

Felix

Mendelssohn Bartholdy

Te Deum

MWV B 15

per Soli (SATB/SATB), Coro (SATB/SATB)
e Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Barbara Mohn

Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.137

Vorwort

Im Entstehungsjahr des *Te Deum* (1826) konnte der erst 17 Jahre alte Felix Mendelssohn Bartholdy bereits auf ein ansehnliches kompositorisches Werk in den verschiedensten musikalischen Gattungen zurückblicken. Dank seiner wohlhabenden und hochgebildeten Eltern hatte der Enkelsohn des Philosophen Moses Mendelssohn schon früh eine ausgezeichnete musikalische Ausbildung erhalten. 1819 wurde Carl Friedrich Zelter (1758–1832) als Lehrer für Komposition und Musiktheorie gewonnen. Als Leiter der Singakademie, Professor für Musik an der Universität und Gründer der Liedertafel war Zelter eine der führenden Musikerpersönlichkeiten im Berlin des frühen 19. Jahrhunderts. Zelter, der über seinen Lehrer Fasch ein Urenkelschüler Johann Sebastian Bachs war, unterzog seinen begabtesten Zögling einer soliden Schulung im Kontrapunkt. Die Skizzenbücher des jungen Mendelssohn zeugen von intensiven Übungen im Generalbaß, im Kanon und im mehrstimmigen Kontrapunkt.¹

Mendelssohns Unterricht bei Zelter währte bis Ende 1826.² Das *Te Deum*, dessen Niederschrift Mendelssohn am 5. Dezember 1826 abschloß, fällt also in die letzte Phase der Ausbildung bei Zelter und gehört mit dem im Vorjahr entstandenen *Oktett* op. 20 und der im Sommer 1826 komponierten *Ouverture zum Sommernachtstraum* op. 21 zu den Werken der ersten Reifezeit. Es entstand auch in enger Verbindung zur Berliner Singakademie, die Mendelssohns Lehrjahre entscheidend mitgeprägt hatte. Mendelssohn war am 1. Oktober 1820 mit seiner Schwester Fanny der Singakademie beigetreten. Dort lernte er ein großes Chorrepertoire kennen, das sich in den eigenen Kompositionen jener Jahre widerspiegelt. Insbesondere wurde er mit Werken Händels und Johann Sebastian Bachs, denen er sein Leben lang verbunden bleiben sollte, aus der Praxis heraus vertraut. Er lernte die stimmtechnischen Möglichkeiten eines guten Laienchores kennen und erhielt die Gelegenheit, eigene Werke aufzuführen. Zu den Schwerpunkten der Singakademie zählte weniger die Pflege oratorischer Musik, als die des meist mehrchörigen geistlichen A-cappella-Gesangs.³ War doch die Singakademie 1791 von Carl Friedrich Fasch gegründet worden als ein Forum zur Einstudierung seiner 16stimmigen A-cappella-Messe. Mehrchörige Werke spielten daher seit Anbeginn eine vorherrschende Rolle im Repertoire, insbesondere solche von Allegri, Palestrina, Lotti, Marcello, Leo; unter Zelter kamen J. S. Bachs doppelchörige Motetten hinzu. Um das Repertoire an mehrchörigen Werken zu erweitern, arrangierte man zudem viele ursprünglich vierstimmige Chorwerke für Doppelchor, und als die Akademie 1826/27 ihr eigenes Haus baute, wurde besonders darauf geachtet, daß das mehrchörige Musizieren räumlich und akustisch gut durchführbar war.

Im Zusammenhang mit dieser mehrchörigen Singtradition ist Mendelssohns achtstimmiges *Te Deum* zu sehen. Wir wissen, daß es von der Singakademie musiziert worden ist, wenn auch nicht in den ohnehin nur selten veranstalteten öffentlichen Konzerten, sondern in den wöchentlichen Übungen und internen Aufführungen. Der spätere Leiter und Chronist der Singakademie, Martin Blumner, berichtet:

Unter den für die gewöhnlichen Übungen neu hinzukommenden Stücken nehmen die Compositionen des jugendlichen Mendelssohn jetzt eine bevorzugte Stelle ein. Schon wenige Wochen nach Eröffnung des Hauses, im Februar 1827, studirt [sic] er sein neues großes achtstimmiges *Te Deum* ein, welches in den nächsten Jahren sehr viel gesungen wird.⁴

Rudolf Werner weist auf eine Notiz Zelters hin, nach der das *Te Deum* „am 12. 2. 27 von der Singakademie zum ersten Mal ganz durchgesungen“ wurde.⁵ Einen weiteren Aufführungstermin nennt Georg Schünemann: Am 3. 2. 1829, also an Mendelssohns 20. Geburtstag, habe der Komponist das *Te Deum* vom Flügel aus dirigiert.⁶ Die Tatsache, daß das Autograph des *Te Deum* bis 1849 in der Singakademie aufbewahrt wurde, verweist ebenfalls auf eine – vermutlich sogar ausschließliche – Aufführungstradition des Werkes durch diesen Chor. Carl Friedrich Rungenhagen, Nachfolger Zelters als Leiter der Singakademie, übergab das Autograph im genannten Jahr mit folgendem Schreiben an die Witwe Cécile Mendelssohn:⁷

Geehrteste Frau!

Es sehen Dieselben hiebei Ihren Wunsch erfüllt, nach welchem Ihnen die Original=Partitur des achtstimmigen „*Te Deum*“ Ihres verewigten Gemahls zukommen sollte, wovon Abschrift mit ausgeschriebenem [sic] die S. Akademie besitzt, und das theilweise bei feierlichen Anlässen in den Versammlungen der S. Akademie benutzt worden. Das Werk schrieb der Verewigte im Jahre 1826 unter Leitung seines würdigen Meisters; auch das „*Tu es Petrus*“, das „*Hora est*“ und die Cantate zum Dürerfeste, welche die S. A. in Abschrift besitzt, entstanden auf gleiche Veranlassung. Wie in der gesamten Kunstwelt, wird auch der Name des Hingeschiedenen Meisters bei der S. Akademie in geehrtestem Andenken bleiben, und sie die Pflicht nicht unerfüllt lassen, zu Förderung von dessen werthvollen Arbeiten das ihre beizutragen.

Mit der vollkömnensten Hochachtung
Berlin / den 4 Januar / 1849
Ihr ganz ergebener
CF Rungenhagen

Leider sind die im Brief genannten Stimmenabschriften und Protokollbücher, die genauer Aufschluß über Aufführungen geben könnten, seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen.

An der Singakademie bestand ein großer Bedarf an *Te-Deum*-Kompositionen, denn dieser altkirchliche Lobhymnus ist – und nicht nur hier – gerne für festliche Anlässe wie politische Siegesfeiern, offizielle Staatsakte, Gedächtnis- und Geburtstagsfeiern ausgewählt worden.⁸ So erklang in der Singakademie Händels *Dettinger Te Deum* 1813 zur Feier der Völkerschlacht, am 2. 8. 1814 beim Einzug des Königs in Berlin und 1822 zu dessen Regierungsjubiläum.⁹ Blumner berichtet ferner, daß in der Singakademie „zu den Geburtstagen des Königs stets ein *Te Deum* angestimmt“ wurde.¹⁰ Mendelssohn muß, vom eigenen Musizieren her ebenso wie aus dem Be-

¹ S. dazu R. Larry Todd, *Mendelssohn's Musical Education. A Study and Edition of his Exercises in Composition*, Cambridge 1983.

² Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 21872, S. 36.

³ In der Verfassung von 1816 heißt es: „Die Singakademie ist ein Kunstverein für die erste und heilige Musik, besonders für die Musik im gebundenen Stil ...“ (s. „Grundriß der Verfassung der Singakademie zu Berlin“, in: *Die Singakademie zu Berlin, Festschrift zum 175jährigen Bestehen*, hg. Werner Bollert, Berlin 1966, S. 65). Siehe zur Singakademie auch Gottfried Eberle, *200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 1991.

⁴ Martin Blumner, *Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 1891, S. 71. Das neue Haus der Akademie wurde am 8. 4. 1827 eingeweiht, ab Januar wurde dort bereits geprobt.

⁵ Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt a. M. 1930.

⁶ Georg Schünemann, *Die Singakademie zu Berlin*, Berlin 1941, S. 54.

⁷ Dieser Brief liegt dem Autograph des *Te Deum* bei (s. Kritischer Bericht).

⁸ Auch Mendelssohns letztes „*Te Deum*“, der Choral *Herr Gott dich loben wir*, entstand für eine Gedenkfeier: die Jahrtausendfeier des Deutschen Reiches 1843. Erstausgabe Carus-Verlag Stuttgart, 1996, CV 40.125.

⁹ Blumner, *op. cit.*, S. 42, 43, 60.

¹⁰ Blumner, *op. cit.*, S. 60, s. auch die Aufführungsverzeichnisse im Anhang.

stand der umfangreichen Bibliothek, eine Reihe von Te Deum-Vertonungen gekannt haben. Neben den beiden Händel-Werken, die häufig auf dem Programm standen, sind auch Aufführungen von Caldara (1823) und Righinis *Te Deum* (zum Friedensfest 1808/09 und 1810) bekannt. Da sich in der Singakademie eine Tradition mehrchörigen Singens ausgebildet hatte, erfreuten sich gerade doppelchörige Te-Deum-Kompositionen großer Beliebtheit. Zelter selbst komponierte ein achtstimmiges *Te Deum* und arrangierte Händels *Utrechter Te Deum* für die Bedürfnisse der Singakademie doppelchörig,¹¹ und auch Mozarts *Te Deum* war in einer achtstimmig arrangierten Fassung von Ludwig Hellwig, der seit 1815 Vizedirektor der Akademie war, verbreitet. Es ist also nicht abwegig zu vermuten, daß Mendelssohn sein *Te Deum* bewußt für die Singakademie als achtstimmiges Werk nur mit Continuo-Begleitung schrieb.

Mendelssohns *Te Deum* läßt etwas von den Einflüssen spüren, die auf den jungen Komponisten durch die Singakademie einströmten. An erster Stelle ist es vom Werk Händels inspiriert, aber auch von der Klangwelt der venezianischen Mehrchörigkeit. Es zeigt Mendelssohns Rezeptionsbreite, seine Fähigkeit, Musikstile der Vergangenheit in seine Kompositionsweise zu integrieren und dennoch zu einer ganz eigenen Ausdrucks- und Klangwelt zu gelangen – ein Wesenszug, der sein ganzes geistliches Musikschaffen charakterisiert.

Mit einem Tribut an Händel beginnt das *Te Deum*. Die Melodie des Hauptthemas (Nr. 1, T. 5–8) und auch der Generalbaß sind dem „O Lord, in thee have I trusted“ des *Utrechter Te Deum* nachempfunden. Gerade die motorisch bewegte, in Achteln und gelegentlich daktylischem Rhythmus fortschreitende obligate Generalbaßstimme trägt dazu bei, dem Satz einen ausgesprochen „barocken“ Charakter zu verleihen. Ähnliche Züge trägt auch der Beginn der Nr. 5, bei dem die Chorbässe unisono ein stufenweise fortschreitendes, feierliches Thema („Te gloriosus apostolorum chorus“) über einem in Achtelbewegung fortlaufenden Generalbaß intonieren. Barocke Züge nimmt auch Nr. 10 an: Zu einem breiten Baßthema erklingt ein lebhaftes Dreiklangsmotiv, und nachdem sich die Stimmen im Fortissimo achtstimmig zum „et laudamus te“ vereint haben, folgt ein lebhaftes Fugato über ein Thema, das wiederum von dem im Generalbaßzeitalter so verbreiteten daktylischen Rhythmus geprägt ist. In T. 36 dann tragen die Männerstimmen zu dem Text „in saeculum saeculi“ im Unisono erneut ein Thema vor, das mit seiner engschrittigen Intervallstruktur und den großen Notenwerten an das aus dem *Utrechter Te Deum* gewonnene Thema mit altkirchlichen Reminiscenzen in Nr. 1 erinnert.

Mendelssohns Kunstfertigkeit im Kontrapunkt zeigt sich in der Struktur vieler Sätze und in mehreren Fugen und Fugati, so im Eingangschor und in Nr. 7 („Tu rex gloria“), einer längeren Fuge, bei der zwei Themen durchgeführt und ab T. 65 kombiniert werden.

Mit der Doppelchörigkeit aus der Praxis der Singakademie heraus vertraut, setzt Mendelssohn diese in ihren verschiedenen Spielarten ein. Dem achtstimmigen Chor steht eine ebenfalls doppelchörig konzipierte Solistengruppe gegenüber. Die Solostimmen werden chorisch behandelt und damit als eine Spielart der Mehrchörigkeit eingesetzt: Arien oder geschlossene, für eine Solostimme konzipierte Nummern gibt es keine. Am eindrucksvollsten nutzt Mendelssohn die 16stimmigkeit mit ihrem Wechsel von Soli und Chor in „Dignare Domine“ (Nr. 11), dem in seiner Originalität und Ausdruckskraft wohl stärksten Satz des *Te Deum*. Aus tiefer Lage heraus – nur die

vier Solomännerstimmen eröffnen den Satz – erhebt sich im Pianissimo in T. 23 unbegleitet der zweite Soloalt zu dem Wort „Miserere“ mit einem nur viertönigen Motiv aus punktierten Halben, das die kleine None als Spitzenton exponiert, der sich in einem Halbtonschritt in die Oktav auflöst und dem Satz einen klagenden Charakter verleiht. Verstärkt wird dieser Affekt noch dadurch, daß das Nonen-Motiv bald von einem zweiten Motiv zum Wort „Misere“ begleitet wird, das durch seine Sekundvorhalte auf mehr traditionelle Weise den Affekt des Klagens und Seufzens auslöst. Alle 16 Stimmen nehmen an diesem aus den beiden Motiven ausdrucksvoll konstruierten Satz teil, der keinerlei Anklänge an alte Vorbilder mehr besitzt. Auch in Nr. 2 („Te aeternum patrem“) vermeidet es Mendelssohn, in eher rhetorisch-barocker Weise die „Verehrung Gottes durch alle Welt“ durch die Vielzahl von Stimmen darzustellen. Er fängt vielmehr den Ausdruck der „Verehrung“ ein durch die Beschränkung auf das Solistenquartett, die kurze Eröffnung in der parallelen Molltonart, zurückgenommene Dynamik und durch eine mit Vorhaltsakkorden intensivierte Harmonik. Das Tutti übernimmt im Piano den Gesang des Solistenquartetts, und der Satz endet mit einem Schwellakkord auf dem – liturgisch gesehen – interpolierten, auf Gott bezogenen „Te“. Im folgenden Satz („Tibi omnes angeli“) setzt Mendelssohn die Achtstimmigkeit immer dann ein, wenn er „potestas“, Gottes Macht, hervorheben will, durch exponierte Tonhöhe oder Hemiolienbildung verstärkt.

In Nr. 4 knüpft Mendelssohn an Techniken der venezianischen Mehrchörigkeit an. Nach einer solistischen Einleitung, bei der zunächst die Frauenstimmen synkopiert aus dem Nichts heraus den Gesang der Cherubimen und Seraphimen beginnen, folgt die achtstimmige Sanctus-Akklamation. Sie erinnert mit ihrer Klangfülle in C-Dur und dem steten Schwingen über ruhenden Harmonien, das sich aus dem fallenden, nacheinander durch alle Stimmen wandernden Sanctus-Motiv ergibt, an die Klangwelt eines Gabrieli. Im folgenden „Dominus Deus Sabaoth“ findet ein ebenfalls aus der venezianischen Schule bekanntes Wechselspiel der Chöre statt. Sowohl innerhalb der Stimmverbände jedes Chores als auch antiphonal zwischen den Chorgruppen findet ein Austausch der Worte „Pleni sunt coeli“ statt; dazwischen schiebt sich ein prägnantes homophones „majestatis“, das sich die beiden Chöre im dichten Wechsel zurufen.

Im Kontrast zu den doppelchörigen Sätzen stehen die beiden Soloquartette: das von den tiefen Stimmen beherrschte „Patrem immensae majestatis“ Nr. 6 und das eher lyrische „Te ergo quaesumus“, dessen Schlußwendungen („sanguine redemptisti“ T. 17–19, 24–26, 51–53) und rokokohafte Dreiklangsaufstiege (T. 26ff) von Mendelssohns Affinität zu Mozart sprechen.

Das „Salvum fac“ (Nr. 9) ist im Autograph in zwei Fassungen überliefert: zum einen als Doppelchor und zum anderen als eine ausdrucksvolle Komposition ohne die Sopranstimmen, in der der zweite Alt als Solostimme geführt und von den anderen Stimmen zurückhaltend mit kurzen chorischen oder solistischen Einwüfen begleitet wird. Vermutlich handelt es sich bei dieser zweiten Fassung um eine spätere Vertonung Mendelssohns. Sie ist auf einem separaten Notenblatt notiert, das im Autograph bei der ursprünglichen Nr. 9 zusätzlich eingeschoben ist und die alte Blattabfolge unterbricht. Auch verwendet Mendelssohn eine andere Notenschlüsselform, was ebenfalls dafür spricht, daß die Komposition zu einem ande-

¹¹ S. Bollert, „Die Händelpflege der Berliner Sing-Akademie unter Zelter und Rungenhagen“, in: Bollert, *op. cit.*, S. 71.

ren Zeitpunkt entstanden ist. Dieser läßt sich leider nicht mehr genau ermitteln; zwar notiert Mendelssohn am Ende des Satzes „Berlin 18. Juli“, doch die Jahreszahl ging beim Beschnitt des Autographs verloren.¹² Werner hat über diesen Satz geurteilt: „Dieses ‚Salvum fac‘ gehört zu dem Schönsten, das Mendelssohn überhaupt an Kirchenmusik geschrieben hat“.¹³ Ist ein guter Soloalt vorhanden, kann nur empfohlen werden, diese zweite Fassung zu musizieren (siehe Anhang der vorliegenden Ausgabe), auch wenn dann zwei Solosätze aufeinanderfolgen.

Mendelssohn hat das liturgische *Te Deum* in 12 relativ kurze Nummern aufgeteilt und einzelne Verse unverändert gelassen. Musikalisch gibt er dem Werk ein in der liturgischen Vorlage nicht vorgegebenes zyklisches Element bei: Der Schlußsatz greift auf Material vom Anfang des *Te Deum* zurück. Er beginnt zunächst wie Nr. 4 und wiederholt auf den Text „in te Domine speravi“ die Anfangstakte des *Te Deum*. Die Schlußfuge greift die Themen der ersten Fuge auf und integriert – der liturgischen Vorlage entgegen – noch einmal den Text „Te Deum laudamus“ in den Satz, womit die Komposition musikalisch abgerundet wird.

Herausgeberin und Verlag danken der Staatsbibliothek Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv für die Genehmigung, das Autograph des *Te Deum* einzusehen, zu publizieren und Seiten des Autographs zu faksimilieren. Herrn Dr. Hans-Günter Klein sei besonders gedankt für die Hilfsbereitschaft bei der Einsichtnahme in das Autograph.

Stuttgart, November 1996

Barbara Mohn

Hinweise zur Aufführungspraxis

Das Autograph enthält eine unbezifferte Continuo-Stimme, die nur dann auf einem separaten Notensystem notiert ist, wenn sie obligat geführt wird. In vielen Sätzen (Nr. 2–4, 7–9) erscheint sie weder im Vorsatz noch mit einem eigenen Notensystem, doch es ist davon auszugehen, daß das Continuo durchweg verwendet wurde. Der Befund der Quelle spricht dafür, daß Mendelssohn sich die Notation des Generalbasses dann erspart hat, wenn er als Basso seguente der jeweils tiefsten Stimme folgt. Sobald dies der Fall ist, bricht er nämlich die Notation der Generalbaßstimme einfach ab, wenn Platzmangel herrscht oder ein neues Notenblatt oder System beginnt. In Nr. 1, T. 60, beispielsweise endet eine Seite, und auf der folgenden Notenseite notiert Mendelssohn den Generalbaß mit dem 2. Baß in einem System, das die Beischrift „Continuo e Basso“ trägt. An anderen Stellen verzichtet er auf diese Beischrift (z. B. fol. 17, Nr. 5, T. 26, fol. 49–50, Nr. 12, T. 54–55). In Nr. 10 schreibt Mendelssohn zunächst keinen Generalbaß, zieht aber auf Folio 39 unten zwei Takte per Hand, weil der Baß ab dort obligat geführt wird, und notiert die Stimme bis T. 50, wo sie wieder zum Basso seguente wird, wie Mendelssohn durch einen Custos und „etc.“ im Notensystem vermerkt.

Wenn die Continuo-Stimme ausgeschrieben ist, trägt sie die Bezeichnung „Continuo“; über deren Besetzung liegen keine genaueren Angaben vor.¹⁴ Über die ersten Aufführungen des *Te Deum* in der Singakademie wissen wir, daß der Komponist das Werk vom Flügel aus geleitet hat. Die Singakademie besaß bis 1876 keine Orgel, die ansonsten gewiß verwendet worden wäre. Ob zusätzlich ein Baßinstrument mitgespielt hat, geht aus den spärlichen Angaben nicht hervor. Zelter berichtet in der Erstausgabe der 16stimmigen Messe von Fasch im Jahre 1835 über die Aufführungspraxis dieses mehrchörigen Werkes – das allerdings keine obligate Generalbaßstim-

me, sondern einen bezifferten Basso seguente enthält – in der Singakademie:

Will man zur Sicherheit der Intonation bey jedem Chore einen Contraviolon zugeben, so müßten jedoch die Spieler an Kirchenmusik gewöhnt seyn und ihr Spiel den Singstimmen aneignen wollen. Unter uns ist diese Musik immer blos mit einem guten Flügel oder in der Kirche mit der Orgel begleitet worden.¹⁵

Auch wenn nicht ausgeschlossen ist, daß der Flügel das einzige Generalbaßinstrument war, das Mendelssohn benutzte, so ist eine Unterstützung der wohl bevorzugt zu verwendenen Orgel durch Kontrabaß und Cello gerechtfertigt und klanglich in den Takten, wo der Generalbaß obligat ist oder gar alleine spielt, angemessen. Gerade der „barocke“ Charakter der Continuo-Stimme im ersten, fünften und letzten Satz kann durch eine stärkere Baßbesetzung nur positiv unterstützt werden. Bei einem großbesetzten Chor könnte sogar zusätzlich ein Fagott eingesetzt werden.

Die von Mendelssohn selbst geschriebenen Orgelstimmen zu Ausgaben Händelscher Werke oder zu eigenen Stücken lassen erkennen, daß er Generalbässe nicht streng schulmäßig aussetzte, sondern improvisatorisch – teils nur zwei- bis dreistimmig, teils vollstimmig – den Vokalsatz unterstützte. Die in dieser Ausgabe von Paul Horn vorgenommene Aussetzung ist als Angebot in diesem Sinne zu verstehen.

Das *Te Deum* ist klanglich mit einem Kammerchor ebenso realisierbar wie mit einem größer besetzten Chor. Wir wissen nicht, wieviele Sänger in den Aufführungen unter Leitung des jungen Komponisten mitgewirkt haben. Um 1826 hatte die Singakademie laut Blumer 252 Mitglieder, doch nahmen nur etwa 150 Choristen an den Übungen teil.¹⁶ Wenn man auf die Alternativ-Fassung des „Salvum fac“ verzichtet, können als Solisten (besonders des zweiten Chores) notfalls auch sehr gute Chorsolisten oder eine kleine Chorgruppe fungieren.

¹² Die Datierungsfrage muß leider offen bleiben. Da das *Te Deum* erst im Dezember 1826 abgeschlossen wurde, ist die Alternativfassung der Nr. 9 vermutlich noch nicht im vorhergehenden Sommer entstanden. Es kann aber angenommen werden, daß sie 1827 oder 1828 entstanden ist. Zum einen befand sich Mendelssohn in diesen Jahren am 18. Juli in Berlin (in den Sommern 1829–31 war er nicht in Berlin), und zum anderen spricht für die Jahre 1827 oder 1828 auch die Form der Notenschlüssel am Beginn des Satzes (s. Faksimile S. X). In seinen Vokalwerken bis 1825 ist diese Schlüsselform unbekannt, sie findet sich aber in dem am 4. Nov. 1827 datierten *Tu es Petrus* und dem am 22. 1. 1828 beendeten *Jesu, meine Freude*, in späteren Kompositionen hingegen nicht mehr.

¹³ Werner, *op. cit.*, S. 37.

¹⁴ Mendelssohn hat einige seiner Chorwerke a cappella mit Continuo-Stimme notiert, so auch das *Ave Maria* op. 23 (1830) und das bald nach dem *Te Deum* entstandene *Hora est* (1828). Das *Ave Maria* enthält im Autograph eine bezifferte Continuo-Stimme, die Mendelssohn zu dem Zeitpunkt der Veröffentlichung für Orgel alleine aussetzte, wobei er zugleich eine Instrumentierung für 2 Klarinetten, 2 Fagotti, Violoncello und Kontrabaß anbot, falls keine Orgel vorhanden sei. Die Generalbaßstimme in *Hora est* ist wie die des *Te Deum* unbeziffert, doch trägt sie die Bezeichnung „Organo e Continuo“.

¹⁵ Schünemann, *op. cit.*, S. 96.

¹⁶ Blumer, *op. cit.*, S. 71, 252.

Foreword (abridged)

Although only seventeen years old at the time when he wrote his *Te Deum* (1826), Felix Mendelssohn Bartholdy had already composed a considerable number of works in various forms, among them several sacred pieces. Thanks to his family's wealth and cultural interests this grandson of the philosopher Moses Mendelssohn had already received an excellent musical education. In 1819 Carl Friedrich Zelter (1758–1832) had become his teacher in composition and musical theory. Zelter, who through his teacher Fasch was a third generation pupil of Johann Sebastian Bach, gave his most talented pupil solid training in counterpoint. The young Mendelssohn's sketch books bear witness to intensive exercises in thoroughbass, canon and multiple counterpoint.¹ His studies under Zelter were completed at the end of 1826. Therefore the composition of the *Te Deum*, which Mendelssohn completed on the 5th December 1826, belongs among the first works of his maturity, along with the *Octet* for strings Op. 20, written during the previous year, and the *Overture to A Midsummer Night's Dream* Op. 21, composed during the summer of 1826.

The *Te Deum* was closely associated with the Berlin Singakademie, which was under the direction of Zelter. Mendelssohn had entered the Singakademie on the 1st October 1820. There he learned an extensive repertoire of choral music, some of which had an important bearing on his compositions of that period. In particular he became familiar, through performances, with the works of Handel and Johann Sebastian Bach. Soon he also had opportunities to gain insight into the technical capabilities of a good amateur choir and to get works of his own performed. Less emphasis was placed at the Singakademie on oratorios than on the performance of a cappella works – mostly sacred in character and polychoral in structure. The Singakademie had been founded in 1791 by C. F. Fasch specifically for the preparation of his a cappella Mass for 16 voices, and polychoral works continued to figure prominently among the works studied and performed there, notably those of Allegri, Palestrina, Lotti, Marcello and Leo. Under Zelter, J. S. Bach's double-choir motets were also often rehearsed, and in order to enlarge the repertoire of polychoral works many pieces originally written for four-part choir were arranged for double choir.

Mendelssohn's eight-part *Te Deum* should be seen in connection with this tradition of polychoral singing. We know that it was sung at the Singakademie; not at one of the infrequent public concerts, but within the weekly pattern of rehearsals and internal performances. Martin Blumner, the later director of the Singakademie, wrote:

Among the newly produced pieces intended for the normal studies the compositions of the young Mendelssohn now take pride of place. Within a few weeks of the opening of the building, in February 1827, he rehearsed his own grand eight-part *Te Deum*, which was frequently sung in the following years.²

Rudolf Werner drew attention to a note by Zelter which stated that the *Te Deum* "was sung through in its entirety for the first time by the Singakademie on 12. 2. 27."³ Schünemann gave the date of another performance: on 3. 2. 1829, Mendelssohn's 20th birthday, the composer conducted the *Te Deum* from the piano.⁴ The fact that the autograph score of the *Te Deum* was kept at the Singakademie until 1849 points to the existence of the tradition of performing this work there, and perhaps nowhere else. According to a note kept with the autograph score, Carl Friedrich Rungenhagen, Zelter's succes-

or as head of the Singakademie, gave the autograph score to Mendelssohn's widow Cécile in 1849, mentioning that this *Te Deum* was sung on ceremonial occasions at assemblies of the Singakademie.⁵

There was a great need for settings of the *Te Deum*, because that ancient hymn of praise was frequently sung on festive occasions – not only at the Singakademie. Such occasions included the celebration of political victories, state functions, memorial ceremonies and birthdays. Thus, for example, Handel's *Dettingen Te Deum* was performed at the Singakademie to celebrate the Battle of the Nations in 1813, the King's entry into Berlin on the 2nd August 1814, and his Jubilee in 1822.⁶ Blumner wrote that on the King's birthday a *Te Deum* was always sung at the Singakademie.⁷ Mendelssohn must have been familiar with numerous settings of the *Te Deum*. Apart from the two works by Handel, frequently programmed, we know of performances of *Te Deum* compositions by Caldara (1823) and Righini (1808/09 and 1810). As a strong tradition of double-choir performances had been fostered at the Singakademie, there was considerable interest in double-choir settings of the *Te Deum*. Zelter himself composed an eight-part *Te Deum*, and he arranged Handel's *Utrecht Te Deum* for eight voices, to meet the needs of the Singakademie.⁸ Mozart's *Te Deum* also existed in an eight-voice arrangement by Ludwig Hellwig, who had been vice-principal of the Akademie since 1815. It is therefore reasonable to assume that Mendelssohn wrote his *Te Deum* specifically for the Singakademie as an eight-part work accompanied only by continuo.

Mendelssohn's *Te Deum* gives us hints of the influences to which the young composer was receptive at the Singakademie. First and foremost it was inspired by Handel, to whom homage is paid at the beginning of the work: the melody of the principal theme (No. 1, bars 5–8) and its continuo accompaniment are closely related to Handel's setting of the words "O Lord, in thee have I trusted" in the *Utrecht Te Deum*. The obbligato continuo line, with its running quaver figures and occasional dactylic rhythm, helps to give this movement an unmistakable "baroque" character. This is also evident at the beginning of No. 5, as the choral basses intone a stately theme ("Te gloriosus apostolorum chorus") striding in unison above a continuo accompaniment in quavers, and in No. 10, where a lively triad motive is heard above a broad-spanned bass theme; after all eight voices have come together in the fortissimo "et laudamus te" there follows a vigorous fugato on a subject again marked by a dactylic

¹ See R. Larry Todd, *Mendelssohn's Musical Education. A Study and Edition of his Exercises in Composition*, Cambridge, 1983.

² Martin Blumner: *Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin, 1891, p. 71. The new Akademie building was opened officially on 8. 4. 1827, but rehearsals had taken place there since January.

³ Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt, Main, 1930.

⁴ Georg Schünemann, *Die Singakademie zu Berlin*, Berlin, 1941, p. 54.

⁵ This letter is kept with the autograph score of the *Te Deum*, Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B), cat.: *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy* 46. The contents of this letter are given in the German Foreword. The copied performing parts and details of rehearsals mentioned in the letter, which would have given fuller information concerning the performances, were lost during the Second World War.

⁶ Blumner, *op. cit.*, p. 42, 43, 60.

⁷ Blumner, *op. cit.*, p. 60, see also the list of performances in the Appendix.

⁸ See Bollert, "Die Händelpflege der Berliner Sing-Akademie unter Zelter und Rungenhagen" in: Werner Bollert, *Die Singakademie zu Berlin, Festschrift zum 175jährigen Bestehen*, Berlin, 1966, p. 71.

rhythm so characteristic of the continuo age. In bar 36 the male voices sing the words “in saeculum saeculi” in unison to a melody whose narrow intervals and long note values are again reminiscent of the theme from the *Utrecht Te Deum*. Other passages were inspired by the sounds of Venetian multi-choral polyphony, for example the Sanctus in No. 4 with its tonal richness in C major and the swaying motives above tranquil harmonies. The descending Sanctus theme, sung by all the voices in succession, leads into “Dominus Deus Sabaoth” for double choir. The words “Pleni sunt coeli” are passed to and fro both within the vocal texture of each choir and antiphonally between the two choirs, interrupted by the homophonic setting of “majestatis.”

Thoroughly familiar with music for double choir as he was through his practical experience at the Singakademie, Mendelssohn employed this genre in its varied forms in the *Te Deum*. The eight-part choir is contrasted by a double choir of solo voices. The soloists are used wholly within the multi-choral structure; there are no arias or separate numbers for a solo voice. Mendelssohn makes most impressive use of 16-part writing, with alternation of soli and chorus, in “Dignare Domine” (No. 11), possibly the most original and most powerfully expressive movement in the *Te Deum*. All 16 voices participate in this movement, which is constructed on the basis of two “Misere” motives and which no longer suggests the music of earlier ages.

“Salvum fac,” No. 9, exists in two versions: one for double choir, and the other an expressive composition without soprano voices. The second alto sings as soloist, the other voices providing subdued accompaniment with brief choral or solo interjections. Presumably this second version was a later setting by Mendelssohn. It was inserted into the autograph score with the original version, on a sheet of manuscript paper added to the original pagination. In this second version Mendelssohn wrote the clefs in a form different from that which he used throughout the remainder of the score, an indication that it dates from a different period. Unfortunately the date of this additional movement cannot be precisely ascertained: at the end of the movement Mendelssohn wrote “Berlin, 18th July,” but when the pages of the autograph were trimmed the indication of the year was cut off and lost.⁹ The second version is given in the Appendix to the present edition.

Written at the end of his apprentice years with Zelter, the *Te Deum* demonstrates the wide range of music to which Mendelssohn was receptive, his ability to integrate musical styles of the past into his own compositional idiom, but nevertheless attaining a world of expression and sound all his own – an element which was to characterize all his later creative achievements.

Stuttgart, November 1996
Translation: John Coombs

Barbara Mohn

Notes for performance

The autograph score contains an unfigured continuo line, which is given a separate staff only when it is obbligato in character. In several movements (Nos. 2–4, 7–9) it is not given at all. Nevertheless the continuo part should be played throughout. It appears from the autograph score that Mendelssohn considered it unnecessary to write a separate continuo line when the continuo doubled the vocal basses as a basso seguente. It can be seen that when this is the case, the notation of the continuo line breaks off when there is lack of

space or at the beginning of a new page or staff. For example, in No. 1 at bar 60 a page ends, and on the next page Mendelssohn indicates the continuo on the 2nd bass line, with the note “Continuo e Basso.” At other points he omits this note (e.g. fol. 17, No. 5, bar 26, fol. 49–50, No. 12, bar 54–55). In No. 10 he does not at first show the continuo line, but on page 39 he adds two bars below the vocal line, because there the continuo is obbligato, and this continues until bar 50, where it again becomes basso seguente; here Mendelssohn marked “etc.” against the staff.

Where the continuo line is written out the line is always identified by the word “Continuo,” without any indication of the instrument or instruments to be used.¹⁰ It is known that at the earliest performances of this *Te Deum* at the Singakademie the composer directed the performances from a grand piano. Until 1876 the Singakademie did not possess an organ, which would otherwise certainly have been used. The few accounts which we have of the early performances do not tell us whether an additional basso continuo instrument was used. The first edition of the *Mass* by Fasch, published in 1835, contained an account by Zelter of the performing practice concerning this work, which is polychoral – although it has no obbligato continuo but merely a figured basso seguente line – at the Singakademie:

If a Contraviolon is added to each choir for certainty of intonation, the instrumentalists must be familiar with church music and willing to match their playing to the voices. With us this music has always been accompanied merely by a good grand piano, or in church by the organ.¹¹

Although it is possible that a grand piano was the only continuo instrument which Mendelssohn used, support of the keyboard instrument by a double bass and cello is both justified and tonally suitable in passages where the continuo is obbligato, or where it even plays alone. The “baroque” character of the continuo part in the first, fifth and last movements is enhanced by the addition of stringed instruments. If the choir is large, it is also possible to add a bassoon.

The organ parts which Mendelssohn added to editions of works by Handel, and to compositions of his own, show that he realized continuo basses not academically but in an improvisatory manner – sometimes in only two or three parts, sometimes fully chordally – to support the voices. The realization of the continuo by Paul Horn in the present edition has been completed in accordance with this practice.

⁹ Unfortunately the question of dating must remain open. As the *Te Deum* was not completed until December 1826, the alternative version of No. 9 was presumably not composed during the summer of that year. It may, however, be assumed that it dates from 1827 or 1828. Firstly Mendelssohn was in Berlin on the 18th July of both years (he was not in Berlin during the summers of 1829–31), and secondly the supposition that the alternative movement dates from 1827 or 1828 is supported by the style of the clef signs at the beginning of this movement, which differ from those used throughout the remainder of the autograph score (see facsimile, p. X). Mendelssohn never wrote clef signs in this way in his vocal works composed before and during 1825; such clefs are, however, to be found in *Tu es Petrus*, dated 4th November 1827, and in *Jesu, meine Freude*, dated 22.1.1828.

¹⁰ Mendelssohn included a continuo line in some of his cappella works, including the *Ave Maria* Op. 23 (1830) and *Hora est*, written in 1828, soon after the *Te Deum*. The autograph score of the *Ave Maria* includes a figured continuo line, which Mendelssohn realized for organ when this piece was published; he also made an instrumental arrangement of the accompaniment for 2 clarinets, 2 bassoons, cello and double bass, for use if no organ was available. The continuo line in *Hora est*, like that in the *Te Deum*, is unfigured, but it is marked “Organo e Continuo.”

¹¹ Schünemann, *op. cit.*, p. 96.

Avant-propos (abrégé)

Felix Mendelssohn Bartholdy avait à peine 17 ans lorsqu'il composa son *Te Deum* de 1826. À cette époque, le jeune compositeur pouvait se flatter d'avoir exercé son talent dans les genres musicaux les plus divers parmi lesquels celui de la musique sacrée tient une place non négligeable. L'aisance matérielle et ce goût pour les lettres et les arts qui régnait dans la maison paternelle permit au petit-fils du philosophe Moses Mendelssohn d'acquérir dès son enfance une excellente formation musicale. En 1819 Carl Friedrich Zelter (1758–1832), directeur de la Singakademie, devint son maître de composition. Ayant été l'élève de Fasch, Zelter était aussi, de ce fait, un disciple (de troisième génération) de Johann Sebastian Bach. C'est ainsi que Mendelssohn reçut un solide enseignement de contrepoint. Les cahiers d'esquisses du jeune compositeur témoignent d'exercices approfondis en matière de basse continue, de canon et de contrepoint à plusieurs voix.¹ C'est au fin de 1826 que Mendelssohn acheva officiellement ses études auprès de Zelter. La composition du *Te Deum* (achevée le 5 décembre 1826) intervient ainsi au terme des années d'apprentissage chez Zelter et compte, au même titre que l'*Octuor* op. 20 composé l'année précédente et l'*Ouverture pour le Songe d'une nuit d'été* op. 21, parmi les œuvres de la première maturité du compositeur.

Le *Te Deum* fut également composé dans l'ambiance de la Singakademie de Berlin qui avait baigné les années d'études du compositeur. Felix Mendelssohn et sa sœur Fanny avaient adhéré le 1^{er} octobre 1820 à cette institution. Au cours des séances de répétition et des « vendredis musicaux » il se familiarisa avec un vaste répertoire choral dont les œuvres composées au cours de ces années portent la trace. Il pratiqua Händel et J.-S. Bach, compositeurs auxquels il demeura attaché toute sa vie durant. L'institution lui offrit également bientôt la possibilité de s'initier aux possibilités vocales d'un bon chœur d'amateurs et d'exécuter ses propres œuvres. La Singakademie cultivait moins le genre de l'oratorio que le chant a-cappella, le plus souvent à plusieurs chœurs et sacré. Les œuvres à plusieurs chœurs occupèrent-elles d'emblée un rôle prédominant dans le répertoire de cette formation où les œuvres d'Allegri, de Palestrina, de Lotti, de Marcelli et de Leo en occupaient une place importante. Du temps de Zelter, on y exécuta souvent les motets à double-chœur de J.-S. Bach. Dans le but d'élargir le répertoire de cet ensemble, on adapta d'œuvres aussi pour double chœur de voix.

Le *Te Deum* à huit voix de Mendelssohn se situe dans cette tradition de chant à plusieurs chœurs. On sait qu'il fut exécuté par la Singakademie. Cela eut lieu plutôt lors de ses séances de travail hebdomadaires que lors d'exécutions publiques qui furent organisées rarement. Martin Blumner qui dirigea plus tard la Singakademie et qui écrivit son histoire, rapporte à ce sujet :

Les compositions du jeune Mendelssohn tiennent une place privilégiée parmi les nouvelles pièces qui alimentèrent les séances de travail habituelles. Peu de temps après l'inauguration de la maison, en février 1827, on étudia son grand *Te Deum* à huit voix que l'on chanta souvent dans les années qui suivirent.²

Rudolf Werner renvoie à une note de Zelter selon laquelle le *Te Deum* fut chanté pour la première fois dans son intégralité le 12/II/27 par la Singakademie.³ Selon Schünemann il fut également exécuté le 3 février 1829, soit à l'occasion du 20^e anniversaire de Mendelssohn ; le compositeur lui-même aurait alors dirigé le *Te Deum* au piano.⁴ La partition autographe du *Te Deum* fut conservée jusqu'en 1849 à la Singakademie. Selon une note qui accompagne l'autographe, Carl Friedrich

Rungenhagen, qui succéda à Zelter à la direction de la Singakademie, remit en 1849 l'autographe à Cécile Mendelssohn, la veuve du compositeur. Cette note précise en outre que le *Te Deum* avait été chanté lors de divers réunions solennelles de la Singakademie.⁵

Le *Te Deum* est un genre fort sollicité. Cette hymne de louange qui remonte aux temps les plus anciens de l'église, est volontiers chantée lors d'événements exceptionnels : célébration de victoires politiques, de grands moments de la vie de l'Etat, commémorations et fêtes anniversaires. Ainsi, le *Te Deum de Dettingen* de Händel fut-il exécuté par la Singakademie à l'occasion de la « Völkerschlacht » de 1813, lors de l'entrée du roi à Berlin, le 2 août 1814, et à l'occasion de l'anniversaire de son règne en 1822.⁶ Blumner rapporte que, chaque année, la Singakademie donnait un *Te Deum* à l'occasion de l'anniversaire du roi.⁷ Sans doute Mendelssohn a-t-il connu tant un grand nombre de *Te Deum*. Outre les deux œuvres de Händel fréquemment mises au programme, on sait que la Singakademie avait également chanté les *Te Deum* de Caldara (1823) et de Rhigini (1808/09 et 1810). L'intérêt pour les *Te Deum* à double chœur était d'autant plus vif que la Singakademie avait développé une forte tradition en matière de chant à double chœur. Zelter lui-même composa un *Te Deum* à huit voix et réalisa, pour les besoins de la Singakademie, un arrangement à huit voix du *Te Deum d'Utrecht* de Händel.⁸ On possède également un arrangement à huit voix du *Te Deum* de Mozart réalisé par Ludwig Hellwig qui, à partir de 1815, partagea la direction de l'Académie. Aussi n'est-il pas surprenant de supposer que Mendelssohn avait délibérément composé son *Te Deum* pour la Singakademie comme une œuvre à huit voix avec, pour seul accompagnement, une basse continue.

Le *Te Deum* de Mendelssohn est marqué par l'influence que la Singakademie avait exercée sur le jeune compositeur. On y retrouve tout d'abord l'ombre d'une œuvre de Händel que Mendelssohn cite tout au début de l'œuvre : la mélodie du thème principal (n° 1, mes. 5–8), de même que la basse continue, s'inspire en effet du « O Lord, in thee have I trusted » du *Te Deum d'Utrecht*. Le monnayage en croches de la basse continue, entrecoupé ici et là de sections en rythme dactylique, confère à ce mouvement un caractère résolument « baroque ». Il marque également le début du n° 5 : les basses du chœur entonnent à l'unisson un thème solennel (« Te gloriosus apostolorum chorus ») qui s'élève, degré par degré, sur une pulsation de croches scandée par la basse continue. Ce caractère baroque se retrouve encore au n° 10, sur un ample thème exposé à la basse s'étend un motif construit sur les notes de l'accord parfait. Après que les voix se sont réunies fortissimo à huit voix sur « laudamus te », suit un fugato dont le thème épouse cette articulation rythmique dactylique si répandue à l'époque baroque. De nouveau, à la mesure 36, les voix d'hommes exposent à l'unisson, sur « in saeculum saeculi », un thème dont la structure par intervalles conjoints et ses grandes valeurs de durées évoque irrésistiblement le thème tiré du *Te Deum d'Utrecht* à n° 1. D'autres passages évoquent le climat sonore de la polychoralité vénitienne, ainsi le Sanctus (n° 4) avec sa saturation sonore en Ut majeur et cet incessant va-et-vient de blocs harmoniques issus du motif descendant du Sanctus et de son exposition successive à toutes les voix. Cette atmosphère vénitienne se retrouve aussi dans le « Dominus Deus Sabaoth » en forme de double chœur : l'ordre des mots « Pleni sunt coeli » se trouve bouleversé tant à l'intérieur des différentes masses vocales que par le jeu antiphoné des groupes vocaux ; entre les deux se glisse

un imposant « majestatis » homophone que les deux chœurs énoncent en alternance.

Familiarisé par sa pratique au sein de la Singakademie avec cette écriture à double chœur, Mendelssohn la y met en œuvre sous toutes ses formes. Au chœur à huit voix s'oppose ainsi un groupe de solistes également conçu selon le principe du double-chœur. Les voix solistes fonctionnent également sur le mode de la polychoralité : le *Te Deum* ne possède en effet aucun air ou de numéro entier conçu pour une voix soliste. Le « Dignare Domine » (n° 11) à seize voix faisant alterner soli et chœur, est l'un des numéros les plus impressionnants et originaux de l'œuvre. Toutes les seize voix participent à ce mouvement et qui n'éveille au demeurant aucune réminiscence d'anciens modèles.

Le « Salvum fac » (n° 9) tranche sur les autres mouvements. On en possède deux versions : d'une part pour double chœur, d'autre part sous la forme d'une composition très expressive sans soprano dans laquelle le deuxième alto est traité en soliste. Les autres voix l'accompagnent avec retenue et de brèves interventions chorales ou solistes. Cette seconde version est probablement une composition plus tardive de Mendelssohn. Il s'agit toutefois d'une simple feuille de musique brochée en annexe à l'autographe de la première version. Dans cette seconde version, Mendelssohn utilise une autre forme de clef qui atteste également que cette version fut composée ultérieurement. Il est impossible cependant de dater plus précisément cette seconde version ; Mendelssohn a ajouté à la fin du mouvement la mention « Berlin 18 juillet » ; toutefois l'année est perdue car les marges de l'autographe ont été malencontreusement coupées.⁹ Cette version est éditée en appendice à la présente édition.

Le *Te Deum* fut composé au terme des années d'apprentissage auprès de Zelter et révèle déjà toute la capacité de réception de Mendelssohn, son aptitude à intégrer les styles musicaux du passé à sa propre manière de composer et d'atteindre cependant un univers sonore et une expressivité tout à fait singulière – dimension qui dominera ultérieurement toutes ses compositions.

Pour les notes, voir le texte anglais.

Stuttgart, novembre 1996
Traduction : Christian Meyer

Barbara Mohn

Indications pour l'exécution

Une partie de continuo non chiffrée accompagne l'autographe. Cette partie est notée sur une portée séparée aux seuls endroits où elle doit obligatoirement être exécutée. Dans plusieurs mouvements (n° 2–4, 7–9) elle est totalement absente. On peut toutefois supposer qu'elle fut exécutée tout au long de l'œuvre. Cette source semble indiquer que Mendelssohn a renoncé à noter la basse continue dès lors que celle-ci était conçue en basso seguente. On observe en effet que dès qu'il en va ainsi, la notation de la basse continue est interrompue soit par manque de place, soit en raison du commencement d'une nouvelle page de musique ou d'une nouvelle portée. Ainsi, mes. 60 du n° 1, s'achève une page ; à la page suivante, Mendelssohn note la basse continue dans une portée commune à la seconde basse qui porte la mention « Continuo e Basso ». Ailleurs, il renonce à cette mention, ainsi par ex. aux fol. 17 (n° 5, mes. 26) et fol. 49–50 (n° 12, mes. 54–55). Au début du n° 10 la basse continue n'est pas notée ; au bas du f. 39 toutefois, deux mesures sont ajoutées à la

main, car à partir de cet endroit, la basse est contrainte ; elle est notée jusqu'à la mesure 50 à partir de laquelle elle redevient seguente (cf. guidon et mention « etc. »).

Aussitôt que la partie de continuo est notée in extenso, elle est accompagnée de la mention « continuo ». Rien ne précise par ailleurs la manière dont elle était réalisée.¹⁰ On sait que lors des premières exécutions du *Te Deum* à la Singakademie, le compositeur dirigeait l'œuvre à partir du piano à queue. Avant 1876 la Singakademie ne possédait pas d'orgue – instrument auquel on aurait sans nul doute fait appel. Les rares informations que l'on possède ne permettent pas d'établir si l'on utilisait un instrument de basse supplémentaire. Dans la première édition de la Messe à seize voix de Fasch en 1835, Zelter donne quelques indications concernant la manière dont la Singakademie exécutait cette œuvre à plusieurs chœurs (elle ne comporte pas de partie de continuo obligée mais seulement d'accompagnement) :

Si l'on veut, pour assurer l'intonation, utiliser un *Contraviolon* pour chaque chœur, les instrumentistes devront toutefois être familiarisés avec la musique d'église et accorder leur jeu à la partie vocale. Entre nous cette musique a toujours été simplement accompagnée par un bon piano à queue ou, dans l'église, par un orgue.¹¹

Même s'il n'est pas exclu que le piano à queue était l'unique instrument de basse continue que Mendelssohn ait utilisé on pourrait s'imaginer d'utiliser une orgue. Au-delà, il n'est pas impossible de le renforcer par une contrebasse et un violoncelle aux endroits, plus précisément où la basse continue est obligée, et là où elle intervient en solo. Dans les premier, cinquième et dernier mouvements plus particulièrement un ensemble instrumental plus fourni rehaussera le caractère « baroque » de cette partie de basse. En présence d'une formation chorale aux effectifs plus importants il est possible en outre d'ajouter un basson.

Les parties d'orgue que Mendelssohn a rédigées pour l'édition d'œuvres de Händel ou pour ses propres œuvres indiquent qu'il ne réalisait pas ses basses selon une règle scolaire, mais soutenait les parties vocales d'une manière plus souple – tantôt deux ou trois voix, tantôt par tout l'ensemble. La réalisation de M. Paul Horn dans cet édition s'entend dans ce sens.

Te Deum

1. Te Deum laudamus

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809–1847

Allegro

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

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

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

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

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

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

Tenore
Te De - um lau - da

Basso
Te De - um lau - da

Allegro
Tutti

Continuo

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It includes vocal parts for Soprano, Alto, Tenore, and Basso in two groups (Coro I and Coro II), and a Continuo part. The tempo is marked 'Allegro'. The lyrics are 'Te De - um lau - da - - - - mus,'. The music is in G major and common time. A large watermark 'PROBE PART FÜR' is overlaid diagonally across the page.

6 I, II

Coro I+II
De - um

te De - um lau -

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It includes vocal parts for Coro I+II and a Continuo part. The lyrics are 'De - um' and 'te De - um lau -'. The music is in G major and common time. A large watermark 'PROBE PART FÜR' is overlaid diagonally across the page.

On CD with *Kammerchor Stuttgart*, conducted by Frieder Bernius (CV 83.104).

Aufführungsdauer / Duration: ca. 35 min.

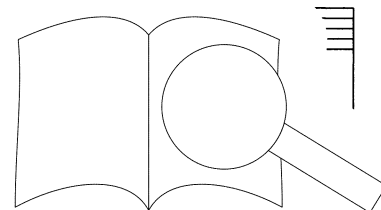
© 1997 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.137

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

Herausgegeben von Barbara Mohn

Generalbassaussetzung
und -ergänzung: Paul Horn



11

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

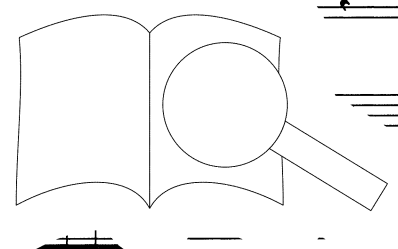
16

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

21

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

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



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

mus, te De - um lau - da - -

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

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

mus: te Do - mi - num con - fi - te - mur, con - fi - te

mus: te Do - mi - num con - fi - te - mur,

mus: te Do - mi - num con - fi - te - mur, te Do - minum c - te Do - mi - num con - fi -

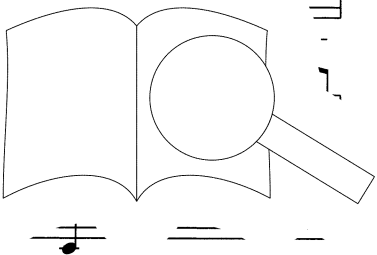
mus: te Do - mi - num con - fi - te - mur, - um con - fi - te - mur, te

te Do - - - mur, con - - fi -

te Do - minum con - fi - te - mur,

te Do - mi - num con - fi - te - mur, te Do -

fi - te - - - mur, con - fi - te - - mu



41

te - mur, te con - fi - te

te Do - minum con-fi - te mur, te Do - minum con-fi -

mi - num, te Do - minum con-fi - te

te - mur.

46

mur, te Do - mi-num con-fi - te - mur.

te - mur, te Do - minum con-fi - te

um lau -

Te De - um Ie - su - num con-fi - te - mus,

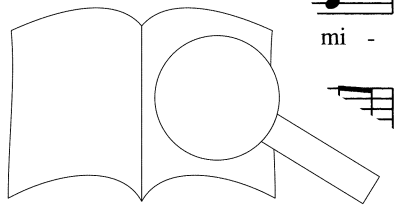
51

da - mus: te Do - mi-num con-fi -

mur, te Do - mi-num con-fi - te

te Do - mi-num con-fi - te mur, con - fi -

ni-num con-fi - te - mur, te Do - mi -



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

55

Coro I

te
mur. Te De - um lau - da -

te
mur, te Do - mi - num con-fi - te

num, te Do - mi - num, te con - fi - te - mur.

Coro II

te
mur, te con - fi - te

te
mur, con - fi -

num, te Do - mi - num, te con - fi - te

60

- mur, te, te - mur.

- mus, te

- mur.

Te r

da - mus:

mus:

te Do - mi - num.

De - um, te Do - mi - num con - fi -

- mur. Te De - um lau -

De - um,

Te De - um lau - da - - - -
 mus, te, te lau - da - - - -
 te De - um lau - da - - - -
 te Do - mi-num con-fi - te - - - -

Te De - um lau - da - - - -
 te - - - mur. Te lau - da - - - -
 da - - - - mus, lau - da - - - -
 te Do - mi-num con-fi - te - - - -

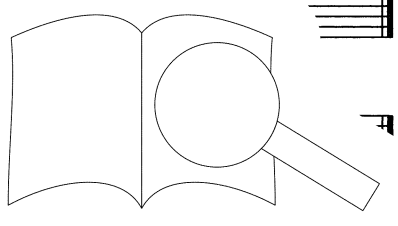
ff

mus, lau-da - - - - fi - te - - - mur.
 mus: te Do - mi - num coi. con - fi - te - - - mur.
 mus: te Do - mi - - - - mur.
 mur, te Do - - - - mur, te con - fi - te - - - mur.

mus, lau-d- - - - mus: con - fi - te - - - mur.
 in con-fi - te - mur, te con - fi - te - - - mur.
 - - - num con-fi - te - - - mur.
 n. Do - mi - num con-fi - te - mur, con - fi

ff

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



2. Te aeternum Patrem

Lento

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

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

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

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

Coro I

Coro II

Soprano
Te ae - ter - num Pa - trem

Alto
Te ae - ter - num Pa - trem

Tenore
Te ae - ter - num Pa - trem

Basso
Te ae - ter - num Pa - trem

Continuo
ergänzt

Lento

Tutti

Soli

9

- - - ra ve - ne - ra - tur,

- - - ra ve - ne - ra - tur,

- - - ra ve - tur, ve - ne - ra - tur,

- - - tur, ve - ne - ra - tur,

- - - omnis ter - ra ve - ne - ra - tur,

Solo

Tutti *p*

o - mnis, o - mnis ter

Tutti *p*

Tutti

T

Tutti *p* *pp*

ve - ne - ra - - - - - tur,

Tutti *p* *pp*

o - mnis - - - - - ve - ne - ra - - - - - tur,

Tutti *p* *pp*

o - mnis ter - ra ve - ne - ra - - - - - tur,

Tutti *p* *pp*

o - mnis ter - ra ve - ne - ra - - - - - tur,

Tutti *p* *pp*

ve - ne - ra - - - - - tur,

Tutti *p* *pp*

ra ve - ne - ra - - - - - tur,

Tutti *p* *pp*

mnis, o - mnis ve - ne - ra - - - - - tur,

Tutti *p* *pp*

ra, ter - ra ve - ne - ra - - - - - tur,

Solo

o - mnis ter - ra ve - ne - ra - tur, ve - ne -

Solo

o - mnis ter - ra ve - ne - ra

Solo

o - mnis ter - ra ve - ne - ra

Solo

o - mnis ter - ra ve - ne - ra

Solo

o - mnis ter - ra ve - ne - ra

Solo

o - mnis ter - ra ve - ne - ra

Solo

o - mnis ter - ra ve - ne - ra

Solo

o - mnis ter - ra ve - ne - ra

Solo

o - mnis ter - ra ve - ne - ra

Solo

o - mnis ter - ra ve - ne - ra

PROBENPARTIUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced

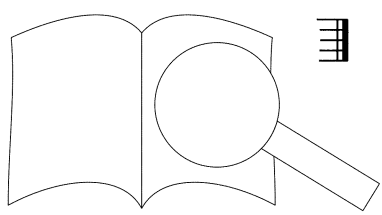
Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

ra - - - tur, *Tutti p* ve - ne - ra *pp*
 tur, *Tutti p* o - mnis ve - ne - ra *pp*
 - - - tur, *Tutti p* o - mnis ter - ra ve - *pp*
 ve - ne - ra - tur, *Tutti p* ve - ne - ra - *pp*
p o - mnis ter - ra, o - mnis ve - ne - ra - *pp*
p o - mnis ter - ra, ter - ra ve - ne *pp*
p o - mnis ter - ra ve - *pp*
Tutti p o - mnis ter - ra ve ne *pp*

ra - - - tur *Solo* te. *Tutti p*
 - - - tur te. *Tutti p*
 ne - ra - tur, *Solo* o - mnis tr - ra tur te. *Tutti p*
Solo o - mnis tr - ra tur *Tutti p*
 ve - ne - ra - tur te. *Tutti p*
 - tur te. *Tutti p*
 - tur te. *Tutti p*
 - tur *Solo ra* - - - tur *Tutti p*
 - tur *Solo*

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



3. Tibi omnes angeli

Allegro

Soprano
Ti - bi o-mnes an - ge-li, o - mnes an - - ge - li, o - mnes

Alto
Ti - bi o-mnes an - ge-li, o - mnes an - - ge - li, o - mnes

Tenore
Ti - bi o-mnes an - ge-li, o - mnes an - - ge - li,

Basso
Ti - bi o-mnes an - ge-li, o - mnes an - - ge - li, o - mnes

Coro I

Soprano
Ti - bi o-mnes an - ge-li, o - mnes an - - ge - li, nes

Alto
Ti - bi o-mnes an - ge-li, o - mnes an - - ge -

Tenore
Ti - bi o-mnes an - ge-li, o - mnes an -

Basso
Ti - bi o-mnes an - ge-li, o - mnes

Coro II

Continuo
ergänzt

Allegro

6
an - ge-li, coe - - li, ti - bi
an - ge-li, bi coe - - li, ti - bi
ti - bi coe et u - ni - ver - -
an - ge-li, li, ti - bi coe - - li
an - ge ti - bi coe - - li, ti - bi
ti - bi, ti - bi coe - - li, ti - bi
an - - - li et "

coe - - - li et u - ni - ver - sae po - te -

coe - - - li et u - ni - ver - - - sae po - te -

sae, et u - ni - ver - sae, u - ni - ver - sae po - te

et u - ni - ver - sae, et u - ni - ver - sae po - te -

coe - - - li et u - ni - ver - sae po - te -

coe - - - li et u - ni - ver - - - sae

sae, et u - ni - ver - sae, u - ni - ver -

et u - ni - ver - sae, et u - ni - sae

ff sta - - - tes,

ff sta - - - tes,

ff sta - - - tes,

ff sta - tes,

ff sta - - - tes,

ff sta - - - tes,

ff sta - - - tes,

tes, et u - ni - ver - sae, u - ni - ver - sae

tes, et u - ni - ver - sae, u - ni - ver - sae

tes, et u - ni - ver - sae, u - ni - ver - sae

tes, et u - ni - ver - sae, u - ni - ver - sae

tes, et u - ni - ver - sae, u - ni - ver - sae

tes, et u - ni - ver - sae, u - ni - ver - sae

tes, et u - ni - ver - sae, u - ni - ver - sae

tes, et u - ni - ver - sae, u - ni - ver - sae

tes, et u - ni - ver - sae, u - ni - ver - sae

24

po - te - sta - - tes. Ti - bi o-mnes an - ge-li, o - - mnes

po - te - sta - - tes. Ti - bi o-mnes an - ge-li, o - - mnes

po - te - sta - - tes. Ti - bi o-mnes an - ge-li, o - - mnes

po - te - sta - - tes. Ti - bi o-mnes an - ge-li, o - - mnes

po - te - sta - - tes. Ti - bi o-mnes an - ge-li, o - - mnes

po - te - sta - - tes. Ti - bi o-mnes ar mnes

30

an - - ge - li, ti - bi li, ti - bi coe - li,

an - ge - li, coe - li, ti - bi coe - li,

an - ge - li, - - - li, ti - - - bi,

an - ge - li, ti - bi coe - li, ti - bi coe - li,

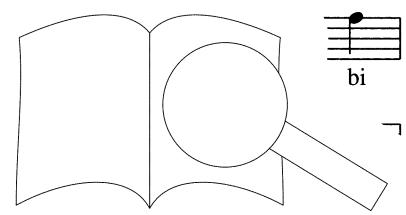
ti, - ti - bi, ti - bi coe - li, ti - bi coe - li,

ti - bi coe - - - li, bi,

an ge - li, ti - bi o - mnes, ti - bi coe - li, bi

PROBEN

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



ti - bi coe - li, ti - bi coe - li, ti - -
 ti - bi coe - li, ti - bi, ti - bi o-mnes an - ge-li, ti - bi o-mnes
 ti - bi coe - li, ti - bi, ti - bi o-mnes an - ge-li, ti - bi o-mnes
 coe - - li, ti - bi coe - - li, et o-mnes an - ge-li, ti - bi o-mnes

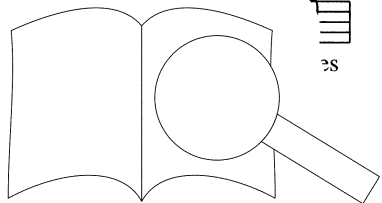
ti - bi coe - li, ti - bi coe - li, ti - -
 ti - bi coe - li, ti - bi, ti - bi o-mnes an - ge-li, ti
 ti - bi coe - li, ti - bi, ti - bi o-mnes an - ge-li,
 coe - - li, ti - bi coe - - li, et o-mnes an - nes

- - bi, ti - - bi li, ti - bi o-mnes
 an - ge-li, ti - bi, ti - - li, ti - bi o-mnes
 an - ge-li, ti - - - - li, ti - bi o-mnes
 an - ge-li, oi coe - - li, ti - bi o-mnes

- - coe - - li, ti - bi o-mnes
 an - ti - bi coe - - li, ti - bi o-mnes
 ti - bi coe - - - - li, o-mnes
 ti - bi, ti - bi coe - - li,

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

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



an - ge - li, ti - bi an - ge - li, ti - bi po - - te - -

an - ge - li, ti - bi u - ni - ver - sae, ti - - bi

an - ge - li, ti - bi an - ge - li et u - ni - ver - sae,

an - ge - li, ti - bi an - ge - li et u - ni -

an - ge - li, ti - bi an - ge - li, ti - bi po - - te - -

an - ge - li, ti - bi u - ni - ver - sae, ti - - b'

an - ge - li, ti - bi an - ge - li et u -

an - ge - li, ti - bi an - ge - li ni -

sta - - tes, po - -

u - - ni - ver - sae - - tes, ti - -

et u - ni - ver - sae

ver - sae, u - ni

sta po - te - sta - -

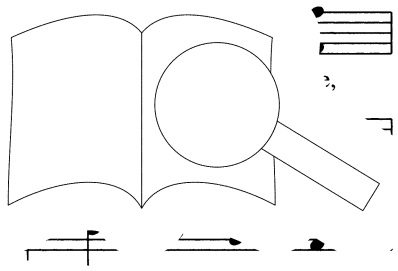
sta sae po - te - sta - - tes, ti - -

ver - sae po - te - sta - - tes, u - - sae,

ver - ni - ver - sae po - te - sta - - t

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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert



tes, ti - bi coe - li, ti - bi po - te - sta - - tes,
 - - bi - coe - li, ti - bi coe - li, ti - bi po - te - sta - - tes, ti - bi
 et u - ni - ver - - sae, ti - bi coe - li, ti - bi po - te - sta - - tes,
 et u - ni - ver - - sae, ti - bi coe - li, ti - bi po - te - sta - - tes,
 - - tes, ti - bi coe - li, ti - bi po - te - sta - - tes,
 bi, ti - - bi, ti - bi coe - li, ti - bi po - te - sta - -
 et u - ni - ver - - sae, ti - bi coe - li, ti - bi po - te - sta
 et u - ni - ver - - sae, ti - bi coe - li, ti - bi po -

ti - bi coe - li et u - ni -
 coe - - li, ti - bi coe -
 ti - bi coe - li po - te - sta - - tes.
 ti - bi coe - er - sae po - te - sta - - tes.
 ti - bi - - ni - ver - sae po - te - sta - - tes.
 coe ve - - li, ti - bi po - te - sta - - tes.
 et u - ni - ver - sae po - te - sta - - tes.
 ti - coe - li et u - ni - ver - sae po - te -

PROBENPARTIUR
 Evaluation Copy - Quality may be reduced
 Carus-Verlag

4. Tibi cherubim

Adagio non troppo

Soprano *Solo*
Ti - bi che - ru - bim et se - ra - phim

Alto *Solo*
Ti - bi che - ru - bim et se - ra - phim

Tenore *Solo*
Ti - bi che - ru - bim et se - ra - phim

Basso *Solo*
Ti - bi che - ru - bim et se - ra - phim

Soprano *Solo*
Ti - bi che - ru - bim et se - ra - phim

Alto *Solo*
Ti - bi che - ru - bim et se - ra - phim

Tenore *Solo*
Ti - bi che - r

Basso *Solo*
Ti - bi

Continuo *Soli*
ergänzt



11

in - ces - sa - - - bi

in - ces - sa

in - ces - sa - bi - li vo - ce ex - cla -

in - ces - sa

in - ces

bi - li vo - ce:

bi - li vo - ce:

in - ces -

in - ces



San - ctus, San - ctus,
 ad lib.
 mant: San - ctus,
 bi - li: San - ctus,
 mant: San - ctus,
 bi - li: San - ctus

32 Tutti *f*

Tutti San - ctus, San - ctus,
 Tutti San - ctus, San - ctus,
 Tutti San - ctus, San - ctus,
 Tutti San - ctus, San - ctus,
 Tutti San - ctus, San - ctus,
 Tutti San - ctus, San - ctus,
 Tutti San - ctus, San - ctus,
 Tutti San - ctus, San - ctus,
 Tutti San - ctus, San - ctus,
 Tutti San - ctus, San - ctus,
 Tutti San - ctus, San - ctus,
 Tutti San - ctus, San - ctus,
 Tutti San - ctus, San - ctus,



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

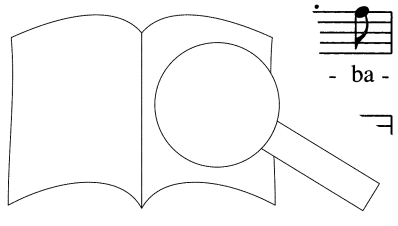
più allegro

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

più all.

Do - mi - nus ba - oth.
 Do Sa - ba - oth.
 Do - mi - us Sa - ba - oth.
 mi - nus.
 De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba -
 De Do - mi - nus De - us Sa - ba -
 - a - oth, Sa - ba -
 - ba -

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

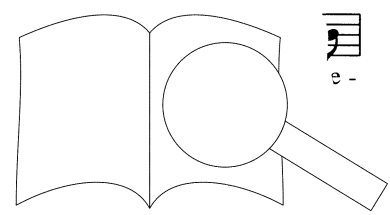


Ple - ni sunt coe - li et ter - ra, ple - ni sunt coe - li et ter - ra ma - je - sta - tis,
 Ple - ni sunt coe - li et ter - - - ra ma - je - sta - tis,
 Ple - ni sunt coe - li et ter - - - ra ma - je - sta - tis,
 Ple - ni sunt coe - - - - li ma - je - sta - tis,

oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra, ple - ni sunt
 oth. Ple - ni sunt coe - li, ple - ni s'
 oth. Ple - ni sunt coe - li et
 oth. Ple - ni sunt coe

ma - je - sta - tis, ple - ni sunt coe - li et ter -
 ma - je - sta - tis, - ni sunt coe - li et ter - ra,
 ma - je - sta - tis, sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li et
 ma - je - sta - tis, ni sunt coe - li, ple - ni sunt

coe - li et ter coe - li ma - je - sta - tis, ma - je -
 ter coe - li ma - je - sta - tis, ma - je -
 ma - je - sta - tis, ma - je -
 e - coe - li ma - je - sta - e -



ra, ple - ni sunt coe - li ma - je - sta - tis, ma - je - sta - tis, ple - ni sunt coe - -
 ple - ni sunt coe - li et ter - ra ma - je - sta - tis, ma - je - sta - tis, ple - ni sunt coe - -
 ter - ra ma - je - sta - tis, ma - je - sta - tis, ple - ni sunt coe - -
 coe - li ma - je - sta - tis, ma - je - sta - tis, ple - ni,
 sta - tis, ma - je - sta - tis, ma - je - sta - tis, ma - je - sta - tis, ple - ni sunt
 sta - tis, ma - je - sta - tis, ma - je - sta - tis, ma - je - sta - tis,
 sta - tis, ma - je - sta - tis, ma - je - sta - tis, ma - je - sta
 sta - tis, ma - je - sta - tis, ma - je - sta - tis, ma - je - sta

li, ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li, ple - -
 li, ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li, ple - -
 li, ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li, ple - -
 ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li, ple - -
 coe - li et ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li et
 ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li et
 ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li et
 ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li et
 ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li et
 ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li et
 ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li et

73

ni, ple - - ni, ple - - ni ma-je -
 ni, ple - - ni, ple - - ni ma-je -
 ni, ple - - ni, ple - - ni ma-je -
 ter - ra, ple - ni sunt coe - li et ter - ra, ple - - ni ma-je-sta - tis,
 ter - ra, ple - ni sunt coe - li et ter - ra, ple - - ni
 ple - ni sunt coe - li et ter - ra, ple - ni sunt coe - li et ter
 ple - ni sunt coe - li et ter - ra, ple - ni sunt coe - li et ter

79

sta - tis, ma-je - sta - - - - - ae.
 sta - tis, ma-je - sta - - - - - tu - - - - - ae.
 sta - tis, ma-je - sta - - - - - ri - ae tu - - - - - ae.
 sta - tis, ma-je - glo - ri - ae tu - - - - - ae.
 ma-je - sta - - - - - tis glo - ri - ae tu - - - - - ae.
 sta - - - - - tis glo - ri - ae tu - - - - - ae.
 - je - sta - - - - - tis glo - ri - - - - - ae.
 - a-je - ma - je - sta - - - - - tis glo - r

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

5. Te gloriosus Apostolorum

Andante con moto

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro I

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro II

Continuo
ab T. 26
ergänzt

Te glo - ri - o - sus A -

T glo - ri - o - sus A -

Detailed description: This section of the score is for two choirs, Coro I and Coro II. Each choir has four vocal parts: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The tempo is marked 'Andante con moto'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics 'Te gloriosus A -' are written under the vocal lines. Below the vocal parts is a Continuo part, which is an accompaniment starting from measure 26. The Continuo part is written in a grand staff with a treble and bass clef. The music consists of chords and moving lines in both hands.

Andante con moto

5 I, II

Te pro - phe - ta - rum lau -

- - - rum cho - rus:

Detailed description: This section continues the musical score for Coro I and Coro II. It starts with a measure number '5' and the instruction 'I, II'. The tempo remains 'Andante con moto'. The lyrics 'Te propheta - rum lau - rum cho - rus:' are written under the vocal lines. Below the vocal parts is a Continuo part, which is an accompaniment. The music consists of chords and moving lines in both hands. The Continuo part is written in a grand staff with a treble and bass clef.

9

da - - - bi - lis nu - me - rus:

Te mar - - ty -

13

lau - - -

rum can - di - da - - - lau - - -

17

dat - - - ex - - er - ci - - er - ci - - tus, e)

Coro I

Te per or - bem ter -
 tus, lau - dat ex - er - ci - tus. Te per or - bem ter -
 Te per or - bem ter -
 - ci - tus, lau - dat ex - er - ci - tus. Te per or - bem ter -

Coro II

Te per
 tus, lau - dat ex - er - ci - tus.
 - ci - tus, lau - dat ex - er - ci - tus. per

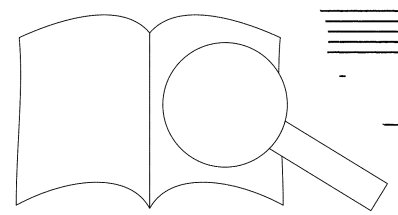
ti

ra - rum, te per or - bem ter - rum,
 ra - rum, te per or - bem u - rum,
 ra - rum, te per ra - rum,
 ra - rum, te per or - rum, te per or - bem ter -

or - bem te per or - bem ter - ra - rum,
 te per or - bem ter - ra - rum,
 rum, te per or - bem ter - ra te per
 or - ra - rum, te per or - bem,

ti

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



te per or-bem, per or-bem, te per
 te per or-bem ter - ra - rum, te per or-bem, te per
 te per or-bem ter - ra - - rum, te per or-bem, te per
 ra - - - - - rum, te per or-bem, te per
 rum, te per or-bem ter - ra-rum, te per or-bem,
 te per or-bem ter - ra - - rum, te per
 or-bem ter - ra - - - - - rum,
 rum,
 rum,

or - bem, te per or - bem
 or - bem, te per or - bem
 or - bem
 or - bem,
 or - bem, te per or - bem ter - ra - rum
 te pe
 sanc - - - - -
 san - - - - - cta,
 cta, san - - - - - cta,
 sanc - - - - -
 san - - - - -
 te
 or - bem, te per or - bem ter - ra - -
 ner

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

cta, te per or-bem ter - ra - rum, san -

cta, te per or-bem ter - ra - rum, te per or-bem ter -

cta, san -

or-bem ter - ra - rum, te per or-bem ter - ra - rum,

or-bem ter - ra - rum san - cta, -

rum, te per or-bem ter - ra - rum, or-bem ter - ra-rum, per or-bem ter -

cta, cta,

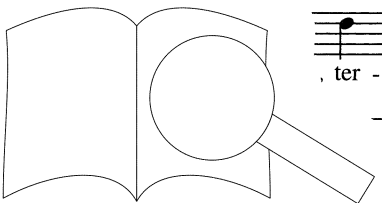
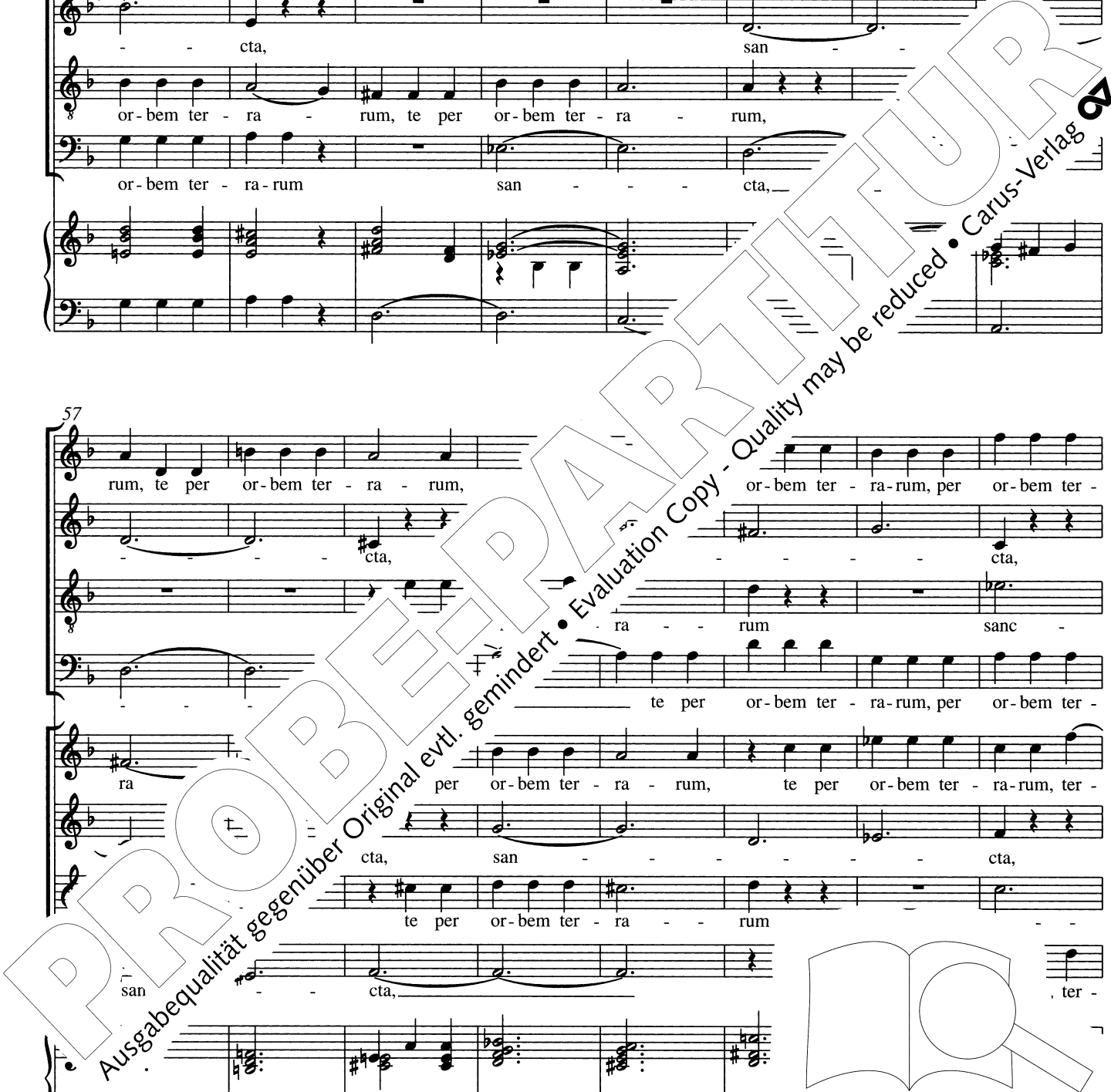
ra - rum sanc -

te per or-bem ter - ra-rum, per or-bem ter -

ra per or-bem ter - ra - rum, te per or-bem ter - ra-rum, ter -

cta, san - cta,

te per or-bem ter - ra - rum san - cta, ter -



65

ra - - - rum san - - -

san - cta, san - cta, san - - -

ra - - - rum, te per or - bem ter - ra

ra - - - rum

san - cta, san - cta. san - - -

ra - - - rum

p

73

- - - cta con - fi - - - Ec - cle - si - a.

- - - cta con - - - Ec - cle - si - a.

ra - - - rum con - - - tur Ec - cle - si - a.

- - - rum, Ec - cle - si - a.

- - - i - - - te - tur Ec - cle - si - a.

- - - fi - - - te - tur Ec - cle - si - a.

- - - ra - - - rum con - fi - te - tur Ec

con - fi - - - te - tur Ec

pp

6. Patrem immensae majestatis

Andante con moto

Soprano solo

Alto solo

Tenore solo

Basso solo

Coro I

Pa-trem im - men - - sae ma - je - sta - tis,

Andante con moto

Soli

Continuo

7

im - men - - - sae ma - je

pa-trem im - men-sae ma - je -

14

p

ii.

sae ma-je - sta - tis,

im - men - sae ma-je - sta

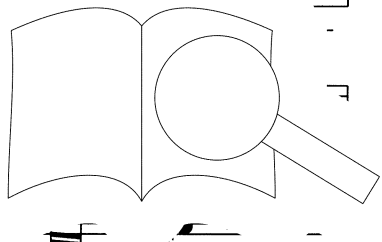
Ve - ne - ran - dum tu - um ve

um, et

San - - - - -
 - - - - - tis: San - - - - -
 San - - - - -
 u - ni-cum Fi - li - um: San - - - - -

- ctum quo-que Pa - ra - cli - tum Spi - - ri - tum.
 - ctum quo-que Pa - ra - cli - tum Spi - ri - - tum.
 - - ctum Pa - ra - cli - tum Spi - ri - tum.
 - - ctum Pa - ra - cli - tum Spi - ri - r - - - - -
 Pa-trem im - men - sae - - - - -

- - - - - en - - - - - sae ma - je - sta - - - - - tis: ve - ne -
 - - - - - sae, im - men-sae ma - je -
 tis, im - men - - - - - sae,



ran - dum tu - um ve - rum Fi - li -
sta-tis: Ve - ne - ran - dum tu - um Fi - li - um: San -
sta-tis: Ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et u - ni-cum Fi - li -

San - ctum Pa - ra - cli - tum.
um: San - ctum Pa - ra - cli - tum.
um: San - ctum Pa - ra - cli - tum.

Spi - ri - tum. Spi - ri - tum. m - men - sae ma - je - sta - tis. ma - je - sta - tis.
Pa-trem im - men - sae ma - je - s
(tasto solo)

7. Tu rex gloriae

Alla breve

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro I, II

Tu rex glo - ri - ae, rex glo - ri - ae,

Continuo
ergänzt

8

Tu rex glo

rex glo

ae, tu rex, tu

tu rex glo

15

Tu rex

rex glo

ri - ae, rex glo

tu rex, rex gl

21

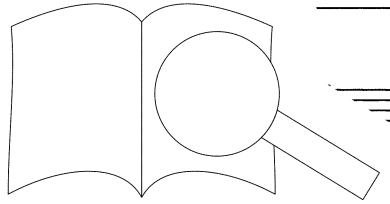
Musical score for measures 21-26. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are:
Soprano: ri - ae,
Alto: ri - ae, tu rex glo - ri - ae, rex glo -
Tenor: ri - ae, tu rex glo - ri - ae, rex glo -
Bass: ri - ae, rex glo -

27

Musical score for measures 27-32. It consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are:
Soprano: tu rex glo -
Alto: ri - ae, rex -
Tenor: ri - ae,
Bass: tu rex glo - ri - ae,

33

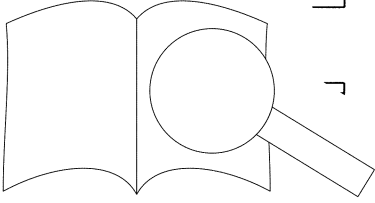
Musical score for measures 33-38. It consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are:
Soprano: glo ri - ae, Je - -
Alto: ri - ae, Je - -
Tenor: tu rex glo - ri - ae.
Bass: tu rex glo - ri - ae.



Je - - su Chri - -
 su Chri - - ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - -
 Tu Pa - tris sem - pi - ter - - - nus es Fi - - li - us,

ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - -
 - - nus es Fi - -
 Je - - su Chri - - ste. Tu Pa - tris
 - - su

Chri - - ste, Chri - - ste,
 tu Pa - tris sem - pi - ter - -
 - - nus Fi - - li -
 Tu Pa - tris sem - pi - ter - -



us, Pa-tris sem-pi-ter -
tu Pa - - tris Fi - li - us, Pa -

tu rex glo - ri - ae, rex glo -
Je - - su Chri -
nus, glo - ri - ae,
- tris sem - su

Je - -
ri - ae,
ri - ae, tu
ste, - tris

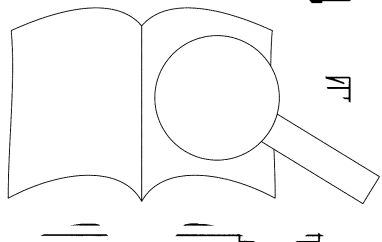
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

su Chri - - ste, Je - - su
 tu Pa-tris sem - pi - ter - - nus,
 Pa-tris sem-pi - ter - nus, _____ rex glo - - ri - ae, tu Pa-tris
 sem-pi- ter - nus, tu Pa-tris sem - pi - ter - nus, tu _____ rex glo - ri-ae,

Chri - - ste, tu rex glo - ri-ae
 tu rex glo
 sem - pi - ter _____ us,
 rex glo _____ tu

- ri - ae, tu, tu Pa
 .ex glo - ri-ae, rex glo - - ri -
 tu

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

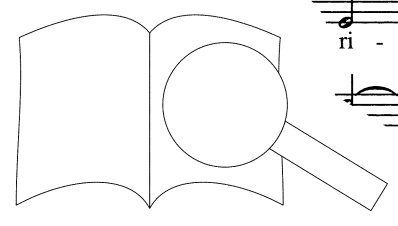


ri - ae, tu Pa - tris, tu Pa - ae, tu Pa

tris sem-pi - ter nus, - ri - x glo - tris sem-pi - ter - Chri - tris si - nus, su Chri

tu rex glo - ri - su Chri - ste, Je - tu rex glo - ri-ae, rex glo ri -

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



113

ri - ae, glo -
 ae, tu rex glo - ri - ae, glo -
 su Chri - - ste, tu rex glo - ri - ae, tu Pa -
 ae, tu rex glo - ri - ae, tu Pa -

120

ri - ae,
 ri

126

Chri - ste, ri - ter - nus es Fi - - li - us.
 ri - pi - ter - nus es Fi - - li - us.
 tu sem - pi - ter - nus es Fi - li - us.
 tu sem - pi - ter - nus es F

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

8. Te ergo quaesumus

Andante

Soprano solo
 Te er - go quae - - - su - mus, tu - is - -

Alto solo
 Te er - go quae - - - su - mus, tu - is - - fa - -

Tenore solo
 Te er - go quae - su - mus, tu - is - - fa - -

Basso solo
 Te er - go quae - su - mus, tu - - - - is

Coro I

Continuo
 ergänzt

Andante Soli

7

fa - - - mu - lis sub - - - ni,

mu - lis quos pre - ti -

fa - - - mu - lis quos

14

quos pre - ti - san - gui - ne red - e - mi - - sti, te,

o - so san - gui - ne red - e - mi - - sti, te,

o - so san - gui - ne red - e - mi - - sti, te,

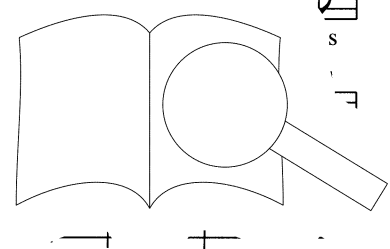
o - so, te,

quos pre - ti - o - - - - - so red - e - mi - - - sti,
 san - gui - ne red - - - e - mi - - - sti,
 san - gui - ne red - - - e - mi - - - sti,
 san - gui - ne red - - - e - mi - - - sti, te - er - go -

te - er - go - quae - su - mus,
 te - er - go - quae - - - su - mus, quae -
 te - er - go - quae - - - su - r - - - te er - go
 quae - su - mus, te er - go. quae

is - fa - - - mu - lis
 - su - - - fa - - - mu - lis sub - ve - ni -
 quae - - - is - fa - - - mu - lis
 tu - - - is fa - - - s

cresc. *f.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*



sub - ve - ni, quos pre - ti -
 quos pre - ti - o - so, quos pre - ti - o - so, quos pre - ti - o - so
 sub - ve - ni, quos pre - ti - o - so, quos pre - ti - o - so, quos
 sub - ve - ni, quos pre - ti - o - so, quos pre - ti - o - so, quos

p *p* *p* *p* *p* *p*

o - so san - gui - ne, quos pre - ti - o - so
 san - gui - ne, quos pre - ti - o - so
 san - gui - ne, quos pre - ti - o - so
 o - so san - gui - ne, quos pre - ti - o - so
 o - so san - gui - ne, quos pre - ti - o - so
 o - so san - gui - ne, quos pre - ti - o - so

dolce *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

sti, quos red - e - mi - sti.
 ne mi - sti, red - e - mi - sti.
 e - mi - sti, red - e - mi - sti.
 quae - su - mus, te quae - su - r

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

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

9. Salvum fac (Erste Fassung)

Grave

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro I

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

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

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

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

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro I

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

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

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

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

Grave
Tutti

Continuo
ergänzt

Detailed description: This system contains the first four vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) and the Continuo. The vocal parts are grouped under 'Coro I'. The lyrics are 'Sal - vum fac po - pu-lum tu - - um Do - -' for Soprano, 'Sal - vum fac po - pu-lum tu - - um' for Alto, Tenore, and Basso. The Continuo part is marked 'Grave' and 'Tutti'. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#).

7

mi - - ne.

Do - - mi - ne.

Do - mi - ne. Et

Do - - mi - - e - - os, re - ge

Do - - mi - - re - ge, re - -

Do - - e - - os, et re - -

Do - - Et re - ge

Et re - ge e - - os, et

ne.

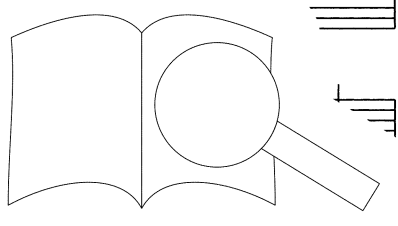
ne. Et re - ge,

Detailed description: This system continues the vocal parts and the Continuo. The lyrics continue: 'mi - - ne.', 'Do - - mi - ne.', 'Do - mi - ne. Et', 'Do - - mi - - e - - os, re - ge', 'Do - - mi - - re - ge, re - -', 'Do - - e - - os, et re - -', 'Do - - Et re - ge', 'Et re - ge e - - os, et', 'ne.', 'ne. Et re - ge,'. The Continuo part continues with the same 'Grave' tempo. The system is numbered '7' at the beginning. A large watermark 'PROBENPART' is overlaid diagonally across the page.

Et re - - ge e - - - os,
 e - os, et ex-tol - le il - - - los, ex - tol - le
 ge,
 ge, et ex-tol - le il - - - los,
 e - os, re - ge e - - - os, et ex-tol - le il - - - los,
 re - - - ge, er
 os,
 et re - ge e - - - os, et re - - -

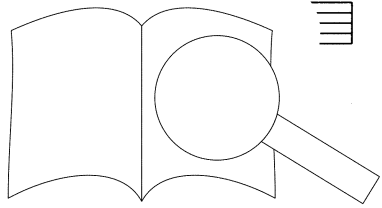
et le
 il - los, et re il - los, et ex - tol - le
 et ex-tol - le il - los,
 et ex - tol - los, et ex - tol - le, et ex - tol - le
 et ex - tol - le, ex-tol - le, et ex-tol - le il - los,
 los, ex - - tol - le, et ex - tol - le
 et ex-tol - le, et ex-tol - le il - - -

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



il - - - los, et re - ge e - os, et ex - tol - le il - - - los,
 et ex - tol - le il - - - los, et re - ge e - os,
 et re - ge il - los, et ex - tol - le il - los, et
 il - los, et re - ge e - os, et ex - tol - le il - - - los, re - - - ge
 et ex - tol - le il - los, ex - tol - le il - - - los, re
 il - los, et ex - tol - le, et re - ge e - os
 et re - ge e - os, et re - - - ge,
 et re - ge e - os, et re - - - ge,

il - - - los,
 et ex - - - tol re - - - ge,
 et re - ge ex - tol - le, et ex -
 re - ge e e - os, et ex - tol - - - le
 e - - - os, ex - tol - le il - los,
 il - - - los, ex - tol - le
 e - - - os, et
 ge e - - - os, ex - tol - le il -



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

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

ae-ter - num,
 ae - ter - num,
 ae - ter - num,
 ter - num, et
 ae-ter
 ae - ti
 et ex-tol - le il - los, et re - ge e -
 et re - ge e -
 et ex-tol - le il - los,
 num, et re

ae e - os, et ex-tol - le
 et re - ge
 et re - ge e -
 et ex-tol - le il - los,
 num, et re

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

50

us - - - que in ae - ter - num,

Solo *p*

us - - - que

Solo *pp*

il - los, et re - - ge us - - que in ae-ter - num, in ae - ter - num,

Solo *pp*

il - los, et re - - ge us - - que in ae-ter - num, in ae - ter - num,

ter - - - - num,

Solo *p*

os, ex-tol - le e - - os us - - que in ae-ter - num,

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

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

et re - ge e - - os us - - que in ae-ter - num,

et ex-tol - le e - - os us - - que in ae-ter -

56

Tutti *pp*

Solo *p*

in ae - ter - - num,

Tutti *pp*

in ae - ter - - num,

Tutti *pp*

in ae - ter - - num,

Tutti *pp*

in ae - ter - - num,

pp

in ae - ter - - num,

pp

in ae -

pp

in ae -

pp

num, in ae - ter -

Solo *p*

num, in ae - ter -

Solo *p*

num, in ae - ter -

Soli

10. Per singulos dies

Allegro vivace

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro I

Per sin - gu - los di - - - es, be - ne - di - ci - mus te,

Per sin - gu - los di - - - es, be - ne - di - ci - mus te,

Per sin - gu - los di - - - es, per sin - gu - los

Per sin - - - gu - los di - - - es,

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro II

Per sin - gu - los di - - - es, be - ne - di - ci - mus te,

Per sin - gu - los di - - - es,

Per sin - gu - los di - - - es,

Per sin - - - gu - los

Allegro vivace
Tutti

Continuo
T.1-33 und ab
T.50, 2. Note
ergänzt

6

per sin - gu - los di - - es, be - ne - au - da -

per sin - gu - los di - - es. Et lau - da -

di - - - es ne - as te. Et lau - da -

be - ne - mus te. Et lau - da -

per es. Et lau - da -

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

es, be - ne - di - ci - mus te. Et lau -

be - ne - di - ci - mus te. Et la

12

mus, et lau - da - - mus, et lau - da - - mus, et

mus, et lau - da - - mus, et lau -

mus, et lau - da - - mus,

- mus, et lau - da-mus no-men tu - um, tu - - um,

mus, et lau - da - - mus, et lau - da - -

mus, et lau - da - - mus,

mus, et lau - da - -

- mus, et lau - da-mus no-men tu - um, tu - - um,

19

lau - da - - mus no-men

da - - mus, lau - da - mus no-men

et lau - mus, lau - da-mus no-men

et lau - da - - mus no-men

da - - mus no-men

et lau - da - - mus no-men

et lau - da - - mus, lau - da-mus no-men

et lau - da - -

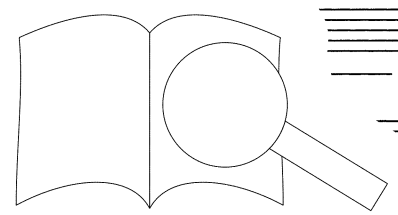
ien

tu - um, lau-da - mus no - men, et lau - da - mus no - men tu -
 tu - um, et lau - da - - - mus no - men tu -
 tu - um, et lau - da - - - mus, lau - da - mus no - men tu -
 tu - - - um, et lau - da - - - mus no - men tu -
 tu - um, lau-da - mus no - men, no - - - men, no - men tu -
 tu - um, et lau - da - - - mus no - men, no
 tu - um, lau-da-mus no - men, no - m
 tu - - - um, et lau - da - - - no

ff

um, et lau -
 um, et lau -
 um
 um
 um, et lau -
 um, et lau -
 in sae - cu - lum sae - cu - li,
 in sae - cu - lum sae - cu - li,
 ui. in sae - cu - lum li,
 Tutti

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



da - - - mus in

da - - - mus,

in sae - - cu - - lum sae - cu -

et lau - da - mus in sae - - cu - - lum sae - cu -

da - - - mus in

da - - - mus

in sae - - cu - - lum

in sae - - cu - -

sae - - cu - - lum si

et lau - da - - r et lau - da - -

li, sae - cu - la mus

li, sae - - cu - - lum,

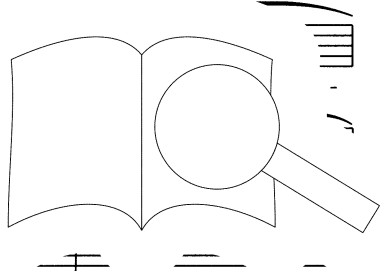
sae - - cu - li, lau - da

lum et lau - da - - mus

lau - da - - mus,

et lau - da - -

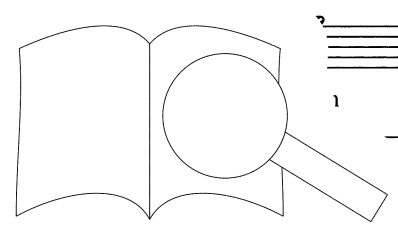
PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



mus, per sin-gu-los
 - mus in sae-cu-lum sae-cu-li, per sin-gu-los
 in sae-cu-lum sae-cu-li lau-da-mus,
 in sae-cu-lum sae-cu-li, et in
 mus, per sin-gu-los
 in sae-cu-lum sae-cu-li,
 - - mus no-men in sae-cu-lum sae-cu-li, et

di - - es be-ne-di-ci-mu. lau - da - mus,
 di - - es be-ne-di - - lau - da - mus, lau -
 per sin-gu-los di et lau - da - mus, lau - da -
 sae - lum, et lau - da - - - mus no - men
 di - - ci-mus te. Et lau - da - mus,
 - - es, et lau - da - mus, lau -
 - - es, et lau -
 cu - lum, et lau - da

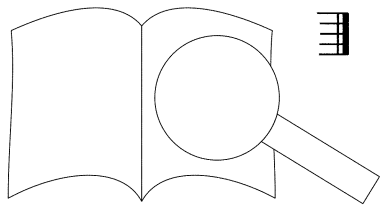
PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



et lau - da
 da - mus, et lau - da - mus, lau - da
 mus, lau - da
 tu - um, lau - da mus no - men tu - um, lau - da
 et lau - da
 da - mus, et lau - da - mus, lau - da
 mus, lau - da
 tu - um, lau - da mus no - men tu - um, lau - da

- mus no-men tu-um, et lau - da
 - mus no-men tu-um, et lau - da
 - mus no - men tu-um, la
 - mus no-men tu um, no - men tu - - um.
 - mus no- men tu - - um.
 - mus no - men tu - - um.
 - mus no - men tu - - um.
 - mus no - men tu - - um.
 lau - da-mus no - - men
 mu - ai tu - - um, no - me

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



11. Dignare Domine

Andante

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro I

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro II

Continuo
ab T. 33
ergänzt

Solo
Di - gna - - - re, di -

Solo
Di - gna - - -

Solo
Di - gna - - -

Soli
Andante

6

re Do e i - sto si - ne pec - ca - to

gna - re. e di - e i - sto si - ne pec - ca - to

o - mi - ne di - e i - sto si - ne pec - ca - to

1. gna - - - re si - ne pec sto -

nos cu - sto - di - - re, di - gna - - -

nos cu - sto - di - re, di - gna - - re Do - mi - ne, di -

nos cu - sto - di - re, di - gna - re, di - gna - - -

di - - re, di - gna - re Do

re L m. ne.

gna .ni ne.

Solo

Mi - - se - re -

re Do - mi - ne.

Do - mi - ne.

Coro I

Soli

Tutti

Soli

Tutti

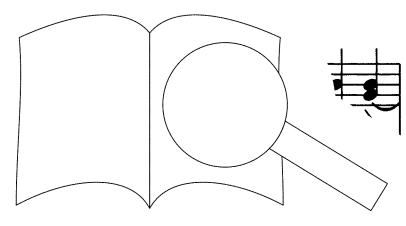
Musical score for Coro I, Soli section. Includes vocal lines with lyrics: Mi - se - re - re, mi - se - re - re, Mi - se - re - re, mi - se - re - re, Mi - se - re - re, mi - se -

Musical score for Coro I, Tutti section. Includes vocal lines with lyrics: Mi, Mi, re. Dynamics: pp.

Musical score for Coro II, Soli section. Includes vocal lines with lyrics: re, mi - se - re - re, re, Mi - se - re - re, mi - se - re - re, re.

Musical score for Coro II, Tutti section. Includes vocal lines with lyrics: Mi - se - re. Dynamics: pp.

Musical score for Coro II, +Tutti section. Includes vocal lines with lyrics: Mi - se - re - re. Dynamics: pp.



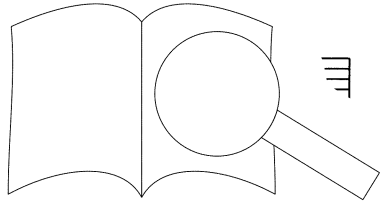
PROBEPARTITUR
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

mi - se - re - re, mi - se - re
 mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se -
 re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re,
 mi - se - re - re no - stri, no - stri,

re - re,
pp Mi - se - re - re
pp Mi - se - re - re,
 mi - se - re -

mi - se - re -
 mi - se - re - re,
 Mi - se - re - re - stri.

re - re,
pp re no -
 Mi - se - re - re,
pp



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

re, mi-se - re - re no -

re - re, mi-se - re - re no -

mi - se - re - re, mi-se - re - re no -

mi - se - re - re, mi-se - re - re, mi-se - re-re,

pp mi - se - re - re

stri, *pp* mi - se - re

stri,

mi-se - re - re, mi-se - re - re,

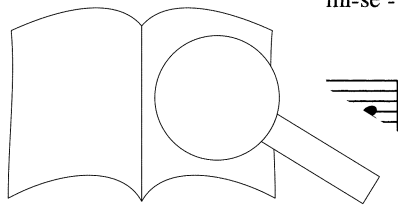
re - re, - se - re-re,

mi-se - re-re,

pp mi - se - re - re,

pp mi - se - re - re,

p mi-se -

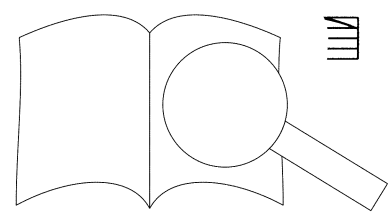


PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

54 Sopr. Solo *Tutti p*
 stri, mi - - se - - re - -
 Coro I Alto Solo *Tutti p*
 stri, mi - - se - - re - -
 Ten. Solo *Tutti p*
 stri, mi - se - re - re, mi - se - re - -
 Basso Tutti *p*
 mi - se - re - re, mi - se - re - - re

Coro II *Tutti p*
 mi - - se - - re - -
 Basso Tutti *Tutti p*
 mi - se - re - re, mi - se - re
 re - re, mi - - se - - re,
 Tutti
 re - re, mi - - se - - re,

60
 re, mi - - re,
 re,
 re,
 re,
 mi
 re - - re, mi - se -
 re, mi
 re, mi
 mi - se - re - - re,
 mi - - se - - re - - re



12. Fiat misericordia tua

Adagio non troppo

Soprano Solo
Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a,

Alto Solo
Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a,

Tenore Solo
tu - a Do - mi - ne su - per

Basso Solo
tu - a Do - mi - ne su - per

Soprano Solo
Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a,

Alto Solo
Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a,

Tenore Solo
tu - a Do - mi - ne su - per

Basso Solo
tu - a Do - mi - ne su - per

Continuo
T. 1-21 und 55-96 ergänzt

Adagio non troppo
Soli

11

quem - ad - - mo - dum mus - in te.

quem - ad - mo - dum .i - mus in te.

nos, ra - vi - mus in te.

nos, ra - vi - mus in te.

quem spe - ra - vi - mus in te.

- dum spe - ra - vi - mus in te.

spe - ra - vi - r

Allegro

22

f Tutti
In te Do-mi - ne spe - ra - - vi,
In te Do-mi - ne spe - ra - - vi,
In te Do-mi - ne spe - ra - - vi,
In te Do-mi - ne spe - ra - - vi,
In te Do-mi - ne spe - ra - - vi,
In te Do-mi - ne spe - ra - - vi,
In te Do-mi - ne spe - ra - - vi,
In te Do-mi - ne spe - ra - - vi,
in te Do - mi -
In te Do-mi - ne spe - ra - - vi,
in
In te Do-mi - ne spe - ra - - vi,
in
In te Do-mi - ne spe - ra - - vi,
in

f Tutti
Allegro

28

in te Do - mi -
Do - mi - ne spe-ra - -
in te Do - mi -
in te Do - mi - ne spe-ra - -
in te Do - mi - ne spe-ra - -

33 I, II

Coro I-II

in te Do - mi - ne spe - ra -

ne spe - ra - vi, spe - ra -

vi, spe - ra - in

38

vi,

- - - vi, in te Do - mi - ne spe - ra

- - - vi, spe - ra

te Do - mi - ne spe - ra - te

43

ne spe - ra - vi, in te spe - ra - - -

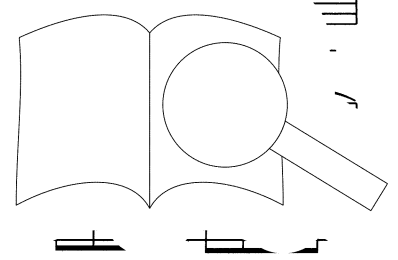
- - - vi, in te spe - ra - - -

Do - mi - ne, in te spe -

spe - ra - - - vi, in te si

PROBENPARTIUR

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



47

vi: non con-fun-dar in ae-ter

vi: non con-fun-dar in ae-ter

ra - - - vi: non con-fun - - dar in ae-ter - - num, non con-fun-dar in ae-

ra - - - vi: non con-fun-dar in ae-ter - - - num,

51

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

num, in ae-ter - num,

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

non con-fun-dar in ae-ter - - - con - fun - -

55

in - ae - num, in - ae - ter - - -

num,

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

- num, non, non, non, non

59

num, in ae-ter

non con-fun - dar in ae-ter

ter

In

63

num. In

num, in ae-ter - - - num, r un-a

te Do - mi - ne, spe-ra vi:

67

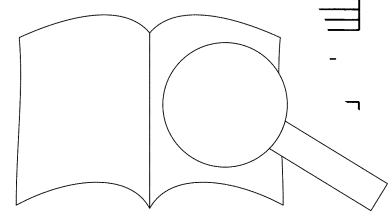
ne spe-ra - - - vi: non con-fun-dar in ae -

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

in ae - ter - - - num, non c

PROBEPARTITUR

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



ter - num. Te De - um lau -
 - num, in ae - ter - num. Te De - um lau -
 ter - num. Te De - um lau -
 ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num. Te De - um lau -
 ter - num. Te De - um lau - da - - - mus: non con - fun - dar
 - - - num. Te De - um lau - da - - - mu'
 ter - num. Te De - um lau - da
 ter - num, non, non. Te De - um lau - da

da - - - te Do - mi -
 da - - - In te Do - mi -
 da - - - In te Do - mi -
 da - - - non con - fun - dar in ae - ter - - -
 - - - num. In te Do - mi -
 ae - ter - - - num. In te Do - mi -
 non con - fun - - - dar. In te Do - mi -
 te, non co

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

83

ne spe-ra - - - vi, in te spe - ra - vi Do - mi - ne, spe-ra - - -
 ne spe-ra - - - vi, in te spe - ra - vi Do - mi - ne: non, non con - fun-dar in ae -
 ne spe-ra - - - vi, in te spe - ra - vi Do - mi - ne: non con - fun-dar in ae -
 - num, non con - fun-dar in ae -
 ne spe-ra - - - vi, in te spe - ra - vi Do - mi - ne, spe-ra - - -
 ne spe - ra - - - vi, in te spe - ra - vi Do - mi - ne: non, non con - fun-
 ne spe - ra - - - vi, in te spe - ra - vi Do - mi - ne: non co'

89

- - - vi: - - - un-dar in ae - ter - - - num.
 ter - - - num, in ae-ter - - - nur n con - fun-dar in ae - ter - - - num.
 ter - - - num, in ae-ter - - - ur - - - dar, non con - fun-dar in ae - ter - - - num.
 ter - - - num - - - dar, non con - fun-dar in ae - ter - - - num.
 non con - fun-dar in ae - ter - - - num.
 ter - - - num, non, non con - fun-dar, non con - fun-dar in ae - ter - - - num.
 n ae-ter - - - num, non con-fun - dar in - - - num.
 num, in ae-ter - - - num, non, non con - fun-dar, non con - fun

Appendix

9. Salvum fac (Zweite Fassung)

Lento

Alto *pp*
Sal - - - vum,

Tenore *pp*
Sal - - - vum,

Basso *pp*
Sal - - - vum,

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

Tenore *pp* Solo *p*
Sal - - - vum, sal - vum fac -

Basso *pp* Solo *p*
Sal - - - vum, sal - vur po sal -

Continuo *pp*
ergänzt

Lento

Solo Tutti Solo'

6

Do - - - mi - ne. Et re - - ge -

7

Do - - - mi - ne. Et re - ge

8

Do - - - mi - ne ge

11

Solo *p* *cresc.* *pp*

ex - tol - le il -

Solo p *cresc.*

Ex-tol - le il - - - los

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

cresc. *cresc.* *pp*

e - os, ex - tol - le, et ex-tol - le, ex - tol - le in ae -

cresc. *cresc.* *pp*

e - os, ex - tol - le, et ex-tol - le, ex - tol - le in

dim. *p*

17

Tutti pp

los in ae - ter - num.

Tutti pp

in ae - ter - num.

pp

in ae - ter

Tutti pp

num, in ae

Tutti pp

num,

Solo

he - re - di - ta - ti, he - re - di - ta - ti tu - ae. Sal -

Solo

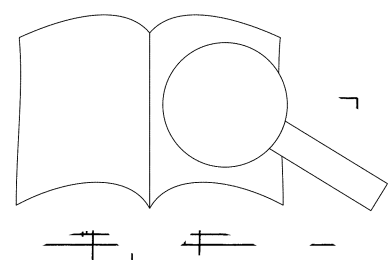
he - re - di - ta - ti be - ne - dic.

Solo

num, he - re - di - ta - ti

Tutti

Soli



24 *pp*

Sal - - - vum,

Sal - - - vum, *Solo p* ex - tol - le,

Sal - - - vum,

- vum fac po-pu-lum tu - um, po - - pu-lum tu-um, Do-mi-ne. Et re - ge__ e - os, ex-tol - le__

pp Tutti *Solo* Sal - - - vum, sal-vum fac__ po-pu-lum tu - um, et

pp Tutti *Solo* Sal - - - vum, sal-vum fac po - pu-lum tu - um,

Tutti *Soli*

pp

29

ex - tol - le__ in

in ae - ter - - num.

Tutti pp num, in ae - ter - - num.

pp in ae - ter - - num.

il - los

Tutti pp que in ae - ter - - num, in ae - ter - - num.

Tutti pp in ae - ter - - num, in ae - ter - - num.

Tutti pp le il-los in ae - ter - - num, in

Tut

pp

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Mendelssohns *Te Deum* ist als autographe Partitur überliefert, die in der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B) unter der Signatur: *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 46* aufbewahrt wird. Partiturschrift und Stimmen aus dem ehemaligen Bestand der Singakademie, der im 2. Weltkrieg aus der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin ausgelagert wurde, gelten heute als verschollen.¹

Das Autograph besteht aus 52 Notenseiten im Format 23 x 32 cm (Hochformat) und ist mit einem Einband aus fester Pappe versehen, der in der Mitte einen Aufkleber trägt mit der nicht-autographen Beschriftung: *Te Deum ... / a 2. Cori / von / Felix Mendelssohn- / Bartholdy* und einem Stempel der Singakademie. Auf der Umschlaginnenseite steht mit Bleistift der Vermerk: *Ein Geschenk des / Herrn Rungenhagen / an / Cécile Mendelssohn Bartholdy*, darüber steht in schwarzer Tinte *Mendelssohn / Nachl. Bd. 46 und 17, 244*. In die vordere Umschlaginnenseite ist ein Brief Rungenhagens an Cécile Mendelssohn vom 4.1.1849 eingeklebt (zitiert im Vorwort, S. II).

Auf der 1. Notenseite links oben in der Handschrift des Komponisten *Te Deum* (doppelt unterstrichen), rechts oben *Felix Mendelssohn Bartholdy* sowie das Akronym *H.D.[m.]*, das Mendelssohn den meisten seiner Kompositionen als Kürzel für „Hilf du mir“ voranstellte, hier aber durch unglücklichen Beschnitt auf *H. D.* beschränkt ist. Unten auf der ersten Seite finden sich ein schwarzer Stempel der Singakademie und ein roter Stempel „Ex / Biblioth. Regia / Berlinensi“.

Rechts unten auf der letzten Notenseite (fol. 52) hat Mendelssohn als Datum für den Abschluß der Komposition *Berlin am 5 Dec. / 1826* vermerkt.

Das Notenpapier ist mit brauner Tinte mit meist 16 Rastralen versehen, auf einigen Seiten hat Mendelssohn ein (fol. 17, 22, 48, 39, 2 Takte) oder zwei weitere Systeme (fol. 40) per Hand hinzugefügt. Die Blätter sind mit schwarzer Tinte beschrieben.

Die einzelnen Sätze des *Te Deum* befinden sich auf folgenden Seiten:

fol. 1–4: Nr. 1, T. 1–60	fol. 27–28: vacat
fol. 5: Nr. 2, T. 31–Schluß	fol. 29–30: Nr. 8
fol. 6: Nr. 3, T. 1–22	fol. 30: Nr. 9 (1. Fass.), T. 1–10
fol. 7: Nr. 1, T. 61–68	fol. 31–33: Nr. 9 (2. Fass.)
fol. 8: Nr. 2, T. 1–20	fol. 34: vacat
fol. 9–11: Nr. 3, T. 23–Schluß	fol. 35–37: Nr. 9 (1. Fass.),
fol. 12–16: Nr. 4	T. 11–Schluß
fol. 16–19: Nr. 5	fol. 38–43: Nr. 10
fol. 20–22: Nr. 6	fol. 43–47: Nr. 11
fol. 22–26: Nr. 7	fol. 47–52: Nr. 12

Bei der Bindung des Autographes ist es zu einer Fehlanordnung der Seiten gekommen, und zwar dadurch, daß der zweite Vierseiter des Notenbündels versehentlich so gefaltet worden ist, daß dessen vorletzte Seite als oberste Seite zu liegen kam (die 5. Notenseite des Bündels ist also eigentlich erst die 7. Notenseite). Nach der Fehlanordnung ist das Autograph auf allen geraden Seiten links oben mit Bleistift paginiert worden. Die alternative Fassung des *Salvum fac*, Nr. 9 (fol. 31–33), ist auf einem neuen separaten Vierseiter notiert, dessen vierte Seite leer ist. Dieser Vierseiter ist zwischen die ersten beiden Seiten von der ersten Fassung der Nr. 9 geheftet worden. Die Alternativfassung ist links oben auf fol. 31 mit dem Titel *Salvum* bezeichnet und weist rechts oben erneut das Kürzel

H.D.m. auf, eine vermutlich fremde Hand hat N^o 9b hinzugesetzt. S. 33 trägt die Datierung *Berlin 18 July*.

Die originalen Stimmenvorsätze lauten:

Nr. 1: T. 1 *Coro I, Coro 2, Continuo*; T. 9 *2 Cori., Continuo*, T. 54 *Coro 1, Coro 2., Continuo*, T. 61 *Continuo e Basso*

Nr. 2: *I, II.*

Nr. 3 und 4 : ohne Vorsatz

Nr. 5: T. 1 *Soprani I & II., Alti I & II, Tenori cantano, Bassi I e II, Continuo*; T. 17 *I. II., Cont.*

Nr. 6: *Solo (4x), Coro I. Coro II tacet., Continuo*

Nr. 7: *2 Cori, Tutti*

Nr. 8: *Coro 1, Soli*, vor jeder Stimme außer Tenor *Solo, Coro 2 tacet*

Nr. 9 (1. Fassung): T. 1 *Coro I Tutti., Coro II tutti*

Nr. 9 (2. Fassung): ohne Vorsatz

Nr. 10: *Coro I, Coro II.*

Nr. 11: T. 1 *Sopr. ed Alti cantano, Tenore, B., Cont.*; T. 12 *Tenore I, Basso I., Alto II, Tenore II, Basso II, Cont.*, über oberstem System: *Soprani & Alti del Coro I & i Soprani 2 cantano.*; T. 22 *Coro I, Coro 2.*

Nr. 12: T. 1 ohne Vorsatz, T. 26 *Continuo.*; T. 34 [2] *Cori, [Co]nt.*; T. 55 *2 Cori*; T. 67 *2 Cori, Coro I, Coro II*

Originale Schlüsselung: Sopran I/II, Alt I/II: c₁-Schlüssel, Tenor I/II: c₄-Schlüssel, Baß I/II: f₄-Schlüssel. Die Notierung der Altstimmen im c₁-Schlüssel findet man in fast allen Jugendwerken des Komponisten bis in die 30er Jahre hinein.

Insgesamt ist das Autograph übersichtlich gestaltet und gut lesbar. Allerdings gibt es zahlreiche Korrekturen und ausgestrichene Takte. Die Korrekturen sind mit hellerer Tinte, manchmal auch mit Blei- oder Rotstift vorgenommen worden. Fast immer stammen die Korrekturen eindeutig von Mendelssohn, eine Korrektur (Nr. 8, T. 5, 1. Viertel e', urspr. g', mit dickerem Strich) könnte von fremder Hand sein, wobei sich nicht beweisen läßt, daß es sich um Zelters Schrift handelt. Auch einige nicht in die Edition übernommene Beischriften dürften von fremder Hand stammen. An Stellen, wo die Korrekturen schlecht zu entziffern sind, hat Mendelssohn Notennamen hinzugefügt. In der Regel ist die Textunterlegung sorgfältig den Notenkorrekturen angeglichen worden; eine Unklarheit ergibt sich nur in Nr. 3, T. 53–56 (s. Einzelanmerkung). Oft hat Mendelssohn bei nachträglichen Änderungen in der Partitur die Bogensetzung der alten Version zu tilgen vergessen, so daß das Autograph zahlreiche überflüssige Bögen aufweist. Mendelssohn schreibt nicht immer alle Stimmen in beiden Chören aus, sondern notiert z.B. *col 1.* oder *c. 1* und gibt manchmal dazu einen Custos an.

An einigen Stellen befinden sich unter der tiefsten Stimme Zahlen in kleiner Schrift, die autograph zu sein scheinen. Die Zahlen stellen eine weitgehend fortlaufende Numerierung dar, erscheinen jedoch in unregelmäßigen Abständen und stehen in keinem offensichtlichen Bezug zur Musik (z. B. Nr. 1: 2 (T.10), 3 (T.15), 4 (20), 5 (25), 6 (31), 7 (34), 8 (40), 5 (55, über System), 6 (65 über System), Nr. 2: 7 (1), 8, (15), 9 (29), X (31), 10 (43); Nr. 3: 11 (1), 12 (13), 13 (25), 14 (36), 15

¹ Ihre Existenz wird von dem Brief Rungenhagens (Vorwort S. II) bestätigt sowie durch den Aufsatz des ehemaligen Bibliothekars Friedrich Welter, „Die Musikbibliothek der Sing-Akademie zu Berlin. Versuch eines Nachweises ihrer früheren Bestände“, in: Werner Bollert, *Die Singakademie zu Berlin, Festschrift zum 175jährigen Bestehen*, Berlin 1966, S. 41.

(49), 16 (61); Nr. 4: 17 (1), 18 (17), 19 (33), 20 (47), 21 (59 und 60), 22 (71). Von da ab endet die Numerierung. Es könnte sich vielleicht um Hinweise für den Kopisten handeln. Mendelssohn hat die einzelnen Abschnitte des *Te Deum* nummeriert, aber nicht mit Satzüberschriften versehen. Nur Nr. 7 enthält als Zusatz *Fuga*, doch ist dieser nachträglich zugefügt worden und scheint nicht autograph zu sein.

II. Zur Edition

Unsere Ausgabe folgt, was die Halsung von Noten, Schlüssel, Schreibweise der Dynamik und Setzung von Akzidenzien angeht, modernem Gebrauch. Ergänzungen der Herausgeberin sind grundsätzlich am Notenbild erkenntlich: ergänzte Dynamik und Akzidenzien durch Kleinstich, Bögen oder Cresc.-Gabeln durch Strichelung und Beischriften durch Kursivsatz. Die Vorsätze wurden vereinheitlicht und aus praktischen Erwägungen Textincipits als Satzüberschriften hinzugefügt. Der Generalbaß wurde ausgesetzt und an den Stellen, wo er nicht notiert ist, nach dem Prinzip des *Basso seguente* ergänzt. Im Stimmenvorsatz ist jeweils angegeben, in welchen Takten die Generalbaßstimme notiert und ab wo sie ergänzt ist. Colla-parte-Abkürzungen wurden ohne Einzelnachweis ausgeschrieben. Die Korrekturen im Manuskript wurden als letzter gültiger Stand angesehen; die ursprüngliche Lesart in der Regel deshalb nicht eigens unter den Einzelanmerkungen festgehalten. Für einen solchen Nachweis sei auf die Erstausgabe in der *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys* von Werner Burkhardt (DVfM, Leipzig 1977) verwiesen.

Die Tempoangaben am Beginn der Sätze 1,4–9 (2. Fass.), 10 und 12 wurden ergänzt; sie unterscheiden sich durch Kursivsatz von den originalen Tempoangaben. Es ist versucht worden, dabei solche Bezeichnungen zu wählen, die nicht nur der Musik entsprechen, sondern auch in anderen geistlichen Werken Mendelssohns häufig vorkommen.

Das Autograph enthält zahlreiche Silbenverteilungsbögen. Alle autographen Bögen sind übernommen worden, sofern es sich nicht um Bögen handelt, die sich auf eine korrigierte alte Version beziehen. Es wurde jedoch Abstand davon genommen, Bögen (auch bei analogen Stellen) zu ergänzen. Mendelssohn setzt Bögen nicht systematisch und konsequent, sondern in erster Linie pragmatisch, d. h. um die Textverteilung bei dem ersten Auftreten in jeder Stimme klarzustellen. Der lateinische Text folgt in Wortlaut, Orthographie und Interpunktion dem *Graduale Triplex* (Tournai 1979). An einer Stelle jedoch weicht Mendelssohn vom Wortlaut des liturgischen Textes ab, wobei dann Mendelssohns Version in die Ausgabe übernommen wurde: (Nr. 4, T. 20: „exclamant“ statt liturgisch richtig: „proclamant“).

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, S = Soprano, T = Tenore, Bc = Basso continuo
Zitierweise: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (gezählt werden Noten und Pausen), Lesart des Autographen

Nr. 1	
1–4 A II	Textunterlegung <i>Te De-um lau-da-mus</i> dünn mit Rotstift
4 A I	Bogen bis zur 2. Halben
4 A II 1–2	urspr. Ganze a', mit dünner Schrift (Rötel und Tinte) durchgestrichen und mit Bleistift korrigiert zu Viertel <i>fis'</i> , e'
22 B 3	#
23 T 3	#

31 B 7	#
35 T 9	#
36 A 2	#
37 T	Bogen bis zum letzten Viertel
37 S 9	#
40 B 2	#
41–42	zwischen T. 41–42 acht mit Bleistift und Tinte gestrichene Takte
43 A 3–5	Bogen, bezieht sich auf ursprüngliche Version, mit der Textunterlegung <i>te do-minum confi-</i>
47 A 4	#
52 B 3	#
57 S II	Bogen beginnt erst kurz vor 2. Viertel
57 A II	Bogen über ganzem Takt, vermutl. aus alter Version
62 S I 5–6	an einem Balken, dazu auch Fähnchen an 6. Note
61 Bc	Vorsatz: <i>Continuo e Basso</i> ; wegen Seitenwechsel ab hier auf einem System notiert
62 B II	Bogen von T. 62–63, bezieht sich wahrscheinlich auf Bc, kann aber auch Folge einer alten Version sein; für das letztere spricht, daß der urspr. Silbenverlängerungsstrich von <i>De</i> ___ mit der Silbe <i>-um</i> übermalt wurde
65–66 T II	Bogen aus alter Version (zwischen urspr. Ganze <i>d'</i> und Halbe <i>d'</i>)
68 A I 1	punktiertes Viertel
68 T I 1–2	Bogen
70 B III 1	#

Nr. 2

Urspr. <i>Grave</i> statt <i>Lento</i>	
9–10 B I	Bogen von e–H
10 S I	3 Achtel an einem Balken
10 T I	3 Achtel an einem Balken, doch letztes Achtel zusätzlich mit Fähnchen versehen
10 B I	Bogen bis T. 11, 1 (aus alter Version)
16 B	Augmentationspunkt fehlt
24–27 B I	Bögen von Takt zu Takt, aus urspr. Version, die aus vier übergebundenen punktierten Viertel <i>cis</i> bestand
26–27 T I	Bogen aus alter Version (urspr. <i>gis</i> übergebunden)
34 B 1	Augmentationspunkt fehlt
41 S I	Augmentationspunkt fehlt
46 T I	Tinte am Fähnchen verwischt, doch noch erkennbar
47–48, 49–50 T I	Bögen von T. 47 auf 48 und 49 auf 50 (aus alter Version)
47–49 S I	Bögen von Takt zu Takt (aus alter Version)
51 B I (tutti)	Viertel <i>H</i> , keine Pausen
53–54 B II solo	Bogen von T. 53 auf T. 54 (bezieht sich vermutl. nur auf Bc), Baß hat Silbe <i>-tur</i> unter T. 54

Nr. 3

16 B I 2	#
23 B II	<i>Col Primo</i> quer über Akkolade des 2. Chors mit Angabe von Custodes. Dabei Baß II fälschlich <i>Custos h</i> statt <i>fis'</i>
44, 45 T I	Halbe jeweils ohne Augmentationspunkt
48–51 Coro II	kein <i>Col-Primo</i> -Vermerk, aber auch keine Pausen
51–52	zwischen T. 51 und 52 sechs gestrichene Takte
51 A II	Textunterlegung fehlt im Takt
53–56 S I	T. 53 Silbe <i>coe</i> durchgestrichen und durch <i>po</i> ersetzt. T. 54 Silbe <i>li</i> durch <i>tes</i> ersetzt, T. 55: <i>et</i> unter <i>d'</i> und ein durchgestrichenes <i>uni</i> unter <i>e'</i> , T. 56 Silbenverlängerungsstrich und <i>tes</i>
53–56 S II	T. 53 Silbe <i>coe</i> , T. 54 Silbe <i>li</i> , T. 55 <i>et</i> unter <i>d</i> und durchgestrichenes <i>uni</i> unter <i>e'-fis'</i> , T. 56 <i>col Primo</i> . Alternative Textunterlegung für die Soprane möglich: T. 53 <i>coe</i> , T. 54 <i>li</i> , T. 55 <i>et u-ni</i> , T. 56 <i>versae</i> . Für die in der Ausgabe gedruckte Version sprechen die sicher bewußte Tilgung des Wortes <i>coeli</i> zugunsten von <i>potes-</i> im 1. Sopran und ein T. 56 vorausgehender gestrichener Takt, dessen Noten identisch sind mit T. 56 und der die gedruckte Textunterlegung zeigt
55–56	zwischen T. 55 und 56 zehn gestrichene Takte

Nr. 4

1 A II	2 Viertel <i>d'</i> (wurde in der Ausgabe den anderen Stimmen angeglichen)
20 T I, II 3	Mendelssohn schreibt <i>exclamant</i> statt des liturgisch korrekten <i>proclamant</i>
38–39 S II	Bögen T. 38, 1–4 und T. 39, 1– T. 40, 1
38–39 A II	Bögen T. 38, 1–4 und T. 39, 1–2
38–39 T	Bogen T. 38, 1 bis Taktstrich, kein Bogen in T. 39

42 tutti	Fermaten mit Bleistift nachträglich hinzugefügt	Nr. 9	Hinter No. 9 ist mit Bleistift (<i>a</i>) vermerkt (vermutl. von fremder Hand)
43	<i>ma Maestoso</i> ist mit Bleistift hinter <i>Più Allegro</i> . ge geschrieben, aber nur unter Baß, nicht über Sopran. Die Schrift weist vermutlich auf eine fremde Hand.	5 A I	Halbepause
69 S I 1	Bogen vom Vortakt nicht weitergeführt (wegen Umbruch zwischen zwei Akkoladen)	7 A I 1	Note nach unten hin verschmiert
70–71 T II	Bögen von T. 70, 4–5 und 71, 1–2	18 B I 4	‡
74 A II 2	‡	34 A II 2	Sechzehntel
81 A I 2	‡	36 A I	Text: eos
81 T I	Bogen bis <i>c'</i>	40 S II 3	Bogen zu T. 41
83 S I 2	Bogen zu T. 84 (aus alter Version)	42 A I 1–2	Text: eos
84 T II	Bogen (aus alter Version)	49 A II	Bogen nur 1–2
Nr. 5		53 S solo	<i>Solo</i> erst in T. 54, 1, dazu Doppelhalsung auf 1. Viertel <i>a'</i> , keine Doppelhalsung in T. 53
19–20 A	Bogen von <i>f'–e'</i> (vermutl. aus alter Version)	Nr. 10	
19 B I	Bogen über ganzem Takt (aus alter Version), im Gegensatz zu den ungültigen Bögen in T. 20 und 21 nicht im Autograph gestrichen	4 S I	Bogen nur 1–2
21–22 A	Bogen von Halbe <i>d'</i> zu Halbe <i>d'</i> (aus alter Ver- sion)	15 S I 3	urspr. <i>h'</i> ; Note mit Bleistift in <i>d'</i> geändert mit Bei- schrift „d“
23 A	Bogen <i>d'–cis'</i> (aus alter Version)	24 T I	Bogen zu <i>e'</i> in T. 25
23 Bc 5–8	Notenköpfe verschmiert, fast als wären sie aus- gestrichen, doch keine Korrektur erkennbar	25 A I, B II	senkrechte Bleistiftstriche über Sopran <i>e''</i> , <i>cis''</i> und <i>d''</i> und Baß <i>a</i> und <i>fis</i> (Hinweis auf Quinten- parallelen?)
47 T II	3. Viertel urspr. <i>es</i> . Es befinden sich noch zwei <i>b</i> - Vorzeichen im 1. Zwischenraum und auf der 5. Notenlinie	29 S I, B I	senkrechte Bleistiftstriche über Sopran <i>a'</i> und <i>h'</i> und B I <i>gis</i> und <i>h</i> (Hinweis auf unschöne Stimm- führung?)
49–50	zwischen T. 49 und 50 ein gestrichener Takt	30 B I	‡
52 A I	ohne Augmentationspunkt	50 Bc	Notierung endet: nach <i>h</i> folgt <i>Custos</i> auf <i>d</i> und <i>etc.</i> zwischen T. 55 und 56 zwanzig gestrichene Takte überklebt mit einem neuen Notenblatt; über Alt- system <u>42 b</u> (=Paginierung, T. 56–59 befinden sich auf fol. 42)
59 B II	Silbe <i>-cta</i> erst in T. 61 (doch Haltebogen von T. 60–61)	55–56	Bogen aus alter Version
73 B I	‡	56–59	<i>f</i> erst in T. 60
75 A II	<i>p</i>	58 S 1–3	
76 B	ohne Augmentationspunkt	59 B I/II	
Nr. 6		Nr. 11	
4 B I	‡	2 B II 4	‡ (nachträglich mit hellerer Tinte als Vorsichtsakzi- denz eingefügt)
8 Bc 3	‡	8 B I 1	zwei senkrechte Striche vor A (als habe Mendels- sohn zu Kreuz ansetzen wollen)
43–44	zwischen T. 43 und 44 zwei gestrichene Takte	18 B II	doppelt punktierte Halbe und Achtel
54 S,A,T,B	<i>Paracletum</i> statt <i>Paraclitum</i>	19 B I	Bogen beginnt T. 18, 3
57 S 2	‡ mit Bleistift vor <i>a'</i> (event. von fremder Hand)	19 B I 1	‡
Nr. 7		20 T I 3	urspr. 2 Achtel <i>c, b</i> ; Korr. mit Bleistift
<i>Fuga</i> mit Bleistift nachträglich als Satzüberschrift ergänzt (der Buchstabe <i>g</i> des Wortes spricht für eine fremde Hand)		34 A I solo 3	Halbe Pause
47–48	zwischen T. 47 und 48 ein gestrichener Takt	37 A I solo	Silbe <i>re</i> versehentlich gestrichen
55 A	Halbepause	37–38 A II solo	Cresc.-Gabeln nur über T. 38, wie ein <i>Messa di</i> <i>voce</i> -Zeichen
56–57 B	Bogen aus alter Version	42–43 S I solo	Cresc.-Gabeln nur über T. 43, wie ein <i>Messa di</i> <i>voce</i> -Zeichen
58 B 1	Pause fälschlich durchgestrichen	47 S II solo 2	‡
60 B 3	<i>d</i> von Tintenklecks überzogen; mit Bleistift No- tenname <i>d</i> über Note	67 T I, B I/II 3	<i>cresc.</i> statt Gabel
68–69	dazwischen 5 gestrichene Takte	68 A I	<i>cresc.</i> statt Gabel
71 S 1	<i>-nus</i> statt <i>-ae</i> (aus alter Version), Korrektur ver- gessen	72 B II 3	mehrfach korrigiert, urspr. <i>d</i> , dann von Mendels- sohn mit Tinte in <i>D</i> geändert, doch mit Bleistift erneut ausgestrichen und wieder zu kleinem „d“ mit Notennamen <i>d</i> darüber
73 A 3–4	Halbepause zusätzlich zu Noten, nicht ge- strichen	76 T II 2	‡
68–69	zwischen T. 68 und 69 sechs gestrichene Takte	Nr. 12	
75 B 4	‡	10 T II 2	Note von Tintenklecks verdeckt, aber Noten- name <i>cis</i> darübergeschrieben
78–79 B	Bogen aus alter Version	26 Bc	Autograph so angeschnitten, daß 1. Achtel von T. 26 und 2. Achtel von T. 27 fehlen, nach Nr. 1, T. 5, 6 ergänzt
79–80	zwischen Takt 79 und 80 zwei gestrichene Takte, unter denen <i>gilt wieder</i> steht (nicht eindeutig in Mendelssohns Handschrift), über dem Sopran sind die gleichen Worte wieder ausgekratzt wor- den. Gegen die Aufhebung der Streichung spricht vor allem der Übergang des Alts. Urspr. Version: Sopran: Viertelpause, Viertel <i>h'</i> , <i>c'</i> , <i>h'</i> , Viertel <i>a'</i> , Achtel <i>g'</i> , <i>a'</i> , Viertel <i>h'</i> , Viertel <i>a'</i> ; Alt: Halbe <i>fis'</i> , Halbe <i>g'</i> , Ganzepause; Tenor: Halbe <i>dis'</i> , Halbe <i>e'</i> mit Überbindung zu weiterer Hal- ben <i>e'</i> , Halbe <i>dis'</i> ; Baß: Halbe <i>a</i> , Halbe <i>g</i> , Halbe <i>f</i> , Halbe <i>h</i> mit Bindebogen	31 Bc 4	‡ mit Bleistift nachträglich ergänzt
Nr. 8		39 A 3	Bogen zu T. 40, 1 (aus alter Version)
5 A 1	urspr. <i>g'</i> ; Korr. zu <i>e'</i> in Bleistift mit Hinzufügung des Notennamens <i>E</i> (könnte von fremder Hand sein, ev. sogar Zelters)	41 S 2	‡
14 A 3	urspr. <i>d''</i> , mit Bleistift korrigiert	49 T 4	‡
15 S 1–3	Bogen aus alter Version	72 A I 1	urspr. <i>h'</i> , mit Bleistift zu <i>g'</i> korrigiert
16 T 2	‡	72 T I 1–2	Bogen aus alter Version
18, 24 SATB	<i>redemisti</i> statt <i>redemisti</i>	81 A II 2	urspr. Ganze <i>a'</i> mit Silbe <i>In</i> . Mit Bleistift korrigiert zu Halbe <i>fis (um)</i> und Halbe <i>a (in)</i> . Das <i>ff</i> ist da- bei auf 1. Schlag geblieben
24 S I, T I 2–3	senkrechte Bleistiftstriche über Sopran und unter Tenor	90 S I 1	Silbe <i>num</i> mit Blei gestrichen und durch <i>vi</i> ersetzt
25–26	zwischen T. 25 und 26 ein gestrichener Takt	Am Ende des Autographs: <i>Berlin am 5 Dec. / 1826</i>	
27 T	‡ mit Bleistift vor 2 und mit Tinte vor 7	Appendix	
49 T 4	‡	Sopran I und II haben eigen Systeme, jeweils mit ganzen Pausen pro Takt	
		13 T II	Text: eos et ex (Baß ohne Text)
		14 A I	<i>cresc.</i> auf 3
		14 T I	<i>cresc.</i> auf 1
		14 T II	<i>cresc.</i> auf 3
		16 T II	Silbe <i>ter</i> fehlt
		21 T II	Text: 1 di 2 tati
		30 B II	<i>illos</i> fehlt, Silbe <i>eos</i> ausgestrichen
		Nach T. 34 hinter 2. Baßsystem: <i>Berlin am 18 July</i>	

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	II
1. Te Deum laudamus Coro (SATB/SATB)	1
2. Te aeternum Patrem Soli (SATB/SATB), Coro (SATB/SATB)	7
3. Tibi omnes angeli Coro (SATB/SATB)	10
4. Tibi cherubim et seraphim Soli (SATB/SATB), Coro (SATB/SATB)	16
5. Te gloriosus Apostolorum chorus Coro (SATB/SATB)	22
6. Patrem immensae majestatis Soli (SATB)	28
7. Tu rex gloriae Coro (SATB)	31
8. Te ergo quaesumus Soli (SATB)	38
9. Salvum fac (1. Fassung) Soli (SATB/TB), Coro (SATB/SATB)	41
10. Per singulos dies Coro (SATB/SATB)	46
11. Dignare Domine Soli (SATB/SATB), Coro (SATB/SATB)	52
12. Fiat misericordia tua Soli (SATB/SATB), Coro (SATB/SATB)	59
Appendix	
9. Salvum fac (2. Fassung) Soli (AT/ATB), Coro (ATB/ATB)	66
Kritischer Bericht	69

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.137), Klavierauszug (Carus 40.137/03),
Chorpartitur (Carus 40.137/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.137/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 40.137), vocal score (Carus 40.137/03),
choral score (Carus 40.137/05),
complete orchestral material (Carus 40.137/19).