

HÄNDEL

Gloria

HWV deest

Herausgegeben von / Edited by
Hans Joachim Marx

Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe
Urtext of the Halle Handel Edition

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 4248

INHALT / CONTENTS

Vorwort	3
Zur Edition	5
Preface	5
Editorial Note	7
1. Gloria in excelsis Deo	9
2. Et in terra pax	13
3. Laudamus te	15
4. Domine Deus, Rex coelestis	18
5. Qui tollis peccata mundi	19
6. Quoniam tu solus sanctus	21
Kritischer Bericht	28
Critical Report	30

BESETZUNG / ENSEMBLE

Soprano

Violino I, II, Bassi

Organo

Zu vorliegender Ausgabe sind der Klavierauszug (BA 4248a)
und das Aufführungsmaterial (BA 4248) erhältlich.

In addition to this full score the vocal score (BA 4248a)
and the performance material (BA 4248) are also available.

Vorabdruck aus: *Hallische Händel-Ausgabe* (Kritische Gesamtausgabe) herausgegeben von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Serie III, Band 2, *Lateinische und italienische Kirchenmusik*, vorgelegt von Hans Joachim Marx.

Preprint from: *Hallische Händel-Ausgabe* (Critical complete edition) issued by the Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Series III, Volume 2, *Lateinische und italienische Kirchenmusik*, edited by Hans Joachim Marx.

VORWORT

Der hier erstmals edierte Messesatz *Gloria in excelsis Deo* (HWV deest) von Händel ist der Forschung bisher völlig unbekannt gewesen. Seine Entdeckung steht im Zusammenhang mit einem Forschungsprojekt, das den Händel zugeschriebenen Kompositionen gewidmet ist und das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft seit 1999 großzügig unterstützt wird.¹ Die Komposition soll, dem *Répertoire International des Sources Musicales*² zufolge, von zweifelhafter Echtheit sein. Als Fundort wird die Royal Academy of Music in London angegeben, die sowohl eine Partitur als auch Aufführungsmaterial des Werkes besitzt. Eingehende Untersuchungen an den Quellen haben ergeben, dass das *Gloria* ohne jeden Zweifel echt ist und aus kompositionstechnischen Gründen (Entlehnungen) zum Frühwerk des Komponisten zu rechnen ist.

Die Partitur des Werkes (MS 139, fol. 111–122) wie auch das Stimmenmaterial (MSS 288) sind von einem unbekanntem englischen Schreiber auf englisches Papier geschrieben. Dem Inhalt der Partitur nach zu urteilen (es handelt sich ausschließlich um Abschriften von Opernarien Händels) müssen die Abschriften spätestens gegen Ende der 1730er Jahre in London angefertigt worden sein.³ Als Besitzer der Handschriften lässt sich der mit Händel befreundete Sänger William Savage (1720–1789) nachweisen, über dessen Sohn Rev. George Savage es in den Besitz des Savage-Schülers Richard John Samuel Stevens (1757–1837) gelangte.⁴ Stevens vermachte sie der 1822 gegründeten Royal Academy of Music. Da die Kopiervorlage verschollen ist, kann man nur vermuten, dass der anonyme Kopist das *Gloria* entweder von Händels Adlatus John Christopher Smith sen. bekommen hat, oder von einer mit Händel befreundeten Person. Hier käme in erster Linie die Sopranistin Margherita Durastanti in

Frage, die den Komponisten seit seinen römischen Tagen kannte und die noch 1733/34 als *prima donna* in seinen Opern *Ottone* und *Arianna* in London auftrat. Die Durastanti könnte die Partitur aufbewahrt und bei passender Gelegenheit vielleicht noch gesungen haben, zumal die Entstehung der Komposition aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Sängerin unmittelbar in Zusammenhang steht.

Nach welchen Kriterien lässt sich die Authentizität des *Gloria* nachweisen? Da autographes Quellenmaterial und Aufführungsbelege fehlen, kommen nur kompositionstechnische Merkmale in Frage, um das Problem zu lösen. Von Händel wissen wir, dass er – ausgiebiger als die meisten anderen Komponisten der Zeit – beim Komponieren auf bereits vorliegendes musikalisches Material aus eigenen oder fremden Werken zurückgriff. Im Falle des *Gloria* lassen sich einige solcher „Parodien“ nachweisen, die ausnahmslos geistlichen Kompositionen entnommen sind, die Händel während seines ersten Rom-Aufenthaltes 1707/1708 komponiert hat. Am auffallendsten sind die Entlehnungen im Schlusssatz des *Gloria*, im „Quoniam to solus sanctus“ (Nr.6), dessen Anfangstakte (T. 1–3) mit dem Ritornell der Psalmvertonung *Laudate pueri* (HWV 237, T. 1–4) nahezu identisch sind; auch stimmt das fugenartige Motiv zum Schlussversikel „Cum Sancto Spiritu“ mit dem des „Et in saecula saeculorum“-Satzes aus Händels Psalmvertonung *Nisi Dominus* (HWV 238, T. 11–14) nahezu völlig überein. Weniger offenkundig ist die Übereinstimmung einer melodischen Wendung im „Et in terra pax“ (Nr.2, T. 11–14) mit einem Motiv der Arie „Naufragando va per londe“ aus Händels Oratorium *La Resurrezione* (HWV 47, Nr. 12, T. 5–11 des B-Teils) sowie der Anfang des „Qui tollis peccata mundi“ (Nr. 5, T. 1–3) mit dem ersten Motiv der Arie „Sol per prova“ des Kammerduetts HWV 189.⁵ Damit dürfte nicht nur die Echtheit des *Gloria* gesichert, sondern auch Hinweise auf eine frühe Entstehung der Komposition gegeben sein. Bleibt nur noch die Frage, aus welchem Anlass Händel diesen Messesatz mit der

1 Das Projekt trägt den offiziellen Titel „Georg Friedrich Händel – Kompositionen zweifelhafter Echtheit“ und wird vom Händel-Archiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg durchgeführt.

2 RISM Serie A/II: Music MSS after 1600, CD-ROM-Version, München: K. G. Sauer, 71999 [= RISM A/II:800.159.006].

3 Vgl. im einzelnen den Kritischen Bericht im Anhang dieser Ausgabe.

4 Der bekannte Organist Stevens schreibt in seinen Erinnerungen, dass er die Bibliothek von William Savage am 28. Juli 1817 über einen Londoner Auktionator für £ 158:14s erworben habe. Vgl. Mark Argent (Hrsg.), *Recollections of R. J. S. Stevens*, an Organist in Georgian London, London: Macmillan Press, 1992, S. 212f.

5 Hier wahrscheinlich aus einer verschollenen Frühfassung, da Händel das Duett in der überlieferten Form erst 1741 in London komponiert hat. Für den Hinweis auf die zuletzt genannten beiden Parodien danke ich John H. Roberts, University of Berkeley, sehr herzlich.

ebenso ungewöhnlichen wie einzigartigen Besetzung (Solo-Sopran mit Begleitung von zwei Violinen und Generalbass) geschrieben hat.

Aus den Forschungen von Ursula Kirkendale⁶ wissen wir, dass zu den ersten römischen Auftraggebern Händels der Marchese Francesco Maria Ruspoli (1672–1731) gehörte, einer der reichsten Aristokraten Roms, in dessen Palazzo Händel 1707/1708 mehrere Monate wohnte. In den Sommermonaten verbrachte Ruspoli mit seinem Hofstaat einschließlich der bei ihm angestellten Musiker einige Zeit auf seinem Landsitz Vignanello, das etwa 60 Kilometer nordwestlich von Rom liegt. Von etwa Mitte Mai 1707 an hielt sich Händel, gemeinsam mit der bei Ruspoli angestellten Sängerin Durastanti für ungefähr fünf Wochen im Castello di Vignanello auf. Hier komponierte er außer einigen weltlichen Kantaten auch die beiden Motetten *Coelestis dum spirat* (HWV 231) und *O qualis de coelo* (HWV 239) sowie die Marianische Antiphon *Salve regina* (HWV 241). Alle drei Kompositionen sind für Solo-Sopran, 2 Violinen und Generalbass komponiert, also die gleiche Besetzung wie die des *Gloria*. Als Aufführungsdaten kommen, dem liturgischen Kalender entsprechend, für die zuletzt genannte Motette die Messe des Pfingstfestes (12. Juni), für die Marianische Antiphon die Vesper des Dreifaltigkeitsfestes (19. Juni) in Frage. Die Motette *Coelestis dum spirat* hingegen wurde, einer Anmerkung in einer römischen Abschrift nach, „In festo S. Antonii de Padua“ gesungen, das am 13. Juni gefeiert wurde. Da 1707 das Heiligenfest mit der 475. Wiederkehr der Kanonisation des Hl. Antonius zusammenfiel, veranlasste Marchese Ruspoli, die Messe besonders feierlich zu feiern. Aus diesem Anlass beauftragte er den römischen Maler Michelangelo Cerruti, für die Klosterkirche S. Sebastiano in Vignanello ein neues Altarbild mit der Seligpreisung des Hl. Antonius zu malen, das in der Messe am 13. Juni 1707 konsekriert werden sollte.⁷ Vieles spricht dafür, dass Ruspoli auch Händel in die Festvorbereitungen mit einbezog und ihn beauftragte, für die Musik des Hochamtes zu sorgen. Mit größter Wahrscheinlichkeit ist daher anzunehmen, dass die Motette *Coelestis dum spirat* (mit der textlichen Anspielung auf „Julianelle“, den mittelalterlichen Namen von Vignanello) während der Gabenbereitung (Offertorium), das vorliegende „Gloria

in excelsis Deo“ hingegen im wortgottesdienstlichen Teil der Messe gesungen wurde. Beide Kompositionen hat Händel ja nicht nur für die gleiche Besetzung geschrieben, sondern auch für eine Sopranstimme, die technisch wie musikalisch höchste Anforderungen an die Sängerin stellte. Hierfür kam, auch des relativ großen Ambitus der Stimme wegen (d¹ bis b²), nur eine *virtuosa* vom Format der Margherita Durastanti in Frage.

Alle verfügbaren Quellen sprechen also dafür, dass das *Gloria* für die Messe „S. Antonii de Padua Confessoris“ bestimmt war, die am 13. Juni 1707 in der Kirche S. Sebastiano in Vignanello gefeiert wurde. Die Durastanti wird sowohl das *Gloria* als auch die hochvirtuose Heiligenmotette gesungen haben (Die anderen Teile des Mess-Ordinariums wurden vermutlich vom Priester oder von einer Schola gregorianisch gesungen).

Gattungsgeschichtlich steht das *Gloria* in der Tradition der sog. „italienischen Kantaten-Messe“, d. h. der liturgische Text ist nicht durchkomponiert, sondern abschnittsweise wie in der Kantate vertont worden.⁸ Untypisch ist lediglich die Beschränkung der Besetzung auf eine Sopranstimme mit Begleitung eines „Kirchentrios“ (Violinen und Generalbass ohne Viola). Sie scheint sogar einzigartig zu sein, da bisher keine andere „Gloria“-Vertonung mit dieser Besetzung aus dem frühen 18. Jahrhundert nachgewiesen werden konnte. Stilistisch steht das *Gloria* den anderen in Rom entstandenen kirchenmusikalischen Kompositionen Händels nahe: Auch hier nimmt der Komponist den Text im Sinne der poetischen Rhetorik wörtlich, hebt die Lobpreisungen Gottes (Nr. 1, 3 und 6) von den Bitten um Vergebung der Sünden (Nr. 2, 4 und 5) ab und erhebt den damit verbundenen Affektkontrast zum Gestaltungsprinzip der Komposition. Eine Reihe kompositionstechnischer Details wie die von Bernd Baselt als „römische Kadenz“ bezeichnete ostinate Bassformel, das auf die „ars combinatoria“ zurückzuführende Stimmtauschverfahren, die „falso bordone“-artigen Terz-Sext-Akkord-Ketten, die devisen-artigen Anfänge, die irrtümlich als „Corelli clash“ bezeichneten dissonanten Kadenzformen (insbesondere zwischen Vokalstimme und Generalbass) sowie die exzessive Verwendung der Dissonanz im Melodischen wie Harmonischen weisen untrüglich auf den jungen Händel hin, der vom Tage seiner Ankunft in Rom an

⁶ Vgl. „The Ruspoli Documents on Handel“, in: *Journal of the American Musicological Society* 20, 1967, S. 222–273, Addendum S. 518.

⁷ Kirkendale (wie Anm. 6), S. 229/230.

⁸ Vgl. auch Hans Joachim Marx, „Händels lateinische Kirchenmusik und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 5, 1993, 102–144.

sein Auditorium verzauberte.⁹ Mit dem wiedergewonnenen *Gloria* ist der Wissenschaft wie der musikalischen Praxis ein bedeutendes Frühwerk zugewachsen. Es wird durch seine kompositorische Dichte wie seine affekthafte Ausdruckskraft schon bald zu einer der beliebtesten kirchenmusikalischen Kompositionen Händels gehören.

Hamburg, im Juni 2001
Hans Joachim Marx

⁹ Quellenmäßig belegt bei Werner Braun, „Händel und der ‚römische Zauberhut‘ (1707)“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 3, 1989, S. 71–86, und Ursula Kirkendale, „Orgelspiel im Lateran und andere Erinnerungen an Händel. Ein unbeachteter Bericht in ‚Voilage historique‘“, in: *Die Musikforschung* 41, 1988, S. 1–9.

ZUR EDITION

Mit Ausnahme der Werktitel sind sämtliche Zusätze des Herausgebers gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch Kursivdruck, Bögen durch Strichelung, sonstige Zeichen durch kleineren bzw. schwächeren Stich. Darum werden alle aus der Quelle entnommenen Buchstaben, auch dynamische Zeichen wie *f*, *p* usw. in geradem Druck wiedergegeben. Die Akzidenzien sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt. Zusatzakzidenzien, die vom Herausgeber nach eigenem Ermessen gesetzt wurden (die also nicht durch die Umschreibung nach den heute gebräuchlichen Regeln notwendig werden), werden in kleinerem Stich wiedergegeben.

PREFACE

Handel's *Gloria in excelsis Deo* (HWV deest) was previously unknown to scholars and now appears for the first time in print. It was rediscovered in connection with a research project on Handel attributions that has been generously underwritten by the German Research Society since 1999.¹ According to the *Répertoire International des Sources Musicales*,² this setting from the Mass is of uncertain authorship and is located both in score and in parts at the Royal Academy of Music, London. A close examination of the sources has revealed, however, that the *Gloria* is definitely by Handel and can be assigned to the composer's early period on the basis of its borrowings.

The full score (MS 139, fols. 111–122) and the set of parts (MSS 288) were written out on English paper by an anonymous English scribe. To judge from the contents of the manuscript score (it consists entirely of handwritten copies of opera arias by Handel), the copies must have originated in London at the end of the

1730s.³ The owner of the manuscripts has been identified as Handel's friend, the singer William Savage (1720–1789). Through the latter's son, the Reverend George Savage, they entered the holdings of Savage's pupil, Richard John Samuel Stevens (1757–1837),⁴ who in turn bequeathed them to the Royal Academy of Music (founded in 1822). As the original master has disappeared, we may assume that the anonymous copyist received the *Gloria* either from Handel's amanuensis John Christopher Smith Sr. or from one of composer's friends. The primary candidate in the latter case is the soprano Margherita Durastanti, who knew the composer personally from his days in Rome and who appeared as the prima donna in his operas *Ottone* and *Arianna* as late as 1733–4. Durastanti may have preserved the score and even performed it on suitable occasions, the more so as she was, in all probability, directly connected with the work's genesis.

¹ The project, officially entitled "George Frideric Handel: Compositions of Doubtful Authenticity", is being carried out by the Handel Archive of the Institute of Musicology at Hamburg University.

² *RISM Serie A/II: Music MSS after 1600*, CD-ROM Version (Munich: K. G. Sauer, 1999) [= RISM A/II:800.159.006].

³ For further details see the critical report in the appendix to this volume.

⁴ Stevens, a well-known organist, writes in his memoirs that he acquired William Savage's library from a London auction house on 28 July 1817 for £ 158.14s. See Mark Argent, ed.: *Recollections of R. J. S. Stevens, an Organist in Georgian London* (London: Macmillan Press, 1992), pp. 212f.

What criteria were used to establish Handel's authorship? Since no autograph source material or performance documents are extant, the question must be answered on the basis of the work's compositional features. It is well known that when Handel composed his music he was more willing than most composers of his time to turn to pre-existing material, whether his own or that of other composers. In the case of the *Gloria* several such "parodies" can be identified, all of them taken from sacred works that Handel wrote during his first visit to Rome in 1707–8. The most striking borrowings are found in the final movement, the "Quoniam tu solus sanctus" (no. 6), whose three opening bars are virtually identical to the ritornello from his Psalm setting *Laudate pueri* (HWV 237, mm. 1–4). Similarly, the fugal motif in the final versicle "Cum Sancto Spiritu" almost exactly matches the motif from the "Et in saecula saeculorum" of his Psalm setting *Nisi Dominus* (HWV 238, mm. 11–14). Less obvious are the relation between a melodic turn in the "Et in terra pax" (no. 2, mm. 11–14) and a motif from the aria "Naufragando va per londe" from his oratorio *La Resurrezione* (HWV 47, no. 12, mm. 5–11 of section B), and the similarity between opening of the "Qui tollis peccata mundi" (no. 5, mm. 1–3) and the initial motif of the aria "Sol per prova" from his chamber duet HWV 189.⁵ Taken together, these borrowings not only ensure Handel's authorship of the *Gloria* but provide evidence for its early date of composition. The question remains, however, as to what prompted Handel to compose a Mass movement with the unusual and distinctive scoring for solo soprano accompanied by two violins and basso continuo.

Thanks to the research of Ursula Kirkendale,⁶ we know that among Handel's initial patrons in Rome was one of the city's most wealthy aristocrats, the Marchese Francesco Maria Ruspoli (1672–1731). Handel lived in Ruspoli's palace for several months in 1707–8. During the summer months Ruspoli spent a certain amount of time at his country estate in Vignanello, about 40 miles northwest of Rome, in the company of his court, including its musical retinue. From roughly the middle of May 1707 Handel spent about five weeks in the Castello di Vignanello along with

the soprano Durastanti, who was likewise in Ruspoli's employ. It was here that he wrote, in addition to several secular cantatas, the two motets *Coelestis dum spirat* (HWV 231) and *O qualis de coelo* (HWV 239) as well as the Marian antiphon *Salve regina* (HWV 241). All three compositions were written for solo soprano, two violins and basso continuo, and hence for the same forces as the *Gloria*. Extrapolating from the liturgical calendar, the second of the two motets may have been performed on the Feast of Epiphany (12 June) and the antiphon at Vespers on the Feast of the Trinity (19 June). *Coelestis dum spirat*, in contrast, was sung on 13 June "in festo S. Antonii de Padua" (to quote an annotation in a Roman copyist's manuscript). In 1707 the saint's feast coincided with the 475th anniversary of the canonization of St. Anthony, prompting Ruspoli to have Mass celebrated with special pomp. He commissioned the Roman artist Michelangelo Cerruti to paint a new altarpiece for the monastery church of S. Sebastiano in Vignanello. The new painting depicted the beatitudes of St. Anthony and was intended to be consecrated in a Mass held on 13 June 1707.⁷ There is much evidence to suggest that Ruspoli also included Handel in his preparations for the feast and commissioned him to provide music for the High Office. We may safely assume that the motet *Coelestis dum spirat* (the words allude to "Julianelle", the medieval name of Vignanello) was sung during the Offertory, while the present *Gloria in excelsis Deo* was performed as part of the Ordinary. Not only did Handel write both pieces for the same forces, the soprano part places extreme musical and technical demands on the singer and has a relatively large ambitus ranging from d¹ to b². Only a *virtuosa* of the caliber of Margherita Durastanti could have sung it. Thus, all the available sources indicate that the *Gloria* was intended for the Mass of "S. Antonii de Padua Confessoris" which was celebrated in the Church of S. Sebastiano in Vignanello on 13 June 1707. Durastanti doubtless sang both the *Gloria* and the highly virtuosic motet, the other parts of the Ordinary presumably being taken by the priest or a Gregorian choir.

As far as its genre is concerned, the *Gloria* follows in the tradition of the so-called "Italian cantata mass", i. e. the liturgical text is not through-composed but set section by section in the manner of a cantata.⁸ Its only

5 In this case it was probably taken from a lost early version as the duet in its surviving form was not composed until 1741 in London. I am most grateful to John H. Roberts of the University of California at Berkeley for drawing my attention to the two aforementioned parodies.

6 See "The Ruspoli Documents on Handel", *Journal of the American Musicological Society*, 20 (1967), pp. 222–73, addendum p. 518.

7 Kirkendale (see note 6), pp. 229–30.

8 See also Hans Joachim Marx: "Händels lateinische Kirchenmusik und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext", *Göttinger Händel-Beiträge*, 5 (1993), pp. 102–44.

untypical feature is the limitation of the scoring to a soprano voice accompanied by a *trio di chiesa* of violins and continuo, without viola. This aspect is apparently unique; no other early 18th-century *Gloria* setting has been found with this same scoring. Stylistically, the *Gloria* is closely related to the other pieces of church music that Handel composed in Rome: the composer also interpreted the words literally in terms of poetic rhetoric, separating the praises of God (nos. 1, 3 and 6) from the pleas for the forgiveness of sins (nos. 2, 4 and 5) and thereby elevating the resultant contrast of moods to the work's underlying formal device. A number of compositional details – the ostinato bass formula referred to by Bernd Baselt as the “Roman cadence”, the technique of voice exchange (derived from the *ars combinatoria*), the *falso bordone*-like strings of first-inversion triads, the motto-like head motifs, the dissonant cadential formulas erroneously known as the “Corelli clash” (especially between voice and continuo) and the abundant use of melodic and harmonic dissonance – all point unmistakably to the young Handel who held his listeners in thrall from the day he arrived in Rome.⁹ The

newly recovered *Gloria* has added a major early work to the Handel canon and the performing repertoire. With its dense compositional fabric and its rich powers of expression, it is destined soon to become one of Handel's most popular pieces of church music.

Hamburg, June 2001

Hans Joachim Marx

(translated by J. Bradford Robinson)

EDITORIAL NOTE

Apart from the title of the work, all editorial additions are indicated as such: letters by italics, slurs by broken lines, and other signs by smaller or narrower engraving. All alphabetical markings taken from the source (f, p, etc.) therefore appear in normal type. Accidentals have been placed in accordance with modern rules. Further accidentals supplied by the editor at his discretion (i. e. those not rendered necessary by the application of modern rules) appear in small print.

© by Bärenreiter

⁹ Documented in Werner Braun: “Händel und der ‘römische Zauberhut’ (1707)”, *Göttinger Händel-Beiträge*, 3 (1989), pp. 71–86, and Ursula Kirkendale: “Orgelspiel im Lateran und andere Erinnerungen an Händel. Ein unbeachteter Bericht in ‘Voiage historique’”, *Die Musikforschung*, 41 (1988), pp. 1–9.