

George Frideric
HANDEL

Te Deum
for the Victory of Dettingen
HWV 283

Soli (ATB), Coro (SSATB)
2 Oboi, Fagotti, 3 Trombe, Timpani
2 Violini, Viola, Basso continuo
(Violoncello, Contrabbasso, Organo)

edited by Benedikt Poensgen

Stuttgart Handel Editions
Urtext

Full score



Carus 55.283

Inhalt / Contents

Vorwort / Foreword / Avant-propos		IV
Faksimileabbildungen		XII
1. Chorus	We praise Thee, o God	1
2. Soli (A, T) and Chorus	All the earth doth worship Thee	20
3. Chorus	To Thee all angels cry aloud	33
4. Chorus	To Thee Cherubim and Seraphim	36
5. Chorus	The glorious company of the apostles	50
	The Father of an infinite majesty	53
	Thine honourable, true and only Son	53
6. Aria (Basso) and Chorus	Thou art the King of Glory	57
7. Aria (Basso)	When Thou tookest upon Thee	63
8. Chorus	When Thou hadst overcome	67
	Thou didst open the kingdom of heaven	67
9. Trio (A, T, B)	Thou sittest at the right hand of God	76
	We believe that Thou shalt come	81
10. Fanfare and Chorus	We therefore pray Thee	81
11. Chorus	Make them to be number'd	83
	[Ursprüngliche Schlussfassung aus dem Autograph]	87
12. Chorus	Day by day we magnify Thee	88
	And we worship Thy name	94
13. Arioso (Basso)	Vouchsafe, o Lord	104
14. Solo (Alto) and Chorus	O Lord, in Thee have I trusted	106
Kritischer Bericht		121

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Partitur (Carus 55.283), Studienpartitur (Carus 55.283/07),
Klavierauszug (Carus 55.283/03), Chorpartitur (Carus 55.283/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 55.283/19).

Bearbeitung von Felix Mendelssohn Bartholdy: Partitur leihweise (Carus 55.283/50), Chorpartitur (Carus 55.283/55),
komplettes Orchestermaterial leihweise (Carus 55.283/69).

📄 Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/5528300

The following performance material is available:

full score (Carus 55.283), study score (Carus 55.283/07),
vocal score (Carus 55.283/03), choral score (Carus 55.283/05), complete orchestral material (Carus 55.283/19).

Arrangement by Felix Mendelssohn Bartholdy: full score (Carus 55.283/50), choral score (Carus 55.283/55)
complete orchestral material for hire (Carus 55.283/69).

📄 Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/5528300

Vorwort

Am 27. Juni 1743 führte der englische König George II höchstpersönlich eine Armee bestehend aus Briten, Hannoveranern und Österreichern an, die während des Österreichischen Erbfolgekrieges bei Dettingen am Main die Franzosen besiegte. George II. war kein glänzender Stratege, aber ein tapferer und mitreißender Troupiere. Es war das letzte Mal in der Geschichte, dass ein englischer König selbst Truppen ins Gefecht führte. Trotz einer ungünstigen Ausgangslage wurden die Franzosen geschlagen und zur Flucht gezwungen.¹ Die Nachricht des Sieges von Dettingen löste in England Begeisterung aus, vor allem der mutige Einsatz des Königs wurde allgemein gewürdigt.² Georg Friedrich Händel, seit 1723 englischer Hofkomponist, begann darauf am 17. Juli 1743 mit der Arbeit an einem besonders feierlichen *Te Deum*, dem traditionellen Lobgesang auf die Genesung oder Rückkehr eines Herrschers aus der Schlacht, das er vermutlich Ende Juli abschloss.³ Als George II schließlich im November 1743 nach England zurückkehrte, wurde ihm ein triumphaler Empfang bereitet, wie er seit seiner Krönung nicht mehr stattgefunden hatte.⁴

Das fortan „Dettinger Te Deum“ genannte Werk erklang am Morgen des 27. November 1743 in Anwesenheit des Königs während des Sonntagsgottesdienstes in der Kapelle von St. James's Palace in London. Der Aufführung gingen vier öffentliche Proben voraus, die über einen ungewöhnlich langen Zeitraum (vom 26. September bis zum 18. November 1743) verteilt waren.⁵ Über die Aufführung selbst berichtet der *Daily Advertiser*: „Yesterday his Majesty was at the Chapel Royal at St. James's [...] when the new Te Deum, and the following Anthem, both set to Musick by Mr. Handel, on his Majesty's safe Arrival, were perform'd before the Royal Family“.⁶ Bei dem Anthem handelt es sich um das sogenannte *Dettingen Anthem* „The King shall rejoice“ HWV 265.

Das *Te Deum* wurde in großer Besetzung aufgeführt.⁷ Händels Hauptkopist John Christopher Smith senior hatte den Auftrag erhalten, das Aufführungsmaterial zu erstellen.⁸ Vermutlich hat Händel bei der Aufführung am 27. November 1743 aus der autographen Partitur musiziert und dirigiert.⁹ Er verzeichnet in ihr die Namen einiger der Gesangssolisten und differenziert hierbei zwischen zwei Basssolisten. Während er die beiden lyrischen Arien Nr. 7 „When Thou tookest upon Thee“ und Nr. 13 „Vouchsafe, o Lord“ für „Mr. Abbot“ schreibt, wird als Sänger der Trompetenarie Nr. 6 „Thou art the King of Glory“ der Bassist „Mr. Gates“ genannt.¹⁰ Üblicherweise wurde in der englischen Kirchenmusik die Kombination von Alt- und Trompetensolo vorgezogen, und auch von Händel sind zahlreiche Beispiele hierzu überliefert. Händel wird aber noch sein zu Beginn des Jahres erstmals in London aufgeführtes Oratorium *Messiah* und die dort enthaltene Arie „The trumpet shall sound“ im Kopf gehabt haben, in der ebenfalls eine große Basspartie mit obligater Trompete kombiniert wird.¹¹

Der Altsolist wird im Autograph nicht von Händel benannt. Die beiden aktivsten Altsolisten der Chapel Royal, Richard Elford und Francis Hughes, standen Händel zur Zeit der Erstaufführung nicht mehr zur Verfügung,¹² so dass er sich möglicherweise auch aus diesem Grund dazu entschied, keine Altarie in das *Te Deum* aufzunehmen.

Aus einem Briefwechsel geht jedoch hervor, wer der Sänger bei der Uraufführung im November 1743 gewesen ist: So schreibt Händels Assistent John Christopher Smith senior anlässlich einer Aufführung des *Dettinger Te Deums* im Jahr 1744 an den Händelfreund und Amateurmusiker James Harris, dass ihm von dem originalen Aufführungsmaterial vor allem ein Stimmheft fehle, und zwar der „principal part [...] which is Mr. Baily's“.¹³ Anselm Bayly (1719–1794) war seit Januar 1741 „Gentleman“ der Chapel Royal und ab dieser Zeit auch deren führender Altsolist.¹⁴ Bayly publizierte mehr als 25 Jahre nach der Erstaufführung des *Dettinger Te Deums* ein Lehrbuch für Sänger und Instrumentalisten, in dem er zwar nicht auf die praktischen Umstände der ersten Aufführungen des *Te Deums* eingeht, dafür aber das Werk Händels mit des-

¹ Mijndert Bertram, *Georg II. König und Kurfürst*, Göttingen 2003, S. 142.

² Charles Chenevix Trench, *George II*, London 1973, S. 143.

³ Ein Schlussdatum der Komposition ist nicht überliefert (vgl. die Quellenbeschreibung des Kritischen Berichts). Da die Niederschrift des *Dettingen Anthem* HWV 265 zwischen dem 30.7. und 4.8.1743 erfolgte (lt. Vermerk in der Partitur, vgl. Bernd Baselt, *Händel-Handbuch*, Bd. 2 (= Thematisch-systematisches Verzeichnis), Leipzig/Kassel 1984, S. 737f.) und Händel im August/September bereits das Oratorium *Joseph and his brethren* komponierte, ist zu vermuten, dass das *Te Deum* zu diesem Zeitpunkt beendet war. John Christopher Smith senior schrieb am 28.7.1743 an Anthony Ashley Cooper, den vierten Earl of Shaftesbury: „He [Händel] is now upon a new Grand Te Deum and Jubilate, to be performed at the King's return from Germany (but He keeps this a great secret and I would not speak of it to any Body but to your Lordship) and by the paper he had from me I can guess that it must be almost finished.“ Zit. nach Walter Eisen (Hrsg.), *Händel-Handbuch*, Bd. 4 (= Dokumente zu Leben und Schaffen), Leipzig/Kassel 1985, S. 363f.

⁴ Bertram 2003, S. 143.

⁵ Die Proben fanden statt in St. James's, bzw. der Whitehall Chapel, möglicherweise gab es einen weiteren Termin Ende November (vgl. *Händel-Handbuch*, Bd. 4, S. 365–367, sowie Donald Burrows, *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford 2005, S. 387f. Dort auch mehr zu den Umständen der Konzertvorbereitungen.) Der Aufführungstermin musste aufgrund von Verzögerungen bei der Rückkehr des Königs mehrmals verschoben werden.

⁶ *Daily Advertiser*, 28. November 1743, zitiert nach: *Händel-Handbuch*, Bd. 2, S. 767.

⁷ Dies lässt sich daran ablesen, dass die relativ hohe Summe von „Ninety one pounds four shillings & six pence“ für „the Hire of ext[ra]rdinary Performers“ aufgewendet wurde. Vgl. den überlieferten Zahlungsbeleg aus dem Warrant Book LC5/22, S. 30, abgedruckt in Burrows 2005, S. 615. Es wird vermutet, dass Händel bei der Konzeption des *Te Deums* mit der Aufführung in einem größeren Raum (Westminster Abbey oder St. Paul's Cathedral) rechnete, und die große Besetzung in der relativ kleinen Kapelle von St. James's wohl eher überakustisch gewirkt haben muss (vgl. Burrows 2005, S. 390).

⁸ Er wurde mit „writing in scores and parts for the different Performers the New Te Deum [...]“ beauftragt. Vgl. Burrows 2005, S. 615 sowie die weiteren Details in der Quellenbeschreibung des Kritischen Berichts.

⁹ Vgl. die Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht.

¹⁰ John Abbot (1706–1744) war Priester der Chapel Royal und von 1735 bis 1743 deren führender Bassolist. Er starb mit 39 Jahren am 18.2.1744, also nur wenige Wochen nach der Aufführung des *Te Deums*. Bernard Gates (1686–1773) war einer der wichtigsten Solisten in Händels Werken für die Chapel Royal und darüber hinaus von 1740 bis 1757 (und damit auch zur Zeit der ersten Aufführung des *Dettinger Te Deums*) „Master of the Children of the Chapel Royal“. Vgl. Burrows 2005, Appendix C (S. 576, 585f.), dort auch weitere Informationen zu den Solisten der Chapel Royal.

¹¹ Zu weiteren Parallelen zwischen *Dettinger Te Deum* und *Messiah* vgl. Burrows 2005, S. 399.

¹² Burrows 2005, S. 399.

¹³ Brief vom 30.9.1744, vgl. Burrows 2005, S. 400.

¹⁴ Burrows 2005, S. 543, 389.

sen *Utrechter Te Deum* sowie Te-Deum-Vertonungen von Henry Purcell und Henry Aldrich vergleicht.¹⁵ Sein Urteil über das *Dettinger Te Deum* ist durchaus gemischt. Während er den ersten Satz als „too complex and noisy“ empfindet, lobt er besonders den Schlusssatz als „stately and interesting“ und nennt das Werk schließlich insgesamt eine „magnificent production“.

Die Sopranpartien wurden in der Chapel Royal von Knabenstimmen gesungen. So verzichtet Händel im *Dettinger Te Deum* ganz auf Sopransoli und führt etwa in Nr. 2 „All the earth“ (T. 33–38) in einem ansonsten solistischen Satz die beiden Sopranstimmen unisono. In Nr. 3 „To Thee all angels cry aloud“ hatte Händel zunächst erwogen, den Satz mit einem solistischen Sopran zu besetzen (so war die Stimme im Autograph zunächst mit „C[anto] 1 Solo“ bezeichnet). Händel änderte dann jedoch seine ursprüngliche Intention, strich das Wort „Solo“ wieder aus und wies hiermit den Satz allen Engeln (= Knabensopranstimmen) zu.¹⁶ Ob er allerdings bei der Aufführung nur die Stimmgruppe Soprano I oder auch zusätzlich die Soprano-II-Stimmen einbezogen wissen wollte, geht aus der Partitur nicht hervor.

Händel hat sich bei der Komposition des *Dettinger Te Deums* von einer Vertonung des lateinischen Te-Deum-Textes durch Francesco Antonio Urio anregen lassen. Das Ausmaß der Entlehnungen aus diesem ca. 1682 entstandenen Werk ist allerdings nicht sehr umfangreich und beschränkt sich vor allem auf die Trompetenfanfaren, das eröffnende Ritornello von Nr. 2 und auf die Schlussfuge „And we worship Thy name“ (Nr. 12, T. 36ff.), wobei Händel auch hier lediglich kurze Motive von Urio übernimmt. Er entwickelt diese im weiteren Verlauf des Satzes frei, bis hin zu einer großen Coda, die vom Einsatz der Trompeten und Timpani gekrönt wird. Von Urio übernimmt Händel aber auch die Anregung, an einigen Stellen unterschiedliche Textpassagen parallel zu vertonen, so dass wie in Nr. 4 „To Thee Cherubim and Seraphim“ gleichzeitig verschiedene Verse gesungen werden.

Von wesentlich größerer Bedeutung für das *Dettinger Te Deum* ist der Einfluss, der von Purcells *Te Deum* und *Jubilate for St. Cecilia's Day* aus dem Jahr 1694 auf Händel ausging. Schon im 1713 komponierten *Utrechter Te Deum* HWV 278 lassen sich – im Hinblick auf die Gesamtanlage des Werks, die Disposition der Texte und zahlreiche Einzelheiten der Textausdeutung – Parallelen finden. Händel hat mit seinem *Dettinger Te Deum* an sein eigenes erstes *Te Deum* und hiermit auch an Purcells Komposition angeknüpft und nochmals die Dimensionen vergrößert. War schon das *Utrechter Te Deum* doppelt so lang wie das von Purcell, so erreichte das *Dettinger Te Deum* nun noch einmal die doppelte Länge.

Um das *Dettinger Te Deum* vom *Utrechter Te Deum* und der weiterhin beliebten Te-Deum-Vertonung Purcells zu unterscheiden, wurde es in den zeitgenössischen Ankündigungen und Zeitungen auch nach der ersten Aufführung als das „Neue“ *Te Deum* bezeichnet. Einer raschen Verbreitung stand allerdings der Umstand entgegen, dass ein Druck erst nach Händels Tod in den 1760er Jahren erfolgt ist.¹⁷ Das *Utrechter Te Deum* hatte Walsh hingegen schon in den 1730er Jahren veröffentlicht. Dennoch waren bald nach der Uraufführung erste Abschriften des *Dettinger Te Deums* im Umlauf. Darüber hinaus sind weitere Aufführungen aus Händels eigenem Aufführungsmaterial im Jahr 1744 (unter der Leitung des Komponisten Maurice Greene) bekannt.¹⁸

Der Hymnus „Te Deum laudamus“ hat zwar seinen liturgischen Ort im Morning Service der anglikanischen Kirche, besonders die drei bereits genannten Te-Deum-Vertonungen von Purcell und

Händel erklangen jedoch auch später immer wieder bei besonders festlichen Gelegenheiten. So bezog die Academy of Ancient Music das *Dettinger Te Deum* in die Konzertprogramme im April 1746 und März 1759 mit ein. Frühe Aufführungen sind auch im Zusammenhang mit den beiden als Nebenquellen für diese Edition hinzugezogenen Handschriften für 1757 (vgl. Quelle B aus der Sammlung Shaftesbury)¹⁹ und 1764 (vgl. Quelle C aus der Cathedral Salisbury, heute aufbewahrt in Durham) überliefert. Spätestens zum Zeitpunkt der Londoner Händel-Gedächtnisfeier von 1784 gehörte das *Dettinger Te Deum* zum Kernrepertoire der aufgeführten Werke Händels. So schreibt der Musikhistoriker Charles Burney: „This splendid production has been so frequently performed at Saint Paul's and elsewhere, that nothing could be added to its celebrity by my feeble praise.“²⁰

Die vorliegende Edition orientiert sich in der Satzeinteilung (und damit in der Interpretation der Anlage des Werks) an den jüngsten Forschungsergebnissen von Donald Burrows.²¹ Händel hat größere, zusammenhängende Sätze komponiert, die jeweils mehrere Verse in Sinneinheiten zusammenfassen. Aus den insgesamt 29 Versen werden somit 14 Sätze, von denen nur zwei Nummern – und zwar die Nr. 7 „When Thou tookest upon Thee“ und Nr. 13 „Vouchsafe, o Lord“ – reine Solonummern bzw. Bassarien sind. Die Aria Nr. 6 „Thou art the King of Glory“ beginnt ebenfalls als Bass-/Trompetenarie, im weiteren Verlauf setzt dann aber auch der Chor mit ein. Die Sätze zeichnen sich durch eine abgestimmte Tonartendisposition aus (sie beginnen und schließen zumeist in der gleichen Tonart), dazu enden sie jeweils mit einem abschließenden Ritornell oder einer emphatischen großen Kadenz.

In den ersten beiden Sätzen breitet Händel die weiträumige Anlage des Werkes aus. Das ausgedehnte Vorspiel zum ersten Einsatz des Chores gehört zu den glanzvollsten Sätzen für drei Trompeten, Pauken, Holzbläser, Streicher und Basso continuo in der Musik des Barock überhaupt. Wie in den Krönungsanthems für George II ist auch das *Dettinger Te Deum* ein glanzvolles Beispiel dafür, wie Händel den gewünschten Ton für derartige Anlässe auf unerreichte Weise treffen konnte. Dem festlichen und erhabenen Charakter des offiziellen Werks wird besonders mit einem ausführlichen Gebrauch von Pauken und Trompeten Ausdruck verliehen.

Der dritte Satz „To Thee all angels cry aloud“ ist wie bei Purcell und im *Utrechter Te Deum* langsam und leise gehalten. Das Orchester, mit Ausnahme des Continuos, schweigt schließlich in dem kurzen aber expressiven Abschnitt „We believe that Thou shalt come“ (Nr. 9, T. 90–97). Auch dies eine Anregung, die Händel von Urio übernommen haben könnte. Der Chor besteht nur aus den drei Unterstimmen, so wie es Händel bei Purcell vorgefunden hat. Die anschließende Fanfare ähnelt in ihrem Anfang der Trompetenarie „The trumpet shall sound“ im dritten Teil des *Messiah*.

¹⁵ Anselm Bayly, *A practical treatise on singing and playing with just expression and real elegance*, London (J. Ridley) 1771, S. 82ff.

¹⁶ Burrows 2005, S. 392, schreibt: „he [Händel] wanted all the angels on duty“.

¹⁷ William C. Smith, *Handel: a Descriptive Catalogue of the Early Editions*, London 1960, S. 155.

¹⁸ Burrows 2005, S. 400.

¹⁹ Anthony Hicks, „The Shaftesbury Collection“ in: *Handel Collections and their History*, Oxford 1993, S. 89ff.

²⁰ Charles Burney, *An Account of the musical performances in Westminster-Abbey and the Pantheon* [...], Dublin 1785, S. 28.

²¹ Vgl. seine Analyse des *Dettinger Te Deums* im Rahmen der Arbeiten über die Chapel Royal, Burrows 2005, S. 391–401.

Bei der Vertonung des abschließenden Verses der Nr. 11 („Govern them, and lift them up for ever“, T. 12ff.) hatte Händel besondere Mühe. Den zunächst komponierten flüssigen und stringenten Schluss revidierte er und schrieb eine zweite, um vier Takte längere Fassung, bei der er wiederum einige Male Korrekturen vornehmen musste. Diese zweite Fassung wurde als Einlegeblatt in das Autograph eingefügt, über die ursprüngliche Fassung geklebt und ist seitdem durchweg in den späteren Abschriften des Werks zu finden. In der vorliegenden Edition wird die ursprüngliche Schlussvariante abgedruckt und kann somit alternativ aufgeführt werden.

Mit dem letzten Satz Nr. 14 „O Lord, in Thee have I trusted“ knüpft Händel schließlich an den großen erhabenen Charakter des Beginns an, der Satz ist aber bedeutend lyrischer gehalten. Es handelt sich um die einzige Vertonung dieses Textes, bei der Händel auf ein Dreiermetrum zurückgreift; vielleicht ein Hinweis auf die göttliche Dreifaltigkeit und den Gebetscharakter des Textes.²² Da im Schluss des Werkes weitgehend auf Pauken und Trompeten verzichtet wird, ist sein Charakter zwar festlich, aber ohne einen triumphierenden Gestus.

Für die Engländer war George II eine äußerst ambivalente Figur. Anders als sein Sohn Frederick war George II mehr an Hannover als an England interessiert und gab sich auch keine große Mühe, die Herzen seiner Untertanen zu erobern. In Händels Oratorien schenkt es keine Allegorien auf das Königshaus und damit auf George II, vor allem weil die Oratorien als englische Werke galten und der eigene König allzu deutlich kein Engländer war. Mit dem *Dettinger Te Deum* hat Händel ein Werk für seinen Förderer und König geschrieben, das dessen persönlichen Triumph in der nationalen Mythologie festschreiben sollte. Es stellt somit ein musikalisches Denkmal des historischen Sieges bei Dettingen dar und verbindet wie kein zweites Werk den ungeliebten Herrscher bis heute mit seinem Land.²³

Aufführungspraktische Hinweise

Eine wesentliche Frage für die Aufführungspraxis barocker Musik von Händel und seinen Zeitgenossen betrifft das so genannte Überpunktieren. Zuletzt hat Ton Koopman zu diesem Themenkomplex kompetent und ausführlich Stellung bezogen.²⁴ Er machte deutlich, dass es für die Punktierung und die Problematik gleichzeitig anzutreffender, jedoch unterschiedlicher rhythmischen Figuren keine allgemeingültigen Lösungen gibt. Zu jener Zeit war systematisches Überpunktieren nicht üblich, darüber hinaus gab es regionale und interpretatorische Unterschiede auch unter Händels Zeitgenossen. So geht die Tendenz der historischen Aufführungspraxis heute dahin, Auftakte nicht generell kurz zu spielen und bei Editionen Unterschiede in der Notation von Parallelstellen und -stimmen (z. B. Achtel gegen Sechzehntel) bestehen zu lassen. Immer wieder finden sich bei Händel verschiedene Varianten nebeneinander, im Ergebnis legt er sich in der Notation wenig fest.

Im *Dettinger Te Deum* sind nur an wenigen Stellen unterschiedliche Rhythmusnotationen einer musikalisch ansonsten identischen Figur anzutreffen. Erwähnenswert sind etwa die Takte 88–91 in Nr. 2, wo die Basslinie sowohl mit dem Fagott als auch mit dem Basso continuo in rhythmischen Konflikt gerät. Der Versuch einer Angleichung scheitert spätestens in Takt 92 (zweite Note in Violine I und Oboe II (Achtel) versus Sechzehntel in Violine II und Oboe I).²⁵

Die Textunterlegung des Wortes „Sabaoth“ in Nr. 4 „To Thee Cherubim and Seraphim“ (siehe Takte 24, 27, 32 u.ö.) erfolgt im Auto-

graph in einem Wort (unter zwei Noten), also ohne rhythmische Fixierung der mittleren Silbe „ba“. Sie wird kurz und vor der Zeit gesungen, wobei sich ihre Länge an der Gestaltung der Auftakte im Instrumentalsatz orientieren sollte.²⁶

Händel verwendet in seinen Autographen für das unterste Partitursystem bisweilen die Bezeichnung „Tutti Bassi“, oftmals fehlt eine Angabe ganz, bzw. er spezifiziert Einzelinstrumente nur dann, wenn nicht die volle Besetzung des Basso continuo erforderlich ist. Auch im *Dettinger Te Deum* gibt es nur in wenigen Sätzen eine Stimmbezeichnung für das Continuo, das aus Celli, Kontrabässen, Fagotten (soweit nicht als obligate Stimme geführt) und Orgel besteht.²⁷ Eine ausdrückliche Reduzierung der Besetzung des Basso continuo fordert Händel lediglich in Nr. 10, und zwar beim Textabschnitt „We therefore pray Thee“ (T. 9–19) und bei Nr. 11 „Make them to be number’d“. Für diese stark vom Chorsatz geprägten Abschnitte findet sich im Vorsatz die Bezeichnung „O[rgano]“. Es ist durchaus möglich, dass Händel diese an Purcells Vertonung anknüpfenden Sätze auch durch die reduzierte Continuobesetzung herausheben wollte.

Für die Frage einer Mitwirkung der Fagotte in den Sätzen ohne obligate Fagottstimme sowie das Pausieren des Kontrabasses an solistisch bzw. gering besetzten Passagen – beide Aspekte gehen aus der autographen Partitur nicht hervor – wurden für die vorliegende Edition die betreffenden Stimmhefte eines zeitgenössischen Stimmenmaterials (Quelle C) ergänzend hinzugezogen.²⁸ Quelle C liefert wertvolle Hinweis bezüglich der Aufführungspraxis um 1764 und kommt, da das originale Aufführungsmaterial der Uraufführung vom November 1743 nicht überliefert ist, der potentiellen Ausführung des Continuos zur Zeit Händels so nahe wie möglich, wenn sie auch nicht für sich beanspruchen kann, den tatsächlich unter Händels Leitung erklangenen Notentext wiederzugeben.

Der Herausgeber dankt der British Library in London, dem Foundling Museum (Gerald Coke Handel Collection) in London und der Cathedral Library in Durham für die Bereitstellung von Digitalisaten/Mikrofilmen der Quellen. Dank gebührt auch Clifford Bartlett und Ton Koopman für die vielen Anregungen in den Editionen von *Israel in Egypt* und *Messiah*.²⁹ Ein besonderer Dank geht an das Lektorat des Carus-Verlags, in Person von Julia Rosemeyer, die diese Edition mit Informationen und eigenen Nachforschungen aufs Wertvollste begleitet hat.

Hannover, Januar 2011

Benedikt Poensgen

²² Vgl. Burrows 2005, S. 398.

²³ Ruth Smith, *Handel's Oratorios and eighteenth-century thought*, Cambridge 1995, S. 308.

²⁴ Im Vorwort seiner Neuedition von Händels *Messiah*, Stuttgart 2009 (Carus 55.056).

²⁵ Vgl. auch die sich abwechselnde Figuration der Violinen in Takt 5 dieses Satzes.

²⁶ Es wurde bewusst darauf verzichtet, mit einer Kleinstich-Hilfe über dem System eine rhythmische Orientierung zu geben, zumal eine solche Vorgabe eine zu starke Festlegung auf eine Variante bedeutet hätte und auch optisch das Notenbild zu sehr bestimmen würde.

²⁷ Burrows 2005, S. 479ff., legt überzeugend dar, dass Händels Werke für die Chapel Royal bei den Tasteninstrumenten nur mit einer Orgel besetzt waren. Es gibt keine Belege und damit auch keinen Grund zur Annahme, dass neben der Orgel auch ein Cembalo als Basso-continuo-Instrument eingesetzt worden ist.

²⁸ Zu Einzelheiten siehe den Kritischen Bericht.

²⁹ Beide 2009 im Carus-Verlag erschienen (Carus 55.054 und Carus 55.056).

Foreword

On 27 June 1743, the British King George II personally led an army of British, Hanoverians and Austrians who besieged the French at Dettingen am Main during the Austrian War of Succession. George II was no brilliant strategist, but a courageous and rousing soldier. It was the last time in history that a British king himself led troops into battle. Despite an unfavorable initial position, the French were beaten and forced to flee.¹ The news of the victory at Dettingen was enthusiastically received in England, and in particular, the King's brave commitment was generally acknowledged.² As a result, George Frideric Handel, composer at the English court from 1723, began work on a specially ceremonial *Te Deum* on 17 July 1743, the traditional hymn of praise on the recovery or return of a ruler from battle. He probably completed the work at the end of July.³ When George II finally returned to England in November 1743, a triumphant reception was prepared for him, the like of which had not taken place since his coronation.⁴

The work, henceforth known as the "Dettingen *Te Deum*," was performed on the morning of 27 November 1743 in the presence of the King during the Sunday service in the Chapel of St. James's Palace in London. The performance was preceded by four public rehearsals, spread over an unusually long period (from 26 September to 18 November 1743).⁵ The *Daily Advertiser* reported on the performance: "Yesterday his Majesty was at the Chapel Royal at St. James's [...] when the new *Te Deum*, and the following Anthem, both set to Musick by Mr. Handel, on his Majesty's safe Arrival, were perform'd before the Royal Family."⁶ The anthem was the *Dettingen Anthem* "The King shall rejoice" HWV 265.

The *Te Deum* was performed with large forces.⁷ Handel's main copyist, John Christopher Smith senior, had been given the task of preparing the performance material.⁸ Handel probably played and conducted from the autograph score at the performance on 27 November 1743.⁹ In it, he noted the names of some of the singers and differentiated between two bass soloists. While he wrote the two lyrical arias No. 7 "When Thou tookest upon Thee" and No. 13 "Vouchsafe, o Lord" for "Mr. Abbot," the singer in the trumpet aria No. 6 "Thou art the King of Glory" was named as the bass "Mr. Gates."¹⁰ Generally, the combination of alto and trumpet solo was favored in English church music, and there are numerous examples of this in Handel's works. However, Handel would have still had in mind his oratorio *Messiah* with its aria "The trumpet shall sound," performed for the first time in London at the beginning of year, in which likewise a major bass part is combined with obbligato trumpet.¹¹

The alto soloist is not named by Handel in the autograph. The two most active alto soloists in the Chapel Royal, Richard Elford and Francis Hughes, were no longer available for Handel at the time of the first performance,¹² so that, possibly also for this reason, he decided not to include an alto aria in the *Te Deum*. However, the identity of the singer for the first performance in November 1743 emerges from correspondence: Handel's assistant John Christopher Smith senior wrote to James Harris, Handel's friend and an amateur musician, on the occasion of a performance of the *Dettingen*

Te Deum in 1744, that most notably a vocal part was missing from the original performance material, and that it was the "principal part [...] which is Mr. Baily's".¹³ Anselm Bayly (1719–94) became "Gentleman" of the Chapel Royal in January 1741 and from this time, also its leading alto soloist.¹⁴ More than 25 years after the first performance of the *Dettingen Te Deum*, Bayly published a teaching manual for singers and instrumentalists. Although he did not go into the practical details of the first performances of the *Te Deum*, he compared Handel's work with his *Utrecht Te Deum* as well as *Te Deum* settings by Henry Purcell and Henry Aldrich.¹⁵ His

¹ Mijndert Bertram, *Georg II. König und Kurfürst*, Göttingen, 2003, p. 142.

² Charles Chenevix Trench, *George II*, London, 1973, p. 143.

³ A date of completion of the composition has not survived (see the description of the source in the Critical Report). As the fair copy of the *Dettingen Anthem* HWV 265 was made between 30.7. and 4.8.1743 (according to a note in the score, see Bernd Baselt, *Händel-Handbuch*, Vol. 2 (= Thematisch-systematisches Verzeichnis), Leipzig/Kassel, 1984, p. 737f.) and Handel had already composed the oratorio *Joseph and his brethren* in August/September, it may be assumed that the *Te Deum* was completed by this time. John Christopher Smith senior wrote on 28.7.1743 to Anthony Ashley Cooper, the 4th Earl of Shaftesbury: "He [Handel] is now upon a new Grand *Te Deum* and Jubilate, to be performed at the King's return from Germany (but He keeps this a great secret and I would not speak of it to any Body but to your Lordship) and by the paper he had from me I can guess that it must be almost finished." Quoted from Walter Eissen (ed.), *Händel-Handbuch*, Vol. 4 (= Dokumente zu Leben und Schaffen), Leipzig/Kassel, 1985, p. 363f.

⁴ Bertram 2003, p. 143.

⁵ The rehearsals took place in St. James's, and Whitehall Chapel, resp. and there was possibly an additional date at the end of November (see *Händel-Handbuch*, Vol. 4, pp. 365–367, and Donald Burrows, *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford, 2005, p. 387f. This also contains further information about the circumstances of the concert preparations.) The date of the performance had to be postponed several times because of delays in the King's return.

⁶ *Daily Advertiser*, 28 November 1743, quoted from: *Händel-Handbuch*, Vol. 2, p. 767.

⁷ This can be deduced from the fact that the relatively high sum of "Ninety one pounds four shillings & six pence" was spent on "the Hire of ext[r]ordinary Performers". See the surviving payment receipt from the Warrant Book LC5/22, p. 30, printed in Burrows 2005, p. 615. It is presumed that in his conception of the *Te Deum*, Handel had reckoned on performance in a larger space (Westminster Abbey or St. Paul's Cathedral), and the large forces in the relatively small Chapel of St. James's were probably rather acoustically overwhelming (see Burrows 2005, p. 390).

⁸ He was entrusted with "writing in scores and parts for the different Performers the New *Te Deum* [...]". See Burrows 2005, p. 615 and further details in the description of the source in the Critical Report.

⁹ See the description of the source in the Critical Report.

¹⁰ John Abbot (1706–44) was a vicar in the Chapel Royal and from 1735 to 1743 its leading bass soloist. He died at the age of 39 on 18.2.1744, that is, just a few weeks after the performance of the *Te Deum*. Bernard Gates (1686–1773) was one of the most important soloists in Handel's works for the Chapel Royal, and also "Master of the Children of the Chapel Royal" from 1740 to 1757 (and therefore at the time of the first performance of the *Dettingen Te Deum*). See Burrows 2005, Appendix C (p. 576, 585f.); this also contains further information on the soloists in the Chapel Royal.

¹¹ For further parallels between the *Dettingen Te Deum* and *Messiah* see Burrows 2005, p. 399.

¹² Burrows 2005, p. 399.

¹³ Letter dated 30.9.1744, see Burrows 2005, p. 400.

¹⁴ Burrows 2005, p. 543, 389.

¹⁵ Anselm Bayly, *A practical treatise on singing and playing with just expression and real elegance*, London (J. Ridley), 1771, p. 82ff.

opinion about the *Dettingen Te Deum* was quite mixed. While he felt the first movement was “too complex and noisy,” he particularly praised the final movement as “stately and interesting” and finally called the work a “magnificent production” all in all.

The soprano parts were sung in the Chapel Royal by boys’ voices. Thus, in the *Dettingen Te Deum*, Handel avoided soprano solos entirely and, for example, in No. 2 “All the earth” (mm. 33–38), wrote the two soprano parts in unison in an otherwise solo movement. In No. 3 “To Thee all angels cry aloud” Handel at first considered scoring the movement for a solo soprano (thus the part was first marked “C[anto] 1 Solo” in the autograph manuscript). However, he then changed his original intention, crossed out the word “Solo” and allocated the movement to all angels (= boy trebles).¹⁶ Though whether he wanted just the group of first sopranos in the performance, or the second sopranos as well, is not evident from the score.

In composing the *Dettingen Te Deum*, Handel was inspired by a setting of the Latin *Te Deum* text by Francesco Antonio Urio. The extent of his borrowings from this work of ca. 1682 is, however, not very great, and is limited mainly to trumpet fanfares, the opening ritornello of No. 2 and the concluding fugue “And we worship Thy name” (No. 12, mm. 36ff.), in which Handel only takes short motifs from Urio’s work. He develops these freely in the course of the movement, leading to an extensive coda crowned by the use of trumpets and timpani. Handel also adopted Urio’s idea of setting different passages of the text together in some places, so that in No. 4 “To Thee Cherubim and Seraphim,” different verses are sung together at the same time.

Of considerably greater significance for the *Dettingen Te Deum* is the influence on Handel of Purcell’s *Te Deum* and *Jubilate for St. Cecilia’s Day* of 1694. As early as the *Utrecht Te Deum* HWV 278, composed in 1713, parallels can be found with regard to the overall structure of the work, the treatment of the texts and numerous details in the interpretation of the text. For his *Dettingen Te Deum* Handel drew on his first *Te Deum* as well as Purcell’s composition and enlarged the dimensions. If *Utrecht Te Deum* was already twice as long as the Purcell setting, then the *Dettingen Te Deum* was once again doubled in length.

In order to distinguish the *Dettingen Te Deum* from the *Utrecht Te Deum* and Purcell’s setting which continued to be popular, it was called the “New” *Te Deum* in contemporary announcements and newspapers, even after the first performance. However, any rapid dissemination of the work was hindered by the fact that a printed edition was only published in the 1760s after Handel’s death.¹⁷ In contrast, Walsh had already published the *Utrecht Te Deum* in the 1730s. Nevertheless, soon after the first performance, copies of the *Dettingen Te Deum* were in circulation. In addition, further performances from Handel’s own performance material are known to have taken place in 1744 (under the direction of the composer Maurice Greene).¹⁸

Although in fact the hymn “*Te Deum laudamus*” has its liturgical place in the Morning Service of the Anglican church, the three previously-mentioned *Te Deum* settings by Purcell and Handel continued to be performed repeatedly at subsequent special festive occasions. Thus the Academy of Ancient Music included the *Dettingen Te Deum* in its concert programs in April 1746 and March 1759. Early performances are also known – in connection with the two manuscripts consulted as secondary sources for this edition – for 1757 (see Source B from the Shaftesbury Collection)¹⁹ and

1764 (see Source C from Salisbury Cathedral, now preserved in Durham). By at least the time of the London Handel Commemoration of 1784, the *Dettingen Te Deum* had become part of the core repertoire of Handel’s performed works. The music historian Charles Burney wrote: “This splendid production has been so frequently performed at Saint Paul’s and elsewhere, that nothing could be added to its celebrity by my feeble praise.”²⁰

In its division of movements (and therefore in the interpretation of the structure of the work) the present edition is informed by Donald Burrows’ latest research findings.²¹ Handel composed large-scale, continuous movements, each bringing together a coherent group of several verses. A total of 29 verses were grouped into 14 movements, of which only two numbers – No. 7 “When Thou tookest upon Thee” and No. 13 “Vouchsafe, o Lord” – are purely solo numbers, i.e., bass arias. Aria No. 6 “Thou art the King of Glory” likewise begins as a bass and trumpet aria, but with the choir entering later in its development. The movements are distinguished by a finely matched disposition of keys (they begin and end primarily in the same key), and in addition they all end with a concluding ritornello or an emphatically grand cadence.

In the first two movements, Handel unfolds the expansive structure of the work. The extended prelude to the first entry of the choir is among the most brilliant movements for three trumpets, timpani, wind, strings and basso continuo in the whole of Baroque music. As in the Coronation Anthems for George II, the *Dettingen Te Deum* is also a brilliant example of how Handel was unmatched in being able to strike the right tone for such occasions. The festive and sublime character of the formal work is expressed particularly through the full use of timpani and trumpets.

The third movement “To Thee all angels cry aloud” is, as with Purcell and in the *Utrecht Te Deum*, kept slow and gentle. The orchestra, except for the continuo, is tacet in the short but expressive excerpt “We believe that Thou shalt come” (No. 9, mm. 90–97). This may also have been an idea which Handel took from Urio. The choir comprises only the three lower parts, as Handel found in Purcell. In its opening, the following fanfare resembles the trumpet aria “The trumpet shall sound” in Part III of *Messiah*.

Handel had particular trouble in setting the concluding verses of No. 11 (“Govern them, and lift them up for ever,” mm. 12ff.). He revised the flowing and compelling ending he composed first, and wrote a second version, four measures longer, in which he in turn made corrections several times. This second version was inserted in the autograph score as a loose sheet, pasted over the original version, and from then onwards was always found in later copies of the work. In the present edition, the original ending is printed for the first time and can therefore be performed as an alternative.

¹⁶ Burrows 2005, p. 392, wrote: “he [Handel] wanted all the angels on duty”.

¹⁷ William C. Smith, *Handel: a Descriptive Catalogue of the Early Editions*, London, 1960, p. 155.

¹⁸ Burrows 2005, p. 400.

¹⁹ Anthony Hicks, “The Shaftesbury Collection” in: *Handel Collections and their History*, Oxford, 1993, p. 89ff.

²⁰ Charles Burney, *An Account of the musical performances in Westminster-Abbey and the Pantheon [...]*, Dublin, 1785, p. 28.

²¹ See his analysis of the *Dettingen Te Deum* in the context of research on the Chapel Royal, Burrows 2005, p. 391–401.

With the final movement No. 14 “O Lord, in Thee have I trusted,” Handel took up the grand, sublime character of the beginning, but the movement is considerably more lyrical. This is the only setting of this text where Handel uses triple meter – perhaps a reference to the Holy Trinity and the prayerful nature of the text.²² As the composer foregoes the use of timpani and trumpets at the end of the work, for the most part, it is festive in character, but without any triumphant gesture.

For the British, George II was an extremely ambivalent figure. Unlike his son Frederick, George II was more interested in Hanover than in Britain and made no great efforts to win the hearts of his subjects. In Handel's oratorios, there are no references to the royal house or to George II, above all because the oratorios were regarded as English works and the King was all too obviously not an Englishman. With the *Dettingen Te Deum* Handel wrote a work for his patron and King which was intended to establish his personal triumph in national mythology. It consequently represents a musical monument of the historic Battle of Dettingen and, like no other work, connects the unloved ruler with his country to the present day.²³

Suggestions for performance practice

A fundamental question for the performance practice of Baroque music by Handel and his contemporaries concerns so-called over-dotting. Most recently, Ton Koopman has entered the debate on this topic with expertise and thoroughness.²⁴ He has made clear that there are no universally applicable solutions regarding the question of dotting and the problematic nature of different rhythmic figurations which occur simultaneously. In the Baroque period, systematic over-dotting was not usual, and in addition there were regional and interpretative differences also among Handel's contemporaries. The trend in historical performance practice today is not to play upbeats generally short and in editions to allow differences to stand in parallel places and parts (e.g., eighth notes versus sixteenth notes). Different variants are consistently found side by side in Handel and as a result, he does not actually commit himself to one notation.

In the *Dettingen Te Deum* different rhythmic notations of figures which are otherwise musically identical are only found in a few places. It is worth mentioning, for example, mm. 88–91 in No. 2, where the bass line conflicts rhythmically with both the bassoon and the basso continuo. An attempt to reconcile this breaks down in m. 92 at the latest (second note in violin I and oboe II (eighth notes) versus sixteenth notes in violin II and oboe I).²⁵

The text underlay of the word “Sabaoth” in No. 4 “To Thee Cherubim and Seraphim” (see mm. 24, 27, 32 etc.) is as one word in the autograph (under two notes), that is, without determining the rhythm for the middle syllable “ba”. It should be sung short and before the beat, and its length should be orientated to the performance of the upbeats in the instrumental writing.²⁶

In his autograph manuscripts, from time to time Handel uses the marking “Tutti Bassi” for the lowest stave of the score, and frequently information is missing, or he only specifies individual instruments when the full complement of basso continuo is not required. Likewise in the *Dettingen Te Deum* the continuo staves are only specified in a few movements; it comprises celli, double basses, bassoons (when not required as obbligato parts) and organ.²⁷ Handel only called for an explicit reduction of the basso continuo

forces in No. 10 at the text “We therefore pray Thee” (mm. 9–19) and No. 11 “Make them to be number'd”. For these sections, strongly characterized by the choral writing, the marking “O[rgano]” is found in the list of instruments. It is entirely possible that Handel also wanted to make these movements, which hark back to Purcell's setting, stand out through a reduced group of continuo instruments.

As regards the question of the bassoons playing in the movements without an obbligato bassoon part, and the tacet for the double bass in solo or lightly scored passages – both aspects which cannot be determined from the autograph score – for the present edition, the relevant books of parts from the surviving contemporary parts (Source C) were also consulted.²⁸ Source C contains valuable tips concerning performance practice around 1764. As the original performance material from the first performance in November 1743 has not survived, this comes as close as possible to the performance of the continuo as it might have been played under Handel's direction, even if it cannot claim to render the music as it would have sounded under Handel's direction.

The editor wishes to thank the British Library in London, the Foundling Museum (Gerald Coke Handel Collection) in London and the Cathedral Library in Durham for making available digitized copies/microfilms of the sources. Thanks are also due to Clifford Bartlett and Ton Koopman for many suggestions in the editions of *Israel in Egypt* and *Messiah*.²⁹ Special thanks to the editorial department at Carus-Verlag, in the person of Julia Rosemeyer, who has supervised this edition with information and her own inquiries in the most invaluable way.

Hanover, January 2011
Translation: Elizabeth Robinson

Benedikt Poensgen

²² See Burrows 2005, p. 398.

²³ Ruth Smith, *Handel's Oratorios and eighteenth-century thought*, Cambridge, 1995, p. 308.

²⁴ In the Foreword to his new edition of Handel's *Messiah*, Stuttgart, 2009 (Carus 55.056).

²⁵ See also the alternating figurations in the violins in bar 5 of this movement.

²⁶ The use of entries in small print above the system were deliberately dispensed with, above all since such a stricture would have signified too rigid a variant and would also have determined too definitely the look of the printed music itself.

²⁷ Burrows 2005, p. 479ff., explains convincingly that in Handel's works for the Chapel Royal, the keyboard instruments comprised only an organ. There is no evidence and thus also no reason to assume that as well as an organ, a harpsichord was also used as a basso continuo instrument.

²⁸ For details see the Critical Report.

²⁹ Both were published in 2009 by Carus-Verlag (Carus 55.054 and Carus 55.056).

Avant-propos (abrégé)

Le 27 juin 1743, le roi anglais Georges II est en personne à la tête d'une armée composée de Britanniques, d'Hanovriens et d'Autrichiens qui va battre les Français à Dettingen sur le Main pendant la guerre de succession autrichienne. Ce devait être la dernière fois dans l'Histoire qu'un roi anglais conduise lui-même des troupes au combat.¹ La nouvelle de la victoire de Dettingen déclenche l'enthousiasme en Angleterre.² Georg Friedrich Haendel, compositeur à la cour d'Angleterre depuis 1723, commence dès le 17 juillet 1743 à écrire un *Te Deum* particulièrement solennel qu'il achève sans doute fin juillet.³ Lorsque Georges II revient enfin en novembre 1743 en Angleterre, le pays lui fait un accueil triomphal tel qu'il n'en n'avait plus connu depuis son couronnement.⁴ Le « Dettingen Te Deum » comme on l'appelle désormais est donné au matin du 27 novembre 1743 en présence du roi dans la chapelle de St. James's Palace à Londres.⁵

Le *Te Deum* est joué dans une grande distribution.⁶ Le copiste principal de Haendel John Christopher Smith senior avait été chargé d'élaborer le matériau d'exécution.⁷ Haendel joue et dirige lors de la représentation du 27 novembre 1743 probablement à partir de la partition autographe.⁸ Il y inscrit les noms de quelques-uns des solistes vocaux. Tandis qu'il écrit les deux arias lyriques n° 7 « When Thou tookest upon Thee » et n° 13 « Vouchsafe, o Lord » pour « Mr. Abbot », on trouve le nom de la basse « Mr. Gates » comme chanteur de l'aria avec accompagnement de trompette n° 6 « Thou art the King of Glory ».⁹ Il était courant dans la musique sacrée anglaise de donner la préférence à la combinaison de solo d'alto et trompette et on en trouve de nombreux exemples chez Haendel aussi. Mais Haendel devait avoir encore en tête son oratorio du *Messiah* donné pour la première fois au début de l'année à Londres avec l'aria « The trumpet shall sound » dans laquelle il avait également allié une grande partie de basse à la trompette obligée.¹⁰

Le soliste alto n'est pas mentionné dans l'autographe de Haendel. Un échange de correspondance nous révèle qui était le chanteur de la création en novembre 1743 : John Christopher Smith senior, assistant de Haendel écrit à l'occasion d'une représentation du *Dettingen Te Deum* en l'an 1744 à l'ami de Haendel et musicien amateur James Harris qu'il lui manque surtout une partie du matériau d'exécution original, à savoir la « principal part [...] which is Mr. Baily's ».¹¹ Anselm Bayly (1719–1794) était depuis janvier 1741 « gentleman » de la Chapelle royale et aussi son soliste alto majeur.¹²

Les parties de soprano étaient chantées par des voix de garçons à la Chapelle royale. Haendel renonce donc complètement dans le *Dettingen Te Deum* aux soli de soprano et conduit les deux voix de soprano à l'unisson par exemple dans le n° 2 « All the earth » (mes. 33–38) dans un mouvement par ailleurs soliste. Au n° 3 « To Thee all angels cry aloud », Haendel avait tout d'abord envisagé de distribuer la composition avec un soprano soliste. Haendel modifie alors son intention originelle et confie le mouvement à tous les anges (= voix de sopranos de garçons).¹³ Il ne ressort toutefois pas de

la partition s'il voulait savoir intégrés lors de la représentation seulement le groupe vocal Soprano I ou encore en plus les voix de Soprano II.

Haendel se laisse inspirer par une composition du texte latin du *Te Deum* de Francesco Antonio Urio pour écrire le *Dettingen Te Deum*. La dimension des emprunts de cette œuvre datant d'env. 1682 n'est toutefois pas très importante et se limite surtout aux fanfares de trompettes, à la ritournelle d'introduction du n° 2 et à la fugue de conclusion « And we worship Thy name » (n° 12, mes. 36 sqq.), Haendel ne reprenant là encore que de brefs motifs d'Urio. L'influence qu'exerce sur Haendel le *Te Deum* et *Jubilate for St. Cecilia's Day* de Purcell de l'an 1694 est d'une signification bien plus grande pour le *Dettingen Te Deum*. L'*Utrecht Te Deum* HWV 278 composé dès 1713 comporte déjà des parallèles – concernant la structure d'ensemble de l'œuvre, la disposition des textes et de nombreux détails de l'interprétation textuelle. Le *Dettingen Te Deum* renoue avec le premier *Te Deum* et en même temps avec la tradition purcellienne en agrandissant encore les dimensions.

L'hymne « Te Deum laudamus » s'inscrit certes sur le plan liturgique dans le Morning Service de l'église anglicane, mais notamment les trois compositions de *Te Deum* déjà mentionnées de Purcell et Haendel furent plus tard toujours données lors d'occasions particulièrement solennelles. Il est fait état de représentations aussi en relation avec les deux manuscrits de 1757 (cf. Source B du recueil de Shaftesbury)¹⁴ et 1764 (cf. Source C de la Cathedral Salisbury, au-

¹ Mijndert Bertram, *Georg II. König und Kurfürst*, Göttingen, 2003, p. 142.

² Charles Chenevix Trench, *George II*, Londres, 1973, p. 143.

³ Une date de conclusion de la composition n'est pas conservée (cf. la description des sources de l'Apparat critique).

⁴ Bertram, 2003, p. 143.

⁵ Le *Daily Advertiser* rapporte lui-même sur la représentation : « Yesterday his Majesty was at the Chapel Royal at St. James's [...] when the new Te Deum [...] set to Musick by Mr. Handel, on his Majesty's safe Arrival, were perform'd before the Royal Family ». Cf. *Daily Advertiser*, 28 novembre 1743, cité d'après : Bernd Baselt, *Händel-Handbuch*, vol. 2 (= Thematisch-systematischer Katalog), Leipzig/Kassel, 1984, p. 767.

⁶ On peut en déduire que la somme relativement élevée de « Ninety one pounds four shillings & six pence » pour « the Hire of ext[rordinar]y Performers » a été dépensée. Cf. le bon de paiement conservé du Warrant Book LC5/22, p. 30, imprimé dans Donald Burrows, *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford, 2005, p. 615.

⁷ Il fut chargé de « writing in scores and parts for the different Performers the New Te Deum [...] ». Cf. Burrows, 2005, p. 615, ainsi que les autres détails dans la description des sources de l'Apparat critique.

⁸ Cf. la description des sources de l'Apparat critique.

⁹ John Abbot (1706–1744) était prêtre à la Chapelle royale et basse soliste exécutante de 1735 à 1743. Il meurt à 39 ans le 18.2.1744, seulement quelques semaines après la représentation du *Te Deum*. Bernard Gates (1686–1773) fut l'un des solistes majeurs des œuvres de Haendel pour la Chapelle royale. Cf. Burrows, 2005, Appendice C (p. 576, 585 sq.), là aussi d'autres informations sur les solistes de la Chapelle royale.

¹⁰ À propos d'autres parallèles entre *Dettingen Te Deum* et *Messiah* cf. Burrows, 2005, p. 399.

¹¹ Burrows, 2005, p. 400.

¹² Burrows, 2005, p. 543, 389.

¹³ Burrows, 2005, p. 392, écrit : « he [Händel] wanted all the angels on duty ».

¹⁴ Anthony Hicks, « The Shaftesbury Collection » dans : *Handel Collections and their History*, Oxford, 1993, p. 89 sqq.

jourd'hui conservée à Durham) qui ont servi de sources secondaires pour cette édition. Au plus tard au moment de la cérémonie commémorative de Haendel à Londres en 1784, le *Dettingen Te Deum* entre dans le répertoire central des œuvres représentées de Haendel. L'historien musical Charles Burney écrit : « Cette splendide production est si souvent jouée à Saint-Paul et partout ailleurs que ma pauvre louange ne pourrait rien ajouter à sa célébrité. »¹⁵

L'édition présente s'oriente dans la division des mouvements selon les résultats de recherche les plus récents de Donald Burrows.¹⁶ Les mouvements se distinguent par une disposition bien définie des tonalités (ils s'ouvrent et se referment le plus souvent sur la même tonalité), et s'achèvent chaque fois sur une ritournelle de conclusion ou sur une grande cadence emphatique. Dans les deux premiers mouvements, Haendel expose la volumineuse structure de l'œuvre. Le prélude étendu à la première intervention du chœur compte parmi les compositions les plus brillantes pour trois trompettes, timbales, bois, cordes et basse continue de la musique baroque. Le troisième mouvement « To Thee all angels cry aloud » est lent et doux comme chez Purcell et dans l'*Utrecht Te Deum*. L'orchestre, à l'exception du continuo, finit par se taire dans le segment bref mais expressif « We believe that Thou shalt come » (n° 9, mes. 90–97). Là encore une idée que Haendel a peut-être reprise d'Urio. Le chœur ne se compose que de trois voix inférieures telles que Haendel les a trouvées chez Purcell. La fanfare qui enchaîne ressemble au début à l'aria avec trompette « The trumpet shall sound » dans la troisième partie du *Messiah*.

Haendel a eu beaucoup de mal à composer le vers de conclusion du n° 11 (« Govern them, and lift them up for ever », mes. 12 sqq.). Il révisait la fin tout d'abord écrite avec fluidité et logique et écrit une deuxième version plus longue de quatre mesures, soumise à son tour plusieurs fois à des corrections. La deuxième version fut ajoutée en insert dans l'autographe, collée par-dessus la version originale et figure depuis sans exception dans les copies ultérieures de l'œuvre. Dans l'édition présente, la variante de conclusion d'origine est imprimée pour la première fois et peut donc être jouée en alternative. Avec le dernier mouvement n° 14 « O Lord, in Thee have I trusted », Haendel renoue enfin avec l'ample caractère majestueux du début, mais le mouvement est cependant plus lyrique dans l'ensemble. Comme à la fin de l'œuvre, Haendel renonce, pour la plupart, aux timbales et aux trompettes, le caractère est certes solennel mais sans expression de triomphe.

Pour les Anglais, Georges II est un personnage extrêmement ambivalent. Contrairement à son fils Frédéric, Georges II s'intéresse plus à Hanovre qu'à l'Angleterre et ne s'efforce pas outre mesure de gagner le cœur de ses sujets. La création d'oratorios de Haendel ne comporte pas d'allégories sur la maison royale et donc sur Georges II, surtout parce que les oratorios étaient considérés comme des œuvres anglaises et que le propre roi n'était de toute évidence pas un Anglais. Avec le *Dettingen Te Deum*, Haendel écrit une œuvre pour son mécène et roi devant inscrire son triomphe personnel dans la mythologie nationale. Il rend ainsi un hommage musical à la victoire historique de Dettingen et allie comme dans aucune autre œuvre le souverain impopulaire jusqu'à aujourd'hui à son pays.¹⁷

Conseil pratiques d'exécution

Une question essentielle pour la pratique d'exécution de la musique baroque de Haendel et de ses contemporains concerne le dit rythme surpointé. Ton Koopman a récemment pris position sur ce complexe thématique avec compétence et en détail.¹⁸ Il démontre

bien qu'il n'existe pas de solutions universelles pour les notes pointées et la problématique de figures rythmiques simultanées mais cependant différentes. Dans le *Dettingen Te Deum*, on ne rencontre que dans peu de passages des notations rythmiques différentes d'une figure par ailleurs identique musicalement. Mentionnons par exemple les mesures 88–91 dans le n° 2, où la ligne de basse entre en conflit rythmique autant avec le basson qu'avec la basse continue.

L'agencement textuel du mot « Sabaoth » dans le n° 4 « To Thee Cherubim and Seraphim » (voir mesures 24, 27, 32 e. a.) est fait dans l'autographe en un mot (sous deux notes), donc sans fixation rythmique de la voyelle centrale « ba ». Elle est brève et chantée avant le temps, sa longueur devant s'orienter en fonction de l'agencement des anacrouses dans la partie instrumentale.

Haendel utilise parfois dans ses autographes pour la portée inférieure de la partition la désignation « Tutti Bassi », souvent, l'indication manque complètement, voire il ne spécifie des instruments individuels que lorsque l'entière distribution de la basse continue n'est pas nécessaire. Dans le *Dettingen Te Deum* aussi, il n'existe que dans quelques mouvements une désignation de parties pour le continuo qui se compose des violoncelles, des contrebasses, des bassons (s'ils ne sont pas conduits comme partie obligée) et de l'orgue.¹⁹ Haendel ne prescrit une réduction expresse de la distribution de la basse continue que dans le n° 10, et ce au passage textuel « We therefore pray Thee » (mes. 9–19) et au n° 11 « Make them to be number'd ». Pour ces passages fortement marqués par la composition chorale figure en en-tête la mention « O[rgano] ». Il est tout à fait possible que Haendel ait voulu mettre en valeur aussi par la distribution de continuo réduite ces mouvements s'inspirant de la composition de Purcell. Pour la question d'une participation des bassons dans les mouvements sans partie de basson obligée ainsi que le silence de la contrebasse aux passages solistes ou de moindre distribution – les deux aspects ne ressortent pas de la partition autographe – les parties concernées d'un matériau musical d'époque (Source C) ont été consultées à titre complémentaire.²⁰

L'éditeur remercie la British Library de Londres, le Foundling Museum (Gerald Coke Handel Collection) à Londres et la Cathedral Library de Durham pour la mise à disposition de documents numérisés/microfilms des sources. Tous nos remerciements aussi à Clifford Bartlett et Ton Koopman pour les nombreuses idées dans les éditions d'*Israel in Egypt* et du *Messiah*.²¹ Un remerciement spécial au lectorat des éditions Carus en la personne de Julia Rosemeyer qui a apporté une contribution des plus précieuses à cette édition par ses informations et ses propres recherches.

Hanovre, janvier 2011
Traduction : Sylvie Coquillat

Benedikt Poensgen

¹⁵ Charles Burney, *An Account of the musical performances in Westminster Abbey and the Pantheon* [...], Dublin, 1785, p. 28.

¹⁶ Cf. son analyse du *Dettingen Te Deum* dans le cadre des travaux sur la Chapelle royale, Burrows, 2005, p. 391–401.

¹⁷ Ruth Smith, *Handel's Oratorios and eighteenth-century thought*, Cambridge, 1995, p. 308.

¹⁸ Dans la préface à sa réédition du *Messiah* de Haendel, Stuttgart, 2009 (Carus 55.056).

¹⁹ Burrows, 2005, p. 479 sqq. démontre sciemment que les œuvres de Haendel pour la Chapelle royale étaient distribuées sans clavecin.

²⁰ Cf. Apparat critique pour les détails.

²¹ Toutes deux parus en 2009 aux éditions Carus (Carus 55.054 et Carus 55.056).



Abbildung 1

Erste Seite der autographen Partitur (fol. 1r) mit dem Beginn des Chorus Nr. 1 „We praise Thee, o God“ (Takte 1–10).
 The first page of the autograph score (fol. 1r) with the beginning of chorus No. 1 “We praise Thee, o God” (mm. 1–10).
 © The British Library Board, Signatur R.M.20.h.6.

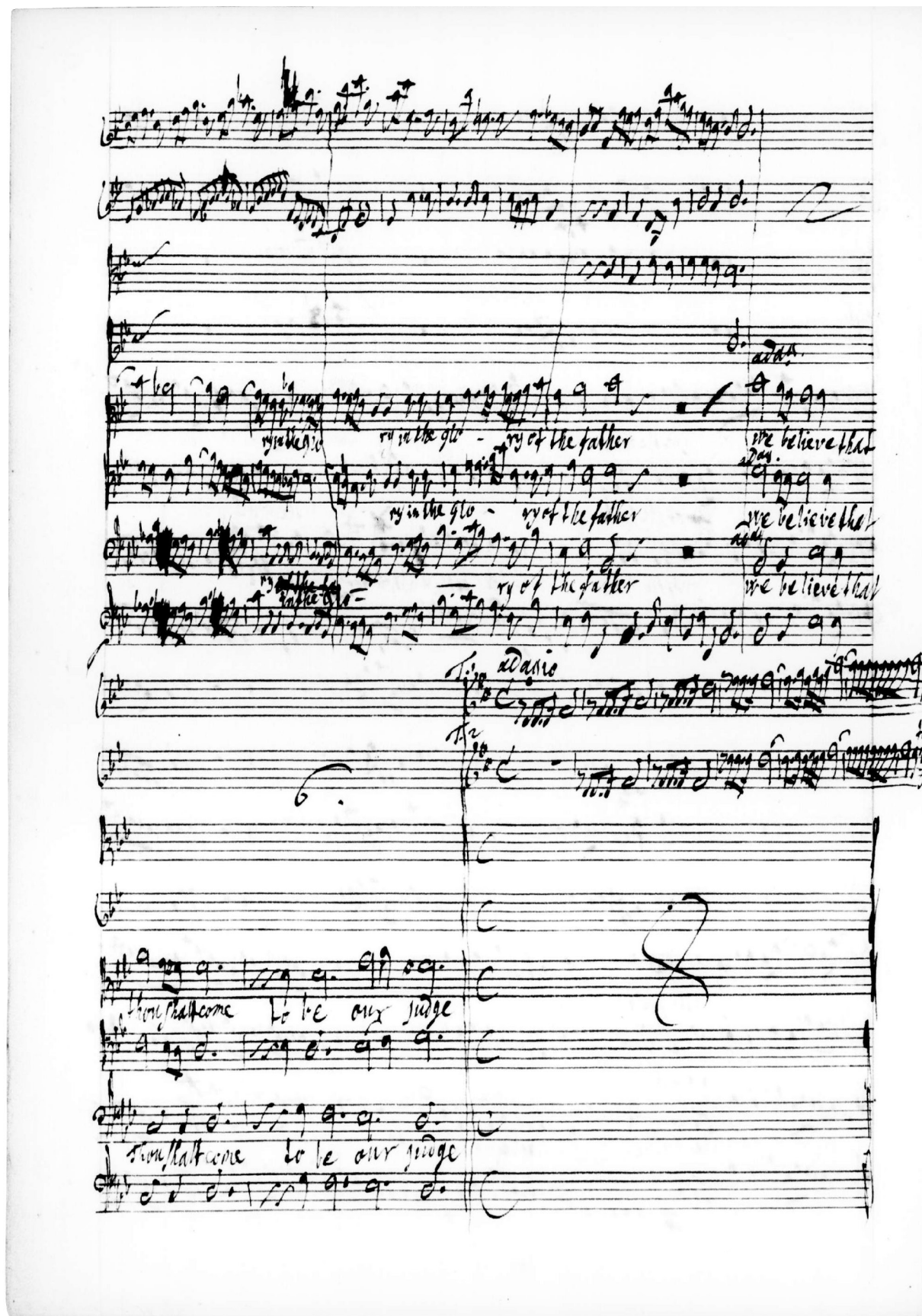


Abbildung 3

Autographe Partiturseite (fol. 23v) mit dem Ende des Trio Nr. 9 „Thou sittest at the right hand of God“ (ab Takt 78) und der nur vom Continuo begleiteten Passage „We believe that Thou shalt come“ (T. 90–97). Die überleitende Fanfare (Nr. 10, T. 1–8) ist bis in den Mittelfalz hinein auf dem verbleibenden Platz notiert.

Page of the autograph score (fol. 23v) with the conclusion of Trio No. 9 „Thou sittest at the right hand of God“ (from m. 78) and the passage accompanied only by the continuo „We believe that thou shalt come“ (mm. 90–97). The transitional fanfare (No. 10, mm. 1–8) is notated in the remaining space, right into the middle seam.

© The British Library Board, Signatur R.M.20.h.6.

Te Deum

for the victory of Dettingen
HWV 283

1. Chorus

George Frideric Handel
1685–1759

Allegro

Oboe I
Oboe II
Fagotti
Tromba I
Tromba II
Tromba III (Principale)
Timpani
Violino I
Violino II
Viola
Soprano I
Soprano II
Alto
Tenore
Basso
Basso continuo
Org. tast. solo
Tutti

Aufführungsdauer / Duration: ca. 40 min.

© 2011 by Carus-Verlag, Stuttgart – 2. Auflage / 2nd Printing 2024 – Carus 55.283

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

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

Urtext

edited by Benedikt Poensgen

Basso continuo realization by Paul Horn

5

tr

9

2

13

17

21

A

We
Wir

praise
prei - - - sen

We
Wir

praise
prei - - - sen

We
Wir

praise
prei - - - sen

We
Wir

praise
prei - - - sen

We
Wir

praise
prei - - - sen

30

B

Th
dich, o God,
Gott.

Thee,
dich, o God,
Gott.

Thee, o God,
dich, o Gott.

Thee, o God,
dich, o Gott.

Thee, o God,
dich, o Gott.

Solo
o God, we praise,
O Gott, wir prei

-Cb

35

we praise Thee, wir prei - sen, o God, dich, Gott!

we praise Thee, wir prei - sen, o God, o God, we praise dich, Gott! O Gott, wir prei -

Tutti

we praise Thee, wir prei - sen, o God, dich, Gott!

we praise Thee, wir prei - sen, o God, dich, Gott!

we praise Thee, wir prei - sen, o God, dich, Gott!

+ Cb

7 7

40

SATB Carus

Gott, wir preisen dich, o Gott,
Thee, we praise Thee, o God,
sen, wir prei - sen dich, Gott,

Thee, o God, we praise Thee, o God,
o Gott, wir prei - sen dich, Gott,

we praise Thee, o God, we praise
Wir prei - sen, o Gott, wir prei - - -

o God, we praise Thee, o God,
O Gott, wir prei - - - sen dich, Gott,

we praise Thee, o God, we praise Thee, o
Wir prei - sen, o Gott, wir prei - - - sen dich,

f

6

44

o G praise Thee, o God, we praise Thee, we
 o G prei - sen dich, Gott, wir prei - sen, wir

— Thee, we praise Thee, o God, we praise Thee, o God, we praise Thee, we
 - sen, wir prei - sen dich, Gott, wir prei - sen dich, Gott, wir prei - sen, wir

we praise Thee, o God, we praise Thee, o God, we praise Thee, we
 wir prei - sen dich, Gott, wir prei - sen dich, Gott, wir prei - sen, wir

God, we praise Thee, o God, we praise Thee, o God, we praise Thee, we
 Gott, wir prei - sen dich, Gott, wir prei - sen dich, Gott, wir prei - sen, wir

48

we praise Thee, o God;
wir prei - sen dich, Gott;

praise Thee,
prei - sen,

we praise Thee, o God;
wir prei - sen dich, Gott;

praise Thee,
prei - sen,

we praise Thee, o God;
wir prei - sen dich, Gott;

praise Thee,
prei - sen,

we praise Thee, o God;
wir prei - sen dich, Gott;

praise Thee,
prei - sen,

we praise Thee, o God;
wir prei - sen dich, Gott;

p *f* *p* *f*

Lord, we ac-knowl - - edge Thee to be the Lord, to be the
 Herr! Wir er - ken - - nen dich als Herrn der Welt, du bist der

Lord, we ac-knowl - - edge Thee to be the Lord, to be the
 Herr! Wir er - ken - - nen dich als Herrn der Welt, du bist der

Lord, we ac-knowl - - edge Thee to be the Lord, to be the
 Herr! Wir er - ken - - nen dich als Herrn der Welt, du bist der

Lord, we ac-knowl - - edge Thee to be the Lord, to be the
 Herr! Wir er - ken - - nen dich als Herrn der Welt, du bist der

7 6

61

The musical score consists of four systems, each with a piano accompaniment and four vocal staves. The piano part begins with a rhythmic introduction in the first system. The vocal parts enter in the second system with the lyrics: 'Lord, Herr. o God, we praise Thee, o God, we'. The lyrics continue in the third and fourth systems: 'Herr. Gott, wir prei-sen dich, o Gott, wir'. The score concludes with a final piano accompaniment in the fifth system.

Lord, Herr. o God, we praise Thee, o God, we
Herr. Gott, wir prei-sen dich, o Gott, wir

Lord, Herr. o God, we praise Thee, o God, we
Herr. Gott, wir prei-sen dich, o Gott, wir

Lord, Herr. o God, we praise Thee, o God, we
Herr. Gott, wir prei-sen dich, o Gott, wir

Lord, Herr. o God, we praise Thee, o God, we
Herr. Gott, wir prei-sen dich, o Gott, wir

65

The musical score consists of a piano accompaniment and four vocal parts. The piano part is written in G major and 4/4 time, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal parts enter at measure 65 with the lyrics 'hee, sen, we praise Thee, o God, o God, we'. The lyrics are repeated in German: 'wir prei - sen dich, Gott, o Gott, wir'. The score continues with a final piano accompaniment section at the bottom.

hee, sen, we praise Thee, o God, o God, we
wir prei - sen dich, Gott, o Gott, wir

prais we praise Thee, o God, o God, we
prei wir prei - sen dich, Gott, o Gott, wir

praise Thee, we praise Thee, o God, o God, we
prei - sen, wir prei - sen dich, Gott, o Gott, wir

praise Thee, we praise Thee, o God, o God, we
prei - sen, wir prei - sen dich, Gott, o Gott, wir

praise Thee, we praise Thee, o God, o God, we
prei - sen, wir prei - sen dich, Gott, o Gott, wir

69

praise Thee, o God;
prei - sen dich, Gott;

praise Thee, o God;
prei - sen, wir dich, Gott;

praise Thee, o God;
prei - sen, wir dich, Gott;

praise Thee, o God;
prei - sen, wir dich, Gott;

praise Thee, o God;
prei - sen, wir dich, Gott;

7 8

73 D

p *f*

we ac-knowl - edge Thee to be the Lord, to
er - ken - nen dich als Herrn der Welt, du

we ac-knowl - edge Thee to be the Lord, to
wir er - ken - nen dich als Herrn der Welt, du

we ac-knowl - edge Thee to be the Lord, to
wir er - ken - nen dich als Herrn der Welt, du

#

77

be the Lord, we ac-knowl-edge Thee, to als
 bist der Herr, wir er - ken - nen dich, als

be the Lord, we ac-knowl-edge Thee, to als
 bist der Herr, wir er - ken - nen dich, als

be the Lord, we ac-knowl-edge Thee, to als
 bist der Herr, wir er - ken - nen dich, als

be the Lord, we ac-knowl-edge Thee, to als
 bist der Herr, wir er - ken - nen dich, als

81

the Lord,
der Welt,
ac-knowl-edge Thee to be the Lord.
er - ken - nen dich als Herrn der Welt.

be the Lord, der Welt, ac-knowl-edge Thee to be the Lord.
Herrn der Welt, wir er - ken - nen dich als Herrn der Welt.

be the Lord, der Welt, ac-knowl-edge Thee to be the Lord.
Herrn der Welt, wir er - ken - nen dich als Herrn der Welt.

be the Lord, der Welt, ac-knowl-edge Thee to be the Lord.
Herrn der Welt, wir er - ken - nen dich als Herrn der Welt.

be the Lord, der Welt, ac-knowl-edge Thee to be the Lord.
Herrn der Welt, wir er - ken - nen dich als Herrn der Welt.

85

90

2. Soli and Chorus

Allegro

Oboe I

Oboe II

Fagotti

Tromba I

Tromba II

Tromba III

Principale

Timpani

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

p

p

6

8

f *pp* *pp*

Solo

All the earth, _____ all the earth _____ doth wor - ship
 Al - le Welt, _____ al - le Welt _____ ver - eh - ret

16

A

Thee, ev - er - last - ing.
dich, er e - wig all - mäch - tig.

Tutti

All the earth, all the earth, all the earth,
Al - le Welt, al - le Welt, al - le Welt,

All the earth, all the earth, all the earth,
Al - le Welt, al - le Welt, al - le Welt,

All the earth, all the earth, all the earth,
Al - le Welt, al - le Welt, al - le Welt,

25

all the earth doth worship Thee, the Father ever, ever, ever-lasting,
al-le Welt ver-eh-ret dich, den Va-ter e-wig und all-mäch-tig,

Solo

all the al-le

33

The earth, doth wor - ship Thee,
 le Welt, ver - eh - ret dich,
 earth all the earth doth wor - ship Thee,
 al - le Welt ver - eh - ret dich,
 earth, all the earth doth wor - ship Thee,
 Welt, al - le Welt ver - eh - ret dich,
 Solo *
 all the earth,
 al - le Welt,

* Zu den Takten 33–38 und 38–43 siehe die Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts. / For mm. 33–38 and 38–43 see the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

41

The musical score is written for SATB choir and piano. It begins with a piano introduction in D major, featuring arpeggiated chords in the right hand and sustained bass notes in the left hand. The vocal parts enter with a homophonic setting of "all the earth, all the earth, all the earth, all". The lyrics are provided in English, German, and Latin. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *Tutti*. A large, stylized watermark "Carus" is overlaid diagonally across the center of the page.

all the earth, all the earth, all
al - le Welt, al - le Welt, al - - - - -

all the earth, all the earth, all
al - le Welt, al - le Welt, al - - - - -

Tutti

all the earth, all the earth,
al - le Welt, al - le Welt,

Tutti

all the earth,
al - le Welt,

all the earth,
al - le Welt,

doth wor - ship Thee, all the earth, all the earth,
ver - eh - ret dich, al - le Welt, al - le Welt,

all the earth,
al - le Welt,

all the earth,
al - le Welt,

all the earth,
al - le Welt,

49

B

doth wor-ship Thee, all the earth, all the earth,
 - - - - le, ver - eh - ret dich, al - le Welt, al - le Welt,

doth wor-ship Thee, all the earth, all the earth,
 - - - - le, ver - eh - ret dich, al - le Welt, al - le Welt,

all the earth, all the earth doth wor-ship Thee, all the earth, all the earth,
 al - le Welt, al - le Welt ver - eh - ret dich, al - le Welt, al - le Welt,

all the earth, all the earth doth wor-ship Thee, all the earth, all the earth,
 al - le Welt, al - le Welt ver - eh - ret dich, al - le Welt, al - le Welt,

all the earth, all the earth doth wor-ship Thee, all the earth, all the earth, the
 al - le Welt, al - le Welt ver - eh - ret dich, al - le Welt, al - le Welt, den

p

p

57

pp *f* *pp* *f*

all the earth, all the earth,
al - le Welt, al - le Welt,

all the earth, all the earth,
al - le Welt, al - le Welt,

all the earth, all the earth,
al - le Welt, al - le Welt,

all the earth, all the earth,
al - le Welt, al - le Welt,

Fa - ther ev - er - ev - er - last - ing,
Va - ter e - wig und all - mäch - tig,

all the earth, all,
al - le Welt, al - - - - -

73

C

doth wor-ship Thee, all, all, all the earth doth wor-ship Thee,
 ver - eh - ret dich, all', all', al - le Welt ver - eh - ret dich,

— wor-ship Thee, all, all, all the earth doth — wor-ship Thee,
 — eh - ret dich, all', all', al - le Welt ver - eh - ret dich,

doth wor-ship Thee, all the earth, all the earth doth wor-ship Thee,
 ver - eh - ret dich, al - le Welt, al - le Welt ver - eh - ret dich,

doth wor-ship Thee, all, all, all, all the earth doth wor-ship Thee,
 ver - eh - ret dich, all', all', all', al - le Welt ver - eh - ret dich,

doth wor-ship Thee, all, all, all, all the earth doth wor-ship Thee,
 ver - eh - ret dich, all', all', all', al - le Welt ver - eh - ret dich,

81 D

the earth,
le Welt,

the earth,
le Welt,

all the earth — doth wor-ship Thee,
al - le Welt — ver - eh - ret dich,

all the earth,
al - le Welt,

all the earth — doth wor-ship Thee,
al - le Welt — ver - eh - ret dich,

all the earth,
al - le Welt,

all the earth — doth wor-ship Thee,
al - le Welt — ver - eh - ret dich,

all the earth,
al - le Welt,

all the earth — doth wor-ship Thee, the Fa-ther
al - le Welt — ver - eh - ret dich, den Va - ter

89

the Fa - - ther ev - - er -,
den Va - - ter e - - wig

the Fa - - ther ev - - er -,
den Va - - ter e - - wig

the Fa - - ther ev - - er -,
den Va - - ter e - - wig

the Fa - - ther ev - - er -,
den Va - - ter e - - wig

ev - - er - last-ing, the Fa - - ther ev - - er -,
e - - wig, all - mäch-tig, den Va - - ter e - - wig

97

The musical score is written for a piano and four voices. The piano part begins with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal solo part features a treble clef staff with a trill (tr.) and a fermata. The four-part vocal harmony consists of four staves, each with a vocal line and the lyrics 'ev - er - last-ing. und all - mäch - tig.'.

ev - er - last-ing.
und all - mäch - tig.

ev - er - last-ing.
und all - mäch - tig.

ev - er - last-ing.
und all - mäch - tig.

ev - er - last-ing.
und all - mäch - tig.

3. Chorus

Larghetto e piano

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Fagotti

Soprano I*

Tenore

Basso

Basso* continuo

Coro

To Thee
Laut sin - get an - gels
dir - der

sim.

sim.

sim.

sim.

cry a - loud, to Thee all an - gels cry, — to Thee, — to Thee all an - gels cry a - loud,
En - gel Chor, laut sin - get dir der En - gel Chor, — laut sin - get dir der En - gel Chor;

* Zur Besetzung der Sopranstimme und des Basso continuo siehe den Kritischen Bericht. /
For the performance of the soprano voice and the Basso continuo, see the Critical Report.

10 **A**

the heav'ns, the heav'ns and all the pow'rs there - in, the heav'ns and
 dir singt — der Him - mel und sein mäch - tig Heer, der Him - mel

the heav'ns, the heav'ns and all the pow'rs there - in, the heav'ns and
 dir singt — der Him - mel und sein mäch - tig Heer, der Him - mel

Organo tasto solo
 coll Ottava

14

to Thee all an-gels cry — a - loud, — all an-gels cry, —
 laut singt der En - gel Chor, — laut singt — der En-gel Chor,

all the pow'rs there - in,
 und sein mäch - tig Heer,

all the pow'rs there - in,
 und sein mäch - tig Heer,

19 B

to Thee all an-gels cry a-loud,
 laut sin-get dir der En-gel Chor,

the heav'ns, — the heav'ns and all the
 laut singt — der Him-mel und sein

the heav'ns, — the heav'ns and all the
 laut singt — der Him-mel und sein

23

pow'rs there-in, the heav'ns and all the pow'rs there-in.
 mäch-tig Heer, der Him-mel und sein mäch-tig Heer.

pow'rs there-in, the heav'ns and all the pow'rs there-in.
 mäch-tig Heer, der Him-mel und sein mäch-tig Heer.

5

4. Chorus

Andante

Oboe I
Oboe II
Fagotti

Tromba I
Tromba II
Tromba III *Principale*

Timpani

Violino I
Violino II
Viola

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro

Basso continuo

To Thee Cher - u-bim and
Die Che - ru-bim und

To Thee Cher - u-bim and
Die Che - ru-bim und

To Thee Cher - u-bim and
Die Che - ru-bim und

To Thee Cher - u-bim and
Die Che - ru-bim und

To Thee Cher - u-bim and
Die Che - ru-bim und

5

The musical score is written for piano and voice. The piano part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The vocal part is written on a single staff with a treble clef and the same key signature. The lyrics are in German and are repeated in four systems. The first system shows the piano part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the vocal part is silent. The second system shows the vocal part with the lyrics 'Ser - a-phim con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly do cry, Se - ra-phim, von E - wig-keit zu E - wig-keit lob - sin-gen sie vor dir,'. The third system shows the piano part with a similar rhythmic pattern, and the vocal part with the same lyrics. The fourth system shows the piano part with a similar rhythmic pattern, and the vocal part with the same lyrics. The score is marked with a large 'Carus' watermark.

Ser - a-phim con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly do cry,
Se - ra-phim, von E - wig-keit zu E - wig-keit lob - sin-gen sie vor dir,

Ser - a-phim con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly do cry,
Se - ra-phim, von E - wig-keit zu E - wig-keit lob - sin-gen sie vor dir,

Ser - a-phim con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly do cry,
Se - ra-phim, von E - wig-keit zu E - wig-keit lob - sin-gen sie vor dir,

Ser - a-phim con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly do cry,
Se - ra-phim, von E - wig-keit zu E - wig-keit lob - sin-gen sie vor dir,

10

to Thee Cher-u-bim and Ser - a-phim con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly do cry,
 die Che - ru-bim und Se - ra-phim, von E - wig - keit zu E - wig - keit lob - sin - gen sie vor dir,

to Thee Cher-u-bim and Ser - a-phim con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly do cry,
 die Che - ru-bim und Se - ra-phim, von E - wig - keit zu E - wig - keit lob - sin - gen sie vor dir,

to Thee Cher-u-bim and Ser - a-phim con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly do cry,
 die Che - ru-bim und Se - ra-phim, von E - wig - keit zu E - wig - keit lob - sin - gen sie vor dir,

7 8

[illegible]

ho - ly, ho - ly, ho - ly, Lord God of
 hei - lig, hei - lig, hei - lig, Gott Ze - ba -

tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, con - tin-ual-ly do cry,
 E - wig-keit zu E - wig-keit lob - sin - gen sie vor dir,
 con - tin-ual-ly do cry,
 lob - sin - gen sie vor dir,
 con - tin-ual-ly do

tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, con - tin-ual-ly do cry,
 E - wig-keit zu E - wig-keit lob - sin - gen sie vor dir,
 con - tin-ual-ly,
 von E - wig-keit,

ho - ly, con - tin-ual-ly, con - tin-ual-ly, con - tin-ual-ly do cry,
 hei - lig, von E - wig-keit zu E - wig-keit lob - sin - gen sie vor dir,
 con -

Sa - oth, ho - ly, ho - ly, Lord God of Sa - - baath, con -
 oth, he - lig, he - lig, Gott Ze - ba - oth, von
 Sa - oth, baath, o - ly, ho - ly, ho - ly, Lord God of Sa - - baath, con -
 oth, he - lig, he - lig, Gott Ze - ba - oth, von
 cry, do cry, con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly do cry: Ho - ly,
 dir, vor dir, von E - wig - keit lob - sin - gen sie vor dir: Hei - lig,
 con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly do cry, con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly do
 von E - wig - keit zu E - wig - keit lob - sin - gen sie vor dir, von E - wig - keit lob - sin - gen sie vor
 tin - ual - ly, con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly do cry, con - tin - ual - ly
 E - wig - keit zu E - wig - keit, von E - wig - keit lob - sin - gen sie vor dir, von E - wig - keit

28

tin - con - tin - ual - ly do cry: Ho - ly, ho - ly, Lord God of
 E - wig - keit vor dir: Hei - lig, hei - lig, Gott Ze - ba -

tin - con - tin - ual - ly do cry: Ho - ly, ho - ly, Lord God of
 E - wig - keit lob - sin - gen sie vor dir: Hei - lig, hei - lig, Gott Ze - ba -

ho - ly, ho - ly, con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly, con -
 hei - lig, hei - lig, von E - wig - keit zu E - wig - keit, von E - wig - keit zu E - wig - keit, von E - wig - keit zu E - wig - keit lob -

cry, do cry,
 dir, vor dir,
 con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly, con - tin - ual - ly, con -
 von E - wig - keit zu E - wig - keit, von E - wig - keit zu E - wig - keit lob -

do cry: Ho - ly, ho - ly, ho - ly, Lord God of
 vor dir: Hei - lig, hei - lig, hei - lig, Gott Ze - ba -

5
3

32

The musical score is written for piano and voice. The piano part begins with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal melody enters in the second system, with the lyrics: 'Sa - baoth; to Thee Cher-u-bim and Ser - a - phim' and 'oth; die Che - ru-bim und Se - ra - phim'. The lyrics continue in the third system: 'tin-ual-ly do cry; to Thee Cher-u-bim and Ser - a - phim' and 'sin-gen sie vor dir; die Che - ru-bim und Se - ra - phim'. The score concludes with a final piano accompaniment in the fourth system.

Sa - baoth; to Thee Cher-u-bim and Ser - a - phim
oth; die Che - ru-bim und Se - ra - phim

Sa - baoth; to Thee Cher-u-bim and Ser - a - phim
oth; die Che - ru-bim und Se - ra - phim

tin-ual-ly do cry; to Thee Cher-u-bim and Ser - a - phim
sin-gen sie vor dir; die Che - ru-bim und Se - ra - phim

tin-ual-ly do cry; to Thee Cher-u-bim and Ser - a - phim
sin-gen sie vor dir; die Che - ru-bim und Se - ra - phim

Sa - baoth; to Thee Cher-u-bim and Ser - a - phim
oth; die Che - ru-bim und Se - ra - phim

37 B

con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly do cry, do cry, con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, con-
 von E-wig-keit zu E-wig-keit lob-sin-gen sie, von E-wig-keit zu E-wig-keit, von

con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly do cry, do cry, con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, con-
 von E-wig-keit zu E-wig-keit lob-sin-gen sie, von E-wig-keit zu E-wig-keit, von

con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly do cry, do cry, con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, con-
 von E-wig-keit zu E-wig-keit lob-sin-gen sie, von E-wig-keit zu E-wig-keit, von

con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly do cry, do cry: Ho - ly, ho - ly,
 von E-wig-keit zu E-wig-keit lob-sin-gen sie: Hei - lig, hei - lig,

con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly do cry, do cry: Ho - ly, ho - ly,
 von E-wig-keit zu E-wig-keit lob-sin-gen sie: Hei - lig, hei - lig,

42

tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, do cry, do cry, do cry, do cry, con-lob -
 E - wig-keit, von E - wig-keit vor dir, vor dir, vor dir, vor dir, lob -

tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, do cry, do cry, do cry, do cry, con-lob -
 E - wig-keit zu E - wig-keit vor dir, vor dir, vor dir, vor dir, lob -

tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, do cry: Ho - ly, ho - ly, ho - ly, Lord God of
 E - wig-keit zu E - wig-keit, von E - wig-keit vor dir: Hei - lig, hei - lig, hei - lig, Herr Gott -

ho - ly, Lord God of Sa - baoth, con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, con-lob -
 hei - lig, Herr Gott - Ze - baoth, von E - wig-keit zu E - wig-keit, von E - wig-keit zu E - wig-keit lob -

ho - ly, Lord God of Sa - baoth, con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, con-tin-ual-ly, con-lob -
 hei - lig, Herr Gott - Ze - baoth, von E - wig-keit zu E - wig-keit, von E - wig-keit zu E - wig-keit lob -

tin-ual-ly do cry: sin-gen sie vor dir: Ho - ly, he - lig, ho - ly, he - lig, ho - ly, he - lig, Lord God of Sa-baoth, Herr Gott - Ze - baoth,

tin-ual-ly do cry: sin-gen sie vor dir: Ho - ly, he - lig, ho - ly, he - lig, ho - ly, he - lig, Lord God of Sa-baoth, Herr Gott - Ze - baoth,

tin-ual-ly do cry: sin-gen sie vor dir: Ho - ly, he - lig, ho - ly, he - lig, ho - ly, he - lig, Lord God of Sa-baoth, Herr Gott - Ze - baoth,

tin-ual-ly do cry: sin-gen sie vor dir: Ho - ly, he - lig, ho - ly, he - lig, ho - ly, he - lig, Lord God of Sa-baoth, Herr Gott - Ze - baoth,

51 [G.P.] C

Lord God of Sa-baoth, ho - - ly. Heav'n and earth are full of the
Herr Gott - Ze - baath, hei - - lig! Voll sind Erd und Him - mel der

Lord God of Sa-baoth, ho - - ly. Heav'n and earth are full of the
Herr Gott - Ze - baath, hei - - lig! Voll sind Erd und Him - mel der

Lord God of Sa-baoth, ho - - ly. Heav'n and earth are full of the
Herr Gott - Ze - baath, hei - - lig! Voll sind Erd und Him - mel der

Lord God of Sa-baoth, ho - - ly. Heav'n and earth are full of the
Herr Gott - Ze - baath, hei - - lig! Voll sind Erd und Him - mel der

[G.P.]

60

maj - es - ty of Thy glo - - ry, of Thy glo - - ry,
 Herr - lich - keit dei - nes Ruh - - mes, dei - nes Ruh - - mes,

maj - es - ty of Thy glo - - ry, of Thy glo - - ry, of Thy glo - - ry,
 Herr - lich - keit dei - nes Ruh - - mes, dei - nes Ruh - - mes, dei - nes Ruh - - mes,

maj - es - ty of Thy glo - - ry, of Thy glo - - ry,
 Herr - lich - keit dei - nes Ruh - - mes, dei - nes Ruh - - mes,

maj - es - ty of Thy glo - - ry, of Thy glo - - ry,
 Herr - lich - keit dei - nes Ruh - - mes, dei - nes Ruh - - mes,

68

of the maj - es - ty of Thy glo - - - ry.
 voll der Herr - lich - keit dei - - - nes Ruh - - - mes.

of - es - ty of Thy glo - - - ry.
 voll - lich - keit dei - - - nes Ruh - - - mes.

of the maj - es - ty of Thy glo - - - ry.
 voll der Herr - lich - keit dei - - - nes Ruh - - - mes.

of the maj - es - ty of Thy glo - - - ry.
 voll der Herr - lich - keit dei - - - nes Ruh - - - mes.

of the maj - es - ty of Thy glo - - - ry.
 voll der Herr - lich - keit dei - - - nes Ruh - - - mes.

5. Chorus

Andante non presto

Oboe I
Oboe II
Fagotti
Violino I
Violino II
Viola
Soprano **
Alto
Tenore
Basso
Coro
Basso continuo

6

A

praise
prei - - -

praise
prei - - -

The glo - - rious com - pa - ny of the a - pos - tles
Der hoch - - ge - lob - te Chor der A - pos - tel

-Cb

* Die Kleinstichnoten sind eine mögliche Ergänzung aus Quelle C; vgl. den Kritischen Bericht. / The small notes are a possible addition from source C; see the Critical Report.

** Zur Besetzung der Sopranstimme siehe den Kritischen Bericht. / For the performance of the soprano voice, see the Critical Report.

11

Thee;
set — dich,

Thee;
set dich,

the good - ly fel - low - ship of the pro - phets
die hoch - ge - pries - nen ar - der Pro - phe - ten

16 [B]

praise
prei — — — — — Thee;
set — dich;

praise
prei — — — — — Thee;
set dich;

the no - - ble
die gro - - ße

ar - my of mar - tyrs
 Heer - schar der Mär - ty - rer

praise
 prei -

praise
 preist

Thee
 dich,

pra
 prei -

Thee.
 - set - dich.

The ho - ly church through-out all the world doth ac - knowl - edge Thee; II the
 Die heil' - ge Kirche durch die gan - ze Welt, sie be - ken - net dich, den

The ho - - - ly church through-out all the world doth ac - knowl - edge Thee; the
 Die heil' - - - ge Kirche durch die gan - ze Welt, sie be - ken - net dich, den

Thee.
 - set dich.

The ho - ly church through-out all the world doth ac - knowl - edge Thee; the
 Die heil' - ge Kirche durch die gan - ze Welt, sie be - ken - net dich, den

The ho - ly, ho - ly church through-out all the world doth ac - knowl - edge Thee; the
 Die heil' - ge, heil' - ge Kirche durch die gan - ze Welt, sie be - ken - net dich, den

Fa - ther of an in maj - es - ty;
 Va - ter un - er - li - cher Herr - lich - keit,

Fa - ther of an fi - nite maj - es - ty;
 Va - ter un - er - mess - li - cher Herr - lich - keit,

Fa - ther of an fi - nite maj - es - ty; Thine hon - our - a - ble, true and
 Va - ter un - er - mess - li - cher Herr - lich - keit, und dei - nen heh - ren, wah - ren,

Fa - ther of an in - fi - nite maj - es - ty; Thine hon - our - a - ble, true, Thine hon - our - a - ble,
 Va - ter un - er - mess - li - cher Herr - lich - keit, und dei - nen heh - ren Sohn, und dei - nen heh - ren,

Fa - ther of an in - fi - nite maj - es - ty;
 Va - ter un - er - mess - li - cher Herr - lich - keit,

4 6 # # #
 2 5

40

D

able, true and on - ly Son, al - so the Ho - ly Ghost,
 h-ren, wah - ren, einz' - gen Sohn, wie - auch den heil' - gen Geist,

able, true and on - ly Son, al - so the Ho - ly Ghost, the
 ren, wah - ren, einz' - gen Sohn, wie - auch den heil' - gen Geist, den

on
 einz' - gen Sohn,
 Thine hon-our-a - ble, true and on - ly, on - - ly
 und dei-nen heh-ren, wah-ren, einz'-gen, einz' - - gen

true and on - - ly Son, al - so the
 wah-ren, einz' - - gen Sohn, wie auch den

Thine hon-our-a - ble Son, Thine hon-our-a - ble, true and on - - ly Son,
 und dei-nen heh-ren Sohn, und dei-nen heh-ren, wah-ren, einz' - - gen Sohn,

44

al - so the Ho - ly Ghost, the com - fort - er,
wie auch den heil'-gen Geist, den Trös - ter,

com - fort - er,
Trös - ter,

al - so the Ho - ly Ghost, the com - fort - er,
wie auch den heil'-gen Geist, den Trös - ter,

Son, - so the Ho - ly Ghost, the com - fort - er,
Sohn, auch den heil'-gen Geist, den Trös - ter,

Ho - ly Ghost, al - so the Ho - ly Ghost, the com - fort - er, the com - fort - er,
heil'-gen Geist, wie auch den heil'-gen Geist, den Trös - ter, den Trös - ter,

al - so the Ho - ly Ghost, al - so the Ho - ly Ghost, the com - fort - er,
und auch den heil'-gen Geist, wie auch den heil'-gen Geist, den Trös - ter,

6

48

al - so the Ho-ly Ghost, the com - fort - er.
 wie auch den heil'-gen Geist, den Trös - ter. ____

al - so the Ho-ly Ghost, the com - fort - er.
 wie auch den heil'-gen Geist, den Trös - ter. ____

al - so the Ho-ly Ghost, the com - fort - er.
 wie auch den heil'-gen Geist, den Trös - ter. ____

al - so the Ho-ly Ghost, the com - fort - er.
 wie auch den heil'-gen Geist, den Trös - ter. ____

6. Aria and Chorus

Tromba I

Basso solo

Basso continuo

- Cb

6

Thou art the King of glo - ry, o Christ,
Du bist der Eh - ren Kö - nig, o Ch

12

Thou art the King of Glo - ry,
du Eh - ren Kö - nig,

Thou art the King of Glo - - -
der Kö - nig der Eh - - -

17

ry, o
ren, o

22 **A**

Christ, Thou art the King of Glo - - - - - ry, o
 Christ, der Kö - nig der Eh - - - - - ren, o

27

Christ, Thou art the King of Glo - - - - -
 Christ, du bist der Eh - ren Kö - - - - -

32 **B**

Christ, Thou art the King of Glo - - - - -
 Christ, der Kö - nig der Eh - - - - -

37

- - - - - ry, o Christ, Thou art the King of Glo - - - - - ry, o
 - - - - - ren, o Christ, du bist der Eh - ren Kö - - - - - nig, o

42 C

Ob I

Ob II

Fg

Tr I

Tr II

Tr III

Timp

VI I

VI II

Va

Coro

the King of Glo - ry, o Christ,
 der Eh - ren Kö - nig, o Christ,

Thou art the ev - er - last - ing Son of the
 du bist in E - wig - keit der Sohn - des

Tutti

Christ. Thou art the King of Glo - ry, o Christ,
 Christ. Du bist der Eh - ren Kö - nig, o Christ,

Thou art the ev - er - last - ing Son of the
 du bist in E - wig - keit der Sohn - des

Bc + Cb

7 5 9 8 6 6
 7 5 7 6 5 5

52

of Glo - - - - -
 der Eh - - - - -

ou art the King of Glo - - - - -
 du Kö - nig der Eh - - - - -

- - - ry, o Christ, Thou art the King of Glo - - - - -
 - - - ren, o Christ, du Kö - nig der Eh - - - - -

8
 - - - ry, o Christ, Thou art the King of Glo - - - - -
 - - - ren, o Christ, du Kö - nig der Eh - - - - -

- - - ry, o Christ, Thou art the King of Glo - - - - -
 - - - ren, o Christ, du Kö - nig der Eh - - - - -

57

Thou art the ev-er - last - ing Son of the Fa - - ther.
 du bist in E-wig - keit der Sohn des Va - - ters.

Thou art the ev-er - last - ing Son of the Fa - - ther.
 du bist in E-wig - keit der Sohn des Va - - ters.

Thou art the ev-er - last - ing Son of the Fa - - ther.
 du bist in E-wig - keit der Sohn des Va - - ters.

Thou art the ev-er - last - ing Son of the Fa - - ther.
 du bist in E-wig - keit der Sohn des Va - - ters.

7. Aria

Larghetto e piano un poco

[G.P.]

Violino I

Violino II

Viola

Basso solo

Basso continuo

+ Fg

[G.P.]

10

Thou took-est up - on Thee to de - liv - er
 Als du auf dich ge - nom-men die Er - lö-sung der

*

-Fg, Cb

20

man, Thou didst not ab - hor, Thou
 Welt, hast du für dein Kom - men den

* Fg in C: ♪ ♪

30 A

didst not ab - hor the Vir - gin's womb,
 ir - di - schen Schoß der Jung - frau aus - er - wählt;

sim. *sim.* *sim.*

+ Fg, Cb

40

when Thou took-est up - on Thee,
 als du auf dich ge - nom-men,

sim.

- Fg, Cb

50

to de - liv - er man,
 die Er - lö - sung der Welt,

Thou didst not ab - hor
 hast - du für dein Kom -

60

the Vir - gin's womb, Thou
men den ir - di-schen Schoß, den

70

[B]

didst not ab - hor - the Vir when Thou took-est up -
Schoß der Jung - frau als du auf dich ge -

-Fg

80

on _ Thee to de - liv - er man, Thou didst not ab - hor,
nom - men die Er - lö - sung der Welt, hast du für dein Kom - - -

89 C

Thou didst not ab - hor the Vir - gin's
 hast du für dein Kom - men - der Jung - frau

99

womb, the Vir - gin's womb.
 Schoß, Kom - men er - wählt der Jung - frau Schoß.

+ Fg,
 Cb

109 *tempo*

8. Chorus

Grave **Allegro**

Oboe I
Oboe II
Fagotti

Tromba I
Tromba II
Tromba III (Principale)

Timpani

Violino I
Violino II
Viola

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro

Basso continuo

When Thou hadst o - ver-come the sharp-ness of death:
Als du sieg-reich zer-brachst den Sta - chel des To - des:

Thou didst o - pen the
Tatst du auf die Ge-

6 5
4 #

6 A

Thou didst o - pen the king - dom of heav -
 Tatst du auf - die Ge - fil - de des Him -

king - dom of heav - en
 fil - de des Him - mels

king - dom of heav - en
 fil - de des Him - mels

Thou didst o - pen the king - dom of heav - en, of
 Tatst du auf die Ge - fil - de des Him - mels, des

10

to all, für al - le, to all, für al - le, to all, für al - le,

to all, für al - le, to all, für al - le, to all, für al - le,

to all, für al - le, be - lie - vers, to all, be - lie - vers, to all, be - lie - vers,

heav - en Him - mels to all, für al - le, to all, für al - le, to all, für al - le,

14 B

Thou didst o - pen the
tatst du auf die Ge -

be - liev - ers,
glau - ben

Thou didst o - pen the
tatst du auf die Ge -

be - liev - ers,
glau - ben

le,
für

to all be-liev - ers,
für all', die glau - ben

all,
all',

to all be-liev - ers,
für all', die glau - ben

le,
für

to all be-liev - ers,
für all', die glau - ben

18

This musical score is for the hymn 'Open the King-Dom of Heav'n'. It is written for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score consists of 18 measures. The lyrics are in English and German. A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid on the score.

king - dom of heav'n
fil - de of

heav -
Him -

dst o - pen the king - dom of heav'n
du auf - die Ge - fil - de des Himmels

to all be -
für die da

king - dom of heav'n
fil - de of

en, Thou didst o - pen the king - dom of heav'n
mels, tatst du auf - die Ge - fil - de des Himmels

to all be -
für die da

Thou didst o - pen the king - dom of heav'n
tatst du auf - die Ge - fil - de des Himmels

to all be -
für die da

Thou didst o - pen the king - dom of heav'n
tatst du auf - die Ge - fil - de des Himmels

to all be -
für die da

Thou didst o - pen the king - dom of heav'n
tatst du auf - die Ge - fil - de des Himmels

to all be -
für die da

liev - ers, to all, to all be - liev - ers, to all be - liev - ers, to
 glau - ben, für al - le, für die da glau - ben, für die da glau - ben, für

liev - ers, to all, to all be - liev - ers, to all, to all,
 glau - ben, für al - le, für die da glau - ben, für all',

liev - ers, to all, to all, to all be - liev - ers, to
 glau - ben, für al - le, für all', für die da glau - ben, für

liev - ers, to all,
 glau - ben, für al -

26 C

all, - - - - - to all be-liev - ers, to all, to
 al - - - - - für die da glau - ben, für all, für

die - - - - - all, to all be-liev - ers, to all, to
 ar all, für die da glau - ben, für all, für

to all, to all, all, to all be-liev - ers, to all, to
 für all, für al - le, für die da glau - ben, für all, für

all, to all, to all, to all be-liev - ers, to all, to
 all, für all, für all, für die da glau - ben, für all, für

- - - - - le, to all be-liev - ers, to all, to
 für die da glau - ben, für all, für

30

all, all, to all, to all, to all, to all, be -
 für al - le, für al - le, für al - le, für al - le

all, all, to all, to all, to all, to all, be -
 für al - le, für al - le, für al - le, für al - le

all, all, to all, to all, to all, to all, be -
 für al - le, für al - le, für al - le, für al - le

all, all, to all, to all, to all, to all, be -
 für al - le, für al - le, für al - le, für al - le

all, all, to all, to all, to all, to all, be -
 für al - le, für al - le, für al - le, für al - le

all, all, to all, to all, to all, to all, be -
 für al - le, für al - le, für al - le, für al - le

34

liev - ers, Thou didst o - pen the king - dom of heav'n to all be - liev - - - ers.
 Gläub' - gen tatst du auf - die Ge - fil - de des Himmels, für alle, die da glau - - - - ben.

liev - ers, Thou didst o - pen the king - dom of heav'n to all be - liev - - - ers.
 Gläub' - gen tatst du auf - die Ge - fil - de des Himmels, für alle, die da glau - - - - ben.

liev - ers, Thou didst o - pen the king - dom of heav'n to all be - liev - - - ers.
 Gläub' - gen tatst du auf - die Ge - fil - de des Himmels, für alle, die da glau - - - - ben.

liev - ers, Thou didst o - pen the king - dom of heav'n to all be - liev - - - ers.
 Gläub' - gen tatst du auf - die Ge - fil - de des Himmels, für alle, die da glau - - - - ben.

liev - ers, Thou didst o - pen the king - dom of heav'n to all be - liev - - - ers.
 Gläub' - gen tatst du auf - die Ge - fil - de des Himmels, für alle, die da glau - - - - ben.

9. Trio

Andante

Oboe I
Oboe II
Violino I
Violino II
Viola
Alto *
Tenore *
Basso *
Basso continuo

+ Fg

9 $\Gamma a 2$

pp
pp
pp

Thou sit - test at the
Du sit - zest zu der

*** p*

-Cb

* Zur Besetzung vgl. die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / For the performance, see the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

** Fg in C: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ etc.

17

right hand of God, in the glo - - - - - ry of -
 Rech - ten des Herrn, in der Herr - - - - - lich-keit

pp

6 5
4 3

26 **A**

the Fa - ther,
 des - Va - ters,

Thou sit - test at the right hand of God, in the glo - -
 Du sit - zest zu der Rech - ten des Herrn, in der Herr - -

p

34 B

ry of the Fa - ther,
lich-keit des Va - ters,

Thou
Du

6 5
4 3

42

in the glo -
in der Herr -

in the glo -
in der Herr -

sit - test at the right hand of God,
sit - zest zu der Rech - ten des Herrn,

in the glo -
in der Herr -

6 5
4 3

50 C

ry of the Fa - ther, Thou sit - test at the right hand of
lich-keit des Va - ters, du sit - zest zu der Rech - ten des

ry of the Fa - ther, Thou sit - test at the right hand of
lich-keit des Va - ters, du sit - zest zu der Rech - ten des

ry of the Fa - ther, Thou sit - test at the right hand of
lich-keit des Va - ters, du sit - zest zu der Rech - ten des

58 div. D a 2

God, in the glo - ry of the Fa -
Herrn, in der Herr lich-keit des Va -

God, in the glo - ry of the Fa -
Herrn, in der Herr lich-keit des Va -

God, in the glo - ry of the Fa -
Herrn, in der Herr lich-keit des Va -

* Die Alternative *c'* notiert Händel in etwas kleinerer Größe, vermutlich da er für einen Knabenalt einen tieferen Einsatzton vorsehen wollte; vgl. die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / Handel notates the alternative *c'* in a somewhat smaller size, since presumably he had intended a lower entrance for a boy alto; see the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

66

E

ther, Thou sit - test at the right hand of God, in the glo - - -
 ters, du sit - zest zu der Rech - ten des Herrn, in der Herr - - -

ther, Thou sit - test at the right hand of God, in th glo - - -
 ters, du sit - zest zu der Rech - ten des Herrn, in Herr - - -

ther, Thou sit - test at the right hand of God, the glo - - -
 ters, du sit - zest zu der Rech - ten des Herrn, der - - -

+ C

-Cb

74

- ry, in the glo - - -
 lich-keit, in der Herr - - -

- lich - keit, - ry, in the glo - - -
 in der Herr - - -

- lich-keit, in the glo - - -
 in der - Herr - - -

82

ry, in the glo - ry of the Fa - ther.
lich - keit, in der Herr - lich - keit des Va - ters.

ry, in the glo - ry of the Fa - ther.
lich - keit, in der Herr - lich - keit des Va - ters.

ry of the Fa - ther.
lich - keit des Va - ters

90 **F** Adagio

We be - lieve that Thou shalt come to be our Judge.
Und du so glau - ben wir, he - rab zum Ge - richt!

We be - lieve that Thou shalt come to be our Judge.
Und kommst, das glau - ben wir, he - rab zum Ge - richt!

We be - lieve that Thou shalt come to be our Judge.
Und du so glau - ben wir, he - rab zum Ge - richt!

10. Fanfare and Chorus

Adagio

Tromba I

Tromba II

9 **Largo**

Oboe I, II

Soprano

II

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo *

We there-fore pray Thee: Help Thy ser-vants, we there-fore
Und da-rum flehn wir: Hilf den Dei-nen, und da-rum

We there-fore pray Thee: Help Thy ser-vants, help, help Thy
Und da-rum flehn wir: Hilf den Dei-nen, hilf, hilf den

We there-fore pray Thee: Help Thy ser-vants, help Thy ser-vants, help, help, help Thy
Und da-rum flehn wir: Hilf den Dei-nen, hilf den Dei-nen, hilf, hilf, hilf den

We there-fore pray Thee: Help Thy ser-vants, help, we there-fore
Und da-rum flehn wir: Hilf den Dei-nen, hilf, da-rum

7 6 6 5 4 6 4 6 7 6 3 9 8 3 4 6

14

pray Thee: Help Thy ser-vants, whom Thou hast re-deem-ed with Thy pre-cious blood,
flehn wir: Hilf den Dei-nen, die du hast er-lö-set durch dein teu-res Blut;

help, help Thy ser-vants, whom Thou hast re-deem-ed with Thy pre-cious blood,
hilf, hilf den Dei-nen, die du hast er-lö-set durch dein teu-res Blut;

ser-vants, whom Thou hast re-deem-ed with Thy pre-cious blood.
Dei-nen, die du hast er-lö-set durch dein teu-res Blut;

ser-vants, whom Thou hast re-deem-ed with Thy pre-cious blood.
Dei-nen, die du hast er-lö-set durch dein teu-res Blut;

pray Thee: Help Thy ser-vants, whom Thou hast re-deem-ed with Thy pre-cious blood.
flehn wir: Hilf den Dei-nen, die du hast er-lö-set durch dein teu-res Blut;

4 6 7 6 4 6 7 6 6 7 5 6 6 7 5 #

20

S I

S II

we there-fore pray Thee: Help Thy ser-vants, whom Thou hast re-deem-ed with Thy pre-cious blood.
und da-rum flehn wir: Hilf den Dei-nen, die du hast er-lö-set durch dein teu-res Blut.

* Händel sah für diesen Satz nur die Orgel als Continuoinstrument vor, in Quelle C ist er auch für Fg, Vc und Cb besetzt; vgl. Vorwort und Kritischen Bericht. /
In this movement Handel intended only the organ as continuo instrument, in source C it is also scored for Fg, Vc and Cb; see Foreword and Critical Report.

11. Chorus

Largo

Oboe I
Oboe II
Fagotti

Violino I
Violino II
Viola

Soprano
II

Alto
I

Tenore
II

Basso

Basso continuo *

Make them to be num - ber'd with Thy saints in glo - - - - ry ev - er -
Nimm uns auf in dei - ner heil' - gen Zahl zur Herr - - - - lich - keit auf

Make them to be num - ber'd with Thy saints in glo - - - - ry ev - er -
Nimm uns auf in dei - ner heil' - gen Zahl zur Herr - - - - lich - keit auf

Make them to be num - ber'd with Thy saints in glo - - - - ry ev - er -
Nimm uns auf in dei - ner heil' - gen Zahl zur Herr - - - - lich - keit auf

* Händel sah für diesen Satz nur die Orgel als Continuoinstrument vor, in Quelle C ist er auch mit Vc und Cb besetzt; vgl. Vorwort und Kritischen Bericht. /
In this movement Handel intended only the organ as continuo instrument, in source C it is also scored for Vc and Cb; see Foreword and Critical Report.

6 [A]

The musical score is written for piano and four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal parts are arranged in four staves, each with its own lyrics. The lyrics are in English and German. The score is marked with a '6' and a box containing the letter 'A'. A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid on the center of the page.

last - - ing. Lord, save Thy peo-ple, and bless Thine her - i - tage. Gov - ern
e - - wig. Herr, segne dein Volk - und hilf den Dei - - nen. Lei - te

last - - ing. Lord, save Thy peo-ple, and bless Thine her - i - tage. Gov - ern
e - - wig. Herr, segne dein Volk - und hilf den Dei - - nen. Lei - te

last - - ing. O Lord, save Thy peo-ple, and bless Thine her - i - tage. Gov - ern
e - - wig. O Herr, segne dein Volk - und hilf den Dei - - nen. Lei - te

last - - ing. O Lord, save Thy peo-ple, and bless Thine her - i - tage. Gov - ern
e - - wig. O Herr, segne dein Volk - und hilf den Dei - - nen. Lei - te

18 C

gov - ern them, and lift them up, and lift them up for ev - er.
 lei - te sie, heb sie em - por, heb sie em - por zur E - wig - keit.

and lift them up, and lift them up for ev - er.
 heb sie em - por, heb sie em - por zur E - wig - keit.

up lift them up, and lift them up, and lift them up for ev - er.
 por sie em - por, heb sie em - por, heb sie em - por zur E - wig - keit.

gov - ern them, and lift them up, and lift them up, and lift them up for ev - er.
 lei - te sie, heb sie em - por, heb sie em - por, heb sie em - por zur E - wig - keit.

gov - ern them, and lift them up for ev - er, for ev - er.
 lei - te sie, heb sie em - por zur E - wig - keit, zur E - wig - keit.

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

*Ursprüngliche Schlussfassung
aus dem Autograph (Takt 12ff.)*

(12) [B]

them, gov-ern them, and lift them up for ev - - - er, and lift them up for ev - - - er.
 sie, lei - te sie, heb sie em - por, heb sie em - por zur E - - wig - keit, heb sie em - por zur E - - wig - keit.

them, gov-ern them, and lift them up for ev - - - er, and lift them up for ev - - - er.
 sie, lei - te sie, heb sie em - por, heb sie em - por zur E - - wig - keit, heb sie em - por zur E - - wig - keit.

them, gov-ern them, and lift them up for ev - - - er, for ev - - - er.
 sie, lei - te sie, heb sie em - por zur E - - wig - keit, zur E - - wig - keit.

them, gov-ern them, and lift them up, and lift them up for ev - - - er, for ev - - - er.
 sie, lei - te sie, heb sie em - por, heb sie em - por zur E - - wig - keit, zur E - - wig - keit.

them, gov-ern them, and lift them up, and lift them up for ev - - - er.
 sie, lei - te sie, heb sie em - por, heb sie em - por zur E - - wig - keit.

12. Chorus

Allegro non presto

Score for 12. Chorus, **Allegro non presto**.

Instrumentation:

- Oboe I & II
- Fagotti
- Tromba I, II, III (Principale)
- Timpani
- Violino I & II
- Viola
- Soprano I & II
- Alto
- Tenore
- Basso
- Basso continuo

The score is written for a full orchestra and vocal ensemble. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is **Allegro non presto**. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are currently silent, indicated by whole rests. The instrumental parts show the beginning of the chorus, with the Tromba I part featuring a melodic line and the Basso continuo providing a rhythmic foundation.

7

Day by day we mag - ni - fy Thee,
 Tag für Tag sei Dank und Lob dir,

Day by day we mag - ni - fy Thee,
 Tag für Tag sei Dank und Lob dir,

Day by day we mag - ni - fy Thee, day by day we mag - ni - fy Thee,
 Tag für Tag sei Dank und Lob dir, Tag für Tag sei Dank und Lob dir,

Day by day we mag - ni - fy Thee, we mag - ni - fy Thee,
 Tag für Tag sei Dank und Lob dir, sei Dank und Lob dir,

Day by day we mag - ni - fy Thee, we mag - ni - fy Thee,
 Tag für Tag sei Dank und Lob dir, sei Dank und Lob dir,

19

day by day,
Tag für Tag,

mag - ni - fy Thee, we mag - ni - fy Thee,
Dank und Lob dir, sei Dank und Lob

Thee,
dir,

Thee,
dir,

day by day,
Tag für Tag,

day by day,
Tag für Tag,

* Zu den Takten 20–26 siehe die Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts. / For mm. 20–26 see the “Einzelanmerkungen” in the Critical Report.

25 B

The musical score consists of a piano accompaniment and a four-part choir. The piano part is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The choir parts are also in G major. The lyrics are in German and English. The score is divided into two systems. The first system contains measures 25-29, and the second system contains measures 30-34. The lyrics are as follows:

day by day, day by day, day by day,
 Tag für Tag, Tag für Tag, Tag für Tag,
 Thee, dir, day by day, day by day, day by day,
 Tag für Tag, Tag für Tag, Tag für Tag,
 day by day, day by day, day by day,
 Tag für Tag, Tag für Tag, Tag für Tag,
 day by day, day by day, day by day,
 Tag für Tag, Tag für Tag, Tag für Tag,

[illegible]

The musical score is written for piano and voice. The piano part is in the left hand, and the vocal parts are in the right hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro non presto'. The score includes a large 'Carus' watermark across the center. The lyrics are in English and German, and the music ends with a double bar line.

and we wor - ship Thy_ name ev - er world with-out end,
 und wir prei - sen dei-nen Na - men auf e - wig ohn' End,

and we wor - ship Thy_ name ev - er world with-out end,
 und wir prei - sen dei-nen Na - men auf e - wig ohn' End,

43

and we wor - ship Thy - name ev - er world with -
und wir prei - sen dei-nen Na - men auf e - wig oh - ne

and we
und wir

with - out end,
auf e - - - wig,

with - out end, and we wor - ship Thy - name
auf e - wig, und wir prei - sen dei-nen Na - - -

and we wor - ship Thy name ev - er world
und wir prei - sen dei-nen Na - men auf e - - -

49

C

ou -
Er -

and we wor - ship Thy_ name ev - er
und wir prei - sen dei-nen Na-men auf

wor - er world with-out end,
prei - sen auf e - - - - wig ohn' End,

and we wor - ship Thy_
und wir prei - sen dei-nen

ev - er world with - out end,
men auf e - wig und ohn' End,

with - out end,
wig und ohn' End,

56

world
e -

and we wor - ship Thy -
und wir prei - sen dei-nen

and we
und wir

name, and we wor - ship Thy - name
Na - men, wir prei - sen dei-nen Na - - - - -

ev - er world with -
men ohn' End auf

and we wor - ship Thy -
und wir prei - sen dei-nen

* Das Autograph bringt beide Töne als Alternative, wenn möglich sollte a^2 gesungen werden; vgl. den Kritischen Bericht. /
The autograph shows both tones as alternatives, if possible a^2 should be sung; see the Critical Report.

63

na - - - - - men un - - - - - wor - ship Thy name - - - - - ev - - - - - er world - - -
 N - - - - - men un - - - - - prei - sen dei-nen Na - - - - - men - - - - - auf e - - -

wor - ev - er - world - with-out end, world -
 prei - men - auf - e - - - - wig und ohn' End, e - - -

out end,
 e - wig,

name, Thy name, and we wor - ship Thy name ev - er world,
 Na - men ohn' End, und wir prei - sen dei-nen Na - men ohn' End,

and we wor - ship Thy - name ev - er world,
 und wir prei - sen dei-nen Na - men auf e - - - - -

69

D

7

Carus

wir - - - - - we wor - ship Thy name, and we wor - ship Thy
und - ohn' - - - - - prei - sen - ohn' - End, und wir prei - sen dei - nen

- wig - - - - - out end, we wor - ship Thy name, and we wor - ship Thy
En - de, wir prei - sen - ohn' - End, und wir prei - sen dei - nen

and we wor - ship Thy name, and we
und wir prei - sen dei - nen Na - men, wir

ev - er world with - out end, and we wor - ship Thy name, and we wor - -
e - wig und ohn' En - de, und wir prei - sen ohn' End, und wir prei - -

- wig with - out end, we wor - ship Thy name, and we wor - -
und ohn' End, wir prei - sen ohn' End, und wir prei - -

6 4 6

2

76

E

na - men with - out end, and we
 auf e - - wig, und wir -

nam - er world with - out end, and we
 Na - men ohn' End auf e - - wig, und wir -

wor - ship Thy name ev - er world with - out end, and we
 prei - sen dei - nen Na - men ohn' End auf e - - wig, und wir -

- ship Thy name ev - er world with - out end, and we
 - sen dei - nen Na - men ohn' End auf e - - wig, und wir

- ship Thy name ev - er world with - out end, and we
 - sen dei - nen Na - men ohn' End auf e - - wig, und wir

6

83

wor - ship Thy name ev - er world with - out end, and we wor - ship Thy name
prei - sen dei - nen Na - men auf e - wig ohn' End, und wir prei - sen auf e - - -

wor - ship Thy name ev - er world with - out end, and we wor - ship Thy name
prei - sen dei - nen Na - men auf e - wig ohn' End, und wir prei - sen auf e - - -

wor - ship Thy name ev - er world with - out end, and we wor - ship Thy name
prei - sen dei - nen Na - men auf e - wig ohn' End, und wir prei - sen auf e - - -

wor - ship Thy name ev - er world with - out end, and we wor - ship Thy name
prei - sen dei - nen Na - men auf e - wig ohn' End, und wir prei - sen auf e - - -

wor - ship Thy name ev - er world with - out end, and we wor - ship Thy name
prei - sen dei - nen Na - men auf e - wig ohn' End, und wir prei - sen auf e - - -

wor - ship Thy name ev - er world with - out end, and we wor - ship Thy name
prei - sen dei - nen Na - men auf e - wig ohn' End, und wir prei - sen auf e - - -

6
54

96

The musical score is written for a piano and voice. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal part has a single line with lyrics in German and English. The lyrics are:
 we wor - - - ship Thy name
 wir prei - - - sen dei-nen Na - - -
 and und we wor - - - ship Thy name
 und wir prei - - - sen dei-nen Na - - -
 and und we wor - - - ship Thy name
 und wir prei - - - sen dei-nen Na - - -
 and und we wor - - - ship Thy name
 und wir prei - - - sen dei-nen Na - - -

ev - er world with - out end.
men ohn' End auf e - - wig.

ev - er world with - out end.
men ohn' End auf e - - wig.

ev - er world with out end.
men ohn' End auf e - - wig.

ev - er with - out end.
men ohn' auf e - - wig.

ev with - out end.
men auf e - - wig.

13. Arioso

Largo e piano

I Violino

II Violino

Viola

Basso solo

Vouch-safe, o Lord, vouch - safe, o Lord, to keep us this day with-out sin. O
Be - wahr, o Herr, be - wahr, o Herr, uns heut vor - Schmach und al - ler Sünd. O

-Cb

Basso continuo

6 7 7 7 6 4 6 5

6

Lord, have mer-cy, have mer-cy up-on us, have mer-cy, o Lord, have mer-cy up-on us, have
 Herr, er - barm dich, er - barm dich, sei gnä-dig, sei gnä-dig, o Herr, er - barm dich, sei gnä-dig, o

6 4+ 7 5+ 4+ 2 6 [F#] 7 6 6 4 5+

10

mer-cy up-on us, Why mer-cy up-on us, as our trust is in
 Herr, sei uns gnä-dig, ne Gna-de leuch-ten auf uns, wie uns-re Hoff-nung zu dir

4 2 7 6 4 4+ 2

14

Thee, as our trust, as our trust, our trust is in Thee.
 steht, uns-re Hoff-nung, uns-re Hoff-nung zu dir steht.

7 6 4+ 2 4+ 2 6 6 4 #

14. Solo and Chorus

Andante

This musical score is for a piece titled "14. Solo and Chorus" in 3/4 time, marked "Andante". The score is written for a full orchestra and includes a vocal soloist and a chorus. The instruments and their parts are as follows:

- Oboe:** Two parts (I and II) with rests.
- Fagotti:** One part with rests.
- Tromba:** Three parts (I, II, III). The I and II parts have melodic lines, while the III part has rests. The word "Principale" is written above the III part.
- Timpani:** One part with rests.
- Violino:** Two parts (I and II) with rests.
- Viola:** One part with rests.
- Alto solo:** One part with rests.
- Basso continuo:** One part with a melodic line.
- Chorus:** A large section of the score, starting at measure 8, featuring multiple staves with vocal parts. A large "Chorus" watermark is visible across this section.

The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked "Andante". The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score is written in a standard musical notation with a large "Chorus" watermark across the lower half.

15

22

Lord, in Thee, Lord, in Thee have I trust - ed,
 Herr, auf dich, Herr, auf dich steht mein Hof - fen,

29

o o Lord, in Thee, Lo in Thee have I
 o Herr, auf dich, H, auf dich steht mein

p

37

trust-ed, let me nev-er be con-found-ed, let me nev-er be con-found-
 Hof-fen, lass mich nicht zu Schan-den wer-den, lass mich nicht zu Schan-den wer-

p

44 **A**

Ob I

Ob II

Fg

Tr I

Tr II

Tr III

Timp

VI I

VI II

Va

Coro

ed, — o Lord, o Lord, in Thee, —
den, — o Herr! o Herr, auf dich, —

O — Lord, in
O — Herr, auf

Tutti

O — Lord, in
O — Herr, auf

O — Lord, in
O — Herr, auf

Bc

Th^e, in Thee have I trust-ed,
 dich, auf dich steht mein Hof-fen,

Thee, dich, have I trust-ed,
 dich, steht mein Hof-fen,

— Lord, in Thee have I trust-ed,
 — Herr, auf dich steht mein Hof-fen,

Thee, in Thee have I trust-ed,
 dich, auf dich steht mein Hof-fen,

Thee, Lord, in Thee have I trust-ed,
 dich, Herr, auf dich steht mein Hof-fen,

[illegible]

69

trus-
Hof-fen,

Lord, in Thee have I trust-ed, let me
Herr, auf dich steht mein Hof-fen, lass mich

trust-
Hof-fen,

Lord, in Thee, Lord, in Thee have I trust-ed, let me
Herr, auf dich, Herr, auf dich steht mein Hof-fen, lass mich

Lord, in Thee, in Thee have I trust-ed, let me
Herr, auf dich, auf dich steht mein Hof-fen, lass mich

Lord, in Thee, Lord, in Thee have I trust-ed, let me
Herr, auf dich, Herr, auf dich, auf dich steht mein Hof-fen, lass mich

trust-ed,
Hof-fen,

Lord, in Thee, Lord, in Thee, in Thee have I trust-ed, let me
Herr, auf dich, Herr, auf dich, auf dich steht mein Hof-fen, lass mich

77

nev-er be con - found - ed, let me nev - er be con - found -
nicht zu Schan - den wer - den, lass, o lass mich nicht zu Schan -

nev-er be con - found-ed, let me nev - er be con - found
nicht zu Schan - den wer - den, lass mich nicht zu Schan -

nev-er be con - found-ed, let me nev - er be con - found - ed, let me
nicht zu Schan - den wer - den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den, lass mich

5 6

84 B

The musical score consists of a piano introduction (measures 84-92) and four vocal parts. The piano introduction is in G major and 4/4 time, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal parts enter in measure 85. The lyrics are in German and English, with the German text in italics. The English text is in a standard font. The German text is: *me nev-er be con - found-ed, o Lord, let me
mich nicht zu Schan - den wer - den, o Herr, lass mich*. The English text is: *ed, let me nev-er be con - found-ed, o Lord, let me
den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den, o Herr, lass mich*. The piano introduction ends in measure 92 with a final chord in G major.

me nev-er be con - found-ed, o Lord, let me
mich nicht zu Schan - den wer - den, o Herr, lass mich

ed, let me nev-er be con - found-ed, o Lord, let me
den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den, o Herr, lass mich

ed, let me nev-er be con - found - ed, o Lord, let me
den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den, o Herr, lass mich

ed, let me nev-er be con - found-ed, o Lord, let me
den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den, o Herr, lass mich

nev-er be con-found - ed, let me nev-er be con - found-ed, o Lord, let me
nicht zu Schan-den wer - den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den, o Herr, lass mich

92

nev-er be con - found-ed, Lord, in Thee, Lord, in Thee have I trust-ed,
 nicht zu Schan - den wer - den, Herr, auf dich, Herr, auf dich steht mein Hof - fen,

nev-er be con - found-ed, Lord, in Thee, in Thee have I trust-ed,
 nicht zu Schan - den wer - den, Herr, auf dich, auf dich steht mein Hof - fen,

nev-er be con - found-ed, Lord, in Thee, Lord, in Thee have I trust-ed,
 nicht zu Schan - den wer - den, Herr, auf dich, Herr, auf dich steht mein Hof - fen,

nev-er be con - found-ed, Lord, in Thee, in Thee have I trust-ed,
 nicht zu Schan - den wer - den, Herr, auf dich, auf dich steht mein Hof - fen,

nev-er be con - found-ed, Lord, in Thee, Lord, in Thee have I trust-ed,
 nicht zu Schan - den wer - den, Herr, auf dich, Herr, auf dich steht mein Hof - fen,

100

let me nev - er be con - found - - - ed, let me nev - er be con - found - - - ed,
 lass, o lass mich nicht zu Schan - - - den, lass mich nicht zu Schan - den wer - - -

let me nev - er be con - found - ed, let me nev - er be con - found - ed,
 lass mich nicht zu Schan - den wer - den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den,

let me nev - er be con - found - ed,
 lass mich nicht zu Schan - den wer - den,

5 6 7 6 7 6 [7] 6 7 6

108

C

ed,
den,

nev - er be con - found - ed,
nicht zu Schan - den wer - den,

ed, let me nev - er be con - found - ed,
lass mich nicht zu Schan - den wer - den,

ed, nev - er be con-found-ed, Lord, in
den, nicht zu Schan - den wer - den, Herr, auf

8 let me nev - er be con - found-ed, nev - er be con - found-ed,
lass mich nicht zu Schan - den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den,

let me nev - er be con - found - ed,
lass, o lass mich nicht zu Schan - den wer - den,

Thee, Lord, I trust-ed, let me nev - er be con - found -
 auf dich, Herr, auf dich, mein Hof - fen, lass mich nicht zu Schan - den wer -

Lord, in Thee have I, have I trust-ed, let me nev - er be con - found -
 Herr, auf dich steht mein, steht mein Hof - fen, lass mich nicht zu Schan - den wer -

Thee, Lord, in Thee have I trust-ed, let me nev - er be con - found -
 dich, Herr, auf dich steht mein Hof - fen, lass mich nicht zu Schan - den wer -

Lord, in Thee have I, have I trust-ed, let me nev - er be con - found -
 Herr, auf dich steht mein, steht mein Hof - fen, lass mich nicht zu Schan - den wer -

Lord, in Thee, Lord, in Thee have I trust-ed, let me nev - er be con - found -
 Herr, auf dich, Herr, auf dich steht mein Hof - fen, lass mich nicht zu Schan - den wer -

126

D

ed, let me nev - er be con - found - ed, let me nev - er be con - found - ed,
 den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den, den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den,

ed, let me nev - er be con - found - ed, let me nev - er be con - found - ed,
 den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den, den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den,

ed, let me nev - er be con - found - ed, let me nev - er be con - found - ed,
 den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den, den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den,

ed, let me nev - er be con - found - ed, let me nev - er be con - found - ed,
 den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den, den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den,

ed, let me nev - er be con - found - ed, let me nev - er be con - found - ed,
 den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den, den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den,

Grave

134

me nev-er be con - found - ed, let me nev - er be con - found - ed.
 mich nicht zu Schan - den wer - den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den.

lass mich nicht zu Schan - den wer - den, let me nev - er be con - found - ed.
 lass mich nicht zu Schan - den wer - den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den.

let me nev-er be con - found-ed, let me nev - er be con - found - ed.
 lass mich nicht zu Schan - den wer - den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den.

let me nev-er be con - found - ed, let me nev - er be con - found - ed.
 lass mich nicht zu Schan - den wer - den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den.

let me nev-er be con - found-ed, let me nev - er be con - found - ed.
 lass mich nicht zu Schan - den wer - den, lass mich nicht zu Schan - den wer - den.

Kritischer Bericht

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A: Autographe Partitur, British Library, London; Signatur *R.M. 20.R.6*

Hochformat: ca. 38,5 x 28 cm, Umfang: fol. 1–35, bestehend aus 8 Doppelbögen (je zwei ineinandergelegten Bögen) sowie drei Einlegeblättern.¹

Recto-Seiten sind in der Regel ab fol. 2 oben rechts mit „2“, „3“ etc. von anderer Hand foliiert, die übrigen Seiten sind unpaginiert. Händel datiert den Beginn der Niederschrift auf der ersten Seite des Manuskripts mit „O [= Sonntag] angefangen July 17 1743“.

Das Notenpapier ist 16-zeilig rastriert, Satzüberschriften fehlen durchgehend, Vorsätze fehlen teilweise. Die jeweilige Partituranordnung wird nachfolgend bei den Einzelanmerkungen zu jedem Satz genannt.

Auf fol. 26r findet sich eine um vier Takte verkürzte Schlussvariante zu Nr. 11. Hierbei handelt es sich um die ursprünglich von Händel komponierte Fassung. Die zweite Schlussvariante schrieb Händel auf die Vorderseite eines Einlegeblattes (fol. 25r), die leere Rückseite (fol. 25v) wurde mit Wachs auf fol. 26r, und damit auf die ursprüngliche Schlussvariante aufgeklebt (vgl. die Einzelanmerkungen).

Die letzte Notenseite (fol. 35r) ist nicht als Autograph überliefert, sondern stammt aus der Feder von John Christopher Smith junior.² Nach der Schlussnummer findet sich, ebenfalls in der Hand des Kopisten, der Eintrag „Finis“. Ein Vermerk über das Datum der Beendigung der Komposition ging vermutlich mit dem letzten Blatt des Autographs verloren.

Fol. 35v ist rastriert aber ohne Noten; die Seite enthält einen Bibliotheksvermerk und -stempel des British Museum (Royal Music Library).

Vermutlich hat Händel bei der Aufführung am 27.11.1743 aus der autographen Partitur musiziert und dirigiert, da in der Partitur die Namen der Gesangssolisten verzeichnet sind; der Bassist „Mr. Abbot“ wird auf fol. 18v (Nr. 7 Aria „When Thou tookest“) und fol. 30v (Nr. 13 Arioso „Vouchsafe, o Lord“) im Vorsatz genannt, der Bassist „Mr. Gates“ auf fol. 16v (Nr. 6 Aria and Chorus „Thou art the King of Glory“).

Das Aufführungsmaterial für die erste Aufführung erstellte Händels Hauptkopist John Christopher Smith senior. So erhielt „Mr. Christian Smith“ im Januar 1744 die Summe von „Twenty five pounds four shillings & five pence“ für „writing in scores and parts for the different Performers the New Te Deum and Anthem [...]“.³ Dieses Stimmenmaterial ist allerdings verschollen. Bei der genannten Partitur dürfte es sich um Quelle **B** handeln (s. dort).

Das Autograph ist die Hauptquelle der vorliegenden Edition. Für ihre Erstellung wurde ein Mikrofilm eingesehen.

B: Partiturabschrift, Foundling Museum, London; Signatur *1/A/Te Deum*

Hochformat: ca. 39 x 28 cm, Umfang: fol. 1–72 (die Folgeseiten fol. 75–100 enthalten das Anthem HWV 265); Kopftitel oben auf fol. 1: „Te Deum Laudamus.“

Die Abschrift wurde offenbar für die Erstaufführung 1743 erstellt⁴ und stammt von Händels Hauptkopisten John Christopher Smith senior (1683–1763).⁵ So ist mit einiger Sicherheit anzunehmen, dass Händel selbst die Abschrift beauftragt hat. Es gibt jedoch keine Hinweise (wie Namenszusätze o. ä.) die darauf hindeuten, dass die Handschrift als Direktionspartitur verwendet worden ist.

Die Abschrift ist relativ fehlerhaft und enthält deutlich mehr Bassocontinuo-Bezifferungen als das Autograph. Die ursprüngliche Schlussfassung zu Nr. 11 wurde nicht aufgenommen. Einige Bleistifteintragen zu Umbrucheinteilungen weisen darauf hin, dass die Abschrift evtl. als Stichvorlage für einen zeitgenössischen Notentisch verwendet worden ist.

Die Abschrift ist Teil der bedeutenden Shaftesbury Collection, einer Sammlung von Händel-Handschriften, die von Anthony Ashley Cooper, dem vierten Earl of Shaftesbury (1711–1771) zusammengeführt worden ist. Die Abschrift des *Dettinger Te Deums* wird in der Sammlung erstmals 1757 erwähnt, als sie (zusammen mit dem Oratorium *Joshua*) an William Hayes, einen Komponisten und Bewunderer Händels, für beabsichtigte Aufführungen in Salisbury ausgeliehen wurde. Die Handschrift wird darüber hinaus in einem Katalog der Sammlung aus dem Jahr 1761 aufgeführt.⁶

Neben dem Autograph stellt diese Partitur die zweite wesentliche Quelle für die vorliegende Edition des *Dettinger Te Deums* dar (siehe unter „II. Zur Edition“).

¹ Zu weiteren Details siehe die Quellenbeschreibung in Donald Burrows/Martha J. Ronish, *A catalogue of Handel's musical autographs*, Oxford 1994, S. 214.

² Burrows/Ronish 1994, S. 214.

³ Laut einem Zahlungsbeleg, datiert vom 17. Januar 1744 in „Warrant Book LC5/22“, S. 30, abgedruckt in: Donald Burrows, *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford 2005, S. 615.

⁴ Dies geht aus dem bereits bei Quelle **A** (Fußnote 3) genannten Zahlungsbeleg vom 17. Januar 1744 hervor.

⁵ Smith sen. hatte zusammen mit Händel an der Universität in Halle studiert und war ab 1716 dessen musikalischer Assistent. Vgl. Watkins Shaw, *A textual and historical Companion to Handel's Messiah*, London 1965, 1982, S. 53. Zur Rolle seines Sohnes John Christopher Smith junior (1712–1795), der sich nur in geringerem Umfang als Kopist betätigte (nämlich in den frühen Jahren 1726–1728 sowie nach 1750) und später vor allem als musikalischer Leiter in Erscheinung trat, siehe Terence Best, „Die Überlieferung der Werke“ in: Siegbert Rampe (Hg.): *Georg Friedrich Händel und seine Zeit*, Laaber 2009, S. 182–194, hier S. 187f. und Alfred Mann, „Händels Nachfolger: Bemerkungen über John Christopher Smith junior“, in: *ebd.*, S. 298–309.

⁶ Vgl. Anthony Hicks, „The Shaftesbury Collection“ in: *Handel Collections and their History*, Oxford 1993, S. 89 ff.

C: Stimmenabschrift, Cathedral Library, Durham; Signatur *MS D7*

Das Stimmenmaterial umfasst 25 Einzelstimmen im Format ca. 25,5 x 30,5 cm (quer) bzw. 30,5 x 24,5 cm (hoch). Außer dem *Dettinger Te Deum* ist auch das Dettingen Anthem „The King shall rejoice“ HWV 265 enthalten. Der Gesamtumfang beträgt 302 Seiten.

Als Kopist wird in der Handschrift John Mathews (gest. 1799) genannt. Mathews war ein in Salisbury tätiger Kopist und Sänger. Für James Harris, einen Musikamateur und Bekannten Händels (Händel besuchte Harris Ende 1745 in Salisbury) fertigte er u.a. auch eine Abschrift des *Messiah* an.⁷

In dem Konvolut sind die Aufführungsdaten „Salisbury Cathedral Jan^y 1st, 1764“, „Durham Cathedral Dec^r 5th, 1764“ und „Durham, Sept 28th, 1764“ notiert, die einen Anhalt zur Datierung der Stimmenabschrift geben.

Folgende Einzelstimmen sind überliefert: S I, S II, S I/II, A (2x), T (2x), B (3x), Ob I, Ob II, Fg I/II, Tr I/III, Tr II/III, Tr I/III (transponiert nach C-Dur), Tr II/III (transponiert nach C-Dur), Timp, VI I, VI II (2x), Va (2x), Vc, Vc ripieno/Cb.

Zu Beginn befindet sich eine Auflistung des ursprünglich existierenden Stimmmaterials. Ein Abgleich mit dem heute überlieferten Material zeigt, dass die Vokalstimmen vollständig erhalten sind und von den Instrumentalstimmen lediglich eine (jeweils doppelte) VI I- und Vc-Stimme verloren gegangen ist.

In der Handschrift finden sich im Vergleich zum Autograph zusätzliche dynamische Eintragungen sowie vereinzelt Verzierungen (Triller).

Das Stimmenmaterial gibt zudem Zeugnis von der zeitgenössischen Aufführungspraxis. Es wurde hinzugezogen bei Stellen mit unklarer Stimmverteilung im Autograph sowie für Besetzungsdetails der Basso-continuo-Gruppe (vgl. Abschnitt „II. Zur Edition“).

II. Zur Edition

Die Edition folgt **A**, in Zweifelsfällen und bei unleserlichen Stellen wurde **B** hinzugezogen. Für Fragen der Aufführungskonventionen sowie der Stimmverteilung bei colla-parte-Stellen wurde das Aufführungsmaterial **C** zu Rate gezogen. Wurde einer Lesart aus **B** oder **C** der Vorzug gegeben, so ist der Befund aus **A** in den Einzelanmerkungen wiedergegeben.

Interessante Quellenbefunde aus **B**, die eine abweichende aber plausible Lesart gegenüber **A** darstellen, werden in den Einzelanmerkungen mitgeteilt, auch wenn sich nicht entscheiden lässt, ob es sich um eine eigenständige Korrektur von Smith handelt, oder ob diese nach Rücksprache mit Händel vorgenommen worden ist.

Das Autograph wird mit höchstmöglicher Genauigkeit, jedoch in moderner Notenschrift wiedergegeben. Als Kompositionspartitur zeigt die Handschrift einige Korrekturen. Ursprüngliche, darauf jedoch korrigierte Lesarten im Autograph werden in den Einzelanmerkungen nicht nachgewiesen, wenn eine endgültige Lesart klar zu erkennen ist. Ein Nachweis erfolgt nur in wenigen signifikanten Fällen, insbesondere wenn von zwei Lesarten keine der beiden gestrichen wurde.

Ergänzungen des Herausgebers sind soweit möglich im Notentext diakritisch gekennzeichnet: Noten, Pausen, Akzidentien und dynamische Angaben in Kleinstich, Bögen durch Strichelung, Beischriften durch kursive Type, Staccatopunkte in runden Klammern, und, wo dies nicht möglich war, in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Ebenso werden offensichtliche Fehler des Autographs berichtet, aber im Kritischen Bericht vermerkt.

Die Anordnung der Instrumente wurde an das heute übliche Partiturbild angepasst und der originale Partituraufbau in den Anmerkungen bei jedem Satz angeführt. Transponierende Instrumente werden in ihrer originalen Notierung wiedergegeben.

Satztitel, Taktzahlen und Studierziffern wurden hinzugefügt. Die Bezeichnung der Instrumental- und Singstimmen erfolgt einheitlich italienisch.

Nicht ausnotierte Stimmen an colla-parte-Stellen wurden ausgeschrieben und sind im Notentext durch eckige Klammern über dem System gekennzeichnet. Zugehörige Vermerke sind, sofern vorhanden, in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Die Edition gibt den Notentext hinsichtlich der Stielung und Balkung der Noten sowie der rhythmischen Notation gemäß heutiger Editionspraxis wieder.

Ebenso wurde die Setzung der Taktstriche normalisiert. Händel setzt Taktstriche oft nicht regelmäßig, sondern spartiert die Partitur, indem er nach größeren Abschnitten (meist 4 oder 8 Takte) einen Taktstrich durch alle Systeme zieht. Dazwischenliegende Taktstriche fehlen häufig.

Die Wiedergabe der dynamischen Zeichen wurde standardisiert (*p* statt „pian“ etc.), die Kennzeichnung von „Soli“, „Tutti“ und „a2“ sowie die Bezeichnung der Triolen erfolgen in der heute gebräuchlichen Form. Zwei übergebunden Viertelnoten in der Taktmitte wurden einheitlich zu Halben Noten zusammengefasst.

C-Schlüssel sind nur dann beibehalten, wenn ihre Verwendung der heute üblichen Praxis entspricht. Das Autograph verwendet den C1-Schlüssel für Sopran I und Tromba III sowie den C2-Schlüssel für Sopran II.

Die originale Akzidentiensetzung erfolgt nach der alten Praxis, dass ein einmal gesetztes Akzident seine Gültigkeit bei Tonhöhenwiederholungen auch über die Taktgrenze hinaus behalten kann. Wird dagegen innerhalb eines Taktes die Tonhöhe verlassen, musste beim Wiedereintritt erneut ein Akzident gesetzt werden. Da diese Praxis von Händel nicht konsequent gehandhabt wurde, verfährt die Edition wie folgt: Überflüssige Warnungsakzidentien wurden ohne Nachweis getilgt, solche Akzidentien, deren Fehlen nach heutiger Praxis Fehler ergeben würden, wurden in normaler Größe hinzugefügt.

Schlüsselwechsel im System des Basso continuo bedeuten Instrumentenwechsel: Sopran- und Altschlüssel markieren kontrapunktische Einsätze der Oberstimmen, sie wurden in den Violinschlüssel transkribiert, aus Gründen besserer Lesbarkeit für den Organisten

⁷ Donald Burrows, „Mr Harris's Score: A New Look at the 'Mathews' Manuscript of Handel's *Messiah*“, in: *Music and Letters* 86 (2005), S. 560–572.

stellenweise ins obere System der Bc-Aussetzung verschoben, und sollten nur mit Tasteninstrument(en) gespielt werden. Der Tenorschüssel steht für den Wegfall des 16-Fußes, der Bassschlüssel kennzeichnet den Einsatz aller Instrumente.

Besetzungsangaben im Bc treten im Autograph nur selten auf. Auch wenn sich nicht nachweisen lässt, inwieweit in den Sätzen, in denen im Autograph keine obligate Fagottstimme notiert ist, vom Komponisten eine Beteiligung der Fagotte am Continuo gefordert wurde, und in welchen Passagen der Kontrabass pausierte, werden als mögliche Hilfestellung in diesen Fällen die entsprechenden Stimmen der Quelle **C** ergänzend hinzugezogen. Die in **C** in diesen Stimmen enthaltenen Passagen sind in der vorliegenden Partitur mittels der Vermerke „+/-Fg“ bzw. „+/-Cb“ angegeben und im Aufführungsmaterial mit einer Kennzeichnung in Klammern **Γ** eingefügt. Dies betrifft Nr. 7, 9, 10 sowie Nr. 5 in Fg und Nr. 1, 5, 6, 7, 9, 10 und 11 in Cb.

Die Wiedergabe des liturgischen Textes folgt dem „Book of Common Prayer“ und wurde in Orthographie und Interpunktion behutsam modernisiert. Die Textunterlegung im Autograph erfolgt oft nur unter einer Stimme, insbesondere in homophonen Chören. Sofern sich die Zuordnung des Textes in den übrigen Stimmen zweifelsfrei ergibt, wird die originale Unterlegung nicht nachgewiesen. An unklaren Stellen wurden **B** und **C** hinzugezogen und die Problematik in den Einzelanmerkungen dargelegt.

Die folgenden Einzelanmerkungen beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf das Autograph.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Fg = Fagotto, Ob = Oboe, Org = Organo, S = Soprano, T = Tenore, T. = Takt, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Va = Viola, VI = Violino
Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme und Zeichen im Takt (Note oder Pause; Vorschlagnoten werden nicht mitgezählt) – Quelle und Lesart / Bemerkung.

[1. Chorus]

Titel „Te Deum Laudamus“

fol. 1r–6r; Tempoangabe „Allegro“

Instrumentenvorsatz von oben nach unten „T. 1 [Tromba I] / T2 [Tromba II] / Principal [Tromba III] / Tymp [Timpani] / H1 [Oboe I] / H2 [Oboe II] / Bassons [Fagotti] / V.1 [Violino I] / V2 [Violino II] / Viola / C.1 [Soprano I] / C2 [Soprano II] / A. [Alto] / T. [Tenore] / B. [Basso] / Org [darunter:] Basso [Organo, Basso continuo]“

Cb pausiert in **C** in T. 33–36. Dieser Hinweis ist in der vorliegenden Edition ergänzt.

1	Bc	Vermerk „tutti forte “ unter dem System
9	Bc 5	<i>h⁰</i> und <i>d¹</i> mit Bezifferung 8; die Edition gleicht an Fg an
27	VI I 2–8	durchgehender Bogen von 2. Achtel bis 8. Achtel
44	T 3	<i>d¹</i> und <i>f¹</i> , keine der beiden Noten gestrichen; die Edition folgt B
49	VI I 14–16	Rand abgeschnitten (Falz); die Edition folgt B
57	VI I, VII 6	Dynamik <i>p</i> schon auf der 5. Note
65	Fg 8	<i>d⁰</i> und <i>g²</i> ; die Edition gleicht an Bc an
67	Timp 8–9	in B mit Rhythmus 8tel-16tel-16tel, eine denkbare Alternative
68	VI I+II 5–8	Korrekturstelle, Lesart unklar; die Edition folgt B
76	Tr II 6	in B als zwei 16tel (Tr III aber nicht), eine denkbare Alternative
79	Tr III 5	irrtümlich <i>fis¹</i> statt <i>d¹</i> ; die Edition folgt B
80	VI II 14	<i>fis²</i> und <i>d³</i> ; die Edition folgt B
82	S II 6	<i>a¹</i> und <i>d²</i> , keine der beiden Noten gestrichen; die Edition folgt B
83	Ob I 2–3	<i>d²</i> und <i>a²</i> , keine der beiden Noten gestrichen; die Edition folgt B

[2. Soli and Chorus]

fol. 6v–9r; Tempoangabe „allegro“

ohne Vorsatz, Partituraufbau [Tr I / Tr II / Tr III / Timp / Ob I / Ob II / Fg / VI I / VI II / Va / S I / S II / A / T / B / Bc]

7	VI I, VI II	in B Dynamik <i>p</i> schon einen Takt früher, bei 6.2
8	VI I+II 3–6	Korrekturstelle, schwer lesbar; die Edition folgt B
22	S II 1	A: <i>fis²</i> statt <i>d²</i> ; die Edition folgt B und C , da diese Lesart wegen Terzföhrung und Parallelstimme Ob II (und VI I) sehr wahrscheinlich erscheint
24	Fg 1	wg. Tintenfleck nicht lesbar; die Edition gleicht an Bc an
26–28	A, T	Textunterlegung „doth wor-ship“ ab 1. Note in T. 27, „Thee“ fehlt; SI+II ohne Textunterlegung; die Edition gleicht an B an
29	VI I, VI II	in B Dynamik <i>p</i> schon einen Takt früher, bei 28.2
33–38	S I, S II 2	A: In dem solistisch geprägten Abschnitt T. 32–44 föhrt Händel die beiden Sopranstimmen unisono. Dies erklärt sich damit, dass die Sopranstimmen im Chor durch Knabenstimmen besetzt waren. Hätte ihm eine Sopransolistin zur Verfügung gestanden, so wären die Takte 33–38 sicherlich als Solo nur für die erste Sopranstimme notiert worden. Die Ausgabe gibt das von Händels notierte Notenbild und damit seine klangliche Vorstellung für die Ausführung dieses Abschnitts durch einen Knabenchor wieder. C: die Passage ist in beiden Sopranstimmen enthalten und trägt keinen Solovermerk
38–43	T	Die solistische Ausführung der Tenorpassage in T. 38–43 ist folglich ebenso naheliegend, auch wenn es keinen entsprechenden Hinweis in den Quellen gibt.
41	VI I 6, VI II 4	nochmaliges „p“ (nach T. 39 bzw. T. 40)
44	VI II 1	irrtümlich eine Viertelpause; die Edition ergänzt <i>a¹</i> in Analogie zu T und folgt hiermit B
54	S I 1	Textunterlegung „Thee“ fehlt, wohl ein Versehen
61	Va 3–62.3	wg. Tintenfleck nicht lesbar; die Edition folgt B
69	VI I 5–6	Achtelnoten (ohne Punktierung), hier wohl ein Schreibversehen
75	Ob I, Ob II 1–2	punktierte Achtelpause und 16tel-Note; die Edition folgt B (in Analogie zu Tr II sowie der Parallelstelle von VI I und VI II in T. 69)
82	alle	B: Smith notiert die erste Note in allen Stimmen fälschlicherweise mit der Tonhöhe von T. 84, offenbar

87	Tr III 3	ein Versehen aufgrund des ähnlichen Verlaufs und des Seitenwechsels (nach T. 82) in der Abschrift. Der Hinweis Chrysanders, in Smith' Abschrift fehlten die Takte 82–83 ganz, ist nicht zutreffend. ⁸
88	Tr III 1	irrtümlich <i>fis</i> ^o . Bei einer Parallelstelle (T. 97) korrigiert Händel selbst das <i>fis</i> zu <i>a</i>
88–91	Fg, Bc	irrtümlich <i>fis</i> ^o Händel notiert den Rhythmus in Bc und Fg unterschiedlich (punktierte Viertelnote bzw. Viertelnote und Achtelpause am Taktbeginn), jeweils mit einer Abweichung innerhalb der Stimme (Fg T. 90, Bc T. 91); das Fg scheint sich an den Oboen zu orientieren, der Bc als stützendes Fundament des Oberstimmensatzes die Pausen zu vermeiden; B bringt mit A übereinstimmende Lesarten, daher nimmt die Edition keine Angleichung vor
89	Ob I, VI II 1–3	A : Händel notiert in beiden Stimmen $\text{♩} \text{ } \text{♩}$, was das Metrum des Taktes sprengt; weder der Augmentationspunkt noch ein Pausenfähnchen sind ausgestrichen, auch die Achtelnote ist nicht zu einer 16tel korrigiert; B : Smith korrigiert zu Viertelnote+Achtelpause; die Edition folgt B
90	Fg 2–4	undeutlich notiert, evtl. 3 Achtelnoten?; die Edition folgt B

[3. Chorus]

fol. 9v–10r; Tempoangabe „Larghetto / e piano“

Instrumentenvorsatz vor T. 1 „V.1. / V.2 / Viola [darunter:] e Violino 3. / Violonc: [darunter:] e Bassons / C.1. ~~Solo~~ / T. tutti / Bassi tutti / Organo tasto solo forte [und darunter] Bassi tutti“. In T. 12 (fol. 10r) erneuter Vorsatz „V.1 / V.2 / Viola [darunter:] e V. 3 / Violonc. / C.1 / T / B. / [Bc]“; 2 Akkoladen pro Seite

Die Stimme S I bezeichnete Händel zunächst mit „C.1 Solo“, hatte also anfänglich ein Sopransolo vorgesehen. Später strich er im Vorsatz das Wort „Solo“.⁹ Da die zweite Stimmbezeichnung in T. 12 direkt als „C.1“ eingetragen wurde, ist anzunehmen, dass die Änderung noch während des Schreibprozesses stattfand. T und B waren im Autograph von Anfang an für Chorbesetzung notiert.

In **B** lautet die Besetzungsangabe „Canto 1^{mo}“, in **C** „1st Treble Solo, 2d Treble Tacett“.

Die Violastimme ist als Stimme für „Viola e Violino 3.“ gekennzeichnet. Über diesen Einzelfall hinaus findet sich keine weitere Erwähnung einer dritten Violinstimme.

Die Stimme von Fg und Vc ist in diesem Satz durchgängig im C4-Schlüssel notiert.

Die Basso-continuo-Stimme ist mit der Bezeichnung „Organo tasto solo forte“ und „Bassi tutti“ gekennzeichnet, „tasto solo“ wurde vermutlich nachträglich eingefügt. Händel wiederholte diese Angabe beim Einsatz der Basso-continuo-Stimme in T. 10 („Organo tasto solo coll Ottava“). Die dennoch auftretende Bezifferung in T. 23 ist wahrscheinlich zur Orientierung für den aus der Partitur spielenden Organisten, in dem Fall der Erstaufführung vermutlich Händel selbst, gedacht. Sofern man Quelle **C** folgt, spielen Ripieno-Cellisten zusammen mit Cb im Continuo und nur ein einzelnes Cello mit den Fagotten, denn die Fg/Vc-Stimme ist nur im Stimmheft des „Violoncello (Principal) Part“ notiert, das zweite erhaltene Stimmheft „Violoncello Ripieno [sic] or Grosso Basso part“ enthält die Bc-Stimme.

4	S I 4	Vermerk „tutti“; wohl zur Verdeutlichung der geänderten Besetzungsangabe im Vorsatz, s.o.
5, 10, 16, 20	Archi, Fg	Die Dynamikangaben in T. 5, 10 und 16 stehen groß über dem System der Violine I und gelten somit für die gesamte Stimmgruppe. In T. 20 erfolgt der Eintrag „forte“ hingegen unter dem System der Violine I, was offensichtlich auf Raumnot über dem System zurückzuführen ist und keinen Zweifel daran lässt, dass auch diese Angabe für alle vier Stimmen gültig ist.
7	Va 7	undeutliche Korrekturstelle; die Edition folgt B
10	T, B	Angabe „forte“ groß über dem System von S I
10	Bc 1–5	wg. Tintenleck nicht lesbar; die Edition folgt B
16	Va 1	Händel schreibt ein <i>p</i> vor, später ergänzt er „pianiss.“ über dem System der VII; vgl. oben
19	VI I 7–10	in B Rhythmus 8tel-8tel-punktierte 8tel-16tel und Bogen von <i>his</i> ¹ zu <i>fis</i> ²

[4. Chorus]

fol. 10v–14r; Tempoangabe „andante“

Instrumentenvorsatz „T.1 / T.2 / Princ / Tymp / H 1 / H2 / Bass / V 1 / V2 / Viola / C.1. / C.2 / A. / T. / B. / Org [darunter:] e tutti“

Die Textunterlegung des Wortes „Sabaoth“ (T. 24, 27, 32 u.ö.) erfolgt in der Regel in einem Wort (unter zwei Noten), also ohne rhythmische Fixierung der mittleren

Silbe „ba“ (so auch in **B**). Sie wird kurz und vor der Zeit gesungen, wobei sich ihre Länge an der Gestaltung der Auftakte im Instrumentalsatz orientieren sollte; vgl. dazu auch das Vorwort.

5	Coro	A : Textunterlegung „Seraphim“ in einem Wort; in B sowohl Silbenfähnchen als auch Balken von der 2. zur 3. Note eingetragen, da alle anderen Singstimmen Fähnchen haben und die Oberstimmen vermutlich später eingetragen wurden, dürfte diese Lesart als die endgültige gelten, auch wenn Silbenbögen 1–2 fehlen; vgl. T. 12 und T. 36
6	Bc 4	<i>d</i> ^o und <i>g</i> ^o ; die Edition gleicht an B an und folgt B
9	Fg 4	<i>h</i> ^o und <i>d</i> ¹ ; keine der beiden Noten ausgestrichen; die Edition folgt B
12	B 2–3	A+B : mit Balken statt Fähnchen; alle anderen Vokalstimmen haben Silbenfähnchen, daher dürfte auch hier diese Lesart trotz fehlender Silbenbögen wahrscheinlich sein; vgl. T. 5
18, 46	A 2–3	A+B : mit Silbenbogen; Händel betrachtete „baoth“ als eine Silbe
21	Bc 11	<i>A + a</i> ^o ; Händel deutet nur für diese Note die Oktavierung an, die durch die Generalanweisung bereits geregelt war; möglicherweise, weil es dafür am Satzbeginn keinen Platz gab; vgl. T. 10
29	S I 5	<i>a</i> ¹ und <i>a</i> ² (in S II nicht); die Edition folgt B
31f.	Bc	A : möglicherweise liegt hier ein Schreibversehen vor; Händel notierte T. 30/31 in B und Bc zunächst als $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$ mit Textunterlegung „Ho-ly Lord of / Sa- (ba-oth)“. Durch Vergrößern je zweier Notenköpfe in T. 30 und Ausstreichen der anderen beiden Notenköpfe (sowie der zweiten Texthälfte „Lord of“) änderte er in beiden Stimmen den Rhythmus zu $\text{♩} \text{ } \text{♩}$. An die Ganze Note des Basso in T. 31 fügte Händel außerdem einen Hals und ergänzte zwei Viertelnoten und änderte die Textunterlegung entsprechend. Diese Änderung wurde in Bc nicht vorgenommen. Alle anderen – im Schreibprozess gewöhnlich später notierten – parallelen Oberstimmen (Fg, Va, S I+II) weisen nur den korrigierten Rhythmus auf. So könnte man annehmen, dass die Korrektur in Bc nur aus Flüchtigkeit unterblieb. Auf der anderen Seite hat Händel häufiger im Bc größere Notenwerte gewählt, so dass in der Edition der Notentext des Autographs wiedergegeben ist. B und C mit Ganzer Note in T. 31 und zusätzlichem Haltebogen von T. 31 zu T. 32, auch dies wäre eine mögliche Alternative
32	A 7	<i>e</i> ¹ und <i>a</i> ¹ ; die Edition folgt B
32	S I+II, B 1–2	mit Haltebogen, der ausgestrichen wurde und Textunterlegung „Sabaoth“ (in einem Wort); in Bc wurde der Bogen nicht ausgestrichen; vgl. oben T. 31f.
33	T 1	<i>d</i> ¹ und <i>f</i> ¹ ; die Edition folgt B
43	Timp 3–4	punktierter Rhythmus, wohl Schreibfehler; die Edition folgt B
47–49	A, T 2–3	B : Silbenbögen
47–49	VI I, VI II 3+4, 7+8	B : durchgehend punktierte Rhythmus
47	T 1	Note wg. Tintenleck nicht lesbar; die Edition folgt B
47	T 3	A : <i>fis</i> ¹ statt <i>d</i> ¹ ; diese Lesart erscheint wg. Terzführung mit Alto, Sequenzierung in T. 48+49 und Parallelstimmen Ob II sowie Tr II sehr unwahrscheinlich; die Edition folgt B
51	Bc 1–2	zweistimmig notiert, <i>a</i> ^o – <i>cis</i> ¹ und <i>d</i> ^o – <i>d</i> ¹ ; die Edition gleicht an Fg an und folgt B
54	Tr II, A 2–3	wohl fälschlich Bindebogen bzw. Silbenbogen

⁸ Im Vorwort seiner Edition (G. F. Händel's Werke. Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, Bd. 25, hg. Friedrich Chrysander, Leipzig 1865; das Vorwort ist datiert „Leipzig, 1. Nov. 1866“) heißt es: „In den früheren Ausgaben [des Dettinger Te Deums] (ausgenommen in der der Handel Society von 1846) fehlen die zwei Takte S. 29, T. 7 und 8 [entspricht T. 82–83 in Nr. 5]. Dies ist verschuldet durch die Abschrift Schmidt's, welcher seine 34ste Seite mit Takt 6 schloss und die folgende mit Takt 9 anfang, also die beiden genannten Takte überschlug, was bei der Aehnlichkeit derselben mit dem unmittelbar Folgenden nicht sogleich bemerkt wurde.“

⁹ Donald Burrows, *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford 2005, S. 392, schreibt: „he [Händel] wanted all the angels on duty“; vgl. dazu auch das Vorwort.

[5. Chorus]

fol. 14v–16v, linke Hälfte; Tempoangabe „andante non presto“

T. 1–32 in durchgehenden Systemen (fol. 14v–15r) über den Mittelfalz hinweg notiert, zwei Akkoladen; Instrumentenvorsatz vor T. 1 „V. 1 / V. 2 / Viola / [S / A / T / B / Bc]“. In T. 33 (fol. 15v) neuer Vorsatz „T. 1 / T. 2 / Princ. / Tympan / H 1 / H. 2 / Bassons / V 1 / V. 2. / [Viola] / C 1 / C 2 / [A / T / B / Bc]“; eine Akkolade pro Seite

Aus dem Autograph geht nicht hervor, ob T. 1–32 lediglich von Sopran I zu singen ist, oder ob auch Sopran II hinzutreten soll. **B** macht keinerlei Angaben im Vorsatz, in Quelle **C** findet sich – analog zu Nr. 3 – der Zusatz „1st Treble Solo, 2^d Treble Tacet“. Es wird empfohlen, die Besetzung je nach den akustischen Gegebenheiten zu wählen.

Die Holzbläser haben in T. 1–32 kein eigenes System, sondern werden durch colla-parte-Hinweise angegeben.

Das Fagott wird in **C** über die im Autograph vermerkten colla-parte-Abschnitte hinaus besetzt, und zwar in T. 1–6 und 9–13 mit Bc, in T. 6–9, 13–15, 19–22 sowie 27–32 (sic!) mit Basso. Diese Passagen sind in der Partitur der vorliegenden Edition als mögliche Ergänzung in Kleinstich hinzugefügt und auch ins Stimmheft übernommen. In T. 27–32 folgt die Partitur dem Autograph, im Stimmheft wird alternativ auch der Befund aus **C** (colla-parte-Führung mit Basso statt Tenore) abgedruckt.

Cb pausiert in **C** an einigen Stellen. Diese Hinweise sind in der vorliegenden Edition ergänzt.

9	B 2–3	fälschlich mit Sechzehntelbalken statt -fähnchen
10	Ob I 2	Vermerk „et H. 1“ im System des Soprans
10	Ob II 1	Vermerk „et H. 2“ in A
13	VI I+II, Va 2	„p.“ groß über dem System von VI I
16	Ob I, Ob II 1	A: Vermerk „et Hautb.“ in A; ob Singular oder Plural gemeint ist, geht aus der Abkürzung nicht hervor, es ist aber davon auszugehen, dass auch hier beide Oboen gemeint waren; vgl. bes. T. 23; B: ebenfalls mit unklarem Vermerk „e Hautb.“; C: die Passage ist in beiden Oboenstimmen enthalten
16	Fg 1	Vermerk „et Bassons“ in T
23	Ob I, Ob II	Vermerk „H. 1. et 2.“ in S
23	Fg	Vermerk „Bassons“ in T
26	Ob II 4	A: Vermerk „H. 2“ in A; die Halbenote e ¹ aus SI wurde daher für die Edition gekürzt; C bringt ebenfalls eine Viertelnote; B: ohne Vermerk für Ob II
27	Ob I 4	Vermerk „H. 1“ in S
32	Ob II 1+3	B: 2x <i>ais</i> ¹
32	Ob II 3	A: der Vermerk aus T. 26, dass Ob II colla parte mit Alto verläuft, schließt auch die letzte Note im Takt ein (<i>fis</i> ¹), was als Auftakt zu h ¹ in T. 33 jedoch unwahrscheinlich erscheint, möglicherweise ein Versehen aufgrund der Stimmteilung des Sopranos an dieser Stelle?; die Edition folgt C
32	Fg 1+3	B: <i>fis</i> ⁰ (wie Bc)
32/33	alle	Seitenwechsel, ohne Doppelstrich
33	alle	B: Tonartenwechsel schon einen Takt früher eingetragen
38	alle	zunächst notiert Händel über dem ersten und unter dem letzten System „andante ma non presto“, streicht diese Angabe dann in beiden Fällen durch und setzt jeweils darunter „a tempo ordinario“ ein
45	S II 5–6	nicht lesbar; die Edition ergänzt nach Ob II und VI I
45	Bc 1	Oberstimmensatz im Bc-System enthalten und in der Edition aus praktischen Erwägungen ins obere System verschoben
49	VI I 3–4	B: Halbe statt Viertel und Viertelpause

[6. Aria and Chorus]

fol. 16v, rechte Hälfte –18r; ohne Tempoangabe

T. 1–4 werden (mit Besetzungsangabe „Tromba 1“ über dem ersten System) in den Außensystem der 16-zeiligen Akkolade von Nr. 5 fortgeschrieben.

T. 5–41 sind auf fol. 17r notiert, ohne Vorsatz, mit Partituraufbau [Tr / B / Bc] in 5 Akkoladen; ab T. 42 (fol. 17v) Wechsel zu komplettem Partituraufbau [Tr I / Tr II / Tr III / Timp / Ob I / Ob II / Fg / VI I / VI II / Va / SI / S II / A / T / B / Bc], jedoch ohne Vorsatz

Fg und Cb werden in T. 1–41 in **C** nicht als Teil des Bc geführt.

4	Bc 6–8	am Rand abgeschnitten; die Edition folgt B (dort außerdem Bezifferung 6 unter der 4. Note)
9	B 3	Händel nennt „Mr. Gates“ als Solisten des Satzes
18	B solo 2–3, 6–7	Korrekturstelle, schwer lesbar; die Edition folgt B
nach 41	alle	Vermerk „: pause“ unter dem System und „Chorus“ auf dem rechten Seitenrand, in der Höhe der letzten Akkolade (als Hinweis für die Wendestelle); dies könnte ein weiterer Hinweis darauf sein, dass Händel aus dieser Handschrift die Aufführung geleitet hat

58 S 13

c² und e², keine der beiden Noten gestrichen; aufgrund des unisono-Verlaufs mit SII scheint c² ein Schreibversehen zu sein; die Edition folgt **B**

[7. Aria]

fol. 18v–19v oben; Tempoangabe „Larghetto e piano un poco“

Instrumentenvorsatz „V. 1 / V. 2 / [Viola] / Mr. Abbot / [Bc]“, 3 Akkoladen pro Seite. Die Takte 102–118 sind oben auf fol. 19v notiert, in einer Akkolade mit 4 Systemen; aus Platzgründen werden ab T. 102 „V. 2 e Viola“ und ab T. 108 Va + Basso in einem System zusammengefasst.

Fg und Cb werden in **C** in der instrumentalen Einleitung, dem Schlussteil sowie, mit einer Abweichung, auch in den instrumentalen Zwischenspielen als Teil des Bc geführt. Die vorliegenden Edition übernimmt diese mögliche Ergänzung.

1	B 1	Händel nennt im Vorsatz „Mr. Abbot“ als Solisten des Satzes
101	B 1–3	Bogen und Korrekturstelle im Text; die Edition folgt B

[8. Chorus]

fol. 19v unten –22r, linke Hälfte; Tempoangabe „Grave“

Instrumentenvorsatz „H 1 / H 2 / Bassons / V 1 / V 2 / Viola / C 1 / C 2 / A. / T. / B. / [Bc]“; ab T. 5 (Seitenwechsel zu fol. 20r) neuer Partituraufbau [Tr I / Tr II / Tr III / Timp / Ob I / Ob II / Fg / VI I / VI II / Va / SI / SII / A / T / B / Bc], ohne Vorsatz, Tempoangabe „allegro“

13	T 1–2	Viertelnote mit Textunterlegung „(be-)lievers“
19	Ob II 3–4	d ² und a ² , keine der beiden Noten gestrichen; die Edition folgt B
21	Tr II 5	Note nicht lesbar; die Edition ergänzt nach B
33	S I 12–13, 14–15	mit Bindebogen

[9. Trio]

fol. 22r, rechte Hälfte –23v unten, linke Hälfte; Tempoangabe „andante“

Instrumentenvorsatz (im System) „V. 1. / V. 2 / Viol. / H. 1 et 2 / A / T. / B / [Bc]“, 2 Akkoladen pro Seite; der Satz schließt sich direkt an Nr. 8 an

Händel schreibt diesen Satz nicht explizit für drei Solisten, die musikalische Faktur weist aber darauf hin, dass dieser Satz solistisch gedacht und vermutlich auch von Chorsolisten aufgeführt worden ist.¹⁰

Fg wird in **C** nahezu durchgehend, Cb nur streckenweise als Teil des Bc geführt. Die vorliegende Edition übernimmt diese mögliche Ergänzung.

38	T 3–4	Textunterlegung: irrtümlich „in“ statt „of“
55	A 3	A: alternativ zum c ² notiert Händel in etwas kleinerer Größe ein c ¹ , vermutlich da er für den vorgesehenen Knabenalt eine tiefere Alternative vorgesehen wollte; B: Smith verzichtet auf diese alternative Note
64	T, B 3	Textunterlegung: irrtümlich „in“ statt „of“
65	A 1	Textunterlegung: irrtümlich „in“ statt „of“
66	Va 1	c ¹ und f ¹ , keine der beiden Noten gestrichen; die Edition folgt B
89/99	alle	A+B: normaler Taktstrich
90	A, T, B	Tempoangabe „adag.“ jeweils direkt über dem System

[10. Fanfare and Chorus]

fol. 23v unten, rechte Hälfte – fol. 24r; Tempoangabe „adagio“

Instrumentenvorsatz vor T. 1 „T. 1 / T. 2“; die 8 Takte mit der Fanfare sind in dem freien Raum hinter dem Schlusstakt des Trios auf fol. 23v eingetragen, auf den beiden obersten Systemen der 8-zeiligen Akkolade

Die Takte 9–27 (Chorus „We therefore pray Thee“) sind auf fol. 24r notiert; Instrumentenvorsatz „H 1 / H 2 / C. 1 / C. 2 / A / T. / B. / O[rg].“, 2 Akkoladen, Tempoangabe „Largo“

Im Chor-Abschnitt (T. 9ff.) schreibt Händel in der Basso-continuo-Stimme statt des sonst verwendeten „Org e Bassi tutti“ lediglich die Orgel vor. In der Tat handelt es sich um einen Abschnitt, der sich in seiner stark vom Chorsatz geprägten Faktur von den übrigen Sätzen des *Te Deums* absetzt.

In **B** findet sich vor T. 9 ein Stimmenvorsatz für alle Stimmen mit Ausnahme der Basso-continuo-Stimme.

In **C** ist dieser Chor auch in den Stimmheften von Fg, Vc und Cb enthalten. Das Führungsmaterial der vorliegenden Edition druckt diese mögliche Ergänzung ab.

¹⁰ Vgl. Burrows 2005, S. 391: „not indicated for soloists, but perhaps intended so.“

8 Tr I, Tr II das Zeilenende im Falz ist nicht lesbar; die Edition folgt **B**
 15 B 1 **B**: Viertelpause statt übergebundener Note

[11. Chorus]

fol. 24v–25r; Tempoangabe „Largo“
 Instrumentenvorsatz „H. 1 / H. 2. / Bassons / V.1 / V.2 / Viol. / C1 / C2 / A / T / B. / Org.“, auf beiden Seiten unten 4 Systeme leer

Fol. 25r ist die Vorderseite eines Einlegeblattes. Fol. 25v ist in der gleichen Art ras-
 triert wie die übrigen Seiten, aber unbeschrieben; diese leere Rückseite des Einlege-
 blatts war ursprünglich auf fol. 26r aufgeklebt (vgl. unten). Die Verklebung ist heu-
 te gelöst.

Auch hier schreibt Händel in der Basso-continuo-Stimme lediglich die Orgel vor
 (vgl. die Anmerkung zu Nr. 10).

Der Vorsatz in **B** umfasst lediglich die Oberstimmen (Ob I bis Va), sodass eine An-
 gabe zum Bc fehlt.

In **C** ist dieser Chor auch in den Stimmheften von Vc und Cb enthalten. Das Auffüh-
 rungsmaterial der vorliegenden Edition druckt diese mögliche Ergänzung ab.

6 Fg 1–2 fälschlich punktierte Viertel und Achtelnote; die Edition
 gleicht an den Rhythmus der Va an und folgt hiermit **B**
 10 VI I 5–6 2x Achtelnote; die Edition gleicht an Ob I und S I an
 und folgt hiermit **B**
 22 S I 5–23.1 **A+B**: ohne Haltebogen; **C**: mit Haltebogen; alternativ
 wäre eine zweifache Textunterlegung „ev-er, ev---er“
 denkbar

[Ursprüngliche Schlussfassung]

fol. 26r, ohne Tempoangabe, ohne Vorsatz, Partituraufbau [Ob I / Ob II / Fg / VI I /
 VI II / Va / S I / S II / A / T / B / Bc]; unten auf der Seite 4 Systeme leer

Auf fol. 26r befindet sich eine um vier Takte kürzere Schlussfassung zu Nr.11
 (T. 12ff, sie umfasst 9 statt 13 Takte). Hierbei handelt es sich um die ursprünglich
 von Händel komponierte Version der Schlusstakte dieses Satzes.¹¹ Sie ist in **B** und **C**
 nicht enthalten.

Obwohl Händel diesen ersten Schluss überarbeitete, wird er als musikalisch durch-
 aus ebenbürtige Variante in dieser Edition erstmalig abgedruckt und den Ausfüh-
 renden als mögliche Alternative angeboten.

[12. Chorus]

fol. 26v–30r; Tempoangabe in T. 1 und 36 „allegro non presto“
 Vorsatz „T.1 / T.2 / [Tr III / Timp / Ob I / Ob II / Fg / VI I / VI II / Va / S I / S II / A /
 T / B / Bc]“

9 Bc Oberstimmensatz im Bc-System enthalten und in der
 Edition aus praktischen Erwägungen ins obere System
 verschoben
 20–26 A Diese Passage könnte (auch wenn ein entsprechender
 Solo-Eintrag fehlt) von Händel möglicherweise für ei-
 nen Altsolisten – parallel zu der solistisch geführten
 Tromba I – gedacht gewesen sein.¹²
 54 Bc 2–61.1 Oberstimmensatz im Bc-System enthalten und in der
 Edition aus praktischen Erwägungen ins obere System
 verschoben
 62 S II 2, 3 **A**: alternativ zum a² notiert Händel a¹; **B**: Smith bringt
 ebenfalls beide Alternativen
 65 VI I 3–4 mit Bogen, wohl fälschlich aus S I übernommen
 65f. B die Textunterlegung fehlt; die Edition folgt **B**
 68 Bc 4 nicht lesbar; die Edition folgt Fg und B
 79 Tr III 3–4 nicht lesbar wg. Tintenleck; die Edition folgt **B**
 80 Tr III 2–82.3 nicht lesbar wg. Tintenleck; die Edition folgt **B**
 83–85 S I, S II, A **A**: ohne Bögen; **B**: jeweils ein Bindebogen für zwei
 Viertel; diese Ausführung ist sicherlich von Händel in-
 tendiert, darauf wird schon durch die Bindebögen in
 T. 82 ausreichend hingewiesen
 89 S I, A 4 abgeschnitten (Falz); die Edition folgt **B**

[13. Arioso]

fol. 30v; Tempoangabe „Largo e piano“
 Vorsatz „V. i. / V. 2. [darunter:] ~~et Viola~~ / [B solo / Bc]“, 3 Akkoladen, unter „~~et Vi-
 la~~“ ist der Vermerk „NB la Viola intra [?]“ eingefügt, die Violastimme ist auf zwei
 leeren Systemen am unteren Seitenrand notiert und mit „NB la Viola“ bezeichnet.

Fg und Cb werden in **C** nicht als Teil des Bc geführt.

1 VI II Händel sah die Stimme zunächst für „V. 2. et Viola“
 vor, dann strich er die Worte „et Viola“ und schrieb
 eine separate konzertierende Violastimme

1 B 1 Händel nennt „Mr. Abbot“ als Solisten des Satzes
 7 B 4 einfaches ♯-Akzidenz

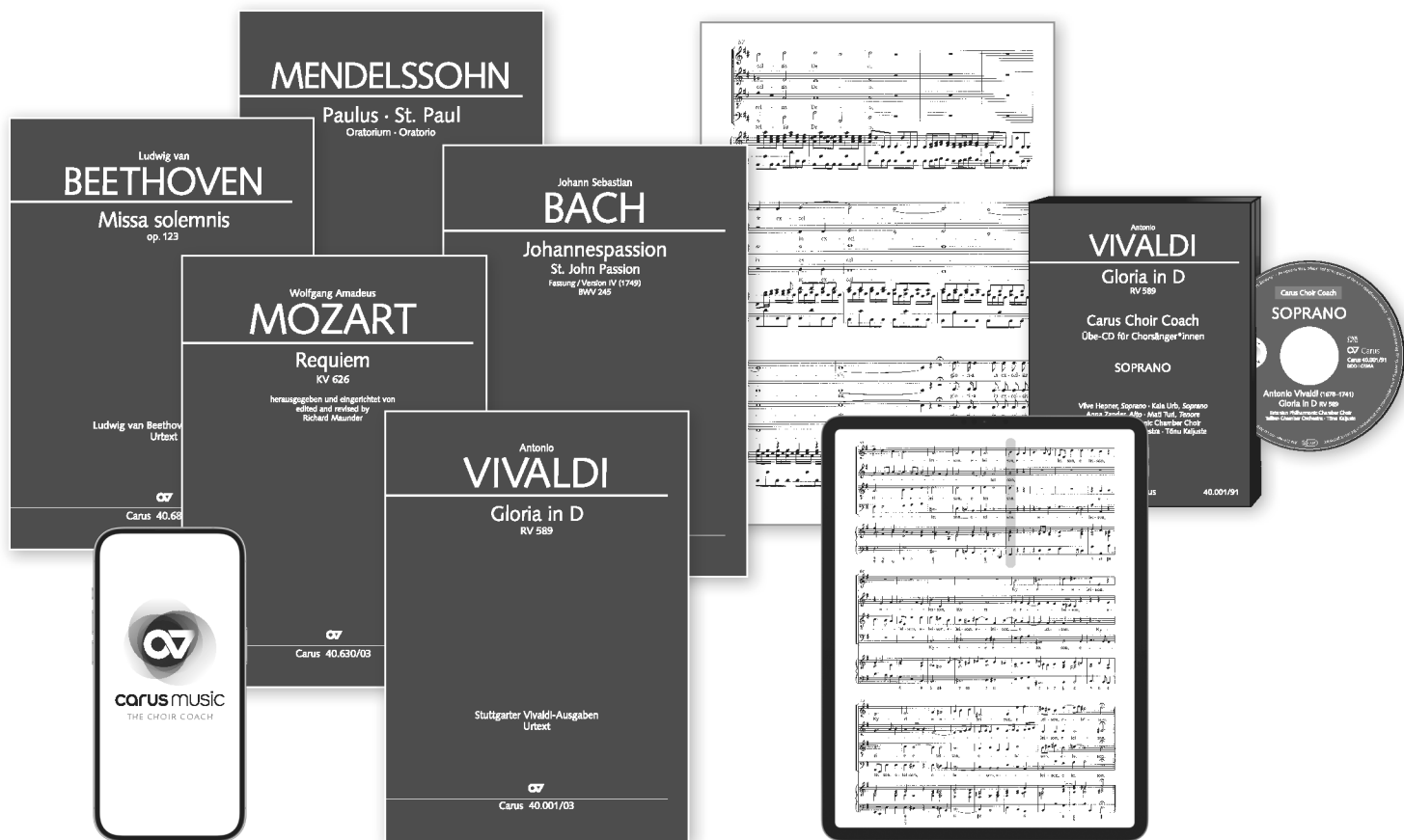
[14. Solo and Chorus]

fol. 31r–35r; Tempoangabe „andante.“; T. 136–142 (fol. 35r) sind nicht autograph
 überliefert
 ohne Vorsatz, Partituraufbau [Tr I / Tr II / Tr III / Timp / Ob I / Ob II / Fg / VI I / VI
 II / Va / S I / S II / A / T / B / Bc]

75 Ob II 1 **A**: a¹; die Edition folgt **B**, beide Ob-Stimmen somit
 analog zu S II
 84 A 1 nicht lesbar wg. Tintenleck; die Edition folgt **B**
 86 VII 2 cis² und a²; die Edition folgt **B**
 100 VI 4 nicht lesbar wg. Tintenleck; die Edition folgt **B**
 105 Bc 1 Bezifferung 6 bereits auf Zählzeit 1
 112–114 A **A**: Textunterlegung fehlt; die Edition folgt **B** und **C**,
 dort jeweils auch ein Bindebogen bei 112.2–3
 124 S I 3 **A**: Händels Intention bzgl. der Textverteilung in
 T. 124f. ist unklar; **B**: Smith bringt die Silbe „con“ auf
 der zweiten Zählzeit der Hemiole; dieser Lesart folgt
 die Edition
 129 S I 3 vgl. die Anmerkung zur parallelen Stelle (T. 124)
 131–135 Tr II 3 jeweils zwei Noten, d² und g²; die Edition folgt **B**
 131 S I 2 Korrekturstelle, nicht lesbar; die Edition folgt Ob II, VI II
 und **B**

¹¹ Im Händel-Werkverzeichnis (*Händel-Handbuch*, Bd. 2, S. 766) hat diese Fas-
 sung die Nr. 12b.

¹² Vgl. Burrows 2005, S. 399.



Chormusik erleben Jederzeit. Überall.

- Eine App mit den bedeutendsten Chorwerken des 17. bis 20. Jahrhunderts
- Carus-Klavierauszüge, synchronisiert mit hervorragenden Einspielungen bekannter Interpreten
- Coach zum Erlernen der eigenen Chorstimme
- Schnelle und schwierige Passagen können im Slow-Modus geübt werden
- Navigieren und Blättern wie im gedruckten Klavierauszug
- Für Tablet, Smartphone und PC
- Carus Choir Coach (nur audio): Übehilfe für Chorsänger*innen mit Originaleinspielung, Coach und Coach in Slow Mode erhältlich (mp3 auf CD oder als Download)

Experience Choral Music Anytime. Anywhere.

- An app with the top choral works from the 17th to the 20th century
- Carus vocal scores, synchronized with first class recordings by top performers
- Acoustic coach helps you learn your own choral part
- Fast and difficult passages can also be practiced in slow mode
- Page turning and navigation just as in the printed vocal score
- For tablet, smartphone and PC
- Carus Choir Coach (audio only): practice aid for choral singers with original recording, coach and coach in slow mode available (mp3 on CD or as download)

