

Handel - Mendelssohn ISRAEL IN ÄGYPTEN

Lydia Teuscher • Julia Doyle • Hilary Summers
Benjamin Hulett • Roderick Williams

CHOIR OF THE KING'S CONSORT
THE KING'S CONSORT
ROBERT KING



GEORGE FRIDERIC HANDEL

ISRAEL IN ÄGYPTEN

version for Düsseldorf, 1833, by
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
(reconstructed by Robert King)

CD 1

Erster Teil (Part One) - Exodus

1	Overture		9'31
2	Recitative (<i>tenor</i>)	Nun kam ein neuer König	0'23
3	Chorus	Aber die Kinder Israels schrien	3'23
4	Recitative (<i>tenor</i>)	Da sandt' er Moses	0'39
5	Recitative (<i>bass</i>)	Aber die Zaub'rer auch	0'32
6	Aria (<i>bass</i>)	Und Frösche ohne Zahl	2'22
7	Recitative (<i>tenor</i>)	Die Plage wich	0'14
8	Chorus	Er sprach das Wort	2'06
9	Recitative (<i>tenor</i>)	Dies neue Wunder	0'31
10	Recitative (<i>tenor</i>)	Doch Pharao trotzt	0'25
11	Chorus	Hagel statt Regen	2'17
12	Recitative (<i>soprano 1</i>)	Pharao sah's an	1'05
13	Recitative (<i>tenor</i>)	Moses verließ die Stadt	0'14
14	Recitative (<i>bass</i>)	Als Pharao alles friedlich ruhen sah	0'33
15	Chorus	Er sandte dicke Finsternis	3'17
16	Recitative (<i>tenor</i>)	Doch als nun Pharao	0'37
17	Chorus	Er schlug alle Erstgeburt'	2'40
18	Chorus	Aber mit seinem Volke	4'31
19	Recitative (<i>soprano 1</i>)	Und Israel war befreit	0'19
20	Aria (<i>soprano 1</i>)	Hoffnung lindert unsre Schmerzen	3'38
21	Chorus	Er gebot der Meerflut	1'51
22	Chorus	Aber die Fluten überwältigten	1'07

CD 2

Zweiter Teil (Part Two) - Moses' Gesang (Moses' Song)

1	Chorus	Moses und die Kinder Israel	0'57
2	Chorus	Ich will singen meinem Gott	2'34
3	Duet (<i>soprano 1 & 2</i>)	Der Herr ist mein Heil	4'19
4	Chorus	Er ist mein Gott	0'48
5	Chorus	Die Tiefe deckte sie	1'56
6	Chorus	Deine Rechte, o Herr	2'00
7	Duet (<i>alto & bass</i>)	Die Himmel sind dein	2'30
8	Chorus	Und von dem Hauch	3'02
9	Aria (<i>soprano 1</i>)	So dachte der Feind	2'15
10	Aria (<i>soprano 2</i>)	Aber du ließest wehen	2'12
11	Chorus	Wer ist dir gleich, o Herr	2'24
12	Chorus	Das hören die Völker	5'30
13	Aria (<i>alto</i>)	Bringe sie hinein	3'21
14	Chorus	Der Herr ist König (I)	0'38
15	Recitative (<i>tenor</i>)	Denn die Reiter Pharaos	0'33
16	Chorus	Der Herr ist König (II)	0'38
17	Recitative (<i>tenor</i>)	Und Mirjam die Prophetin	0'31
18	Solo (<i>soprano 1</i>) & Chorus	Singet unserem Gott	3'17



Autograph of Mendelssohn's "Trumpet Overture", showing alterations made for the 1833 performance.

Lydia Teuscher *soprano 1*

Julia Doyle *soprano 2*

Hilary Summers *alto*

Benjamin Hulett *tenor*

Roderick Williams *bass*

**CHOIR OF THE KING'S CONSORT
THE KING'S CONSORT
ROBERT KING**

recorded at St Jude's Church, London NW11, on October 26-30, 2015

recording producer Adrian Peacock

recording engineer David Hinit

design Carlos Arocha

choir pronunciation coach Roy Rashbrook

session manager Eugenia Pino

technical manager Gavin Smith

video producer & stills photography Martin Kendrick

executive producer Robert King

front photograph Sophie McAulay/Shutterstock

© & © Vivat Music Foundation 2016

Pitch: A=430

Recording generously supported by West Midland Safari Park
and John Tsui & Stephen Male



VIOLIN 1

Cecilia Bernardini
Daniel Edgar
Sophie Barber
Michael Gurevich
Martin Gwilym Jones
Alice Evans
Julia Kuhn
Sarah Moffatt
William Thorp
Louella Alatiit

Camillus Camilli, Mantua, 1743
Brothers Amati, Cremona, 1596
Antonius Bagattella, 1749
Giovita Rodiani, Brescia, c.1600
Jean-Baptiste Vuillaume, 1840
Rafaele Fiorini, Bologna, c.1870
Ernst Heinrich Roth, Bubenreuth, 1996, after Stradivarius
Sebastian Klotz II, Mittenwald, 1747
John Betts, London, c.1790
Pieter Rombouts, Amsterdam, 1710
(kindly loaned by the Dutch Musical Instruments Foundation, NMF)

VIOLIN 2

Huw Daniel
Jill Samuel
Nia Lewis
Jorge Jimenez
Jane Norman
Jonathan Sparey

Alessandro Mezzadri, c.1720 *(kindly loaned by the Jumpstart Jr. Foundation)*
Klingenthal School, Saxony, c.1790
Marco Tassini, Italy, 1926, after Guarneri, c.1740
J & A Gagliano, Naples, 1797
Johann Georg Fieckert, Innsbruck, 1765
Brescian School, c.1660

VIOLA

Dorothea Vogel
Rose Redgrave
Lisa Cochrane
Jordan Bowron
Meghan Cassidy

Anonymous, English, c.1760
Anonymous, French, c.1870
attributed to Enrico Ceruti, Cremona, c.1850
Jan Pawlikowski, Krakow, 2013, after J B Vuillaume, c.1835
Martin Godliman, London, 1980, after Stradivarius, 1696

CELLO

Robin Michael
Catherine Rimer
Timothy Smedley
Daisy Vatalaro

Stephan von Baehr, Paris, 2010, copy of Matteo Goffriller, Venice, c.1720
Thomas Smith, Piccadilly, London, c.1760
attributed to John Johnson, London, c.1750
Joseph Hill, London, 1830

DOUBLE BASS

Judith Evans
Christine Sticher
Pippa Macmillan

Anonymous, Italy, c.1750
Anonymous, Budapest, c.1800
Anonymous, Italy, c.1750

FLUTE

Katy Bircher
Rachel Latham

Rudolf Tutz, Innsbruck, 1996, after Heinrich Grenser, c.1790
Rudolf Tutz, Innsbruck, 1997, after Heinrich Grenser, c.1810

OBOE

Frances Norbury
Mark Baigent

Richard Earle, Lewes, 2012, after J F Floth, Dresden, 1807
Richard Earle, Lewes, 2005, after J F Floth, Dresden, 1807

CLARINET

Nicola Boud

Martin frères, Paris, c.1810 (*clarinet in C*)
Agnes Geuroult, Paris, 2010, after Theodor Lotz, c.1800 (*clarinets in Bb and A*)
Guy Cowley, 2010, after Grenser, c.1810 (*clarinets in C, Bb and A*)

Fiona Mitchell

BASSOON

Jane Gower
Zoe Shevlin

David Mings, Amsterdam, 1985, after Bühner & Keller, Strasbourg, c.1800
Peter de Koningh, 1999, Netherlands, after Grenser, c.1810

HORN

Anneke Scott
David Bentley

Marcel-Auguste Raoux, Paris, c.1820
Halstead Webb, 1989, copy of Stohr, Prague, 1830

TRUMPET (CHORUSES)

Neil Brough
John Hutchins

Matthew Parker, 1995, after Johann Leonhard Ehe II, Nürnberg, c.1710
Matthew Parker, 1996, after Johann Leonhard Ehe II, Nürnberg, c.1710

TRUMPET (OVERTURE)

Simon Munday
Peter Mankarious

Barlow and Martin, Norwich, 2015, after Johann Carl Kodisch, c.1700
Matthew Parker, 2008, after Johann Leonhard Ehe II, Nürnberg, c.1710

TROMBONE

Abigail Newman
Philip Dale

Ewald Meinl, 2007, after Johann Simon Schmied, Pfaffendorf, 1779 (*alto*)
Ewald Meinl, 2007, after Johann Georg Eschenbach, Markneukirchen, 1796 (*tenor*)
Egger Instrumentenbau, after Johann Joseph Schmied, Pfaffendorf, 1785 (*bass in F*)

Adrian France

TIMPANI

Robert Kendell

Anonymous, German, 1805 (19", 21" & 22")

CHOIR OF THE KING'S CONSORT

SOPRANO

Helen Ashby
Lisa Beckley
Claire Bessent
Anna Crookes
Susan Gilmour-Bailey
Rebecca Hickey
Alison Hill
Alice Hulett
Cecilia Osmond
Rebecca Outram
Helen Parker
Genevieve Wakelin

ALTO

Lucy Ballard
Lucy Goddard
Carris Jones
Sian Menna
Katherine Nicholson
Susanna Spicer
Matthew Venner
Richard Wyn Roberts

TENOR

Alastair Brookshaw
Thomas Kelly
Graham Neal
Roy Rashbrook
Richard Rowntree
Nicholas Todd
David de Winter

BASS

Neil Bellingham
Tom Flint
William Gaunt
Charles Pott
Andrew Rupp
Philip Tebb
William Townend
Stuart Young
John Ward

Handel according to Mendelssohn: *Israel in Ägypten*

Prof. R Larry Todd

It is well known that, next to the music of J S Bach, Mendelssohn nourished his interests in baroque music by turning especially to the music of Handel. If Bach satiated Mendelssohn's love of counterpoint, Handel offered a more accessible, varied style, at once dramatic, grand, and poignant, and infused with a sense of the theatrical moment, though to be sure, Handel certainly knew his counterpoint. But for George Bernard Shaw, writing in 1913, Handel's music, through its "force of assertion," offered something relevant not just for music but for the other arts as well — the perfected essence of style. "If you can say a thing unanswerably with one stroke you have style," the playwright observed, itself a forceful assertion with which Beethoven, who reportedly revered Handel above all other composers, might likely have concurred. Among Beethoven's prized possessions in his study during his last years was the first collected edition of Handel's music by the Englishman Samuel Arnold (1787-1797). Fittingly, among Mendelssohn's prized possessions in his study was a copy of the same edition, sent to him in 1835 after he had directed Handel's *Solomon* in Cologne.

Fifteen years before, in 1820, Carl Friedrich Zelter had judged the voice of the eleven-year-old Mendelssohn *brauchbar* ("useable"), and duly admitted him into the chorus of the Berliner Singakademie. There, the boy had ample exposure to Handel's music. In 1825, while visiting Johann Nepomuk Schelble's Frankfurter *Caecilienverein*, the young musician found an additional opportunity, for Schelble made a point of specializing in Handel's oratorios. After attending Schelble's rehearsal of *Judas Maccabeus*, the adolescent extemporized a *quodlibet* on selected themes from the oratorio, which he adroitly wove together, according to Ferdinand Hiller, in a thoroughly Handelian style yet with no pretention to display.

Discerning Handelian versus Bachian influences could be somewhat riddle-some even to music connoisseurs of the 1820s. When in 1825 Mendelssohn played for Pierre Rode a fugue, probably from Mendelssohn's C-minor string *Sinfonia* – a rather dense, Bachian affair – the French violinist asked if the adolescent had studied Handel, and if so, suggested that the young composer had learned something. And indeed he had. Just months later, in the stunning *tour de force* finale of the string Octet, Mendelssohn's break-through piece as a composer, he insinuated into the bustling conversation of the instruments a clear allusion to “And he shall reign forever and ever” from the Hallelujah Chorus of *Messiah*, replicated nearly note for note.

The depth of Mendelssohn's Handelian pursuits became clear enough during his first English sojourn of 1829. At the royal library in London, he gained access to sixty thick autograph volumes of Handel, enough to require months of study. Honing his musicological sleuthing skills, Mendelssohn commented on passages in Handel's early Italian secular duets that turn up recycled in the oratorios, including a love duet from Handel's Italian years that was later subsumed into the chorus “For unto us a child is born” from *Messiah*.

Handel's music became a lifelong pursuit of Mendelssohn that, like Bach's music, drew him again and again back to the baroque, one of the historical founts that nourished Mendelssohn's own synthetic, but distinctive style. No fewer than ten Handel works actively engaged Mendelssohn's attention. They include oratorios (*Israel in Egypt*, *Messiah*, *Judas Maccabeus*, *Solomon*, *Samson*, and *Joshua*) but also the *Dettingen Te Deum*, the masque *Acis and Galatea*, the ode *Alexander's Feast*, and the coronation anthem *Zadok the Priest*. For several of these works Mendelssohn made arrangements, usually entailing adding wind parts and/or an organ part to bolster the orchestral sound and for use in the recitatives. Leading the list of

Mendelssohn's Handelian preoccupations is the oratorio *Israel in Egypt*, which he conducted several times during the 1830s and 40s, either in full, or in selected choruses and segments. Mendelssohn's deep interests in Handel, and in *Israel in Egypt* in particular, thus spanned much of his meteoric career.

His first opportunity to perform the oratorio came on May 26, 1833, Pentecost Sunday, when he directed the fifteenth Lower Rhine Music Festival in Düsseldorf. *Israel in Egypt* was featured for the opening concert and was a resounding success. Its genesis and performance are detailed below in Robert King's essay. A few weeks later he programmed the oratorio in a considerably different context. The Prussian crown prince, the future Friedrich Wilhelm IV, was then visiting Düsseldorf, which had been annexed by Prussia in 1814 after Napoleon's first abdication, and a spectacular multi-media event was prepared for the royal entourage and some four hundred guests. In the large hall of the Art Academy a stage was erected, and a double chorus of ninety musicians formed a half circle around Mendelssohn's piano. Before the Crown Prince the multi-media extravaganza unfolded on October 22. The second, central part – a selection of choruses from *Israel in Egypt* – formed for Mendelssohn the core of the festivities. Here, the idea was to enhance Handel's music with intermittent *tableaux vivants*, illustrative of specific choruses, and revealed on stage by raising and lowering a curtain behind which the actors struck their poses, coordinated with the music in a quasi-choreography of moving sound and frozen image. The audible and the visual thus intermixed, mirroring each other in creative ways limited only by the imaginations of Eduard Bendemann and Julius Hübner, two Düsseldorf painters and friends of Mendelssohn who designed the *tableaux*, and by the richness of Handel's music, filled as it was with many instances of tone painting.

Though Mendelssohn never repeated such a lavish production of *tableaux vivants*, he did perform Handel's oratorio in its entirety on four more occasions, twice in Leipzig in 1836, and once in Düsseldorf and in Berlin

in 1842 and 1844. The first Leipzig performance, in November 1836, took place in the Paulinerkirche. Some two thousand Leipzigers crowded into the unheated sanctuary to hear the oratorio, for which a chorus three hundred strong was put together from the city's *Singvereine*. With an organ available in the church, Mendelssohn prepared an organ part, so was able to dispense with the supplemental wind parts common in arrangements of Handel's oratorios since the eighteenth century. In endeavouring to bring the music closer to Handel's sound world, the press seized on the event as reviving a historically informed, authentic performance tradition.

For Düsseldorf in 1842, where Mendelssohn again directed *Israel in Egypt* in its entirety, no organ was available, and so the composer arranged his organ part for winds, but tastefully so, in contrast to other versions he had encountered of Handel's oratorios that abused the winds to create tasteless effects that sounded "like an old comb; for they want to orchestrate Handel but would cower under the table from anxiety if the heavy set gentleman still lived." Happily, Mendelssohn's last complete performance of *Israel in Egypt*, in Berlin in 1844, took place at the Garnisonkirche, so an organ was available, and he was able to use his own part.

Mendelssohn's final association with *Israel in Egypt* demonstrates his forward-looking musicological ideals. Not long after the founding of the English Handel Society in 1843, Mendelssohn was approached to edit the oratorio. The project was published in 1846, but not without considerable difficulty, for the English Society asked Mendelssohn to add dynamics and expression markings. To his friend Ignaz Moscheles he vented in no uncertain terms: "I regret the difficulty with the Handel Society, but I cannot alter my views on the subject. I cannot possibly introduce my marks of expression into a score of Handel's, nor my tempi, nor anything else, unless it is to be made perfectly clear what is mine and what Handel's." And so a compromise

was reached, with Mendelssohn's supplemental markings placed in brackets, and his organ part and a piano reduction printed below the full score. In 1846 Mendelssohn was rather ahead of his time, insisting on producing an edition that could be as faithful as possible to Handel's intent, as documented by his autograph scores. In an age well before *Urtext* editions became common, Mendelssohn was in his way conceptualizing some basic principles of music editing that would ultimately lead to the standards of critical editions and avid pursuit of the *Urtext* in the twentieth century.

© R Larry Todd 2016

(author of *Mendelssohn: A Life in Music* and *Fanny Hensel: The Other Mendelssohn*)

Recreating Mendelssohn's recreation

Robert King

Many of the great composers have studied the technique, and admired the genius, of their illustrious forebears. Mendelssohn too made detailed examinations of the music of Bach and Handel, but he also took what was in his era quite a radical step by mounting concert performances of major works from the past. In so doing, and by attempting more and more during his short life to get closer to the composer's original intentions, he could be considered to be one of the first exponents of what is now called "historical performance practice".

Mendelssohn's championing of Bach is well known: his Berlin performance in 1829 of the *St Matthew Passion* – a performance that was all the more remarkable by being the work of a musician who was only

20 years old – is widely regarded as having marked the start of the Bach revival. He was already fascinated by the oratorios of Handel. When he first travelled to London in that same notable year, 1829, in between a hectic schedule of musical and social appointments he pored over some of the sixty volumes of Handel's manuscripts in the royal library, excitedly reporting to his teacher Zelter the composer's habit of reusing material.

Carl Friedrich Zelter (1758-1832) was a remarkable musicologist and choir director who had passed on his enthusiasm for Bach and Handel's music to Mendelssohn. In 1831, in his capacity as director of the Berliner Singakademie, Zelter mounted what was probably the first performance in Germany with orchestra of Handel's *Israel in Ägypten*. Zelter was able to turn to a German libretto prepared a few years previously by Karl Breidenstein, Musikdirektor and professor of musicology at Bonn University, and available in a piano score that had been published in 1826 by Simrock in Bonn. The score was dedicated to Zelter, suggesting that Zelter's musicological influence had also extended to Breidenstein.

On 7 March 1833, a year after it had first approached Mendelssohn, the Lower Rhine Festival formally enquired whether Mendelssohn would be interested to be conductor of their fifteenth festival, which was held annually at Pentecost. Mendelssohn had already agreed to be in London for much of the Spring, so he arranged to stop in Düsseldorf for three days on his way to London, and then to return ten days before the festival began. Tradition had it that the opening festival concert featured an oratorio from the eighteenth century: for the 1833 festival, the committee and Mendelssohn agreed on Handel's *Israel in Egypt*.

The festival sourced a secondhand copy of Samuel Arnold's 1792 score of Handel's work from a Hamburg music dealer, and obtained the orchestral parts that had been prepared for Zelter's 1831 Berlin

performance. Breidenstein's German-texted edition was used by the choir, though so many mistakes were spotted in it that the Düsseldorf copyist J G Schauseil had to be engaged to make the corrections, leading the festival committee to request a price reduction from the publisher. Meanwhile, now in London, Mendelssohn examined Handel's manuscript of *Israel in Egypt* and, to his delight, uncovered recitatives and arias that were not contained in Arnold's edition. He was also introduced to the conductor George Smart – regarded as an authority on Handel's oratorios – who showed him an old libretto, reportedly used by Handel himself, which similarly contained movements that were not in Arnold's score. Mendelssohn excitedly reported these discoveries to the festival's chairman, and made copies of the missing movements.

The festival committee had been concerned that Handel's score contained no overture. Mendelssohn turned to a work he had composed, as a seventeen year-old, in 1826. He made some deft cuts and added a new ending (dated in the score as 10 April 1833), which created a better lead into the oratorio, and added parts for three trombones (which play an important part in Handel's scoring). The "Trumpet Overture" proved to be a thrilling nineteenth-century introduction to the oratorio, setting the scene with its triumphant recurring fanfares, also including fine fugal working and sections of exquisitely shifting wind colours, backed by delicate string washes. Eduard Devrient reported that this overture remained Abraham Mendelssohn's favourite composition by his son.

A significant issue for Mendelssohn was that the 1833 concert venue – a large wooden building on the north side of the city – did not possess an organ. The continuo parts for the recitatives, the more sparsely-scored arias and even some sections of choruses needed to be filled in instrumentally, or the texture where the scoring included only melody and bass would sound thin. A fragment of manuscript glued above the first

Stria No 10 $\frac{1}{2}$.

ausgestellt auf der Parteiliste des Sir George Smart.
(Die Corporation wurde zur Aufhebung beim High Court
aufgelöst, 26 Mai. 1835, jüngere, in einem Dergel war)

Handwritten musical score for "Die Lorelei" by Robert Schumann. The score is for voice and piano. It features staves for Oboe, Violins I and II, Viola, Cello, Double Bass, and Piano. The lyrics are in German: "Glockenring, der die Lorelei, die Lorelei, die Lorelei, alle Sinnen, zersplittert." The score is written in G major and 3/4 time. The handwriting is in ink on aged paper.



recitative in the Arnold printed score that Mendelssohn used shows that he scored this recitative for the characterful combination of two solo cellos (both double stopping) and double bass: these six bars provide adequate information to enable a modern editor to complete similar scoring for the remaining ten recitatives. Another surviving handful of pages for the aria "Hoffnung lindert" shows Mendelssohn introducing another distinctive instrumental colour: the missing organ continuo harmonies are filled in by lines written for two clarinets. The first page states "The clarinets were added for the performance at the Düsseldorf Music Festival, 28 May 1833, when there was no organ". Once again, enough material is contained in this movement to give a modern-day reconstructor the necessary basis for completing similar sections elsewhere across the work.

A further single manuscript sheet reveals a remarkable extra set of orchestral colours added by Mendelssohn to Handel's already atmospheric scoring for "Er sandte dicke Finsternis" ("He sent a thick darkness"). Alongside Handel's other-worldly texture of high bassoons and soft, sustained strings, Mendelssohn adds a pair of flutes (playing pianissimo at the bottom of their register), two horns (the second horn purring out low pedal notes) and two clarinets: each part is complete with precisely positioned dynamics. Mendelssohn, a master of delicate orchestration, produces a magical texture.

Other surviving fragments present new trombone and added horn parts for the opening chorus of Part II, "Moses und die Kinder Israel" ("Moses and the children of Israel") and for the triumphant chorus (repeated as the finale) "Ich will singen meinem Gott" ("I will sing unto the Lord"), for which also survives a rewritten timpani part. Horn parts in the same style have thus been provided for other grand movements with brass. It seems unlikely for the finale that Mendelssohn would have allowed the flutes and clarinets (who in any case are required for "continuo-replacement" work at the opening) to have sat on their hands.

Mendelssohn's own conducting score, the 1792 Arnold edition, preserved in the Bodleian Library's Deneke Collection, proves to be a goldmine of performance information, containing Mendelssohn's dynamics, tempo indications, slurs and articulations. It also shows that he rewrote sections of the first trumpet part: either he did not trust his principal trumpeter when playing above the treble stave, or the sound was not to his liking, for whenever Handel sends the first trumpet above high G, Mendelssohn rewrites the part, even if this sometimes means that he doubles the second trumpet.

From the 1833 festival programme we can see that Mendelssohn made various trimmings to Handel's score, primarily because the majority of the performers, singers and string players, were amateurs, and rehearsal time was tight. Four choruses were cut. Amongst changes to the solo numbers nowadays normally expected in a performance of Handel's version, he allocated the "Frogs" aria to a bass, gave "So dachte der Feind" ("The enemy said") to a soprano, cut the bass duet "The Lord is a man of war", but added a particularly fine duet for alto and bass "Der Himmel ist dein", originally found in the Chandos Anthem "My song shall be always". Mendelssohn also created a series of linking recitatives and accompagnati for the first part, intending to give the work a greater sense of dramatic flow.

Our recreation of Mendelssohn's sound world does not stop with the rebuilt score. The orchestra play instruments current in Germany around 1830, tuned to A=430Hz; our string players use an early nineteenth century string set-up and Tourte-style bows, leading to a style of playing that is generally more "on the string". Trills begin on the lower note, and early-Romantic principles are applied to portamento, rubato, vibrato and the application of slurring.

The suggestion that we recreate Mendelssohn's performance was first proposed for a concert at the Leipzig Gewandhaus 2014 Mendelssohn Festival. This was an irresistible challenge, for Mendelssohn has long been one of my heroes, and a composer whose works I have always loved conducting. When played on instruments of the period, his music always leaps into three-dimensional life, with those precisely-configured textures and carefully constructed sonorities balancing perfectly across, and within, the sections of the orchestra. During the research, reconstruction and recomposing of the score, many people assisted and advised. Grateful thanks are due to all of them, especially: Martin Holmes and the staff at the Bodleian Library, Oxford; the librarians of the Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, the University Library, Cambridge, and the Bibliothèque Nationale, Paris; Sonja Epping, Dr Ann-Katrin Zimmermann and the staff at Leipzig Gewandhaus; Prof R Larry Todd; Prof Clive Brown; Brian Clark; and the generous sponsors and individuals who contributed towards the costs of making this recording. TKC's sharp-eared musicians were invited at the first rehearsals to try to guess where Mendelssohn stopped and editorial reconstruction began. That none of them located the switchover points was a relief, reinforced by the wonderful reaction of the Leipzig audience to TKC's 2014 performance (at which we also re-staged Mendelssohn's *tableaux vivants*). But the greatest joy came because, working with some of the most informed and discerning musicians from across Europe, the palpable sense of excitement throughout this project, let alone the resulting sounds, made it abundantly clear that researching and reconstructing Mendelssohn's own research and reconstruction of Handel had been totally worthwhile.



The opening page of the printed edition used by Mendelssohn. An insert pasted at the top of the page provides the double-stopped cello parts for the recitatives: Mendelssohn added these to create the harmonies that would have been provided by the organ. A double bass played the bass line, which is contained in the printed continuo part. The cello parts only survive complete for this one recitative, requiring editorial reconstruction elsewhere. A pencilled note in the score says "to be transposed in tenor clef" – the copyist presumably also underlaid the new copy in German as Mendelssohn's 1792 full score is of course texted in English.

Haendel selon Mendelssohn : *Israël en Égypte*

Prof. R Larry Todd

On sait bien que, outre la musique de Bach, Mendelssohn nourrissait son goût pour la musique baroque particulièrement chez Haendel. Si Bach comblait son amour du contrepoint, il trouvait chez Haendel un style plus varié et plus accessible, à la fois dramatique, grandiose et émouvant, avec un grand sens du théâtre, même si indiscutablement il maîtrisait aussi très bien le contrepoint. Mais, pour George Bernard Shaw, la musique de Haendel, à travers sa « puissance d'affirmation », offrait quelque chose qui au-delà de la musique avait un rapport avec tous les arts, la parfaite essence du style : « Si vous pouvez affirmer quelque chose d'irréfutable en un seul trait, vous avez du style », faisait remarquer l'auteur dramatique, ce qui est en soi une affirmation puissante à laquelle Beethoven, qui mettait dit-on Haendel au-dessus de tous les autres compositeurs, aurait sans doute adhéré. Parmi les biens de valeur que conservait Beethoven dans sa salle de travail dans ses dernières années on trouve le premier recueil des œuvres de Haendel publié par l'anglais Samuel Arnold (1787-1797). Il est intéressant de constater que, parmi les objets de valeur que conservait Mendelssohn dans sa salle de travail, il y avait un exemplaire de la même édition qui lui avait été envoyé en 1835 après qu'il eût dirigé le *Solomon* de Haendel à Cologne.

Quinze années auparavant, en 1820, Carl Friedrich Zelter avait jugé la voix du jeune Mendelssohn de onze ans *brauchbar*, utilisable, et l'avait dûment admis dans le chœur de la *Berliner Singakademie* où ce dernier s'était copieusement confronté à la musique de Haendel. Il la rencontra à nouveau en 1825 à Francfort où Johann Nepomuk Schelble, directeur de la chorale *Caecilienverein*, tenait absolument à se spécialiser dans les oratorios de Haendel. Après avoir assisté à la répétition de *Judas Macchabée* par Schelble, l'adolescent improvisa sur certains thèmes de l'oratorio qu'il relia habilement les uns aux autres,

selon Ferdinand Hiller, en un quodlibet de style parfaitement Haendélien, sans prétention à s'en glorifier pour autant.

Il serait assez vain de tenter de distinguer entre les influences bachiennes et haendéliennes, même pour les spécialistes de la musique des années 1820. Lorsqu'en 1825 Mendelssohn joua pour Pierre Rode une fugue probablement extraite de sa *Sinfonia pour cordes en do mineur*, une affaire bachienne plutôt dense, le violoniste français demanda si l'adolescent avait étudié Haendel, auquel cas, il suggérait que le jeune compositeur en avait appris quelque chose. Ce qui était bien sûr le cas. À peine quelques mois plus tard, dans le *finale* stupéfiant de l'*Octuor pour cordes*, l'œuvre qui imposa Mendelssohn comme compositeur, il laissa filtrer dans les échanges tumultueux des instruments une allusion au chœur de l'Alléluia du *Messie* « *And He shall reign forever and ever* (Et Il règnera pour les siècles des siècles) », repris presque note pour note.

La profondeur de l'investigation de l'œuvre de Haendel par Mendelssohn devint assez claire lors de son premier séjour en Angleterre en 1829. À la Bibliothèque Royale de Londres il eut accès à soixante épais volumes manuscrits de Haendel, de quoi l'occuper pendant des mois. Aiguisant ses aptitudes d'enquêteur musicologique, il rédigea des commentaires sur certains passages de duos profanes de Haendel, dans le style italianisant de ses débuts, qui se retrouvent recyclés dans des oratorios, dont un duo d'amour écrit en Italie et plus tard intégré au chœur du *Messie* « *For unto us a child is born* (Car un enfant nous est né) ».

Mendelssohn continua toute sa vie à s'intéresser à la musique de Haendel qui, comme celle de Bach, le ramenait régulièrement au baroque, l'une des sources historiques qui nourrissaient son propre style dense mais reconnaissable. Pas moins de dix œuvres de Haendel occupèrent activement l'esprit de Mendelssohn.

Parmi celles-ci des oratorios (*Israel in Egypt*, *Messiah*, *Judas Maccabeus*, *Solomon*, *Samson*, et *Josiah*), mais aussi le *Te Deum* pour la victoire de Dettingen, le masque *Acis et Galatea*, l'ode *Alexander's Feast*, et l'hymne du couronnement *Zadok the Priest*. Pour plusieurs de ces œuvres il écrivit des arrangements, le plus souvent en ajoutant des parties de vents et/ou d'orgue pour soutenir l'orchestre et pour accompagner les récitatifs. L'œuvre de Haendel qui a le plus occupé l'esprit de Mendelssohn est l'oratorio *Israël en Égypte*, qu'il dirigea plusieurs fois dans les années 1830 et 40, soit en entier, soit dans une sélection de chœurs et de mouvements. Le profond intérêt de Mendelssohn pour la musique de Haendel, et en particulier pour *Israel in Egypt* s'est donc maintenu pendant une grande partie de sa carrière météorique.

C'est le 26 mai 1833, le dimanche de Pentecôte, qu'il eut pour la première fois l'occasion de diriger cet oratorio à la tête du 15^e Festival de Musique du Rhin Inférieur à Düsseldorf. *Israel in Egypt*, retenu pour le concert d'ouverture, fut un succès retentissant. Sa genèse et son interprétation sont analysés dans l'essai de Robert King ci-dessous. Quelques semaines plus tard il le reprogramma dans un contexte radicalement différent : le Prince Héritier de Prusse, futur Frédéric Guillaume IV, visitait alors Düsseldorf annexée par la Prusse en 1814 après la première abdication de Napoléon, et un événement audiovisuel spectaculaire avait été préparé pour l'entourage royal et quelque quatre cents invités. On avait érigé une scène dans le vaste hall de l'Académie des beaux-arts, et un double chœur de quatre-vingt dix musiciens formait un demi-cercle autour du piano de Mendelssohn. L'extravagance multimédia se déploya le 22 octobre devant le *Krohn-Printz*. La deuxième partie, la partie centrale – une sélection de chœurs extraits d'*Israel in Egypt* – constituait le cœur des festivités. L'idée était ici d'enrichir la musique de Haendel de tableaux vivants intermittents qui illustraient des chœurs spécifiques ; ils se dévoilaient aux yeux des spectateurs par le mouvement vertical de rideaux derrière lesquels les acteurs s'étaient figés dans leur

pose, dans une coordination quasiment chorégraphiée entre le son mouvant de la musique et l'image fixe de chaque tableau. L'audio et le visuel s'entremêlaient ainsi, se faisant écho d'une façon créative limitée seulement par l'imagination d'Eduard Bendemann et de Julius Hübner, deux peintres de Düsseldorf et amis de Mendelssohn qui avaient conçu les « tableaux », et par la richesse de l'œuvre de Haendel, pleine comme elle l'était de nombreux exemples de « peinture en musique ».

Bien que Mendelssohn n'ait jamais renouvelé une expérience de tableaux vivants aussi somptueuse, il fit jouer en revanche intégralement l'Oratorio de Haendel en quatre autres occasions, deux fois à Leipzig (1836), une fois à Düsseldorf (1842), et une autre à Berlin (1844). La première interprétation à Leipzig eut lieu en Novembre 1836 dans la *Paulinerkirche* (l'église Saint Paul). Environ deux mille habitants de Leipzig s'entassèrent dans le sanctuaire non chauffé pour écouter l'oratorio, pour lequel un chœur de 300 chanteurs de la *Singvereine* (société de chant) de la ville avait été réuni. Comme l'église disposait d'un orgue, Mendelssohn écrivit une partie pour orgue, ce qui lui permit de se dispenser des parties instrumentales supplémentaires pour vents, habituelles dans les arrangements des oratorios de Haendel depuis le XVIIIe siècle. Cet effort pour rapprocher la musique de l'univers sonore de Haendel fut commenté par la presse comme un retour à la tradition authentique grâce à une interprétation historiquement informée.

Lorsque à Dusseldorf en 1842 Mendelssohn dirigea à nouveau l'intégrale d'*Israel in Egypt*, il ne disposait d'aucun orgue, ce qui l'amena à arranger ses parties pour orgue pour des vents, mais avec goût, contrairement à d'autres versions des oratorios de Haendel qui abusaient des vents pour créer des effets inélégants qui sonnaient « comme un vieux pelgne ; car ils tiennent à orchestrer Haendel, mais ils s'accroupiraient sous la table en tremblant de peur si le gentleman grassouillet vivait encore ». Par

bonheur la dernière représentation complète d'*Israel in Egypt* par Mendelssohn à Berlin en 1844 eut lieu à la *Garnisonkirche* qui disposait d'un orgue, il put donc utiliser son propre arrangement.

La dernière occasion qu'eut Mendelssohn de travailler sur *Israel in Egypt* met en lumière son idéal musicologique étonnamment moderne. Peu après la création de la *English Handel Society* en 1843 on lui demanda s'il voulait bien refaire une édition de l'oratorio. Le projet fut publié en 1846, mais dans la douleur, car la *Haendel Society* lui demanda d'ajouter des notations de dynamique et d'expression. Pour son ami Ignaz Moscheles il s'exprima sans ambages : « Je regrette qu'on se comprenne mal avec la *Haendel Society*, mais je ne peux pas modifier mon point de vue : je ne peux vraiment pas introduire mes signes d'expression dans une partition de Haendel, ni mes tempi, ni quoi que ce soit d'autre, sauf si on fait apparaître parfaitement clairement ce qui vient de moi et ce qui appartient à Haendel ». C'est ainsi qu'on s'accorda sur un compromis, les notations supplémentaires de Mendelssohn étant mises entre crochets, et sa partie d'orgue comme sa réduction pour piano furent imprimées en-dessous de la partition complète. En 1846 Mendelssohn était plutôt en avance sur son temps lorsqu'il insistait pour établir une édition qui soit aussi fidèle que possible aux intentions de Haendel telles qu'on pouvait les constater sur ses partitions originales. Dans une époque où les éditions Urtext étaient un concept encore très lointain, Mendelssohn conceptualisait à sa manière certains principes de base de l'édition de musique qui allaient finalement déboucher sur les standards des éditions critiques, et sur la quête passionnée d'éditions Urtext au 20^e siècle.

© R Larry Todd 2016

(auteur de *Mendelssohn : A Life in Music* et de *Fanny Hensel : The Other Mendelssohn*)

Traduction : Joël Surleau

Recréer la recreation de Mendelssohn

Robert King

Parmi les grands compositeurs beaucoup ont étudié la technique et admiré le génie de leurs illustres prédécesseurs. Mendelssohn comme les autres scrutait en détail les musiques de Bach et de Haendel, mais il s'engagea aussi dans ce qui à son époque était une entreprise extrêmement audacieuse, proposer en concert des œuvres majeures du passé. C'est ainsi que, à s'acharner au cours de sa courte vie à se rapprocher le plus possible des intentions originales des compositeurs, il est devenu l'un des premiers à avoir proposé ce qu'on appelle maintenant l'interprétation musicale « historiquement informée ».

On sait comment Mendelssohn s'est fait le champion de Bach : son interprétation de la *Passion selon St Matthieu* donnée à Berlin en 1829, d'autant plus remarquable qu'elle était l'entreprise d'un musicien qui n'avait que 20 ans, est largement considérée comme le point de départ du renouvellement de l'intérêt pour l'œuvre de Bach. Il allait devenir tout aussi fasciné par les oratorios de Haendel. Arrivant à Londres au cours de la même année notable de 1829, bousculé par une vie sociale et musicale trépidante, il trouva le temps d'examiner de près certains des soixante volumes des manuscrits de Haendel de la Bibliothèque Royale, faisant passionnément constater à son professeur Zelter l'habitude du compositeur de réutiliser le même matériel.

Musicologue remarquable et chef de chœur, Carl Friedrich Zelter (1758-1832) avait transmis son enthousiasme pour les musiques de Bach et de Haendel à Mendelssohn. En 1831, en sa capacité de directeur de la *Berliner Singakademie* (académie de chant), Zelter monta ce qui fut probablement la première représentation avec orchestre en Allemagne de *l'Israel in Ägypten* de Haendel. Il avait réussi à

tirer profit d'un livret en allemand préparé quelques années auparavant par Karl Breidenstein, *Musikdirektor* et professeur de musicologie à Bonn, et qui se trouvait dans une édition pour piano publiée en 1823 par Simrock à Bonn. La partition pour piano était dédiée à Zelter lui-même, ce qui permet de supposer que son influence musicologique avait aussi agi sur Breidenstein.

Le 7 mars 1833, un an après avoir contacté Mendelssohn pour la première fois, le Festival du Rhin Inférieur lui demanda officiellement si cela l'intéresserait d'être chef d'orchestre de leur 15^e festival qui avait lieu tous les ans à la Pentecôte. Mendelssohn avait déjà donné son accord pour être à Londres une grande partie du printemps, si bien qu'il s'arrangea pour s'arrêter trois jours à Düsseldorf en route vers l'Angleterre, puis d'y revenir dix jours avant le début du festival. La tradition voulait que le concert d'ouverture du festival soit un oratorio du dix-huitième siècle ; pour celui de 1833 le comité et Mendelssohn se mirent d'accord sur *l'Israel in Egypt* de Haendel.

Le festival trouva une copie d'occasion de la partition de 1792 de Samuel Arnold chez un marchand de musique de Hambourg, et se procura les parties d'orchestre qui avaient été préparées pour la représentation de Zelter à Berlin en 1831. L'édition allemande de Breidenstein fut utilisée pour le chœur, mais il fallut engager le copiste de Düsseldorf J G Schauseil pour en corriger les nombreuses erreurs et demander par conséquent à l'éditeur de faire une remise sur son prix. Entretemps Mendelssohn était à Londres, occupé à examiner le manuscrit de *Israel in Egypt* et, à sa grande joie, il découvrit des récitatifs et des arias qui ne figuraient pas dans l'édition d'Arnold. Il fut aussi présenté au chef d'orchestre George Smart – considéré comme une autorité pour les oratorios de Haendel – qui lui montra un ancien livret, dont on disait qu'il avait été utilisé par Haendel lui-même, et qui lui aussi contenait des mouvements qui

ne figuraient pas dans la partition d'Arnold. Enthousiaste, Mendelssohn fit part de ces découvertes au président du festival, et fit des copies des mouvements manquants.

Le comité du festival se préoccupait du fait que la partition de Haendel ne comporte pas d'ouverture. Mendelssohn proposa une œuvre qu'il avait composée à 17 ans, en 1826. Il fit quelques coupes judicieuses et ajouta une nouvelle fin (datée dans la partition de 10 avril 1833) qui introduisait mieux l'oratorio. Il ajouta aussi des parties pour trois trombones (qui jouent un rôle important dans la structure instrumentale de l'oratorio). L'« Ouverture Trompette » se révéla être une saisissante introduction dix-neuvième siècle pour l'œuvre, elle installait l'atmosphère avec ses fanfares récurrentes de trompettes, avec aussi des passages plus sobres et délicats et des sections de vents aux couleurs délicieusement changeantes, soutenues par de délicats frémissements dans les cordes. Eduard Devrient disait que pour Abraham Mendelssohn cette ouverture restait sa préférée parmi les compositions de son fils.

Pour Mendelssohn le fait que le site du concert de 1833 – un vaste bâtiment de bois au Nord de la ville – ne possédât pas d'orgue était un problème important. Les parties de continuo des récitatifs, la musique plus délicate des arias, et même certaines sections des chœurs avaient besoin d'un soutien instrumental, sous peine de trouver la texture un peu mince lorsque la partition ne concernait que la mélodie et la basse. Un fragment de manuscrit collé au-dessus du premier récitatif dans l'édition Arnold qu'utilisait Mendelssohn montre qu'il accompagnait ce récitatif d'une combinaison expressive de deux violoncelles solos (chacun en doubles cordes) et une contrebasse : ces six mesures contiennent assez d'informations pour permettre à un éditeur moderne de compléter de la même manière les partitions des dix autres récitatifs. Une autre liasse de pages rescapées de l'aria « *Hoffnung lindert* » montre Mendelssohn introduisant une autre

couleur instrumentale particulière : aux harmonies du continuo à l'orgue qui font défaut se substituent des lignes écrites pour deux clarinettes. La première page indique : « Les clarinettes furent ajoutées pour la représentation du Festival de Musique de Düsseldorf du 28 Mai 1833, en l'absence d'un orgue ». Une fois encore, ce mouvement contient suffisamment de matériel pour offrir à un « reconstruteur » moderne la base nécessaire pour compléter des sections similaires de l'œuvre.

Un autre feuillet manuscrit montre un ensemble de couleurs orchestrales supplémentaires remarquables ajoutées par Mendelssohn à la partition de Haendel, elle-même déjà très expressive, de « *Er sandte dicke Finsternis* (Il envoya d'épaisses ténèbres) ». Se mêlant à d'autres textures surnaturelles fournies par le registre haut des bassons et par des cordes douces et soutenues, Mendelssohn ajoute une paire de flûtes (pianissimo, dans le grave de leur registre), deux cors (le second faisant ronronner des pédales basses) et deux clarinettes, chaque partie foisonnant de dynamiques positionnées avec précision. Mendelssohn, en grand maître de ces orchestrations subtiles, produit ainsi une texture magique.

D'autres fragments qui ont survécu proposent un trombone et des parties de cors supplémentaires pour le chœur qui débute la 2^e partie (« Moïse et les enfants d'Israël ») et pour le chœur triomphant (repris dans mouvement final) « *Ich will singen meinem Gott* (Je veux chanter en l'honneur du Seigneur) » pour lequel on dispose aussi d'une partie de timbale réécrite. Des parties de cors dans le même style ont de la même façon été ajoutées aux autres mouvements majestueux qui utilisent les cuivres. Il semble peu probable que pour le final Mendelssohn ait autorisé les flûtes et les clarinettes à rester inactives (elles sont de toutes façons requises au début pour se substituer au continuo).

Le conducteur de Mendelssohn lui-même, dans l'édition d'Arnold de 1792 conservé dans la Collection Deneke de la *Bodleian Library*, se révèle être une mine d'informations concernant l'interprétation : Mendelssohn y a indiqué ses choix dynamiques, les tempos, les liaisons et les articulations. On voit aussi qu'il a réécrit certaines mesures de la partie de première trompette : soit il ne faisait pas confiance à son premier trompette pour jouer plus haut que de la partie supérieure, soit il n'en aimait pas le son, parce que chaque fois que Haendel envoie la première trompette au-dessus du sol aigu Mendelssohn réécrit cette partie, même si ça l'amène parfois à doubler simplement la deuxième trompette.

Dans le programme de 1833 on peut voir que Mendelssohn a élagué la partition de Haendel en différents endroits, d'abord parce que la plupart des artistes, chanteurs et instrumentistes à cordes, étaient des amateurs, et qu'on manquait de temps pour les répétitions. Quatre chœurs furent supprimés. Parmi les changements aux parties de solistes telles qu'on s'attend à les entendre normalement aujourd'hui dans la version de Haendel, il attribua l'air des « grenouilles » à une basse, confia « *So dachte der Feind* (L'ennemi dit) » à une soprano, supprima le duo de basses « *Der Herr ist ein Krieger* (Le Seigneur est un guerrier) », mais ajouta un duo pour alto et basse particulièrement beau « *Der Himmel ist dein* (le ciel t'appartient) » emprunté à l'antienne « *My song shall be alway* » des *Chandos Anthems*. Mendelssohn écrivit aussi un certain nombre de récitatifs de liaison et d'*accompagnati* pour la première partie, dans le but de donner à l'œuvre une plus grande puissance dramatique.

Pour recréer l'univers sonore de Mendelssohn nous ne nous sommes pas contentés de rétablir la partition. L'orchestre joue des instruments utilisés en Allemagne vers 1830 et accordés sur le *la* 430 Hz ; les

instruments à cordes sont montés avec des cordes conformes à ce qui existait au début du XIXe siècle et utilisent des archets de style Tourte qui facilitent une façon de jouer en général plus « sur la corde ». Les trilles commencent sur la note inférieure, et les principes du début de l'époque romantique s'appliquent au *portamento* au *rubato*, au *vibrato* et aux liaisons.

L'idée de recréer la représentation de Mendelssohn nous fut d'abord suggérée pour un concert du Mendelssohn Festival de 2014 à la Leipzig Gewandhaus. C'était un défi auquel on ne pouvait pas résister, car Mendelssohn avait longtemps été l'un de mes héros, et un compositeur dont j'ai toujours beaucoup aimé diriger les œuvres. Jouée sur des instruments d'époque, sa musique jaillit dans un univers vivant tridimensionnel, avec ses textures précisément organisées et ses sonorités soigneusement construites qui s'équilibrent parfaitement au travers et à l'intérieur des sections de l'orchestre. Au cours de la recherche, de la reconstruction et de la recomposition de la partition, beaucoup de gens ont apporté leur aide et leurs conseils. Ils ont droit à nos remerciements et à notre reconnaissance, et en particulier : Martin Holmes et l'équipe de la Bodleian Library à Oxford ; les bibliothécaires de l'Institut Heinrich Heine de Düsseldorf, la Cambridge University Library, et la Bibliothèque Nationale de Paris ; Sonja Epping, Dr Ann-Katrin Zimmermann et le personnel de la Leipzig Gewandhaus ; Pr R Larry Todd ; Pr Clive Brown ; Brian Clark ; et les généreux sponsors et particuliers qui ont contribué au financement de cet enregistrement. Les musiciens chevronnés de TKC furent invités aux premières répétitions pour essayer de deviner où s'arrêtait Mendelssohn et où commençait la reconstruction éditoriale. Qu'aucun d'entre eux n'ait su situer les bascules fut un soulagement, accentué par la merveilleuse réaction du public de Leipzig lors de la représentation TKC de 2014 (qui nous a aussi donné l'occasion de reconstituer les tableaux vivants de Mendelssohn). Mais notre plus grande joie vint du fait que, travaillant avec certains des musiciens les plus

Traduction : Joël Surleau

[illegible]

Handwritten notes and markings on the score include:

- Alma* (written above the first system)
- Andante Cor. mto.* (written above the first system)
- (214)* (written above the first system)
- Andante Larghetto* (written above the first system)
- Violoncelli & Fagotti* (written to the left of the first system)
- Viola* (written to the left of the first system)
- Organo, Violone, Baritone & Viola* (written to the left of the first system)
- Voce* (written to the left of the first system)
- Contrabasso* (written to the left of the first system)
- Violoncelli & Contrabasso* (written to the left of the second system)
- Organo Violoncelli &c.* (written below the second system)
- Thou didn't blow, thou didn't blow* (written below the second system)
- with the wind: thou didn't blow with the* (written below the third system)

The score is for a vocal and instrumental work, featuring a vocal line (Voce) and a large instrumental ensemble (Violoncelli, Fagotti, Viola, Organo, Violone, Baritone, Contrabasso). The tempo is marked *Andante Larghetto*. The score includes slurs, articulations, and dynamics (e.g., *p*, *f*).

"Aber du lieBst wehen": Mendelssohn pencils in slurs, articulations, tempo indication, scoring and dynamics.

Mendelssohns Händel: Israel in Ägypten

Prof. R. Larry Todd

Mendelssohn nährte sein Interesse an Barockmusik bekanntlich nicht nur an der Musik Johann Sebastian Bachs, sondern auch an der Händels. Während Bach seiner Leidenschaft für Kontrapunkt entgegenkam, bot ihm Händel einen zugänglicheren, vielfältigen Stil, der zugleich dramatisch, prachtvoll, packend und zutiefst theatralisch war – wobei natürlich auch Händel sich auf seinen Kontrapunkt verstand. Doch für George Bernard Shaw bot Händels Musik, wie er 1913 schrieb, durch ihre „Überzeugungskraft“ etwas, das über das bloß Musikalische auf die übrigen Künste ausstrahlte: den Inbegriff von Stil. „Wer mit einem Schlag etwas so sagen kann, dass es keine Widerrede duldet, der hat Stil“, schrieb Shaw. Auch das ist eine starke Überzeugung, die Beethoven – für den, so heißt es, Händel über allen anderen Komponisten stand – geteilt haben dürfte. Zu den Kostbarkeiten in Beethovens Besitz zählte in dessen letzten Lebensjahren die erste Sammelausgabe von Werken Händels, die der Engländer Samuel Arnold von 1787 bis 1797 herausgegeben hatte. Ein Exemplar der Sammlung befand sich auch in Mendelssohns Besitz; er hatte es 1835 geschickt bekommen, nachdem er in Köln *Solomon* dirigiert hatte.

1820, fünfzehn Jahre zuvor, hatte Carl Friedrich Zelter die Stimme des elfjährigen Mendelssohn als „brauchbar“ eingestuft und ihn in den Chor der Berliner Singakademie aufgenommen. Dort bekam der Knabe etliche Werke Händels zu hören. Als er 1825 in Frankfurt Johann Nepomuk Schelbles Caecilienverein besuchte, ergab sich weitere Gelegenheit dazu; Schelble hatte sich auf Händel-Oratorien geradezu spezialisiert. Nachdem er Schelble *Judas Maccabaeus* hatte proben hören, improvisierte der Jüngling ein Quodlibet über Themen aus dem Oratorium, die er – so berichtet Ferdinand Hiller – geschickt miteinander verwob, ganz im Stil Händels, dabei völlig uneitel.

Schon für Musikkenner der 1820er Jahre war es schwierig, Händelsche Stilelemente von Bachschen zu unterscheiden. Als Mendelssohn 1825 Pierre Rode eine Fuge vortrug – wahrscheinlich aus seiner Streichersinfonie c-Moll, einem dichten, vom Einfluss Bachs geprägten Stück –, fragte der französische Geiger den Jüngling, ob er Händel studiert habe; wenn ja, dann habe er etwas daraus gelernt. Und das traf auch zu: Als Mendelssohn wenige Monate später sein Streichoktett schrieb – sein Durchbruch als Komponist –, klangen durch die rastlose Vielstimmigkeit der Instrumente im Finale, einer wahren *tour de force*, unüberhörbar Anklänge an „And He shall reign forever and ever“ aus dem *Messiah*-Halleluja hindurch – nahezu notengetreu.

Wie tief Mendelssohns Interesse an Händel reichte, wurde mehr als deutlich, als er 1829 zum ersten Mal England besuchte. In der königlichen Bibliothek in London durfte er sechzig dicke autografe Händel-Bände einsehen, genug für Monate des Studiums. Mendelssohn übte sich in musikwissenschaftlicher Detektivarbeit und berichtete von Passagen aus Händels frühen weltlichen Duetten in italienischer Sprache, die in den Oratorien wiederverwertet wurden – darunter ein Liebesduett aus Händels früher italienischer Periode, das Jahre später im *Messiah*-Chor „For unto us a child is born“ aufging.

Händels Musik beschäftigte Mendelssohn sein Leben lang. Wie die Musik Bachs zog sie ihn immer wieder hin zum Barock, einer der Quellen, die in Mendelssohns eigenen, unverwechselbaren Stil einfließen. Nicht weniger als zehn Werke Händels interessierten Mendelssohn besonders, darunter ebenso Oratorien (*Israel in Egypt*, *Messiah*, *Judas Maccabeus*, *Solomon*, *Samson* und *Joshua*) wie das *Dettinger Te Deum*, die *Masque Acis and Galatea*, die Ode *Alexander's Feast* und das Krönungs-Anthem *Zadok the Priest*. Einige

dieser Werke bearbeitete Mendelssohn – meistens, indem er Bläserstimmen oder einen Orgelpart zur Verstärkung des Orchesters und für die Rezitative hinzufügte. Am häufigsten befasste Mendelssohn sich allerdings mit dem Oratorium *Israel in Egypt*. In den 1830er und 1840er Jahren dirigierte er es mehrmals ganz oder in Auszügen. Während seiner kurzen, aber glanzvollen Laufbahn nahm sein tiefes Interesse an Händel und besonders an dessen *Israel in Egypt* also erheblichen Raum ein.

Die erste Gelegenheit zur Aufführung des Oratoriums ergab sich am 26. Mai, dem Pfingstsonntag des Jahres 1833, als er das 15. Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf leitete. Zur Eröffnung erklang *Israel in Egypt* – und es wurde ein großer Erfolg. Einzelheiten zu Vorgeschichte und Aufführung sind in Robert Kings Aufsatz weiter unten nachzulesen. Einige Wochen darauf stellte Mendelssohn das Oratorium in einen ganz anderen Zusammenhang. Der preußische Kronprinz, der spätere König Friedrich Wilhelm IV., weilte in Düsseldorf, das nach Napoleons erster Abdankung 1814 von Preußen annektiert worden war. Für das königliche Gefolge und etwa vierhundert Gäste wurde ein multimediales Kunstspektakel veranstaltet. Auf einem eigens errichteten Podium im großen Saal der Kunstakademie bildete ein Doppelchor von neunzig Musikern einen Halbkreis um Mendelssohns Flügel. In Anwesenheit des Kronprinzen nahm das Spektakel am 22. Oktober seinen Lauf. Für Mendelssohn spielte sich die Hauptsache im mittleren, zweiten Teil ab: eine Auswahl von Chören aus *Israel in Egypt*. Händels Musik wurde durch „lebende Bilder“ ausgeschmückt, die verschiedene Chöre illustrierten, wenn der Bühnenvorhang sich hob; senkte er sich, so nahmen die Schauspieler dahinter neue Posen ein – gleichsam eine Choreographie aus bewegter Musik und erstarrtem Bild. So mischte und bespiegelte sich Hör- und Sichtbares, begrenzt einzig von der Fantasie der beiden mit Mendelssohn befreundeten Düsseldorfer Maler Eduard Bendemann und Julius Hübner, die die *tableaux vivants* entworfen hatten, und dem Reichtum der Musik Händels mit ihren zahlreichen Tonmalereien.

Zwar sollte Mendelssohn ein so luxuriöses Spektakel nie wiederholen. Handels Oratorium jedoch führte er noch viermal in voller Länge auf, zweimal 1836 in Leipzig sowie 1842 in Düsseldorf und 1844 in Berlin. Die erste Leipziger Aufführung fand im November 1836 in der Paulinerkirche statt. Um die 2000 Leipziger waren in die ungeheizte Kirche gekommen, um das Oratorium zu hören, zu dem sich aus den örtlichen Singvereinen ein Chor von 300 Sängern zusammengefunden hatte. Da die Kirche eine Orgel besaß, verzichtete Mendelssohn auf zusätzliche Bläserstimmen, wie sie seit dem 18. Jahrhundert für die Einrichtung von Handel-Oratorien üblich waren. Somit näher an die Klangwelt Handels gerückt, wurde die Aufführung von der Presse als Wiederbelebung einer historischen Aufführungstradition gefeiert.

1842 in Düsseldorf stand bei einer erneuten Gesamtaufführung von *Israel in Egypt* keine Orgel zur Verfügung. Deswegen bearbeitete der Komponist seine Orgelstimme für Bläser – allerdings zurückhaltender als andere Fassungen von Handels Oratorien, die die Bläser zu geschmacklosen Effekten missbrauchten, so dass sie klangen „wie ein alter Kamm; denn wollen sie Handel instrumentieren und würden vor Angst unter den Tisch kriechen wenn der dicke Herr noch lebte.“ Bei Mendelssohns letzter Gesamtaufführung von *Israel in Egypt* 1844 in der Berliner Garnisonkirche war wieder eine Orgel vorhanden, sodass er auf seine selbst erstellte Stimme zurückgreifen konnte.

Mendelssohns letzte Auseinandersetzung mit *Israel in Egypt* bezeugt seine zukunftsweisenden musikwissenschaftlichen Vorstellungen. Kurze Zeit nach Gründung der English Handel Society 1843 wurde Mendelssohn gebeten, das Oratorium herauszugeben. Zwar erschien die Partitur 1846, doch nur nach erheblichen Schwierigkeiten: Die Handel Society hatte Mendelssohn gebeten, Dynamik- und Vortragsanweisungen einzufügen. Seinem Freund Ignaz Moscheles schrieb er in aller Deutlichkeit: „Die

Sache mit der Handel-Society tut mir leid; es ist mir unmöglich, meine Ansichten darüber zu ändern ... So kann ich unmöglich in eine Händelsche Partitur Vortragszeichen, Tempi oder irgend etwas hineinschreiben, wenn es irgend wie im Unklaren bleibt, ob sie von mir oder von Händel sind." Man kam zu einem Kompromiss: Die von Mendelssohn hinzugefügten Anweisungen wurden in Klammern gesetzt, die Orgelstimme und der Klavierauszug von seiner Hand wurde unter die Gesamtpartitur gedruckt. 1846 war Mendelssohn seiner Zeit voraus, wenn er darauf bestand, eine Ausgabe zu erarbeiten, die Händels Absichten, wie sie aus den Autografen ersichtlich waren, so nahe wie möglich kam. Lange vor der ersten „Urtext-Ausgabe“ entwarf Mendelssohn damit Prinzipien für Musikeditionen, die schließlich zu den Standards der kritischen Ausgaben und der Jagd nach dem „Urtext“ im 20. Jahrhundert führen sollten.

© R. Larry Todd 2016

(Verfasser der Bücher *Felix Mendelssohn Bartholdy: Sein Leben – Seine Musik* und *Fanny Hensel: The Other Mendelssohn*)

Mendelssohn und *Israel in Egypt*:

Die Rekonstruktion einer Rekonstruktion

Robert King

Viele große Komponisten haben die Technik ihrer großen Vorgänger studiert und ihr Genie bewundert. Auch Mendelssohn erforschte die Musik Bachs und Händels gründlich. Doch ging er einen, für seine Zeit radikalen, Schritt weiter: Er unternahm Aufführungen großer Werke der Vergangenheit. Dadurch und

durch seine im Lauf seines kurzen Lebens zunehmenden Bemühungen, den ursprünglichen Absichten der Komponisten näherzukommen, kann er heute als einer der ersten betrachtet werden, die für das eintraten, was man heute „historische Aufführungspraxis“ nennt.

Bekannt ist Mendelssohns Vorliebe für Bach. Seine Berliner Aufführung der *Matthäuspassion* 1829 – von einem gerade 20-Jährigen ins Werk gesetzt – gilt heute weithin als Beginn der Bach-Renaissance. Doch ebenso fesselten ihn Händels Oratorien. Als er in eben jenem Jahr 1829 erstmals nach London reiste, fand er trotz eines von musikalischen und gesellschaftlichen Aktivitäten übervollen Kalenders die Zeit, sich in der königlichen Bibliothek in einige der sechzig Manuskripte Händels zu vertiefen und seinem Lehrer Zelter aufgeregt von Händels Gewohnheit zu berichten, ältere Musik wiederzuverwerten.

Der bedeutende Musikgelehrte und Chorleiter Carl Friedrich Zelter (1758–1832) hatte seine Begeisterung für die Musik Bachs und Händels an Mendelssohn weitergegeben. 1831 unternahm er als Leiter der Berliner Singakademie die wohl erste Aufführung von Händels *Israel in Ägypten* in Deutschland. Er konnte dabei auf ein deutsches Libretto des Bonner Universitätsmusikdirektors Karl Breidenstein zurückgreifen, das als Klavierauszug 1826 bei Simrock in Bonn erschienen war. Der Auszug war Zelter gewidmet, was nahelegt, dass auch Breidenstein unter dessen Einfluss als Musikforscher gestanden hatte.

Am 7. März 1833, ein Jahr nach dem ersten Kontakt mit Mendelssohn, fragte das Niederrheinische Musikfest offiziell an, ob er der Dirigent des 15. Musikfests sein wolle, das jährlich an Pfingsten abgehalten wurde. Mendelssohn hatte bereits für einen großen Teil des Frühjahrs seine Anwesenheit in London zugesagt; also plante er die Reise so, dass er auf dem Weg nach London drei Tage in Düsseldorf blieb, um

dann zehn Tage vor Beginn des Musikfestes zurückzukehren. Es war bereits Tradition, das Musikfest mit einem Oratorium des 18. Jahrhunderts zu eröffnen. Für 1833 einigten das Festkomitee und Mendelssohn sich auf Händels *Israel in Ägypten*.

Das Musikfest besorgte ein gebrauchtes Exemplar der Partitur Samuel Arnolds von 1792 von einem Hamburger Musikalienhandel und bekam die Orchesterstimmen, die für die Berliner Aufführung durch Zelter 1831 angefertigt worden waren. Der Chor benutzte Breidensteins deutsch textierte Ausgabe, obgleich man darin so viele Fehler entdeckte, dass für die Korrekturen der Düsseldorfer Kopist G. Schauseil engagiert werden musste; das Musikfest forderte daraufhin vom Verleger einen Preisnachlass. In London untersuchte Mendelssohn unterdessen Händels Handschrift von *Israel in Egypt* und entdeckte erfreut Rezitative und Arien, die nicht in der Arnold-Ausgabe vorkamen. Außerdem wurde er dem Dirigenten George Smart vorgestellt, der als Autorität für Händel-Oratorien galt und ihm ein altes Libretto zeigte, das Händel angeblich selber benutzt hatte und das ebenfalls Sätze enthielt, die sich in Arnolds Partitur nicht fanden. Von diesen Entdeckungen berichtete Mendelssohn begeistert dem Vorsitzenden des Musikfestes und schrieb die fehlenden Sätze ab.

Im Festkomitee waren Bedenken aufgekommen, weil Händels Partitur keine Ouvertüre enthielt. Mendelssohn griff daraufhin auf ein Werk zurück, das er 1826 als 17-Jähriger komponiert hatte. Er kürzte beherzt, schrieb einen neuen Schluss (in der Partitur datiert auf den 10. April 1833), der besser zum Oratorium überleitete, und fügte drei Posaunenstimmen hinzu, wie sie auch bei Händel prominent eingesetzt sind. Die „Trompeten-Ouvertüre“ erwies sich als packende nachkomponierte Einleitung zum Oratorium, die mit wiederholten Fanfaren die Handlung vorbereitet und mit gediegenen

Fugato-Abschnitten sowie raffiniert wechselnden Bläserfarben über zartem Streicherweben aufwartet. Eduard Devrient berichtete, diese Ouvertüre sei Abraham Mendelssohn das liebste von den Werken seines Sohnes gewesen.

Eine Schwierigkeit hatte Mendelssohn noch zu überwinden: Im 1833 vorgesehenen Konzertsaal, einem großen Holzgebäude im Norden der Stadt, gab es keine Orgel. Die Begleitpartien der Rezitative, die leichter instrumentierten Arien und auch manche Chorabschnitte mussten durch Instrumente aufgefüllt werden, damit Stellen, die nur aus Oberstimme und Bass bestanden, nicht dürrtlig klangen. Ein Stück Notenhandschrift, angeklebt über dem ersten Rezitativ der von Mendelssohn benutzten Arnold-Partitur, zeigt, dass er die Rezitative mit zwei Solocelli (beide in Doppelgriffen) und Kontrabass begleiten ließ. Diese sechs Takte geben einem heutigen Herausgeber genug Hinweise, wie auch die übrigen zehn Rezitative auszusetzen sind. Eine weitere Handvoll Seiten in der Arie „Hoffnung lindert unsre Schmerzen“ zeigt eine andere charakteristische Instrumentalfarbe Mendelssohns: Die fehlenden Harmonien des Orgel-Continuos werden von zwei Klarinettenstimmen ausgefüllt. Auf der ersten Seite ist zu lesen: „Die Clarinetten waren zur Aufführung beim Düsseldorfer Musikfest, 28. Mai 1833, zugesetzt, wo keine Orgel war.“ Auch hier liefert der Satz hinreichendes Material, um einer heutigen Rekonstruktion als Grundlage für die Vervollständigung ähnlicher Passagen zu dienen.

Ein weiteres autografes Blatt offenbart ein besonderes orchestrales Farbenspiel, das Mendelssohn dem von Händel bereits sehr stimmungsvoll gesetzten Chor „Er sandte dicke Finsternis“ zusetzte. Zu Händels geisterhaftem Satz aus hohen Fagotten und leisen Haltetönen der Streicher fügte er zwei Flöten hinzu, gespielt im tiefen Register, zwei Hörner, von denen das eine tiefe Haltetöne beisteuert, sowie zwei

Klarinetten, jede Stimme mit penibel eingezeichneter Dynamik. Der Orchesterzauberer Mendelssohn erfindet hier geradezu magische Farben.

Andere Fragmente weisen neue Posaunen- und zusätzliche Hornstimmen für den Eröffnungsschor des zweiten Teils auf, „Moses und die Kinder Israel“, sowie für den Triumphchor „Ich will singen meinem Herrn“, der als Schlusschor wiederholt wird und für den auch ein neuer Paukenpart erhalten ist. Im gleichen Stil wurden Hornstimmen für andere großformatige und mit Blechbläsern besetzte Sätze ergänzt. Außerdem ist es unwahrscheinlich, dass Mendelssohn die Flöten und Klarinetten – die ja als Continuo-Ersatz an der Aufführung teilnahmen – in den großen Finalsätzen untätig hätte herumsitzen lassen.

Die Dirigierpartitur Mendelssohns nach Arnolds Ausgabe von 1792 ist in der Deneke Collection der Bodleian Library Oxford erhalten. Sie erweist sich als Fundgrube an Informationen über die Aufführung, denn sie enthält Mendelssohns Dynamik- und Tempo-Eintragungen, Bindungen und Artikulation. Sie zeigt außerdem, dass er den Part der 1. Trompete umschrieb – entweder, weil er seinem Solotrompeter nicht ganz traute, wenn die Partie über die Notenlinien hinausging, oder weil der Klang ihm nicht gefiel: Immer wenn Händel die Trompete über g“ hinausgeschickte, schrieb Mendelssohn die Stimme um, selbst wenn sie dann manchmal die 2. Trompete verdoppelte.

Aus dem Programm des Musikfestes von 1833 ist ersichtlich, dass Mendelssohn Händels Partitur verschiedentlich anpasste, vor allem weil Chorsänger und Streicher und damit die Mehrzahl der Musiker Amateure waren und die Probenzeit knapp war. Vier Chöre wurden gestrichen. Zu den Änderungen unter den heute gewöhnlich erwarteten Solonummern zählte die Zuweisung der „Frösche“-Arie an einen Bass

und der Arie „So dachte der Feind“ an einen Sopran sowie die Streichung des Bass-Duets „The Lord is a man of war“. Dafür fügte er das schöne Alt-Bass-Duett „Der Himmel ist dein“ aus dem Chandos-Anthem „My song should be alway“ ein. Überdies schuf Mendelssohn für den ersten Teil eine Reihe überbrückender Rezitative und Accompagnati, um den dramatischen Fluss des Werks zu unterstützen.

Unsere Rekonstruktion der Klangwelt Mendelssohns macht bei der Partitur jedoch nicht halt. Die Orchestermusiker spielen auf Instrumenten, wie sie in Deutschland um 1830 in Gebrauch waren; gestimmt sind sie auf A = 430 Hz. Die Streichinstrumente sind besaitet wie im frühen 19. Jahrhundert üblich, die Streicher benutzen Tourte-Bögen; das Ergebnis ist ganz allgemein ein Spiel, das mehr „an der Saite“ bleibt. Triller beginnen von unten, Portamento, Rubato, Vibrato und Bindungen werden nach frühromantischen Prinzipien eingesetzt.

Eine Rekonstruktion der Aufführung Mendelssohns wurde uns erstmals aus Anlass eines Konzerts im Rahmen der Mendelssohn-Festtage des Leipziger Gewandhauses 2014 vorgeschlagen. Es war eine unwiderstehliche Aufgabe, denn schon lange zählt Mendelssohn zu meinen großen Vorbildern; seine Werke dirigierte ich immer besonders gern. Auf Instrumenten der Entstehungszeit gespielt, erwacht die Musik plötzlich zu dreidimensionalem Leben – mit perfekter Balance der präzise ausgearbeiteten Texturen und sorgfältig konstruierten Klangfarben zwischen den und innerhalb der Klanggruppen des Orchesters. Viele Menschen berieten uns und halfen mit bei Erforschung, Rekonstruktion und Neukomposition der Partitur. Allen gebührt unser Dank, besonders: Martin Holmes und den Mitarbeitern der Bodleian Library Oxford; den Bibliothekaren des Heinrich-Heine-Instituts Düsseldorf, der Universitätsbibliothek Cambridge und der Bibliothèque Nationale Paris; Sonja Epping, Dr. Ann-Katrin Zimmermann und den Mitarbeitern des

Leipziger Gewandhauses; Prof. R. Larry Todd; Prof. Clive Brown; Brian Clark; und den großzügigen Sponsoren und Einzelpersonen, die die Aufnahmekosten mitgetragen haben. Bei den ersten Proben waren die scharfen Ohren der Musiker des King's Consort gefragt: Sie sollten raten, wo Mendelssohn aufhörte und die Rekonstruktion begann. Es war eine Erleichterung, dass niemand diese Schaltstellen erriet – verstärkt noch von dem erfreulichen Publikumsecho auf die Aufführung des King's Consort 2014 in Leipzig (für die wir auch die *tableaux vivants* rekonstruierten). Die größte Freude jedoch bedeutete es, in der Arbeit mit einigen der gebildetsten und kritischsten Musiker Europas eine stets greifbare freudige Anspannung zu spüren – ganz zu schweigen vom klingenden Ergebnis. All das ließ keinen Zweifel daran, dass das Erforschen und Rekonstruieren von Mendelssohns eigener Händel-Forschung und -Rekonstruktion sich mehr als gelohnt hat.

© Robert King 2016

Übersetzung: Friedrich Sprondel



Reconstructing Mendelssohn's
tableaux vivants in Leipzig
Gewandhaus. Four times during
the performance a curtain behind
the choir and orchestra rose to
reveal a scene from the oratorio.

(rehearsal photo © Joanna
Scheffel Photography)



CD 1

Erster Teil - Exodus

1 *Ouverture*

2 *Rezitativ (Tenor)*

Nun kam ein neuer König über Ägypten,
der Joseph nicht kannte;
und er setzte über Israel Fronvögte,
die sie drückten mit Arbeit
und schweren Diensten, unbarmherzig.

3 *Chor*

Aber die Kinder Israels schrien,
schrien in ihrer harten Knechtschaft;
und ihr Schrei'n stieg auf zu dem Herrn.
Sie erlagen der Arbeit
und weinten laut um Rettung.

CD 1

Part One - Exodus

1 *Overture*

2 *Recitative (tenor)*

Now there arose a new king over Egypt,
which knew not Joseph;
and he set over Israel taskmasters
to afflict them with burthens,
and they made them serve with rigour.

(Exodus 1: 8, 11, 13)

3 *Chorus*

And the children of Israel sighed
by reason of the bondage,
and their cry came unto God.
They oppressed them with burthens,
and their cry came up unto God.

(Exodus 2: 23; Exodus 1:13)

4 *Rezitativ (Tenor)*

Da sandt' er Moses, seinen Diener
und Aaron, den er erwählet,
zu tun Wunder unter ihnen,
und Zeichen, in dem Lande Ham.
Den Strom verwandelte er in Blut.

5 *Rezitativ (Bass)*

Aber die Zaub'rer auch,
vermochten dies durch falsche Künste,
drum ward Pharaos Herz verstockt von Neuem
und nach sieben Tagen
schonungslos sucht' neue Plag' ihn heim,
von des allmächt'gen Herren Hand.

6 *Arie (Bass)*

Und Frösche ohne Zahl bedeckten das Land,
selbst des Königs innerste Gemächer.
Er ließ ihre Herden sterben an Seuchen,
schwarze Blattern verzehrten die Haut.

4 *Recitative (tenor)*

Then sent he Moses, his servant,
and Aaron whom he had chosen;
these shewed his signs among them,
and wonders in the land of Ham.
He turned their waters into blood.
(Psalm 105: 26, 27, 29)

5 *Recitative (bass)*

But with false artifice,
the magicians achieved the same,
so Pharaoh's heart again was stubborn;
and after seven days
a new plague befell him, mercilessly,
from the almighty Lord's hand.

6 *Aria (bass)*

Their land brought forth frogs,
yea, even in their king's chambers.
He gave their cattle over to the pestilence;
blotches and blains broke forth on man and beast.
(Psalm 105: 30 : Exodus 11: 9, 10)

7 *Rezitativ (Tenor)*

Die Plage wich und Pharaos starrer Sinn
bleibt noch verstockt,
reizt wiederum den Herrn.

8 *Chor*

Er sprach das Wort,
und es kamen unzählige Fliegen
und stechende Mücken in ihre Häuser.
Und der Heuschrecken dunkler Schwarm
verzehrte schnell die Frucht auf dem Feld.

9 *Rezitativ (Tenor)*

Dies neue Wunder zeigt' die Ohnmacht
falscher Zauberkünste, staunend schallt' ihr Ruf:
Dies ist der Finger des allmächt'gen Gott.

7 *Recitative (tenor)*

The plague subsided,
and Pharaoh's heart remained stubborn,
again provoking the Lord's wrath.

8 *Chorus*

He spake the word,
and there came all manner of flies
and lice in all quarters.
And the locusts came without number,
and devoured the fruits of the ground.
(Psalm 105: 31, 34, 35)

9 *Recitative (tenor)*

This new wonder showed the impotence
of false artifice, and in amazement they cried:
This is the finger of the almighty God.

10 *Rezitativ (Tenor)*

Doch Pharao trotzt' in seinem stolzen Herzen
noch Jehova und Jehovahs Volke.
Darob entbrannt' auf Neu' des Höchsten Zorn.

11 *Chor*

Hagel statt Regen fiel herab.
Feu'r unter'm Hagel her,
stürzt' in Strömen auf das Land.

12 *Rezitativ (Sopran I)*

Pharao sah's an mit tiefem Jammer
Und sprach zu Mose: halte ein!
Fleh deinen Gott, er möge stillen
seine mächt'gen Wetter, den Hagelsturm -
Und Israel mag ziehn.

10 *Recitative (tenor)*

But Pharaoh, in his proud heart, continued
to defy Jehovah and Jehovah's people.
And so the wrath of the Most High again flared up.

11 *Chorus*

He gave them hailstones for rain;
fire mingled with the hail
ran along upon the ground.
(Psalm 105: 3; Exodus 9: 23, 24)

12 *Recitative (soprano I)*

Pharaoh looked on in deep distress
and said to Moses: cease!
Implore your God that he may calm
his mighty tempests, the hailstorm -
and Israel may go.

13 *Rezitativ (Tenor)*

Moses verließ die Stadt mit frohem Herzen
und breitete die Hände gen den Herrn.

14 *Rezitativ (Bass)*

Als Pharao alles friedlich ruhen sah,
verging er sich noch mehr,
verstockt' noch mehr sein Herz,
er und seine Knechte.
Da ließ Jehova aufs Neu'
ergehn sein Strafgericht.

15 *Chor*

Er sandte dicke Finsternis über all' das Land,
dass niemand sah.

13 *Recitative (tenor)*

Moses left the city with a happy heart
and spread out his hands towards the Lord.

14 *Recitative (bass)*

When Pharaoh saw each and all resting
peacefully, he sinned yet more,
and hardened his heart even more,
he and his servants.
Then Jehovah once again
convened his court of punishment.

15 *Chorus*

He sent a thick darkness over the land,
even darkness which might be felt.
(Exodus 10: 21)

16 *Rezitativ (Tenor)*

Doch als nun Pharao wieder sah die Sonne,
war er nicht eingedenk der Furcht des Herrn,
gab Israels Bitten kein Gehör,
da reckt' der Herr noch einmal aus die Hand.

17 *Chor*

Er schlug alle Erstgeburt' Ägyptens,
den Kern von ihrer Macht.

18 *Chor*

Aber mit seinem Volke zog er dahin
gleich wie ein Hirt.
Er führte sie aus mit Silber und Gold,
führte das ganze Heer
aus Ägypten auf einen Tag.

16 *Recitative (tenor)*

But when Pharaoh saw the sun again,
he no longer feared the Lord;
he did not hearken unto Israel's pleas,
so once again the Lord stretched out his hand.

17 *Chorus*

He smote all the first-born of Egypt,
the chief of all their strength.

(Psalm 105: 36, 37)

18 *Chorus*

But as for his people,
he led them forth like sheep:
he brought them out with silver and gold;
He led the entire army
from Egypt in one day.

(Psalm 78: 53; Psalm 105: 37)

19 *Rezitativ (Sopran I)*

Und Israel war befreit
und hoffte froh auf sein verheiß'nes Land
nach schwerer Knechtschaft Druck.

20 *Arie (Sopran I)*

Hoffnung lindert unsre Schmerzen,
gießet Balsam in die Wunden,
die uns bitt'rer Jammer schlug,
Hoffnung zeigt zum Trost nach oben,
treu, wenn alles uns verlassen,
strahlt durch Nacht ein heller Stern.

21 *Chor*

Er gebot es der Meerflut, und sie trocknete aus.
Er führte sie hindurch,
wie über trock'nes Land.

19 *Recitative (soprano I)*

And Israel was delivered
and gladly hoped for its promised land
after harsh servitude and oppression.

20 *Aria (soprano I)*

Hope soothes our pains,
pours balm into the wounds,
inflicted upon us by bitter misery.
Hope points upwards for comfort,
steadfast, when we are abandoned by all else,
a bright star shining through the night.

21 *Chorus*

He rebuked the Red Sea, and it was dried up.
He led them through it
as though across dry land.

(Psalm 106: 9)

22 *Chor*

Aber die Fluten überwältigten der Feinde Schar,
dass auch nicht einer übrig blieb.

CD 2

Zweiter Teil - Moses' Gesang

1 *Chor*

Moses und die Kinder Israel sangen also
zu dem Herrn, sein Lob ausrufend:

2 *Chor*

Ich will singen meinem Gott,
denn er hat geholfen wunderbar.
Das Ross und den Reiter
hat er in das Meer gestürzt.

22 *Chorus*

But the waters overwhelmed their enemies,
there was not one of them left.

(Psalm 106:11)

CD 2

Part Two - Moses' Song

1 *Chorus*

Moses and the children of Israel sung this song
unto the Lord, and spake, saying:

2 *Chorus*

I will sing unto the Lord,
for he hath triumphed gloriously;
the horse and his rider
hath he thrown into the sea.

(Exodus 15:1)

3 *Duett (Sopran I und II)*

Der Herr ist mein Heil und mein Lied,
er hat allein mich gerettet,
nur er allein hat mich gerettet.

4 *Chor*

Er ist mein Gott,
und ich will bereiten ihm eine Wohnung,
meines Vaters Gott.

5 *Chor*

Die Tiefe deckte sie,
sie sanken unter wie die Steine in den Grund.

3 *Duet (soprano I & II)*

The Lord is my strength and my song;
he is become my salvation,
only he alone has saved me.
(Exodus 15: 2)

4 *Chorus*

He is my God,
and I will prepare him an habitation;
my father's God.
(Exodus 15: 2)

5 *Chorus*

The depths have covered them:
they sank into the bottom as stones.
(Exodus 15: 5)

6 Chor

Deine Rechte, o Herr,
tut große, herrliche Wunder!
Deine Rechte, o Herr,
hat Pharaos Macht mit der Flut bedeckt.
Und in der Größe deiner Herrlichkeit
hast du sie all' gestürzt, die gegen dich stritten.

7 Duett (Alt und Bass)

Die Himmel sind dein,
die Erde ist dein,
denn du schufest die Feste dieses Erdtals.

8 Chor

Und von dem Hauch deines Mundes
zerteilten sich alsobald die Wasser.
Die Fluten standen in Haufen aufrecht da
und erstarrt lag die Tiefe
im Herzen der See.

6 Chorus

Thy right hand, O Lord,
is become glorious in power;
thy right hand, O Lord,
has covered Pharaoh's might with a flood.
And in the greatness of thine excellency
thou hast overthrown them that rose up against thee.
(Exodus 15: 6 & 7)

7 Duet (alto & bass)

The heavens are yours,
the earth also is yours;
you have created this earth.
(after Psalm 89:11)

8 Chorus

And with the blast of thy nostrils
the waters were gathered together,
the floods stood upright as an heap,
and the depths were congealed
in the heart of the sea.
(Exodus 15: 8)

9 *Arie (Sopran I)*

So dachte der Feind: „Ich will verfolgen,
ich will sie erhaschen und will verteilen den Raub
und üben meine Rache an ihnen.
Ich will ziehen mein Schwert,
meine Hand soll sie verderben.“

10 *Arie (Sopran II)*

Aber du ließest wehen deinen Wind,
und das Meer deckte sie,
sie sanken wie Blei in dem mächtigen Wasser.

11 *Chor*

Wer ist dir gleich, o Herr, unter den Göttern?
Wer ist dir gleich, herrlich in Heiligkeit,
furchtbar und gütig, wundertätig?
Du strecktest aus deine Rechte:
Da verschlang sie das Grab!

9 *Aria (soprano I)*

The enemy said, I will pursue,
I will overtake, I will divide the spoil;
my lust shall be satisfied upon them;
I will draw my sword,
my hand shall destroy them.

(Exodus 15: 9)

10 *Aria (soprano II)*

Thou didst blow with the wind,
the sea covered them;
they sank as lead in the mighty waters.

(Exodus 15:10)

11 *Chorus*

Who is like unto thee, O Lord, among the gods?
Who is like thee, glorious in holiness,
fearful in praises, doing wonders?
Thou stretchedst out thy right hand,
the earth swallowed them.

(Exodus 15: 11, 12)

12 *Chor*

Das hören die Völker und sind erstaunt.
Schrecken rings umher ergreift
all' die Bewohner Kanaans;
die Angst ergreift alle die Bewohner Kanaans,
durch die Stärke deines Arms.
Sie werden erstarren wie Stein,
bis hindurch ist dein Volk, o Herr,
das du erwählt hast.

13 *Arie (Alt)*

Bringe sie hinein und pflanze sie
auf den Bergen deines Erbteils
an den Ort, o Herr,
den du gemacht hast zu deiner Wohnung
und zu deinem Heiligtum,
das deine Hände bereitet.

12 *Chorus*

The people shall hear, and be afraid:
sorrow shall take hold on them:
all the inhabitants of Canaan
shall melt away:
by the greatness of thy arm
they shall be as still as a stone;
till thy people pass over,
O Lord, which thou hast purchased.
(Exodus 15: 14, 15, 16)

13 *Aria (alto)*

Thou shalt bring them in, and plant them
in the mountain of thine inheritance,
in the place, O Lord,
which thou hast made for thee to dwell in,
in the Sanctuary, O Lord,
which thy hands have established.
(Exodus 15: 17)

14 *Chor*

Der Herr ist König auf immer und ewig!

15 *Rezitativ (Tenor)*

Denn die Reiter Pharaos mit all' ihren Wagen
und ihren Rossen sanken ins Meer,
und der Herr ließ die mächtigen Fluten
über sie fallen.
Doch die Kinder Israels gingen mitten hindurch
wie über trocknes Land.

16 *Chor*

Der Herr ist König auf immer und ewig!

14 *Chorus*

The Lord shall reign for ever and ever.

(Exodus 15:18)

15 *Recitative (tenor)*

For the horse of Pharaoh went in with his
chariots and with his horsemen into the sea,
and the Lord brought again
the waters of the sea upon them;
but the children of Israel
went on dry land in the midst of the sea.

(Exodus 15:19)

16 *Chorus*

The Lord shall reign for ever and ever.

(Exodus 15:18)

17 *Rezitativ (Tenor)*

Und Mirjam, die Prophetin, die Schwester
Aarons, nahm eine Pauke in ihre Hand
und alle ihre Weiber folgten ihr nach
mit Pauken zu dem Reigen
und Mirjam sang ihnen vor:

18 *Solo (Sopran I) und Chor*

Singet unserm Gott,
denn er hat geholfen wunderbar!
Der Herr ist König auf immer und ewig!
Das Ross und den Reiter
hat er in das Meer gestürzt.

17 *Recitative (tenor)*

And Miriam the prophetess, the sister of Aaron,
took a timbrel in her hand;
and all the women went out after her
with timbrels and with dances.
And Miriam answered them:
(*Exodus 15: 20, 21*)

18 *Soprano solo and Chorus*

Sing ye to the Lord,
for he hath triumphed gloriously;
The Lord shall reign for ever and ever.
the horse and his rider
hath he thrown into the sea.
(*Exodus 15: 21*)

Autograph manuscripts reproduced by kind permission of
The Bodleian Libraries, The University of Oxford: Deneke 72, p. [3]; Deneke 3, pp. 60c, 62a, 80c, 214
Bibliothèque nationale de France: Conservatoire MS. 206, f. 18v

Copyright subsists in all VIVAT recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Vivat Music Foundation, The Old Rectory, Alpheton CO10 9BT, United Kingdom. Any unauthorised copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to PPL Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE.