a. e bring thy joy - und train.
 en Schar rings um dich her!



In der Fassung 1747 ist Nr. 15a (siehe Anhang I, S. 280) zwischen Nr. 15 und Nr. 16 einzufügen.
 With the 1747 version, no. 15a (see Appendix I, p. 280) should be performed between nos. 15 and 16.

16. Air (Mezzosoprano)

Larghetto

Violino I, II

ISRAELITISH MAN
Israelit

Bassi

Mezzosoprano

p *f* *p*

'Tis lib - er - ty, dear lib - er - ty a - lone, that
O Frei - heit, du! du Frei - heit nur al - lein

5

gives fresh beau - ty to the sun, that gives fresh be - au - ty to
schö - nerst selbst der Son - ne - mil - des Licht, ver - schö - nerst se

9

'tis lib - er - ty,
o Frei - heit, du!

p *f*

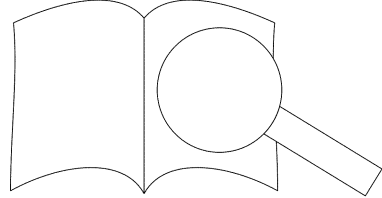
13

- lone, that bids* all na - ture
al - lein, durch - webst mit Lust den

f *p*

more gay, and love - ly life with pleas - ure steal a - way, and love - ly
- blick der Na - tur; und sanf - ter strömt das Le - ben dann hin - weg, und sanf - t

* Takt 16ff.: In den Libretti (L1, L2) makes statt bids. / Mm. 16ff.: The libretto sources (L1, L2) give makes instead of bids.



21

way, and love - ly life with pleas - ure steal - a - way. 'Tis
 weg, und sanf - ter strömt das Le - ben dann - hin - weg. O

25

lib - er - ty, dear lib - er - ty a - lone, dear
 Frei - heit, du! du Frei - heit - nur al - lein, ...

29

bids all na - ture look more gay, love
 webst mit Lust den An - blick der Na - tur; ... pleas - ure steal a - way,
 as Le - ben dann hin - weg,

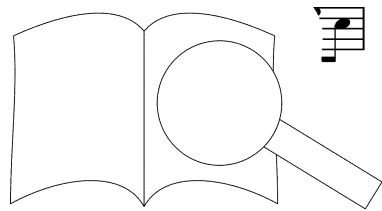
33

ly life with pleas - ure steal a - way,
 , - ter strömt das Le - ben dann hin - weg,

37

and love - ly life with pleas - ure steal - a - way.
 und sanf - ter strömt das - Le - ben dann hin - weg.

Adagio **Tempo I**



17. Duet (Soprano, Mezzosoprano)

Violino I
Violino II

Soprano
ISRAELITISH WOMAN
Israelitin

Mezzosoprano
ISRAELITISH MAN
Israelit

Bassi

Come, ev - er - smil - ing lib - er - ty, come, smil - ing
Komm, sü - ße Frei - heit, Himm - li - sche, komm, Frei - heit

p

5

and with thee bring, and with thee bring thy joc - und train,
der Freu - den Schar, der Freu - den Schar rings um dich her!

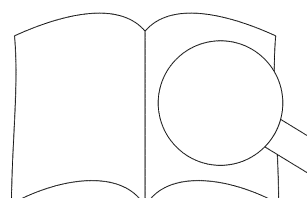
and with thee bring thy joc - und train,
der Freu - den Schar rings um dich her!

pp

9

come, ev - er - smil - ing lib - er -
Komm, sü - ße Frei - heit, Himm - li - s

pp



for thee we pant, and sigh for thee, and
 wir war - ten dein, wir flehn um dich, wir

smil - ing lib - er - ty, for thee we pant, and sigh for thee, for thee w
 Frei - heit, Himm - li - sche, wir war - ten dein, wir flehn um dich, wir war -

sigh - for thee, with whom e - ter - nal
 flehn - um dich, dann fehlt kein Glück, kein

sigh - for thee, with whom e - ter - nal
 flehn - um dich, dann fehlt kein Glück, kein

ev - er
 sü - ße

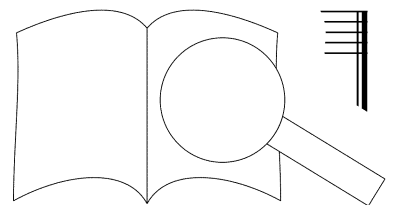
smil - ing lib - er - ty,
 Frei - heit, Himm - li - sr'

with whom e - ter - nal,
 dann fehlt kein Glück, dann

smil - ing lib - er - ty, with whom e - ter - nal,
 Frei - heit, Himm - li - sche, dann fehlt kein Glück, dann

om e - ter - nal pleas - ures reign.
 kein Glück, kein Wunsch - uns mehr.

with whom e - ter - nal pleas - ures reign.
 fehlt - kein Glück, kein Wunsch - uns mehr.



18. Chorus

Allegro

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

Lead on, lead on, lead on,
Du Held! du Held, du Held,

Lead on, lead on, lead on,
Du Held! du Held, du Held,

Lead on, lead on, lead on,
Du Held! du Held, du Held,

Lead on, lead on, lead on, lead on, lead on,
Du Held! du Held, du Held, du Held, du Held, du Held,

all-ing load of hos-tile
uns-rer Fein-de Ty-ran-

4

lead on, lead on,
du Held, du Held,

the gall-ing load of hos-tile chains, lead on, lead on, Ju-dah dis-
von uns-rer Fein-de Ty-ran- nei, du Held, du Held, o mach uns

dis-dains the gall-ing load of hos-tile chains, lead on, lead on, Ju-dah di
sch uns frei von uns-rer Fein-de Ty-ran- nei, du Held, du Held, o mach un

chains, Ju-dah dis-dains the gall-ing load of hos-tile chains, lead on, lead on,
nei, o mach uns frei von uns-rer Fein-de Ty-ran- nei, du Held, du Held,



Ju - dah dis - dains, Ju - dah dis - dains the gall - ing load of hos - tile chains,
o mach uns frei, o mach uns frei von uns - rer Fein - de Ty - ran - nei,

dains the gall - ing load of hos - tile chains, of hos - tile chains to
frei von uns - rer Fein - de, uns - rer Fein - de Ty - ran - nei

dains the gall - ing, gall - ing, gall - ing load, the gall - ing load of
frei von uns - rer Fein - de Ty - ran - nei, von uns - rer Fein - de

Ju - dah dis - dains the gall - ing, gall - ing load, the gall - ing load of hos - tile chains,
o mach uns frei, du Held, von uns - rer Fein - de, uns - rer Fein - de Ty - ran - nei

lead on, lead on, Ju - dah dis - dains the gall - ing load of hos - tile
du Held, du Held, o mach uns frei von uns - rer Fein - de Ty - ran - nei,

lead on, lead on, Ju - dah dis - dains the gall - ing load of hos - tile
du Held, du Held, o mach uns frei von uns - rer Fein - de Ty - ran - nei,

lead on, lead on, Ju - dah dis - dains the
du Held, du Held, o mach uns frei von

lead on, lead on, Ju - dah dis - dains the
du Held, du Held, o mach uns frei von

chains, lead on, lead on, Ju - dah dis - dains the gall - ing load of hos - ti'
 nei, du Held, du Held, o mach uns frei von uns - rer Fein - de Ty -

chains, lead on, Ju - dah dis - dains the gall - ing load of the
 nei, du Held, o mach uns frei von uns - rer Fein - de ra. e

chains, lead on, lead on, -da. g load of
 nei, du Held, du Held, frei rer Fein - de

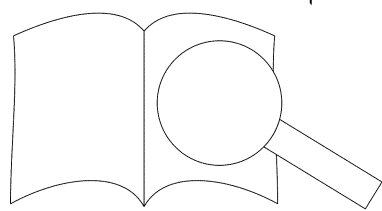
chains, lead on, lead on, dis on gall - ing load of
 nei, du Held, du Held, on uns - rer Fein - de

lead on, lead on, Ju - dah dis - dains the gall - ing load of
 du Held, du Held, o mach uns frei, du Held, von uns - rer

ains, lead on, lead on, Ju - dah dis - dains the gall - ing load of
 nei, du Held, du Held, o mach uns frei, du Held, von uns - rer

tile chains, lead on, lead on, Ju - dah dis - dains
 - ran - nei, du Held, du Held, o mach uns frei,

ty - - tile chains, lead on, lead on, Ju - dah dis - dains
 Ty - - ran - nei, du Held, du Held, o mach uns frei,



PROBEN
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

hos - tile, hos - tile chains, Ju - dah dis - dains, Ju - dah dis - dains the gall - ing load of
 Fein - de Ty - ran - nei, o mach uns frei, o mach uns frei von uns - rer Fein - dr

hos - tile, hos - tile chains, Ju - dah dis - dains, Ju - dah dis - dains the gall - ing
 Fein - de Ty - ran - nei, o mach uns frei, o mach uns frei von uns -

hos - tile, hos - tile chains, Ju - dah dis - dains, Ju - dah dis - dains thr
 Fein - de Ty - ran - nei, o mach uns frei, o mach uns frei vo, de ains.

hos - tile chains.
 Fein - de Ty - ran - nei, o mach uns frei, o mach uns frei Ty - ran - nei!

19. Recitative and Accompanat

**JUDAS
MACCABAE'**

a - ther, now at rest in the e - ter - nal man - sions of the blest:
 vä - ter, der itzt dort vom Sitz der Sel' - gen auf uns nie - der - schaut:

said he, "the mis - er - ies, in which the long - in - sult - ed Ju - dah " ve be -
 die Not, die Skla - ve - rei, das E - lend und die Schmach, die Ju - sie

hold their sore* dis - tress, and not, at least, at - tei
 sehn, die bitt - re Schmach, und denkt doch nicht auf ih - Re g?"

11

faint - ly, with ex - pir - ing breath, - "Re - solve, my sons, on lib - er - ty, or
 sprach er, - und sein Au - ge brach - „ihr Kin - der, wä - let Frei - heit o - der

14 VII Accompagnato

death." We come, we come; O see, pre -
 Tod!" Und nun, und nun blick her' dein

17

pare the rou ants with hearts in - trep - id,
 Volk, mit K ar mit tap - fern Her - zen,

20

ge - ful hands, to ex - e - *
 all - tem Arm, be - reit zu dem Be - fehl, thy dread com - mand
 den du uns gabst.

* Takt 20f.: Englischer Text in Normaldruck = Lesart beider Quellen (A, B); kursive Version = Ausführungsvorschlag.

Mm. 20f.: The English Hyphenation in normal print gives the reading of both sources (A, B); the version in italics gives an editorial suggestion.

20. Semi-Chorus

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Tenore

Basso

Bassi



8



Dis - dain - ful
Dringt ein i'



p

Dis - dain - ful of dan - ger, we'll rush on the foe, we'll r
 Dringt ein in die Fein - de mit rüs - ti - ger Hand, mit

we'll rush on the foe, on the foe, dis - dain - ful of dan - ge sh
 mit rüs - ti - ger, rüs - ti - ger Hand, dringt ein in die Fein - u

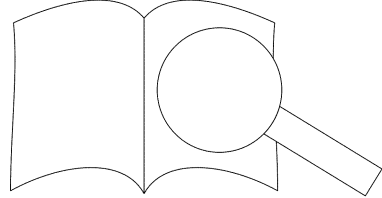
dan - ger, we'll rush on the foe, dis - dain - ful of ger, the
 Fein - de mit rüs - ti - ger Hand, dringt ein in d' ti - ger

f

for dan - ger, we'll rush on the foe, we'll rush on the foe, we'll rush on the
 die Fein - de mit rüs - ti - ger Hand, mit rüs - ti - ger Hand, mit rüs - ti - ger

on the foe, dis - dain - ful of
 - ti - ger Hand, dringt

dis - dain ful of
 dringt ein in di



foe, dis - dain-ful we'll rush on the foe,
 Hand, mit rüs - ti - ger, rüs - ti - ger Hand!

dan - ger, we'll rush on the foe, dis - dain-ful we'll rush on the foe,
 Fein - de mit rüs - ti - ger Hand, mit rüs - ti - ger, rüs - ti - ger

ger, dis - dain-ful we'll rush on the foe,
 de mit rüs - ti - ger, rüs - ti - ger Hand!

O Je - ho - vah, all na - tions may know, thy pow'r, O Je - ho - vah, all
 Je - ho - va den Völ - kern be - kannt, so wird Je - ho - va den

ard pow'r, O Je - ho - vah, all na - tions may know, thy pow'r, O Je - ho - vah, all
 Gott Je - ho - va den Völ - kern be - kannt, so wird wir den

that thy pow'r, O Je - ho - vah, all na - tions may know, thy
 So wird Gott Je - ho - va den Völ - kern be - kannt, so

Piano accompaniment for measures 40-48, featuring treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *f*.

na - tions may know.
Völ - kern be - kannt.

na - tions may know.
Völ - kern be - kannt.

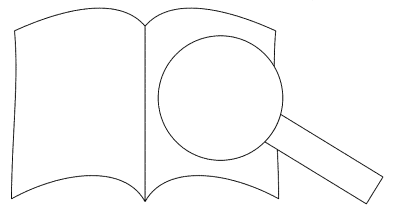
na - tions may know.
Völ - kern be - kannt.

Piano accompaniment for measures 49-52, featuring treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *f*.

Piano accompaniment for measures 49-52, featuring treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *p*.

dan - ger, we'll rush on the foe, we'll rush on the foe, on the
Fein - de mit rüs - ti - ger Hand, mit rüs - ti - ger, rüs - ti - ger

Dis - dain - ful of dan - ger,
Dringt ein in die Fein - de



foe, dis - dain - ful of dan - ger, dis - dain - ful
 Hand, dringt ein in die Fein - de, dringt ein in

foe, we'll rush on the foe, dis - dain - ful of dan - ger, d' of
 Hand, mit rüs - ti - ger Hand, dringt ein in die Fein - de, r' deu it

Dis - dain - - - - - an - ger, we'll
 Dringt ein - - - - - Fein - de mit

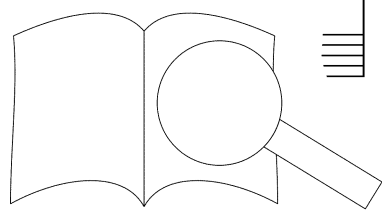
dis - dain - ful we'll rush on the foe, dis -
 mit rüs - ti - ger, rüs - ti - ger Hand, mit

foe, dis - dain - ful we'll rush on the foe, dis -
 Hand, mit rüs - ti - ger, rüs - ti - ger Hand, mit

on the foe, dis - dain - ful we'll rush on the foe,
 ti - ger Hand, mit rüs - ti - ger, rüs - ti - ger Hand,

PROBENPAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Piano accompaniment for measures 68-73, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

dain-ful we'll rush on the foe, that thy pow'r, O Je-
 rüs - ti - ger, rüs - ti - ger Hand! So wird Gott

dain-ful we'll rush on the foe, that thy pow'r, O Je-
 rüs - ti - ger, rüs - ti - ger Hand! So wird Gott

dain-ful we'll rush on the foe, that thy pow'r, O Je-
 rüs - ti - ger, rüs - ti - ger Hand! So wird Gott

hovah, all
 Je - ho - va den

Piano accompaniment for measures 74-79, continuing from the previous page.

Piano accompaniment for measures 74-79, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

na-tions may know, that thy pow'r, O Je - ho - vah,
 Je - ho - va den Völ - kern be - kann, so wird Gott Je - ho - va

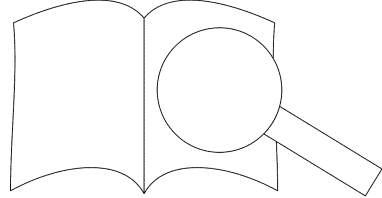
thy pow'r, O Je - ho - vah, all na-tions may know, that thy pow'r, O Je - ho - vah,
 so wird Je - ho - va den Völ - kern be - kann, so wird Gott

may know, thy pow'r, O Je - ho - vah, all na-tions may know, that thy pov
 be - kann, so wird Je - ho - va den Völ - kern be - kann, so wird C

Piano accompaniment for measures 80-85, continuing from the previous page.

PROBENPAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Piano accompaniment for measures 82-89, featuring treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#).

all na - tions may know, that thy pow'r, O Je - ho - vah, all na - tions
 den Völ - kern be - kannt, so wird Gott — Je - ho - va den Völ - ker

all na - tions may know, that thy pow'r, O Je - ho - vah, all
 den Völ - kern be - kannt, so wird Gott — Je - ho - va r' ern

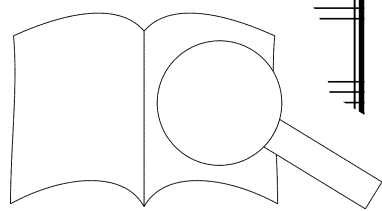
all na - tions may know, that thy pow'r, O Je - ho - vah, all
 den Völ - kern be - kannt, so wird Gott — Je - ho - vah, all na - tions
 now. kann.

Vocal staves for measures 82-89, including tenor and bass parts with lyrics.

Piano accompaniment for measures 90-97, featuring treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#).

Piano accompaniment for measures 98-105, featuring treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#).

PROBEN
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



21. Recitative (Tenore)

JUDAS
MACCABAEUS

Tenore

Am - bi - tion! if e'er hon - or was thine aim,
 Hat je von Ei - fer eu - re Brust ge - glüht,

Bassi

Musical score for Recitative (Tenore) featuring Tenore and Bassi parts. The Tenore part is in treble clef with a 7-measure rest followed by a melodic line. The Bassi part is in bass clef with a long note. The lyrics are in English and German.

3

chal - lenge it here: the glo - rious cause gives sanc - tion to
 so glüh' sie itzt! Die Eh - re Got - tes ru - fet

Musical score for Recitative (Tenore) featuring Tenore and Bassi parts. The Tenore part has a triplet of eighth notes. The Bassi part has a long note. The lyrics are in English and German.

22. Air (Tenore)

Violino I, II
(unis.)

Allegro

JUDAS
MACCABAEUS

Tenore

No, no un - hal - low'd de - sire our
 Nein, kein blut - dürs - ten - der Trieb ver -

Bassi *

Musical score for Air (Tenore) featuring Violino I, II, Tenore, and Bassi parts. The Violino part is in treble clef with a 7-measure rest. The Tenore part is in treble clef with a 7-measure rest. The Bassi part is in bass clef with a 7-measure rest. The lyrics are in English and German.

7

breasts
gift'

no,
nein,

nor lust of un - bound - ed pow'r,
nein, gebt nicht der Ehr - sucht Ge - hör,

nor
nein,

Musical score for Air (Tenore) featuring Violino I, II, Tenore, and Bassi parts. The Violino part has a 7-measure rest. The Tenore part has a 7-measure rest. The Bassi part has a 7-measure rest. The lyrics are in English and German.

un - bound - ed pow'r;
nicht der Ehr - sucht Ge - hör!

no,
Nein,

no un - hal - low'd de - sire our
kein blut - dürs - ten - der Trieb ver

Musical score for Air (Tenore) featuring Violino I, II, Tenore, and Bassi parts. The Violino part has a 7-measure rest. The Tenore part has a 7-measure rest. The Bassi part has a 7-measure rest. The lyrics are in English and German.

* Nr. 22: Bassi tutti im Autograph (A). / No. 22: Bassi tutti in the autograph score (A).

17

lust of un-bound - ed pow'r,
 gebt nicht der Ehr-sucht Ge - hör,
 nor lust of un - bound - ed pow'r,
 nein, gebt nicht der Ehr - sucht Ge - hör,

21

nor lust of
 nein, gebt ni

26

free
 und

31

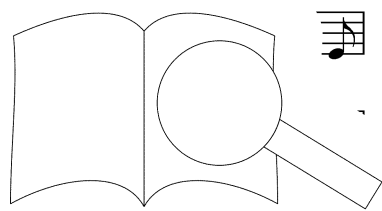
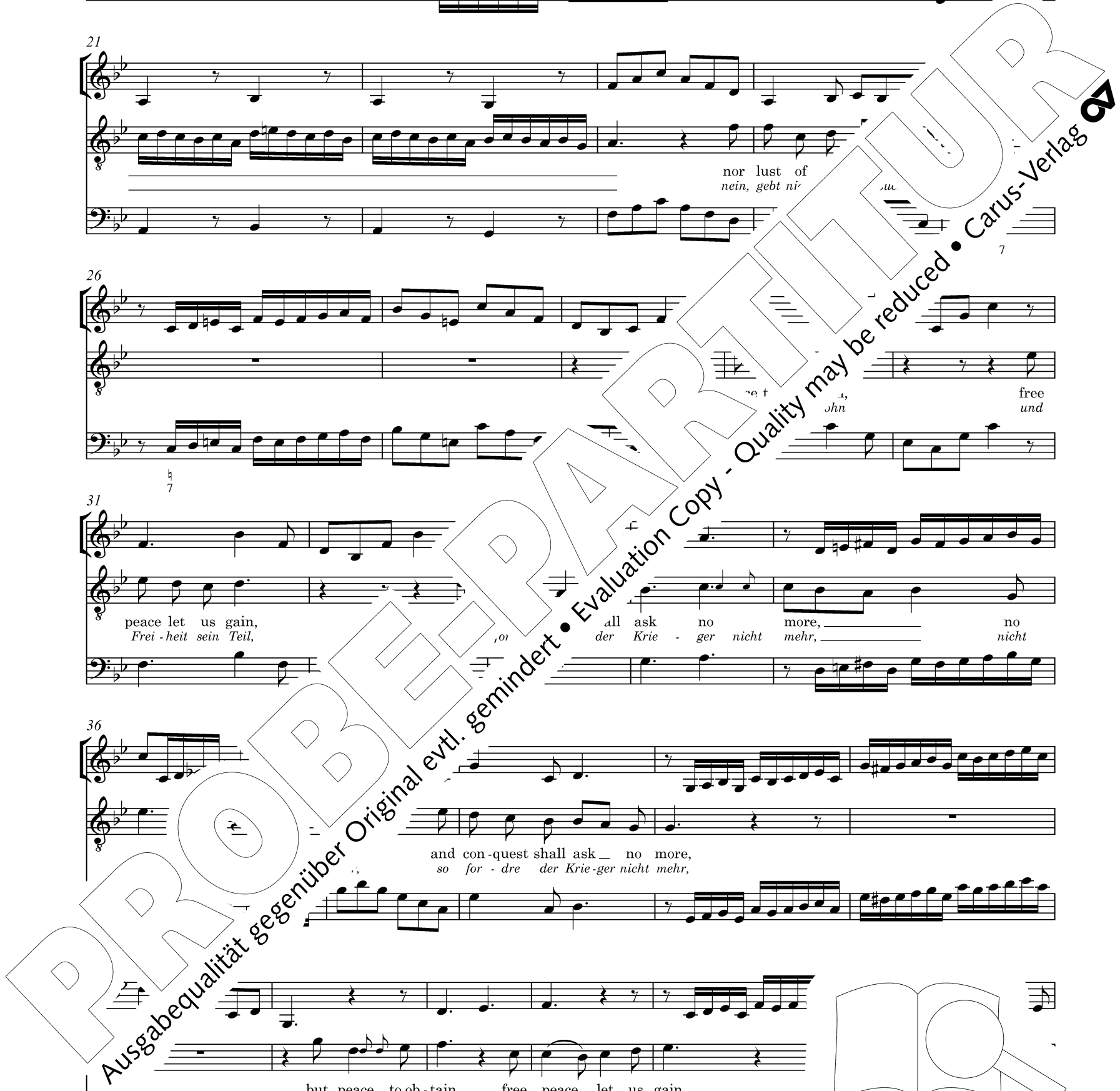
peace let us gain,
 Frei - heit sein Teil,
 all ask no more,
 der Krie - ger nicht mehr, no nicht

36

and con-quest shall ask no more,
 so for - dre der Krie-ger nicht mehr,

but peace to ob-tain, free peace let us gain,
 wird Frie-de sein Lohn und Frei - heit sein Teil,

* Takt 33ff.: original (Quellen LD1, LD2) fodre.



47

more, and con-quest shall ask no more, no more, no
mehr, so for-dre der Krie-ger nicht mehr, nicht mehr, nicht

52

more, no more,
mehr, nicht mehr, mehr,

56

and con-quest shall more, ace to ob-
so for-dre de r, ie-de sein

61

tain, free peace let and con-quest shall ask no
Lohn und Frei-heit so for-dre der Krie-ger nicht

66

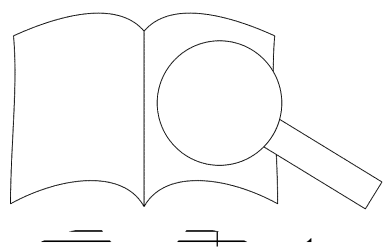
more.
mehr.

(Soprano) *
Mezzosoprano

ITI

O Ju-das, may these just pur-suits in-spire all Is-ra-el with
Ja, Ju-das, die-ser E-del-mut be-lebt dein Is-ra-el und

Bassi



* Diese Nummer entfällt bei der Fassung 1747. / This movement should be omitted with the 1747 version.
** Takt 2: In der Dirigierpartitur (B) thy statt these. / M. 2: The conductor's score (B) gives thy instead of these.

24. Air (Mezzosoprano) *

Allegro

Corno I, II in Fa / F

Oboe I
Oboe II

Violino I
Violino II

Viola

Mezzosoprano
ISRAELITISH MAN
Israelit

Fg
Bassi

6

* Diese Nummer entfällt bei der Fassung 1747. / This movement should be omitted with the 1747 version.

11

6/4 6/4 7/5 7/5

16

- Fg + Fg

6/5 6/5 6

Far bright - er than the morn - ing, thy glo - rious name :
 Viel hel - ler als _ der Mor - gen dein gro - ßer Na -

- Fg

6 6 6

ing, let fame re - ward thy care,
 get, der Ruhm be - loh - ne dich,

Fg solo

6

31

care, let fame re - ward, thy
 dich, der Ruhm be - loh - ne

Tutti - Fg

6# 7

6 5

36

me re - ward thy care.
 ahm be - loh - ne dich;

Tutti

6

5

4

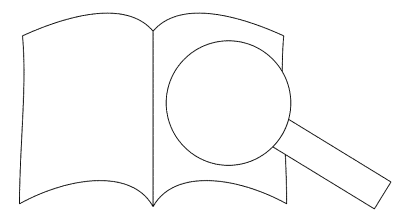
6

5

4

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for measures 41-45. The score includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features several triplet figures. The vocal line has rests in measures 41, 42, 44, and 45.

Musical score for measures 46-50. The score includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The piano part features several triplet figures. A magnifying glass icon is present in the bottom right corner.

Far bright-er than the morn - ing, thy glo - rious
 Viel hel - ler als - der Mor - gen dein gro - ßer

-Fg

far bright-er than the morn-ing, thy glo-rious name a-de
 viel hel-ler als der Mor-gen dein gro-ßer Na-me pr.

p

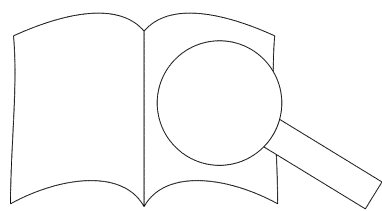
3 6 6 6 6 6

ing, let fame re-ward thy care,
 get, der Ruhm be-loh-ne dich,

Fg solo

6

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



61

care, let fame re-ward thy care, let fame
 dich, der Ruhm be-loh ne dich, der Ruhm

Tutti - Fg, - Cb

6 [b] 6

67

d thy care. Far bright-er than the morn - ing, a -
 ne dich. Viel hel - ler als der Mor - gen ne

Fg

4 6 6 6

* Takt 66–68, Mezzosoprano: eine Terz tiefer? In Quelle H1 handschriftlich so geändert.
 Mm. 66–68, mezzo-soprano: possibly a third lower? The source H1 shows this alteration in writing.

dorn - - - - - ing,
 pran - - - - - get.

- Fg

fa. - - - - - ward - - - - - thy
 ruh. - - - - - loh - - - - - ne

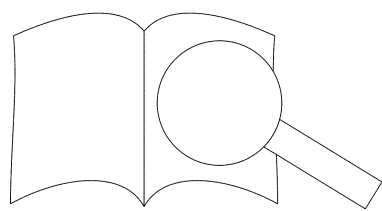
6 6 6 6 6 6

let fame re - ward
 der Ruhm be - loh

+ Fg

6 6

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



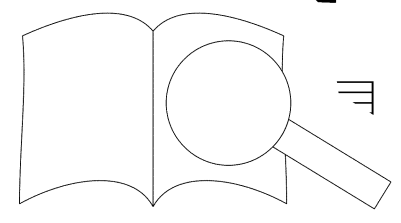
Adagio

Tempo I 3

let fame re-ward thy care,
der Ruhm be-loh-ne dich, let fame
der Ruhr

Original evtl. gemindert

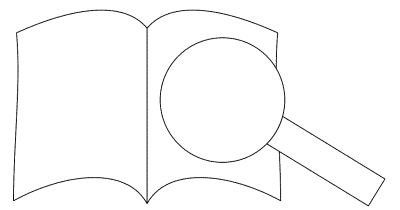
PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for measures 94-98. The score includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features several triplet patterns. A bass line at the bottom has notes 7/5, 6/4, 6/4, 7/5.

Musical score for measures 99-103. The score includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features several triplet patterns. A bass line at the bottom has notes 7/5, 6/5, 6, 6, 6. The word "Fine" is written at the end of the piece.

PROBEKOPPIERT
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



105

VII

VI II

Va

Musical score for measures 105-109, featuring staves for Violin I (VII), Violin II (VI II), and Viola (Va). The music is in a minor key and includes dynamic markings like *p* and triplet figures.

ISRAELITISH MAN

That he-ros late de - scend - ing,
 Dass Hel - den in — Á - o - nen

like thee our cause de - fend - ing,
 für uns - re Sa - che strei - ten,

may
 mög - lich

Bassi
 - Fg

Musical score for Basses (Bassi - Fg) for measures 105-109. The bass line includes fingerings such as 6, #, 6, 6, #, 4.

110

Musical score for measures 110-114, featuring staves for Violin I, Violin II, and Viola. The music continues with similar melodic and harmonic patterns.

clare,
 Wert,

may
 und

Musical score for measures 110-114, featuring staves for Basses (Bassi - Fg). The bass line includes fingerings such as 6 and 6.

115

Musical score for measures 115-119, featuring staves for Violin I, Violin II, and Viola. The music includes triplet figures and dynamic markings.

great - worth - de - clare,
 den - dei - nen Wert,

that he-ros late
 dass Hel - den in

Musical score for measures 115-119, featuring staves for Basses (Bassi - Fg). The bass line includes fingerings such as 6, b, 6, #, 4, #, 6, 3.

