

Dresdener Hofkirchenmusik

Johann Adolf Hasse

Te Deum in D 1751

Solo S oder Soli SSAA(TB)

Coro SATB

2 Oboi

2 Corni

2 Clarini

Timpani

2 Violini

Viola

Basso continuo

(Violoncello, Fagotto

Contrabbasso, Organo)

Erstausgabe

herausgegeben von

Wolfgang Hochstein

Turdis Rasmussen

Partitur

Carus-Verlag 40.963/01



Johann Adolf Hasse entstammte einer norddeutschen Kantorenfamilie. 1699 in Bergedorf bei Hamburg geboren, sang er schon als Knabe in der Kantorei des Vaters mit, trat nach 1714 in Hamburg als Operntenorist auf und wechselte 1719 in gleicher Funktion an die Braunschweiger Oper. Um sich kompositorisch weiterzubilden, ging er Anfang der 20er Jahre nach Italien und wurde in Neapel einer der letzten Schüler von Alessandro Scarlatti. Als Komponist von Opern und Intermezzi machte sich Hasse schon bald einen Namen. 1730 heiratete er in Venedig die berühmte Sängerin Faustina Bordoni, und ein Jahr später gaben die Hasses ein erstes Gastspiel in Dresden, wo die Uraufführung der Oper *Cleofide* zum umjubelten Erfolg wurde. Da das Kapellmeisteramt am Sächsischen Hof seit dem Tod Heinrichens (1729) vakant war und Hasse sämtliche Erwartungen an den neuen Stelleninhaber aufs beste erfüllte, setzte Kurfürst Friedrich August II. alles daran, den Komponisten an seinen Hof zu binden. Anfang des Jahres 1734 übernahm Hasse schließlich die Position des Kapellmeisters; unterstützt durch hochqualifizierte Solisten und ein vorzügliches Orchester sollte das Musikleben am Dresdner Hof unter seiner rund drei Jahrzehnte währenden Ägide in glanzvoller Blüte stehen. Hasse komponierte Huldigungskantaten, Instrumentalwerke, Oratorien und Kirchenmusik – vor allem aber Opern im Stil der durch Metastasio's Libretti geprägten „opera seria“, als deren wichtigster Repräsentant er bis heute gilt. In ganz Europa geschätzt und als „patri della musica“ verehrt, brachte Hasse seine beiden letzten Lebensjahrzehnte in Wien und anschließend in Venedig zu, wo er 1783 hochbetagt starb.¹

Schon während seines ersten Italien-Aufenthalts war Hasse zum Katholizismus übergetreten. Diese Tatsache hatte über die künstlerischen Kriterien hinaus seine Amtsübernahme in Dresden begünstigt, denn seit der Konversion Augusts des Starken, mit der dieser 1697 die Voraussetzung zur Übernahme der Polnischen Krone geschaffen hatte, war auch der Sächsische Hof wieder katholisch geworden. Aus diesem Schritt folgte dann die Einrichtung einer konfessionell gebundenen Kirchenmusik, und während für die musikalische Gestaltung der Hofgottesdienste normalerweise die eigens dafür angestellten „Kirchen-Compositeurs“ zuständig waren, oblag es dem Kapellmeister persönlich, die Sakralmusik für besondere Gelegenheiten zu schreiben und zu leiten.

Ein solcher außergewöhnlicher Anlaß war die Einweihung der neuen, von Gaetano Chiaveri im Stil des römischen Hochbarock erbauten Hofkirche im Jahre 1751.² Am Fest Peter und Paul (29. Juni) wurde die Kirche in einer feierlichen Zeremonie ihrer Bestimmung übergeben, obwohl zu diesem Zeitpunkt weder alle Innenausbauten noch die Silbermannsche Orgel fertiggestellt waren. Während der Meßfeier kam Hasses *Messe* in d-Moll erstmals zur Aufführung;³ wie es an besonderen Festtagen üblich ist, wurde die Liturgie mit dem „Ambrosianischen Lobgesang“ beschlossen: Hierfür hatte Hasse das vorliegende *Te Deum* komponiert.

Das Werk in seiner solemn Besetzung mit Solostimmen, Chor und (für die damalige Zeit) großem Orchester besteht aus drei Sätzen. Dieser Umstand verdient insofern Beachtung, als etwa in Händels „Dettinger“ *Te Deum* von 1743 oder in Jommellis *Te Deum* von 1746 der relativ umfangreiche Text als Folge von deutlich mehr separaten Sätzen vertont wurde. Im Unterschied zu den genannten Beispielen läßt

Hasses Komposition ein starkes Streben nach Vereinheitlichung und Integration erkennen, indem zumindest in den Ecksätzen jeweils mehrere Textpassagen – auch solche mit kontrastierenden „Affekten“ – verarbeitet und dabei mit musikalischen Mitteln zusammengeschlossen werden. Hier zeigt sich ein ähnlicher Trend wie in Hasses *Messe* d-Moll⁴ oder wie in Jommellis *Te Deum* von 1763⁵, und obwohl dieser Weg nicht in gerader Richtung weitergegangen wurde – Hasses *Te Deum* G-Dur von 1776 ist wieder siebensätzig – deutet sich in einer solchen Formkonzeption wohl schon die Entwicklung hin zu jenem Satztyp an, der später viele Kirchenkompositionen der Klassik kennzeichnen sollte.⁶ Vielleicht ist es auch kein Zufall, daß die Satzfolge des vorliegenden Werkes Ähnlichkeit mit der Satzfolge des von Hasse bevorzugten Typs der Opernsinfonie aufweist – sieht man jedenfalls vom Schlußsatz ab, der in jener Gattung üblicherweise einen tänzerischen Charakter besitzt und nicht motivisch an den Kopfsatz anknüpft. Trotzdem ist nicht zu verkennen, daß die den ganzen ersten und weite Strecken des dritten Satzes durchziehende instrumentale Thematik genauso gut einer Hasseschen Sinfonia entstammen könnte: Fanfarenmäßig mit Dreiklangsbrechung beginnende Themen, vom Orchester im kraftvollen Unisono vorgetragen, lassen sich in Hasses Sinfonien oder auch in seinen Konzerten ausgesprochen häufig nachweisen.⁷ Stellen wie diese wirken ebenso festlich wie plakativ. Solche Effekte waren gewiß auch bei unserem *Te Deum* beabsichtigt, will man die zahlreichen unisono-Abschnitte hier nicht nur als ein Mittel ansehen, durch das Hasse der Akustik der Hofkirche mit ihrem bekannt langen Nachhall gerecht werden wollte.

Zum ersten Satz des Werkes sind noch folgende Hinweise angebracht: Aus dem musikalischen Material der Orchesterleitung wird durch Abspaltung ein Motiv



gewonnen, welches in seiner ständigen Wiederkehr die bereits angesprochene starke Vereinheitlichung des ganzen Satzes bewirkt. Darüber hinaus werden formale Zusammenhänge erreicht, indem auch andere Wiederverwendungen

¹ Zum Biographischen siehe die einschlägigen Artikel von Anna Amalie Abert in *MGG* Bd. 5, Sp. 1772–1788, Kassel 1956, und von Sven Hansell in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bd. 8, S. 279–293, London 1980. Vgl. auch Wolfgang Hochstein, *Johann Adolf Hasse. Eine biographische Skizze* (=Bergedorf Porträt Heft 4, hrsg. vom Museum für Hamburgische Geschichte), Hamburg 1989.

² Wegen des Argwohns der lutherischen Bevölkerung waren Grundsteinlegung und erste Arbeiten an der Kirche geradezu im Geheimen vorstatten gegangen. Die Akten berichten anfangs nur von „einem gewissen Bau in der Residenzstadt Dresden nahe an der Festung“; vgl. Wilhelm Schäfer, *Die Katholische Hofkirche zu Dresden*, Dresden 1851 (Zitat S. 21).

³ Erstausgabe im Carus-Verlag, Stuttgart 1988 (CV 40.663).

⁴ Vgl. Wolfgang Hochstein, „Die Gestaltung des Gloria in konzertierenden Meßvertonungen“ Neapolitanischer Komponisten, in: *Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert* (=Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 8), Laaber 1985, S. 45–64, bes. S. 60.

⁵ Erstausgabe im Carus-Verlag, Stuttgart 1986 (CV 40.419).

⁶ Man sehe etwa die zwei bei Doblinger erschienenen *Te Deum*-Vertonungen von Joseph Haydn.

⁷ Als Beispiele seien die Sinfonien zu *Cleofide* (1731), *Atalanta* (1737) oder *Alfonso* (1738) genannt; ähnlich geartete Anfangsthemen finden sich aber auch im Gloria der *Messe* d-Moll oder in der Marienantiphon *Regina coeli* (Neuausgabe im Carus-Verlag, Stuttgart 1990, CV 40.962).

musikalischen Materials vorkommen (vgl. Takte 48ff. und 154ff., 86ff. und 102ff.). Bei nur vereinzelt polyphonen Ansätzen ist die chorische Schreibweise überwiegend homophon, zumeist auch homorhythmisch. Einige Verse sind solistisch bzw. kleinchorisch besetzt, wobei diese zurückhaltende Gestaltung im Fall des *Te ergo quaesumus* (Takt 132ff.) mit der liturgischen Vorschrift *Genueflectitur ad hoc Versum* zusammenhängen dürfte. Ob hingegen die durch Einstimmigkeit herausgehobene Anrufung von Aposteln und Propheten (Takt 54ff.) als Hinweis auf das Tagesfest der Kirchweihe – Peter und Paul – verstanden werden muß, sei dahingestellt. Zu Hasses typischen Stilmerkmalen gehört jene auffallende Vorhaltsbildung mit der verminderten Oktavspannung zwischen den Außenstimmen, wie wir sie hier in den Takten 40 und 71 antreffen.

Der vertonten Textbitte entsprechend, bildet die Sopranarie *Salvum fac* den besinnlichen Mittelpunkt der Komposition. Das nur von Streichern und Baßgruppe begleitete Stück kann wegen seiner biegsamen Kantabilität als Paradigma Hassescher Melodiebildung dienen. Der Satz folgt dem Formschema der zweiteiligen Kirchenarie: Orchestervorspiel mit Exposition des thematischen Materials / erster Arienteil, zur Dominante führend (bis Takt 86) / kurzes Zwischenspiel / zweiter Arienteil, am Ende mit Solokadenz / Orchesternachspiel. – Zu einem nicht bekannten Zeitpunkt hat Hasse das *Salvum fac* ein zweites Mal vertont, diesmal in einer Fassung für Soloquartett. Der Grund für die Anfertigung einer solchen Alternativfassung dürfte derselbe sein wie der, der den Komponisten des öfteren zum Austausch einzelner Partien in seinen Opern veranlaßt hat, daß er sein jeweiliges Werk nämlich für eine spätere Aufführung durch ein anderes Ensemble zurichten wollte. Die Quartettfassung des *Salvum fac* teilen wir im Anhang unserer Edition mit.

Von den zahlreichen Korrespondenzen, die den dritten mit dem ersten Satz verbinden, ist das hier wie dort beibehaltene Instrumentalmotiv bereits zur Sprache gekommen. Weiterhin sind noch andere Passagen in gleicher oder veränderter Form vom Anfangs- in den Schlußsatz übernommen worden, man vergleiche etwa die *Miserere*-Stelle (3. Satz Takt 61ff.) mit dem *Te ergo quaesumus* (1. Satz Takt 132ff.) oder die Coda des dritten (Takt 120ff.) mit dem Choreinsatz des ersten Satzes (Takt 12ff.). Daß die aus dem Rahmen fallende Behandlung des *Dignare*-Verses (Takt 30ff.) ebenso wie die des anschließenden *Miserere* als musikalische Umsetzung der Textaussage zu verstehen ist, liegt auf der Hand und läßt sich in *Te Deum*-Vertonungen anderer Komponisten genauso antreffen wie der traditionell als Fuge oder Fugato gestaltete Schlußvers *In te Domine speravi*.

Hasses *Te Deum* von 1751 gehört zu denjenigen seiner Kirchenkompositionen, die einen hohen Bekanntheitsgrad erreichten und sich über viele Jahrzehnte großer Beliebtheit erfreuten; zur weiten Verbreitung trug nicht zuletzt eine um die Mitte des 19. Jahrhunderts erschienene Druckausgabe bei. Auch in der Literatur ist das Werk mehrfach erwähnt worden. Johann Friedrich Reichardt zum Beispiel äußerte sich darüber noch zu Hasses Lebzeiten wie folgt:

In der vorigen Woche hörte ich sein berühmtes *Te Deum laudamus etc.* Ich habe selten etwas gehört, was mehr Wirkung that, als dieses schöne Stück; es ist nur die Ausführung eines *vnisoni* [sic], der das Thema ausmacht, und den hernach die Stimmen zur Begleitung behalten bis fast ans Ende, wo man auf einmal glaubt, eine Fuge zu hören zu bekommen, es ist aber nur ein imitirender Satz, der hier von grosser Wirkung ist, und den Schluß sehr feurig macht.

Es ist in diesem Stück bey weitem nicht die Arbeit und die grosse fleißige Harmonie, die in der Graunschen Composition desselben ist, noch weniger die unbeschreiblich fleißige Arbeit der Händelischen Composition desselben, aber es thut ungleich mehr Wirkung, als diese beyde.⁸

Recht ausführlich wird das *Te Deum* von Hermann Kretzschmar besprochen, der dem Stück eine „außerordentliche Berühmtheit“ attestiert und weiterhin feststellt: „In Dresden war es das ständige Feststück, die Kantoren in den Provinzen strebten nach ihm als der denkbar höchsten Zierde ihrer Feiertagsmusiken.“ Durch das beibehaltene Instrumentalmotiv erhält das *Te Deum* für Kretzschmar „den Charakter einer einzigen großen Szene, seine Form einen Reiz, welcher Hasses geistiges Eigentum allein war.“⁹ Selbstverständlich geht auch Walther Müller in seiner Abhandlung über Hasses Kirchenmusik auf die vorliegende Komposition ein; dabei kommt er zu folgendem Resümee:

Dem ganzen Werke, das mit den einfachsten, aber genial gehandhabten Mitteln große Wirkungen erzielt, haftet etwas gesund Volkstümliches an. Es ist ein, wenn auch mit profanen Elementen vermishtes, durchaus erlaubtes und würdiges Stück Kirchenmusik.¹⁰

Heute gehört Hasses *Te Deum* von 1751 wieder zum festen musikalischen Repertoire an der Dresdner Hofkirche;¹¹ zur Feier der Osternacht und am Jahresschluß kommt es dort bevorzugt zur Aufführung.

Herzlicher Dank gilt den Mitarbeitern der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, der Musikbibliothek der Stadt Leipzig und der Deutschen St. Gertruds-Gemeinde Stockholm. Sie alle haben durch die Bereitstellung von Filmen der im Kritischen Bericht genannten Quellen sowie durch zahlreiche Auskünfte diese Neuedition möglich gemacht.

Der Band erscheint in Verbindung mit den Hasse-Gesellschaften in Hamburg-Bergedorf und in München. An der Erstellung von Partitur und Kritischem Bericht hat Turdis Rasmussen, wissenschaftliche Angestellte im Bergedorfer Hasse-Archiv, mitgearbeitet. Der Freien und Hansestadt Hamburg, Bezirksamt Bergedorf, sei für die freundliche Unterstützung vielmals gedankt.

Geesthacht/Elbe, im März 1989

Wolfgang Hochstein

⁸ Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, Bd. 2, Frankfurt und Breslau 1776 (Reprint Hildesheim 1977), S. 118.

⁹ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, II. Abteilung Bd. 1, Kirchliche Werke, 5. Aufl. Leipzig 1921, S. 374.

¹⁰ Walther Müller, *Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist*, Leipzig 1911 (Reprint Walluf/Wiesbaden 1973), S. 109.

¹¹ Eine Schallplattenaufnahme des *Te Deum* mit den Dresdner Kapellknaben unter Leitung von Konrad Wagner ist im Christophorus-Verlag erschienen (SCGLX 73 939; Neuaufgabe als CD 74531).

Hinweise zur Aufführung

Für Hasses Zeit versteht es sich, daß Sopran und Alt des Chores mit Knabenstimmen besetzt waren. Die Solopartien von Sopran und Alt wurden in liturgischen Kompositionen von Kastraten bzw. Falsettisten gesungen. Letzteres gilt im Fall unseres *Te Deum* aber wohl nicht für die mit „Solo“ bezeichneten Passagen in den Ecksätzen, denn diese Abschnitte dürften von Einzelstimmen aus dem Chor vorgetragen worden sein. Genauso wird man bei heutigen Aufführungen verfahren, kann die Partien aber auch kleinchorisch besetzen. Zur Orientierung über die damalige Orchesterstärke sei auf Abbildung 8 in dieser Ausgabe verwiesen, wo die Besetzung der Dresdner Hofmusik für das Jahr 1751 nach einer Aufstellung im „Hof- und Staatscalender“ wiedergegeben wird. Dabei fällt die im Gegensatz zu heutigen Gepflogenheiten stärkere Besetzung von Oboen und Fagotten („Bassonisten“) auf.

Hinsichtlich der Ausführung von Verzierungen sei an die bekannten Regeln erinnert, wonach Triller üblicherweise mit der oberen Nebennote beginnen und – zumindest, wenn sie auf längeren Notenwerten stehen – mit einem Nachschlag enden. Vorschlagsnoten nehmen bei Zweizeitigkeit die Hälfte und bei Dreizeitigkeit sogar zwei Drittel vom Wert der Hauptnote ein; darüber hinaus wird der Vorschlag immer betonter als die abzuphasierende Hauptnote gespielt.¹² Hasse pflegt die Vorschlagsnoten bereits in den ihnen zukommenden Werten zu notieren. Mögliche Ausnahmen von den geschilderten Grundsätzen werden nachfolgend erörtert.

1. *Te Deum laudamus*: In den Takten 40 und 71 sind die Vorschläge als Halbenoten zu spielen. Die Triller in den Takten 90 und 106 (Oboen, Violinen) stehen, nachdem sich der Vorschlag aufgelöst hat, auf dem letzten Viertel.

2. *Salvum fac*: Abweichend von der Regel sollten die Vorschläge in den Takten 2–5 und an den Parallelstellen nur als Achtel ausgeführt werden, damit es nicht zu viele Reibungen mit dem Baß gibt; entsprechend wurde auch die Generalbaßaussetzung eingerichtet. In Takt 26 wird der Vorschlag als Viertelnote gespielt. Dieselbe Ausführung wäre in den Takten 72, 110 oder 155 denkbar, doch müßte dann die Baßaussetzung angeglichen werden. In den Takten 96 und 117 können die Vorschläge der Violinen wegen der notwendigen Anpassung an die Singstimme nur den Wert einer Achtelnote einnehmen. Die Auflösung der Vorschlagsnote von Takt 124 muß ebenfalls mit der Singstimme koordiniert werden; Quelle C (vgl. den Kritischen Bericht) druckt hier für den Sopran die folgende Verzierung aus:



Auch für die Solokadenz (Takt 137) ist in Quelle C ein Ausführungsvorschlag enthalten:



3. *Et rege eos*: Es sei empfohlen, die Triller der Takte 94 und 119 ohne Nachschlag zu spielen.

¹² Vgl. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil II, Berlin 1762 (Reprint Bde. I/II Leipzig 1978), S. 185–219. Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756 (Reprint Frankfurt und Kassel 1983), S. 193–237. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 3. Aufl. Breslau 1789 (Reprint Kassel 1953), S. 77–89.

Foreword (abridged)

Johann Adolf Hasse, born at Bergedorf near Hamburg in 1699, was a member of a north-German family of church musicians. He sang as a boy in his father's choir; beginning in 1714 he sang tenor at the Hamburg Opera and, from 1719, at the Brunswick Court Opera. In order to receive further training in composition he went to Italy in the early 1720s, and became one of the last pupils of Alessandro Scarlatti in Naples. Hasse soon made a name for himself as a composer of operas and intermezzi. In 1730 he married the celebrated singer Faustina Bordoni in Venice, and a year later the Hasses made their first guest appearance in Dresden, where the world première of his opera *Cleofide* was a triumphant success. The position of Capellmeister at the Court of Saxony had been vacant since the death of Heinichen (1729), and as Hasse was clearly the ideal candidate for the post, the Elector Friedrich August II did all in his power to obtain the composer's services for his court. At the beginning of 1734 Hasse was at last free to take up the position of Capellmeister; supported by highly accomplished soloists and an excellent orchestra, he made the Dresden Court a leading musical centre during the three decades which he spent there. Hasse was renowned for his homage cantatas, instrumental works, oratorios and church music – and above all for his operas in the style of the "opera seria" based on libretti written or influenced by Metastasio; his supremacy in this field of composition remained unchallenged. Esteemed throughout Europe and honoured as the "padre della musica," Hasse spent the last two decades of his life in Vienna, and finally in Venice, where he died at an advanced age in 1783.

During his first stay in Italy Hasse was converted to Catholicism. This fact, as an adjunct to his artistic abilities, was to his advantage when he took up his appointment in Dresden, because following the conversion of Augustus the Strong in 1697, a pre-condition enabling that Elector to become King of Poland, the Court of Saxony had reverted to Catholicism. Consequently the church music of the Court was Catholic, and while the music for most of the religious services was provided by "church composers" engaged specifically for that purpose, it was the personal responsibility of the Capellmeister to write and direct sacred music for particularly important occasions.

One such major event was the dedication in 1751 of the new court church, designed by Gaetano Chiaveri in the Roman high-baroque style. On the Feast Day of St. Peter and St. Paul (29th June) the church was consecrated at a solemn ceremony, despite the fact that at that time neither the decoration of its interior nor its Silbermann organ were complete. During the celebration of Mass Hasse's *Mass in D minor* received its first performance, and as is customary at particularly important festive services the liturgy concluded with the "Ambrosian Hymn of Praise." It was for this occasion that Hasse composed the present *Te Deum*.

This work, richly scored for solo voices, choir and (by the standards of that time) large orchestra, is in only three movements. This is noteworthy in view of the fact that in other works such as Handel's "Dettinger" *Te Deum* of 1743 and Jommelli's *Te Deum* of 1746 the fairly lengthy text is set as a succession of a greater number of separate movements.

In contrast to these examples Hasse's composition bears witness to a strong desire to create overall unity and integration, because at least in the outer movements several textual passages – sometimes contrasting in character – are brought together by musical means. This demonstrates a trend similar to that which is evident in Hasse's *Mass in D minor* and in Jommelli's *Te Deum* of 1763, and although this trend was not to lead to a permanent change of direction (Hasse's *Te Deum* in G major of 1776 is again in seven movements), the formal concept of integrating a considerable amount of material into a small number of substantial movements was a development which was later to mark many church compositions of the classical period. It is also possibly no mere chance that the sequence of movements in the present work bears a similarity to the movements of the type of opera sinfonia which Hasse favoured – apart from the concluding movement of the sinfonia, which was generally dancelike in character and had no thematic connection with the opening movement. It is undeniable that the instrumental thematic material which runs through the whole of the first movement and much of the third could equally well belong to a Hasse sinfonia; fanfare-like themes beginning with arpeggio figures, played by the orchestra in a powerful unison, are a feature frequently met with both in Hasse's sinfonias and also in his concertos. Passages such as this are both festive and blatant. Such an effect was clearly also intended in this *Te Deum*, unless the numerous unison passages were merely a means by which Hasse sought to overcome the acoustical problems of the Court Church, with its well-known length of reverberation.

The following points are worth noting in the first movement: from the musical material of the orchestral introduction a motif emerges which constantly recurs to provide the strong sense of unity throughout the whole movement. There are also various points at which the music is similar (the passages beginning at bars 48 and 154, 86 and 102). Apart from a few polyphonic entries the choral writing is predominantly homophonic, and generally also homorhythmic. Some verses are sung by soli or by a semi-chorus, this restrained setting in the case of the *Te ergo quaesumus* (from bar 132) possibly being influenced by the liturgical instruction *Genuflectitur ad hoc Versum*. It is uncertain whether the unison emphasis on the mention of the apostles and prophets (bar 54) is a result of the fact that this work was written for performance on the feast day of St. Peter and St. Paul. A characteristic feature of Hasse's style is the suspension with a diminished octave tension between the outer voices, as in bars 40 and 71.

The soprano aria *Salvum fac*, whose character reflects the imploring nature of the words, forms the meditative central point of the composition. This piece, accompanied only by the strings and the continuo group, is marked by such flexible lyricism that it is a perfect example of Hasse's melodic writing. This movement is in the form of a two-part church aria: orchestral prelude with exposition of the thematic material / first part of the aria, leading to the dominant key (to bar 86) / short interlude / second part of the aria, concluding with a solo cadenza / orchestral postlude. It appears that Hasse made a second setting of the *Salvum fac* at some later, unknown date, this time for solo quartet. The reason for the provision of this alternative version may have been similar to

that which often led him to make alterations to solo roles in his operas, namely that he intended to adapt his work for a later performance by a different ensemble. The quartet version of the *Salvum fac* is published in the appendix to our edition.

Among the numerous similarities between the first and third movements the instrumental motif common to both has already been mentioned. Other passages also occur in the first movement and, in the same or an altered form, in the last movement. Similarities of this kind include those between the *Miserere* (3rd movement, bar 61) and the *Te ergo quaesumus* (1st movement, bar 132), and between the coda of the 3rd movement (bar 120) and the choral entry in the 1st movement (bar 12). The fact that the treatment of the *Dignare* verse (bar 30) of the *Miserere* which follows interrupts the musical progression of the movement is no doubt a result of a desire to reflect the significance of the words; this is also a feature of other settings of the *Te Deum*, as is the tradition of treating the concluding verse *In te Domine speravi* as a fugue or fugato.

Hasse's *Te Deum* of 1751 is among his church compositions which became widely known, and which enjoyed great popularity over a period of many decades.

For critical report see the German text.

Geesthacht/Elbe, March 1989
Translation: John Coombs

Wolfgang Hochstein

Notes on performance

In Hasse's time it was customary for the soprano and alto parts in the choir to be sung by boys. The solo soprano and alto parts in liturgical compositions were sung by castrati and male altos respectively. In the case of this *Te Deum*, however, this was probably not the case as regards the passages in the outer movements marked "solo," because these phrases may well have been sung by single voices from the choir. This can also be done in present-day performances, or they can be sung by a semi-chorus. The size of the orchestral forces used by Hasse can be seen in illustration 8 in this publication, which shows the personnel of the Dresden Court musical establishment in 1751, as listed in the "Court and State Calendar." It will be noticed that the number of oboists and bassoonists was greater, in relation to the number of string players, than is customary today.

Regarding the execution of ornaments, it should be remembered that as a rule trills are to begin on the upper notes and – except when they are of very short duration – to end with a turn. Appoggiature take half the value of the principal note in duple time, and two thirds of its value in triple time; the appoggiatura always has to be given greater emphasis than the principal note which it precedes. Hasse's practice was to write appoggiature in the time values which he intended them to take. Possible exceptions to these general principles are detailed below.

1. *Te Deum laudamus*: In bars 40 and 71 the appoggiature are to be played as minims (half notes). The trills in bars 90 and 106 (oboes, violins) are on the last crotchet (quarter note), following the resolution of the appoggiatura.

2. *Salvum fac*: Contrary to the normal rule the appoggiature in bars 2–5 and in corresponding bars later in the movement should be played as crotchets, to avoid excessive tonal clashes with the bass. The continuo has been realized accordingly. In bar 26 the appoggiatura is played as a crotchet. This may also be intended in bars 72, 110 and 155, but in these cases the continuo realization would have to be adjusted. In bars 96 and 117 the appoggiature in the violin parts must be played as quavers (eighth notes) in order to comply with the voice. The resolution of the appoggiatura in bar 124 must also be coordinated with the voice; source C (see the critical report) gives the following ornamentation for the soprano part:



Source C also gives a suggestion for the solo cadenza (bar 137):



3. *Et rege eos*: It is recommended that the trills in bars 94 and 119 should be played without final turns.

Avant-propos (abrégé)

Johann Adolf Hasse est issu d'une famille de cantors d'Allemagne du Nord. Né en 1699 à Bergedorf, près de Hambourg, il chanta dès son plus jeune âge dans la maîtrise conduite par son père; après 1714, il est engagé comme ténor à l'opéra de Hambourg et en 1719 il occupa le même emploi à l'opéra de Braunschweig. Désireux de parfaire son apprentissage de compositeur, il se rendit en Italie au début des années 1720 et fut, à Naples, l'un des derniers élèves d'Alessandro Scarlatti. Il gagna bientôt une certaine célébrité en tant que compositeur d'opéras et d'*intermezzi*. En 1730, il épousa à Venise la célèbre cantatrice Faustina Bordoni. Un an plus tard, Hasse donna son premier spectacle à Dresde avec la création de l'opéra *Cleofide* qui lui valut un immense succès. Le poste de maître de chapelle à la cour de Saxe était vacant depuis la mort de Heinichen (1729) et Frédéric Auguste II mit tout en œuvre pour garder le compositeur à son service; il est vrai que Hasse répondait parfaitement à l'attente. Au début de l'année 1734, enfin, Hasse entra en fonction. Il était secondé de prodigieux solistes et d'un remarquable orchestre; ainsi, durant les trente ans de son activité, la cour de Dresde connut une vie musicale exceptionnellement brillante. Hasse composa des cantates de circonstance, des œuvres instrumentales, des oratorios et de la musique d'église, mais, avant tout, des opéras dans le style de l'«opera seria» forgé par les livrets de Metastase dont il compte parmi les représentants les plus prestigieux. Apprécié dans l'Europe tout entière, célébré comme le «padre della musica», Hasse passa les deux dernières années de sa vie à Vienne, puis à Venise où il mourut en 1783 à un âge très avancé.

Dès les premières années de son séjour en Italie, Hasse s'était converti au catholicisme. Ces circonstances, s'ajoutant à des critères artistiques, avaient favorisé sa candidature à Dresde, car, depuis la conversion d'Auguste le Fort, qui avait ainsi pu revendiquer en 1697 la couronne de Pologne, la cour de Saxe était redevenue catholique. Cela eut pour conséquence la mise en place d'une musique d'église subordonnée à la nouvelle confession. Tandis que la composition des œuvres destinées aux cérémonies religieuses revenait en principe à un «compositeur d'église» spécialement appointé pour cette tâche, le maître de chapelle avait l'obligation de composer et de diriger personnellement la musique sacrée dans les circonstances plus particulières.

L'inauguration, en 1751, de la nouvelle Hofkirche conçue par Gaetano Chiaveri dans le style du baroque tardif romain, offrait une telle circonstance. La consécration de l'église le jour de la fête de St. Pierre et Paul (29 juin) fut l'occasion d'une cérémonie solennelle quoiqu'à cette date les intérieurs n'étaient pas totalement achevés et l'orgue de Silbermann n'avait pas encore été installé. La Messe en Ré mineur fut exécutée la première fois lors de cet office solennel; conformément à l'usage pour de telles fêtes, la liturgie s'acheva par le «Cantique de St Ambroise»: Hasse avait composé pour cela le présent *Te Deum*.

Cette œuvre à laquelle les voix solistes, le chœur et un grand orchestre (du moins pour l'époque) devaient conférer une puissante solennité, se compose de trois mouvements. Cette structure retient plus particulièrement notre attention, car, pour prendre l'exemple du «Dettinger» *Te Deum* de Händel

(1743) ou du *Te Deum* de Jommelli (1746), le long texte était généralement subdivisé en un grand nombre de mouvements. A la différence des exemples que nous venons de citer, la composition de Hasse affiche une nette tendance à l'unification et à l'intégration, dans la mesure où, tout au moins dans les mouvements-cadres, plusieurs passages du texte – même ceux qui contiennent des «affects» contrastés – ont été remaniés et unifiés à l'aide de moyens musicaux. On observe ici une tendance comparable à la Messe en Ré mineur de Hasse ou au *Te Deum* de 1763 de Jommelli. Certes, il n'y a pas de filiation directe entre ces œuvres; d'ailleurs, le *Te Deum* de Hasse en Sol majeur de 1776 présente à nouveau sept mouvements. Cette tripartition préfigure toutefois un type d'organisation formelle que l'on retrouvera dans bien des compositions religieuses de l'époque classique. Ce n'est peut-être pas par hasard que la succession des mouvements dans ce *Te Deum* présente aussi une certaine similitude avec le type formel de l'ouverture d'opéra, particulièrement apprécié de Hasse (mis à part le mouvement final qui possède alors en général un caractère de danse et qui ne renoue pas avec les motifs du mouvement initial). Et pourtant, il est indéniable que les thèmes développés tout au long du premier et dans de larges sections du troisième mouvements pourraient aussi bien provenir d'une *sinfonia* de Hasse: les thèmes claironnants sur des accords parfaits brisés, énergiquement énoncés par l'orchestre à l'unisson, apparaissent en effet fréquemment dans les symphonies ou encore dans les concertos de Hasse et imposent un ton solennel et majestueux. C'est aussi, sans nul doute, ce que recherchait le compositeur dans ce *Te Deum*, pour peu que l'on s'accorde à penser que les nombreux passages à l'unisson ne sont pas seulement un moyen de maîtriser l'acoustique particulièrement réverbérante de la Hofkirche.

Le premier mouvement de l'œuvre appelle quelques indications supplémentaires: l'unité particulièrement forte de ce mouvement résulte de la fréquence avec laquelle le compositeur a répété un motif dérivé de la matière musicale de l'introduction orchestrale. On observe en outre une certaine convergence formelle obtenue par le réemploi d'un certain matériau musical (p. ex. mes. 48 ss. et 154 ss., 86 ss. et 102 ss.). Mis à part quelques entrées polyphoniques, l'écriture du chœur est essentiellement homophonique et, très souvent, aussi homorythmique. Quelques versets sont composés pour une voix soliste ou pour un chœur réduit ce qui, dans le cas du *Te ergo quaesumus* (mes. 132 ss.) pourrait être en relation avec la prescription liturgique *Genuflectitur ad hoc Versum* qui accompagne ce verset. L'invocation des Apôtres et des Prophètes (mes. 54 ss.) est traitée monophoniquement. Faut-il voir là une allusion à la fête de la Dédicace, la St Pierre et Paul? On ne saurait l'affirmer avec certitude. Nous rencontrons ici, mes. 40 et 71 ce suprenant retard sur une octave diminuée, une des caractéristiques les plus marquantes du style de Hasse.

Le caractère invocatoire du texte est parfaitement rendu par l'air de soprano *Salvum fac* autour duquel l'œuvre se focalise. Cette pièce qui n'est accompagnée que des cordes et d'une basse continue est exemplaire de la cantabilité et de la flexibilité du ductus mélodique chez Hasse. La pièce obéit au schéma formel de l'air d'église en deux parties: prélude

orchestral avec exposition du matériau thématique / première partie de l'air aboutissant à la dominante (jusqu'à la mesure 86) / bref intermède / deuxième partie de l'air s'achevant par une cadence de solo / postlude orchestral. De toute évidence, mais on ignore à quelle date, Hasse a mis le *Salvum fac* une deuxième fois en musique pour un quatuor de solistes. La raison de la composition d'une version alternative pourrait avoir été la même que celle qui conduisit souvent le compositeur à intervertir différentes parties dans ses opéras, en réarrangeant telle ou telle œuvre pour une exécution ultérieure par un autre ensemble. La version en quatuor du *Salvum fac* figure en appendice à notre édition.

Parmi les nombreuses correspondances qui unissent le troisième mouvement au premier, il y a le maintien du motif instrumental dont il a déjà été question plus haut. A cela s'ajoutent d'autres passages qui ont été repris dans le dernier mouvement sous la même forme ou sous une forme modifiée. On comparera de ce point de vue le passage du *Miserere* (3e mouvement, mes. 61 ss.) au *Te ergo quaesumus* (1er mouvement, mes. 132 ss.) ou la coda du troisième mouvement (mes. 120 ss.) à l'entrée du chœur du premier mouvement (mes. 12 ss.). Il est évident que le traitement original des versets du *Dignare* (mes. 30 ss.), ainsi que ceux du *Miserere* qui suit, doit être compris comme une transposition musicale du sens du texte. On retrouve d'ailleurs ce trait dans d'autres mises en musique du *Te Deum* au même titre que le verset final du *In te domine speravi*, traditionnellement traité comme fugue ou comme fugato.

Le *Te Deum* de 1751 figure parmi les compositions d'église de Hasse dont la célébrité fut immense et qui, durant de nombreuses décennies, furent très appréciées.

Le lecteur se reportera au texte allemand pour l'apparat critique.

Geesthacht/Elbe, mars 1989
Traduction: C. Meyer

Wolfgang Hochstein

Indications pour l'exécution

A l'époque de Hasse, les parties de soprano et l'alto étaient tenues par des enfants. Les soli de soprano et d'alto des compositions à vocation liturgique étaient exécutés par des castrats ou des falsetti. Ceci vaut également pour notre *Te Deum*, mais à l'exception toutefois des passages solo du premier et du dernier mouvements, car ces passages semblent avoir été destinés à des soli issus du chœur. On procédera donc de la même manière aujourd'hui; il est toutefois possible de confier ces passages à un chœur en formation réduite. Pour se faire une idée de la taille de l'orchestre à cette époque, on se reportera à l'illustration 8 de la présente édition qui reproduit la formation de l'orchestre de la cour à Dresde en l'an 1751 d'après une représentation tirée du «Hof- und Staatscalender». On observera en particulier que les hautbois et les bassons sont plus nombreux que dans les formations actuelles.

En ce qui concerne l'exécution des ornements, on se souviendra des règles bien connues selon lesquelles les trilles commencent en général par la note voisine supérieure et – tout au moins lorsqu'elles s'étendent sur des valeurs plus longues – s'achèvent avec une terminaison. L'appoggiature prend, en mesure binaire, la moitié de la valeur de la note principale, et les deux-tiers en mesure ternaire; par ailleurs, l'appoggiature porte l'accent, alors que la note principale doit être déphasée. Hasse a l'habitude de noter par avance les appoggiatures avec leur valeur rythmique réelle. Voici toutefois quelques exceptions:

1. *Te Deum laudamus*: dans les mesures 40 et 71 les appoggiatures doivent être jouées avec valeur de blanche. Les trilles des mes. 90 et 106 (hautbois, violons) portent, après résolution de l'appoggiature, sur le dernier quart.

2. *Salvum fac*: les appoggiatures aux mesures 2 et 5 (et passages parallèles) ne doivent être exécutées qu'en valeur de croche afin d'éviter de trop nombreux frottements avec la basse; la basse a été réalisée en conséquence. A la mesure 26, l'appoggiature prend une valeur de noire. On pourra adopter la même solution aux mesures 72, 110 ou 155, mais il faudra, dans ce cas, veiller à réaliser la basse continue en conséquence. Aux mesures 96 et 117, les appoggiatures des violons peuvent prendre la valeur d'une croche pour se trouver en conformité avec les parties vocales. La résolution de l'appoggiature à la mesure 124 doit également être coordonnée avec la partie vocale; la source C (cf. apparat critique) donne à cet endroit l'ornement suivant à la partie de soprano:



La source C donne également une solution d'exécution pour la cadence de solo (mesure 137):



3. *Et regere eos*: on évitera d'ajouter une terminaison aux trilles des mesures 94 et 119.

Der Text des Te Deum

Lateinischer Text nach der *Editio typica* des Breviers: *Liturgia Horarum iuxta Ritum Romanum*, Tomus I, Rom 1976, S. 526 – 528. Deutsche Übertragung nach einer der Beilagen zur *Lesehore* zu: *Die Feier des Stundengebetes*.

Te Deum laudamus: te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem, omnis terra veneratur.
Tibi omnes angeli,
 tibi caeli et universae potestates:
tibi Cherubim et Seraphim
 incessabili voce proclamant:
Sanctus, Sanctus, Sanctus
 Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra
 maiestatis gloriae tuae.
Te gloriosus Apostolorum chorus,
te Prophetarum laudabilis numerus,
te Martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum
 sancta confitetur Ecclesia,
Patrem immensae maiestatis;
venerandum tuum verum
 et unicum Filium;
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.
Tu Rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu, ad liberandum suscepturus hominem,
 non horruisti Virginis uterum.
Tu, devicto mortis aculeo,
 aperuisti credentibus regna caelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes
 in gloria Patris.
Judex crederis
 esse venturus.
Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni,
 quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac cum sanctis tuis
 in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum, Domine,
 et benedic hereditati tuae.
Et rege eos,
 et extolle illos usque in aeternum.
Per singulos dies benedicimus te;
et laudamus nomen tuum in saeculum,
 et in saeculum saeculi.
Dignare, Domine, die isto
 sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine, miserere nostri.
Fiat misericordia tua, Domine, super nos,
 quemadmodum speravimus in te.
In te, Domine, speravi:
 non confundar in aeternum.

Stundenbuch. Für die katholischen Bistümer des deutschen Sprachgebiets. Authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch. Erster Band: *Advent und Weihnachtszeit*, Freiburg und Basel etc. 1978.

Dich, Gott, loben wir, dich, Herr, preisen wir.
Dir, dem ewigen Vater, huldigt das Erdenrund.
Dir rufen die Engel alle,
 dir Himmel und Mächte insgesamt,
die Cherubim und die Seraphim
 mit niemals endender Stimme zu:
Heilig, heilig, heilig
 der Herr, der Gott der Scharen!
Voll sind Himmel und Erde
 von deiner hohen Herrlichkeit.
Dich preist der glorreiche Chor der Apostel;
dich der Propheten lobwürdige Zahl;
dich der Märtyrer leuchtendes Heer;
dich preist über das Erdenrund
 die heilige Kirche;
dich, den Vater unermeßbarer Majestät;
deinen wahren
 und einzigen Sohn;
und den Heiligen Fürsprecher Geist.
Du König der Herrlichkeit, Christus.
Du bist des Vaters allewiger Sohn.
Du hast der Jungfrau Schoß nicht verschmäht,
 bist Mensch geworden, den Menschen zu befreien.
Du hast bezwungen des Todes Stachel
 und denen, die glauben, die Reiche der Himmel aufgetan.
Du sitzt zur Rechten Gottes
 in deines Vaters Herrlichkeit.
Als Richter, so glauben wir,
 kehrst du einst wieder.
Dich bitten wir denn, komm deinen Dienern zu Hilfe,
 die du erlöst mit kostbarem Blut.
In der ewigen Herrlichkeit
 zähle uns deinen Heiligen zu.
Rette dein Volk, o Herr,
 und segne dein Erbe.
Und führe sie
 und erhebe sie bis in Ewigkeit.
An jedem Tag benedeien wir dich und loben in Ewigkeit
deinen Namen,
 ja in der ewigen Ewigkeit.
In Gnaden wollest du, Herr, an diesem Tag uns ohne Schuld
bewahren.
Erbarme dich unser, o Herr, erbarme dich unser.
Laß über uns dein Erbarmen geschehen,
 wie wir gehofft auf dich.
Auf dich, o Herr, habe ich meine Hoffnung gesetzt.
In Ewigkeit werde ich nicht zuschanden.

The Text of the Te Deum

Latin text from the *Editio typica* of the Breviary: *Liturgia Horarum iuxta Ritum Romanum*, Tomus I, Rome 1976, p. 526 – 528. English text as given in the Book of Common Prayer of the Church of England, 1662 and subsequent editions.

We praise thee, O God,
we acknowledge thee to be the Lord.
All the earth doth worship thee, the Father everlasting.
To thee all Angels cry aloud,
the heavens and all the powers therein.
To thee Cherubin and Seraphin continually do cry,
Holy, Holy, Holy, Lord God of Sabaoth;
Heaven and earth are full of the Majesty of thy glory.
The glorious company of the Apostles praise thee.
The goodly fellowship of the Prophets praise thee.
The noble army of Martyrs praise thee.
The holy Church throughout all the world
doth acknowledge thee;
The Father of an infinite Majesty;
Thine honourable, true and only Son;
Also the Holy Ghost the Comforter.
Thou art the King of Glory O Christ.
Thou art the everlasting Son of the Father.
When thou tookest upon thee to deliver man,
thou didst not abhor the Virgin's womb.
When thou hadst overcome the sharpness of death,
thou didst open the kingdom of heaven to all believers.
Thou sittest at the right hand of God,
in the glory of the Father.
We believe that thou shalt come to be our Judge.
We therefore pray thee, help thy servants
whom thou hast redeemed with thy precious blood.
Make them to be numbered with thy Saints,
in glory everlasting.
O Lord, save thy people and bless thine heritage.
Govern them and lift them up for ever.
Day by day we magnify thee;
And we worship thy Name ever world without end.
Vouchsafe, O Lord to keep us this day without sin.
O Lord, have mercy upon us, have mercy upon us.
O Lord, let thy mercy lighten upon us
as our trust is in thee.
O Lord, in thee have I trusted,
let me never be confounded.

Texte du Te Deum

Le livre de l'assemblée. Chants et Psaumes du Missel (Paris: Ed. du Cerf, 1965), p. 181.

Dieu, nous te louons, nous te proclamons Seigneur.
Père éternel, la terre entière t'adore,
Tous les anges du ciel t'acclament sans fin:
Saint! saint! saint, le Seigneur, Dieu de l'univers!
Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.
C'est toi que chante le chœur des apôtres,
Toi que proclame la lignée des prophètes,
Toi qu'acclame le cortège des martyrs,
Toi que célèbre l'Eglise dans tout l'univers:
A toi, Père, la gloire infinie, et à ton Fils unique,
Avec le Saint-Esprit.
O Christ, tu es Roi dans la gloire,
Tu es le Fils éternel du Père,
Tu as pris corps en la Vierge, pour sauver l'homme,
Tu as ouvert ton Royaume aux croyants,
par ta victoire sur la mort.
Tu es assis à la droite de Dieu, dans la gloire du Père,
Tu reviendras pour le jugement.
Viens au secours de tes serviteurs,
rachetés au prix de ton sang,
Fais-leur une place parmi les saints dans la gloire.
Seigneur, sauve ton peuple et bénis ton héritage.
Sois à jamais leur guide et leur soutien.
Nous voulons te bénir chaque jour,
Louer ton nom à jamais.
Garde-nous, Seigneur, aujourd'hui, loin du péché.
Pitié pour nous, Seigneur, pitié pour nous!
Ton amour, Seigneur, soit sur nous,
Comme notre espoir fut en toi!
En toi, Seigneur, j'ai mon abri,
Sur moi point de honte à jamais.

Handwritten musical score for two systems of staves. The first system contains five staves with lyrics: *Quod te beatus spiritus hominum non carnis signis u. de* and *Quod te h. spiritus hominum non carnis signis u. de*. The second system contains five staves with lyrics: *rum, Durus gloriæ*, *rum, Durus gloriæ*, and *rum, Durus gloriæ*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and clefs.

Abb. 3: Takte 85–97 aus dem 1. Satz nach Quelle A. Die im Kritischen Bericht erörterten Probleme der Textunterlegung sind hier mehrfach anzutreffen.

BEY. ERFÄHUNG DER NEVERN. ORGELN.
 DES HERRN CARL TRUDS. TRUTSCHEN. KIRCHEN.
 IN. STOCKHOLM.
 WURDE. DIESE. MUSIC. UNTER. DIRECTION
 DES. KÖNIGL. HOEF. CAPELLMEISTERS
 HERRN. UTTINI.
 VON. SOEGL. HOEF. ORGELMEISTER.
 AUFGEFÜHRT.
 UND. DIE. MUSICALIEN.
 AN. DER. KIRCHEN. VEREHRHT.
 VON.
 HERRN. ADAM. UND. GLENZER.
 1781.

Abb. 4: Gedrucktes Vorsatzblatt zu der Partiturbandschrift aus dem Besitz der Deutschen St. Gertruds-Gemeinde Stockholm (= Quelle B, ohne Signatur).

Tempo primo. 25.

The image shows a musical score for the beginning of the third sentence of the aria 'Salvum fac me, Domine'. The score is written on ten staves. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef. The tempo is marked 'Tempo primo' and the page number is '25.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The text 'Tempo primo.' is written above the first staff, and '25.' is written to the right of the first staff. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system consists of the first five staves, and the second system consists of the remaining five staves. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Abb. 5: Seite 25 aus Quelle B mit dem Ende des ersten und dem Beginn des dritten Satzes; die Arie *Salvum fac* ist nicht enthalten.

DES BRUNNEN SAUBERHEIT
 ("Herr Gott, dich loben wir")
 (D. dar)
 für Chor- und Solo-Stimmen
 mit Begleitung des Cembalos
 und der Orgel
 componirt von
JOACHIM ADOLPH HASSE
 *
 Mit. Sr. Majestät des Königs von Sachsen
Friedrich August
 allergnädigster Erleuchter
 verlegt bei
 C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig.
 Eigentum des Verlegers. *Empfehlung in der Vorrede. Anho.*
PARTITUR.
 Nach dem im Kön. Stadtbüchlein-
 Archiv befindlichen Original.
 Nachher. Zeit von G. W. F. Fick
 Partitur. 27 Bl. Orgel-Stimmen. 27 Bl.
 Klav.-Auszug. 27 Bl. Sopranstimmen 1 Thl.
 Peters
 * Leipzig *

Abb. 6: Titelblatt der um 1845 im Verlag C.F. Peters, Leipzig, erschienenen Partiturausgabe (= Quelle C; Vorlage: Musikbibliothek der Stadt Leipzig). Hasses erster Vorname ist hier falsch.

Mäurer und **Zimmerleute**
 Liborius Mohr Joh. George Grüber.
 Gotthob Kohn Martin Jänichen.
 Andreas Zimmermann Joh. George Erienes.
 Joh. Gottfried Dietrich Heinrich Wble.
 Johann Eilich Paul Wbenert.
 Joh. Gottfr. Kühnemann Matthias Jörnich.
 George Kiebrich Samuel Kuge.
 Supernumerarii allda.

Mäurer und **Zimmerleute**
 Johann George Kühn Christoph Walthar.
 Johann Leonhard Pferringer Andreas Lehnmann.
 Johann George Wahler Christian Lehnert.

**Zimmer: Frotters bey der Königl. Bilders
 Gallerie auf dem Stall.**

Joh. George Klausniger. Israel Müller.
 Michael Neumann.

Feuer-Wächter allda.

Mäurer und **Zimmerleute**
 Christian Adam Carl Gottlob Richter.
 Heinrich Liebstein Joh. Chr. Zimmerhäfel.
 Joh. Gottfried Müller Joh. George Heinzich.
 Gottfried Heinisch Samuel Spindler.
 George Caspar Helbig Christoph Schütz.
 Adam Venus Joh. Gottl. Eschmann.
 George Koch Joh. Christian Errens.
 Joh. Gottfried Dettler Joh. Christ. Wustmann.
 Heinrich Wilh. Faulich Joh. Gottlob Lucas.

**Königl. Capell- und Cammer-
 Musik.**

DIRECTOR,

**Herr Carl Heinrich von Dießkau, auch
 Cammerherr, wie auch Creßh. Hauptmann
 und Steuer Einnehmer des Leipziger
 Creßses, auf Knauthayn ic.**

Poet, Gio Claudio Pasquini Cav. del S. R. I.
Ober-Capellmeister, Johann Adolph Hasse.

Vice-Capell-Meist. Giovanni Ristori.
Kirchen-Composit. P. Johann Michael Breunich.
 Tobias Buz.
 Nicola Porpora.
 Faustina Hasse.
 Maria Rosa Negri Pavoni.
 Regina Mingotti.
 Guglielma Dennerin.
 Ventura Rochetti.
 Salvatore Pacifico.
 Sofia Pestel.
 Nicolo Pozzi.
 Domenico Anibali.
 Angelo Amorevoli.
 Johann Joseph Gözel.
 Ludovicus Cornelius.
 Johann David Bahn.
 Biaggio Compagnari.
 Joseph Schuster.
 Antonius Führich.
 Johann George Pfendel.
 Pantaleon Hebedreit.
 Cammer-Kautentz, Silvius Leopold Weiss.
 Cammer-Violinist, Francesco Maria Cattaneo.
 Violinisten, Carl Joseph Rhein.
 Carl Matthias Lehneis.
 Lorenzo Carazzi.
 August Ulich.
 Johann Franc. Hancke.
 Joseph Titerle.
 Christoph Wilh. Taschenberg.
 Joh. Georg. Fickler.
 Franciscus Zich.
 François de Francini.
 Francesco Hunt.
 Johann George Neruda.
 Felice Picinetti.
 Joseph Maria Bauer.
 Wenzel Gottfried Dederdeck.
 Franc. Joseph Gözel.
 Johann George Knechtel.
 Anton Hampel.
 Anton Haudeck.
 Anton Belozzi.
 Joh. Wilhelm Hugo.
 Gottlieb Benjamin Lachmann.
 Franz Zienken.
 Christian Wopst.
 Christian Gottlob Binder.
 Johann Christoph Reichel.

Soprani,

Contralti,

Tenori,

Bass,

Concert-Meister,
Cammer-Musicus,
Cammer-Kautentz,
Cammer-Violinist,
Violinisten,

Flauten-Traversen,

Baldhornisten,

Hautboisten,

Pantaleon,
Braccisten,
 C 3

Braccisten, Johann Gottlieb Morgenstern,
 Johann Adam.
 Johann Huber.

Violoncellisten, Augustino Antonio Rossi,
 Felice Maria Picinetti,
 Archangelo Califano,
 Joseph Zicks.

Violgambist, Carl Friedrich Abel.
Bassfontisten, Johann Gottfried Behme.
 Johann Casimir Lincke.
 Carl Morasch.
 Christian Friedrich Matthes.
 Johann Ritter.
 Peter August.

Organist,
Contrabaßist,
Instr. Jusspect.
Notisten,

Orgelmacher,

Capell-Diener, Johann Gottfried Werner.

**Autres Personnes employées
 au Theatre.**

Insp. de la Garde-Robbe, Antonio Maria Cattaneo.
Architecte du Theatre, Giuseppe Galli Bibiena.
Maibler, Carlo Zucchi.
 Pietro Ignatio Grone.
 Wilhelm Castel.

Begeh. der Garde-Robbe, Carl Christian Reissmann.

Aufwärter, Johann Christoph Dunst.

Machmeister, Jean de la Motte.

Peruquienmacher, Carl Gottlob Vitofius.

Tischler-Meister, Johann Kauffmann.

dessen Adjunctus, Joseph Carl Driebel.

Zimmer-Meister, Christian Lorenz.

dessen Adjunctus, Gottlob Reiffner.

Schlosser, Joachim Wicke.

Schneidere, Johann Faust.

dessen Adjuncti, Jacob Friedrich Pohle.

Schuster-Meister, Christian Stoeckhaus.

deßen Adjuncti, Martin Rheeferdt.

Johann Jacob Irmler.

Johann Christoph Guntzel.

Johann George Grumbt.

Danse.

Homme r.

Maitre de Ballets, Jean Favier.

TE DEUM LAUDAMUS.

Allegro assai.

J. A. Hasse.

TIMPANI in D.A.
TROMBE in D.
CORNI in D.
OBOE.
VIOLINI.
VIOLA.
SOPRANI.
CONTRALTI.
TENORE.
BASSO.
FONDAMENTO.

(con Fagotti.)

2407

Abb. 7: Erste Notenseite aus Quelle C. Die Pauken sind klingend notiert.

Abb. 8: Besetzung der Dresdner Hofmusik nach dem „Hof- und Staatscalender“ des Jahres 1751 (Vorlage: Sächsische Landesbibliothek Dresden). Hasse trägt in diesem Jahr erstmals den Titel des Oberkapellmeisters. Daß das Verzeichnis weder Trompeten noch Pauken auführt, erklärt sich aus der Zugehörigkeit ihrer eigenen Zunft.

Te Deum in D

Komponiert zur Einweihung der katholischen Hofkirche in Dresden im Jahre 1751

1. Te Deum laudamus

Johann Adolf Hasse
1699–1783

Allegro assai

Clarino I, II in D

Timpani in D-A

Corno I, II in D

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Allegro assai

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Allegro assai

Basso continuo

(Organo, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso)

+Fag.

Aufführungsdauer/Duration/Durée: ca. 18 min.

© 1990 by Carus-Verlag Stuttgart – CV 40.963/01

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

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in West Germany

Herausgeber:

Wolfgang Hochstein

Turdis Rasmussen

This musical score is for guitar, featuring a complex arrangement with multiple staves. The score is divided into two main systems. The first system includes a vocal line (top two staves), a guitar line (middle two staves), and a piano accompaniment (bottom two staves). The second system consists of four empty guitar staves, likely for a second guitar or a specific guitar technique. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. A large, stylized watermark 'Gitar' is overlaid across the center of the page. At the bottom of the score, there are guitar fingering numbers: 6 7 6 7 6 7 6, 7 6 7 6 7 6 6, and 6 7.

12

a2

Carus

Tutti

Te De - um lau - da - mus, te De - um lau - da - mus, te

Tutti

Te De - um lau - da - mus, te De - um lau - da - mus, te

Tutti

Te De - um lau - da - mus, te De - um lau - da - mus, te

Tutti

Te De - um lau - da - mus, te De - um lau - da - mus, te

6 7

6 5
4 3

unisono

First system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment.

16

De - um lau - da - mus: te Do - - - mi-num con -

De - um lau - da - mus: te Do - - - mi-num con -

De - um lau - da - mus: te Do - - - mi-num

3 4 5 6
2 3 4

Third system of musical notation, including lyrics and piano accompaniment.

Musical notation for the first system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal staves and piano accompaniment.

20

Te ae-ter - num Pa - trem o - mnis ter - ra

fi - mur. Te ae-ter - num Pa - trem o - mnis ter - ra

8 - fi - te - mur. Te ae-ter - num Pa - trem o - mnis ter - ra

con - fi - te - mur. Te ae-ter - num Pa - trem o - mnis ter - ra

Musical notation for the third system with lyrics and piano accompaniment.

7 unisono 6 5 3# 6 3

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment.

Garuku

ve - ne - ra - tur. Ti - bi o - mnes An - ge - li, ti - bi

ne - ra - tur. Ti - bi o - mnes An - ge - li, ti - bi

8 ve - ne - ra - tur. Ti - bi o - mnes An - ge - li, ti - bi

ve - ne - ra - tur. Ti - bi o - mnes An - ge - li, ti - bi

3# 5 4 3# unisono 6 5 5 4 3



32 *Soli*
 Se - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant: San - ctus,

Solo
 - phim in - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant: San - ctus,

Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant:

Se - ra - phim in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant:

- ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba -
 San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

Tutti
oth San ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi-nus

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi-nus

Tutti
San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi-nus

Tutti
San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi-nus

Musical score for the first system, including vocal staves and piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with a prominent bass line.

Musical score for the second system, including vocal staves and piano accompaniment. The score continues from the first system. The lyrics are: "ba - o", "Ple - ni sunt coe - li et ter - ra ma - je - sta -", "De - us Sa - ba - oth.", "Ple - ni sunt coe - li et ter - ra ma - je -".

5 3 6 3 6 4 5 # unisono 5 3 6 3

Musical notation for the first system, including vocal and piano parts.

Musical notation for the second system, including piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, including piano accompaniment.

Musical notation for the sixth system, including piano accompaniment.

Musical notation for the seventh system with lyrics: *tis glo - ri - ae tu -*

Musical notation for the eighth system with lyrics: *tis glo - ri - ae tu -*

Musical notation for the ninth system with lyrics: *tis glo - ri - ae tu -*

Musical notation for the tenth system with lyrics: *sta tis glo - ri - ae tu -*

Musical notation for the eleventh system, including piano accompaniment.

Musical notation for the twelfth system, including piano accompaniment.

7 3 - 6 3 7 3 6 5 3 6 3 5 3 6 3 6 3 5 4 - 3

The first system of music consists of four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto/Tenors) with notes and rests. The bottom two staves are piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern.

The second system of music consists of four staves, all of which are piano accompaniment. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment.

The third system of music consists of four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment.

ae.

Te glo - ri - o - sus A - po - sto - lo - rum cho -

ae.

ae.

Te glo - ri - o - sus A - po - sto - lo - rum cho -

The fourth system of music consists of four staves, all of which are piano accompaniment. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the accompaniment.

unisono



Te - ta - u - da - bi - lis nu - me - rus: Te Mar - ty -

Te Mar - ty -

Te Pro - phe - ta - rum lau - da - bi - lis nu - me - rus: Te Mar - ty -

rus: Te Mar - ty -

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto/Tenors). The bottom three staves are for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The piano part features a prominent sixteenth-note accompaniment in the right hand.

The second system of the musical score includes lyrics for the vocal parts and figured bass for the piano accompaniment. The lyrics are: "da - tus tu - dat ex - er - ci - tus. Te per or - bem ter - rum can - di - tus lau - dat ex - er - ci - tus. Te per or - bem ter - rum can - di - da - tus lau - dat ex - er - ci - tus. Te per or - bem ter - rum can - di - da - tus lau - dat ex - er - ci - tus. Te per or - bem ter -". The piano part includes figured bass notation: #, #, #, 5, 4, #, unisono, 5, 3, #, 6, 5, #. The system concludes with a grand staff for piano accompaniment.



ra - san con - fi - te - tur Ec-cle - si - a:

m san - cta con - fi - te - tur Ec-cle - si - a:

ra - rum san - cta con - fi - te - tur Ec-cle - si - a:

ra - rum san - cta con - fi - te - tur Ec-cle - si - a:

The musical score is for a piece titled "Cantus". It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line consists of four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Latin and describe the Father as "im-mense ma-je-sta-tis" and "Ve-ne-ran-dum".

Lyrics:
 im - men - sae ma - je - sta - tis: Ve - ne - ran - dum tu - um
 Pa - trem im - men - sae ma - je - sta - tis: Ve - ne - ran - dum
 Pa - trem im - men - sae ma - je - sta - tis: Ve - ne - ran - dum
 Pa - trem im - men - sae ma - je - sta - tis: Ve - ne - ran - dum

Chord Progression (Piano):
 5 # 6 4# 3 7 # 6 5# 7 # 6 3 3

ve - cum Fi - San - ctum quo - que Pa - ra - cli-tum Spi - ri -

m ve - ru u - ni-cum Fi - li-um: San - ctum quo - que Pa - ra - cli-tum Spi - ri -

tu - um ve - rum et u - ni-cum Fi - li-um: San - ctum quo - que Pa - ra - cli-tum Spi - ri -

tu - um ve - rum et u - ni-cum Fi - li-um: San - ctum quo - que Pa - ra - cli-tum Spi - ri -

5 3 8 3 8 3 6 3 3 6 5 3 5# 4# #

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 78-81) shows the vocal entries for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, each with their respective lyrics. The piano accompaniment consists of two staves with first and second endings. The second system (measures 82-85) continues the vocal parts and piano accompaniment. A large watermark 'Sakus' is overlaid on the score.

Vocal Parts:
 Soprano: tu Rex glo - ri - ae, Chri - ste.
 Alto: tum. Tu Rex glo - ri - ae, Chri - ste.
 Tenor: tum. Tu Rex glo - ri - ae, Chri - ste.
 Bass: tum. Tu Rex glo - ri - ae, Chri - ste.

Piano Accompaniment:
 1) *ossia:* (First ending)
 2) *ossia:* (Second ending)

Other markings:
 unisono

1) *ossia:*

2) *ossia:*

Musical notation for the first system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of chords, and the bass staff contains a series of notes.

Musical notation for the second system, consisting of a single treble staff with a series of chords.

Musical notation for the third system, consisting of a single treble staff with a series of chords.

Piano accompaniment for the first system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff features a complex, rhythmic melody, and the bass staff provides a steady accompaniment.

Tu tris pi - ter - nus es Fi - li - us.

Pa tris sem - pi - ter - nus es Fi - li - us.

Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - li - us.

Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - li - us.

Piano accompaniment for the second system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff features a complex, rhythmic melody, and the bass staff provides a steady accompaniment.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto/Tenors). The bottom three staves are piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid across the middle of the page.

The second system of the musical score continues the composition. It features vocal lines with Latin lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "dum s... tu-rus ho - mi - nem, non hor - ru - i - - sti, non hor - ru - i - sti" and "Tu ad li - be - ran - dum su - sce - ptu - rus ho - mi - nem, non hor - ru - i - - sti, non hor - ru - i - sti". The piano accompaniment continues with chords and melodic lines. The watermark 'Carus' remains visible.

Musical score for the first system, including piano accompaniment and vocal lines with trills.

Musical score for the second system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics.

Vir - gi - nis u - te - rum. Tu Rex glo - ri -

Vir - gi - nis u - te - rum. Tu Rex glo - ri -

Vir - gi - nis u - te - rum. Tu Rex glo - ri -

The first system of music consists of four staves. The top two staves are vocal parts (soprano and alto), and the bottom two are piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

The second system continues the musical composition with four staves. The vocal parts and piano accompaniment are shown. A large, stylized watermark 'Cakus' is overlaid on the right side of the page.

The third system features vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "ae, Chri - - ste. Tu Pa -", "ae, Chri - - ste. Tu Pa -", and "ae, Chri - - ste. Tu Pa -". The piano accompaniment continues with a melodic and bass line. A large, stylized watermark 'Cakus' is overlaid on the left side of the page.

99

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto/Tenors). The bottom three staves are piano accompaniment, including a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The vocal lines feature a mix of quarter and eighth notes, with some rests. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands.

99

tris - nus es Fi - li - us. Tu ad li - be - ran - dum

tris - nus es Fi - li - us. Tu ad li - be - ran - dum

8 tris sem - pi - ter - - nus es Fi - li - us. Tu ad li - be -

tris sem - pi - ter - - nus es Fi - li - us. Tu ad li - be -

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It features three vocal staves with lyrics in Latin. The lyrics are: "tris - nus es Fi - li - us. Tu ad li - be - ran - dum". The piano accompaniment continues with chords and moving lines. There is a large watermark "Cakus" overlaid on the score.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The second staff is a vocal line in bass clef. The third staff is a piano accompaniment line in treble clef. The fourth and fifth staves are a piano accompaniment line in bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "ran - dum su-sce-ptu-rus ho - mi-nem, non hor-ru-i - sti, non hor-ru-i - sti Vir - gi-nis u - te-". The second staff is a vocal line in bass clef with lyrics: "su-sce-ptu-rus - mi-nem, non hor-ru-i - sti, non hor-ru-i - sti Vir - gi-nis u - te-". The third staff is a piano accompaniment line in treble clef. The fourth and fifth staves are a piano accompaniment line in bass clef. The music continues in the same key and time signature. The piano part provides harmonic support for the vocal lines.

rum. Tu de - vi - cto mor - tis a - rum.

rum.

-Fag.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal staves (treble and bass clefs) with whole rests. The next two staves are piano accompaniment (treble and bass clefs) with whole rests. The fifth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. A large, stylized watermark 'Cakrus' is overlaid across the middle of this system.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal staves with lyrics. The next two staves are piano accompaniment (treble and bass clefs). The fifth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. A large, stylized watermark 'Cakrus' is overlaid across the middle of this system.

ne - ru - i ti cre - den - ti - bus, cre - den - ti - bus re - gna coe - lo -
 cu - le - o, ru - i - sti cre - den - ti - bus, cre - den - ti - bus re - gna coe - lo -

The third system of the musical score consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment.

Tutti
rum. Tu de - xte-ram De - i se -

r Tu ad de - xte-ram De - i se -

Tutti
8 Tu ad de - xte-ram De - i se -

Tutti
Tu ad de - xte-ram De - i se -

+Fag.

Two empty musical staves, one for the vocal line (treble clef) and one for the piano accompaniment (bass clef).

Musical notation for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical notation for the piano accompaniment, showing the right and left hand parts. The right hand is in treble clef and the left hand is in bass clef. The key signature has two sharps.

Musical notation with lyrics for the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "des, in glo - ri - a, in glo - ri - a, in glo - ri - a". The piano accompaniment continues with the same key signature and tempo.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto/Tenors), and the bottom three staves are for the piano accompaniment. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. A large, stylized watermark 'Cakrus' is overlaid on the right side of the system.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom three staves are for the piano accompaniment. The piano part continues with similar rhythmic patterns. The vocal parts have lyrics written below them. A large, stylized watermark 'Cakrus' is overlaid on the left side of the system.

se ven - tu - rus.

ris se ven - tu - rus.

ris es - - se ven - tu - rus.

ris es - - se ven - tu - rus.

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, including the vocal line with the word "passai" and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, including the vocal line and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, including the vocal line with the lyrics "Ter - go - su - mus, tu - is fa - mu - lis" and piano accompaniment.

Sixth system of musical notation, including the vocal line and piano accompaniment.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto/Tenors), and the bottom three staves are for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom three staves are for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are: "ub - , quos pre - ti - o - so san - gui - ne red - e - mi -". The piano part continues with a similar rhythmic accompaniment.



The musical score is arranged in a system with five staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto/Tenor/Bass), and the bottom three staves are for piano accompaniment (Right Hand and Left Hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "o - - ri - a nu - me - ra - ri. Ae - ter - na is in glo - - ri - a nu - me - ra - ri. Ae - is in glo - - ri - a nu - me - ra - ri. Ae - is in glo - - ri - a nu - me - ra - ri. Ae -".

Musical notation for the first system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a whole rest, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

Musical notation for the second system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass staff contains a series of eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Musical notation for the third system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff features a long melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment.

Musical notation for the fourth system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The bass staff continues the accompaniment.

Musical notation for the fifth system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the accompaniment.

Musical notation for the sixth system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the accompaniment.

Musical notation for the seventh system, including a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has the lyrics: "fac tu - is in glo -". The piano accompaniment continues with eighth notes.

Musical notation for the eighth system, including a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has the lyrics: "fac cum tis tu - is in glo -". The piano accompaniment continues with eighth notes.

Musical notation for the ninth system, including a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has the lyrics: "ter - na fac cum san - ctis tu - is in glo -". The piano accompaniment continues with eighth notes.

Musical notation for the tenth system, including a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has the lyrics: "ter - na fac cum san - ctis tu - is in glo -". The piano accompaniment continues with eighth notes.

Musical notation for the eleventh system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains chords and the piano accompaniment continues with eighth notes.

Musical notation for the twelfth system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains chords and the piano accompaniment continues with eighth notes.

Musical score for the first system, measures 157-161. It includes vocal staves and piano accompaniment in G major. A large 'Copyright' watermark is overlaid on the right side.

Musical score for the second system, measures 157-161. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment in G major. A large 'Copyright' watermark is overlaid on the left side.

ri - a nu - ra - ri, in glo -
 nu - me - ra - ri, in glo -
 ri - a nu - me - ra - ri, in glo -
 ri - a nu - me - ra - ri, in glo -

Musical score for measures 162-165. The score includes a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and woodwind parts (Flute, Clarinet, Bassoon, and Contrabassoon). The music is in G major and 4/4 time. The strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the woodwinds have melodic lines with some rests.

Musical score for measures 162-165, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) sing the lyrics: "ri - a nu - me - ra - ri." and "a nu - me - ra - ri." The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bottom three staves are also a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in a key with two sharps (F# and C#). The first two staves contain sparse accompaniment with notes and rests. The bottom three staves feature a more active melody with eighth and sixteenth notes. A large, stylized watermark 'Cakus' is overlaid across the middle of the system.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bottom three staves are also a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in a key with two sharps (F# and C#). The first two staves are mostly empty, with only a few notes in the first measure. The bottom three staves feature a more active melody with eighth and sixteenth notes. A large, stylized watermark 'Cakus' is overlaid across the middle of the system.

2. Salvum fac

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Basso continuo

Andante

-Fag.

8

16

1) Zur rhythmischen Struktur dieses Motivs siehe den Krit. Bericht.

Musical score for measures 24-31. The system consists of two grand staves (treble and bass clef) and a vocal line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and trills (tr) in the vocal line. Measure numbers 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, and 31 are indicated below the staves.

An empty musical staff with a treble clef and a key signature of three sharps.

Musical score for measures 32-39. The system consists of two grand staves and a vocal line. The key signature is three sharps. The music continues with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, and 39 are indicated below the staves.

Musical score for measures 40-47. The system consists of two grand staves and a vocal line. The key signature is three sharps. The music continues with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, and 47 are indicated below the staves.

Musical score for measures 48-55. The system consists of two grand staves and a vocal line. The key signature is three sharps. The music continues with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, and 55 are indicated below the staves.

Musical score for measures 56-63. The system consists of two grand staves and a vocal line. The key signature is three sharps. The music continues with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, and 63 are indicated below the staves.

Musical score for measures 64-71. The system consists of two grand staves and a vocal line. The key signature is three sharps. The music continues with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, and 71 are indicated below the staves.

sal - - - - - vum, sal - vum fac po - pu - lum, po - pu - lum tu - um, Do -

47

mi-ne, et be-ne-dic-hae-re-di-ta

55

ti-tu-ae, be-ne-dic-hae-

63

re-di-ta-ti-ae, hae-re-di-ta

71

mf *f*

mf *f*

mf *f*

- ti tu - ae.

5 6 6 5 6 6 4 5 #

79

p *p*

Sal - - - vum, sal - vum, sal - vum fac po-pu-lum, po - pu - lum

tu - um, Do - - mi-ne, et be - ne - dic - hae - re - di - ta -

- ti tu - ae. Sal -

1) Vgl. Takt 15ff.

- - vum fac, et be - ne - dic - hae - re - di - ta - ti tu - ae,

be - ne - pe - ne dic hae - re - di - ta -

- ti tu - ae, hae - re - di - ta - ti tu -

Cadenza

1) Vgl. Takt 15ff und 112 ff.

3. Et rege eos

Tempo di primo

Clarino I, II in D

Timpani in D-A

Corno I, II in D

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Tempo di primo

Tenore

Basso

Tempo di primo

Basso continuo

+Fag.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Clarino I, II in D; Timpani in D-A; Corno I, II in D; Oboe I, II; Violino I and II; Viola; Tenore; Basso; and Basso continuo. The tempo is marked 'Tempo di primo'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). A large watermark 'Gakulus' is overlaid on the score.

4

4

8

Tutti
Et re - ge e - os, et ex - tol - le

Tutti
Et re - ge e - os, et ex - tol - le

Tutti
Et re - ge e - os, et ex - tol - le

Tutti
Et re - ge e - os, et ex - tol - le

Musical notation for the first system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the sixth system, including vocal staves and piano accompaniment.

il in - ter - num, et ex - tol - le il - los us -

us - in - ae - ter - num, et ex - tol - le il - los us -

il - los us - que in ae - ter - num, et ex - tol - le il - los us - que -

il - los us - que in ae - ter - num, et ex - tol - le il - los us - que -

Musical notation for the eleventh system, including piano accompaniment.

Musical notation for the twelfth system, including piano accompaniment.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto/Tenor/Bass), and the bottom three staves are for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Carus

The second system of the musical score continues the composition. It includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "que, que in ae - ter - num. Per sin - gu - los di - es be - ne - in - ae - ter - num, in ae - ter - num. Per sin - gu - los di - es be -". The piano accompaniment continues with similar patterns to the first system.

Two empty musical staves, one for the vocal line (treble clef) and one for the piano accompaniment (bass clef).

Vocal line musical staff with notes and rests.

Piano accompaniment musical staff with notes and trills.

Piano accompaniment musical staff with notes and trills.

Piano accompaniment musical staff with notes and trills.

Piano accompaniment musical staff with notes and trills.

di - te. Et lau - da - mus, lau - da - mus, lau -

- ci - mus Et lau - da - mus, lau - da - mus, lau -

- ne - di - ci - mus te. Et lau - da - mus, lau - da - mus, lau -

di - ci - mus te. Et lau - da - mus, lau - da - mus, lau -

Piano accompaniment musical staff with notes and trills.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto/Tenors). The bottom three staves are for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The piano part features a prominent sixteenth-note arpeggiated pattern in the right hand.

Carus

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It includes lyrics for the vocal lines. The piano accompaniment continues with the same arpeggiated pattern. The lyrics are: "men - um in sae - cu - lum, et in sae - cu - lum sae - cu - da - mus men tu - um in sae - cu - lum, et in sae - cu - lum sae - cu - da - mus no - men tu - um in sae - cu - lum, et in sae - cu - lum sae - cu - da - mus no - men tu - um in sae - cu - lum, et in sae - cu - lum sae - cu -".

Two empty musical staves, one for the vocal line (treble clef) and one for the piano accompaniment (bass clef).

A musical staff with a single note on the first line (F4) followed by rests for the remainder of the measure.

A musical staff showing chords and notes, including a half note chord on G4 and a quarter note chord on F4.

Piano accompaniment for the first system, featuring a flowing eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Vocal staff with lyrics: *li.* Di - gna - re Do - mi -

Piano staff with lyrics: Di - gna - re Do -

Vocal staff with lyrics: *li.* Di - gna - re Do - mi-

Piano staff with lyrics: *li.* Di - gna - re Do - mi -

Piano accompaniment for the second system, continuing the eighth-note melody and bass line.

Two empty musical staves, one for the vocal line (treble clef) and one for the piano accompaniment (bass clef).

Two empty musical staves, one for the vocal line (treble clef) and one for the piano accompaniment (bass clef).

A musical staff with notes and rests, including a fermata over a note.

A musical staff with notes and rests, including a fermata over a note.

A musical staff with notes and rests, including a fermata over a note.

Carus

A musical staff with notes and rests, including a fermata over a note.

di - e i - - sto, di - gna - - re Do - -

A musical staff with notes and rests, including a fermata over a note.

mi - ne, di i - - sto, di - gna - - re Do - mi -

A musical staff with notes and rests, including a fermata over a note.

ne, di - e i - - sto, di - gna - - re Do - - mi -

A musical staff with notes and rests, including a fermata over a note.

ne, di - e i - - sto, di - gna - - re Do - mi -

A musical staff with notes and rests, including a fermata over a note.

The first system of the score consists of two vocal staves (treble and bass clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clef). The vocal staves contain rests, while the piano accompaniment staves contain whole notes and half notes.

The second system continues the musical notation. The vocal staves have some notes, and the piano accompaniment staves continue with chords and moving lines. A large, stylized watermark 'Caxus' is overlaid on the right side of this system.

The third system contains the vocal parts with lyrics and the piano accompaniment. The lyrics are: "ne, di-e i - sto si - ne pec - ca - to,". The piano accompaniment provides harmonic support for the vocal lines. A large, stylized watermark 'Caxus' is overlaid on the left side of this system.

Musical notation for the first system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal staves and piano accompaniment.

47

ca - to, si - ne pec - ca -
 si - ne pec - ca - to, si - ne pec - ca -
 si - ne pec - ca - to, si - ne pec - ca -
 si - ne pec - ca - to, si - ne pec - ca -

Musical notation for the fourth system, including vocal staves with lyrics and piano accompaniment.

6^b - 7
 3^b - 5
 6
 4
 3^b

to nos, nos, nos

nos, nos, nos

to nos, nos, nos

to nos, nos, nos

58

re.

cu - sto - di re.

cu - sto - di - re.

cu - sto - di - re.

p

p

Solo

Mi - se - re - re.

Solo

Mi - se - re - re.

58

re.

cu - sto - di re.

cu - sto - di - re.

cu - sto - di - re.

63

re no - stri, Do - mi - ne,

ri - stri, Do - mi - ne,

Two empty musical staves, one for the vocal line (treble clef) and one for the piano accompaniment (bass clef).

Two empty musical staves, one for the vocal line (treble clef) and one for the piano accompaniment (bass clef).

Musical staff with notes and dynamics. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. The staff contains several measures of music, including a measure with a forte (*f*) dynamic marking.

Musical staff with notes and dynamics. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. The staff contains several measures of music, including a measure with a piano (*p*) dynamic marking and a measure with a forte (*f*) dynamic marking.

Musical staff with notes and dynamics. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. The staff contains several measures of music, including a measure with a piano (*p*) dynamic marking and a measure with a forte (*f*) dynamic marking.

Musical staff with notes and dynamics. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. The staff contains several measures of music, including a measure with a piano (*p*) dynamic marking and a measure with a forte (*f*) dynamic marking.

Musical staff with lyrics. The lyrics are "re - no - stri." The staff features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8.

Musical staff with lyrics. The lyrics are "mi - se re - re no - stri." The staff features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8.

Musical staff with notes and dynamics. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. The staff contains several measures of music, including a measure with a piano (*p*) dynamic marking and a measure with a forte (*f*) dynamic marking.

Two empty musical staves, one for the vocal line (treble clef) and one for the piano accompaniment (bass clef).

Musical staff with notes and dynamics. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. The staff contains several measures of music, including a measure with a piano (*p*) dynamic marking and a measure with a forte (*f*) dynamic marking. The staff concludes with the marking "+Fag.".

73 *Tutti*
 Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne

Tutti
 mi - se - ri - di - a tu - a Do - mi - ne

Tutti
 Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne

Tutti
 Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne

Two empty musical staves, one for the vocal line (treble clef) and one for the piano accompaniment (bass clef).

A musical staff with a long note (half note) in the vocal line, followed by rests.

A musical staff with chords and notes in the piano accompaniment.

Two staves for the piano accompaniment, showing chords and melodic lines.

Vocal line with lyrics: "per quem - ad - mo - dum spe - ra -"

Vocal line with lyrics: "su - nos, quem - ad - mo - dum spe -"

Vocal line with lyrics: "su - - per nos, quem - ad - mo - dum spe -"

Vocal line with lyrics: "su - - per nos, quem - ad - mo - dum spe -"

Two staves for the piano accompaniment, showing chords and melodic lines.

te, quem ad - mo - dum spe - ra -

vi - mus in te, quem - ad - mo - dum spe - ra -

ra - vi - mus in te, quem - ad - mo - dum spe - ra -

ra - vi - mus in te, quem - ad - mo - dum spe - ra -

The first system of the musical score consists of seven staves. From top to bottom: a vocal staff with a melodic line and a fermata; a bass staff with a rhythmic accompaniment; a vocal staff with a melodic line; a vocal staff with a melodic line and a fermata; and a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment. A large, stylized watermark 'Gakus' is overlaid across the middle of this system.

The second system of the musical score consists of seven staves. From top to bottom: a vocal staff with lyrics 'vi - mus in te.'; a vocal staff with lyrics 'vi-mus in te.'; a vocal staff with lyrics 'vi - mus in te.'; a bass staff with lyrics 'vi - mus in te.'; and a grand staff for piano accompaniment. A large, stylized watermark 'Gakus' is overlaid across the left side of this system.

Musical notation for the first system, measures 90-93. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Musical notation for the second system, measures 94-97. It consists of a single treble clef staff with a more active melodic line, including eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the third system, measures 98-101. It consists of a single treble clef staff with a complex, fast-moving melodic line.

Musical notation for the fourth system, measures 102-105. It consists of a single treble clef staff with a complex, fast-moving melodic line.

Musical notation for the fifth system, measures 106-109. It consists of a single treble clef staff with a complex, fast-moving melodic line.

Musical notation for the sixth system, measures 110-113. It consists of a single bass clef staff with a complex, fast-moving melodic line.



Musical notation for the seventh system, measures 114-117. It consists of three staves: two treble clef staves and one bass clef staff. The music is mostly empty, with large rests.

Musical notation for the eighth system, measures 118-121. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a complex, fast-moving melodic line.

Musical notation for the first system, including vocal line and bass line with a trill (tr) marking.

Musical notation for the second system, including vocal line.

Musical notation for the third system, including vocal line.

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment with a trill (tr) marking.

Musical notation for the fifth system, including piano accompaniment with a trill (tr) marking.

Musical notation for the sixth system, including piano accompaniment with a trill (tr) marking.

Musical notation for the seventh system, including vocal line with lyrics: te Do - mi-ne spe - ra - vi: non con-

Musical notation for the eighth system, including vocal line.

Musical notation for the ninth system, including vocal line.

Musical notation for the tenth system, including vocal line.

Musical notation for the eleventh system, including piano accompaniment with a trill (tr) marking.

Musical notation for the twelfth system, including piano accompaniment with a trill (tr) marking.

Organo

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto/Tenors), and the bottom three staves are for piano accompaniment (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal lines are mostly rests, while the piano accompaniment features rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts with lyrics, and the bottom three staves are for piano accompaniment. The lyrics are: "fun-da num, non con-fun-dar in ae - ter - - - - - in te Do - mi - ne spe - ra - - - - - vi: non con-". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns as in the first system.

Violoncello

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The bottom three staves are for piano accompaniment, with the upper two in treble clef and the lower one in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex piano accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, and vocal lines with some rests.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts with lyrics. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The bottom three staves are for piano accompaniment, with the upper two in treble clef and the lower one in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "num, non con-fun-dar, non con-fun-dar in ae-ter num, non con-fun-dar, non con-fun-dar in ae-ter fun-dar in ae-ter num, non con-fun-dar, non con-fun-dar in ae-ter In te Do-mi-ne spe-ra-vi: non con-". The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns.

Tutti Bassi

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto/Tenors), and the bottom three staves are for piano accompaniment (Right Hand and Left Hand). The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The vocal lines begin with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It includes lyrics for the vocal lines. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. At the bottom of the system, there are labels for the instruments: *Fag., Cb.*, *Violoncello*, and *Tutti Bassi*.

ter - - num, non con-fun - dar. In te Do-mi-ne spe-
 - num, non con - fun - dar, non con-fun-dar in ae - ter - num.
 - num. In te Do - mi-ne spe - ra - - vi: non con-fun - dar,
 fun-dar in ae - ter - num, non con-fun - dar, non con-fun - dar,

Fag., Cb. *Violoncello* *Tutti Bassi*

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto/Tenors), both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are for piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef, both in the same key signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It includes lyrics for the vocal lines. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note texture. The lyrics are: "ra - vi: non con - fun-dar in ae - ter - In te Do - mi-ne spe - ra - vi: non con - fun-dar in ae - ter - non con-fun-dar in ae - ter - num, in ae - ter - non con-fun-dar in ae - ter - num, non con - fun-dar in ae - ter -".

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto). The middle two staves are piano accompaniment (Right and Left Hand). The bottom staff is a grand staff (Right and Left Hand). The music is in G major and 4/4 time. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with trills (tr) in the right hand.

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) with lyrics underneath. The bottom staff is a grand staff (Right and Left Hand) for piano accompaniment. The lyrics are: "num, non, non. In te Do - mi - ne spe -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern and trills as in the first system.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto/Tenors). The bottom three staves are piano accompaniment, with the right hand on the top two staves and the left hand on the bottom staff. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings (1) and (2).

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenors, and Bass) with lyrics underneath. The bottom staff is piano accompaniment. The lyrics are: "ra - vi: non con - fun - dar. In te Do - mi - ne spe - ra - vi: non con -". The piano part continues with the accompaniment from the first system, including triplet markings (3).

1) ossia: 2) ossia: 3) ossia:

Musical score for the first system, measures 126-129. It includes vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a complex texture with six staves: two for the right hand and four for the left hand. The vocal parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). A trill (tr) is marked in the second vocal staff at the end of measure 129.

Musical score for the second system, measures 126-129. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The piano part continues with six staves. The lyrics are: "fun-dar, non con-fun-dar in ae - ter" and "fun-dar, non con-fun-dar in ae - ter - num, in ae - ter".

Musical score for the first system, measures 127-130. It includes a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment with a grand staff.

Musical score for the second system, measures 131-134. It includes a vocal line with lyrics, a bass line with lyrics, and a piano accompaniment with a grand staff.

num, non con-fun - - dar in ae-ter - - num, in ae-ter - num.

num, non con-fun - - dar in ae-ter - - num, in ae-ter - num.

num, non con-fun - - dar in ae-ter - - num, in ae-ter - num.

num, non con-fun - - dar in ae-ter - - num, in ae-ter - num.

Musical score for measures 134-137. The score consists of seven staves. The top two staves are vocal parts (treble and bass clefs). The next three staves are piano accompaniment (treble and bass clefs). The bottom two staves are piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a vocal melody with rests and a piano accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 138-141. The score consists of seven staves. The top four staves are vocal parts (treble and bass clefs) and are mostly empty, indicating rests. The bottom two staves are piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The piano accompaniment continues with eighth and sixteenth notes.

Anhang: Salvum fac (Alternativfassung)

Un poco moderato

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Alto solo

Tenore solo

Basso solo

Organo e Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso)

Un poco moderato

5 6 5 6 5 7 6 5
3 4 3 4 3 5 4 3

6 9

Sal - vum fac po - pu - lum tu - um,
Sal - vum fac po - pu - lum tu - um,

6 9

-Org.

Detailed description: This block contains the musical score for the vocal and instrumental parts of the piece. It includes staves for Soprano solo, Alto solo, Tenore solo, Basso solo, and Organ and Basses (Violoncello, Contrabbasso). The vocal parts enter at measure 6 with the lyrics 'Sal - vum fac po - pu - lum tu - um,'. The instrumental parts provide accompaniment, with the organ and basses playing a rhythmic pattern. The tempo is marked 'Un poco moderato'. There are dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is in 3/4 time and G major.

12 15

Do - mi - ne, sal - vum
 Do - mi - ne, sal - vum
 Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne,
 Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne,

12 15

18 21

fac, Do - mi - ne, sal - vum fac po - pu - lum tu - um,
 fac, Do - mi - ne, sal - vum fac po - pu - lum tu - um,
 sal - vum fac, sal - vum fac po - pu - lum, po - pu - lum tu - um,
 sal - vum fac, sal - vum fac po - pu - lum, po - pu - lum tu - um,

18 21

24

f

Do - mi - ne,

Do mi - ne,

Do - mi - - ne,

Do - - mi - ne,

4 # 6 4 5 # 6 6

29

p

Do - mi - ne,

et be - ne - dic - hae - re - di - ta - ti

et be - ne - dic - hae - re - di - ta - ti

Do - mi - ne,

p

-Org.

6 5 4 3

et be - ne - dic_ hae - re - di - ta - - ti tu - ae, et
 tu - ae, Do - mi - ne, et
 tu - ae, Do - mi - ne,
 et be - ne - dic_ hae - re - di - ta - - ti tu - ae,

+Org. -Org. +Org.

be - - ne - dic hae - re - di - ta - - ti, hae - re - di - ta - -
 be - - ne - dic hae - re - di - ta - - ti, hae - re - di - ta - -
 et be - - ne - dic hae - re - di - ta - -
 et be - - ne - dic hae - re - di - ta - -

Vc., Cb.
 Org.

7 6 5
5 4 3
7 6 5
5 4 3
7 6 7
5 4 5

I. Die Quellen

Hasses *Te Deum* von 1751 hat nicht nur zu Lebzeiten des Komponisten eine recht große Verbreitung gefunden, sondern hielt sich auch nach dessen Tod noch lange im Repertoire. Mehrere Abschriften des Werkes sind im „Hasse“-Artikel des *New Grove Dictionary* nachgewiesen (Bd. 8, S. 291; zu ergänzen wären etwa die Fundorte B-Lc, D-brd-BNms und unsere Quelle B; der Fundort CS-LIT konnte nicht bestätigt werden). Als Vorlagen für diese Edition wurden zwei Handschriften ausgewählt, von denen sich die eine durch ihre Dresdner Herkunft als Primärquelle anbot, während die andere auf Grund ihrer relativ frühen Datierung herangezogen wurde (=Quellen A und B). Ebenfalls berücksichtigt wurde eine Druckausgabe des Werkes aus der Mitte des 19. Jahrhunderts (=Quelle C).

Zwei Probleme haben die Aufbereitung des kritisch-korrekten Notentextes in erheblichem Maße erschwert: Zum einen weist die als Primärquelle zugrundegelegte Dresdner Abschrift eine ungewöhnlich große Zahl von objektiven Schreibfehlern auf und unterscheidet sich darüber hinaus noch in weiteren Einzelheiten von den zwei anderen Quellen; immerhin stimmen diese beiden aber in vielen solcher Korrekturfälle überein, so daß ihre gemeinsame Lesart gebraucht werden konnte. Zum anderen ist die Sopranarie *Salvum fac* in unserer Quelle B nicht vorhanden, und zwischen den Quellen A und C gibt es hier erneut zahlreiche Differenzen. Der von den Herausgebern in Erwägung gezogene Vergleich dieses Satzes mit anderen, sonst nicht berücksichtigten Quellen brachte dabei an den Tag, daß es vom *Salvum fac* noch mindestens eine zweite Version gibt (für vier Solostimmen und Orchester, G-Dur, 3/4-Takt, Un poco moderato), die ebenfalls von Hasse stammen dürfte und vermutlich später als die edierte Sopranarie entstanden ist; diese Fassung wird in den Abschriften aus der Bistumsbibliothek Dresden-Meißen, aus B-Lc und US-Wc überliefert und ist auch in einer der in D-brd-B befindlichen Partituren enthalten (Signatur Mus. ms. 9502/1). Ob die in diesem Fall angenommene Echtheit gleichermaßen für jenen 14taktigen Adagio-Einschub gilt, der als *Salvum fac* in der Abschrift aus D-brd-BB überliefert ist, sei jedoch dahingestellt. Wieder andere handschriftliche Exemplare des *Te Deum* verzichten völlig auf das *Salvum fac* (A-Wgm, D-brd-B Mus.ms. 9502/2, S-Skm) oder bringen, wie im Zusammenhang mit Quelle B zu erörtern sein wird, einen choralähnlichen kurzen a-cappella-Abschnitt, an dessen Authentizität aber zu zweifeln ist. Ein vermutlich ebenso wenig echtes achttaktiges Alt- oder Baßsolo steht in einer Partitur aus F-Pn.

Neben Hasses eigener Angewohnheit, Werke späterhin neu zu überarbeiten, mag die angesprochene weite Verbreitung der Komposition – auch bei den Lutheranern war sie vielfach im Gebrauch – erklären, warum es vom vorliegenden *Te Deum* derart divergierende Abschriften gibt. Die edierte Fassung dürfte jedoch der ursprünglichen Version, wie sie bei der Einweihung der Katholischen Hofkirche erklingen ist, am nächsten kommen. Zur alternativen Verwendung teilen wir die erwähnte vierstimmige Version des Mittelsatzes im Anhang mit.

Quelle A: Partiturabschrift aus der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2477-D-24

Es handelt sich um eine Kopie von unbekannter Hand, vermutlich Dresden, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Da sich weder das Autograph noch eine zeitgenössische Dirigierpartitur erhalten hat, wurde diese Abschrift ungeachtet ihrer bereits erwähnten großen Zahl von Schreibfehlern als Primärquelle eingestuft, denn es ist immerhin anzunehmen, daß sie auf authentische Materialien zurückgeht. Die Partitur im Hochformat 36,5 x 23 cm besteht aus einem Titelblatt und 30 beschriebenen Seiten. Die Aufschrift der Titelseite lautet: *Hymnus Ambrosianus, / sive / Te Deum Laudamus pp.* [es folgt die Auflistung der Besetzung] *Componirt vom Herrn J.A. Hasse / Churfürstl: Sächs. Pl: [Polnischer] Ober Capellmeister / in Dresden* (vgl. Abb. 1). Das Notenpapier trägt 24 (im 2. Satz: 20) Systeme, hat Wasserzeichen in Form einer Lilie sowie auf einigen Blättern das Monogramm „JGR“. Im 1. und 3. Satz (S. 2–15 und 19–31) sind pro Seite zwei Akkoladen untergebracht: Clarini, Timpani, Corni, Oboi, Violini (2 Systeme), Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo. Im 2. Satz (S. 16–18) stehen auf jeder Seite vier Akkoladen: Violini (2 Systeme), Viola, Soprano, Basso [continuo]. Eine Bezifferung des Generalbasses findet sich lediglich in Teilen des 2. Satzes sowie in den Takten 48–50 des Schlußsatzes. Wenn beispielsweise die Oboen mit den Violinen, die Violinen miteinander oder die Bratschen mit den Bässen gehen sollen, wird dies durch entsprechende Devisen gefordert; gewünschtes unisono-Spiel von Trompeten oder Hörnern läßt sich oft daraus ersehen, daß die jeweils ersten Noten solcher Passagen zwei Hälse tragen, obwohl im weiteren Verlauf dann nur ein Hals geschrieben wird. Offensichtlich wurde die Abschrift ohne größere Sorgfalt angefertigt. Mit dieser Flüchtigkeit hängt zusammen, daß die gewünschten Plazierungen von Binde- und Phrasierungsbögen sowie die Notenwerte von Vorschlägen nicht immer präzise erkennbar sind und daß die Textunterlegung der Singstimmen vielfach höchst ungenau ist (zumal in der Regel sowieso nur eine oder zwei Stimmen textiert sind und die Zahl der Silben mit den geschriebenen Notenwerten häufig nicht übereinstimmt; vgl. Abb. 2–3). – Unter der Signatur Mus. 2477-D-508 werden in der Sächsischen Landesbibliothek noch einige wenige Stimmen aufbewahrt, die sich aus dem älteren Bestand der Hofkirche erhalten haben; für unsere Ausgabe blieben diese z.T. fragmentarischen Materialien unberücksichtigt.

Quelle B: Partiturabschrift aus dem Besitz der Deutschen St. Gertruds-Gemeinde Stockholm (ohne Signatur)

Dieses Exemplar besitzt ein gedrucktes Vorsatzblatt, aus dem ersichtlich wird, daß die Komposition im Jahre 1781 zur Orgelweihe in der Stockholmer St. Gertruds-Kirche aufgeführt wurde (vgl. Abb. 4); auf der nächsten Seite ist der Ablauf des damaligen Festgottesdienstes nach evangelischer Liturgie verzeichnet. Oben auf der ersten Partiturseite steht *Te Deum laudamus, di Hasse*. Der Notentext erstreckt sich über 44 + 1 Seiten im Querformat, 24 x 32,5 cm. Bei 12 Liniensystemen steht auf jeder Seite eine Akkolade: Trombe in D, Timpani, Corni in D, Oboi, Violini (2 Systeme), Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Basso continuo. Der 1. Satz reicht bis S. 25; an dessen Ende heißt es: *Dopo il Versetto / Salvum fac / siegue subito* (vgl. Abb. 5), und in der Partitur folgt hier sogleich der Schlußsatz (bis S. 44). Auf einer lose beigefügten Seite steht dann der besagte Vers *Salvum fac* (Überschrift: *Choral*); es handelt sich um einen sechstaktigen a-cappella-Satz, zur

Auswahl in den Tonarten g-, a- und h-Moll angeboten, der aber wohl kaum von Hasse stammt. Der Generalbaß ist im 1. Satz über weite Strecken beziffert, manche Schreibgewohnheiten werden ähnlich wie in Quelle A gebraucht, der Notentext ist aber viel weniger fehlerhaft als dort.

Quelle C: Gedruckte Partitur aus dem Verlag C.F. Peters, Leipzig, Platten-Nummer 2907 (vermutlich 1845).
Nachweis: Musikbibliothek der Stadt Leipzig

Die hochformatige Partitur umfaßt 65 Seiten. Auf dem Titelblatt ist Hesses erster Vorname fälschlich mit „Joachim“ angegeben (vgl. Abb. 6; als Vorlage dieses Druckes soll das „Original“ aus dem Königlich Sächsischen Kirchenarchiv gedient haben). Der Ausgabe ist auch eine deutsche Textübertragung von G.W. Fink beigelegt. Im 1. und 3. Satz (S. 3–34 und 40–65) stehen auf jeder Seite 15 Notensysteme: Timpani in D-A, Trombe in D (2 Systeme), Corni in D (2 Systeme), Oboi (2 Systeme), Violini (2 Systeme), Viola, Soprani, Contralti, Tenore, Basso, Fondamento. Im 2. Satz (*Aria*, S. 35–39) stehen auf jeder Seite drei Akkoladen für Violini (2 Systeme), Viola, Soprano solo und Fondamento. Der Generalbaß ist stets unbeziffert, Abkürzungen oder Verdoppelungsdevisen werden nicht verwendet, die Pauken sind im Gegensatz zu den Quellen A und B klingend notiert, und der Notentext ist weitgehend zuverlässig (vgl. Abb. 7). Der Bearbeiter dieser Ausgabe ist nicht identifiziert. – Ein zugehöriger Klavierauszug von G.M. Schmidt findet sich in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

II. Zur Edition

Unsere Ausgabe stützt sich vorrangig auf Quelle A. Abkürzungen wurden aufgelöst, colla-parte-Anweisungen ausgeschrieben, die Vokalstimmen in moderne Schlüssel übertragen, die Balkensetzung vereinheitlicht und die Orthographie des Textes nach den neuen liturgischen Büchern ausgerichtet. Ebenso wurde der Akzidenziengebrauch den heutigen Gepflogenheiten angepaßt: Bei hinter einem Taktstrich wiederholten Tönen werden Vorzeichen ohne besondere Kennzeichnung noch einmal verwendet; innerhalb desselben Taktes erneut geschriebene Akzidenzien sind hingegen weggefallen. Zusätze der Herausgeber lassen sich an ihrer graphischen Gestalt erkennen: Ergänzende Noten und Akzidenzien erscheinen im Kleinstich, hinzugefügte Bögen gestrichelt, und alle nicht der Quelle entsprechenden Klartextangaben, Trillerzeichen oder Ziffern (z.B. bei Triolen) sind kursiv gesetzt. Offenkundige Fehler in Quelle A sowie Probleme im Zusammenhang mit der dortigen Textunterlegung werden in Abschnitt III aufgelistet; in diesen Fällen folgt die Ausgabe den Quellen B und C. Wenn darüber hinaus weitere, ebenfalls nicht diakritisch gekennzeichnete Details aus den Quellen B oder C in die Edition übernommen wurden, geben die Einzelanmerkungen entsprechende Auskunft (Abschnitt IV). Von den an anderen Stellen (Hinweise zur Aufführung, Einzelanmerkungen) ausdrücklich erwähnten Ausnahmen abgesehen, werden Vorschlagsnoten in dem ihrer Länge entsprechenden Wert wiedergegeben.

III. Fehlerhafte Stellen in Quelle A

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Cb = Contrabasso, Clar = Clarino, Cor = Corno, Fag = Fagotto, Ob = Oboe, Org = Organo, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI = Violino.

Zitierweise: Takt Stimmensigle Zeichen im betr. Takt (Note oder Pause). Nachfolgend werden nur die Positionen angegeben, an denen Schreibfehler oder schlechte Textunterlegungen bzw. falsch notierte Rhythmen der Singstimmen anzutreffen sind, nicht die jeweils korrekturbedürftigen Lesarten selbst. Die Edition schließt sich an den genannten Stellen den Quellen B und/oder C an.

Es ist auffallend, daß sich Probleme der Textunterlegung vor allem bei den zwei hohen Singstimmen ergeben; die Arie *Salvum fac* ist hiervon allerdings nicht betroffen.

Schreibfehler im 1. Satz:

3 Cor I, II 9 / 8 Clar I 5 / 8 VI II 3,5,7 / 19 Clar I 1 / 22 Ob II 2 / 27 Ob II 1,3 / 30 Bc 7 / 33 Ob II 2-3 / 33 VI I (=II) 5 / 41 S I 1 / 49 VI I (=Ob I) 1 / 57 VI I (=II) 4-5 / 60 Ob I, II 2 / 61 Ob II 4 / 61 A 3 (Edition: 4) / 62 VI I 9-16 / 62 A 1 / 63 Bc (=Va) 7 / 64 VI I (=II) 5-8 / 66 S 1 / 67 Bc 1-4 / 70 VI II 7-8 / 75 A 4 (Edition: 6) / 77 A 4 / 79 Ob II 2 / 80 Cor II 2 / 80 VI II 2 / 80 T 1 / 90 S 6 / 99 S 1-2 / 104 S 1 / 106 Cor II 1 / 106 B 2 / 106 Bc 4 / 110 VI I (=II) 5-6 / 110 Va 5-6 / 114 A 1-2 / 117 Cor II 3-4 / 118 VI I 4 / 120 Ob II 3 / 120 B 9 / 122 T 1 / 127 Ob I 1 / 137 A I, II 3 / 141 Va 1 / 142 Ob I 4 / 142 Va 1 / 154 VI I 1 / 157 A 5 / 161 Clar I 1 / 162 A 2-3 / 163 B 3 / 164 Clar I 1 / 164-165 VI I (=II) 1-3.

Falsche Synchronisation von Textunterlegung und Singstimmenrhythmus im 1. Satz:

22-24 S, A / 26 S, A / 27 A / 28 S, A / 30 S, A / 31-33 A / 33 S, A / 38 S I, II / 42 S, A / 45 S, A / 47 S, A / 52 S / 55 B / 58 S / 61-62 S / 61 A / 65 S, A / 66-67 S, A / 69 B / 71-72 S, A (nachträglich korrigiert) / 73-78 S, A / 79-80 S / 80 A / 84 S, A / 86-90 S, A, T, B / 96 S / 99-100 S, A / 102-106 S, A, T, B / 109-110 S / 113-115 S / 117-119 S, A / 120-124 S / 124 A / 129 S, A, T, B / 150 S / 153 S, A.

Schreibfehler im 2. Satz:

7 VI II 2 / 9 Bc 3 (Bezifferung) / 12 Bc 1 (zweite Beziff.) / 15 Va 3 / 16 Bc 2 (Beziff.) / 23 Bc 1 (zweite Beziff.) / 25 Va 2 / 25 Bc 1-2 (Beziff.) / 26 Bc 1-2 (Beziff.) / 33 Bc 2 (einschließlich Beziff.) / 40 Va 1-4 / 41 Bc 3 (Beziff.) / 42 Bc 2 (Beziff.) / 50 VI II 2 / 52-53 VI I 1-1 / 53 Va 2 / 56 VI II 1 / 70 Va 2 / 72 Bc (=Va) 1-3 / 73 Bc 2 (Beziff.) / 82 Va 3 / 82 Bc 3 / 98 Va 2 / 104 VI II 3 / 106 VI I 1 / 118 VI II 1 / 120 Bc 2 / 123 Bc 1 / 133 Va 2 / 134 Va 3 / 140 VI I 1 / 157 Va 1 / 159 VI I (=II) 4.

Schreibfehler im 3. Satz:

4 Clar I 5 / 5 VI II 11 / 6 Bc 4 / 8 Clar I 4 / 8 Ob II 9 / 12 Ob I 5 / 14 Ob II 2 / 14-16 VI II 2-3 (in 15-16 auch Ob II) / 16 Va 5 / 16 T 5 / 17 T 4 (Edition: 3) / 20 T 1 / 22 VI II 9-16 / 24 VI II 9-16 / 26 VI II 9-16 / 30 VI II 4 / 36 S 1 / 38-40 T 3-4 / 54 VI I 1-4 / 57 S 1 / 59 A 1 / 65, 68, 73 A (Wechsel zwischen Sopran- und Altschlüssel fehlen) / 74 Cor I, II 1 / 78 T 3 / 80 Ob I 2-3 / 80 Ob II 3 / 81 Ob I 1-3 / 83 Ob I 4 / 83 B, Bc 1 / 84 B 4 / 87 Clar II 1 / 95 Org 1 (Sopranschlüssel fehlt) / 101 VI II (=Ob II) 4 / 104 Va 1 / 105 A 4 / 108 T 4 / 110 Cor I, II 1-4 / 113 VI II 2 / 114 T 7 / 116 S 4 / 124 S 6 / 126 S 4 / 126 T 2-3 / 127 Ob I, II 1 / 127 VI I 1, 3 / 130 Va 1-6 / 131-133 Va 3-1 / 133 Cor II 3 / 134 Clar I 1 / 134 Cor II 3.

Falsche Synchronisation von Textunterlegung und Singstimmenrhythmus im 3. Satz:

11 S, A / 13 A / 14-18 S, A / 20-21 S, A / 25-27 S, A / 30 A / 34 S, A / 40 S / 45 A / 49 A / 61 S / 64 S / 66 S / 69 S / 73-74 S / 76 S / 78 S, A / 97 S / 101 A / 102-103 S / 103 A / 105 T / 107-109 S / 109 B / 111-113 T / 116 S / 117 S, A, T / 122 S / 126-130 S, A, T, B / 131 S, A / 132 S.

IV. Einzelanmerkungen

In diesem Abschnitt werden alle nennenswerten Details angegeben, durch die sich unsere Ausgabe über die bereits erörterten Fakten hinaus von Quelle A unterscheidet. Außerdem werden jene Einzelheiten nachgewiesen, die, in der Edition als Herausgeberzutat kenntlich gemacht und demnach nicht in der Primärquelle enthalten, durch den Befund von Quelle B oder C bestätigt werden. Unerwähnt bleiben jedoch solche Abweichungen zwischen den Quellen A einerseits und B/C andererseits, die in der Ausgabe keine Berücksichtigung gefunden haben, weil die Lesart von Quelle A keinen zwingenden Anlaß zum editorischen Eingriff bot. Von diesem Grundsatz ausgenommen sind indes einige Varianten, die als Ergänzung oder Alternative von Interesse sein können, sowie zahlreiche auch kleinere Abweichungen zwischen den Quellen A und C im 2. Satz, da dort Quelle B als mögliches Korrektiv ausfällt.

Die verwendeten Abkürzungen und die Zitierweise sind am Beginn des vorangehenden Abschnitts dargestellt. Ergänzend dazu wird hier jeweils auch auf diejenige(n) Quelle(n) verwiesen, auf die sich die nachfolgenden Angaben beziehen.

1. Te Deum laudamus

Die Generalbaß-Bezifferung folgt Quelle B.

- 1 Bc / Quelle C: *con Fagotti*
- 2, 3 Cor I, II 1 / Quelle A: jeweils ohne Vorschlagsnote
- 5 Timp / Quellen B, C: drei Viertelnoten G und Viertelpause wie Takt 6
- 5 Cor I, II 2-3 / Quellen B, C: Viertelnote g^2 statt zweier Achtelnoten
- 5, 6 VI II 16 / Quellen B, C: jeweils h^1 statt a^1
- 6 Clar II 6 / Quelle A: c^2 statt g^1
- 6 Ob II 1 / Quelle A: a^1 statt cis^2
- 6 Ob II 5 / Quelle A: e^2 statt cis^2
- 6 VI II 14 / Quelle A: cis^2 statt a^1
- 11 Clar II 4 / Quelle A: c^2 statt g^1
- 12 Clar I 7 / Quelle B: mit Triller
- 12 Clar II 1 / Quelle A: c^2 statt g^1
- 13 S, A, T, B 3 / Quelle C: *Tutti*
- 15 Clar II 5 / Quelle B: g^1 statt d^2
- 17 Cor II 5 / Quelle A: d^2 statt g^2
- 19 Ob I 1-4 / Quellen B, C: jeweils mit Triller (Quelle C auch bei Ob II)
- 19 A, T 4-5 / Quelle B: mit Bogen (gilt bis 20.1?)
- 20 Clar II 4-5 / Quellen B, C: nicht mit Vorschlag, sondern in Form von zwei Viertelnoten notiert
- 20 VI I (=Ob I) 1-2 und 3-4 / Quelle B: zwei Bögen
- 22 VI I, II 3 / Quelle A: d^1 statt fis^2 bzw. d^2
- 22 A 4 / Quellen A, B: g^1 statt fis^2
- 24 Ob II / Quellen B, C: Viertelnote ais^1 , Halbenote h^1 , Viertelnote ais^1
- 24 T 3 / Quellen A, B: ohne Vorschlagsnote
- 30 VI I 2 / Quellen B, C: nochmals eis^2 statt cis^2
- 31-34 B / Quelle A: Stimme nicht ausgeschrieben
- 32 Ob II 3 / Quellen B, C: fis^1 statt a^1
- 33 Ob II 2 / Quellen A, B: e^2 statt gis^2 (wegen des Stimmentauschs der Oboen in Quelle C gilt dies dort für Ob I)
- 33-34 Va / Quellen A, C: stets *col Basso*
- 35 VI I, II, Va 1 / Quelle C: *mf* (auch in Quelle B bei VI I, II)
- 35 A 1 / Quellen B, C: *Solo*
- 39 S I 1-4 / Quellen B, C: mit Bogen (Quelle C auch für S II auf 1-3)
- 40 S I, II 1 / Quelle B: Vorschläge als Halbenote
- 40 S II 1-2 / Quelle A: ohne Vorschlagsnote und mit fis^1 statt a^1
- 41 VI I (=II) 1 / Quelle B: *f* (gehört nach Takt 42!)
- 41 Va / Quelle B: Tonleiter unisono mit den Violinen
- 42 Orchester 1 / Quelle C: *f*
- 42 S, Bc 1 / Quelle B: *Tutti* (in Quelle C bei S, A, T, B)
- 43-44 Ob I / Quellen B, C: mit Überbindung
- 43 Ob II 1 / Quellen A, B: ohne Vorschlagsnote
- 43 S 1-2 / Quellen B, C: Viertelvorschlag d^2 und Halbenote cis^2
- 48 VI II (=Ob II), A 4 / Quelle A: ohne Auflösungszeichen
- 48 B, Bc 6 / Quelle C: mit Sechzehntelnote e (auch in Quelle B bei Bc)
- 49 A 1-2 / Quellen B, C: mit Überbindung
- 50-51 VI I, S 7-1 / Quelle A: mit Bogen

- 50 A 1-2 / Quellen B, C: Halbenote cis^2 mit Überbindung (entspr. Takt 49)
- 52, 53 Clar I 3 / Quelle B: jeweils mit Triller
- 52 VI I (=Ob I) 3-4 / Quelle B: mit Bogen
- 53 Cor II 1 / Quelle A: c^2 statt g^1 (Quelle B schreibt hier g^2 in Cor I)
- 53 VI II (=Ob II) 1 / Quellen B, C: d^2 statt fis^1
- 54 Ob I, II 1 / Quellen B, C: Viertelnote d^2
- 62 Ob I 3 / Quellen A, B, C: ohne Vorschlagsnote
- 62 S 4-6 / Quelle A: Viertelnoten h^1 und ais^1 mit Bogen (keine Vorschlagsnotation)
- 64 Ob II 3-4 / Quelle A: e^2 statt d^2
- 66 S 3-4 / Quelle A: punktierte Viertel- mit Achtelnote
- 71 Ob II, VI II 1 / Quellen A, B, C: ohne Vorschlagsnote
- 71-72 S, A / Quelle A: nachträglich zur edierten Fassung korrigiert
- 73-78 VI I, II / Quellen B, C: Stimmen ausgetauscht (in Quelle C auch Ob)
- 74-75 Ob I / Quelle B: mit Überbindung (gilt in Quelle C wegen ausgetauschter Stimmen für Ob II)
- 74 B, Bc 3 bzw. 5 / Quelle A: ohne Auflösungszeichen
- 76-77 Ob II / Quelle B: mit Überbindung (gilt in Quelle C wegen ausgetauschter Stimmen für Ob I)
- 76 VI II 5-8 / Quelle B (dort wegen Stimmentauschs in VI I): dieselbe Version wie Ob II bzw. Ob I. Quelle C schreibt als letzte Achtelnote h^1 statt a^1 .
- 77 Ob I, VI I 2-3 / Quellen B, C (dort auch mit Stimmentausch zu Ob/VI II): Halbenote fis^2 statt zweier Viertelnoten
- 77 Ob II 3 / Quelle A: Viertelnoten a^1 und gis^1 statt Halbenote gis^1
- 78 VI I, II, Va: Die ossia-Version der zweiten Takthälfte entspricht Quelle B.
- 78 Va 7 / Quelle A: ohne Akzidenz
- 79-80 Ob I / Quelle B: mit Überbindung und zwei Halbenoten a^2 in Takt 80 (gilt auch für Quelle C, dort aber mit ausgetauschten Stimmen)
- 79 Ob II 2 / Quelle A: fis^2 statt d^2
- 80 VI II 1 / Quellen B, C: zwei Viertelnoten statt Halbenote a^2
- 85 Clar I 3 / Quellen B, C: a^2 statt d^2
- 85 Cor I, II, Ob I, II 1 / Quellen B, C: Viertelnote und Viertelpause statt Halbenote
- 86 Clar I, II 1 / Quellen B, C: d^2g^2 statt g^1d^2
- 86 Va 5 / Quellen A, B: ohne Auflösungszeichen
- 86 T 2-4 / Quellen A, B, C: jeweils a (Edition in Analogie zu Takt 102 in Quelle A)
- 87 B 1 / Quelle A: ohne Auflösungszeichen
- 89-90 Cor I, II: Edition nach Quelle C (entspricht weitgehend der Parallelstelle Takt 105-106 in Quelle A). Quelle A lautet hier wie folgt:



- Quelle B bietet in 88-90 eine einfachere Lesart.
- 90 Clar II 4-5 / Quellen B, C: zwei Viertelnoten statt in Vorschlagsnotation
- 90 VI I, II (=Ob I, II) 5 / Quellen B, C: mit Triller
- 90 A 4 / Quellen A, B: ohne Vorschlagsnote
- 90 Bc 4 / Quelle A: G statt e
- 91 Clar II 1 / Quelle A: e^1 statt g^1
- 94, 96 S, T 1-2 / Quellen B, C: jeweils mit Bogen
- 100 Clar II 1, 3 / Quellen A, C: jeweils Halbenote d^2
- 102 Va 5 / Quellen A, B: ohne Auflösungszeichen
- 102 T 2-4 / Quellen B, C: jeweils a (vgl. Takt 86)
- 104 S, A 5-6 / Quellen B, C: mit Bogen
- 105 Cor II / Quelle B: unisono mit Cor I
- 106 Clar II 4-5 / Quellen B, C: zwei Viertelnoten statt in Vorschlagsnotation
- 106 Ob II (=VI II) 5 / Quellen B, C: mit Triller
- 106 A 4 / Quellen A, B: ohne Vorschlagsnote
- 107 Clar II 1 / Quelle A: e^1 statt g^1
- 109 Ob I, II / Quelle A: keine Eintragung
- 109 VI I, II, Va, Bc 3 / Quellen B, C: *p* und im Bc *senza Fagotti*
- 109 S, A 2-3 / Quellen B, C: mit Bogen und der Bezeichnung *Solo* für den Alt
- 109-116 S, A / Quellen B, C: zweite Solostimme auch im Sopranschlüssel notiert
- 110 S, A 1 / Quelle B: mit Triller
- 112 S 2-3 / Quelle A: punktierte Viertel- und Achtelnote
- 114-115 S 4-1 / Quellen B, C: mit Überbindung (Quelle A irrümlich mit Bogen in 115.2-3)
- 115 S, A 4-5 / Quellen B, C: mit Bogen
- 116 VI I, II, Va, Bc 1 / Quellen B, C: *f* und im Bc *tutti Bassi*
- 117 A, T, B 1 / Quelle C: *Tutti*
- 119 T 2 / Quelle A: fis^1 statt a
- 120 Ob II 1-3 / Quellen B, C: Synkopentrhythmus
- 120, 121 Ob II 2 bzw. 3 / Quellen A, B: jeweils ohne Vorschlagsnote
- 120, 121 S 4 bzw. 5 / Quellen A, B: jeweils ohne Vorschlagsnote
- 124 VI I (=Ob I) 3-4 / Quellen B, C: in Vorschlagsnotation wie VI II
- 124 S, A 4-5: Quelle B in Vorschlagsnotation entsprechend VI II, Quelle C außerdem mit Bogen

125 Clar I 1 / Quellen A, B, C: Halbenote statt Viertelnote mit Pause
 125 Ob I 1 / Quelle A: a^2 (unisono mit Ob II)
 125 Ob I, II 6 / Quelle A: ohne Auflösungszeichen
 125 VI II 7-16 / Quelle B: bleibt auf a^1
 126 Ob I, II / Quelle A: Stimmen ausgetauscht (auch in Quelle C Takte 126-128)
 126-127 Ob I / Quelle B: mit Überbindung (in Quelle C wegen des Stimmentauschs bei Ob II)
 128 Cor I, II / Quellen B, C: Cor I Ganzenote c^3 , Cor II Halbenoten c^3 und c^2
 128 VI I 1-4 / Quellen A, B, C: Ganzton höher notiert
 128 VI II / Quellen B, C: zweite Takthälfte unisono mit VI I
 128-129 S, A, T / Quellen B, C: mit Bogen (Quelle C auch im Baß)
 129 Clar II 4-5 / Quellen B, C: zwei Viertelnoten statt in Vorschlagsnotation
 129 A, T 4-5 / Quelle C: mit Bogen
 130 Clar I, II 1 / Quellen B, C: gemeinsam c^2
 132 Ob I, II / Quelle C: **p** *assai*
 133 Ob I 1-2 / Quellen B, C: mit Bogen (auch für Ob II in Quelle C)
 133 A I, II 1-2 / Quellen B, C: mit Bogen
 134 VI I, II, Va, Bc 1 / Quelle C: **p** (in Quelle B erst bei Takt 136)
 134, 136, 138 Va: Quelle B schreibt die Stimme in derselben Lage wie den Bc, Quelle C wie die VI.
 134 Bc 1 / Quellen B, C: *senza Fagotti*
 135 Ob II 1-2 / Quellen B, C: mit Bogen
 135 A I, II 3 / Quellen B, C: mit Vorschlagsnoten fis^1 und a^1
 137 Ob I, II 1-2 / Quellen B, C: mit Bogen
 137 A I, II 1-2 / Quellen B, C: mit Bogen
 140 Ob I, II, A I, II 1-2 und 3-4 / Quellen B, C: mit Bögen
 140 Ob II 4 / Quelle A: ohne Auflösungszeichen
 142 VI I, II, Va, Bc 1 / Quellen B, C: **p**
 143 VI I, II, Va, Bc 1 / Quellen B, C: **f** und im Bc *tutti Bassi*
 144 A, T, B 1 / Quelle C: *Tutti*
 146 VI I, II, Bc 7 / Quellen A, C: ohne Auflösungszeichen
 146 B 1-2 / Quellen B, C: mit Bogen
 147 VI I, II, Bc 6 / Quellen A, C: ohne Akzidens
 148 Va 4 / Quelle B: e^1 statt g^1
 150 S 3-4 / Quellen A, B: ohne Vorschlagsnote
 150 A 3-4 / Quellen B, C: mit Bogen
 151-153.2 VI II / Quelle A: ohne Keile
 153 VI I, II 3 / Quellen B, C: mit Triller
 153 VI II 1 / Quelle A: ohne Akzidens
 153 S 1-2 / Quellen B, C: mit Bogen
 154 Cor I, II 3 / Quelle A: Halbepause statt übergebundener Halbenote c^2
 154-155 Ob I, VI I, S 7-1 / Quellen B, C: mit Überbindung
 154 B 6 / Quelle C: mit Sechzehntelnote e
 155-156 S 7-1 / Quellen B, C: mit Überbindung
 156-157 VI I 7-1 / Quelle A: mit Bogen
 156 A 1-2 / Quellen B, C: mit Überbindung
 158 S 3-4 / Quellen B, C: mit Bogen
 158 B 3 / Quellen B, C: zwei Viertelnoten a und A (wie Bc) mit Bogen
 161 Ob I, II, VI I, II 6 / Quellen B, C: mit Triller
 162 Ob I 1-2 / Quellen B, C: mit Triller (Quelle C auch bei Ob II)
 162-163 Ob I, II 4-1 / Quellen B, C: mit Überbindung
 162 Va 5-8 / Quelle A: weiterhin col Basso
 163 Clar I, II 1 / Quelle B: unisono mit Ob und VI
 163 Clar II 4-5 / Quellen B, C: zwei Viertelnoten statt in Vorschlagsnotation
 163 A 3 / Quellen A, B, C: ohne Vorschlagsnote
 164 Clar II 1 / Quelle A: e^1 statt g^1
 167-168 Cor I, II / Quelle B: vereinfachte Fassung in Achtelnoten

2. *Salvum fac*

Die Setzung von Binde- und Phrasierungsbögen erfolgt in Quelle A sehr uneinheitlich und inkonsequent; da die Bögen außerdem oft flüchtig gezogen sind, ist ihre beabsichtigte Plazierung vielfach schwer auszumachen. Als weitere Eigenart dieser Handschrift fallen die gekrümmten Notenhälse von Vorschlagsnoten auf, so daß Viertel- und Achtelwerte dabei kaum zu unterscheiden sind. Der vorliegende Satz ist in Quelle B nicht enthalten. In Quelle C lautet die Satzbezeichnung *Andantino*; die Takte 2-5 und die meisten ihrer Parallelstellen sind dort ohne Vorschlagsnoten in den Streichern geschrieben. Die Generalbaß-Bezifferung steht nur in Quelle A, ist aber unvollständig und teilweise fehlerhaft (vgl. Abschnitt III).

1-3 VI II / Quelle C: dreitaktiger Bogen
 2-3 VI I / Quelle C: mit Überbindung
 2-5 VI II (auch Va in 2-3 und VI I in 4-5) 1 / Quelle C: jeweils ohne Vorschlagsnoten
 4-5 Va / Quelle C: ohne Überbindung
 4 Bc 1-3 / Quelle C: ohne Bogen
 6 VI I 1 / Quelle A: ohne Vorschlagsnote

6-7 VI II 2-1 / Quelle C: ohne Überbindung
 6, 8, 9 Va 2-3 / Quelle C: jeweils ohne Bogen
 6-10 Bc / Quelle C: jeweils ohne Bogen
 8, 10 VI I (auch VI II in 10) 1-3 / Quelle C: als Triole notiert wie an den späteren Parallelstellen (z.B. Sopran Takt 43, 45)
 11 VI II, Va 2-3 / Quelle A: Der an dieser Stelle stehende Bogen wird als Überbindung in den Takt 12 verstanden.
 12 VI I 2-3 / Quelle C: ohne Bogen
 13 VI I, II 1 / Quellen A, C: Triller in Quelle A nur bei VI I auf 2. Quelle C mit Trillern für beide VI auf 1.
 14 VI I, Bc 2 / Quelle C: **p**
 14-15 VI I 3-1 / Quelle C: mit Überbindung
 14-15 Va 2-1 / Quelle C: ohne Überbindung
 15, 17 VI I (auch VI II in 17) 2-3 / Quellen A, C: Das hier punktiert erscheinende Motiv ist in Takt 112 nur noch in Quelle C und in 114-115 sowie in 150 und 152 überhaupt nicht mehr punktiert (bei Bedarf vereinheitlichen).
 16 VI I 1-2 / Quelle A: Der an dieser Stelle stehende Bogen wird als Überbindung aus Takt 15 verstanden.
 16-17, 17-18, 19-20, 20-21 VI II / Quelle C: jeweils mit Überbindung
 18 VI I 1-2 / Quelle A: mit Bogen
 19 VI I, Bc 1 / Quelle C: **f**
 19 VI I 1-2 / Quelle A: Der an dieser Stelle stehende Bogen wird als Überbindung aus Takt 18 verstanden.
 21 VI I 2-3 / Quelle A: mit Bogen
 22 VI I 3 / Quelle C: mit Auflösungszeichen
 23 VI I, II 1-2 / Quelle A: Der an dieser Stelle stehende Bogen wird als Überbindung aus Takt 22 verstanden.
 28, 29 VI I (=II) 1-2 bzw. 2-3 / Quelle C: jeweils ohne Bogen
 29 Bc 1 / Quelle A: Achtelnote und Achtelpause
 30 VI I, II 1-3 / Quelle C: mit Triolenzeichen
 30 Va 2-3 / Quelle C: ohne Bogen
 31 VI I 2 / Quelle C: **p**
 32 VI I (=II) 1-2 / Quelle C: ohne Bogen
 33 VI I 2 / Quelle C: **f**
 33 Va 1 / Quelle C: a statt cis^1
 34 VI I 1-3 / Quelle C: mit Triolenbögen und -zeichen
 36 VI I 1 / Quelle C: **p**
 36-38 S / Quelle C: mit Überbindungen
 37-39 VI I (auch VI II in 37-38) 1 / Quelle C: ohne Vorschlagsnoten
 39-40 VI II / Quelle C: mit Überbindung
 41 VI II 1-3 / Quelle C: mit Bogen
 42 VI II 1-3 / Quelle C: ohne Bogen
 43, 45 S 1-3 / Quelle C: mit Triolenzeichen
 43-45 Va (auch VI II in 43, VI I in 45) 1-3 / Quelle C: jeweils mit Bogen
 45-47 VI II / Quelle A: Möglicherweise ist einer der Bögen als Überbindung gemeint.
 46-47 VI II 3-1 / Quelle C: mit Überbindung
 47 VI II, Va 2-3 bzw. 1-2 / Quelle C: ohne Bogen
 47-48 S 3-1 / Quelle C: mit Überbindung
 48 S 1-2 / Quelle C: nicht punktiert, sondern zwei Sechzehntelnoten
 51 S 1 / Quelle C: mit Verzierung (Doppelschlag)
 51-52 Va / Quelle C: mit Überbindung
 52 VI II 1-3 / Quelle C: mit Bogen
 52 S 2-3 / Quelle C: ohne Bogen
 53 VI I 2-3 / Quelle C: ohne Bogen
 54, 55 VI I 1-3 / Quelle C: jeweils mit Bogen
 54, 55 VI II 1-3 / Quelle C: jeweils mit Bogen auf 1-2 und Staccatopunkt auf 3
 56 VI II 1-2 / Quelle C: ohne Bogen
 57-59 VI I / Quelle C: jeweils ohne Phrasierungsbogen
 57 Va 1-2 / Quelle C: Viertelnote a
 58-59 VI I, II, S / Quelle C: ohne Überbindung
 59-60 VI I 3-1 / Quelle C: mit Überbindung
 59 VI I 1-3 / Quelle A: Der an dieser Stelle stehende Bogen könnte auch als Überbindung in den Takt 60 gemeint sein.
 61 VI I, II 1-3 / Quelle C: ohne Bogen
 62 VI I, II 1-3 / Quelle C: mit Bogen; außerdem mit Akzidens auf 3
 63 VI I 1-3 / Quelle C: mit Bogen
 64 S 1-3 / Quelle C: mit Triolenbögen und -zeichen
 64 S 4 / Quellen A, C: ohne Vorschlagsnote
 65 VI I / Quelle C: Bogen auf 1-3 (VI II ohne Bogen)
 66 VI I, II 1-3 / Quelle C: mit Bogen
 67-68 VI I / Quelle C: zweitaktiger Bogen
 67-69 S / Quelle C: dreitaktiger Bogen
 69 Va 1-3 / Quelle C: mit Bogen
 70 S 1-2 / Quelle C: mit Bogen
 72 S 2 / Quelle C: mit Triller
 73 VI I 1 / Quelle C: ohne **mf**
 74 VI I 1-3 / Quelle C: mit Triolenzeichen
 74 S 1-3 / Quelle C: mit Triolenbögen und -zeichen
 75 VI I, Bc 1 / Quelle C: *poco f*

- 75-77 VI II, Va / Quelle C: dreitaktiger Bogen
 76-77 VI II, Va 1 / Quelle C: jeweils ohne Vorschlagsnoten
 78-79 VI I, II 1 / Quelle C: jeweils ohne Vorschlagsnoten
 78-79 Va / Quelle C: mit Überbindung
 78 Bc 2-3 / Quelle C: ohne Bogen
 80 VI I 1 / Quelle A: ohne Vorschlagsnote
 81 Va 2-3 / Quelle C: ohne Bogen
 83-84 VI II / Quelle C: ohne Überbindung
 84 VI I, Bc 1 / Quelle C: **p**
 84 Va, Bc 1-3 / Quelle C: ohne Bogen
 86-87 Va / Quelle C: ohne Überbindung
 87 VI I 1 / Quelle C: ohne Vorschlagsnote
 87-88 VI II / Quelle C: mit Überbindung
 87 Va 2-3 / Quelle C: ohne Bogen
 89 VI I, II, Bc 2-3 / Quelle C: ohne Bogen
 89-90 Va / Quelle C: ohne Überbindung
 89-93 und 95-96 Bc / Quelle C: stets ohne Bogen
 91-93 VI I, II (nur in 93), Va / Quelle C: jeweils ohne Bogen
 91, 93 S 1-3 / Quelle C: mit Triolenbogen und -zeichen
 92 S 1-2 / Quelle C: nicht punktiert, sondern zwei Sechzehntelnoten
 93-94 VI II / Quelle C: mit Überbindung
 94 VI II 3 / Quelle C: e² statt cis²
 95 Va 1-2 / Quelle C: ohne Bogen
 95, 96 Bc 2-3 bzw. 1-3 / Quelle C: ohne Bogen
 96 VI I 1 / Quelle C: übergebundene Achtelnote g¹ statt als Vorschlag
 96-97 VI I 2-1 / Quelle A: mit Bogen
 96 S 1-3 / Quelle A:



- mi-ne

- 97 S 1 / Quelle A: cis² statt fis²
 99-100 Va / Quelle C: ohne Phrasierungsbögen, aber mit Überbindung
 99 S / Quelle C:



- re-di-

- 100-103 VI I / Quelle C: jeweils ohne Bogen
 102-104 VI II / Quelle C: mit Überbindungen statt der Phrasierungsbögen
 102-103 VI II, Va, Bc / Quelle C: mit Überbindung
 105-106 VI I 2-1 / Quelle C: mit Überbindung
 105 S 2 und 4 / Quelle A: ohne Vorschlagsnoten
 106 VI II 1 / Quellen A, C: ohne Auflösungszzeichen
 108, 109 VI II 2-3 / Quelle C: jeweils ohne Bogen
 108 S 2-3 / Quelle C: ohne Bogen
 110 S 3 / Quelle C: Achtelnote und Achtelpause
 111-112, 112-113, 115-116 VI II / Quelle C: jeweils mit Überbindung
 111-112 Va 3-1 / Quelle C: mit Überbindung
 112 VI I, Va 2-3 / Quelle C: punktierter Rhythmus
 112-113, 115-116 VI I 3-1 / Quelle C: jeweils mit Überbindung
 115-116 S / Quelle C: mit Überbindung
 118 VI I 2-3 / Quelle C: mit Bogen
 121 S 1-3 / Quelle C: mit Triolenbogen und -zeichen
 122-123 VI I, II, Va, Bc 2-3 / Quelle C: ganz ohne Keile
 122-123 VI II, Bc 2-3 / Quelle A: ohne Keile
 124 S / Quelle C: ausgeschriebene Verzierung (vgl. die Hinweise zur Aufführung)
 127-129 VI I / Quelle C: jeweils ohne Bogen
 128 S 1-2 / Quelle C: ohne Bogen
 130 S 2 / Quelle A: ohne Vorschlagsnote
 131 VI II, Va 1-3 / Quelle C: ohne Bogen
 131 Bc 3 / Quelle C: ohne **p**
 132 Bc 1 / Quelle A: **f**
 133-134 Va / Quelle C: mit Überbindung
 134 VI II 2 / Quelle A: ohne Vorschlagsnote
 134 S 1-3 / Quelle C: mit Triolenbogen und -zeichen
 134 S 4 / Quellen A, C: ohne Vorschlagsnote
 134 Bc 1 / Quelle A: **p**
 135 VI I 1 / Quelle C: ohne **f**
 135 VI II / Quelle C: punktierte Viertelnote e² statt col VI I
 137 S / Quelle C: Kadenz ausgeschrieben (vgl. die Hinweise zur Aufführung)
 138 VI I, Bc 1 / Quelle C: **f**
 139-142 VI II (auch Va in 139-140) 1 / Quelle C: jeweils ohne Vorschlagsnote
 141, 142, 144 Bc / Quelle C: jeweils ohne Bogen
 143 VI I 1 / Quelle A: ohne Vorschlagsnote
 143-144 VI II / Quelle C: mit Überbindung statt Bogen in 144
 143 Va / Quelle C: ohne Bogen
 145 VI I, Va 1-3 / Quelle C: mit Triolenzeichen
 145 VI I, Va 4-5 / Quelle C: mit Bogen

- 145-146, 146-147 VI I (auch VI II in 146-147), Va / Quelle C: jeweils mit Überbindung
 145 VI II 2-3 / Quelle C: ohne Bogen
 148 VI I, II 1 / Quelle A: Triller erst auf 2
 148-149, 149-150 Va / Quelle C: jeweils mit Überbindung
 149 VI I 2 / Quelle C: **p**
 149-150, 150-151 VI I / Quelle C: jeweils mit Überbindung
 151-152 VI II / Quelle C: mit Überbindung
 152 VI I 3 / Quelle A: ohne Sechzehntelnote cis²
 153 VI II 1-2 / Quelle A: Der an dieser Stelle stehende Bogen wird als Überbindung aus Takt 152 verstanden.
 153 Va 2 / Quelle A: **f** (gehört nach 155?)
 154 VI I, Bc 1 / Quelle C: **f**
 159 VI I, II 1-3 / Quelle C: mit Triolenbogen und -zeichen

3. Et rege eos

- 3 Ob I, II 1-2 / Quellen B, C: mit Triller
 8 Ob I, II 7 / Quellen B, C: mit Triller
 9 Ob I, II 1 / Quellen B, C: mit Triller
 12 Ob II 3 / Quelle C: mit Triller
 12 B 4 / Quelle A: d statt fis
 13 Ob I 4 / Quellen B, C: mit Triller
 13 Ob II 3-4 / Quellen B, C: Halbenote d²
 13 S / Quellen B, C:



in ae-ter -

- 13 B 3-4 / Quelle B: Halbenote a (in Quelle C alternativ)
 17 A 3-4 / Quellen B, C: mit Bogen
 20 S 1-2 / Quellen B, C: mit Bogen
 20 A 1-3 / Quellen B, C: mit Bogen
 21 Ob I, II 1-5 / Quelle A: Halbepause statt der nach den Quellen B und C edierten Lesart
 22 A 5 / Quellen B, C: mit Akzidens
 22, 23 Bc (=Va) 9-12 / Quelle A: Achtelnoten fis und gis wie Takte 28, 29
 26-28 Ob I, II / Quellen B, C: Ob II mit Überbindung von 26 zu 27; Halbenote a² für Ob I in 27.2-3; Quelle C mit Stimmentausch von 26.6 bis 28.1
 27 VI II 2-3 / Quelle B: Halbenote a²
 30-31 A 3-1 / Quellen B, C: mit Überbindung
 31, 33, 35, 37, 39, 41 VI I, II (=Ob I, II) 2 / Quellen B, C: jeweils mit Triller
 31-32, 33-34, 35-36 Va / Quelle B: jeweils mit Überbindung
 31 S 1-2 / Quellen B, C: mit Bogen
 31, 35 S 2 / Quellen B, C: mit Triller (Quelle C auch in 33.2)
 31 B 1-2 / Quelle C: mit Bogen
 32-33 S, A, T, B / Quellen B, C: mit Bogen
 33 VI I, II (=Ob I, II) 1-2 / Quellen B, C: mit Bogen
 33 T 1 / Quelle A: Augmentationspunkt fehlt
 35 Ob II, VI I, II, S, B 1-2 / Quellen B, C: mit Bogen (Quelle C auch im Alt)
 37 VI II, A, B 1-2 / Quellen B, C: mit Bogen
 38-39 A, T, B / Quellen B, C: mit Bogen
 39 VI I, II 1-2 / Quellen A, B: mit Bogen
 41 Ob I, II, VI I, II, A 1-2 / Quelle B: mit Bogen (in Quelle C für VI I, II, S, A, B)
 42 S, A, T, Bc 1-2 / Quellen B, C: mit Bogen bzw. punktiert (Quelle C auch für den Baß)
 43 Ob I / Quelle A: col II statt Ganztaktpause
 47-53 Ob I, II / Quelle A: Ganztaktpausen
 52-53 Ob II, VI II, A / Quellen B, C: mit Überbindung
 54 Ob I, II 1 / Quelle A: Stimmen ausgetauscht und ohne Akzidens
 59 VI I, II, Va, Bc 9-12 / Quellen B, C: Achtelnoten fis und gis wie Takt 60
 61 Va / Quelle C: **p**
 61-62 Va / Quellen B, C: mit Überbindung
 61 A / Quellen B, C (dort als S II): *Solo* bzw. *Soli*
 61-71 A: alle Quellen im Sopranschlüssel (die Takte 65-67 müssen in Quelle A im Altschlüssel gelesen werden)
 62 S, A 1-2 / Quellen B, C: mit Bogen; in Ob I, II statt des Phrasierungsbogens eine Überbindung von 61 zu 62
 63 VI I, II Va, Bc / Quelle C: *poco f* und außerdem für den Bc *senza Fagotti* (die Angaben zum Bc auch in Quelle B)
 64 Ob I, II, S, A 1-2 / Quelle C: mit Bogen
 66 S, A 1-2 / Quellen B, C: mit Bogen (Quelle C auch für Ob II)
 68 Ob I, II, S, A 1-2, 3-4 / Quellen B, C: jeweils mit Bogen (Quelle B nicht für Ob II)
 69-70 Ob II / Quellen B, C: mit Überbindung
 70 VI I, II, Va, Bc 1 / Quellen B, C: **p** (Quelle B nicht für Va)
 70 S, A 1-2 / Quelle B: mit Bogen (Quelle C mit Überbindung von 69.2 zu 70.1 und entsprechend verschobener Textunterlegung)
 70 S 3-4 / Quelle A: Notierung in Viertelnoten statt als Vorhalt