



Sylvia McNair · Anne Sofie von Otter
Michael Chance · Jerry Hadley · Robert Lloyd
Academy and Chorus of St Martin in the Fields
Sir Neville Marriner

BONUS FEATURE "FOR EVER AND EVER" INTRODUCTORY FILM

George Frideric Handel 1685–1759

Messiah

Le Messie · Der Messias

Oratorio in three parts
Oratorio en trois parties
Oratorium in drei Teilen

Libretto compiled from the Bible by Charles Jennens

Sylvia McNair soprano

Anne Sofie von Otter mezzo-soprano

Michael Chance alto

Jerry Hadley tenor

Robert Lloyd bass

Academy of St Martin in the Fields Chorus

Laszlo Heltay *chorus master*

Academy of St Martin in the Fields

Kenneth Sillito *leader* · Mark Bennett *solo trumpet*

John Constable *harpsichord* · Ian Watson *organ*

SIR NEVILLE MARRINER

Produced by Tony Boland

Directed by Barrie Gavin

For Ever and Ever

An introductory film on *Messiah* with Sir Neville Marriner and
Prof. H.C. Robbins Landon

Narrated by Antony Horder
Produced by Tony Boland
Directed by Keith Cheetham

1 Titles 0.50

PART 1 · PARTIE 1 · 1. TEIL

2 Symphony 2.59

3 No.1: Accompagnato 2.34

Comfort ye, comfort ye my people

Tenor

4 No.2: Air 3.11

Every valley shall be exalted

Tenor

5 No.3: Chorus 2.56

And the glory of the Lord

6 No.4: Accompagnato 1.32

Thus saith the Lord

Bass

7 No.5: Air 4.20

But who may abide the day of his coming?

Alto

8 No.6: Chorus 2.22

And he shall purify the sons of Levi

9 No.7: Recitative 5.43

Behold, a virgin shall conceive

Mezzo-soprano

Nos.8–9: Air and Chorus

O thou that tellest good tidings

Mezzo-soprano, chorus

10 No.10: Accompagnato 5.25

For behold, darkness shall cover the earth

Bass

No.11: Air

The people that walked in darkness

Bass

11 No.12: Chorus 3.59

For unto us a child is born

12 No.13: Pifa 1.07

Pastoral Symphony

13	No.14: Recitative There were shepherds <i>Soprano</i> Accompagnato And lo, the angel of the Lord <i>Soprano</i> Recitative And the angel said unto them <i>Soprano</i> Accompagnato And suddenly there was with the angel <i>Soprano</i> No.15: Chorus Glory to God in the highest	3.24
14	No.16: Air Rejoice greatly, o daughter of Zion <i>Soprano</i>	4.32
15	No.17a: Recitative Then shall the eyes of the blind <i>Mezzo-soprano</i> No.18a: Duet He shall feed his flock <i>Mezzo-soprano, soprano</i>	5.44
16	No.19: Chorus His yoke is easy	2.20

PART 2 · PARTIE 2 · 2. TEIL

17	No.20: Chorus Behold the Lamb of God	2.41
18	No.21: Air He was despised <i>Mezzo-soprano</i>	8.58
19	No.22: Chorus Surely he hath borne our griefs No.23: Chorus And with his stripes we are healed No.24: Chorus All we like sheep	6.27

20	No.25: Accompagnato All they that see him <i>Tenor</i> No.26: Chorus He trusted in God	2.43
21	No.27: Accompagnato Thy rebuke hath broken his heart <i>Tenor</i> No.28: Arioso Behold and see <i>Tenor</i>	2.50
22	No.29: Accompagnato He was cut off <i>Tenor</i> No.30: Aria But thou didst not leave <i>Soprano</i>	2.17
23	No.31: Chorus Lift up your heads	2.54
24	No.32: Recitative Unto which of the angels <i>Tenor</i> No.33: Chorus Let all the angels of God	1.47
25	No.34a: Air Thou art gone up on high <i>Alto</i>	3.11
26	No.35: Chorus The Lord gave the word	1.06
27	No.36: Air How beautiful are the feet <i>Soprano</i>	2.22
28	No.37a: Arioso Their sound is gone out <i>Tenor</i> No.38: Air Why do the nations <i>Bass</i> No.39: Chorus Let us break their bonds asunder	5.35

29	No.40: Recitative He that dwelleth in heaven <i>Tenor</i> No.41: Air Thou shalt break them <i>Tenor</i>	2.08
30	No.42: Chorus Hallelujah	3.55

PART 3 · PARTIE 3 · 3. TEIL

31	No.43: Air I know that my Redeemer liveth <i>Soprano</i>	5.29
32	No.44: Chorus Since by man came death	1.52
33	No.45: Accompagnato Behold, I tell you a mystery <i>Bass</i> No.46: Air The trumpet shall sound <i>Bass</i>	9.05
34	No.47: Recitative Then shall be brought to pass <i>Alto</i> No.48: Duet O death, where is thy sting? <i>Alto, tenor</i> No.49: Chorus But thanks be to God	3.37
35	No.50: Air If God be for us <i>Alto</i>	4.03
36	No.51: Chorus Worthy is the Lamb Blessing and honour Amen	6.04
	For Ever and Ever Documentary	22.20

HIGHLIGHTS · EXTRAITS · HÖHEPUNKTE

The following lists some celebrated highlights from *Messiah*.

Ce qui suit contient de célèbres extraits du *Messie*.

Im folgenden einige Höhepunkte aus *Der Messias*.

PART 1 · PARTIE 1 · 1. TEIL

3	No.1: Accompagnato <i>tenor</i> Comfort ye, my people	2.34
4	No.2: Air <i>tenor</i> Every valley shall be exalted	3.11
5	No.3: Chorus And the glory of the Lord	2.56
11	No.12: Chorus For unto us a child is born	3.59
13	No.14: Recitative <i>soprano</i> There were shepherds Accompagnato <i>soprano</i> And lo, the angel of the Lord Recitative <i>soprano</i> And the angel said unto them Accompagnato <i>soprano</i> And suddenly there was with the angel <i>soprano</i> No.15: Chorus Glory to God in the highest	3.24

PART 2 · PARTIE 2 · 2. TEIL

18	No.21: Air <i>mezzo-soprano</i> He was despised	8.58
30	No.42: Chorus Hallelujah	3.55

PART 3 · PARTIE 3 · 3. TEIL

31	No.43: Air <i>soprano</i> I know that my Redeemer liveth	5.29
33	No.45: Accompagnato <i>bass</i> Behold, I tell you a mystery No.46: Air <i>bass</i> The trumpet shall sound	9.05

Point Theatre

Paul R. Gregg
Henry A. Crosbie
Mike Adamson

Executive Producers

Job Maarse
Charles Levison
Charles Parsons

Assistant Producer

Clare Dibble

Concert Manager

Jim Aitken

Special Thanks To

British Midland
Doyle Hotel Group

Chief Electrician

John Kane

Stage Managers

David Collis
Michael O'Byrne

Technical Manager

Patrick Soper

Lighting Equipment Supplied By

Lighting Dimensions (WL) Ltd

Crew

Andrew Leonard
Kevin Saunders
John Holland
Stephen Dignam
Paul O'Neill
Ciaran Tallon
Dara Toner

Theatre Sound

Paul Ashe-Browne
The Mikam Sound

Unit Managers

Michael Mullins
Jerry Hayes

Vision Supervisor

Reg Scarff

Cameras

Jim Campbell

Floor Managers

Don Irwin
Michael Broughton

Stage Managers

Maggie Fitzgerald
Ned Tobin

Make-up

Eveleen Lunney

Electrician

Joe Everett

Rigging

Eddie O'Halloran

Production Executive

Waheed Ali

Design Production Manager

Alison Ritchie

Production Team

Lucy Glossop
Harriet James

Production Assistant

Judy Chesterman

Vision Mixer

Sonia Lovett

Sound Engineers

Onno Scholtze
Nico de Koning
Jan Wesselink

Designer

David Blight

Lighting Designer

Alan Woolford

Video Sound Producer

Stan Taal

FOR THE DOCUMENTARY

Photography

Digby Elliot
Martin Payne

Executive Producer

Charles Parsons

Assistant Producer

Clare Dibble

Thanks To

Sir Neville Marriner
Professor H.C. Robbins Landon
St Lawrence Whitchurch, Edgware
The British Library
National Library of Ireland
The Royal College of Music
Mary Evans Picture Library
Hulton Picture Library
The Gerard Coke Collection
The National Portrait Gallery
Fotomas Index
Huddersfield Choral Society
Thomas Coram Foundation
Mander and Mitchenson

Hallelujah and Amen Choruses

RIAS-Kammerchor
RIAS-Sinfonietta
Conducted by Marcus Creed
*by kind permission of
Capriccio Record Company*

Organist

Ian Shaw

Electricians

Colin Holloway
Trevor Hale

Grip

Joze de Cozar

Researcher

Lucy Glossop

Off-line Editor

Gary Dollner

Production Manager

Caroline Elliston

Sound Recordist

John Sushams

Dubbing Engineer

Nigel Squires

VT Editor

Richard Wilding

FOR DVD PRODUCTION

Art Direction and Menu Design

Jeremy Tilston for White Label
Productions Limited

Booklet and Menu Photos

Handel picture on cover spine
by courtesy of the National Portrait
Gallery, London

Project Manager

Ben Pateman

Booklet Editor

Fabian Watkinson for White Label
Productions Limited

Introductory notes

© Decca Classics Productions

Surround Sound

Jonathan Stokes

Surround Sound Facilities

Classic Sound Ltd, London

DVD Authoring & Encoding

Caseys, London

DVD Producer

Tony Weeks

DVD Authoring

Simon Ellis

© 1992 Planet 24 Limited

Productions of Planet 24 in
association with Channel 4,
Radio Telefis Éireann and
Decca Classics Productions

OPERATING INSTRUCTIONS

To access the disc's main menu at any time, press MENU on your remote control. Via the main menu you can play the disc, choose a part, and select the type of audio you require. Press MENU again to resume the programme. To access tracks within each part, use the number keys on your remote control or your DVD player's on-screen display.

AUDIO SELECTION

DTS 5.1. This replays 6-channel DTS surround sound. Select this audio if your DVD player is connected to an audio/video amplifier which supports DTS surround sound.

LCM Stereo. This replays CD-quality stereo (48kHz/16-bit). Select this audio if your DVD player is connected to a conventional stereo amplifier. (This disc will automatically replay this audio unless DTS 5.1 is selected.)

PLEASE NOTE:

Dual-layer DVD (DVD9) The transition between DVD layers may produce a brief pause.

NTSC PLAYBACK

This all-regions NTSC disc is designed for playback worldwide. When playing this disc in PAL regions (eg. Europe, Australasia & Africa) ensure that both your DVD player and TV are PAL/NTSC compatible ("dual-standard"). Older, PAL-only TVs are unable to accept an NTSC signal and will display a vertically rolling, monochrome picture. If in doubt, consult your dealer.

MODE D'EMPLOI

Pour accéder au menu principal du disque à tout moment, pressez MENU sur votre télécommande. Le menu principal vous permet de lire le disque, de choisir une partie, et de sélectionner le type de son que vous désirez. Pressez à nouveau MENU pour revenir au programme en cours. Pour accéder aux différentes pages au sein d'une partie, utilisez les touches numériques de votre télécommande ou l'affichage sur écran de votre lecteur de DVD.

TYPES DE SON

DTS 5.1. Cette sélection correspond à un son ambiophonique DTS 6 canaux. Choisissez ce type de son si votre lecteur de DVD est raccordé à un amplificateur audio-vidéo pourvu du son ambiophonique DTS.

LCM Stéréo. Cette sélection correspond à un son stéréophonique de qualité CD (48 kHz/16 bits). Choisissez ce type de son si votre lecteur de DVD est raccordé à un amplificateur stéréo ordinaire. (NB: le disque sera automatiquement lu de cette manière si l'option DTS 5.1 n'est pas sélectionnée.)

ATTENTION :

DVD deux couches (DVD9) La transition entre les couches du DVD peut entraîner une brève interruption.

LECTURE NTSC

Ce disque, qui utilise le standard universel NTSC, est conçu pour être lu dans le monde entier. Si vous le passez dans une région en PAL (par exemple l'Europe, l'Australasie et l'Afrique), assurez-vous auparavant que votre lecteur DVD et votre téléviseur sont tous deux compatibles avec les standards PAL et NTSC ("double standard"). Sur les téléviseurs plus anciens, munis du PAL uniquement, il vous sera impossible de lire un signal NTSC : vous obtiendrez une image monochrome et défilant verticalement. En cas de doute, consultez votre vendeur.

GEBRAUCHSANLEITUNG

Um das Hauptmenü der DVD zu erreichen, können Sie jederzeit die Taste MENÜ auf Ihrer Fernbedienung drücken. Über das Hauptmenü können Sie die CD abspielen, einen Teil auswählen und die Klangart bestimmen, die Sie benötigen. Drücken Sie wieder MENÜ, um im Programm fortzufahren. Um bestimmte Stücke innerhalb eines Teils zu erreichen, verwenden Sie die Zahlentasten auf Ihrer Fernbedienung oder den On-Screen-Display Ihres DVD-Gerätes.

KLANGWAHL

DTS 5.1. Wiedergegeben wird Sechskanal-DTS-Surroundsound. Wählen Sie diese Klangeinstellung, wenn Ihr Gerät an einen für DTS-Surroundsound geeigneten Audio/Video-Verstärker angeschlossen ist.

LCM Stereo. Wiedergegeben wird Stereoklang in CD-Qualität (48kHz/16-bit). Wählen Sie diese Klangeinstellung, wenn Ihr DVD-Gerät an einen konventionellen Stereoverstärker angeschlossen ist. (Diese DVD wird automatisch mit diesem Klang wiedergegeben, wenn Sie nicht DTS 5.1 ausgewählt haben.)

BITTE BEACHTEN:

Dual-Layer (DVD9) Der Wechsel zwischen verschiedenen DVD-Layern kann zu einer kurzen Pause führen.

NTSC PLAYBACK

Diese NTSC-DVD ist für Playback-Verfahren in aller Welt bestimmt. Wenn Sie diese DVD in PAL-Gebieten (z. B. Europa, Australien, Asien und Afrika) abspielen, stellen Sie sicher, dass Ihr DVD- und TV-Gerät PAL/NTSC-kompatibel sind ("dual-standard"). Ältere, ausschließlich PAL-kompatible Fernseher können ein NTSC-Signal nicht empfangen und zeigen ein vertikal laufendes, monochromes Bild. Im Zweifelsfall wenden Sie sich an Ihren Händler.

HANDEL, DUBLIN AND *MESSIAH*

Donald Burrows

On 10 February 1741 Handel gave his last performance of an Italian opera in London. Although he continued his season until 8 April with English-language works such as *Acis and Galatea* and *Saul*, the February date really marks the end of a musical era. By mid-1741 a new company had been formed in London to produce Italian operas, but Handel apparently resolved to take no part in the enterprise. Although he rejected that path, it seems probable that he had yet to evolve plans for the future. Unless he seriously contemplated emigrating in order to follow a career in continental Europe — a rather unlikely option — the greatest promise seemed to lie with the presentation of his English-language works in London and an expansion of his existing repertory with new pieces. Handel was not without literary collaborators who would supply him with suitable texts, and by the late summer of 1741 two new oratorio librettos were ready for his attention: *Messiah*, a biblical compilation by Charles Jennens, and *Samson*, written by Newburgh Hamilton and based partly on Milton's *Samson Agonistes*. He drafted the scores in quick succession, composing *Messiah* between 22 August and 14 September, and *Samson* between 29 September and 29 October. Both oratorios were drafted in their entirety, but he did not complete the final details of the score of *Samson*. The reason was almost certainly that by 29 October he had determined to spend the forthcoming performing season in Dublin, and considered that the resources demanded by his score of *Samson* were more ambitious than he would be likely to muster there. He attended, as a member of the audience, the first performance of the new opera company on 31 October 1741. By 18 November he was in Dublin.

Although it was subsequently claimed that Handel composed *Messiah* specifically for performance in Dublin, this seems rather doubtful. More probably, his immediate plans were still rather vague in the summer of 1741. A Dublin season was one possible option, but it relied on an invitation from the Lord Lieutenant of Ireland, which might have been forthcoming at the beginning of October after he had begun drafting *Samson*. Back in early September, however, he might still have been considering a forthcoming oratorio season in London, for which *Samson* was intended. One feature common to both of the scores drafted in the summer of 1741 is that they are unusually unspecific about the singers that he expected to be working with. The contrast in the scoring of the two oratorios is also striking. *Samson* required a relatively rich and varied

orchestra, while *Messiah* (as originally drafted) needed only trumpets and drums in addition to the strings and keyboard continuo. As it turned out, this simplicity of resources in *Messiah* was an advantage in a work that he decided to take to Dublin with him for its premiere. Although the city had a flourishing musical life, with the court at Dublin Castle employing a core of the required instrumentalists, he could not be certain in advance of the vocal or instrumental forces that he would find there. While it is reasonable to assume that he made some prudent prior arrangements for the success of his Dublin season, it is unlikely that many specific musicians would have been engaged in advance. The performers in Dublin were mainly ones with whom he had no previous acquaintance. A notable exception was the leading violinist Matthew Dubourg, a Londoner who had been Master of the King's Music in Ireland since 1728. He was the son-in-law of Bernard Gates, a staunch supporter of Handel's music and the supplier of the boy trebles for his London oratorio chorus.

Once established at Dublin in the autumn of 1741, in a house in Abbey Street, Handel arranged a subscription series of oratorio performances. The venue was a new concert hall, the New Musick-hall in Fishamble Street. This had only opened at the beginning of October, and was sometimes known as "Mr Neal's Great Room". William Neal, the moving spirit behind the enterprise, managed the hall in his capacity as treasurer of Dublin's Charitable Musical Society. Handel seems to have gathered a decent orchestra without too much difficulty. But the provision of singers was more of a problem. He had brought the soprano Christina Maria Avolio with him from London, though even she had not sung for Handel before. Newspaper reports also tell of the arrival of an organist, Mr Maclaine, from England, accompanied by his wife, who was expected to sing for Handel. For the chorus and the male soloists he had recourse to the gentlemen of the choirs of Dublin's two cathedrals, St Patrick's and Christ Church. These (together with some theatre performers who may have come into the picture later) constituted Dublin's professional singers.

Handel did not produce *Messiah* in the first subscription series of his Dublin concerts, which began at the end of December. Most likely, he thought the nature of the work more appropriate to the Lenten or Easter season (a phrase in one of Jennen's letters reveals that the librettist had intended Handel to "perform it for his own benefit in Passion Week"). Handel had come to Dublin armed with a collection of his English-language works that would be eminently practical for performance there — works that were of (or could be adapted to) moderate length and which did not necessarily require extensive virtuosity or stamina from all the

performers. The first subscription consisted of performances of *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, *Acis and Galatea*, the *Ode for St Cecilia's Day* and *Esther*. After the first performance, which was attended by a capacity audience including the Lord Lieutenant and his family, Handel enthusiastically reported back to Jennens:

Sigra Avotio, which I brought with me from London, pleases extraordinary, I have form'd an other Tenor Voice which gives great Satisfaction, the Basses and Counter Tenors are very good, and the rest of the Chorus Singers (by my Direction) do exceeding well, as for the Instruments they are really excellent, Mr Dubourgh beeng at the Head of them, and the Musick sounds delightfully in this charming Room, which puts me in such Spirits (and my Health being so good) that I exert my self on my Organ with more than usual Success.

But the first subscription hit trouble about halfway through its run of six performances. Towards the end of January 1742, Dean Swift at St Patrick's Cathedral objected to his Vicar's Choral assisting with any "club of fiddlers". Although the details of subsequent events are not known, it seems most likely that these singers had to withdraw. This had serious consequences for Handel's performances, since most of the best singers held posts in both the cathedral choirs and the pool of available talent was therefore quite small. He seems to have drafted in a new tenor, Calloghan, to take over some of the essential solo work and somehow seems to have put together a cast of sufficiently competent solo singers to complete the first subscription and to embark on a second series of six performances. For this second subscription another new singer entered his company: Susanna Cibber, the sister of Thomas Augustine Arne, who had come over to Dublin from London as an actress, performing at Aungier Street Theatre during the first subscription. She had not previously performed with Handel in London, but as a mezzo-soprano with histrionic talents she proved a useful member of his company. She was, however, prone to illness, which stretched the period of the second season on account of postponed performances. This second subscription added *Alexander's Feast* and *Imeneo* (an Italian opera given in a concert version as a *Serenata*) to revivals from the previous repertory, and ended on 7 April. This date, the Wednesday before Palm Sunday, was relatively late in the performing season, and it was unlikely that he would be contemplating a third subscription.

However, notice had already been given by then of a further performance under Handel's direction. Dublin's principal newspaper

announced it on 27 March as follows:

For Relief of the Prisoners in the several Gaols, and for the Support of Mercer's Hospital in Stephen's Street, and of the Charitable Infirmary on the Inns Quay, on Monday the 12th of April, will be performed at the Musick Hall in Fishamble Street, Mr. *Handel's new Grand Oratorio call'd the MESSIAH*, in which the Gentlemen of the Choirs of both Cathedrals will assist, with some Concertoes on the Organ, by Mr. Handell. Tickets to be had at the Musick Hall, and at Mr. Neal's in Christ-Church-Yard, at half a Guinea each. N.B. No Person will be admitted to the Rehearsal without a Rehearsal Ticket, which will be given gratis with the Ticket for the Performance when pay'd for.

Thus the first performance of *Messiah* was, in modern terms, a charity matinée. The performance, postponed to 13 April and with a rehearsal four days before, began at noon. In view of the charitable object of the performance, Dean Swift apparently relented over the participation of his cathedral singers, and Handel spread solo work liberally among them. The cathedral soloists, who joined Avolio and Cibber (and possibly Mrs Maclaïne), were the altos William Lamb and Joseph Ward, the tenor James Baileys and the basses John Mason and John Hill. Handel naturally subjected his score to considerable revision in order to accommodate the number and talents of his available soloists. In particular, he composed a new setting for duet and chorus of "How beautiful are the feet", the duet section being intended for his "cathedral" altos. (This duet music was subsequently performed in London by Avolio and Cibber.)

The rest, we may say, is history. The newspaper report of the rehearsal tells us that the work was "performed so well, that it gave universal Satisfaction to all present; and was allowed by the greatest Judges to be the finest Composition of Musick that ever was heard, and the sacred Words properly adapted for the Occasion". For the first performance gentlemen of the audience were requested to come without their swords and ladies were asked not to wear hooped skirts. As a result, seven hundred people were crammed into the hall (whose capacity had previously been given as six hundred by Handel), and £400 raised for the charities. Handel lingered in Dublin for another four months and gave two more oratorio performances: *Saul* on 25 May and a repeat of *Messiah* on 3 June. The latter was not advertised as a charity performance, and it is not known whether Handel was able to call on the services of the cathedral singers again. The advertisements said that the performance was "at the particular Desire of several of the Nobility and Gentry," and

concluded (correctly) "N.B. This will be the last Performance of Mr. Handel's during his Stay in this Kingdom".

One thing is clear about Handel's performances of *Messiah* in Dublin. In contrast to the rather controversial reception accorded to the work in London in 1743, it was received with enthusiasm. The audiences acclaimed the work and saw no anomaly in the performance of an oratorio on a sacred subject by singers that included ladies of the theatre and an orchestra that, as already noted, Swift had slightly dismissed as a "club of fiddlers". The last word may go to Edward Synge, Bishop of Elphin, whose glowing tribute was passed on to Jennens by Handel:

As Mr. Handel in his oratorio's greatly excels all other Composers I am acquainted with, So in the famous one, called The Messiah he seems to have excell'd himself ... tho' the Composition is very Masterly and artificial, yet the Harmony is So great and open, as to please all who have Ears & will hear, learned and unlearn'd.

UN SERMON MUSICAL

Jean-François Labie

Dans le répertoire de la musique occidentale, *Le Messie* de Haendel tient une place à part. On peut parler à son sujet véritablement d'œuvre "populaire", connue de tous, fréquemment reprise. Dans le monde anglo-saxon, en particulier, chacune de ses exécutions apparaît à la fois comme une fête musicale et comme un événement familial. Rares sont les musiciens qui peuvent prétendre à un tel privilège d'universalité. Un succès si manifeste et si constant a longtemps occulté toutes les autres compositions de Haendel. Et l'on en est venu à oublier la place exacte que ce *Messie* tient dans son œuvre.

Une reconversion audacieuse

Lorsqu'il composait son *Messie*, Haendel pouvait apparaître à ses contemporains comme une figure d'échec. Trente ans plus tôt, il avait débarqué en Angleterre, jeune Allemand dévoré d'ambition, que marquait un amour du chant contracté en Italie. Pendant plus de vingt-cinq ans, il avait tenté d'imposer à des Anglais qui ne la connaissaient pas encore la formule bien particulière de l'opéra "à l'italienne". Il a livré de nombreuses batailles, a connu bien des triomphes. Pourtant, au bout du compte, son épopée se termina en 1736 sur un échec total. Efforts et combats, son exceptionnelle dépense d'énergie n'aboutit qu'à des salles vides, une ruine menaçante et une santé ébranlée.

À cinquante ans passés, il lui fallait tout recommencer s'il voulait retrouver la confiance d'un public qu'avaient lassé les fantaisies "irrationnelles et exotiques" de l'opéra. Tournant alors le dos à un opéra devenu indésirable, il lui préféra l'oratorio, forme que les Anglais de ce temps pratiquaient encore peu, lui reprochant sa naissance romaine et un parfum de dévotion trop marqué pour leur goût. Quelques "actions sacrées" avaient précédé son mouvement et notre musicien avait participé à l'aventure ; il y avait même rencontré à l'occasion des succès inattendus qu'il n'avait pas su reconnaître, aveuglé par son entêtement à donner aux Londoniens des opéras dont ils ne voulaient plus.

La reconversion n'était pas aisée. De sa double formation allemande et italienne, le compositeur avait surtout retenu un talent très marqué pour l'union des instruments et d'une voix sublimée, fondement du théâtre lyrique tel que l'entendait son époque. Dans la mesure où la contrainte économique l'obligeait à renoncer aux machines de l'opéra et aux voix

prodigieuses dont l'Italie d'alors avait le monopole, il lui fallait travailler avec des moyens à bon marché, scènes nues et voix indigènes de moindre réputation. Il tira d'ailleurs partie de ce que la pauvreté lui imposa en recourant au chœur, cet instrument de faible coût dont l'opéra italien n'avait jamais su tirer grand profit.

Le terme d'oratorio est toutefois trompeur ; les œuvres que donna Haendel à partir de 1740 ont peu de choses en commun avec les compositions italiennes qui portent ce nom. Notre musicien restait trop homme de théâtre pour se limiter à ces respectables divertissements, histoires morales et vertueuses allégories, plus adaptées à l'église qu'à la scène.

Il est vrai que certains de ses premiers oratorios, *Israël en Égypte* ou *L'Allegro*, offrent un déroulement abstrait qui ne se prête guère aux grands mouvements d'émotion. Mais il n'en va plus de même avec *Saül*, qui se présente comme une tragédie très forte à laquelle ne manque que l'action scénique. Le malheureux Saül que sa jalousie dévore, Jonathan le tendre ami, David le héros vertueux sont les protagonistes d'une aventure par laquelle les Londoniens de 1740, lecteurs assidus de la Bible, se sont sentis directement concernés.

Un opéra métaphysique

Prenant ses distances avec la forme originale de l'oratorio romain, Haendel créa ainsi une sorte d'opéra métaphysique n'avouant qu'à moitié sa nature et son identité. L'usage d'une langue entièrement véhiculaire comme l'anglais lui permettait de mettre en place un discours théâtral dont l'efficacité était supérieure à celle de la plupart de ses opéras. Sur ce produit nouveau, il construisit une seconde carrière qui effaça jusqu'au souvenir des échecs passés.

C'est dans cette perspective que s'inscrit *Le Messie*. L'œuvre présente des caractères surprenants dont le plus évident est sa teneur dramatique. Ce qu'il faut appeler le livret de l'oratorio fait en effet directement appel à l'Écriture Sainte, employée par le musicien sans la moindre médiation poétique. Avec ce matériau, il construisit une œuvre de trois heures qui tient à la fois du récit dramatique et du sermon d'édification.

Le paradoxe ne s'arrête pas là. Pour raconter la vie du Christ, Haendel n'utilise les textes historiques que lui offre l'Évangile qu'une seule fois, et très brièvement dans l'évocation de l'annonce faite aux bergers par les anges. Partout ailleurs, les prophètes et les apôtres, Isaïe et saint Paul en

premier lieu, lui fournissent la matière d'un discours qui se place ainsi sous les signes conjoints du récit oblique et du commentaire. Plus que des événements, Haendel cherche à nous parler de leurs causes et de leurs effets. La figure du Christ-Messie remplit tout l'oratorio alors que son personnage en reste étrangement absent. Dans une formulation peu respectueuse, on a pu comparer cette situation à celle de l'Arlésienne de Bizet, invisible au centre d'une action dramatique qu'elle domine, présente à tous les esprits, mais absente de la scène.

Une telle démarche aurait dû faire du *Messie* une œuvre abstraite et dépersonnalisée, s'adressant plus à l'intelligence religieuse de ses auditeurs qu'à leur sensibilité. Il n'en est pourtant rien. Car Haendel a évité cet écueil en organisant l'espace intérieur de son oratorio selon les règles du théâtre. Il a adopté en particulier une construction par scènes nettement dessinées, qui s'enchainent dans une progression dramatique rigoureuse.

Chacune des scènes de cet opéra mystique se compose d'un récitatif et d'un air que vient couronner l'apothéose d'un chœur. Dans la première partie de cette démarche, Haendel se conforme à la pratique la plus commune de la scène lyrique ; il n'apparaît novateur que dans son emploi répété de la formule chorale qui vient ponctuer chaque épisode de son oratorio. Au delà d'un procédé strictement musical, le musicien fait preuve d'une grande connaissance des mécanismes psychologiques de l'écoute collective. Laissant au soliste le soin de formuler les données narratives et spirituelles, il fait intervenir le chœur pour transformer en voix collective ce qui n'était encore que déclaration individuelle. Le crescendo du volume sonore saisit la masse des auditeurs ; fournisseur d'enthousiasme, le musicien offre à la foule la matière d'un geste commun et crée les conditions d'une forme brutale d'affirmation collective.

C'est ainsi que fonctionne à l'évidence le célèbre "*Alléluia*" sur lequel s'achève la seconde partie de l'oratorio. On aurait pourtant tort de ne voir dans ce Haendel des fracas qu'un précurseur des manipulations collectives chères à Carl Orff et aux grands manieurs de foules du XX^e siècle. C'est que, chez lui, la force d'un artifice élémentaire est mise au service d'une pensée très articulée. Le *Messie* est une œuvre "à vocation" dont la rhétorique vise tout à la fois la glorification du Christ-Messie et le réconfort moral des hommes de ce temps. En effet, Haendel ne serait pas le fils spirituel de Luther s'il ne se souciait pas de ces "consciences faibles et effrayées" dont la musique a pour vocation

de les rassurer dans leurs peurs et de les ancrer dans la confiance.

Acte liturgique et manifestation musicale

Alors que les grandes Passions d'un Johann Sebastian ont leur point d'attache dans la contemplation des souffrances du Christ, Haendel a fait de son *Messie* une méditation spirituelle sur l'aspect prophétique de la Rédemption et sur l'intervention du Christ dans la vie de tous les hommes et de chacun d'entre eux. Il a articulé son œuvre en trois parties dont chacune peut être considérée comme une entité dramatique indépendante, mais qui sont enchaînées dans un même discours métaphysique. Il s'agit en fait d'une sorte de psychomachie où rien n'est entièrement joué à l'avance. Un combat oppose la révolte humaine à la paix divine dont le Messie est le porteur. Bien que le mot *Peace* revienne comme un leitmotiv d'un bout à l'autre du texte, l'angoisse des hommes ne se dissipe pas avant l'Amen final.

Le *Messie* est un acte liturgique autant qu'une manifestation musicale. Ce qui explique les réticences d'une partie du public lors de sa présentation à Londres. En fait, c'est une forme de sermon musical, long de trois heures et découpé en épisodes. Récit et commentaire à la fois, ponctué par l'éclat des grands chœurs, il vise à nous remettre dans l'esprit les données essentielles du mécanisme mystérieux de notre rachat.

La première partie est une préparation à la nuit de la Nativité annoncée. Elle est placée dans une lumière de paix et nous rappelle la belle ordonnance de la création, le bonheur tranquille de la brebis que le berger protège, la douceur des chemins redressés. Elle culmine sur l'image de la nuit de Noël. Souvenir d'un voyage de jeunesse dans la campagne romaine, un petit intermède instrumental, la *pifa* est une peinture toute terrestre de ce moment où les anges du ciel et les bergers de ce monde ont uni leur chant de joie.

La violence de la seconde partie contraste avec cette douceur. Elle nous présente par l'intermédiaire des psaumes et des prophéties d'Isaïe les souffrances de la passion du Christ. Elle raconte la révolte des hommes et le refus de l'ordre divin et de la paix qu'il promet. Elle décrit la brutalité de la révolte et des combats pour se terminer sur l'éclat d'un cri de victoire. Masse musicale impressionnante, le célèbre "*Alléluia*" affirme avec l'autorité de la chose jugée que le Messie est bien à jamais "le Roi des rois et le Seigneur des seigneurs".

Après ce chœur de triomphe, il semblerait que tout autre discours soit inutile. Haendel a pourtant donné une troisième partie à son oratorio. Cette dernière partie est moins consacrée à chanter la gloire de Dieu qu'à calmer les craintes d'une malheureuse humanité confrontée à l'évidence de sa mort prochaine et inévitable. Le ton en est donné par le premier air, "I know that my Redeemer liveth".

Les deux premières parties de l'oratorio débutaient sur un mode solennel, ouverture instrumentale ou chœur. Pour la troisième, c'est dans le silence écrasé qui suit l'éclat du grand "*Alléluia*" que s'élève la voix soliste de la soprano. Le *I* initial place toute cette troisième partie sous le signe de l'ego. Il s'agit à l'évidence du destin personnel de chacun des auditeurs. L'effet de contraste est un moyen rhétorique destiné à souligner l'importance du propos. Dans cette affirmation de la vie du Rédempteur, c'est notre propre mort qui est dépassée et comme niée par la victoire de l'Agneau. Toute cette conclusion du *Messie* reprend sous des formes diverses l'idée que la Mort n'a plus d'efficacité contre les hommes, qu'elle a été dépouillée de sa victoire. Il ne reste plus à Haendel qu'à chanter la bénédiction de Dieu et la félicité de l'*Amen*.

La portée du message est d'autant plus forte que le langage musical de Haendel est simple, architecture sonore que tous peuvent comprendre. Vocabulaire et syntaxe, la rhétorique du *Messie* se déroule en lignes fortes ; cette force même est neuve et n'appartient qu'à lui ; dès le XVIII^e siècle, elle a pénétré toutes les couches de la société anglaise, au point qu'on a pu dire du *Messie* qu'il était le second hymne national de la Grande-Bretagne. Il n'y a pas lieu de s'en étonner. Une œuvre qui parle de vie et d'espoir en termes aussi forts et aussi évidents répondait à l'avance aux angoisses d'une population affrontée aux terribles crises de jeunesse de l'âge industriel.

Notons toutefois que cette force qui fait le succès du *Messie* depuis plus de deux cents ans a bien failli lui être fatale dans ses premières années.

Une œuvre controversée

Créé à Dublin en avril 1742, l'oratorio y avait reçu un accueil enthousiaste. On y avait admiré "le sublime, le majestueux, le tendre mis au service des mots les plus solennels et plus émouvants". Si certains journaux parlaient d'un "élégant divertissement", la portée spirituelle de l'œuvre n'avait échappé à personne. Et l'on ne s'était pas étonné outre mesure de l'étonnante forme que le Révérend Patrick Delany, honorable clergyman de la ville, avait donné à son approbation ; saluant la performance de Mrs

Cibber, à qui Haendel avait confié le pathétique "He was despised", il s'était écrié: "Femme, pour ceci que tous tes péchés te soient pardonnés".

Dublin était en 1742 une des plus importantes villes du royaume, mais elle gardait un caractère de ville administrative dominée par une société presque coloniale, pleine de tolérance dans le domaine religieux, très éloignée des conflits philosophiques et politiques qui agitaient Londres. Apparemment, Haendel avait pressenti que son oratorio risquait de provoquer une certaine émotion dans la capitale. Pour le présenter au public dans le cadre de la saison 1743, il en modifia le titre, se contentant d'annoncer sans plus de précision "A sacred oratorio", un oratorio sacré. La précaution devait se révéler insuffisante; l'œuvre provoqua un hourvari de protestations dans les milieux d'église. Une controverse accompagnée d'une violente campagne de libelles amena le compositeur à ne pas inscrire son *Messie* au programme de la saison suivante.

La polémique, à laquelle l'évêque de Londres ne devait pas rester indifférent, portait moins sur des points de doctrine que sur une question d'opportunité, de décence même, disait les adversaires de Haendel, dont l'argumentation reposait sur un dilemme des plus simples. "Un oratorio est un acte religieux ou n'en est pas un. Si c'en est un, je demande si le théâtre est un lieu convenable pour sa célébration et si une compagnie d'acteurs sont les dignes ministres de la parole de Dieu ... Si ce n'est pas le cas, s'il ne s'agit pas d'un acte religieux, mais seulement d'un divertissement, quelle profanation du nom et de la parole de Dieu cela représente-t-il d'en faire un usage si frivole?" C'est dans ces termes que le problème était résumé par un correspondant de l'*Universal Advertiser* dans une lettre du 19 mars 1743.

Le *Messie* devenait un objet de scandale dès lors qu'on l'associait de près ou de loin à l'idée d'opéra. Considéré comme manifestation spirituelle, il dérangeait pour plus d'une raison. Dont la première était que sa forme même l'éloignait des conventions de la musique de divertissement. Haendel n'avait pas habitué ses auditeurs à une proportion aussi lourde des chœurs. Chacune des scènes de l'oratorio aboutit en effet à une conclusion chorale dont le développement est généralement plus ample que ceux du récitatif accompagné ou de l'air qui la précède. L'œuvre en prend un aspect massif auquel les Londoniens de 1743 semblent avoir été réfractaires. Il faut noter au passage qu'*Israël en Égypte*, où Haendel avait également donné la priorité à l'expression chorale, avait rencontré un accueil médiocre.

Sur le fond de la querelle, il faut constater que, dès le premier jour, le public a reconnu la nature particulière du *Messie*. L'enthousiasme du Révérend Patrick Delany et les réticences des autorités londoniennes procèdent d'un même constat: il y a dans l'oratorio de Haendel quelque chose qui est irréductible à la logique du spectacle.

Il faut reconnaître que les réservations des adversaires de Handel ne sont pas sans fondement. Pour être formulée de façon étroite, leur inquiétude n'est jamais que l'expression d'un souci très légitime. Pendant très longtemps, aucun écart n'a été perçu entre les deux notions de musique d'église et de musique religieuse, considérées l'une et l'autre comme des auxiliaires du culte. Dans le monde luthérien d'Allemagne, les Passions de Johann Sebastian Bach trouvaient sans difficulté leur place dans une liturgie d'église dont le clergé restait le maître incontesté. En Angleterre, la division est restée forte entre les pièces fondées sur des textes sacrés et destinées à des cérémonies religieuses et les oratorios basés sur des créations poétiques contemporaines. Jusqu'au *Messie*, Haendel est resté fidèle à cette distinction.

Passant outre et portant la parole sacrée sur un théâtre profane, le musicien échappe d'un seul coup au contrôle de l'institution ecclésiastique au moment même où son discours atteint un public très élargi. Ajoutons-y que l'utilisation de certains des procédés du théâtre confère à l'oratorio une force de persuasion accrue. Ainsi sorti de son rôle subalterne d'acolyte de la liturgie, Haendel usurpe une fonction qui n'est pas la sienne. Ce faisant, il porte atteinte à l'équilibre délicat qui, dans le fonctionnement de la cité, définit les frontières du profane et du sacré.

Un sermon musical

Le *Messie*, nous l'avons déjà signalé, est construit comme un véritable sermon. Dépassant le simple récit de l'aventure humaine du Christ, le musicien offre une méditation sur les causes et les effets de cette aventure. Non content de s'attribuer une partie du rôle réservé depuis toujours aux ministres de la parole sacrée, il refuse certaines des facilités et des conventions du langage ecclésiastique. Il n'use à aucun moment du pieux bouillon des paraphrases, préférant travailler sur la matière vivante, le texte d'origine.

Dans l'indifférence spirituelle qui marque le siècle des Lumières, Haendel nous ramène à la violence de la pensée qui animait un Luther. Dans sa brutalité, son oratorio marque une rupture avec la confortable *via media* qu'offrait l'institution anglicane. Quand il affirme: "J'ai cru voir les cieux

ouverts et le Dieu tout puissant lui-même", rien ne nous autorise à contester ce témoignage d'une intense familiarité avec le divin. Nous quittons le domaine des spéculations spirituelles pour celui d'un nouveau réalisme. Celui-là même qui imprègne la pensée d'un John Wesley. L'enthousiasme wesleyen, qui trouve ses racines dans le désir d'une approche directe, d'un christianisme de l'expérience, n'a jamais empêché le réformateur d'affirmer sa volonté de conformité aux lois de son église d'origine.

Pas plus que lui, George Frédéric Haendel n'affirme une volonté de rupture. Il invente une formule géniale, qui ne sera jamais égalée. Passant par dessus la rigidité des formes de convention, il fait pénétrer ses auditeurs de plein pied dans le monde de l'Amen et de l'Alléluia. Et offre une œuvre empreinte de confiance et de sérénité à un monde chaque jour plus encombré de ses angoisses et de ses incertitudes.

ZUM LOBE DES HÖCHSTEN

Margret Schaeper

Händels Oratorien werden heute meist als kirchliche Musik aufgefasst. Hierfür spricht die biblische Textgrundlage der Mehrzahl seiner oratorischen Werke und der Gattungsbegriff Oratorium, unter dem heute im allgemeinen ein geistliches Werk für Soli, Chor und Orchester in nichtszeneischer Aufführung verstanden wird. Der oft angestellte Vergleich mit Bachs Passionen und die Tatsache, dass Aufführungen hauptsächlich in Kirchen stattfinden, unterstützen ebenfalls diese Anschauung. Die heutige Auffassung, Händels Oratorien als Kirchenmusik zu sehen, steht indes konträr zu jener, die zu Händels Lebzeiten und im 19. Jahrhundert herrschte. Die Stellung des *Messiah* schließlich, der in Deutschland sogar zum Zentralwerk des Händelschen Œuvres, zum Inbegriff seines Schaffens erhoben scheint, ist erst das Ergebnis einer facettenreichen Rezeptionsgeschichte.

Die Entstehung

1741, im Entstehungsjahr des *Messiah*, hatte Händel mit *Deidamia* eine Serie von 41 italienischen Opernwerken abgeschlossen. Nach 30 Jahren, in denen er sich im Musikleben Londons vorrangig für die Oper engagiert hatte, zwangen ihn verschiedene Schwierigkeiten mit Publikum und Ausführenden, sein zweites Opernunternehmen zu beenden. Fortan stellte er das Oratorium in das Zentrum seines Schaffens. Der endgültigen Wendung Händels von der italienischen Oper, die vor allem vom Wohlwollen des königlichen Hofes und des hohen Adels abhängig war, hin zum englischsprachigen Oratorium, das sein Publikum vornehmlich im Bürgertum fand, gingen jedoch schon mehrere Aufführungen von Werken Händels voraus, die er als "in the manner of an oratorio" bezeichnet hatte: Darunter *Esther* (in der revidierten Version; 1732), *Deborah* und *Athalia* (1733), *Saul* und *Israel in Ägypten* (1739) sowie *L'Allegro* (1740).

Die Aufführungen fanden in der Regel in Form von Konzertserien auf Subskription in Londoner Theatern statt. Händel behielt also zunächst den Rahmen und die Organisationsform von Opernvorstellungen bei. Seit 1735 bereicherte er die Attraktivität dieser Konzerte noch durch Orgelkonzerte, die er mit dem Orchester als Einleitungs- oder Zwischenaktmusik spielte.

Das Libretto zum *Messiah* legte Charles Jennens vor, der bereits die Texte zu *Saul* und *L'Allegro* verfasst hatte. Händel, mittlerweile 56 Jahre

alt, vertonte das Werk vom 22. August bis 14. September 1741, wie er im Autograph vermerkte. Dabei benötigte er für die Komposition des 1. Teils die Zeit bis zum 28. August, der 2. Teil war am 6. September beendet und den letzten konnte er bis zum 12. September fertigstellen. Die "Ausfüllung", d.h. die Instrumentation des gesamten Werkes schloss er am 14. September ab. Anschließend begann er mit der Komposition eines weiteren Oratoriums, *Samson*. In den darauffolgenden Jahren folgten in dichter Reihe die Oratorien *Semele*, *Joseph*, *Belshazzar*, *Hercules*, *Occasional Oratorio*, *Judas Makkabäus*, *Joshua*, *Alexander Balus*, *Susanna*, *Solomon*, *Theodora*, *The Choice of Hercules* und als letztes oratorisches Werk *Jephtha* im Jahre 1752.

Reise nach Dublin und Uraufführung

Im Herbst 1741 reiste Händel auf Einladung von William Cavendish, 3rd Duke of Devonshire und Lieutenant of Ireland, der im Februar desselben Jahres London besucht hatte, nach Dublin, um dort Konzerte mit eigenen Werken zu geben. Für solche Aufführungen stand dort ein neuerbauter Konzertsaal in der Fishamble Street zur Verfügung. In zwei Subskriptionsreihen wurden neben mehreren Oratorien auch Orgelkonzerte und -improvisationen Händels gegeben. Diese Aufführungen hatten zum Teil so großen Erfolg, dass sie wiederholt wurden. Erst nach Abschluss der zweiten Konzertreihe wurde die Aufführung des *Messiah* angesetzt:

"For the Relief of the Prisoners in the several Gaols, and for the Support of Mercer's Hospital in Stephen's Street, and of the Charitable Infirmary on the Inns Quay, on Monday the 12th of April will be performed at the Musick Hall in Fishamble Street, Mr. Handel's new Grand Oratorio, call'd the MESSIAH [...] with some Concertoes on the Organ, by Mr. Handell [...]." (Dublin Journal, 27.3.1742)

Nach einer öffentlichen Probe am 9. April erfolgte die Uraufführung jedoch erst am 13.4.1742. Für die Proben und Konzerte standen Händel ca. 20 Chorsänger aus den Dubliner Hauptkirchen Christ Church und St. Patrick sowie insgesamt neun Solisten zur Verfügung. Diese sangen der damaligen Praxis nach mit dem Chor und bildeten zusammen mit weiteren Sängern beider Kirchen die teilweise geforderten kleinen Ensembles. Das Orchester setzte sich aus Streichern sowie zwei Trompetern und Paukern, Musikern aus den Dubliner Musikvereinen Academy of Music und Charitable Musical Society zusammen — die Leitung hatte der Komponist vom Cembalo aus.

Die Zeitungen berichteten anlässlich der Uraufführung von 700 Konzertbe-

suchern — 100 mehr als der Saal normalerweise fasste — da den Damen und Herren nahegelegt worden war, auf das Mitbringen von Reifröcken bzw. von Schwertern zu verzichten. Der Erlös dieses Konzertes von 400 Pfund, bei dem auch die Mitwirkenden auf ihre Honorare verzichtet hatten, kam den oben zitierten Wohltätigkeitsorganisationen zugute. Darauf konnten 142 Gefangene, die wegen geringer Schulden in Haft waren, entlassen werden. Die Komposition des *Messiah* wird als "most finished piece of Musick" gelobt und weiter heißt es:

"The Sublime, the Grand, and the Tender, adapted to the most elevated majestic and moving words, conspired to transport and charm the ravished Heart and Ear." (Dublin Journal, 17.4.1742)

Zudem wurden lange Huldigungsgedichte auf Händel und den *Messiah* verfasst und auch publiziert (Dublin Journal, 20.4.1742). Der Erlös der zweiten Aufführung am 3.6.1742, die ebenfalls ein großer Erfolg war, kam schließlich Händel zugute.

Das Libretto

Das Libretto des *Messiah* stellte Charles Jennens (1703–73) aus Bibelversen zusammen. In der Auswahl der Textabschnitte folgte er zunächst den für Festtage biblischer Gestalten vorgesehenen Lesungen der Anglikanischen Kirche, wie sie in Thomas Cranmers Common Prayer Book in der Fassung von 1552 vorgesehen waren. Durch Auswahl und Bearbeitung der Textteile schuf Jennens direkte Bezüge zwischen den einzelnen Texteinheiten. Dem *Messiah* liegt jedoch keine "Geschichte" wie den dramatischen biblischen Oratorien zugrunde. Handelnde Personen werden nicht dargestellt — thematisiert ist eher die Betrachtung heilsgeschichtlicher Grundideen.

Teil I: Verkündigung und Geburt

Händel eröffnete den *Messiah* mit einer Symphony in der Art einer französischen Ouvertüre mit einer langsamen Einleitung und einem fugato beginnenden Allegro moderato-Teil. Die erste Textsequenz entstammt den Lesungen zum Tage Johannes des Täufers, Verse der Propheten mit der Verheißung vom Kommen des Messias. Der Beginn, "Comfort ye, comfort ye my people", ist als Accompagnato komponiert, weiter gestaltete Händel die Vertonung auch unter der Verwendung von Air und Chorus. Mit dem Seccorezitativ "Behold, a virgin shall conceive" hebt der Text des Propheten Jesaja vom Weihnachtsgeschehen aus der Lesung zum Christtag an. Vor den Text aus der Weihnachtsgeschichte des Lukas "There were shepherds" fügte Händel die Pifa für Streichorchester als

Hirtenmusik ein, ehe die Hirtenszene erzählt wird. Mit "His yoke is easy" beschließt der Chor nach Worten von Matthäus den ersten Teil.

Teil II: Leiden und Auferstehung

Im zweiten Teil stehen zunächst die Lesungen zum Karfreitag. Die Passionsgeschichte wird dabei in fünf Chören, einer Arie und zwei Accompanati vertont. Der Todesbericht "He was cut off" nach Jesaja wird nur als kurzes Accompanato mitgeteilt. Schon in der darauffolgenden Arie "But Thou didst not leave" wird der Tod in Triumph umgedeutet. Im nachfolgenden Chorus "Lift up your Heads" folgt dann der Jubel der Auferstehung zum Ostertag, was in der Arie "Thou art gone up on high" und den nachfolgenden Nummern weiter ausgeführt wird. Abgeschlossen wird der zweite Teil durch den "Hallelujah"-Chor aus der Offenbarung des Johannes.

Teil III: Erlösung aller Sterblichen

Der dritte Teil basiert auf Texten anlässlich der Grablegung und gilt der Reflexion. Er enthält zunächst Betrachtungen über die Gewissheit der Erlösung "I know that my Redeemer liveth" nach Hiob und den Chor "Since by man came death" nach Worten des 1. Korintherbriefes. Von der Auferweckung der Toten handelt das Accompanato "Behold I tell you a mystery" mit der Arie "The trumpet shall sound". Schließlich erklingt u.a. auch das Duett "O death where is thy sting". Die letzten beiden Texte für die Arie "If God be for us" nach dem Römerbrief und den Chor "Worthy is the Lamb" aus der Offenbarung sind in den Lesungen der Anglikanischen Kirche nicht für diese Stelle vorgesehen. Sie wurden hier von Jennings ausgewählt, um den triumphalen Abschluss des Oratoriums zu bilden. Das abschließende "Amen" arbeitete Händel zu einer großangelegten Schlussfuge aus.

Aufführungen in London

Obwohl Händels Dubliner Aufenthalt bereits am 14.8.1742 beendet war, stellte er den *Messiah* in London vorerst zurück. Erst nachdem sein Oratorium Samson hier mehrmals erfolgreich aufgeführt worden war, kündigte er den *Messiah* — jedoch nur unter dem Titel "A new sacred Oratorio" — für den 23.3.1743 im Covent Garden Theatre an. Der Londoner Erstaufführung folgten noch zwei Aufführungen im selben Monat. Händels Zurückhaltung, dieses Oratorium den Londonern als *Messiah* vorzustellen, wird aus den zeitgenössischen Berichten nachvollziehbar: Noch kurz vor der Londoner Erstaufführung wurde in der dortigen Presse die Frage aufgeworfen, ob ein Oratorium ein "Act of Religion" sei — und ob in einem solchen Falle der Aufführungsort, das Theater, und die Ausführenden,

Angehörige des Hauses, geeignet seien, Raum bzw. Mittler für Gottes Wort zu sein — oder aber, ob ein Oratorium der Zerstreuung und dem "Amusement" diene. Auch Misserfolge früherer Aufführungen mögen diese Verzögerung begründen. Beispielsweise wurde das Oratorium *Israel in Ägypten*, ebenfalls ein nicht-dramatisches Werk auf biblischer Grundlage, das mit Sängern und Instrumentalisten vom Theater besetzt war, 1739 bei seiner Uraufführung vom Publikum nicht angenommen.

In London wurde im folgenden Jahr nur eine als *Messiah* betitelte Aufführung gegeben. Zwei weitere folgten 1745 und erst ab 1749 wurde das Oratorium auch in London regelmäßig unter seinem "richtigen" Titel angekündigt. Eine erste Aufführungstradition erfuhr der *Messiah* ab 1750 als jährliches Schlusskonzert von Händels Oratorienaufführungen der Frühjahrsaison. Den ersten großen Erfolg in London erzielte das Werk jedoch erst am 1.5.1750 unter Händels Leitung in der neubauten Kapelle des Foundling Hospitals. Ähnlich dem karitativen Zweck der Dubliner Uraufführung kamen die Einnahmen hier dem Waisenhaus zugute. Ab 1752 wurde der *Messiah* hier jährlich zugunsten dieser Institution gegeben. Noch zu Lebzeiten vermachte Händel dem Hospital eine Partitur samt Stimmenmaterial des Werkes. Für diese Aufführungen im Foundling Hospital ist anhand von Rechnungen eine größere Besetzung belegt als bei früheren Konzerten: Neben den Children of the King's Chapel wirkten 12 Tenöre und Bässe im Chor mit. Insgesamt 14 Violinen, 6 Violoncelli, 2 Kontrabässe, 2 Trompeten, 2 Hörner und Pauken sowie regelmäßig auch 4 Oboen und Fagotte bildeten die Orchesterbesetzung. Die Mitwirkung der Oboen ist zunächst für den Chor "Their sound is gone out", den Händel für Londoner Aufführungen in seiner autographen Partitur im Anhang mit zwei selbständigen Oboenstimmen notierte, gesichert. Das Aufführungsmaterial aus dem Besitz des Waisenhauses belegt indes Oboen und Fagotte auch bei weiteren Sätzen zu Händels Lebzeiten. Ihre Funktion war jedoch im wesentlichen nur, die vorhandenen Sing- oder Streicherstimmen in der ihnen entsprechenden Lage mitzuspielen. Die letzte Aufführung dieses Oratoriums unter Mitwirkung Händels — er starb am 14.4.1759 — fand am 6.4.1759 im Covent Garden Theatre statt.

Händel commemoration 1784

1784 wurde aus Anlass von Händels 25. Todesjahr im Pantheon und in der Westminster Abbey eine Gedenkfeier veranstaltet, zu der sich sämtliche in London wirkenden Musiker zusammenfinden sollten. An fünf aufeinanderfolgenden Konzerttagen sollte eine Vielzahl seiner Werke aufgeführt werden, darunter am 29.5. auch der *Messiah*. Um das Riesenaufgebot an Musikern von rund 300 Sängern und 250 Instrumentalisten (darunter im-

merhin 95 Violinisten, 27 Fagottisten und 12 Trompeter, ferner besondere Instrumente wie das Kontrafagott oder die Tower- und Doppelbass-Pauken) geeignet zu plazieren, musste im Westen der Kirche hierfür eine hölzerne Chor- und Orchestertribüne eingebaut werden, während die Zuhörer den restlichen Raum füllten. Folge dieser wachsenden Anzahl der Ausführenden war unweigerlich eine Art von Monumentalstil, der auch in der kaum vermeidbaren Tempoverbreiterung zumindest in den Chören seinen Ausdruck fand.

Aufführungen auf dem Kontinent

Zu Lebzeiten Händels waren seine Oratorien in Deutschland zunächst nicht aufführbar. Sie waren nicht als Musik für den Gottesdienst oder als "Gemeindemusik", die einen Platz im Kirchenjahr hatte, sondern als "Öffentlichkeitsmusik" geschaffen. Eine mit England vergleichbare Pflege der Chormusik und ein in dieser Art vom Bürgertum getragenes Musikleben etablierte sich in Deutschland erst später. Die ersten Konzerte des *Messiah* auf dem Kontinent fanden in Hamburg statt: Der englische Komponist Michael Arne (1740–86) leitete die Aufführung am 21.5.1772 im Drillhause, der am 15.4. eine private Vorstellung im Bosselhof vorausging. Erhalten ist nur das gedruckte Textheft, in welchem dem englischen Wortlaut der deutsche aus der Lutherbibel gegenübergestellt ist. Es wird deshalb angenommen, dass der *Messiah* hier noch in englischer Sprache gesungen wurde. Auf mehrfache Weise lassen sich Verbindungen zurück zu Händel herstellen: Mit der Veranstaltung Händelscher Oratorien waren in London schon Arnes Großvater Thomas und sein Vater Thomas Augustin befasst — letzterer organisierte für Händel in Dublin 1742 und 1743 Konzertreihen. Und schließlich sang auch seine Tante väterlicherseits, Susanna Maria Cibber, in der Uraufführung den Solosopran!

Die Bearbeitungen

Mit den Aufführungen Händelscher Oratorien in Deutschland setzte eine Folge von Bearbeitungen ein. Schon zu Händels Lebzeiten entsprach es traditioneller Praxis, ein Oratorium "einzurichten". Händel selbst änderte seinen *Messiah* bereits vor der Erstfassung zur Uraufführung ab, ebenso für weitere Konzerte: Mehrere Alternativfassungen einzelner Nummern, Transpositionen und Kürzungen, die Anpassungen an die individuellen Fähigkeiten der Ausführenden und das zur Verfügung stehende Orchester darstellen, sind überliefert. "Einrichtungen" anderer Komponisten trugen schon kurze Zeit später zu mehreren deutschsprachigen *Messiah*-Aufführungen bei: Carl Philipp Emanuel Bach am 31.12.1775 im Hause der Hamburger Handelsakademie mit einer Übersetzung, die Christoph Daniel Ebeling (1741–1817) und Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) ange-

fertigt hatte. Unabhängig davon hatte Klopstock zuvor ein Epos mit demselben Titel verfasst, das durch seine Formenwelt und Thematik später die Aufnahme des Händelschen *Messiah* in Deutschland förderte. 1777 erklang das Oratorium unter Abbe Vogler in Mannheim, 1780 und 1781 folgten in Weimar Aufführungen unter der Leitung von Ernst Wilhelm Wolf, für die Johann Gottfried Herder (1744–1803) eine deutsche Übersetzung verfasst hatte. Im Anschluss an diese Aufführungen formulierte Herder eine Art Kunsttheorie des Oratoriums, aus der eine — verglichen mit der Entstehungszeit des *Messiah* — in vielfacher Weise unterschiedliche Position deutlich wird. Hier wird der *Messiah* nun geradezu zu einem Musterbeispiel der Kirchenmusik erklärt. Ein Text wie das Bibelwort sei hier für geeigneter als z.B. "eine schön-gereimte Cantate". Hierzu trägt auch der Chor als "Basis der heiligen Musik" bei. Der *Messiah* gerät zum Vorbild gottesdienstlicher Musik! Der Händel commemoration von 1784 in Westminster Abbey folgend, führte Johann Adam Hiller den *Messiah* 1786 im Berliner Dom, später in der Leipziger Peterskirche und in Breslau auf. Kirchenmusik sollte nun dem Postulat der Erbaulichkeit genügen.

"Keine Art von Musik schickt sich zu starker Besetzung besser, als die, welche viel Chöre enthält, und mit der edelsten Simplizität und Würde, welche das Herz zum Lobe des Höchsten erheben, und mit dem seligen Gefühl jener höheren Glückseligkeit erfüllen soll, welche rein und ganz zu empfinden, wir doch immer zu irdische Menschen sind."

(J. A. Hiller: *Nachricht von der Aufführung des Händelschen Messias in der Domkirche zu Berlin, den 19. May 1886*)

Hiller hatte hierfür einen deutschen Text geschrieben, der sich eng an die Lutherbibel anlehnte. Über die notwendigen Veränderungen der Singstimmen hinaus, die aufgrund der Unterlegung des deutschen Textes aus der Vermehrung der Silbenzahl und Schwerpunktverschiebung resultierten, griff Hiller zur Verstärkung seiner oben zitierten Absicht gravierend in den Notentext ein: Er kürzte solistische Partien, und von Händel nur ein- bis zweistimmig begleitete Arien setzte er zum Quartett aus. Damit und durch "eine der heutigen Setzart gemäße Anwendung der blasenden Instrumente", vor allem in den Chören, versprach er sich "eine ganz neue Partitur, so ungefähr, wie Händel selbst in unseren Tagen sie geschrieben haben würde".

Ein weiterer Schwerpunkt der Händelschen Oratorienpflege wurde ab 1779 Wien, wo schließlich Wolfgang Amadeus Mozart am 6.3.1789 im Palais des Grafen Esterházy den *Messiah* in seiner Bearbeitung (KV 572) aufführte. Auftraggeber war Freiherr Gottfried van Swieten (1733–1803),

der als Diplomat in London und in deutschen Städten Werke von Händel, darunter auch dessen Oratorien kennengelernt hatte. In Wien setzte er sich dafür ein, seiner Zeit gemäße Oratorien aufzuführen. Neben Oratorien von C.P.E. Bach und Hasse initiierte er neben der *Messiah*- noch drei weitere Händelbearbeitungen Mozarts. Sie waren Stufen auf dem Weg zu einem deutschen Oratorium, der schließlich in der Schöpfung und den Jahreszeiten seinen Höhepunkt erreichen sollte, die Haydn auf Anregung von Swietens komponierte. Die Aufführungen sollten nicht mit großer Besetzung in Richtung einer Händelrenaissance wirken, sondern von Swieten wollte seine adligen Freunde, musikinteressierte Wiener Aristokraten und Mäzene, die sich zur "Gesellschaft der Assoziierten Cavaliere" zusammengeschlossen hatten, im privaten Rahmen auf die Wiederbelebung des Oratoriums vorbereiten — deshalb sollten diese mit den musikalischen Mitteln der Zeit aufgeführt werden. Für Mozarts *Messiah*-Bearbeitung wurden die Streicher- und Singstimmen aus dem Erstdruck der Händelschen Partitur von 1767 entnommen. Als Grundlage des deutschen Textes diente der 1775 von C.P.E. Bach in Hamburg verwendete, den van Swieten revidiert hatte. Unverändert beließ Mozart neben der rein mit Streichorchester besetzten Fuge fast alle Rezitative, vier Chöre und zwei Arien. Er veränderte jedoch mehrfach die Zuweisung solistischer Gesangspartien und strich, wohl zur Straffung des Aufbaus, die Arie "Thou art gone upon high" und den Chorus "Let all the angels of God worship Him". Eine andere Arie, "The trumpet shall sound" erfuhr Kürzungen und Umgestaltungen, die letzte Arie des Werkes "If God be for us" wurde sogar durch ein eigenes Rezitativ Mozarts ersetzt. Die weitreichendsten Veränderungen erhielt Händels Partitur jedoch durch Eingriffe in die Klanggestalt des Werkes, wo Mozart Chöre und Arien um selbständige Streicher- und Bläserstimmen erweiterte. Händel hatte den *Messiah* im wesentlichen mit Streichern und Continuo instrumentiert. Holzbläser (Oboen und Fagotte) spielten in der Regel registerartig die ihrer Lage entsprechende Streicherstimme mit. Obligate Stimmen für Trompeten und Oboen hatte Händel nur für besondere Arien wie "The trumpet shall sound" und Chöre wie "Their sound is gone out", das "Hallelujah" und den Schlusschor des letzten Teils aufgespart. Mozart nutzte Blasinstrumente zum "Verbildlichen" des Inhalts, deutete jedoch auch ganze Arien wie zum Beispiel "The people that walked" durch rhythmisch und melodisch eigenständig geführte Holzbläserstimmen (Flöte, Klarinetten, Fagotte) um. Weitere Veränderungen Mozarts waren Ausdruck der historischen Situation der späten 1780er Jahre in Wien: Mittlerweile war es z.B. nicht mehr üblich, dass Sänger in Form von Kadenzzen die Möglichkeit zum Improvisieren nutzten. An solche Stellen setzte Mozart harmonische Schlusswendungen. Diese Bearbeitung stellte eine eigenständige und

höchst individuelle Auseinandersetzung und Interpretation von Händels Oratorium dar, ohne dass Mozart dabei Gestalt und Aufbau grundlegend verändert hätte. Stellt sich heutzutage die Frage nach der Notwendigkeit von Bearbeitungen Hillers, Mozarts und anderen, so entsprachen diese einer Anpassung an den musikalischen Zeitgeschmack, den "Stil", den Usus.

Auch Mozarts Bearbeitung stieß in der folgenden Zeit auf Kritik und wurde verändert, d.h. bearbeitet. Schon der Erstdruck bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1803, enthielt nicht den Text von Mozart und van Swieten, sondern den der Bearbeitung Hillers, der sich mehr an Luther hielt. Auch das von Mozart selbst komponierte Rezitativ wurde durch die entsprechende Arie aus Hillers *Messiah* ersetzt. Doch auch solcherart verändert trug diese Bearbeitung Mozarts als erste Druckfassung des *Messiah* in deutscher Sprache viel zur *Messiah*- und gerade auch zur Händelpflege im deutschsprachigen Raum bei.

In der Folgezeit ging das Interesse an Händels *Messiah* noch stärker auf die Chöre über, wobei die Kritik an den Arien in den Vorstellungen des Musikforschers Ernst Ludwig Gerber ihren Höhepunkt erreichte. 1818 schlug er vor, vom *Messiah* nur die Chöre als "Muster ihrer Art" beizubehalten, allerdings in Mozarts Bearbeitung, die in großer Besetzung aufzuführen seien. Die Arien sollten jedoch "im wahren Oratorienstyl [...] mit allen Vorzügen und allen Reizen unserer jetzigen Melodie und Instrumentierung" völlig neu geschrieben werden, zumal zum Studium des ursprünglichen Händelschen Werkes die gedruckte Partitur bliebe. Wichtig für die Pflege Händelscher Oratorien wurden die Musikfeste in Halle (ab 1820) und die Aktivitäten der Berliner Singakademie, die bis 1835 außer dem *Messiah* noch zehn weitere Oratorien Händels aufführte. Nach dem Vorbild der Berliner Singakademie gründeten sich nach 1830 viele weitere Oratorienvereine vorrangig zur Aufführung Händelscher Oratorien. Händels Musik wirkte also gewissermaßen auf die Entstehung und Entfaltung eines von Bürgern getragenen Musik- und Konzertlebens zurück.

PREMIÈRE PARTIE

Symphonie

1. Récitatif accompagné

Consolez, consolez mon peuple,
dit votre Dieu ; rassurez Jérusalem
et criez-lui que son combat a pris
fin, que son péché est pardonné.
La voix de celui qui crie dans le
désert : préparez la voie du
Seigneur, tracez droit dans le
désert la route de notre Dieu.

Isaïe XL, 1-3

2. Air

Toute vallée sera élevée, toute
montagne et toute colline seront
abaissées ; le tortueux sera
redressé et le rugueux aplani.

Isaïe XL, 4

3. Chœur

Alors la gloire du Seigneur se
révélera et toute chair ensemble
la verra ; car la bouche du Seigneur
a parlé.

Isaïe XL, 5

4. Récitatif accompagné

Ainsi parle le Seigneur des armées :
Encore un peu de temps, et
j'ébranlerai le ciel et la terre, la mer
et le sol ferme. J'ébranlerai toutes
les nations, pour qu'affluent les
délices de toutes les nations.

Aggée II, 6, 7

Et soudain entrera dans son temple
le Seigneur que vous cherchez
et l'ange de l'alliance que vous
désirez, le voici qui vient,
dit le Seigneur des armées.

Malachie III, 1

5. Air

Qui soutiendra
le jour de son arrivée ?
Qui se tiendra droit
quand il paraîtra ?
Car il est comme le feu du fondeur.

Malachie III, 2

6. Chœur

Et il purifiera les fils de Lévi,
pour qu'ils présentent au Seigneur
une oblation suivant la justice.

Malachie III, 3

PART ONE

2 Symphony

1. Recitative accompanied

3 Comfort ye, comfort ye my people,
saith your God; speak comfortably
to Jerusalem, and cry unto her,
that her warfare is accomplished,
that her iniquity is pardoned.
The voice of him that crieth in the
wilderness: prepare ye the way of
the Lord, make straight in the
desert a highway for our God.

Isaiah XL, 1-3

2. Air

4 Every valley shall be exalted,
and every mountain and hill made
low: the crooked straight and the
rough places plain.

Isaiah XL, 4

3. Chorus

5 And the glory of the Lord shall be
revealed, and all flesh shall see it
together: for the mouth of the Lord
hath spoken it.

Isaiah XL, 5

4. Recitative accompanied

6 Thus saith the Lord of hosts:
yet once a little while,
and I will shake the heav'ns and
the earth, the sea, the dry land,
and I will shake all nations,
and the desire of all nations shall
come.

Haggai II, 6, 7

The Lord whom ye seek, shall
suddenly come to his temple, ev'n
the messenger of the covenant
whom ye delight in, behold, he
shall come, saith the Lord of hosts.

Malachi III, 1

5. Air

7 But who may abide
the day of his coming?
And who shall stand
when he appeareth.
For he is like a refiner's fire.

Malachi III, 2

6. Chorus

8 And he shall purify the sons of Levi
that they may offer unto the Lord
an offering in righteousness.

Malachi III, 3

ERSTER TEIL

Sinfonie

1. Accompagnato-Rezitativ

Tröstet, tröstet mein Volk! spricht
euer Gott; redet mit Jerusalem
freundlich, und prediget ihr, daß
ihre Ritterschaft ein Ende hat, denn
ihre Missetat ist vergeben.
Es ist eine Stimme eines Predigers
in der Wüste: Bereitet dem Herrn
den Weg, macht auf dem Gefilde
eine ebene Bahn unserm Gott.

Jesaja 40, 1-3

2. Arie

Alle Tale sollen erhöht werden,
und alle Berge und Hügel sollen
erniedriget werden, und was
ungleich ist, soll eben, und was
höckericht ist, soll schlicht werden.

Jesaja 40, 4

3. Chor

Denn die Herrlichkeit des Herrn
soll offenbart werden, und alles
Fleisch miteinander wird es sehen.
Denn des Herrn Mund hat's geredet.

Jesaja 40, 5

4. Accompagnato-Rezitativ

Denn so spricht der Herr Zebaoth:
Es ist noch ein kleines dahin, daß
ich Himmel und Erde, das Meer
und das Trockne bewegen werde.
Ja, alle Heiden will ich bewegen.
Da soll dann kommen aller Heiden
Bestes.

Haggai 2, 6, 7

Und bald wird kommen zu seinem
Tempel der Herr, den ihr sucht;
und der Engel des Bunds, des ihr
begehrt, siehe, er kommt! spricht
der Herr Zebaoth.

Maleachi 3, 1

5. Arie

Wer wird aber den Tag seiner
Zukunft erleiden mögen?
und wer wird bestehen,
wenn er wird erscheinen?
Denn er ist wie das Feuer eines
Goldschmieds.

Maleachi 3, 2

6. Chor

Er wird die Kinder Levi reinigen,
dann werden sie dem Herrn
Speisopfer bringen in Gerechtigkeit.

Maleachi 3, 3

7. Récitatif

Voici qu'une vierge concevra
et en enfantera un fils
et elle le nommera Emmanuel,
Isaïe VII, 14
c'est-à-dire Dieu avec nous.
Matthieu I, 23

8. Air et 9. Chœur

Ô toi qui apportes la bonne
nouvelle à Sion, monte sur la haute
montagne; ô toi qui apportes la
bonne nouvelle à Jérusalem, élève
ta voix avec force; élève-la sans
crainte; dis aux villes de Juda:
voici votre Dieu.

Isaïe XL, 9

Debout, rayonne, car voici ta lumière,
et la gloire du Seigneur se lève
sur toi.

Isaïe LX, 1

10. Récitatif accompagné

Les ténèbres s'étendront sur la
terre et l'obscurité sur le peuple;
sur toi se lèvera le Seigneur, et sa
gloire se montrera au-dessus de
toi. Les nations viendront à ta

7. Recitative

9 Behold, a virgin shall conceive
and bear a son,
and shall call his name Emmanuel,
Isaiah VII, 14
GOD WITH US.
Matthew I, 23

8. Air and 9. Chorus

O thou that tellest good tidings to
Zion, get thee up into the high
mountain; o thou that tellest good
tidings to Jerusalem, lift up thy
voice with strength; lift it up, be
not afraid; say unto the cities of
Judah: behold your God.

Isaiah XL, 9

Arise, shine, for thy light is come
and the glory of the Lord is risen
above thee.

Isaiah LX, 1

10. Recitative accompanied

10 For behold, darkness shall cover
the earth and gross darkness the
people; but the Lord shall arise
upon thee, and his glory shall be
seen upon thee. And the Gentiles

7. Secco-Rezitatif

Siehe, eine Jungfrau ist schwanger,
und wird einen Sohn gebären,
den wird sie heißen Immanuel:
Jesaja 7, 14
GOTT MIT UNS.
Matthäus 1, 23

8. Arie und 9. Chor

Zion, du Predigerin,
steig auf einen hohen Berg;
Jerusalem, du Predigerin,
heb deine Stimme auf mit Macht,
heb auf und fürchte dich nicht,
sage den Städten Judas:
Siehe, da ist euer Gott.

Jesaja 40, 9

Mache dich auf, werde licht; denn
dein Licht kommt, und die
Herrlichkeit des Herrn gehet auf
über dir!

Jesaja 60, 1

10. Accompagnato-Rezitatif

Denn siehe, Finsternis bedeckt das
Erreich, und Dunkel die Völker;
aber über dir gehet auf der Herr,
und seine Herrlichkeit erscheint
über dir. Und die Heiden werden in

lumière et les rois à ton éclat
naissant.

Isaïe LX, 2, 3

shall come to thy light, and kings to
the brightness of thy rising.

Isaiah LX, 2, 3

deinem Licht wandeln, und die
Könige im Glanz, der über dir
aufgeht.

Jesaja 60, 2, 3

11. Air

Le peuple qui marchait dans les
ténèbres a vu une grande lumière
et la lumière a lui sur ceux
qui habitaient au pays de l'ombre
de la mort.

Isaïe IX, 2

11. Air

The people that walked in darkness
have seen a great light,
and they that dwell in the land of
the shadow of death, upon them
hath the light shined.

Isaiah IX, 2

11. Arie

Das Volk, so im Finstern wandelt,
siehet ein großes Licht,
und über die da wohnen im
finstern Lande scheint es helle.

Jesaja 9, 1 (2)

12. Chœur

Car un enfant nous est né,
un fils nous est donné, et l'empire
est posé sur ses épaules, et son
nom sera Merveilleux, Conseiller,
Dieu fort, le Père éternel, le Prince
de la Paix.

Isaïe IX, 5

12. Chorus

11 For unto us a child is born,
unto us a son is given, and the
government shall be upon his
shoulder, and his name shall be
called Wonderful, Counsellor, the
mighty God, the everlasting Father,
the Prince of Peace.

Isaiah IX, 6

12. Chor

Denn uns ist ein Kind geboren, ein
Sohn ist uns gegeben, und die
Herrschaft ist auf seiner Schulter,
und er heißt Wunderbar, Rat, Kraft,
Held, Ewig-Vater, Friedefürst.

Jesaja 9, 5 (6)

13. Pifa (Symphonie pastorale)

12 13. Pifa (Pastoral Symphony)

13. Pifa (Hirtenmusik)

14. Récitatif

Il y avait dans les champs des bergers gardant leur troupeau la nuit.

Luc II, 8

Récitatif accompagné

Et l'ange du Seigneur se montra à eux et la gloire du Seigneur les enveloppa de sa lumière et ils furent saisis d'une grande frayeur.

Luc II, 9

Récitatif

Et l'ange leur dit, ne craignez point car voici que je vous annonce une grande joie qui réjouira tout le peuple. Aujourd'hui dans la cité de David, un Sauveur vous est né qui est le Christ, le Seigneur.

Luc II, 10, 11

Récitatif accompagné

Et soudain se joignait à l'ange une multitude de l'armée céleste, louant Dieu, et disant :

Luc II, 13

14. Recitative

13 There were shepherds, abiding in the field, keeping watch over their flock by night.

Luke II, 8

Recitative accompanied

And lo, the angel of the Lord came upon them, and the glory of the Lord shone round about them, and they were sore afraid.

Luke II, 9

Recitative

And the angel said unto them, fear not, for behold, I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people: for unto you is born this day in the city of David a Saviour, which is Christ the Lord.

Luke II, 10, 11

Recitative accompanied

And suddenly there was with the angel a multitude of the heavenly host, praising God, and saying:

Luke II, 13

14. Secco-Rezitatif

Und es waren Hirten in derselbigen Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihrer Herde.

Lukas 2, 8

Accompagnato-Rezitatif

Und siehe, des Herrn Engel trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn leuchtete um sie; und sie fürchteten sich sehr.

Lukas 2, 9

Secco-Rezitatif

Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht; siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volk widerfahren wird denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt Davids.

Lukas 2, 10, 11

Accompagnato-Rezitatif

Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen:

Lukas 2,13

15. Chœur

Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix sur la terre, bonne volonté aux hommes.

Luc II, 14

15. Chorus

Glory to God in the highest, and peace on earth, good will towards men.

Luke II, 14

15. Chor

Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen.

Lukas 2, 14

16. Air

Exulte, ô fille de Sion, pousse des cris de joie, ô fille de Jérusalem; voici que ton roi vient à toi. Il est le juste, le sauveur, et il proclamera la paix chez les païens.

Zacharie IX, 9, 10

16. Air

14 Rejoice greatly, o daughter of Zion, shout, o daughter of Jerusalem, behold, thy king cometh unto thee. He is the righteous Saviour, and he shall speak peace unto the heathen.

Zechariah IX, 9, 10

16. Arie

Aber du, Tochter Zion, freue dich sehr, und du Tochter Jerusalem, jauchze; siehe, dein König kommt zu dir, ein Gerechter. Denn er wird Frieden lehren unter den Heiden.

Sacharia 9, 9, 10

17a. Récitatif

Alors les yeux des aveugles verront et les oreilles des sourds entendront; le boiteux bondira comme un cerf et la langue du muet clamera sa joie.

Isaïe XXXV, 5, 6

17a. Recitative

15 Then shall the eyes of the blind be opened, and the ears of the deaf unstopped; then shall the lame man leap as a hart, and the tongue of the dumb shall sing.

Isaiah XXXV, 5, 6

17a. Secco-Rezitatif

Alsdann werden der Blinden Augen aufgetan werden, und der Tauben Ohren werden geöffnet werden; alsdann werden die Lahmen locken wie ein Hirsch, und der Stummen Zunge wird Lob sagen.

Jesaja 35, 5, 6

18a. Duo

Comme un berger il paîtra son troupeau, il prendra les agneaux dans ses bras, les mettra sur son

18a. Duet

He shall feed his flock like a shepherd: and he shall gather the lambs with his arm and carry them

18a. Duett

Er wird seine Herde weiden wie ein Hirte; er wird die Lämmer in seine Arme sammeln, und in

sein, il mènera les brebis mères.
Isaïe XL, 11

in his bosom and gently lead those
that are with young.
Isaiah XL, 11

seinem Busen tragen, und die
Schafmutter führen.
Jesaja 40, 11

Venez à lui vous tous qui êtes las
et accablés par le fardeau, et il
vous soulagera. Prenez sur vous
son joug et écoutez son
enseignement, car il est doux et
humble de cœur, et vous trouverez
le repos de vos âmes.
Matthieu XI, 28, 29

Come unto him all ye that labour,
that are heavy laden, and he will
give you rest. Take his yoke upon
you, and learn of him, for he is
meek and lowly of heart and ye
shall find rest unto your souls.
Matthew XI, 28, 29

Kommt her zu ihm alle, die ihr
mühselig und beladen seid, er will
euch erquicken. Nehmt auf euch
sein Joch und lernet von ihm; denn
er ist sanftmütig und von Herzen
demütig; so werdet ihr Ruhe
finden für eure Seelen.
Matthäus 11, 28, 29

42

19. Chœur
Son joug est aisé et son fardeau
léger.
Matthieu XI, 30

19. Chorus
16 His yoke is easy and his burthen
is light.
Matthew XI, 30

19. Chor
Denn sein Joch ist sanft und seine
Last ist leicht.
Matthäus 11, 30

DEUXIÈME PARTIE

PART TWO

ZWEITER TEIL

20. Chœur
Voici l'Agneau de Dieu,
qui ôte le péché du monde.
Jean I, 29

20. Chorus
17 Behold the Lamb of God that
taketh away the sin of the world.
John I, 29

20. Chor
Siehe, das ist Gottes Lamm,
welches der Welt Sünde trägt.
Johannes, 1, 29

21. Air
Il est l'objet du mépris des

21. Air
18 He was despised and rejected

21. Arie
Er war der Allerverachtetste und

hommes, le rebut de l'humanité,
homme de douleur connaissant la
souffrance.
Isaïe LIII, 3
Il a tendu le dos à ceux qui le
frappaient, les joues à ceux qui lui
arrachaient le poil; il n'a pas
soustrait sa face aux outrages et
aux crachats.
Isaïe L, 6

of men, a man of sorrows and
acquainted with grief.
Isaiah LIII, 3
He gave his back to the smiters
and his cheeks to them that
plucked off the hair; he hid not his
face from shame and spitting.
Isaiah L, 6

Unwerteste, voller Schmerzen und
Krankheit.
Jesaja 53, 3
Er hielt seinen Rücken dar denen,
die ihn schlugen, und seine
Wangen denen, die ihn raufte;
sein Angesicht verbarg er nicht vor
Schmach und Speichel.
Jesaja 50, 6

43

22. Chœur
C'étaient nos souffrances qu'il
portait et nos douleurs dont il était
chargé; il a été percé pour nos
péchés, meurtri pour nos crimes;
le châtiment de notre paix est sur
lui.
Isaïe LIII, 4, 5

22. Chorus
19 Surely he hath borne our griefs
and carried our sorrows: he was
wounded for our transgressions,
he was bruised for our iniquities,
the chastisement of our peace was
upon him.
Isaiah LIII, 4, 5

22. Chor
Fürwahr, er trug unsre Krankheit,
und lud auf sich unsre Schmerzen.
Er ist um unsrer Missetat willen
verwundet, und um unsrer Sünde
willen zerschlagen. Die Strafe liegt
auf ihm, auf daß wir Frieden hätten.
Jesaja 53, 4, 5

23. Chœur
Et par ses plaies nous sommes
guéris.
Isaïe LIII, 5

23. Chorus
And with his stripes we are healed.
Isaiah LIII, 5

23. Chor
Und durch seine Wunden sind wir
geheilet.
Jesaja 53, 5

24. Chœur
Et comme des brebis nous avons
erré, chacun suivant son propre
chemin. Et le Seigneur a fait poser

24. Chorus
All we like sheep have gone astray,
we have turned every one to his
own way. And the Lord hath laid on

24. Chor
Wir gingen alle in der Irre wie
Schafe, ein jeglicher sah auf seinen
Weg. Doch der Herr warf unser

sur lui l'iniquité de nous tous.

Isaïe LIII, 6

him the iniquity of us all.

Isaiah LIII, 6

aller Sünde auf ihn.

Jesaja 53, 6

25. Récitatif accompagné

Tous ceux qui le voient le tournent
en dérision, leur bouche se moque,
et ils hochent la tête, disant :

Psaume XXII (XXI), 7

25. Recitative accompanied

20 All they that see him laugh him to
scorn: they shoot out their lips, and
shake their heads, saying:

Psalms XXII, 7

25. Accompagnato-Rezitativ

Alle, die ihn sehen, spotten sein,
sperrten das Maul auf und schüttelten
den Kopf:

Psalms 22, 8

26. Chœur

Il s'est remis à Dieu, qu'il le libère;
qu'il le délivre, puisqu'il est son
ami.

Psaume XXII (XXI), 8

26. Chorus

He trusted in God that he would
deliver him: let him deliver him, if
he delight in him.

Psalms XXII, 8

26. Chor

Er klage es dem Herrn, der helfe
ihm aus und errette ihn, hat er Lust
zu ihm.

Psalms 22, 9

27. Récitatif accompagné

Ton insulte lui a brisé le cœur, il est
plein de langueur; il espérait la
compassion, mais il n'y avait
personne; la consolation, mais il
n'en a pas trouvé.

Psaume LXIX (LXVIII), 21

27. Recitative accompanied

21 Thy rebuke hath broken his heart,
he is full of heaviness: he looked
for some to have pity on him but
there was no man, neither found
he any, to comfort him.

Psalms LXIX, 20

27. Accompagnato-Rezitativ

Die Schmach bricht ihm sein Herz
und kränket ihn. Er wartet, ob's
niemand jammere, aber da ist
niemand; und auf Tröster, aber er
findet keine.

Psalms 69, 21

28. Arioso

Voyez s'il y a une douleur pareille à
la sienne.

Lamentations I, 12

28. Arioso

Behold and see if there be any
sorrow like unto his sorrow.

Lamentations I, 12

28. Arioso

Schauet doch und sehet, ob irgend
ein Schmerz sei wie sein Schmerz.

Klaglieder 1, 12

29. Récitatif accompagné

Il a été retranché de la terre des
vivants, il a été frappé pour le
péché de son peuple.

Isaïe LIII, 8

29. Recitative accompanied

22 He was cut off out of the land of
the living, for the transgression of
thy people was he stricken.

Isaiah LIII, 8

29. Accompagnato-Rezitativ

Denn er ist aus dem Lande der
Lebendigen weggerissen, da er um
die Missetat meines Volkes
geplagt war.

Jesaja 53, 8

30. Air

Mais Tu n'abandonnas pas son
âme au pays des morts, Tu ne
permis pas que celui que Tu aimes
connaisse la corruption.

Psaume XVI (XV), 10

30. Air

But thou didst not leave his soul in
hell nor didst thou suffer thy holy
one to see corruption.

Psalms XVI, 10

30. Arie

Denn du wirst seine Seele nicht in
der Hölle lassen, und nicht
zugeben, daß dein Heiliger
verwese.

Psalms 16, 10

31. Chœur

Portes, dressez vos têtes;
dressez-vous, portes éternelles,
et le Roi de gloire entrera.
Qui est ce Roi de gloire?
Le Seigneur, fort et puissant;
le Seigneur puissant dans le
combat. Portes, dressez vos têtes;
dressez-vous, portes éternelles,
et le Roi de gloire entrera.
Qui est ce Roi de gloire?
Le Seigneur des armées, c'est lui
le Roi de gloire.

Psaume XXIV (XXIII), 7-10

31. Chorus

23 Lift up your heads, o ye gates,
and be ye lift up ye everlasting
doors, and the King of glory shall
come in. Who is the King of glory?
The Lord strong and mighty,
the Lord mighty in battle.
Lift up your heads o ye gates, and
be ye lift up, ye everlasting doors,
and the King of glory shall come in.
Who is the King of glory?
The Lord of hosts: he is the King of
glory.

Psalms XXIV, 7-10

31. Chor

Machet die Tore weit und die
Türen in der Welt hoch, daß der
König der Ehren einziehe! Wer ist
derselbige König der Ehren?
Es ist der Herr, stark und mächtig,
der Herr, mächtig im Streit.
Machet die Tore weit und die
Türen in der Welt hoch, daß der
König der Ehren einziehe!
Wer ist derselbige König der Ehren?
Es ist der Herr der Heerscharen,
er ist der König der Ehren.

Psalms 24, 7-10

32. Récitatif

Auquel des anges a-t-il j'amaï dit,
tu es mon Fils, aujourd'hui je t'ai
engendré ?

Hébreux I, 5

33. Chœur

Que tous les anges de Dieu
l'adorent.

Hébreux I, 6

34. Air

Tu es monté sur la hauteur,
Tu as conduit les captifs,
Tu as reçu les tributs des hommes,
même des rebelles,
afin que le Seigneur Dieu demeure
parmi eux.

Psaume LXVIII (LXVIII), 18

35. Chœur

Le Seigneur donna la parole, et
nombreux furent les messagers.

Psaume LXVIII (LXVIII), 11

36. Air

Qu'ils sont beaux les pieds de ceux
qui prêchent l'évangile de paix,

32. Recitative

24 Unto which of the angels said he at
any time, thou art my Son, this day
have I begotten thee?

Hebrews I, 5

33. Chorus

Let all the angels of God worship
him.

Hebrews I, 6

34. Air

25 Thou art gone up on high,
thou hast led captivity captive,
and received gifts for men,
yea even for thine enemies,
that the Lord God might dwell
among them.

Psalms LXVIII, 18

35. Chorus

26 The Lord gave the word, great was
the company of the preachers.

Psalms LXVIII, 11

36. Air

27 How beautiful are the feet of them
that preach the gospel of peace,

32. Secco-Rezitatif

Denn zu welchem Engel hat er
jemals gesagt: Du bist mein Sohn,
heute habe ich dich erzeugt?

Ebräer, I, 5

33. Chor

Und es sollen ihn alle Engel Gottes
anbeten.

Ebräer, I, 6

34. Arie (Baß)

Du bist in die Höhe gefahren,
und hast das Gefängnis gefangen;
du hast Gaben empfangen für die
Menschen, auch die Abtrünnigen,
auf daß Gott der Herr daselbst
wohne.

Psalms 68, 19

35. Chor

Der Herr gab das Wort mit großen
Scharen Evangelisten.

Psalms 68, 12

36. Arie

Wie lieblich sind die Füße derer,
die den Frieden verkündigen,

de ceux qui annoncent la bonne
nouvelle.

Romains X, 15

and bring glad tidings of good
things.

Romans X, 15

die das Gute verkündigen!

Römer 10, 15

37a. Chœur

Leur voix est allée par toute la
terre, et leurs paroles jusqu'aux
extrémités du monde.

Romains X, 18

37a. Arioso

28 Their sound is gone out into all
lands, and their words unto the
ends of the world.

Romans X, 18

37a. Arioso

Es ist ja in alle Lande ausgegangen
ihr Schall und in alle Welt ihre
Worte.

Römer 10, 18

38. Air

Pourquoi les nations sont-elles en
fureur, et pourquoi les peuples
méditent-ils de vains projets ?
Les rois de la terre se lèvent,
et les princes se consultent contre
le Seigneur et contre son Oint.

Psaume II, 1, 2

38. Air

Why do the nations so furiously
rage together, and why do the
people imagine a vain thing?
The kings of the earth rise up,
and the rulers take counsel
together, against the Lord and
against his Anointed.

Psalms II, 1, 2

38. Arie

Warum toben die Heiden, und die
Völker reden so vergeblich?
Die Könige der Erde lehnen sich
auf, und die Herren ratschlagen
miteinander wider den Herrn und
seinen Gesalbten.

Psalms 2, 1, 2

39. Chœur

Brisons leurs entraves,
et jetons loin de nous leurs jougs.

Psaume II, 3

39. Chorus

Let us break their bonds asunder,
and cast away their yokes from us.

Psalms II, 3

39. Chor

Lasset uns zerreißen ihre Bande,
und von uns werfen ihre Seile!

Psalms 2, 3

40. Récitatif

Celui qui siège dans les cieux en
rira ; le Seigneur les tiendra en
dérision.

Psaume II, 4

40. Recitative

29 He that dwelleth in heaven
shall laugh them to scorn: the Lord
shall have them in derision.

Psalms II, 4

40. Rezitatif

Aber der im Himmel wohnt,
lachtet ihrer, und der Herr spottet
ihrer.

Psalms 2, 4

41. Air

Tu les briseras avec un sceptre de fer, Tu les fracasseras comme un vase de potier.

Psaume II, 9

42. Chœur

Alléluia car le Seigneur tout-puissant règne.

Apocalypse XIX, 6

Le royaume du monde est devenu le royaume de notre Seigneur et de son Christ; et il règnera dans les siècles des siècles.

Apocalypse XI, 15

Roi des rois et Seigneur des seigneurs. Alléluia.

Apocalypse XIX, 16

TROISIÈME PARTIE**43. Air**

Je sais que mon Défenseur vit et qu'il se tiendra au dernier jour sur la terre; le ver peut détruire ce corps, mais dans ma chair je verrai Dieu.

Job XIX, 25, 26

41. Air

Thou shalt break them with a rod of iron, thou shalt dash them in pieces like a potter's vessel.

Psalms II, 9

42. Chorus

30 Hallelujah, for the Lord God omnipotent reigneth.

Revelation XIX, 6

The kingdom of this world is become the kingdom of our Lord and of his Christ; and he shall reign for ever and ever.

Revelation XI, 15

King of Kings, and Lord of Lords. Hallelujah.

Revelation XIX, 16

PART THREE**43. Air**

31 I know that my Redeemer liveth, and that he shall stand at the latter day upon the earth; and though worms destroy this body, yet in my flesh shall I see God.

Job XIX, 25, 26

41. Arie

Du sollst sie mit einem eisernen Szepter zerschlagen, wie Töpfe sollst du sie zerschmeißen.

Psalms 2, 9

42. Chor

Halleluja! denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen.

Offenbarung 19, 6

Es sind die Reiche der Welt unsers Herrn und seines Christus worden, und er wird regieren von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Offenbarung 11, 15

Ein König aller Könige, und ein Herr aller Herrn. Halleluja.

Offenbarung 19, 16

DRITTER TEIL**43. Arie**

Ich weiß, daß mein Erlöser lebet; und als der letzte wird er über dem Staube sich erheben. Und nachdem diese meine Haut zerschlagen ist, werde ich ohne mein Fleisch Gott sehen.

Hiob 19, 25, 26

Mais maintenant le Christ est ressuscité des morts, prémices de ceux qui sont morts.

I Corinthiens XV, 20

For now is Christ risen from the dead, the first fruits of them that sleep.

I Corinthians XV, 20

Nun aber ist Christus auferstanden von den Toten, und der Erstling worden unter denen, die da schlafen.

1. Korinther 15, 20

44. Chœur

Car puisque la mort est venue par un homme, c'est par un homme aussi qu'est venue la résurrection des morts. Comme tous meurent en Adam tous revivront dans le Christ.

I Corinthiens XV, 21, 22

44. Chorus

32 Since by man came death, by man came also the resurrection of the dead. For as in Adam we all die, even so in Christ shall all be made alive.

I Corinthians XV, 21, 22

44. Chor

Sintemal durch einen Menschen der Tod, und durch einen Menschen die Auferstehung der Toten kommt. Denn gleichwie sie in Adam alle sterben, also werden sie in Christo alle lebendig gemacht werden.

1. Korinther 15, 21, 22

45. Récitatif accompagné

Je vais vous révéler un mystère : nous ne mourrons pas tous, mais tous nous serons transformés, en un instant, en un clin d'œil, au son de la dernière trompette.

I Corinthiens XV, 51, 52

45. Recitative accompanied

33 Behold, I tell you a mystery: we shall not all sleep, but we shall all be changed in a moment, in the twinkling of an eye, at the last trumpet.

I Corinthians XV, 51, 52

45. Accompagnato-Rezitatif

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; und dasselbe plötzlich, in einem Augenblick, zur Zeit der letzten Posaune.

1. Korinther 15, 51, 52

46. Air

La trompette sonnera et les morts ressusciteront, incorruptibles, et nous serons transformés. Car ce qui est corruptible doit

46. Air

The trumpet shall sound, and the dead shall be raised incorruptible, and we shall be changed. For this corruptible must put on

46. Arie

Denn es wird die Posaune schallen, und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden. Denn dies

revêtir l'incorruptibilité, et ce qui
est mortel doit revêtir l'immortalité.
I Corinthians XV, 52, 53

incorruption, and this mortal must
put on immortality.
I Corinthians XV, 52, 53

Verwesliche muß anziehen die
Unverweslichkeit, und dies
Sterbliche muß anziehen die
Unsterblichkeit.
1. Korinther 15, 52, 53

47. Récitatif

Alors s'accomplira la parole qui a
été écrite, la mort est engloutie
dans la victoire.
I Corinthians XV, 54

47. Recitative

34 Then shall be brought to pass the
saying that is written, death is
swallowed up in victory.
I Corinthians XV, 54

47. Secco-Rezitatif (Alt)

Dann wird erfüllt werden das
Wort, das geschrieben steht: Der
Tod ist verschlungen in den Sieg.
1. Korinther 15, 54

48. Duo

Ô mort où est ton aiguillon?
Ô tombe où est ta victoire?
L'aiguillon de la mort est le péché,
et la force du péché est la loi.
I Corinthians XV, 55, 56

48. Duet

O death, where is thy sting?
O grave, where is thy victory?
The sting of death is sin and the
strength of sin is the law.
I Corinthians XV, 55, 56

48. Duett (Alt, Tenor)

Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo
ist dein Sieg? Der Stachel des
Todes ist die Sünde; die Kraft aber
der Sünde ist das Gesetz.
1. Korinther 15, 55, 56

49. Chœur

Mais grâces soient rendues à Dieu
qui nous donne la victoire par
Notre Seigneur Jésus Christ.
I Corinthians XV, 57

49. Chorus

But thanks be to God, who giveth
us the victory through our Lord
Jesus Christ.
I Corinthians XV, 57

49. Chor

Gott aber sei Dank, der uns den
Sieg gegeben hat durch unsern
Herrn Jesum Christum.
1. Korinther 15, 57

50. Air

Si Dieu est pour nous, qui sera
contre nous? Qui accusera les élus
de Dieu? Qui les condamnera? Le

50. Air

35 If God be for us, who can be
against us? Who shall lay anything
to the charge of God's elect? It is

50. Arie

Ist Gott für uns, wer mag wider uns
sein? Wer will die Auserwählten
Gottes beschuldigen? Gott ist hie,

Christ est mort, bien plus,
ressuscité, il est à la droite de
Dieu, il intercède pour nous.
Romans VIII, 31, 33, 34

God that justifieth, who is he that
condemneth? It is Christ that died,
yea rather that is risen again, who
is at the right hand of God, who
makes intercession for us.
Romans VIII, 31, 33, 34

der da gerecht machet. Wer will
verdammten? Christus ist hie, der
gestorben ist, ja vielmehr, der auch
auferwecket ist, welcher ist zur
Rechten Gottes und vertritt uns.
Römer 8, 31, 33, 34

51. Chœur

Digne est l'Agneau immolé, qui
nous a rachetés à Dieu par son
sang, de recevoir puissance,
richesses, sagesse, force, honneur,
gloire et louange.
Louange et honneur, gloire et
puissance à celui qui est assis sur
le trône et à l'Agneau, dans les
siècles des siècles. Amen.
Apocalypse V, 12-14

51. Chorus

36 Worthy is the Lamb that was slain,
and hath redeemed us to God by
his blood, to receive power, and
riches, and wisdom, and strength,
and honour, and glory, and blessing.
Blessing and honour, glory and
power be unto him that sitteth
upon the throne, and unto the
Lamb, for ever and ever. Amen.
Revelation V, 12-14

51. Chor

Das Lamm, das erwürget ist und
uns Gott erkaufte hat mit seinem
Blut, ist würdig zu nehmen Kraft
und Reichtum und Weisheit und
Stärke und Ehre und Preis und Lob.
Lob und Ehre und Preis und
Gewalt sei dem, der auf dem Stuhl
sitzt, und dem Lamm, von Ewigkeit
zu Ewigkeit. Amen.
Offenbarung 5, 12-14