Johann Adolf

Hasse

Missa in d 1751

per Soli S(S)ATB, Coro SATB
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Corni, 2 Trombe, Timpani
2 Violini, Viola, Basso continuo
(Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Partitur / Full score

Carus 40.663

Inhalt

Vorwort / Avant-propos / Foreword III
Abbildungen IX

Kyrie
1. Kyrie I (Coro SATB) 1
2. Christe eleison (Soli SA e Coro) 7
3. Kyrie II (Coro) 12

Gloria
4. Gloria in excelsis Deo (Coro e Soli) 18
5. Domine Deus (Aria S) 44
6. Qui tollis peccata mundi (Solo T e Coro) 51
7. Quoniam tu solus Sanctus (Coro) 61
8. Cum Sancto Spiritu (Coro) 71

Credo
9. Credo in unum Deum (Coro) 82
10. Et incarnatus est / Crucifixus (Soli ATB e Coro) 92
11. Et resurrexit (Coro) 94

Sanctus
12. Sanctus (Coro) 106
13. Benedictus (Duetto AT) 118
14. Hosanna (Coro) 124

Agnus Dei
15. Agnus Dei (Aria A) 129
16. Dona nobis pacem (Coro) 133

Kritischer Bericht 139

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur, zugleich Stimme für das Tasteninstrument (Carus 40.663),
Chorpartitur (Carus 40.663/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.663/19).

The following performance material is available:
full score and also the part for keyboard instrument (Carus 40.663),
choral score (Carus 40.663/05),
complete orchestra material (Carus 40.663/19).

Vorwort

Im Jahre 1697 hatte der Sächsische Kurfürst Friedrich August I. („August der Starke") durch seine Konversion zum Katholizismus die Voraussetzung geschaffen, um als August II. die Polnische Königskrone übernehmen zu können. Dieser schwerwiegende Schritt hatte nicht nur tiefgreifende politische und gesellschaftliche Folgen, sondern zog neben einer Neuorganisation der Hofmusik auch die Notwendigkeit nach sich, einen Sakralraum für die katholischen Gottesdienste bereitzuhalten. Nachdem diese zunächst in der ehemaligen protestantischen Kirche des Jagdschlosses Moritzburg und ab 1708 im umgebauten Opernhaus am Taschenberg stattgefunden hatten, erfolgte am 28. Juli 1739 – inzwischen regierte Friedrich August II. alias August III. – die Grundsteinlegung zum Neubau einer katholischen Hofkirche. Das von Gaetano Chiaveri im Stil des römischen Hochbarock entworfene Gotteshaus sollte, angrenzend an das Kurfürstliche Schloß, den Theaterplatz zur Elbe hin abschließen und so einen unübersehbaren städtebaulichen Akzent setzen. Um dem Argwohn von lutherischer Geistlichkeit und vielen Bürgern zu begegnen, hatten Planung und Grundsteinlegung der Kirche geradezu im Geheimen stattgefunden; das Fortschreiten des Baues wurde durch mancherlei Intrigen verzögert. Mit der Einweihung am 29. Juni 1751 (Fest Peter und Paul) wurde die Hofkirche schließlich ihrer Bestimmung übergeben, obwohl zu diesem Zeitpunkt weder alle Innenausbauten noch die Silbermannsche Orgel fertiggestellt waren.[1]

Aus Anlaß der Kirchweihe erklangen die hier erstmals in einer wissenschaftlich-praktischen Edition vorgelegte Messe in d-Moll und das Te Deum in D-Dur von Johann Adolf Hasse; nach Lage der Dinge ist davon auszugehen, daß beide Werke eigens für dieses festliche Ereignis geschrieben worden sind (eventuell mit Ausnahme des Kyrie; siehe weiter unten). Sänger und Instrumentalisten hatte man noch auf einem provisorischen Gerüst plaziert, und der Komponist selbst, *im roten Schleppsamtkleid mit dem Handschuh dirigierend,* stand an der Spitze seiner Musiker.[2] Allem Anschein nach blieb die Einweihungsfeier ohne nennenswerte publizistische Nachwirkung – wohl wiederum wegen der geschilderten Ressentiments –, so daß auch keine zeitgenössischen Stellungnahmen zu den musikalischen Darbietungen überliefert sind. Späterhin wurde jedoch wiederholt auf den langen Nachhall der Hofkirche hingewiesen und behauptet, Hasses Musik sei aus diesem Grund vielfach plakativ und bestehe mehr aus schlichten Dreiklangsfolgen als aus differenzierter Harmonik.[3] Solche Feststellungen mögen indes – wenn überhaupt – eher auf das Te Deum als auf die Messe von 1751 zutreffen.

In Johann Adolf Hasse hatte der Dresdner Hof einen Künstler von europäisch anerkanntem Rang für die Position des „Königlich Polnischen und Kurfürstlich Sächsischen Kapellmeisters" gewonnen. 1699 in Bergedorf bei Hamburg geboren, war Hasse nach ersten Engagements als Operntenorist in Hamburg und Braunschweig um 1721/22 zur kompositorischen Weiterbildung nach Neapel übergesiedelt, wo er von Alessandro Scarlatti – zuvor vielleicht schon von Nicola Porpora – unterrichtet wurde; hier erfolgte auch Hasses Übertritt zur katholischen Konfession. Erfolgreich aufgenommene Bühnenwerke im Stil der Neapolitanischen Oper sowie seine Arbeiten für das Ospedale degl'Incurabili zu Venedig machten Hasses Namen weithin bekannt, und seine Opernproduktionen an vielen großen Bühnen verhalfen ihm nicht nur zu musikalischer Vervollkommnung, sondern auch zu weltmännischen Umgangsformen. Durch seine Heirat mit der namhaften Primadonna Faustina Bordoni gewann der Komponist weitere Popularität. All das ließ Hasse für den politisch nicht unbedeutenden sowie in allen kulturellen Belangen höchst ambitionierten Dresdner Hof als idealen Kandidaten erscheinen, um die seit Johann David Heinichens Tod (1729) vakante Kapellmeisterstelle einzunehmen. 1731 kam das Ehepaar Hasse erstmals nach Dresden, und trotz zahlreicher zum Teil mehrjähriger Aufenthalte in Venedig, Paris, Wien und anderen Städten wurde Dresden ab 1733/34 für rund 30 Jahre zum Zentrum des Hasseschen Wirkens. Die beiden letzten Jahrzehnte seines schaffensreichen Lebens verbrachte der Komponist in Wien und anschließend in Venedig, wo er 1783 im Alter von 84 Jahren starb. Ehrentitel wie *Padre della musica, Il caro Sassone* oder sogar *Il divino Sassone* bezeugen die hohe Wertschätzung, die man Hasse damals entgegenbrachte. Neben den im Bewußtsein der Zeitgenossen dominierenden Opern hinterließ er ein reiches Oeuvre an Instrumentalwerken (Konzerte und Kammermusik), an geistlichen und weltlichen Kantaten, an Oratorien und liturgischer Musik.

Hasses Arbeitsbedingungen als Sächsischer Kapellmeister ließen ihn seine künstlerischen Vorhaben optimal verwirklichen: Häufige Freistellungen von seinen Dresdner Dienstverpflichtungen ermöglichten es ihm, weiterhin für auswärtige Bühnen zu schreiben und seinen Ruf allenthalben wachzuhalten, und in Dresden selbst stand ihm in der Hofmusik eines der damals besten Ensembles zur Verfügung. Dieses bestand um 1730 aus rund 40 Musikern (10 Geiger, 4 Bratschisten, 6 Cellisten, 2 Kontrabassisten, 2 Flötisten, 5 Oboisten, 4 Fagottisten, 2 Hornisten sowie Organisten bzw. Lautenist für den Basso continuo), zuzüglich der einer anderen Zunft angehörenden Trompeter und Paukisten. In Hasses Amtszeit wurde die Zahl der Musiker auf fast 50 vergrößert. Neben den Flötisten Buffardin und Quantz (bis zu seiner Berufung nach Berlin im Jahre 1741) und neben anderen namhaften Solisten war es vor allem der Konzertmeister Johann Georg Pisendel, der das Niveau des Orchesters entscheidend prägte. – Die oberste Zuständigkeit für das gesamte musikalische Leben bei Hofe lag beim Kapellmeister, dessen kompositorischer Schwerpunkt naheliegenderweise die Oper war, der aber auch – wie im vorliegenden Fall – die katholische Kirchenmusik für die höchsten Feiertage zu schreiben und zu leiten hatte. Die übrige Kirchenmusik wurde damals von den „Kirchen-Compositeurs" betreut; zu Hasses Zeit waren dies u. a. Jan Dismas Zelenka[4] und Giovanni Alberto Ristori, doch auch der externe Johann Sebastian Bach hatte diesen Titel bekanntlich nach Einreichung seiner h-Moll-Messe zuerkannt bekommen. Für die Kammermusik schließlich hatte der Konzertmeister Sorge zu tragen; Pisendel bereicherte dieses Genre mit zahlreichen eigenen Werken.[5]

Hasses Messe in d-Moll repräsentiert weitgehend den solemnen Messentyp italienischer Prägung, was unter anderem besagt, daß die Ordinariumsteile aus einer Folge separater und untereinander kontrastierender Sätze – Chöre, Arien oder Ensembles und Fugen – bestehen, wobei sich hinsichtlich der Gestaltung einzelner dieser Sätze besondere Gepflogenheiten herausgebildet haben („Nummerntyp"; der vielfach gebrauchte Begriff „Kantatenmesse" ist irreführend).[6] Stärker als in italienischen Vorbildern dominiert hier der Chor, und den Partien der Vokalsolisten kann man eine angemessene Ausdrucksshaftigkeit, fern aller vordergründigen Virtuosität, nicht absprechen. Dem Orchester kommt häufig die Aufgabe zu, den Sätzen durch Beibehalten bzw. durch Wiederaufgreifen motivischen Materials zu formaler Geschlossenheit zu verhelfen. Die Instrumentierung gewinnt ihren Reiz durch den effektvollen Einsatz der Bläser, durch sordinierte Streicher oder durch die Technik, bei colla-parte-Spiel mit den Singstimmen nicht schematisch die jeweils höchsten oder mittleren Stimmen aneinanderzukoppeln (z. B. in den Fugen, wo die erste Violine oft im Oktavabstand mit dem Alt geht). Auch das Nebeneinander von Solisten und Tutti wie im Christe eleison, im ersten Gloria-Satz und anderenorts läßt, abgesehen von den sich hierin äußernden Traditionen, Hasses ausgeprägtes Gespür für musikalische Wirkungen und Klangfarben erkennen.[7]

Das Kyrie folgt der modellmäßigen Satzanlage: Im Anschluß an den chorischen Einleitungssatz mit seinem *ernsten, flehenden Charakter* (W. Müller) wird das Christe eleison von den Solisten bestimmt; die Vorhaltsketten mit ihren typischen „Überstülpungen" gehören, denkt man etwa an den Anfang von Pergolesis Stabat mater, bei den Neapolitanern zum festen Vokabular. Die Fuge zum Kyrie II knüpft an die stile-antico-Tradition an und offenbart durch beibehaltenes Kontrasubjekt (Chromatik im Dienst der Textausdeutung!) und Engführungsverfahren viel satztechnisches Geschick.

Kernstück des ganzen Werkes – damit ein weiterer Beleg für seine italienische Beeinflussung – ist das Gloria. Der Einsatz von Blechbläsern und Pauken verleiht dem Kopfsatz Festlichkeit und Glanz; außerdem bemüht sich Hasse hier deutlich um eine musikalische Integration der unterschiedlich gearteten Textaussagen.[8] Dabei ist sicher nicht verfehlt, die auffallende choralmäßige Einstimmigkeit des letzten *Gratias agimus tibi* als Symbol der Dankbarkeit für den vollendeten Kirchenbau zu verstehen. Aus den solistischen Passagen des eingängig klangschönen Domine Deus und des kontrastreichen Qui tollis wird die Kantabilität der Hasseschen Melodik ersichtlich, und in den Tonwiederholungen des Quoniam-Motivs scheint das Thema der Schlußfuge Cum Sancto Spiritu vorgeprägt. Durch erneute Einstimmigkeit bei *Tu solus Altissimus* oder durch das Noema bei *Jesu Christe* wurden diese Textstellen ganz im Sinne der barocken Figurenlehre behandelt (wobei die Tradition des hervorgehobenen *Jesu Christe* sogar bis auf Machaut zurückgeht).

Das Credo wird durch die von einem Streicher-Unisono umspielte

gregorianische Intonation eingeleitet, so daß sich das Gefühl des „eigentlichen" Satzanfangs erst beim Hinzutreten der Bläser einstellt. In ausschließlich homophoner Deklamation werden die einer musikalischen Interpretation ohnehin schwer zugänglichen Glaubensbekundungen in vergleichsweise knapper Form vorgetragen (einzige Ausnahme: das bildhafte *descendit*); ein beibehaltenes Instrumentalmotiv sorgt für formalen Zusammenhalt. Durch tiefe Lagen und harmonische Intensität gewinnt der Mittelsatz Et incarnatus est / Crucifixus seine vom Text inspirierte Ausdruckskraft, ehe das Et resurrexit mit – natürlich aufsteigenden – Skalen beginnt und in seinem weiteren Verlauf an die Motivik des ersten Credo-Satzes anknüpft. Bemerkenswert ist die nur von einem Paukenton gefüllte Pause nach *Et exspecto,* und die Behandlung von *mortuorum* verweist auf ähnliche Stellen bei Haydn und Mozart. Im Hinblick auf die gesamte Ausdehnung des Credo ist es erklärlich, daß sein Schluß nicht von einer Fuge, sondern lediglich von einem kurzen Imitationsabschnitt über *Amen* gebildet wird.

Die kraftvollen Oktavgänge bei *Pleni* und die verschiedenen Registrierungen des *Hosanna* – teilweise mit Händelscher Chorbehandlung – stehen in merklichem Gegensatz zu den majestätischen Einleitungstakten, mit denen das Sanctus angefangen hatte. Das Benedictus-Duett mit seinen vorherrschenden Sexten- und Terzparallelen folgt dem Formschema der zweiteiligen Devisenarie.

Das Agnus Dei beginnt als sparsam instrumentierte Altarie. Aus der zweiten Hälfte des Themas wird jenes Material gewonnen, welches bei Eintritt des Chores zum *Dona nobis pacem* quasi imitierend, dabei eingebettet in eine Folge dominantischer Septakkorde, durch die Stimmen geführt wird. Mit der durch das allmähliche Hinzutreten aller Instrumente bei gleichzeitiger Temposteigerung bewirkten Stretta endet eine in vielerlei Hinsicht bemerkenswerte Komposition.

An dieser Stelle soll auch noch auf eine typische harmonische Wendung hingewiesen werden, die von Hasse so auffallend eingesetzt wird, daß man sie als „Hasse-Vorhalt" bezeichnen und zum Stilmerkmal erklären könnte: Gemeint ist der verkürzte doppeldominantische Septnonenakkord mit als Vorschlagsnoten notierten Vorhalten vor None und Septime, so daß zwischen einer der Oberstimmen und dem Baß eine herbe verminderte Oktavspannung auftritt. Beispiele hierfür finden sich etwa im Christe eleison (Takte 8, 21, 50) und im Qui tollis (Takt 18), vor allem aber bei jenen Halbkadenzen, die einen attacca-Anschluß vorbereiten (Schlüsse des Quoniam und des Benedictus sowie vor dem Choreinsatz im Agnus Dei). In etwas anderer Form begegnet der „Hasse-Vorhalt" beispielsweise an den *Hosanna*-Stellen des Sanctus (Takte 33, 35 etc.).

Nach ihrer Aufführung im Jahre 1751 hat Hasse seine d-Moll-Messe, wie er es übrigens auch mit vielen anderen Werken tat, einer nicht unerheblichen Überarbeitung unterzogen. Die Änderungen hat er in der autographen Partitur (unsere Quelle A) vorgenommen; sie lassen sich durch Streichungen, Rasuren und Überschreibungen oder als Ergänzungen mit andersfarbiger Tinte meist leicht erkennen, wohingegen das bei der Kirchweihe benutzte Stimmenmaterial nach wie vor die ursprüngliche Fassung des Werkes überliefert (Quelle B; vgl. die Ausführungen im Kritischen Bericht). Die Revision erfolgte vor allem im Hinblick auf Einzelheiten der Instrumentation: So ist eine deutliche Tiefersetzung der Hörner feststellbar, ein Vorgang, der gewiß damit zusammenhängt, daß die Verwendung des hohen Registers von Hörnern wie Trompeten um die Mitte des 18. Jahrhunderts mehr und mehr außer Gebrauch kam. Wenngleich weniger gravierend, wurden auch andere Stimmführungsdetails von Hasse geändert, Vortragsbezeichnungen ergänzt oder konkretisiert. Kyrie und Gloria – besonders Kyrie II, Qui tollis und Cum Sancto Spiritu – sind am stärksten von dieser Überarbeitung betroffen, die allem Anschein nach sogar in mindestens zwei Etappen vor sich ging. Dies jedenfalls bezeugt die in Dresden befindliche Partiturabschrift aus ehemaligem Besitz der Singakademie (Quelle C), welche die revidierte Fassung des Autographs enthält – bis auf einige Geringfügigkeiten, die zu einem noch späteren Zeitpunkt, also nach Abfassung der nicht erhaltenen Vorlage zu jener Partiturkopie, ergänzt worden sein müssen (z. B. die Tempoangaben von Kyrie I, Gloria und Agnus Dei oder die Lesart der zweiten Violine in Takt 6 des Et incarnatus). Wann all diese Umarbeitungen erfolgt sind, ist nicht dokumentiert; der Tatbestand jedoch, daß die aus dem Autograph ersichtlichen Korrekturen offensichtlich nicht in der zittrigen Altersschrift Hasses abgefaßt wurden, läßt auf einen Zeitraum noch in den 50er oder 60er Jahren schließen.[9] Unsere Ausgabe bietet die Fassung letzter Hand gemäß dem überarbeiteten Autograph. Indem aber die Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts sämtliche festgestellten Abweichungen vom originalen Stimmenmaterial auflisten, wird die Urfassung des Werkes für den interessierten Benutzer der Idee nach rekonstruierbar.

Für die Entstehungsgeschichte der Messe ist noch ein weiterer Umstand von Interesse. Aus Hasses Partitur lassen sich nämlich einige Indizien ablesen, die andeuten, daß das Kyrie zu einem anderen, früheren Zeitpunkt als die übrigen Sätze niedergeschrieben worden bzw. entstanden sein dürfte. Zum einen verwendet Hasse anderes Notenpapier als in den folgenden Sätzen; weiterhin schreibt er nur in diesem ersten Ordinariumsteil fast immer eine sich über alle Systeme erstrekkende Akkoladenklammer sowie Schlüssel und Vorzeichen auf jeder neuen Seite (andererseits fehlt der später übliche Instrumentenvorsatz); schließlich wird auch die altertümliche Pluralform *Oboè* nur im Kyrie gebraucht (sonst: *Oboi*). Die geschilderten Merkmale sind aus den Abbildungen 3 und 4 ersichtlich; des weiteren vergleiche man die Quellenbeschreibungen im Kritischen Bericht. Während die Verwendung anderen Notenpapiers noch mit der geringeren Orchesterstärke im Kyrie begründet werden könnte, erscheinen die anderen Indizien im Zusammenhang mit dem mutmaßlichen Entstehungsprozeß des Werkes unbedingt bedenkenswert. Hier sind sicherlich noch tiefergehende Studien angebracht.

Die Sächsische Landesbibliothek Dresden und die Bibliothek des Conservatorio di Musica „G. Verdi" in Mailand haben in dankenswerter Weise Mikrofilme von den für diese Ausgabe benutzten Quellen bereitgestellt. Besonderer Dank gilt Frau Dr. Ortrun Landmann und Herrn Dr. Wolfgang Reich (beide Dresden) sowie Frau Prof. Agostina Zecca Laterza (Mailand) für die Übermittlung wertvoller Informationen.

Die katholische Hofkirche in Dresden ist noch heute eine Pflegestätte Hassescher Kirchenmusik. Auch die d-Moll-Messe gelangt dort regelmäßig zur Aufführung und läßt dabei ihre unmittelbar berührende Lebenskraft immer wieder spüren. Den derzeitigen Trägern dieser Hasse-Tradition, Herrn Domkantor Konrad Wagner und den Dresdner Kapellknaben, sei die vorliegende Edition voll Anerkennung gewidmet. Der Band erscheint in Verbindung mit den Hasse-Gesellschaften in Hamburg-Bergedorf und München.

Geesthacht/Elbe, im August 1987 Wolfgang Hochstein

Hinweise zur Aufführung

Nach kirchenmusikalischer Tradition waren sämtliche Solopartien damals mit **Männerstimmen** besetzt, im Chor: Knabenstimmen; Sopran-und Altsoli wurden also von Kastraten und Falsettisten ausgeführt (weshalb es müßig zu spekulieren ist, welche Partien der Messe Faustina Bordoni gesungen haben könnte). Dieses originale Klangbild läßt sich bei heutigen Aufführungen kaum wiederherstellen, doch gibt es mit den Takten 77–84 des Gloria zumindest eine Passage, wo die Altstimme vom Tenor übernommen werden kann; dies hat den weiteren Vorteil, daß man auf einen zweiten Solosopran, der nur in diesen wenigen Takten vorkommt und dessen Partie dann der Alt singt, gänzlich verzichten kann.

Wie es in der Partitur gelegentlich als Herausgeberzusatz vermerkt wurde, ziehen viele mit **Artikulationszeichen** markierte Stellen ein gedachtes *simile* nach sich. Dies gilt beispielsweise für Viola und Basso continuo in den Takten 63–64 des Gloria oder für den Schluß desselben Satzes (ab Takt 150), dessen Artikulation Takt 22 ff. entsprechen sollte. Bemerkenswert ist, daß Hasse das Ondeggiandozeichen nicht nur, wie sonst üblich, bei Streichern, sondern auch bei Hörnern und Flöten verwendet (vgl. das Qui tollis, wo diese Schreibweise sinngleich mit der Portatobezeichnung gebraucht wird, oder das Sanctus). Ein leicht bebendes An- und Abschwellen des Tones dürfte der Klangvorstellung des Komponisten nahekommen.

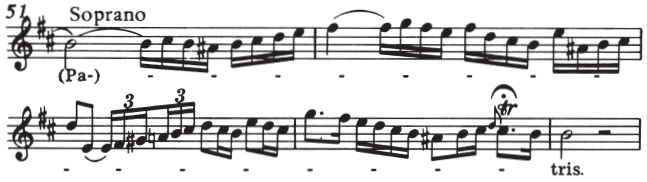
Zur Ausführung der Verzierungen sei an die bekannten Regeln in den Lehrwerken von Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart oder Johann Joachim Quantz erinnert.[10] Danach beginnen **Triller** mit oberer Nebennote und haben üblicherweise einen Nachschlag; im Gloria Takt 5 ff. ist der Nachschlag bereits ausgeschrieben. In Takt 156 des Gloria sollten Hörner und Bässe in Anlehnung an die übrigen Stimmen statt des Trillers besser einen Doppelschlag spielen.

Vorschlagsnoten nehmen bei Zweizeitigkeit die Hälfte, bei Dreizeitigkeit in der Regel sogar zwei Drittel vom Wert der nachfolgenden Hauptnote ein. Die Dauer dieser „langen" Vorschläge hat Hasse fast

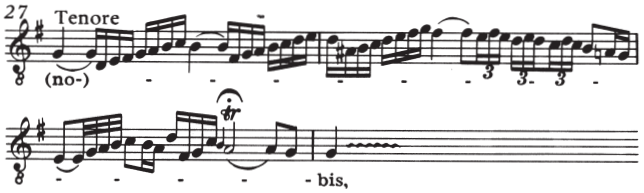
ausnahmslos schon durch seine Notierung deutlich gemacht (vgl. Kyrie I Takte 4 und 15: Vorschläge im Wert von Achtel-, Viertel- und Sechzehntelnoten); Schreibweisen, bei denen in einer Stimme Vorschlag mit Hauptnote und dieselben Töne in einer anderen Stimme als „normale" Notenwerte ausgeschrieben sind, bestätigen diese Art der Wiedergabe (vgl. Gloria Takte 69, 134 und 142). Trotz abweichender Notation muß auch in Takt 45 des Et resurrexit der Vorschlag im halben Wert der Hauptnote ausgeführt werden, so wie in Takt 36 des Agnus Dei.

Die **Bezifferung des Generalbasses** nimmt vielfach keine Rücksicht auf die durch Appoggiaturen entstehenden Vorhalte (vgl. Kyrie I Takte 4–7, 13, 28–30; Domine Deus Takt 3 etc.); der Grund hierfür könnte darin liegen, daß Hasse die Bezifferung nach Abschluß der Niederschrift eher schematisch vorgenommen hat. Bei der Generalbaßaussetzung wurden die nicht durch Bezifferung angezeigten Vorhaltstöne entweder weggelassen (vgl. Kyrie I Takte 4–7; Christe eleison Takte 8, 13 etc.) oder trotz anderslautender Bezifferung im Akkord berücksichtigt (vgl. Kyrie I Takt 13; Domine Deus Takt 3 oder auch Takte 16–17). In Takt 25 des Et resurrexit wäre zu überlegen, ob die Hörner die erste Viertelnote als e" spielen und damit den Vorhalt im Alt mitvollziehen. Nach üblicher Gepflogenheit sind am Ende von solistischen Sätzen oft **Solokadenzen** vorgesehen. Deren Ausführung sei folgendermaßen empfohlen:

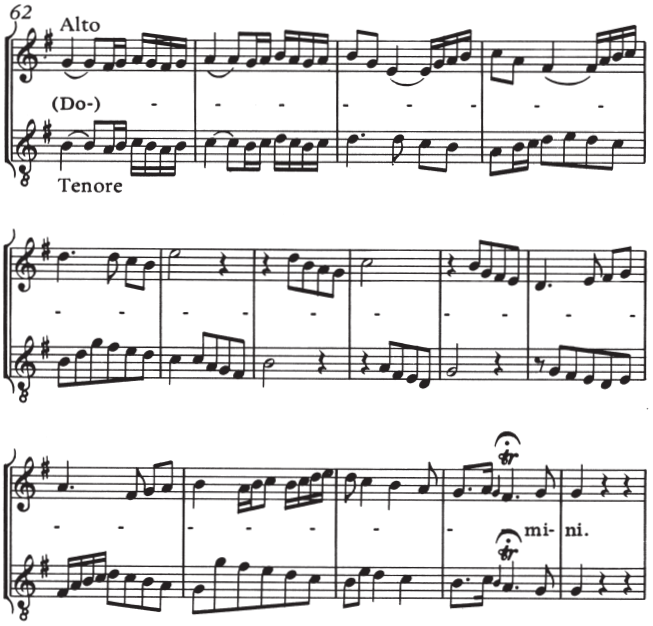
Domine Deus



Qui tollis



Benedictus



1 Vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* Bd. II, Dresden 1862 (Reprint Bde. I/II Hildesheim 1971), S. 1–21, 33–42 und 270–271. Waltraud Volk, *Historische Straßen und Plätze heute – Dresden*, 4. Aufl. Berlin (DDR) 1984, S. 129. Siehe auch Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745*, Kassel und Stuttgart 1987, bes. Abschnitte I und II.

2 Zitiert nach dem von Konrad Wagner verfaßten Text zur Schallplatte *Musik an der Dresdner Hofkirche*, Christophorus SCGLX 73939.

3 Vgl. Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend* Bd. II, Frankfurt und Breslau 1776 (Reprint Bde. I/II Hildesheim 1977), S. 116–118. Siehe auch Arnold Schering, Vorrede zur Ausgabe *La Conversione di Sant'Agostino*, Leipzig 1905 (= Denkmäler Deutscher Tonkunst Bd. 20; Reprint Wiesbaden 1958), S. X.

4 Mehrere Kirchenkompositionen von Zelenka liegen inzwischen als Erstausgaben im Carus-Verlag vor.

5 Diese Ausführungen über die Hofmusik basieren weitgehend auf dem Aufsatz von Ortrun Landmann, „Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek", in: Friedrich Lippmann (Hrsg.), *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit" (Siena 1983)* (= Analecta Musicologica Bd. 25), Laaber 1987, S. 459–494, bes. S. 460–467. Vgl. ebenfalls Wolfgang Witzenmann, „Stilphasen in Hasses Kirchenmusik", ebd. S. 329–371, z. B. S. 353.

6 Zu den Satztypen der Messa solenne siehe Leopold M. Kantner, „Traditionen katholischer Kirchenmusik", in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 5), Laaber 1985, S. 99–108, bes. S. 102.

7 Ausführungen zum Hasseschen Messentypus im allgemeinen finden sich bei Walther Müller, *Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist*, Leipzig 1911 (Reprint Walluf 1973), S. 51–63. Eine nähere Beschreibung der d-Moll-Messe gibt Müller S. 74–77. Vgl. ebenfalls David James Wilson, *The Masses of Johann Adolf Hasse*, University of Illinois at Urbana-Champaign D.M.A. 1973 (University Microfilms, Ann Arbor, 74–12, 293), bes. S. 94–111.

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

9 Ein Beispiel für Hasses Altersschrift ist in *The New Grove Dictionary* abgedruckt, Bd. 8, S. 286.

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

Foreword

In 1697 the Elector Friedrich August I of Saxony ("Augustus the Strong") converted to Catholicism, thus making it possible for him to assume the title of King Augustus II of Poland. His conversion not only had far-ranging political and social consequences, but also led to reorganization of the musical establishment at his Court in Dresden, and necessitated the provision of a building where Catholic services could be held. These took place initially in the formerly Protestant Church of the Moritzburg Jagdschloss, and from 1708 onwards in the rebuilt opera house at the Taschenberg. Then, on the 28th July 1739 – in the meantime Friedrich August II had succeeded to the title as King Augustus III of Poland – the foundation stone of a new Catholic Court Church was laid. This building, designed by Gaetano Chiaveri in the Roman high-baroque style, adjacent to the Electoral Palace, was to complete the Theaterplatz toward the Elbe, and to provide an imposing addition to the town's buildings. In order to counter the antagonism of Lutheran clergy and many of the townspeople, the planning of the church and the laying of its foundation stone took place virtually in secret, and the progress of the construction work was hampered by various intrigues. With the consecration of the building on the 29th June 1751 (the feast of St. Peter and St. Paul) the Court Church was at last available for its intended use, although at that time neither all the interior building work nor the Silbermann organ were complete.

At the consecration of the church the Mass in D minor by Johann Adolf Hasse, here published for the first time in a scholarly performing edition, was performed, together with Hasse's Te Deum in D major; in all probability both works had been composed especially for the occasion (with the possible exception of the Kyrie, see below). The singers and instrumentalists were placed on a temporary platform, and the composer himself stood at the head of his musicians *in a red velvet robe, conducting with a glove.* The consecration was not widely publicised – probably owing to the resentment in Protestant circles already mentioned – and no contemporary accounts of the musical contributions to the ceremony have come down to us. Later, however, many references were made to the long-sustained echo in the Court Church; it was said that this caused Hasse to write his music in a particularly straightforward style, with more emphasis on simple sequences of triads than on subtle changes of harmony. If there is any substance in this statement, it is more applicable to the Te Deum than to the Mass of 1751.

In Johann Adolf Hasse the Dresden Court had obtained the services of an artist famous throughout Europe for the position of "Capellmeister to the King of Poland and Elector of Saxony". Born at Bergedorf near Hamburg in 1699, Hasse was originally a tenor opera singer at Hamburg and Brunswick, then in 1721/22 he went to Naples to complete his musical education, studying under Alessandro Scarlatti; there, too, Hasse was converted to Catholicism. Well-received operas in the Neapolitan style and works written for the Ospedale degl'Incurabili in Venice made Hasse's name widely known, and productions of his operas at many major theatres helped him not only to write increasingly accomplished music, but also to become a successful man of the world. His marriage to the celebrated prima donna Faustina Bordoni also increased the composer's fame. All these factors made Hasse an ideal candidate for the position of Capellmeister at the Court of Dresden – not insignificant politically, and a place of great ambition in all cultural matters – vacant since the death of Johann David Heinichen (1729). Hasse and his wife visited Dresden for the first time in 1731, and from 1733/34 onward Dresden was to remain the centre of their activity for some 30 years, despite periods, some of them of several years' duration, spent in Venice, Paris, Vienna and other cities. The composer spent the last two decades of his highly productive life in Vienna and finally in Venice, where he died in 1783 at the age of 84. High-flown titles such as *Padre della musica, Il caro Sassone* or even *Il divino Sassone* testify to the very high regard in which Hasse was held during his lifetime. In addition to his operas, which his contemporaries regarded as being of prime importance, he left an extensive œuvre of instrumental works (concertos and chamber music), sacred and secular cantatas, oratorios and liturgical music.

After the first performance of the D minor Mass in 1751 Hasse did what he also did in the case of many of his other works: he subjected it to not unsubstantial revision. He made the changes in his autograph score (our Score A); most of these are easily seen – "cuts", deletions and alternations, or additions in ink of a different colour. The performing material used at the consecration service was not revised, so it represents the original version of the work (Source B; see the Critical Report for details). The revision was concerned mainly with points of instrumentation; above all passages in the horn parts were rewritten at a lower pitch, no doubt owing to the fact that the high register of horns, as well as trumpets, was used less and less around the middle of the 18th century. Although less important than this, Hasse also made other changes in the instrumental parts, and he added or clarified certain performing instructions. The Kyrie and Gloria – especially Kyrie II, Qui tollis and Cum Sancto Spiritu – were the movements most affected by this process of revision, which to all appearances took place in at least two stages. This is evident from a copy of the score preserved in Dresden, formerly the property of the Singakademie (Source C), which contains the revised version of the text from the autograph score apart from a few minor details, which must have been added at a still later date, by way of a copied score which has not survived (e. g. the tempo indications of Kyrie I, Gloria and Agnus Dei, and the Violin II notes in bar 6 of the Et incarnatus). We do not know when these revisions were made, but the fact that the corrections in the autograph score are not in the trembling handwriting of Hasse's old age suggests that they date from the 1750s or 60s. Our edition presents Hasse's final version, as found in the revised autograph score. Nevertheless, as the individual details given in the Critical Report list all the differences to be found in the original performing material, this makes it possible for anyone who so wishes to reconstruct the original version of the work.

A further fact has an interesting bearing on the history of the origins of this Mass: there are indications in Hasse's score that the Kyrie may have been written down or even composed at a different time from the other movements. For one thing Hasse used manuscript paper different from that on which he wrote the following movements. In addition he almost always wrote, only in this first movement of the Mass, a bracket joining all the staves, with clefs and key signatures on every page (on the other hand the names of the instruments, given elsewhere, are omitted here); finally the older plural form *Oboè* is used only in the Kyrie (elsewhere: *Oboi*). Some of these differences are to be seen in illustrations 3 and 4; they are fully detailed in the Critical Report. While the use of different manuscript paper could be a result of the smaller orchestral forces required in the Kyrie, the other indications that this first movement may have been composed separately from the remainder of the work are, in their bearing on the history of its origins, a matter for study in depth.

Notes on performance

In accordance with the church music tradition of the period all the solo parts were sung by male voices. Boys' voices were used in the choir, while the soprano and alto solos were sung by castrati and by male altos respectively (so it would be a mistake to speculate on which solos in the Mass Faustina Bordoni could have sung). The original vocal tone colour can hardly be reproduced in modern performances, but there is at least one passage, bars 77 – 84 in the Gloria, in which the alto part can be taken over by a tenor; this has a double advantage, as the alto can sing the part of the second solo soprano, who appears only in these few bars and can thus be dispensed with.

As is indicated editorially at various places in the score, in many instances marks of articulation are understood to continue to apply *simile*. This is true, for example, of the viola and basso continuo in bars 63 – 64 of the Gloria, and of the end of this movement (from bar 150), which should be articulated as in the corresponding passage from bar 22. It is noteworthy that Hasse used the ondeggiando sign ~~~~ not only, as was customary, in the string parts, but also in the horn and flute parts (see the Qui tollis, where this marking is used in a sense similar to the portato sign .‿., or the Sanctus). Gently swaying undulation of the sound is what the composer probably had in mind.

Regarding the execution of ornaments, the rules laid down in instructional books by Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart and Johann Joachim Quantz should be borne in mind. According to those authorities trills begin on the note above the principal note, and generally have an after stroke; in the Gloria, from bar 5, the after stroke is written out. In bar 156 of the Gloria it is better if the horns and basses match the other parts by playing a turn instead of a trill.
Appoggiature take in duple time half, and in triple time as a rule as much as two thirds of the value of the principal note. Hasse almost always made the length of these "long" appoggiature clear by his notation (see Kyrie I bars 4 and 15: appoggiature to the value of quavers, crotchets and semiquavers). The meaning of such notation is confirmed by passages in which one part has an appoggiatura and its principal note, while in another part the same notes are written "normally" (see Gloria bars 69, 134 and 142). Despite the different notation, in bar 45 of the Et resurrexit the appoggiatura has to take half the value of its principal note, as in bar 36 of the Agnus Dei.

The figuration in the continuo often takes no account of appoggiature (see Kyrie I bars 4 – 7, 13, 28 – 30; Domine Deus bar 3 etc.); possibly this is because Hasse marked in the figures according to a fixed scheme after the score was otherwise complete. At the realization of the continuo the unfigured appoggiature were either omitted (see Kyrie I bars 4 – 7; Christe eleison bar 8, 13 etc.) or, despite figuration to the contrary, became part of the chord (see Kyrie I bar 13; Domine Deus bar 3 and bars 16 – 17). In bar 25 of the Et resurrexit it is possible that the horns should play the first crotchet as E", complying with the appoggiartura in the alto part. In accordance with tradition, solo movements often end with a cadenza. The manner in which it is suggested that these should be performed is detailed in the German text.

Geesthacht/Elbe, August 1987 — Wolfgang Hochstein
Translation: John Coombs

Avant-Propos

En 1697, en se convertissant à la foi catholique, le Prince électeur de Saxe Frédéric Auguste Ier («Auguste le Fort») pouvait prétendre à la couronne de Pologne qu'il portera sous le nom d'Auguste II. Cette acte important avait non seulement de lourdes conséquences politiques et sociales, mais entraînait également une réorganisation de la musique de la cour et la nécessité de mettre un lieu sacré à la disposition des offices catholiques. Ceux-ci se déroulèrent tout d'abord dans l'ancienne église protestante du pavillon de chasse de la Moritzburg et, à partir de 1708, dans la salle d'opéra du Taschenberg qui avait été transformée. Le 28 juillet 1739 – sous le règne de Frédéric Auguste II, alias Auguste III –, fut posée la première pierre de la nouvelle Hofkirche catholique. Cet édifice religieux conçu par Gaetano Chiaveri dans le style du baroque tardif romain, construit à côté du château princier, s'ouvrait sur la place du théâtre donnant sur l'Elbe et offrait ainsi ostensiblement le caractère d'un édifice municipal. Afin de prévenir la réprobation de la part des autorités spirituelles luthériennes et d'une grande partie de la bourgeoisie, le projet et la pose de la première pierre de cette église avaient été entourés du plus grand secret. La construction de l'édifice fut retardée par bien des intrigues. La consécration de la Hofkirche eut lieu le 29 juin 1751 (fête de la St Pierre et Paul), alors que les intérieurs n'étaient pas achevés et que l'orgue Silbermann était en cours de construction.
C'est à l'occasion de la Dédicace que furent exécutés la Messe en Ré mineur dont on trouvera ici la première édition pratique, et le Te Deum en Ré majeur de Johann Adolf Hasse; d'après ce que l'on sait, il semble que les deux œuvres avaient été composées spécialement pour cette cérémonie (peut-être à l'exception du Kyrie; cf. plus loin). Les chanteurs et les instrumentistes avaient été placés sur une estrade provisoire et le compositeur lui-même, «en habit de cérémonie rouge, dirigeant avec le gant», était à la tête de ses musiciens. Selon toute évidence, la cérémonie était restée sans grand écho – probablement à cause du ressentiment évoqué plus haut – car on ne connaît aucune prise de position de l'époque sur ces prestations musicales. Plus tard, cependant, on a évoqué à plusieurs reprises l'acoustique réverbérante de la Hofkirche en affirmant en particulier que la musique de Hasse aurait eu souvent, de ce fait, un caractère massif et qu'elle se composerait plutôt de simples successions d'accords parfaits que d'harmonies différenciées. Pour peu que nous puissions en tenir compte, de telles observations se rapporteraient plutôt au Te Deum qu'à la Messe de 1751.

La cour de Dresde s'était dotée d'un artiste de renommée européenne en installant Johann Adolf Hasse dans les fonctions de «Maître de Chapelle du roi de Pologne et prince électeur de Saxe». Né en 1699 à Bergedorf près de Hambourg, après avoir été engagé comme ténor d'opéra à Hambourg et à Braunschweig, Hasse se rendit à Naples en 1721/22 pour parfaire sa formation de compositeur où il suivit l'enseignement d'Alessandro Scarlatti; c'est là également qu'il se convertit à la foi catholique. Le succès que remportèrent ses œuvres de scène composées dans le style de l'opéra napolitain ainsi que ses travaux pour l'Ospedale degl'Incurabili à Venise lui valurent bientôt la célébrité. Les opéras qu'il composa pour un bon nombre de grandes scènes contribuèrent non seulement à parfaire son écriture, mais à l'introduire dans les milieux mondains de l'époque. Son mariage avec la célèbre primadonna Faustina Bordoni accrut encore la popularité du compositeur. Hasse devenait ainsi, pour cette cour de Dresde dont la position politique était loin d'être négligeable et dont les ambitions

culturelles étaient élevées, un candidat idéal à la fonction de maître de chapelle, vacante depuis la mort de Johann David Heinichen (1729). En 1731, le couple arriva pour la première fois à Dresde et, malgré de nombreux séjours, parfois de plusieurs années, à Venise, Paris, Vienne et bien d'autres villes, Dresde devint à partir de 1733/34 pour trente ans environ le centre de l'activité de Hasse. Le compositeur passa les deux dernières décennies de son existence si pleine à Vienne, enfin à Venise où il mourrut en 1783 à l'âge de 84 ans. Les titres honorifiques comme «Padre della musica», «Il caro Sassone» ou même «Il divino Sassone» témoignent de la haute estime que ses contemporains lui portèrent. A côté de ses opéras qui avaient alors fait sa gloire, Hasse laissa également une œuvre abondante dans les domaines de la composition instrumentale (concertos et musique de chambre), des cantates spirituelles et profanes, oratorios et musique liturgique.

Après sa création en 1751, Hasse soumit sa messe en Ré mineur à des profondes modifications comme il avait d'ailleurs coutume de le faire pour d'autres œuvres. Ces modifications ont été faites sur la partition autographe (notre source A); on les reconnaît aisément à leurs ratures, aux grattages et aux surcharges ou encore à la couleur de l'encre, tandis que les parties séparées utilisées lors de la consécration transmettent la version originale (source B; cf. les explications de l'apparat critique). La révision a surtout porté sur des détails d'instrumentation: on distingue ainsi nettement une réécriture des cors vers le grave, ce qui tient, sans nul doute, au fait que les cors et les trompettes étaient de moins en moins utilisés dans les registres aigus vers le milieu du XVIIIe siècle. Hasse modifia également d'autres détails d'écriture de moindre importance et compléta ou concrétisa des indications d'exécution. Ces remaniements, qui furent, semble-t-il, réalisés en deux étapes, concernent surtout le Kyrie et le Gloria – en particulier le Kyrie II, le Qui tollis et le Cum Sancto Spiritu. C'est ce qu'atteste en tous cas la copie en partition conservée à Dresde et provenant de l'ancienne Singakademie (source C). Elle contient la version révisée de l'autographe – mis à part quelques détails qui ont dû être ajouté bien plus tard, donc après la réalisation du modèle perdu de cette copie en partition (cf. p. ex. les indications de tempo du Kyrie I, du Gloria et de l'Agnus Dei ou encore la leçon du deuxième violon, mes. 6 de l'Et incarnatus). On ignore à quel moment toutes ces transformations on été effectuées; le fait, toutefois, que les corrections que présente l'autographe ne sont pas de la main tremblante du vieux Hasse, permet de penser qu'elles ont été faites au cours des années cinquante ou soixante. Notre édition propose la version de dernière main conforme à l'autographe remanié. Dans la mesure cependant où l'apparat critique consigne toutes les variantes par rapport aux parties séparées originales, l'utilisateur pourra ainsi reconstruire, s'il le souhaite, la version originale de l'œuvre.

Il est un dernier élément important pour l'histoire de la genèse de la messe. La partition de Hasse livre en outre quelques indices qui permettent de penser que le Kyrie pourrait avoir été copié, sinon composé, avant les autres pièces. D'une part, Hasse utilise un autre papier à musique que dans les pièces qui suivent; d'autre part cette première pièce de l'ordinaire est la seule à présenter des accolades groupant les systèmes ainsi que les clefs et les armatures sur chaque nouvelle page; enfin le pluriel archaïque *Oboè* n'apparaît que dans le Kyrie (ailleurs: *Oboi*). Ces caractéristiques apparaissent sur les illustrations 3 et 4; pour le reste on se reportera à la description des sources dans l'apparat critique. Tandis que l'utilisation d'un autre papier à musique pourrait s'expliquer par le volume orchestral plus faible du Kyrie, les autres indices méritent absolument d'être repensés par rapport à cette genèse hypothétique de l'œuvre. Ce point appelle encore des études plus approfondies.

Indications pour l'exécution.

Conformément aux traditions de la musique d'église, tous les soli vocaux étaient alors confiés à des hommes, le chœur étant composé de voix d'enfants; les soli de soprano et d'alto étaient par conséquent exécutés par des castrats et des haute-contres (il est donc oisif de tenter d'identifier les parties de la messe qui pouvaient avoir été chantées par la Faustina Bordoni). Il est guère possible de restituer aujourd'hui cette image sonore dans son originalité; il y a cependant un passage, au Gloria, mes. 77 – 84, où la partie d'alto peut être exécutée par le ténor; il est possible ainsi de se passer d'un second soprano solo qui n'apparaît qu'à cet endroit et dont la partie peut, dès lors être chantée par l'alto.

Comme l'éditeur l'indique parfois, les signes d'articulation notés à certains endroits peuvent être légitimement généralisés. Cela vaut par exemple pour l'alto et la basse continue du Gloria, mes. 63 – 64 ou pour la fin du même mouvement (à partir de la mes. 150) dont l'articulation devrait correspondre à celle des mesures 22 et suivantes. On remarquera que Hasse utilise le signe d'ondeggiando ~~~~ non seulement pour les cordes, conformément aux usages, mais aussi pour les cors et les flûtes (cf. le Qui tollis où cette notation possède le même sens que le signe de portato .‿.‿., ou encore le Sanctus). Un léger renflement du son suivi d'un amincissement devrait s'approcher des intentions de l'auteur. Pour l'exécution de l'ornementation on se reportera aux règles bien connues mentionnées dans les traités de Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart ou Johann Joachim Quantz. Ainsi les trilles commencent sur la note voisine supérieure et possèdent généralement une chute; cette chute est d'ailleurs entièrement notée aux mesures 5 et suivantes du Gloria. A la mesure 156 du Gloria, les cors et les basses exécuteront, conformément aux autres voix, de préférence un mordant à la place du trille.

En mesure binaire, les appogiatures prennent la moitié de la valeur de la note principale et même les deux tiers en mesure ternaire. Hasse a d'ailleurs précisé, quasiment sans exception, la durée de ces «longues» appogiatures en les notant (cf. Kyrie I, mes. 4 et 15: appogiatures à valeur de croche, noire et double croche); cette lecture est d'ailleurs vérifiée lorsque des mêmes sons se trouvent notés à l'une des voix sous forme de note principale et appogiature, tandis qu'elle sont notées en valeurs «normales» aux autres voix (cf. Gloria, mes. 69, 134 et 142). Malgré la divergence de la notation, dans la mesure 45 de l'Et resurrexit, l'appogiature doit avoir la moitié de la valeur de la note principale, ainsi qu'à la mesure 36 de l'Agnus Dei.

Le chiffrage de la basse continue ne prend pas toujours en considération les retards résultant des appogiatures (cf. Kyrie I, mes. 4 – 7, 13, 28 – 30; Domine Deus, mes. 3, etc.); on peut penser que Hasse a entrepris le chiffrage de manière schématique après avoir terminé de copier l'œuvre. Dans la réalisation de la basse, les retards qui ne sont pas indiqués par le chiffrage ont soit été omis (cf. Kyrie I, mes. 4 – 7; Christe eleison, mes. 8, 13, etc.) ou pris en considération dans l'accord malgré un chiffrage différent (cf. Kyrie I, mes. 13; Domine Deus, mes. 3 ou aussi mes. 16 – 17). A la mes. 25 de l'Et resurrexit on pourrait se demander si les cors jouent pour la première noire un mi_4 pour réaliser ainsi le retard, de concert avec l'alto. Conformément aux usages, on trouve souvent des cadences à la fin des morceaux de soliste. Pour leur exécution, on observera les principes exposés ailleurs (cf. texte allemand).

Geesthacht/Elbe, août 1987 Wolfgang Hochstein

Traduction: Christian Meyer

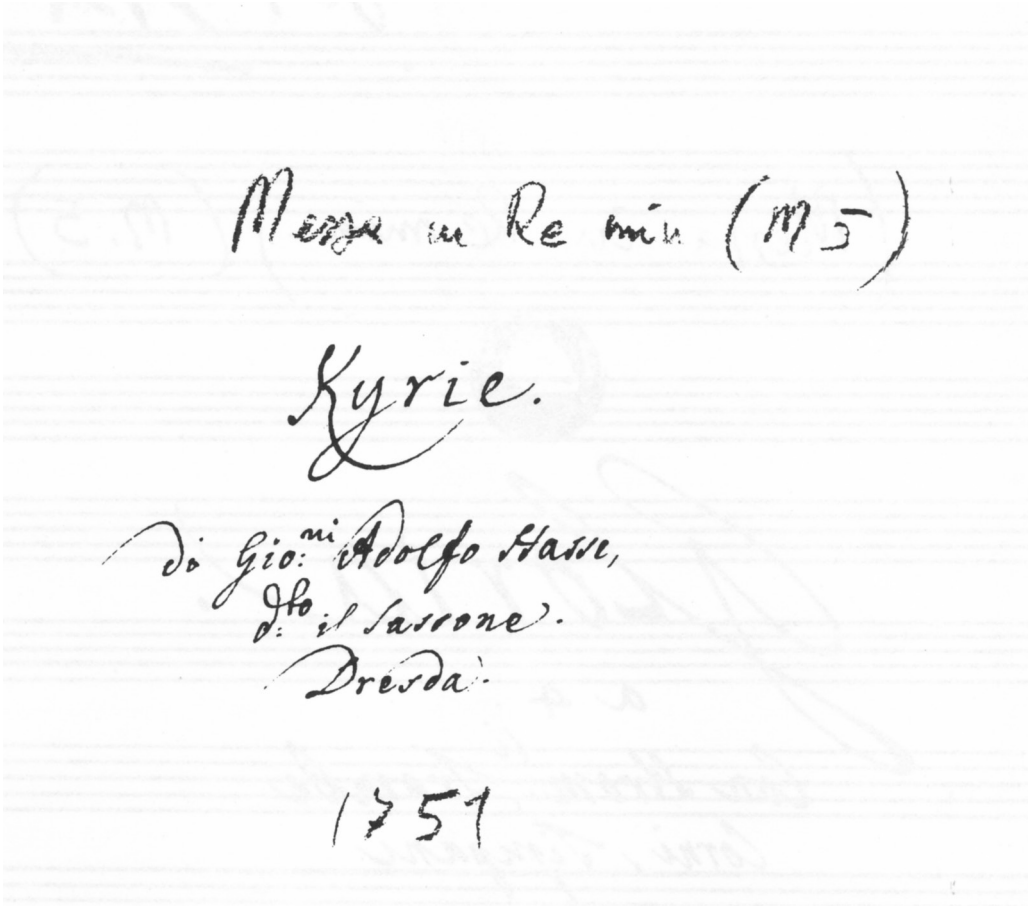


Abb. 1: Titelblatt zum Kyrie der autographen Partitur (= Quelle A. I-Mc: M.S.Ms. 139, 1). Die Beschriftung von *Kyrie* bis *Dresda* stammt von Hasse; alles weitere sind spätere Zusätze.

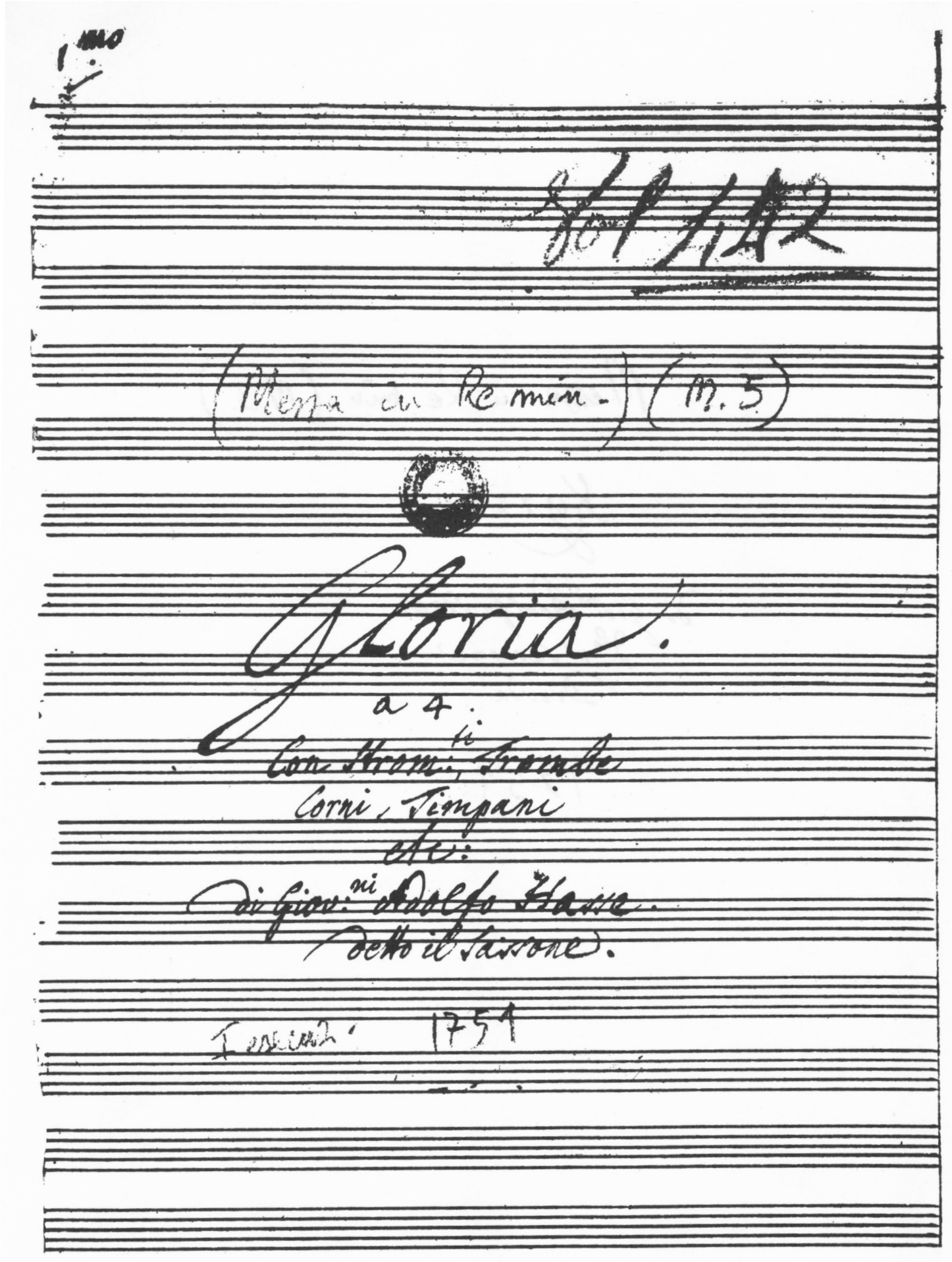


Abb. 2: Titelblatt zum Gloria der autographen Partitur (I-Mc: M.S.Ms. 139, 2). Zur Beschriftung gilt sinngemäß das zu Abbildung 1 Gesagte. Oben links ist Hasses Zählung der Papierlage *1.mo* zu sehen.

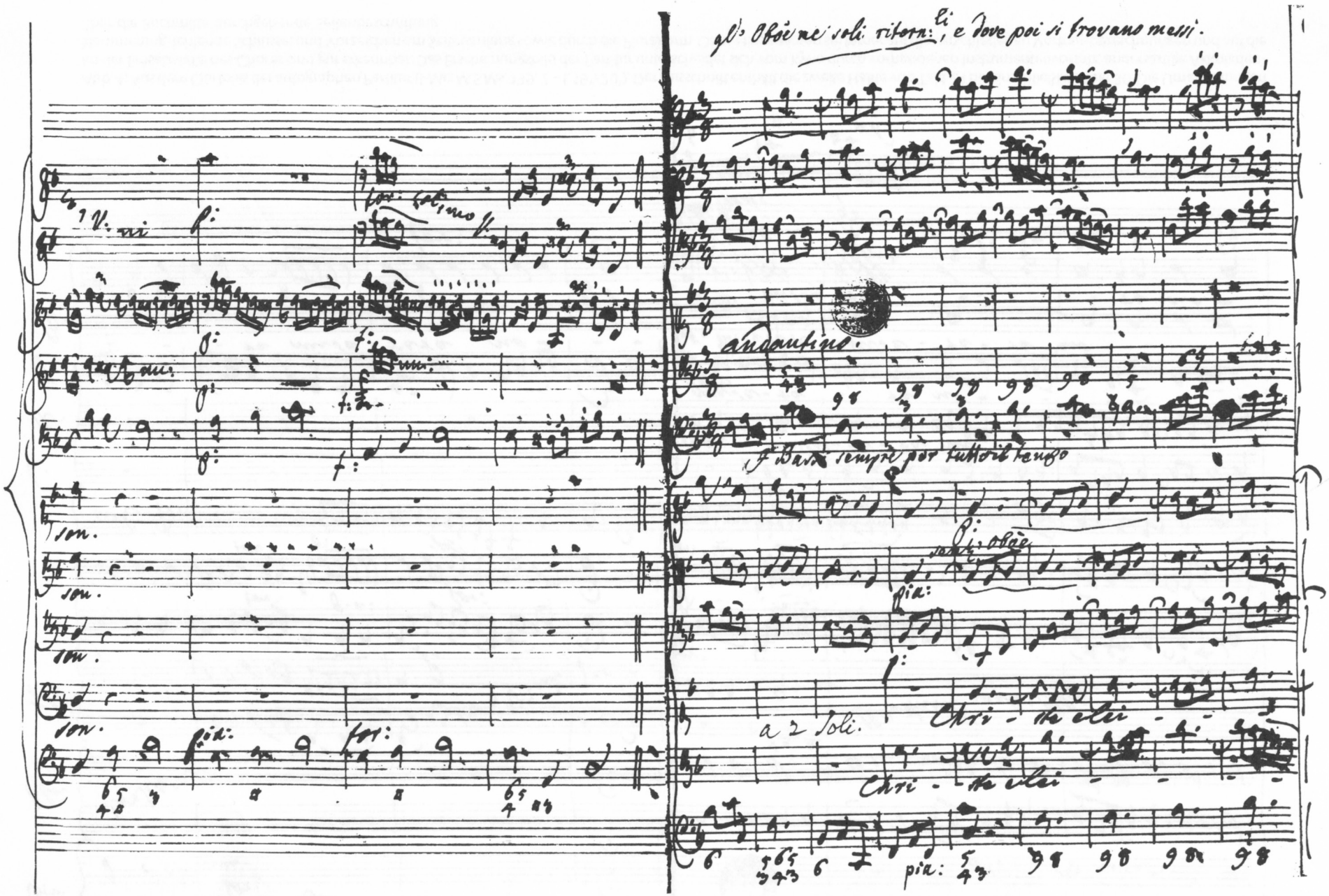


Abb. 3: Schluß des Kyrie I und Beginn des Christe eleison aus der autographen Partitur (I-Mc: M.S.Ms. 139, 1 – f. 5^{v}/6^{r}). Zu beachten sind die alle Systeme umfassenden Akkoladenklammern sowie die Schlüssel und Vorzeichen am Beginn eines jeden Systems. Dies unterscheidet das Schriftbild des Kyrie von dem der übrigen Ordinariumsteile ebenso wie die fehlenden Instrumentenvorsätze und die altertümliche Pluralform *Oboè*.

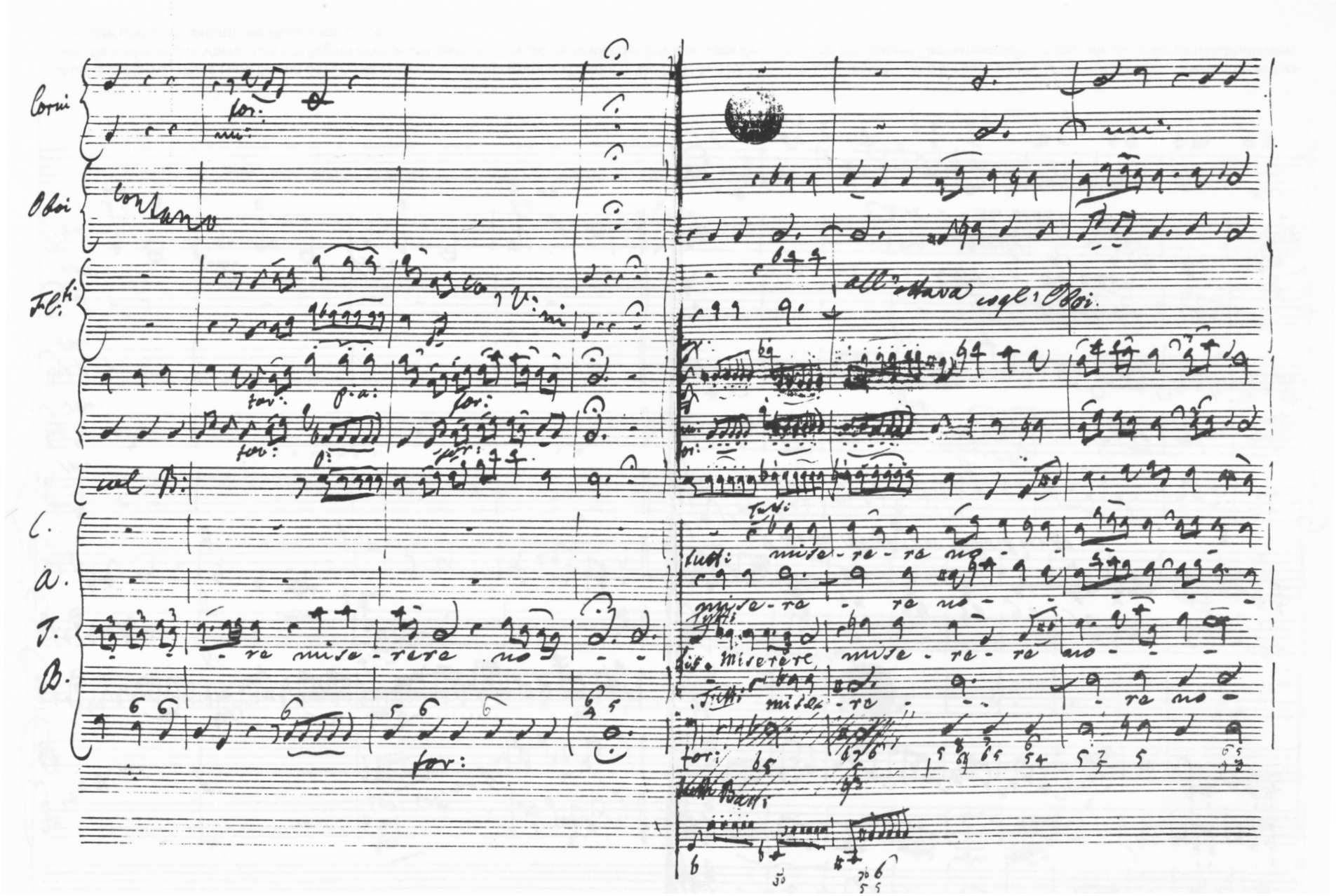


Abb. 4: Aus dem Qui tollis der autographen Partitur (I-Mc: M.S.Ms. 139, 2 – f. 19'/20'). Der Ausschnitt enthält die zweite Hälfte von Takt 24 bis einschließlich Takt 30. Die Umarbeitungen an der Einsatzstelle des Chores sind gut erkennbar. Das Erscheinungsbild der Partitur unterscheidet sich vom Kyrie durch vorhandenen Instrumentenvorsatz, andersartige Akkoladenklammerung, fehlende Schlüssel und Vorzeichen am Seitenanfang sowie durch die Pluralform *Oboi*. Hingewiesen sei ferner auf die verschiedenen Vortragsbezeichnungen und auf die über die Buchmitte durchgehende Seitenbeschriftung.

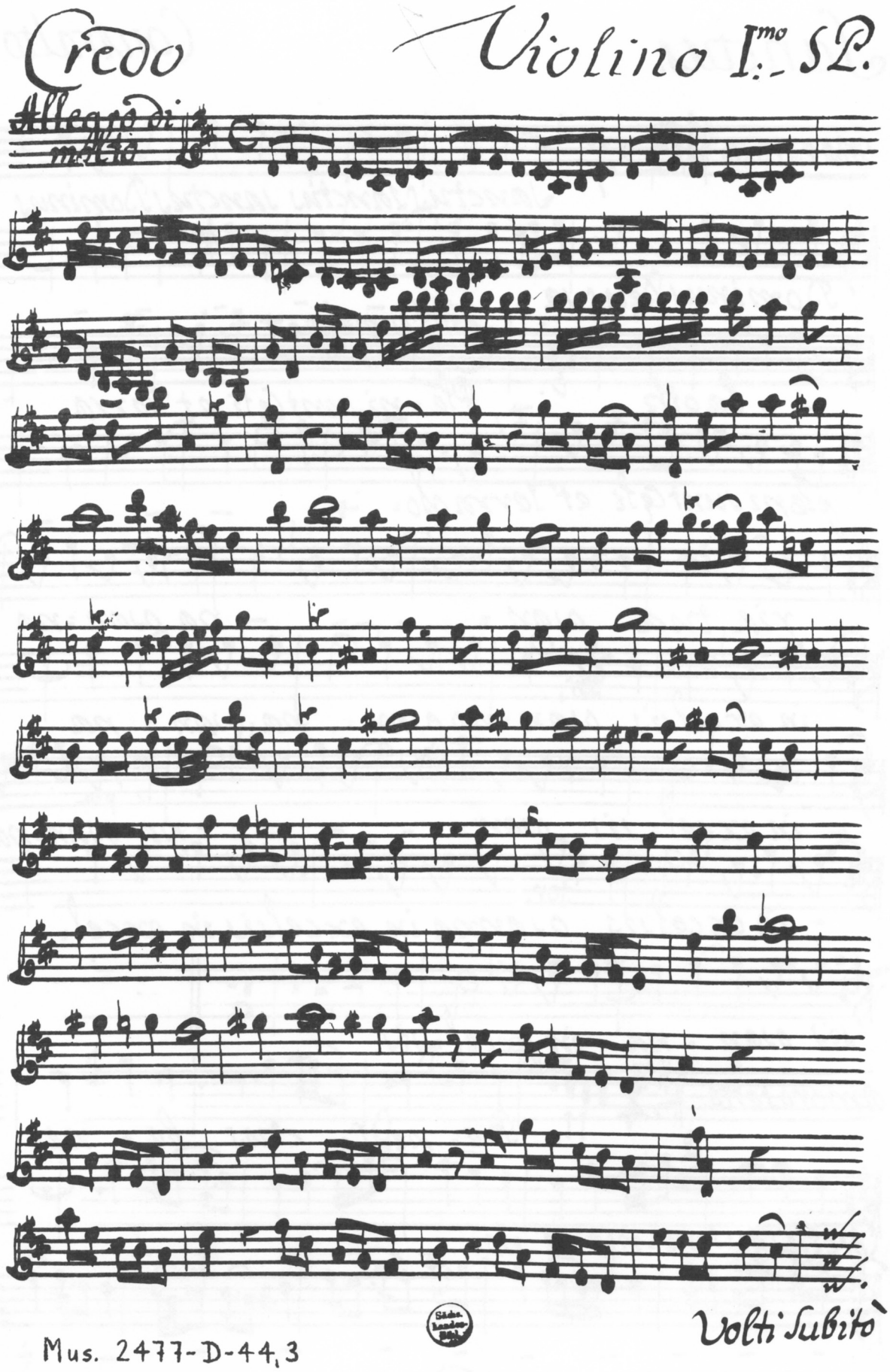


Abb. 5: Stimme der ersten Violine zum Credo aus dem originalen Aufführungsmaterial (= Quelle B. DDR-Dlb: Mus. 2477-D-44, 3 – S. 50). Die von diesem namentlich nicht identifizierten Kopisten geschriebenen Stimmen sind Schmuckstücke der Kalligraphie. Das abgebildete Exemplar trägt oben rechts das Signum des Konzertmeisters („Signor Pisendel"). Ab Takt 8 ist die ursprüngliche Version des wiederkehrenden Instrumentalmotivs erkennbar; es unterscheidet sich von der edierten Fassung durch andere Rhythmik, andere bzw. fehlende Vortragszeichen und fehlende Vorschlagsnoten.

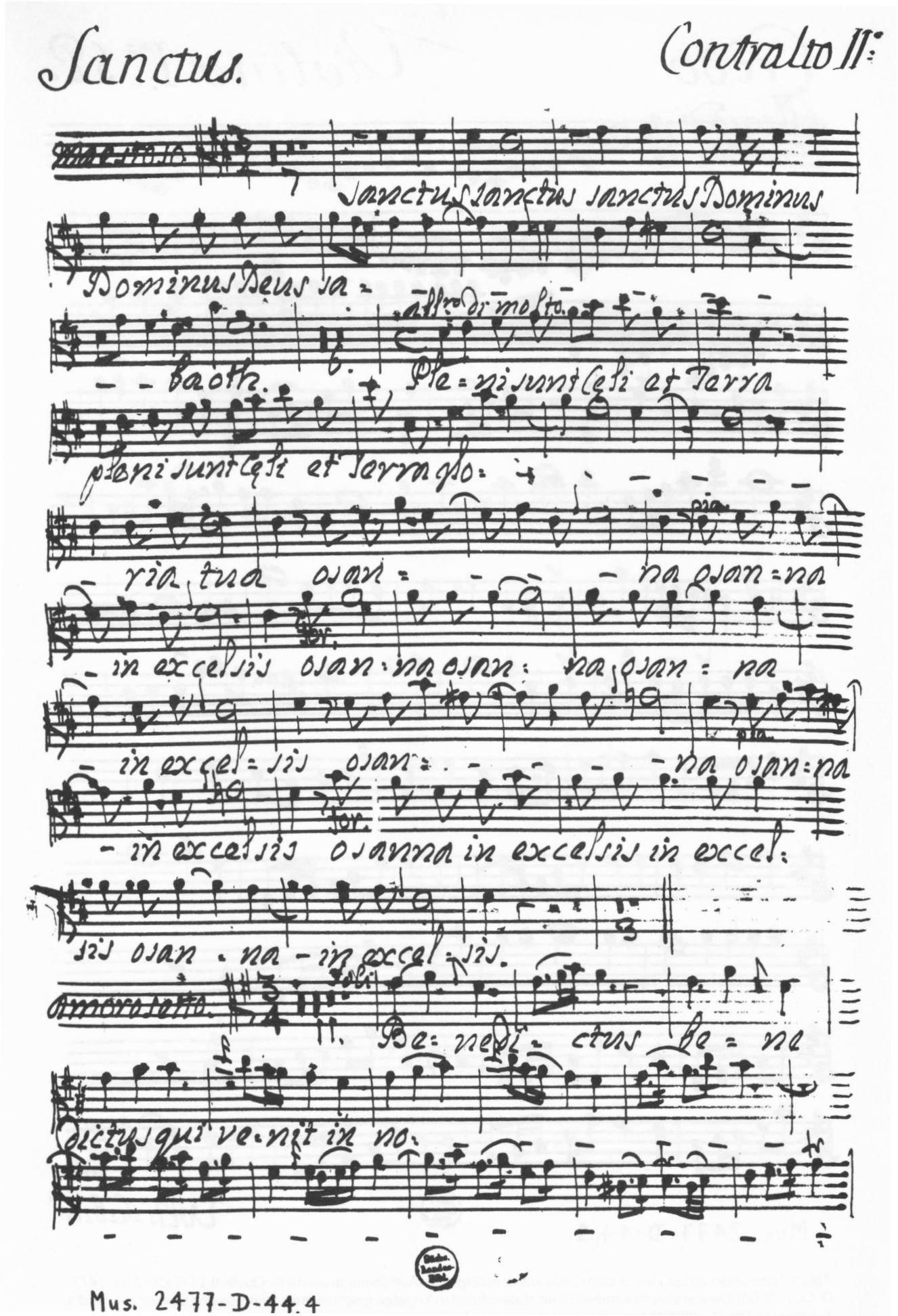


Abb. 6: Altstimme zum Sanctus aus dem originalen Aufführungsmaterial (DDR-Dlb: Mus. 2477-D-44,4 – S. 8). Die Abschrift stammt von Girolamo Personè. Das Solo im Benedictus wird vom *Contralto II.* gesungen.

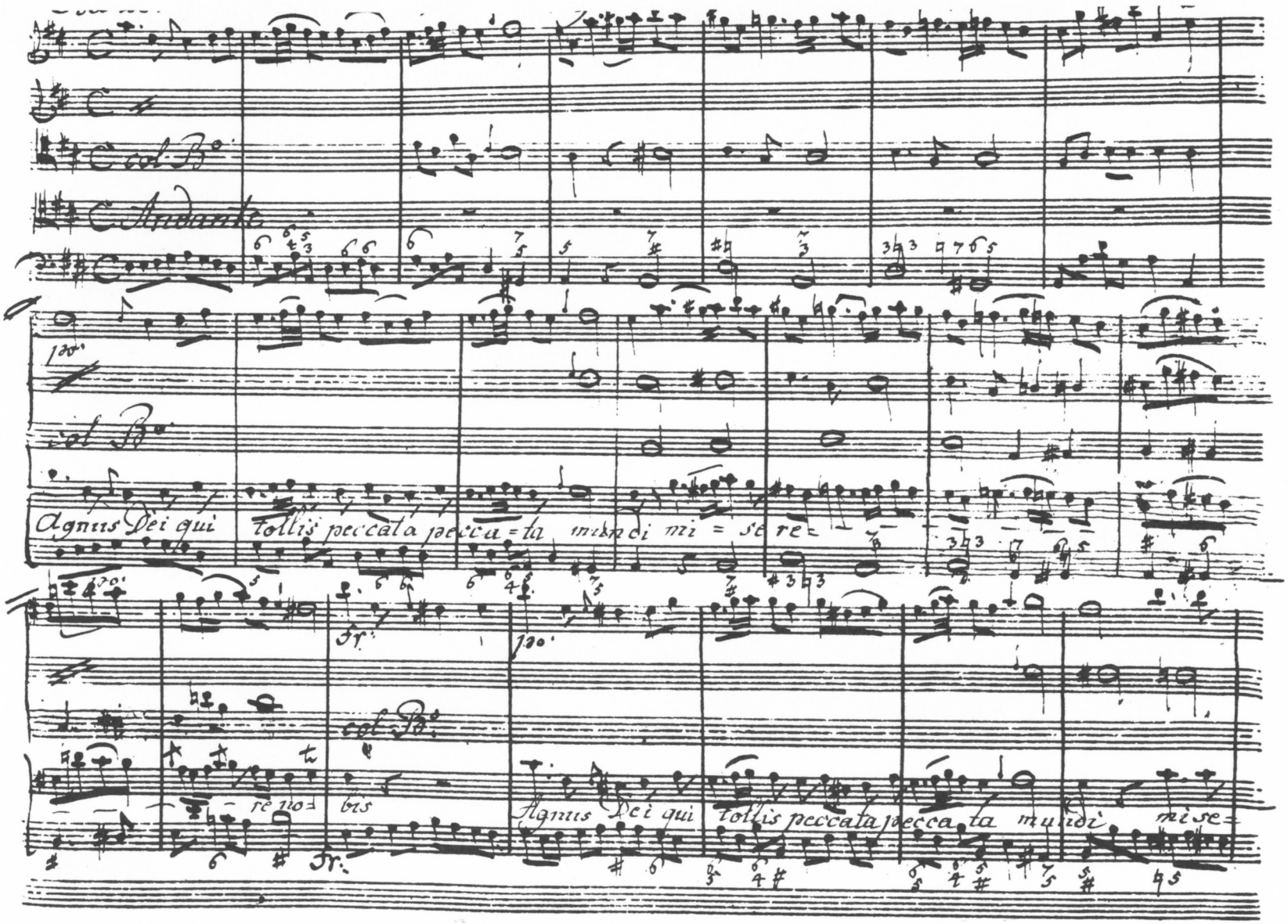


Abb. 7: Anfang des Agnus Dei aus der Dresdner Partiturabschrift (= Quelle C. DDR-Dlb: Mus. 2477-D-502 – S. 83). Der obere Rand ist beim Einbinden beschnitten worden, so daß von der Devise *Ob.ⁱ ne'ritornelli* kaum noch etwas zu lesen ist. Die Tempoangabe trägt noch nicht den Zusatz *ma poco*, der von Hasse erst später ergänzt worden war und nicht in die (verschollene) Vorlage zu dieser Abschrift eingegangen ist.

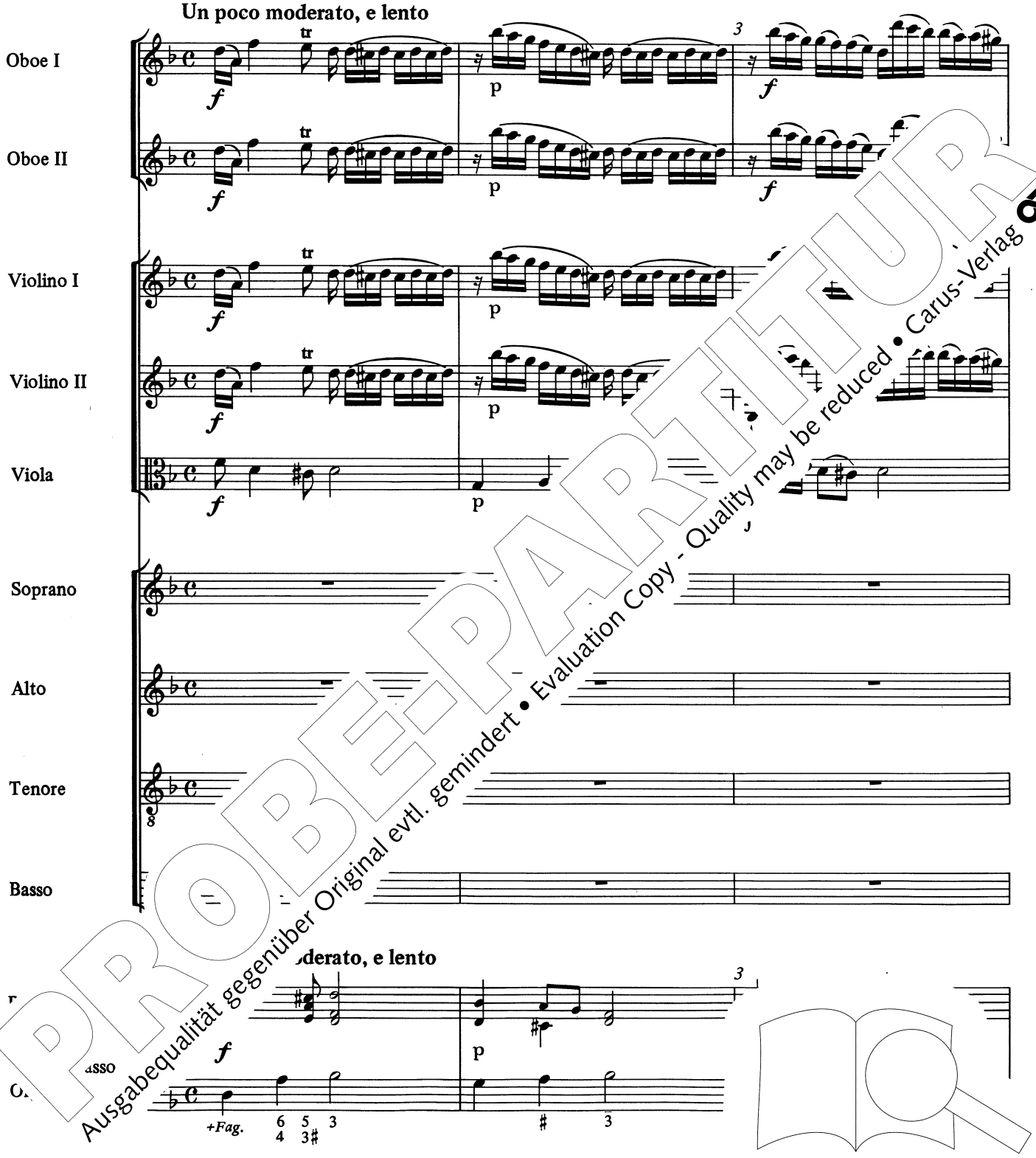
Messe in d

Komponiert zur Einweihung der katholischen Hofkirche in Dresden im Jahre 1751

Kyrie

1. Kyrie I

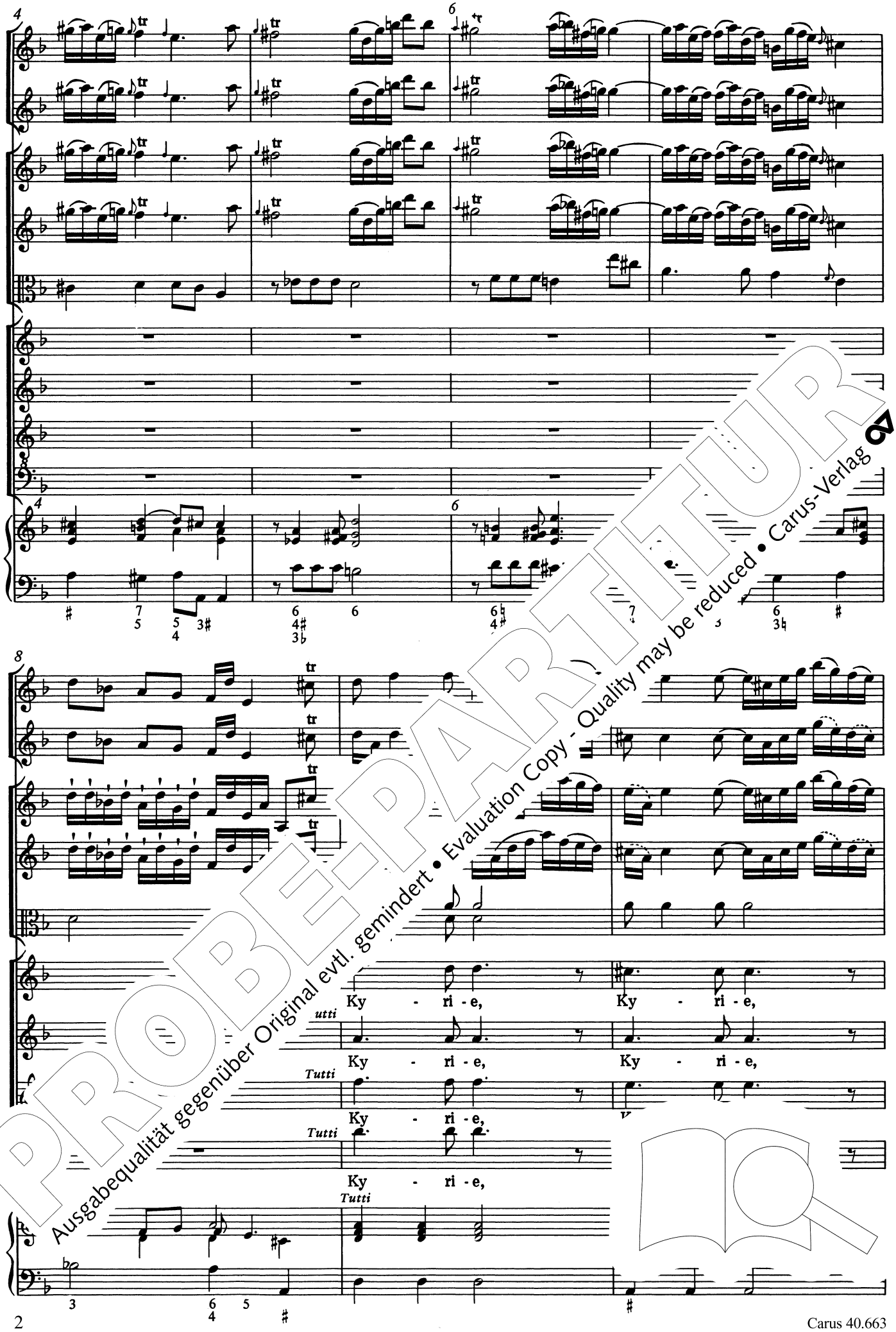
Johann Adolf Hasse
1699–1783



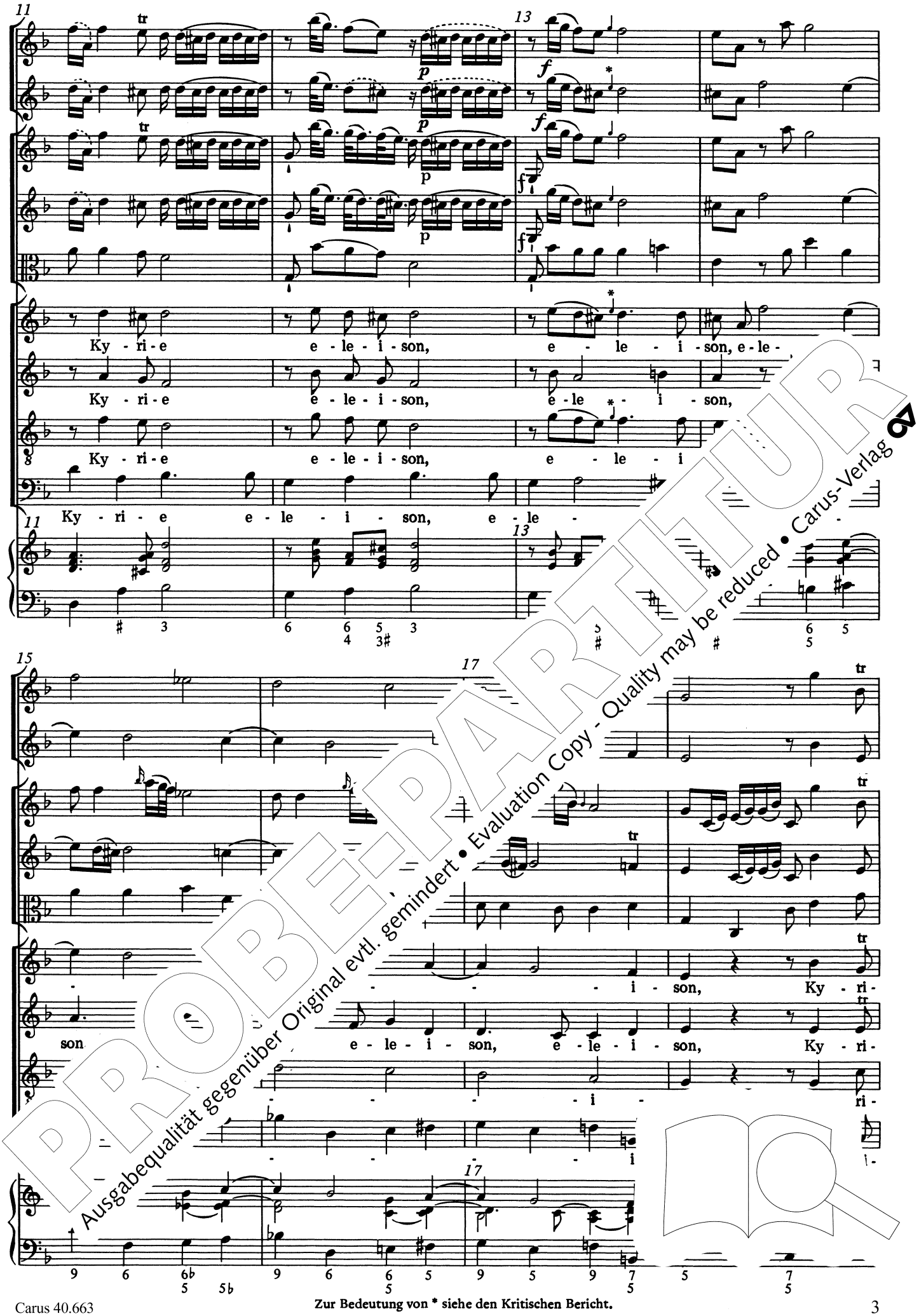
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Aufführungsdauer / Duration: ca. 45 min.
© 1988 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.663
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

Herausgeber und Generalbassaussetzung:
Wolfgang Hochstein

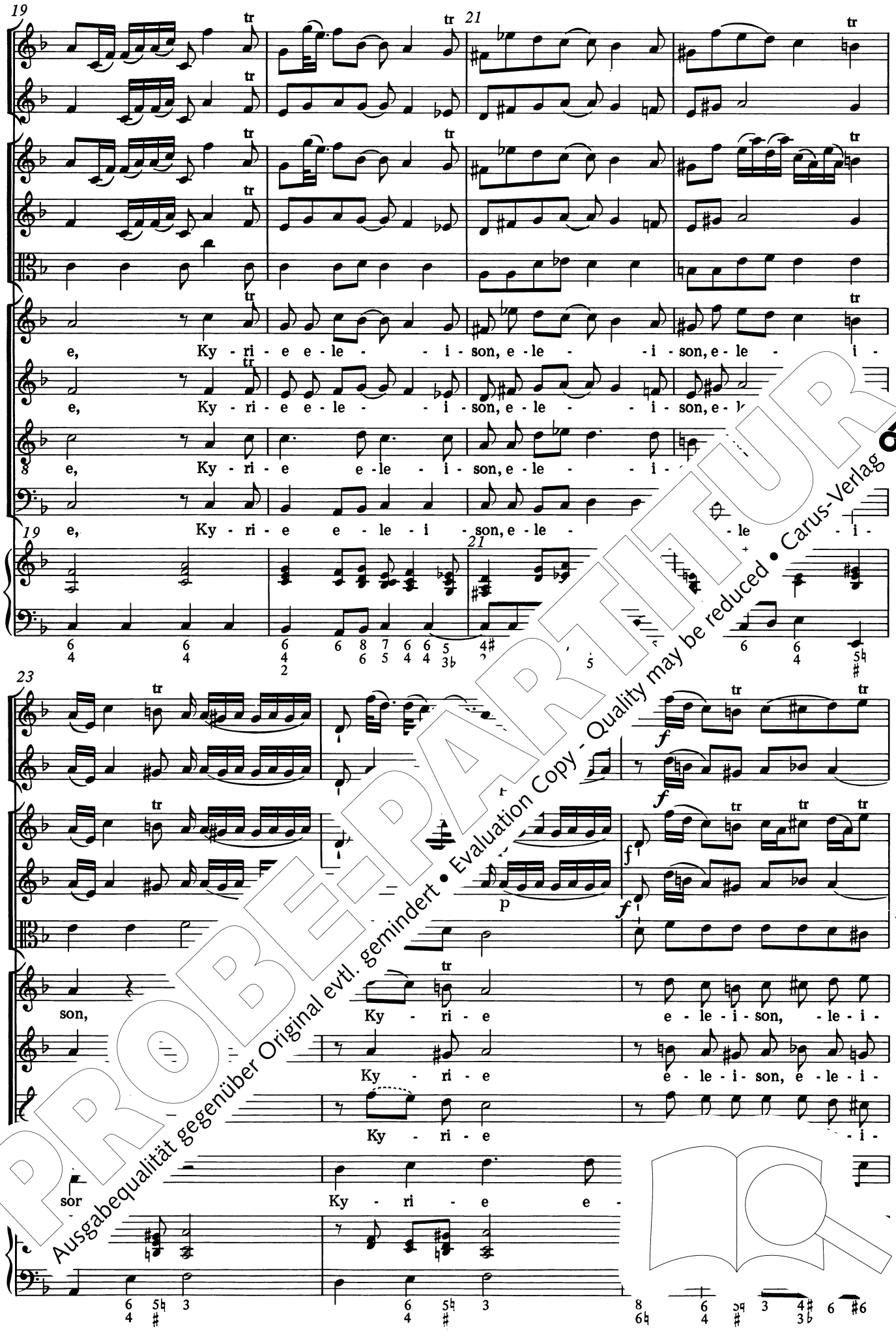


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

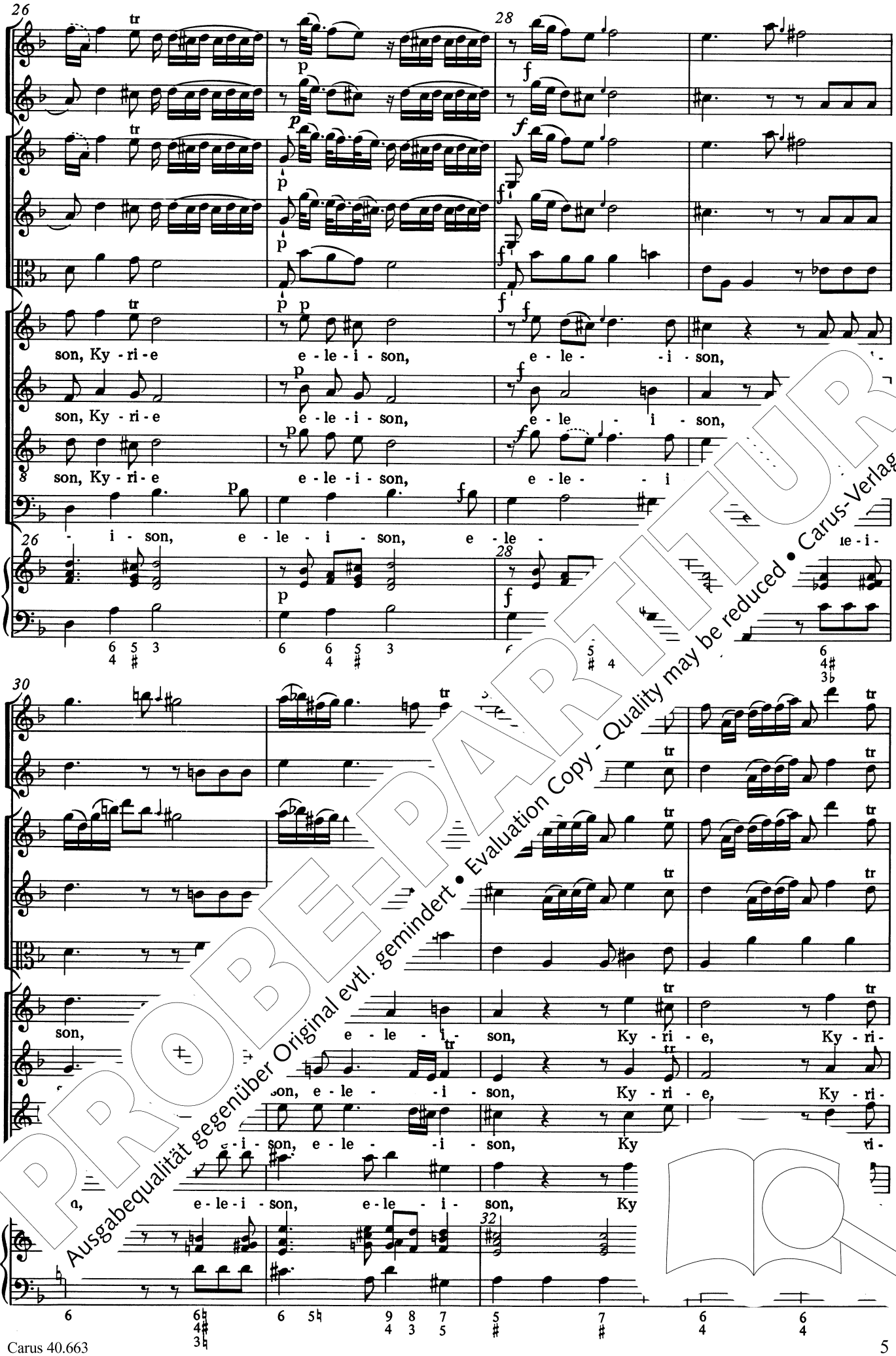


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

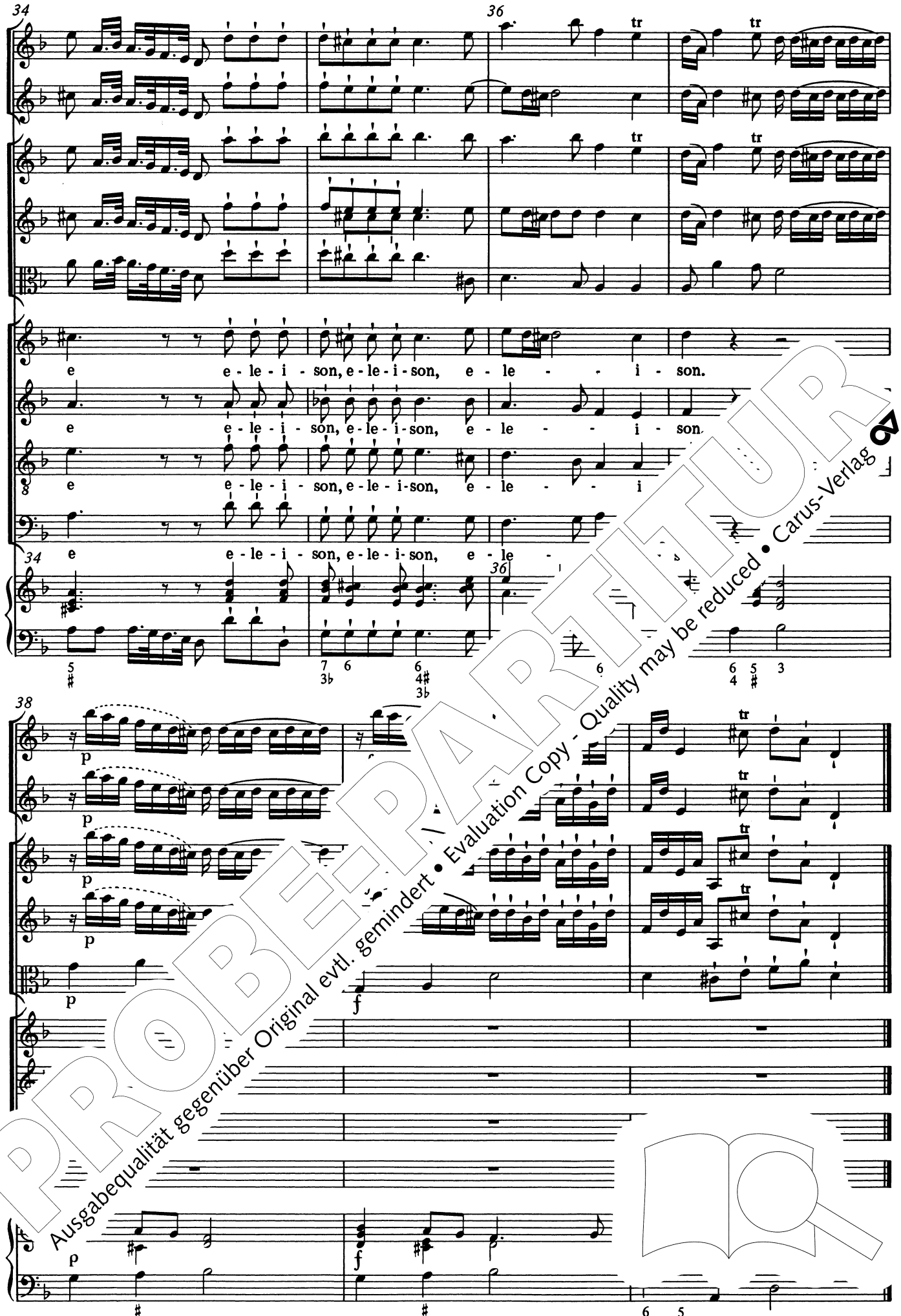
Zur Bedeutung von * siehe den Kritischen Bericht.



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

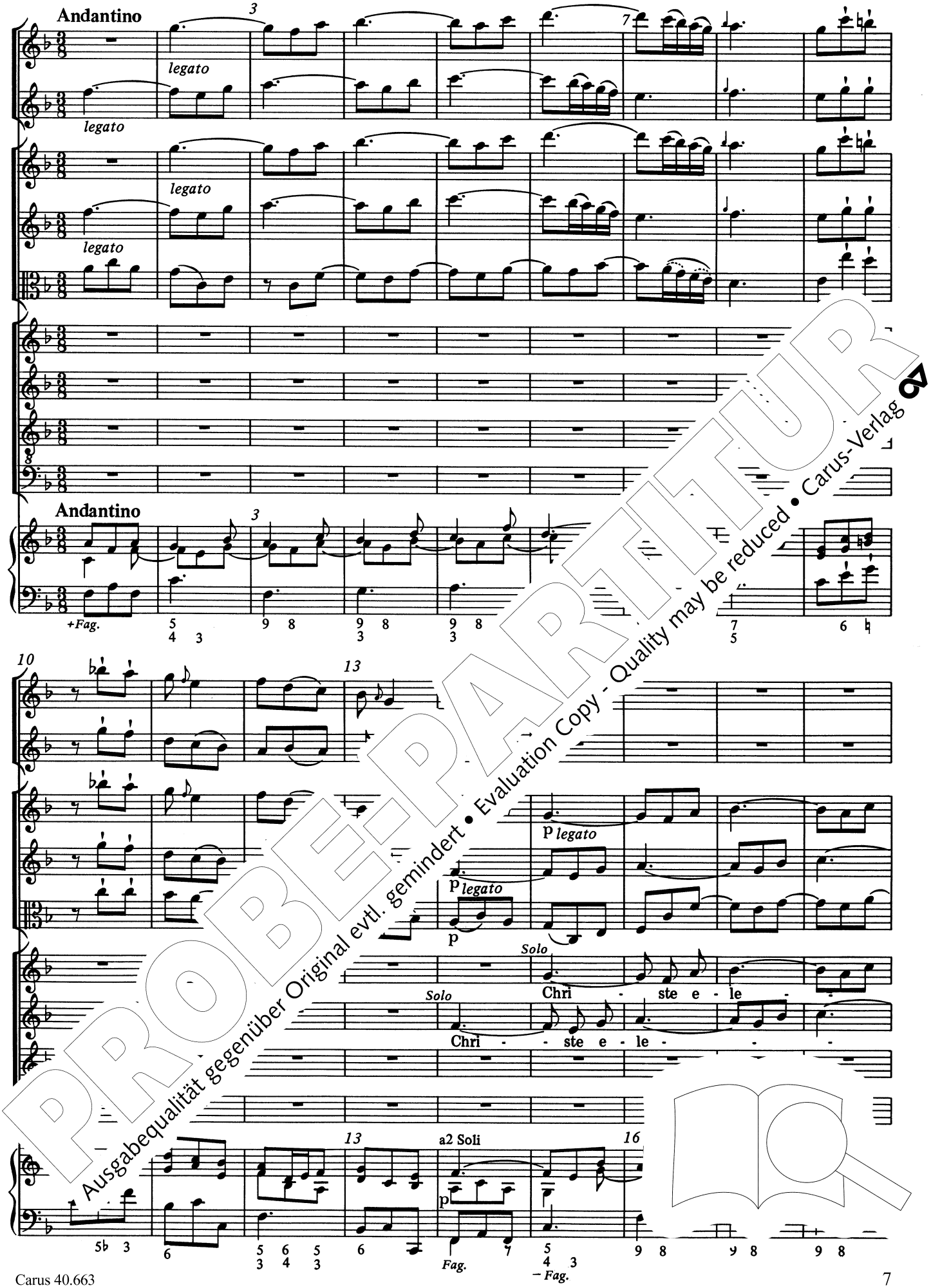


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

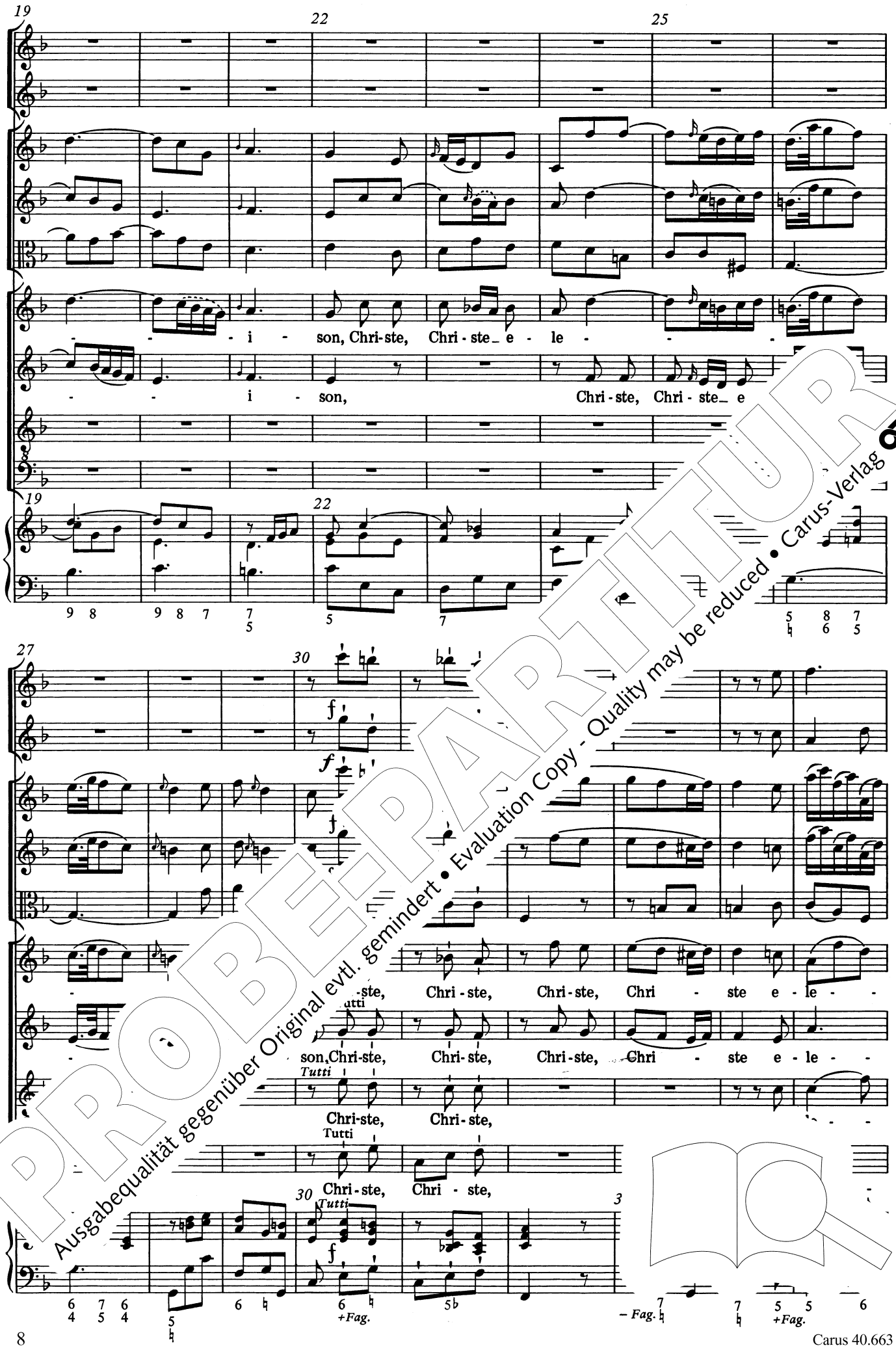


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

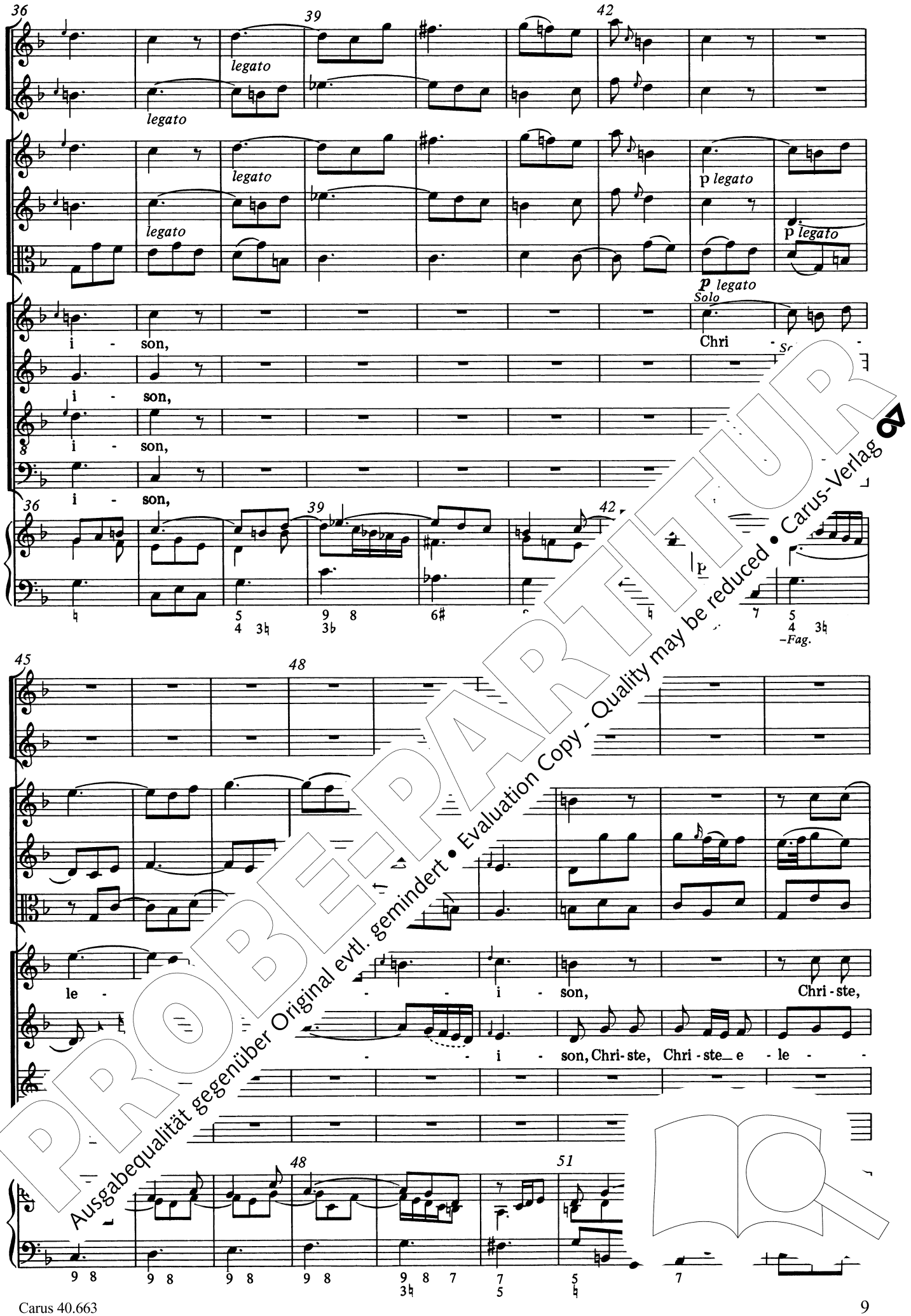
2. Christe eleison



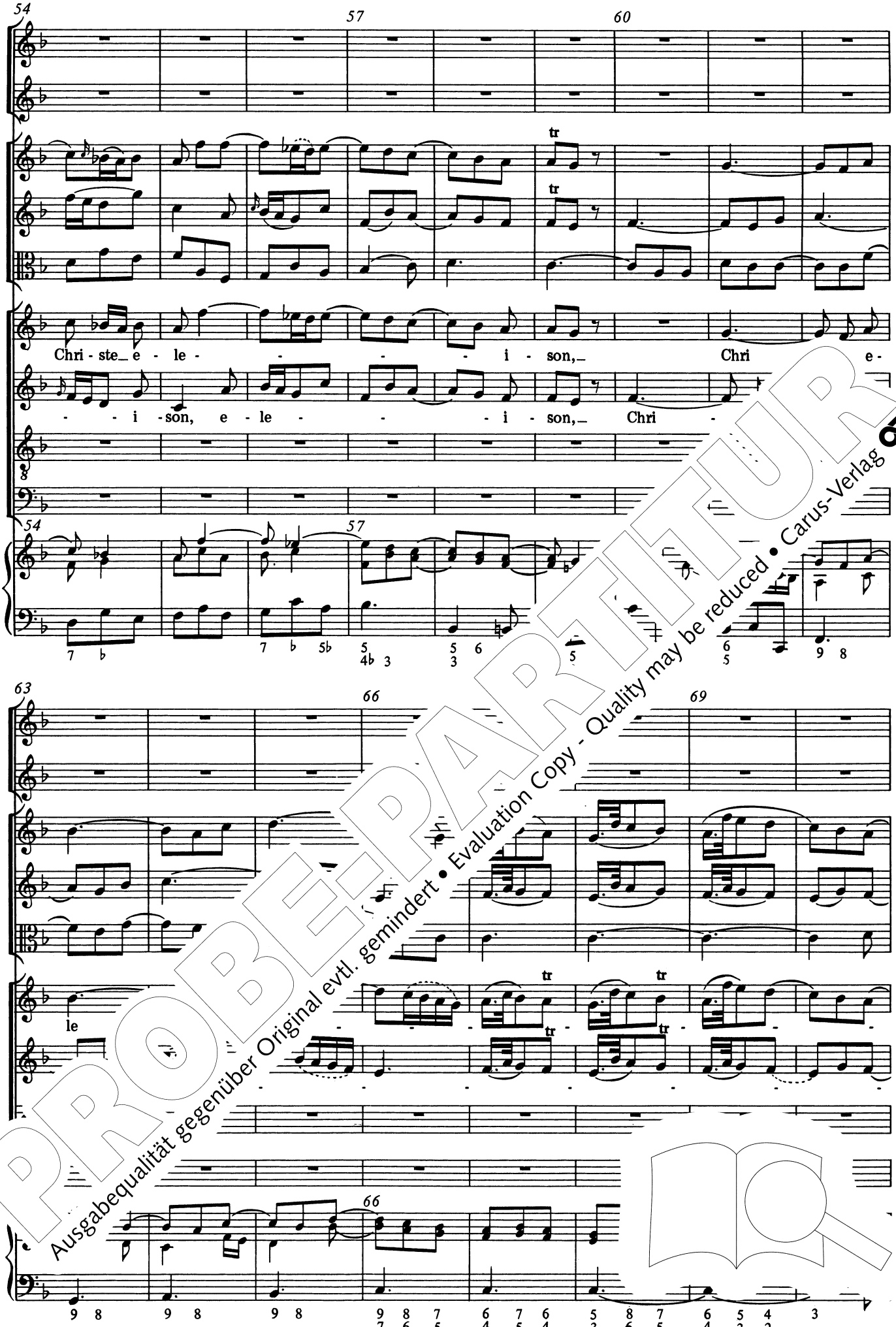
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



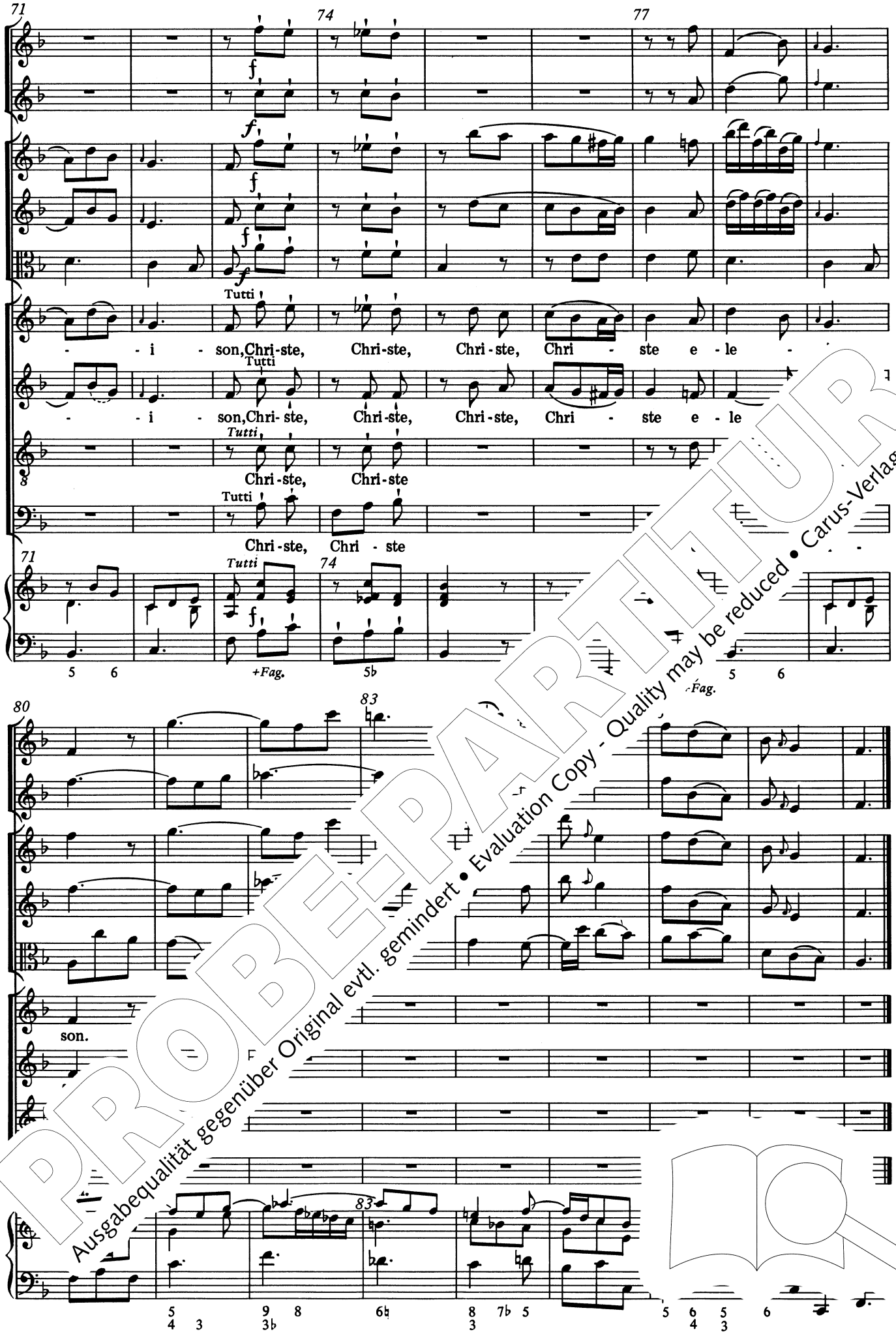
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

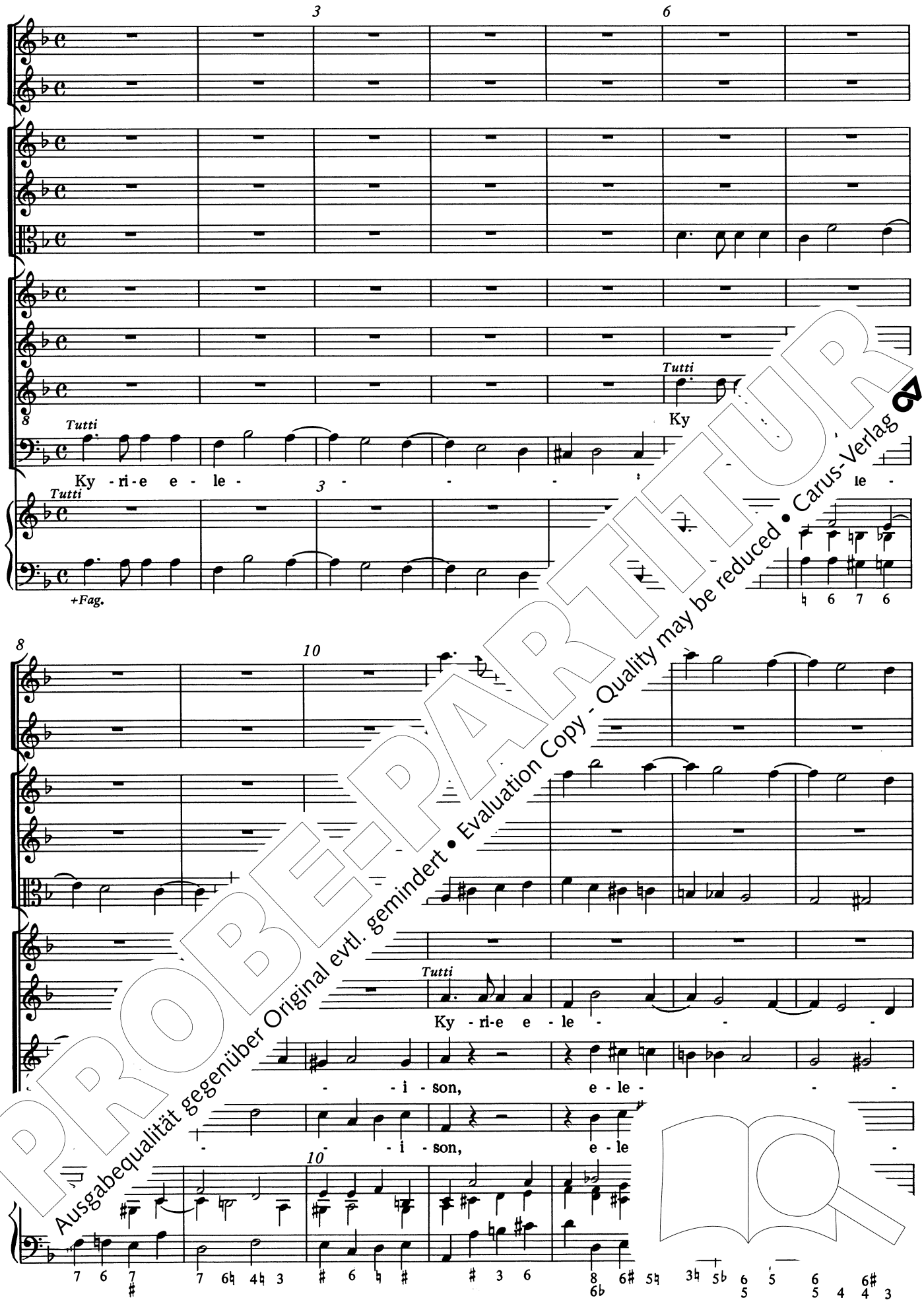


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

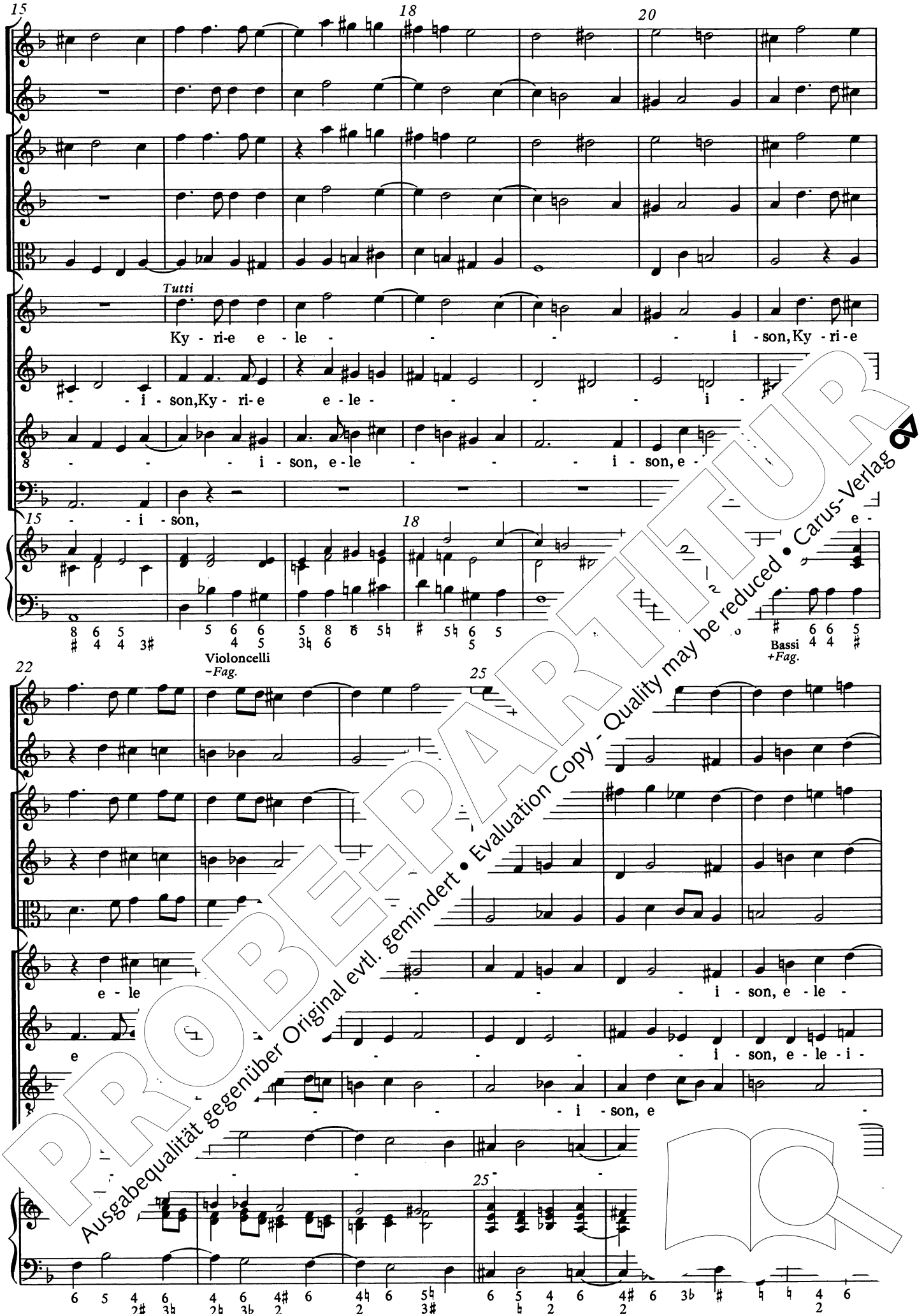


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

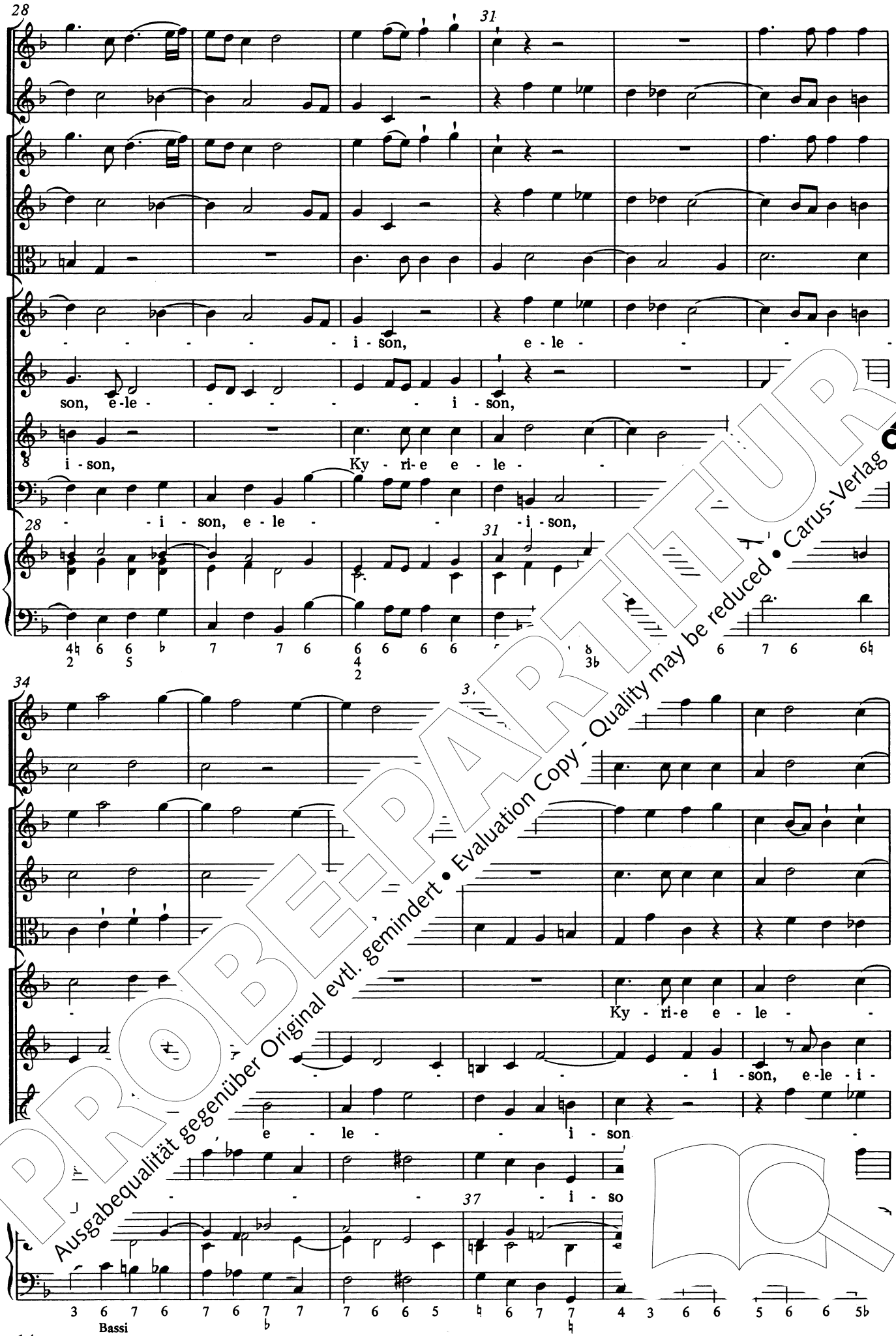
3. Kyrie II



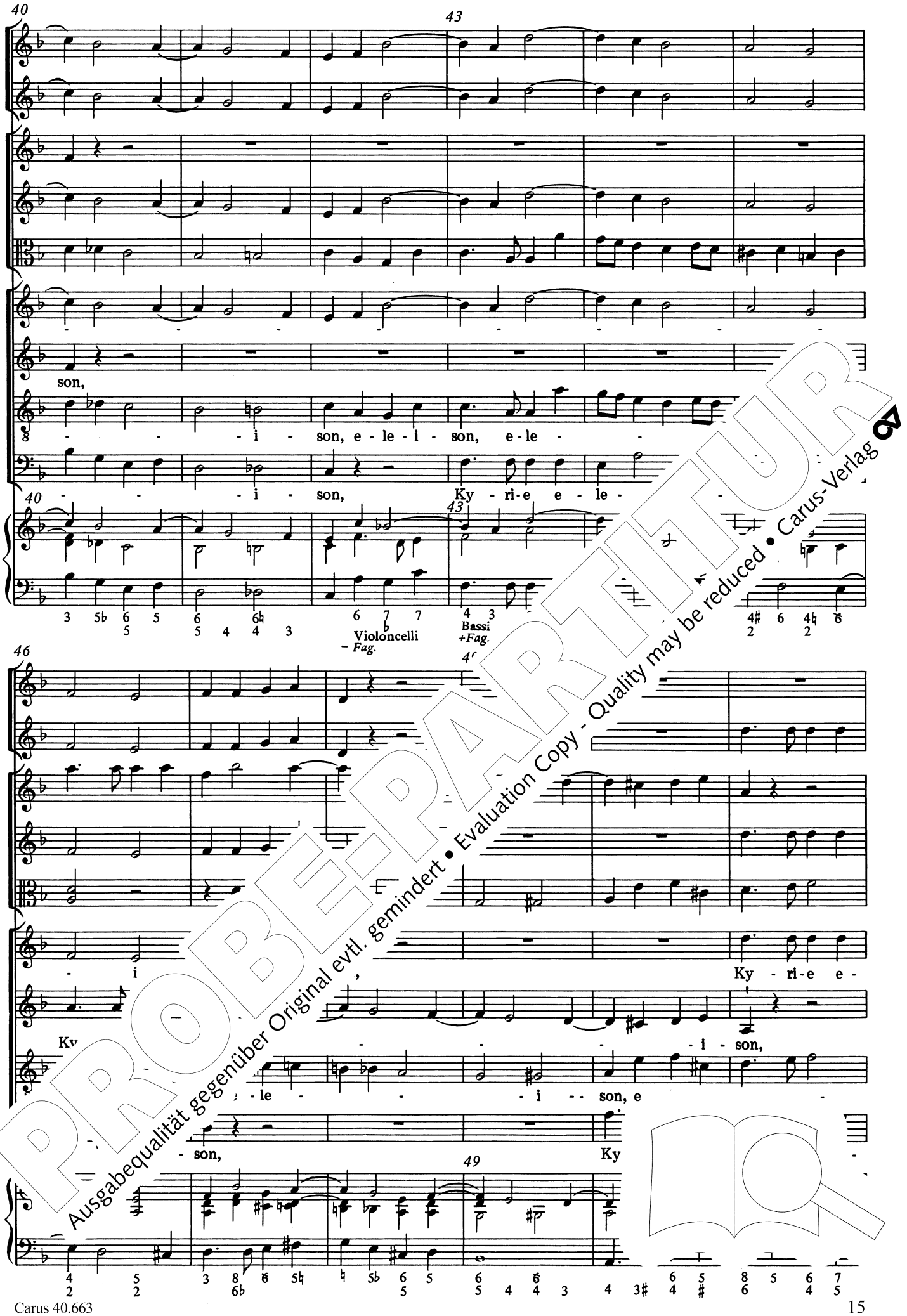
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



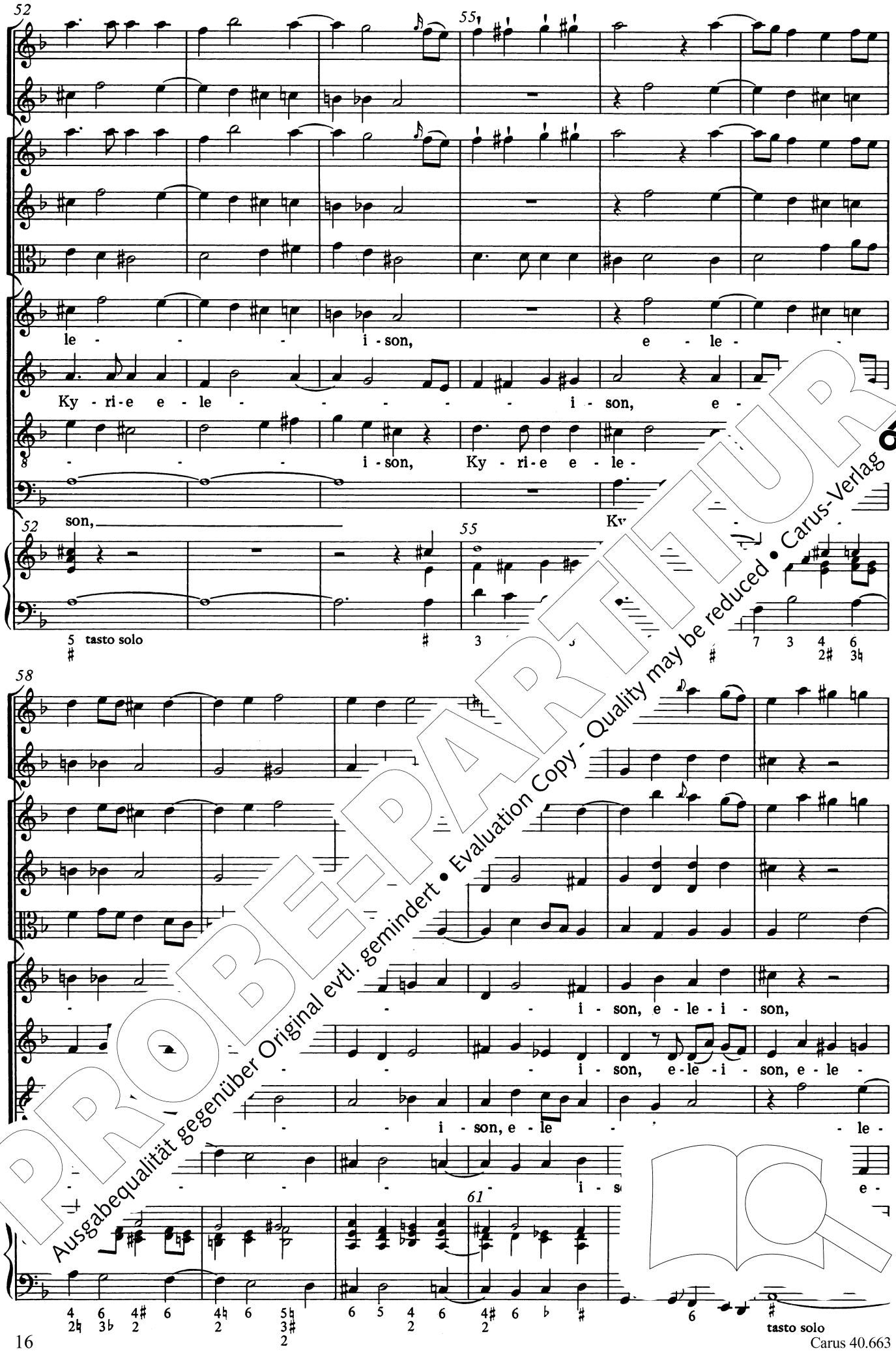
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



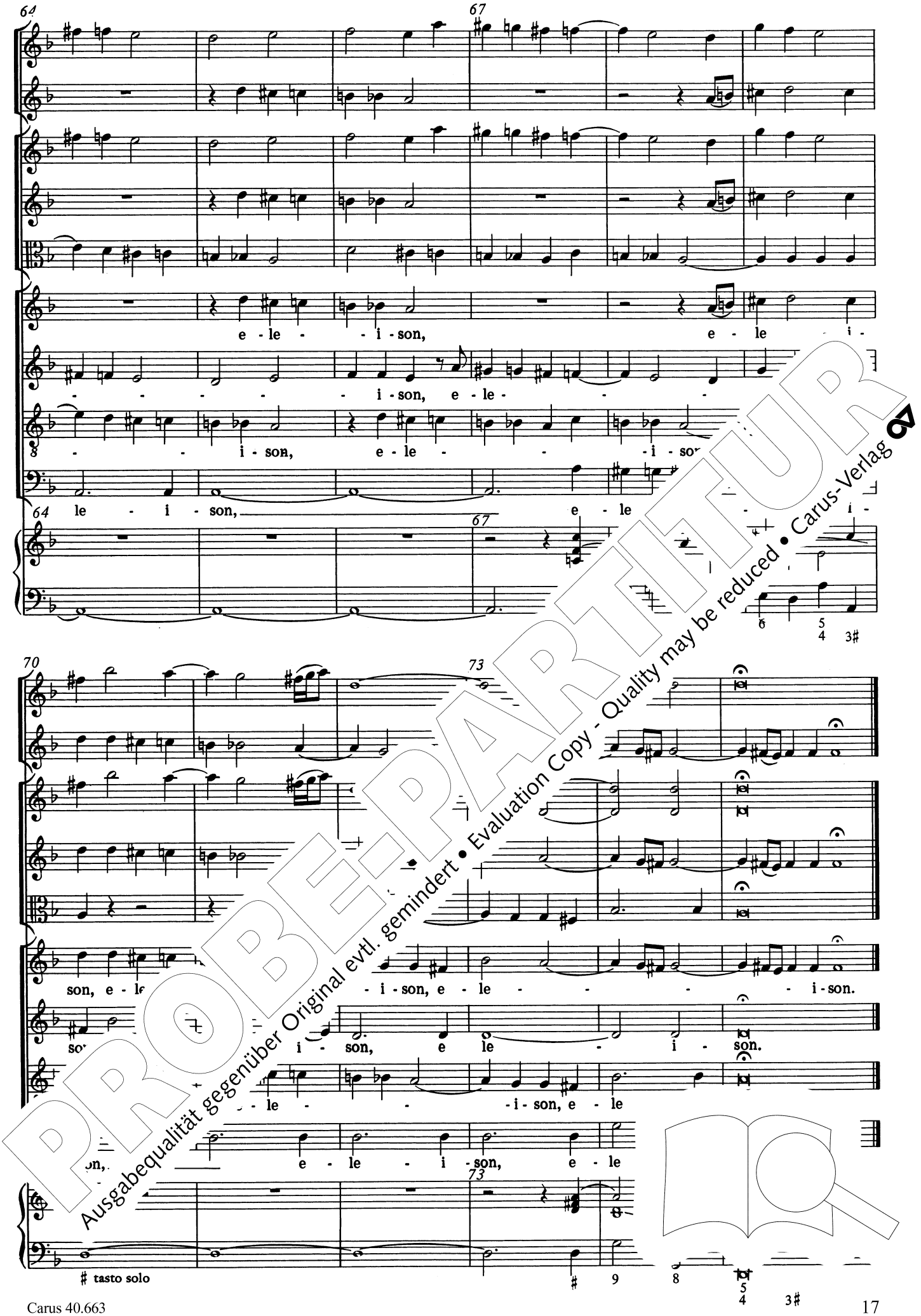
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



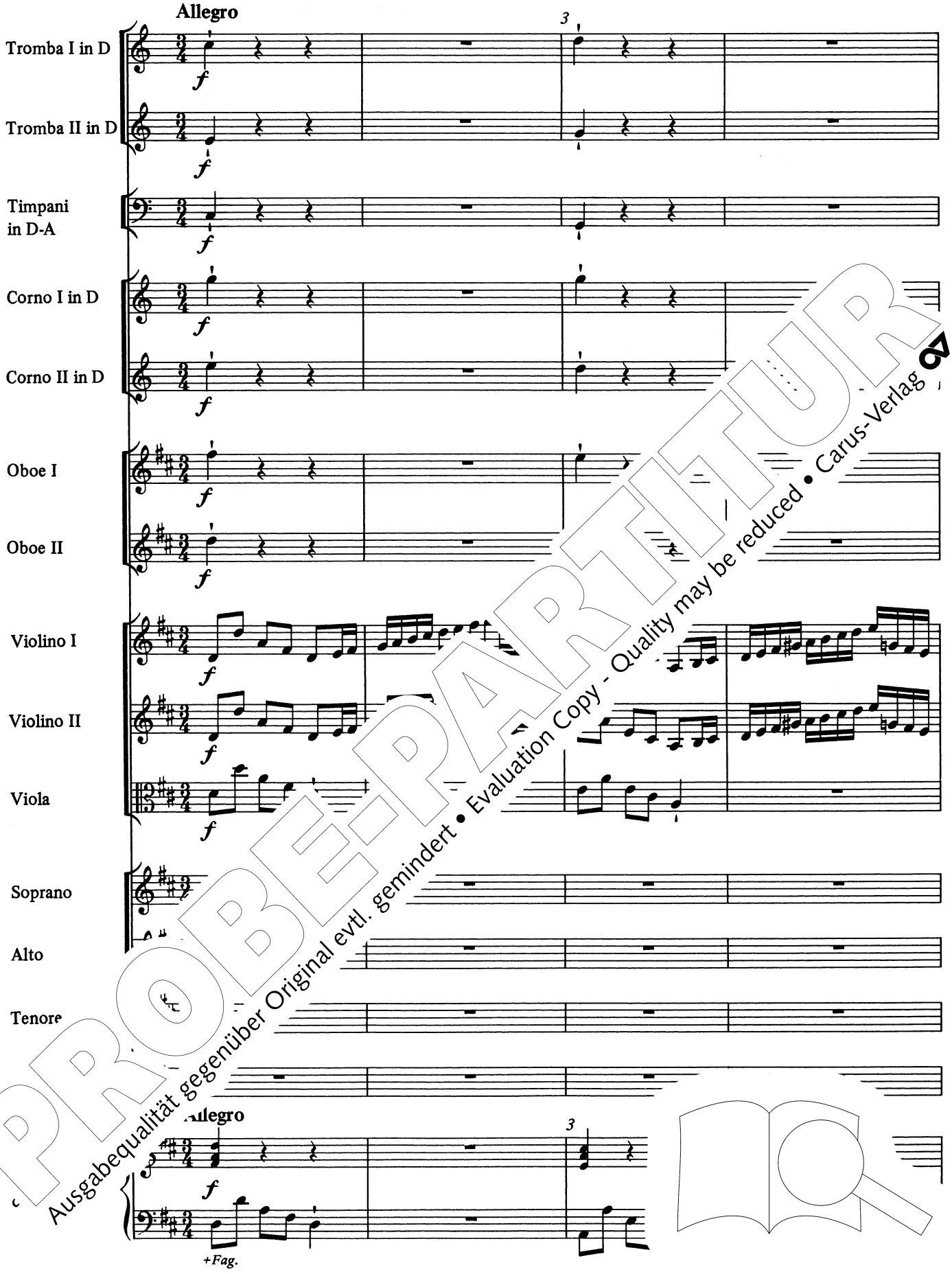
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



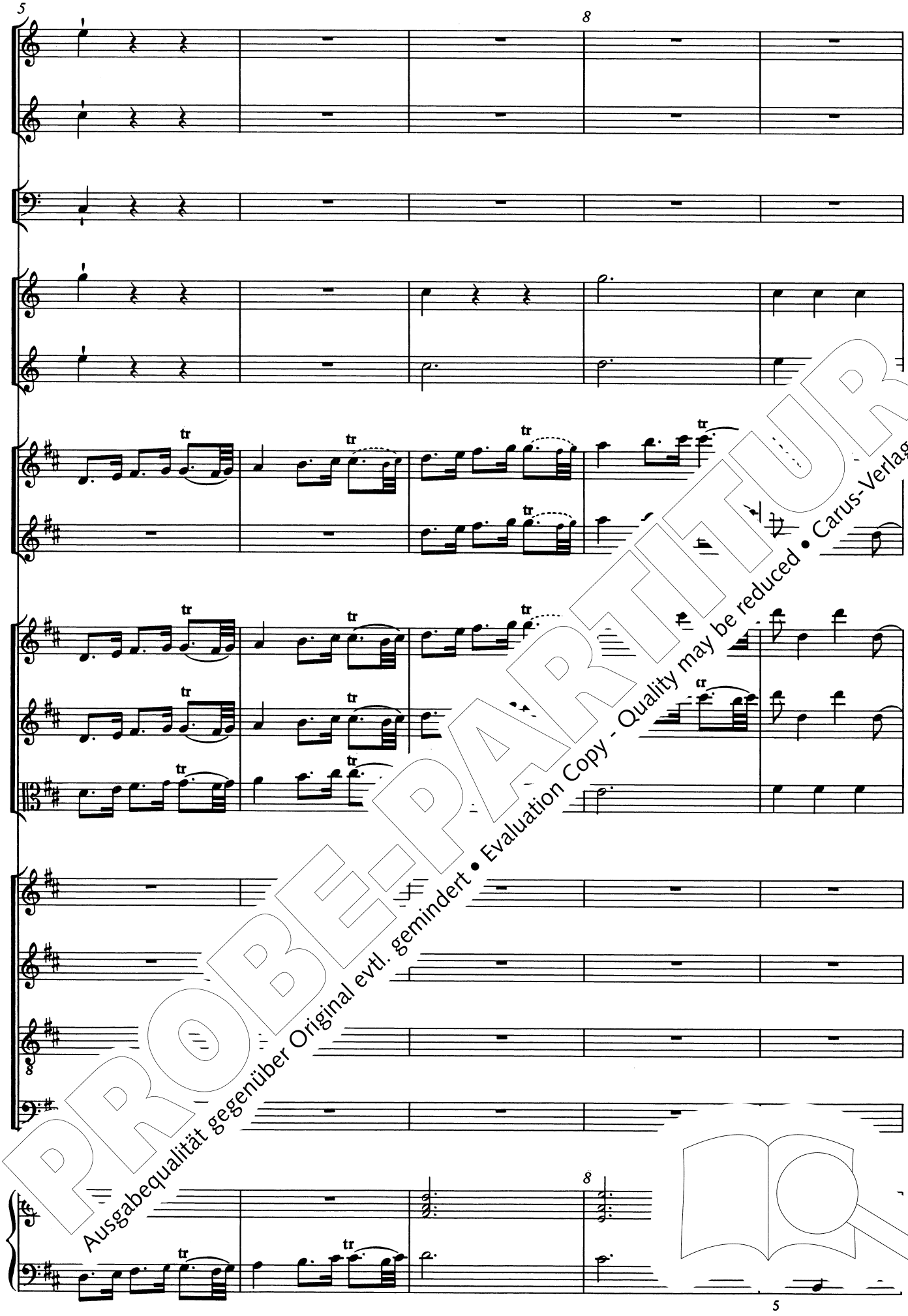
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Gloria

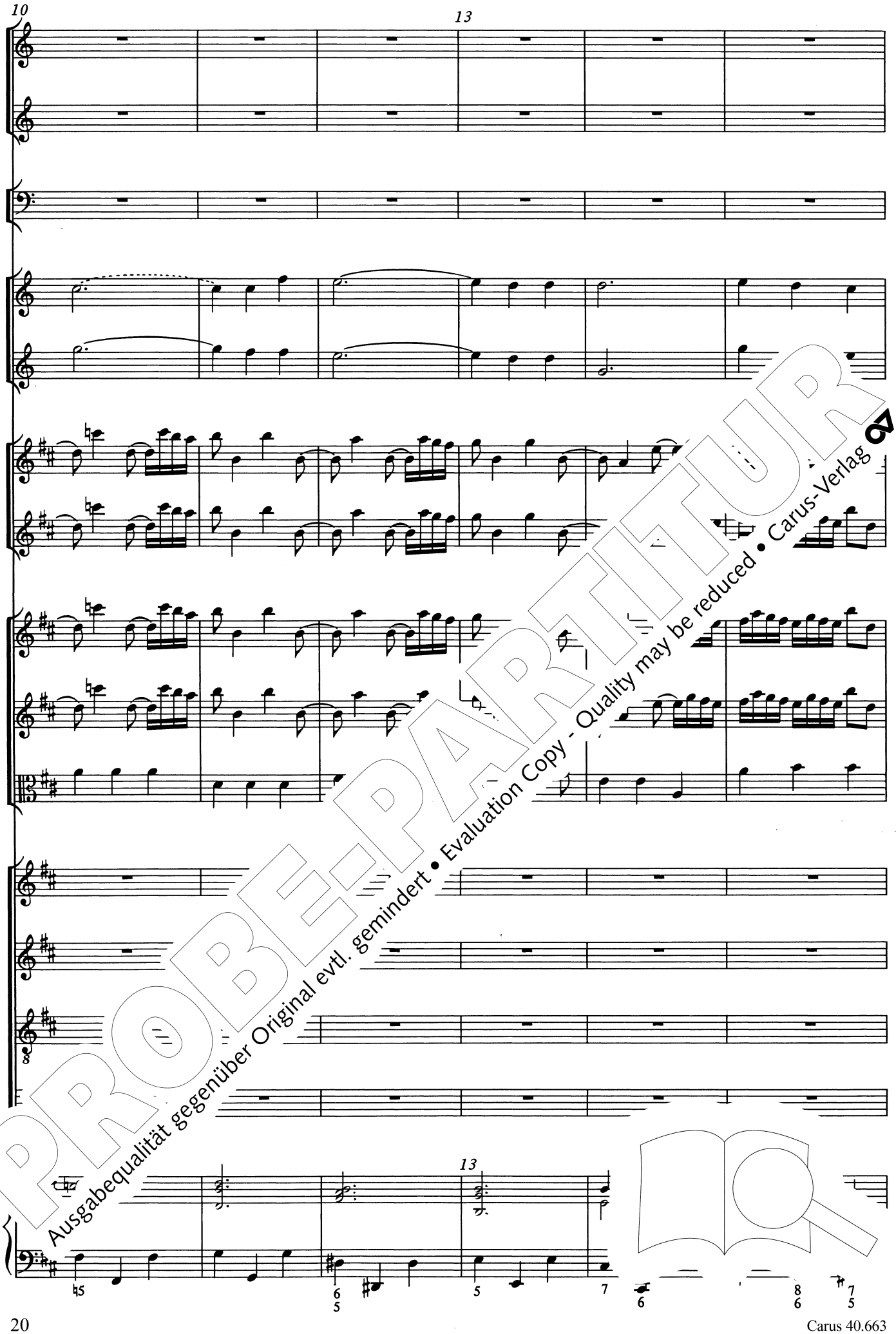
4. Gloria in excelsis Deo



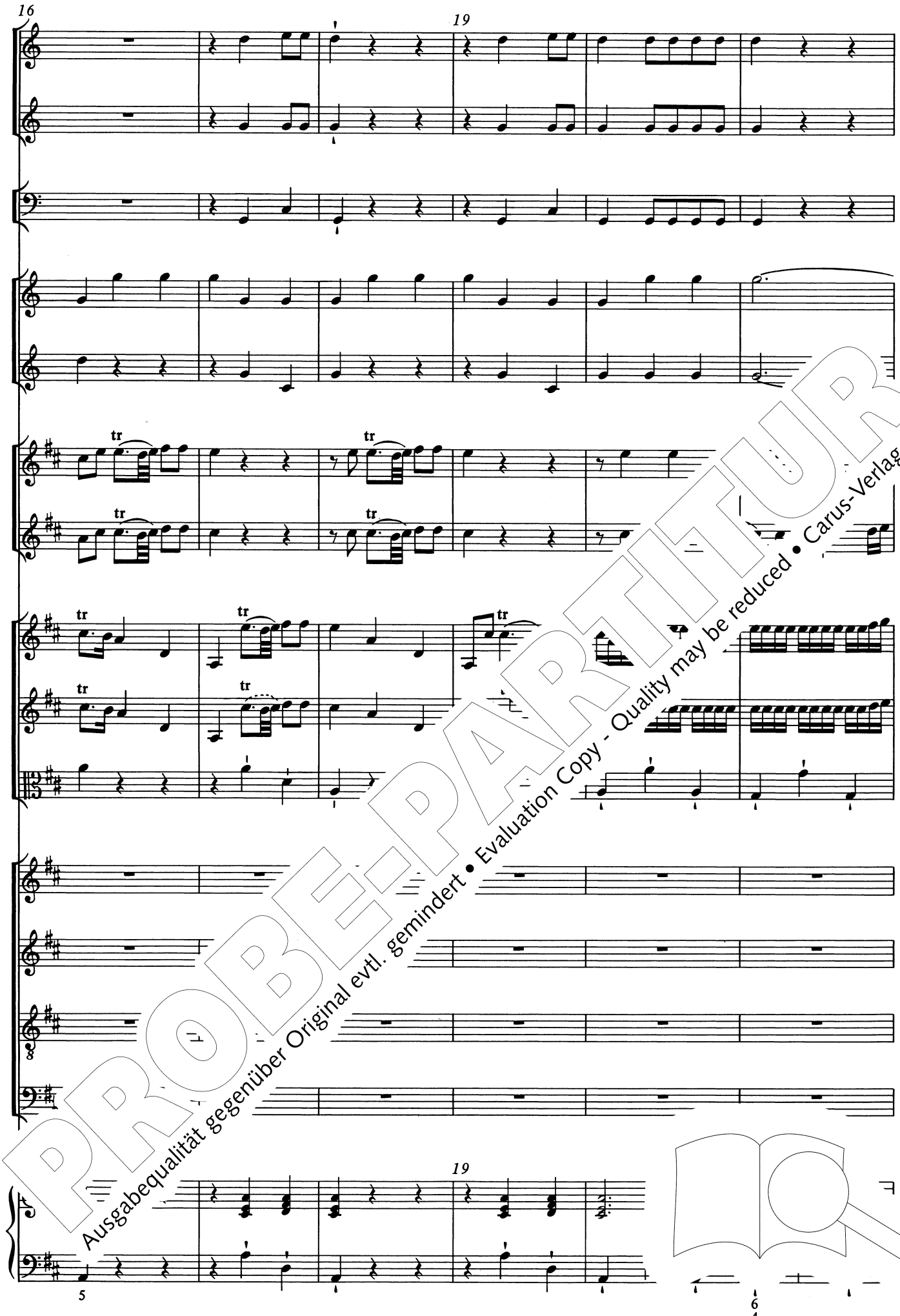
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



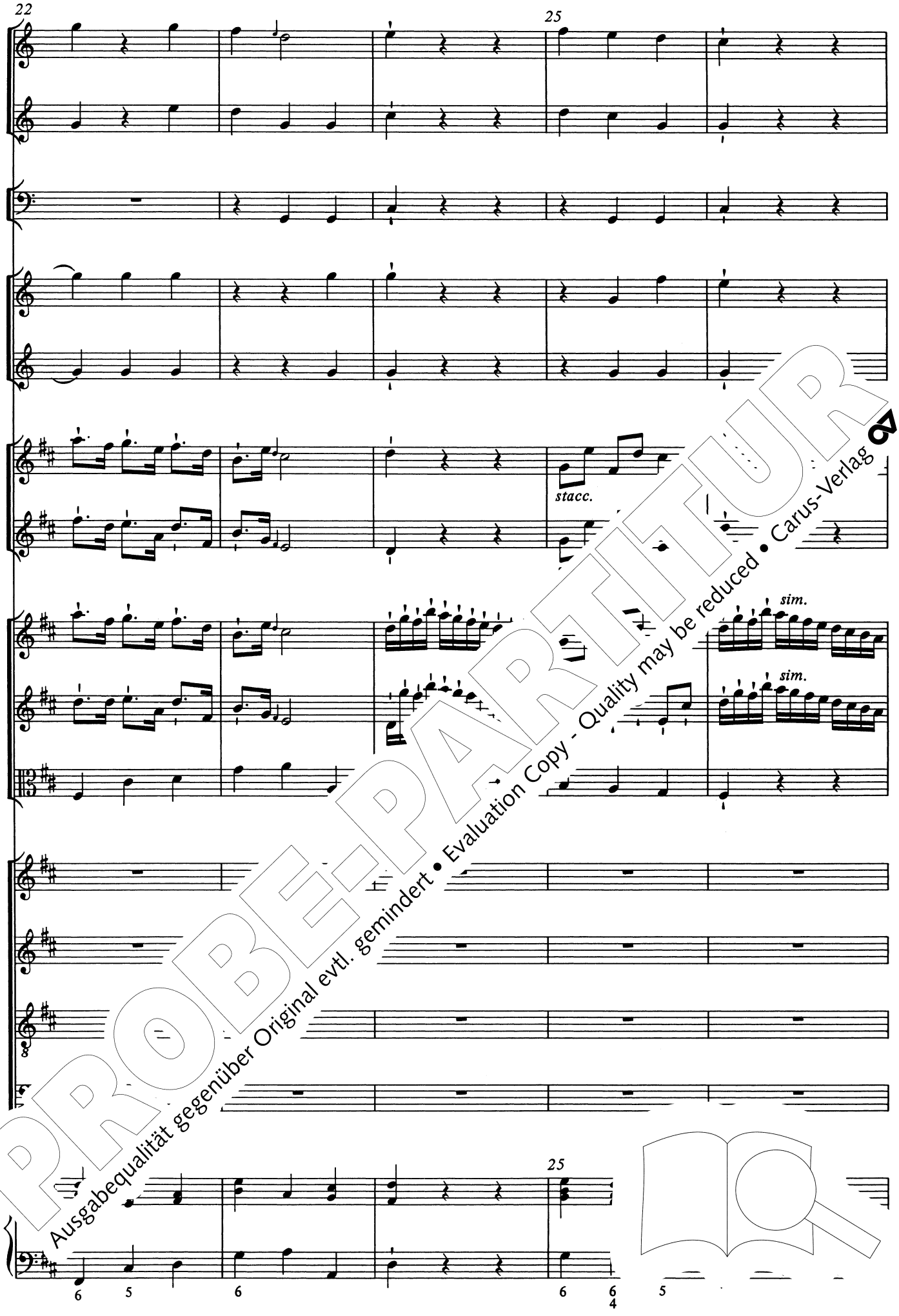
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



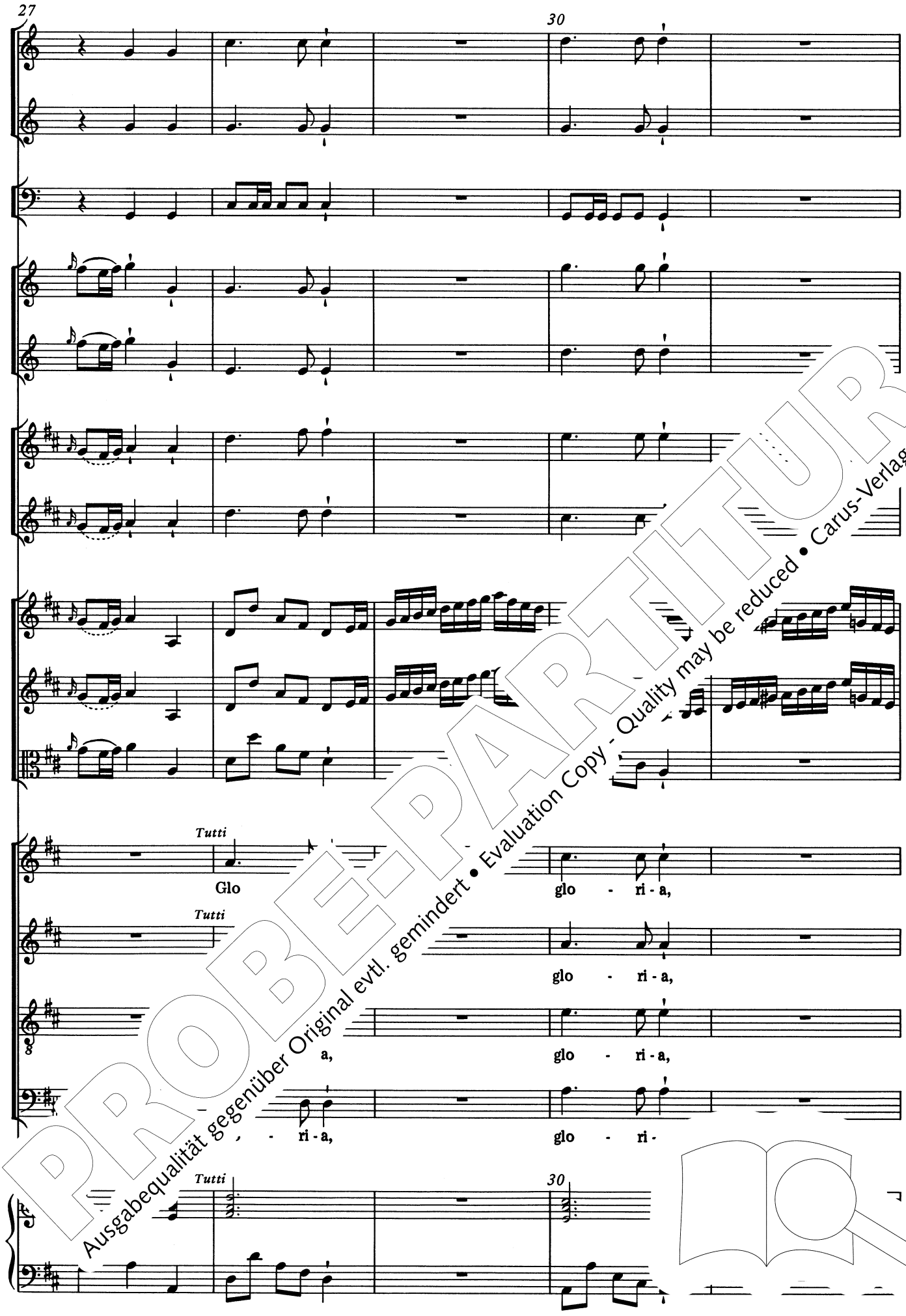
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



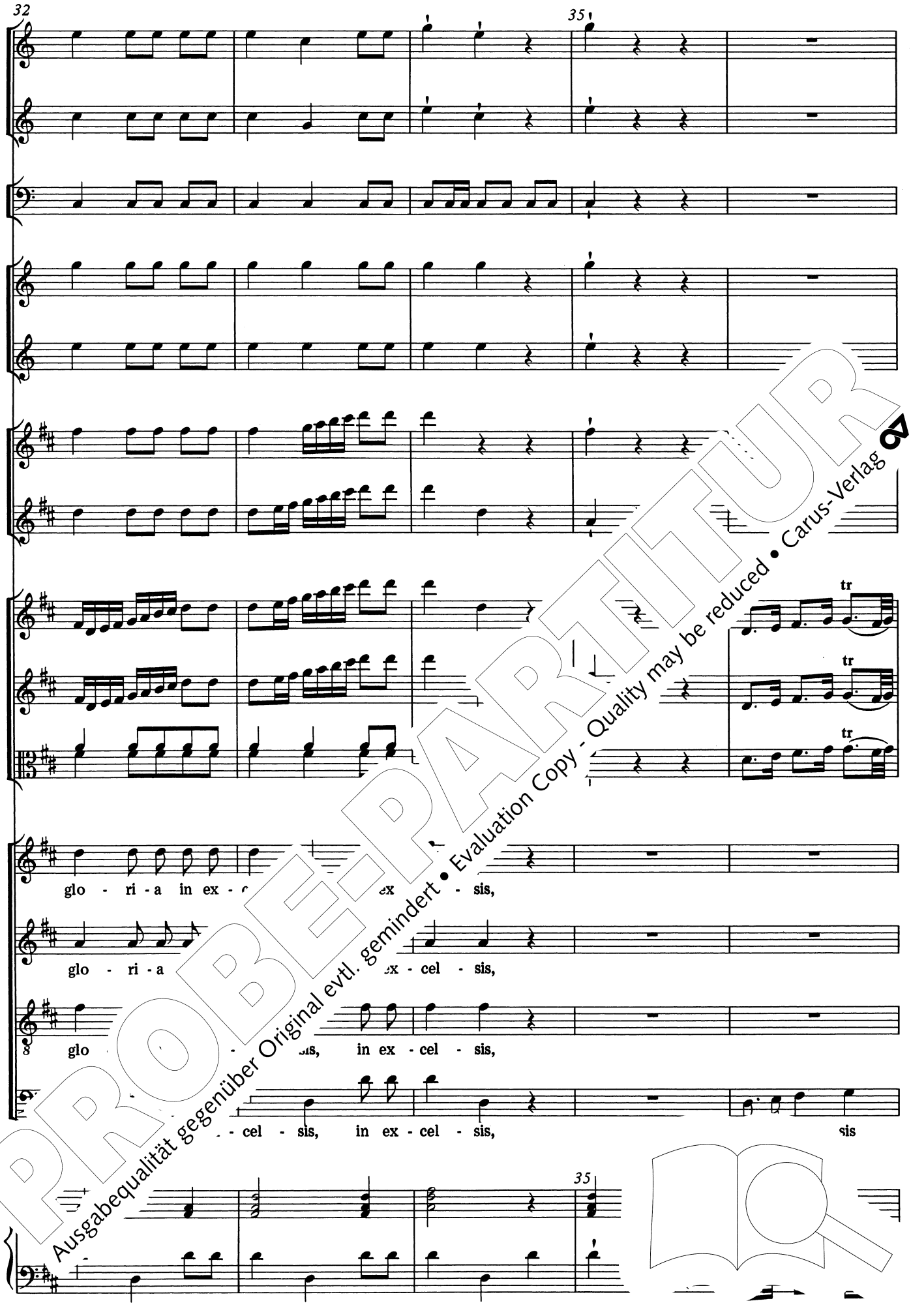
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



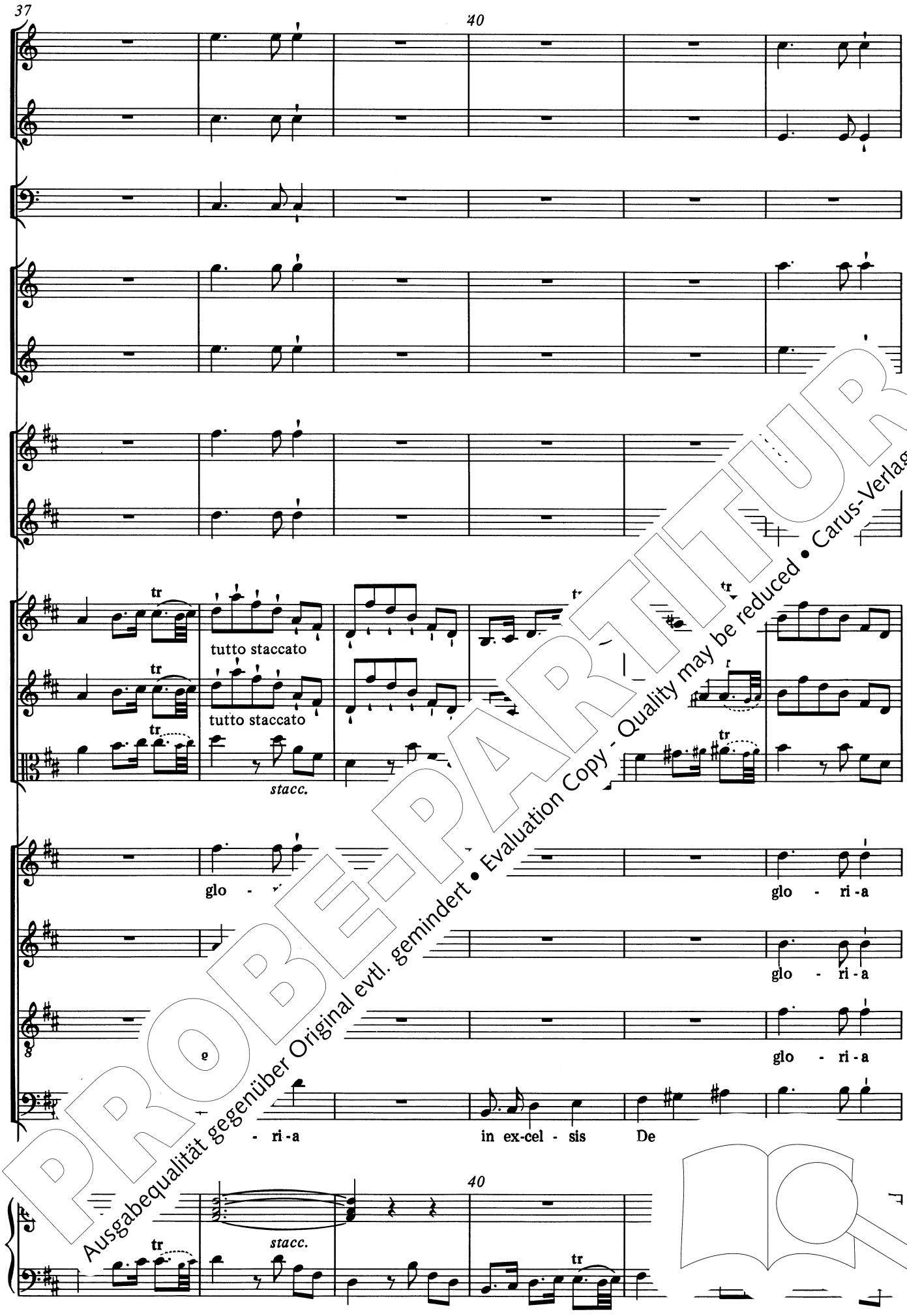
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



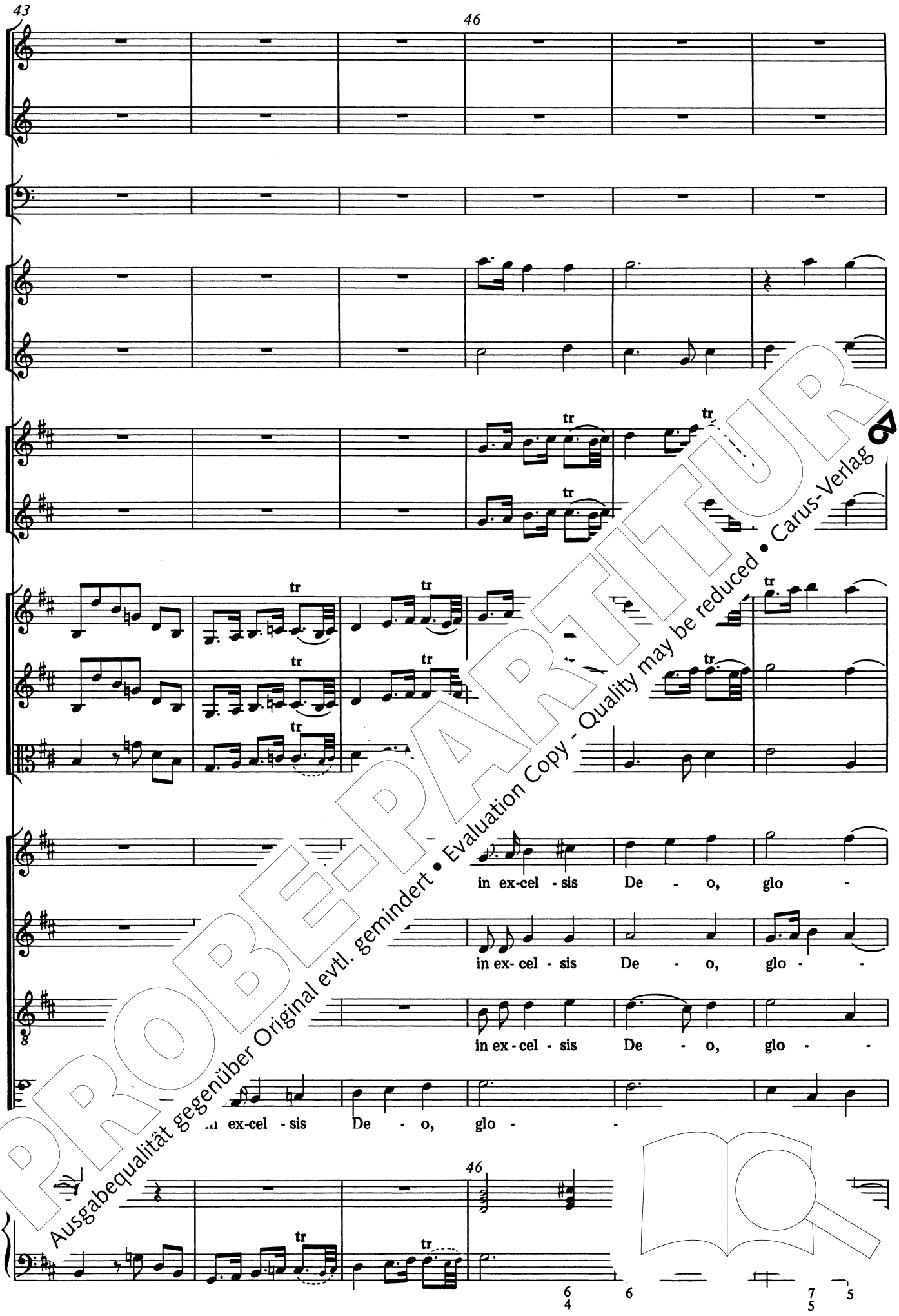
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



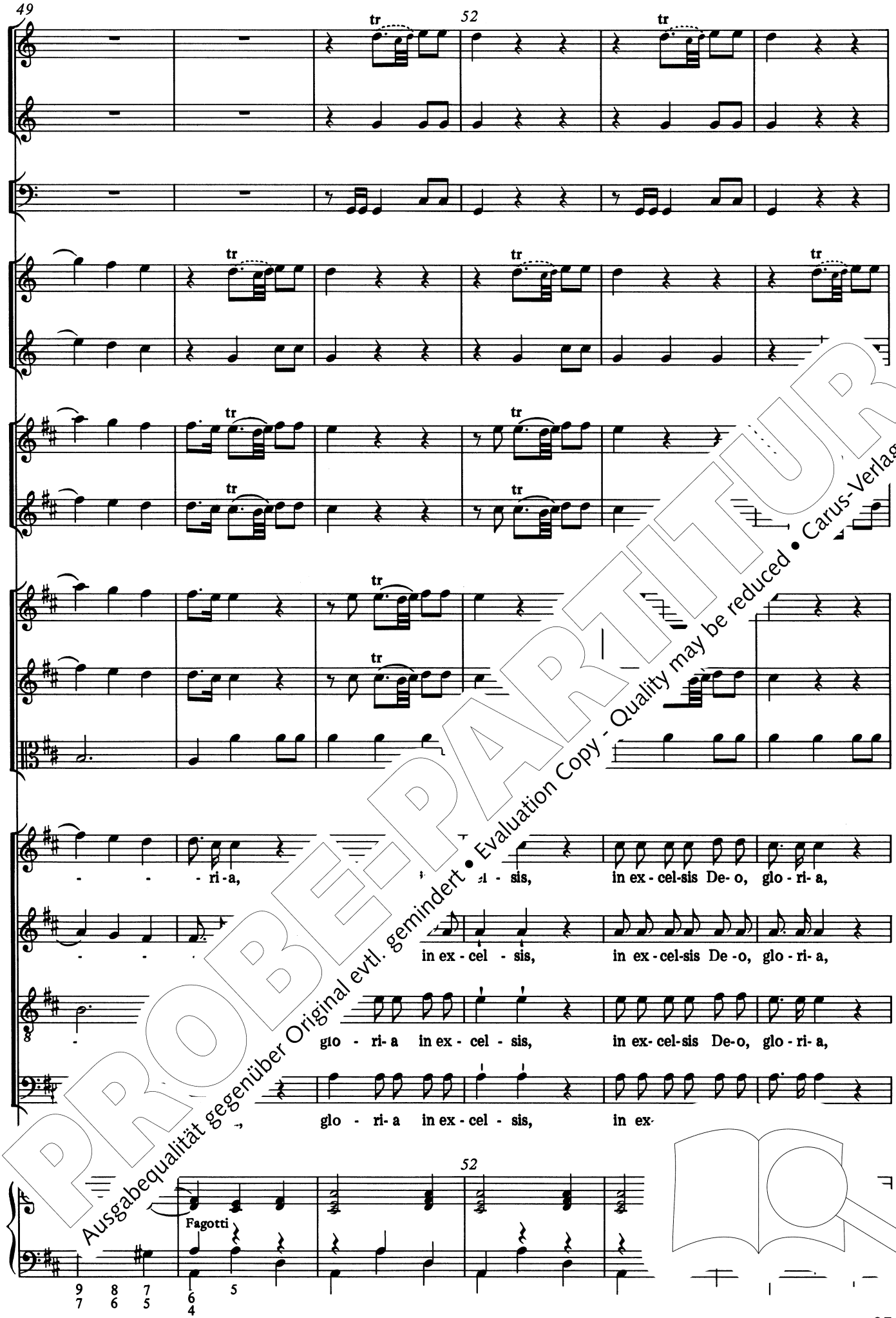
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



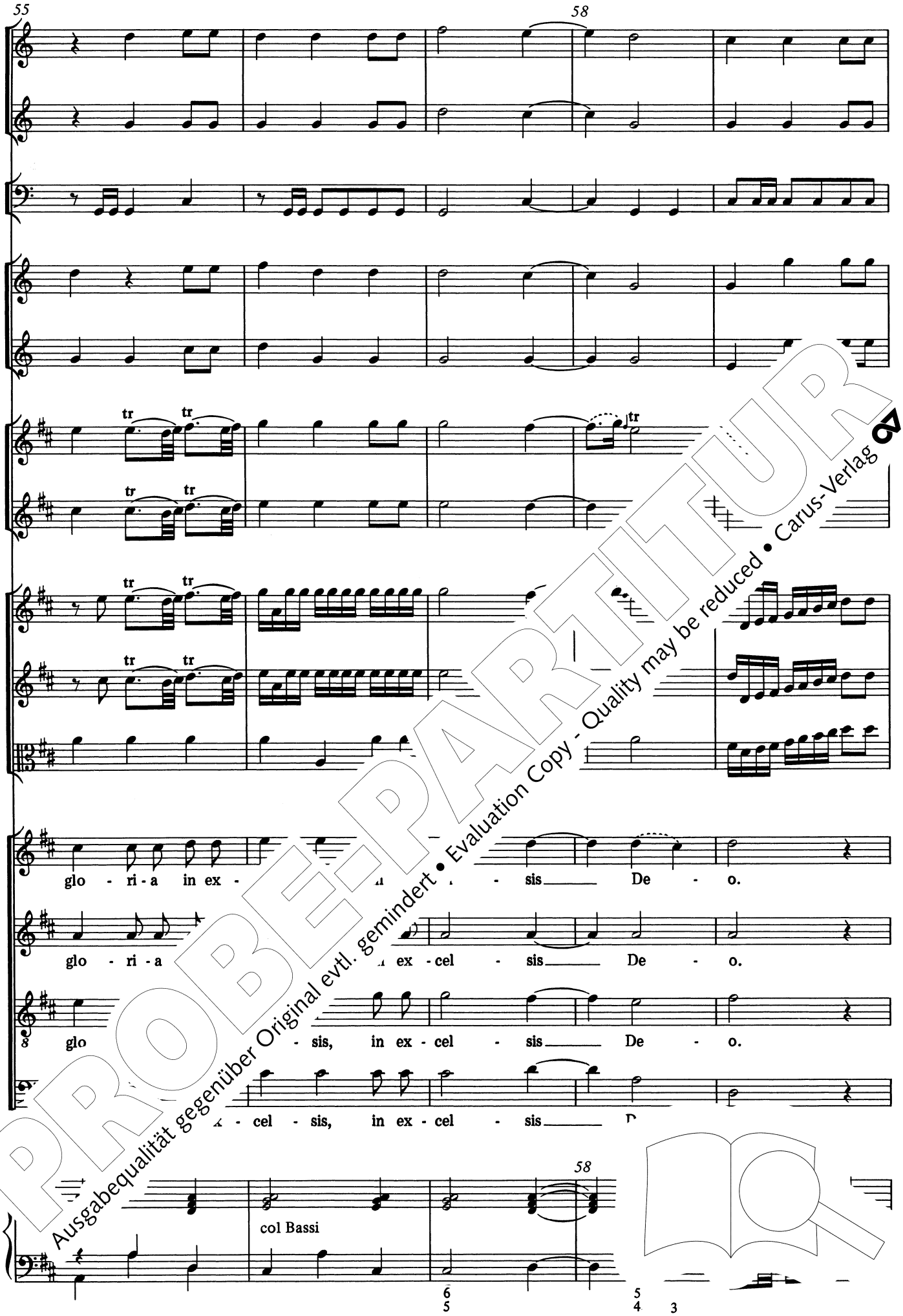
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



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



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

60

63

ten.

- pax, pax ho - mi - ni-bus

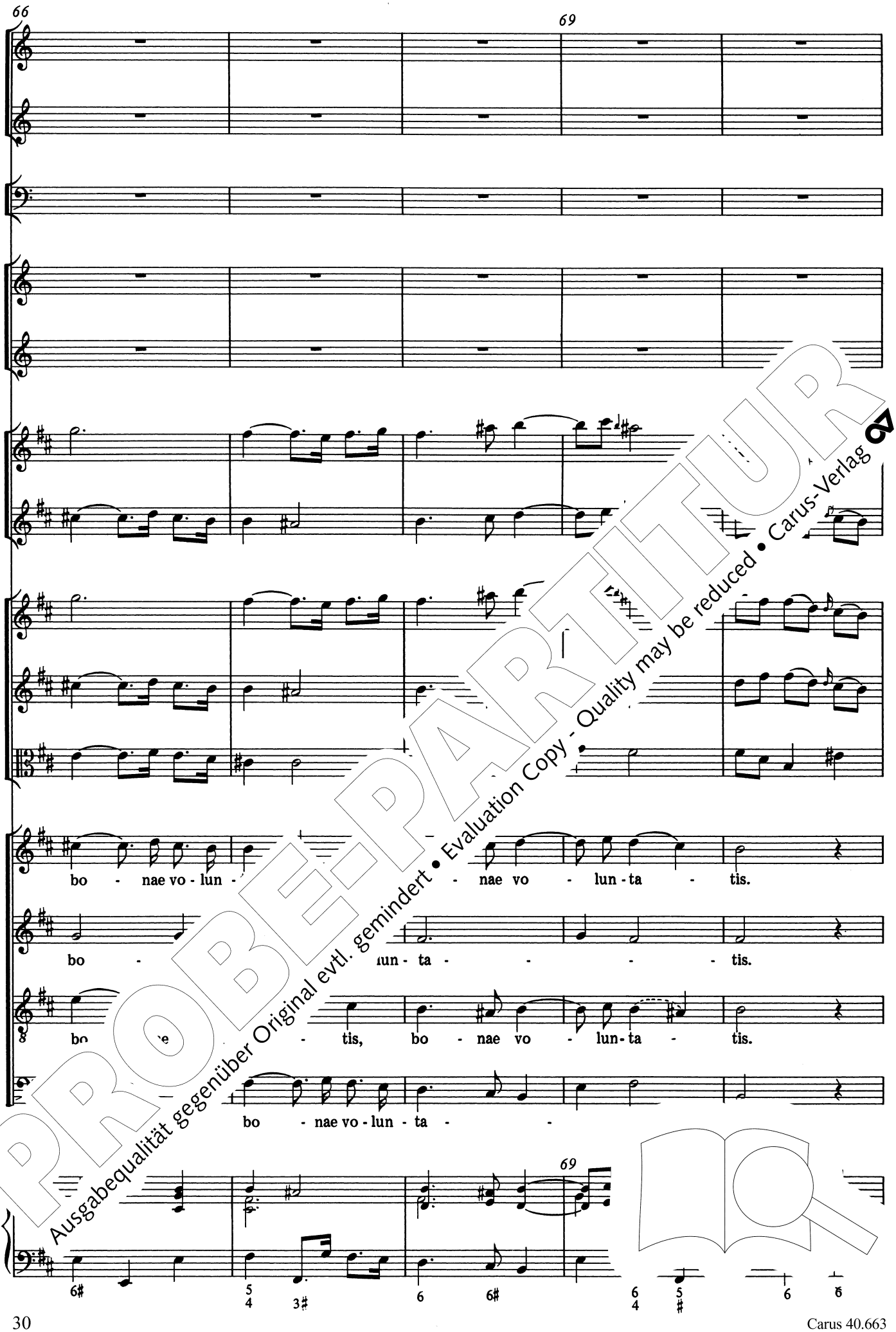
- ra pax, pax ho - mi - ni-bus

ter - ra pax, pax ho - mi - ni-bus

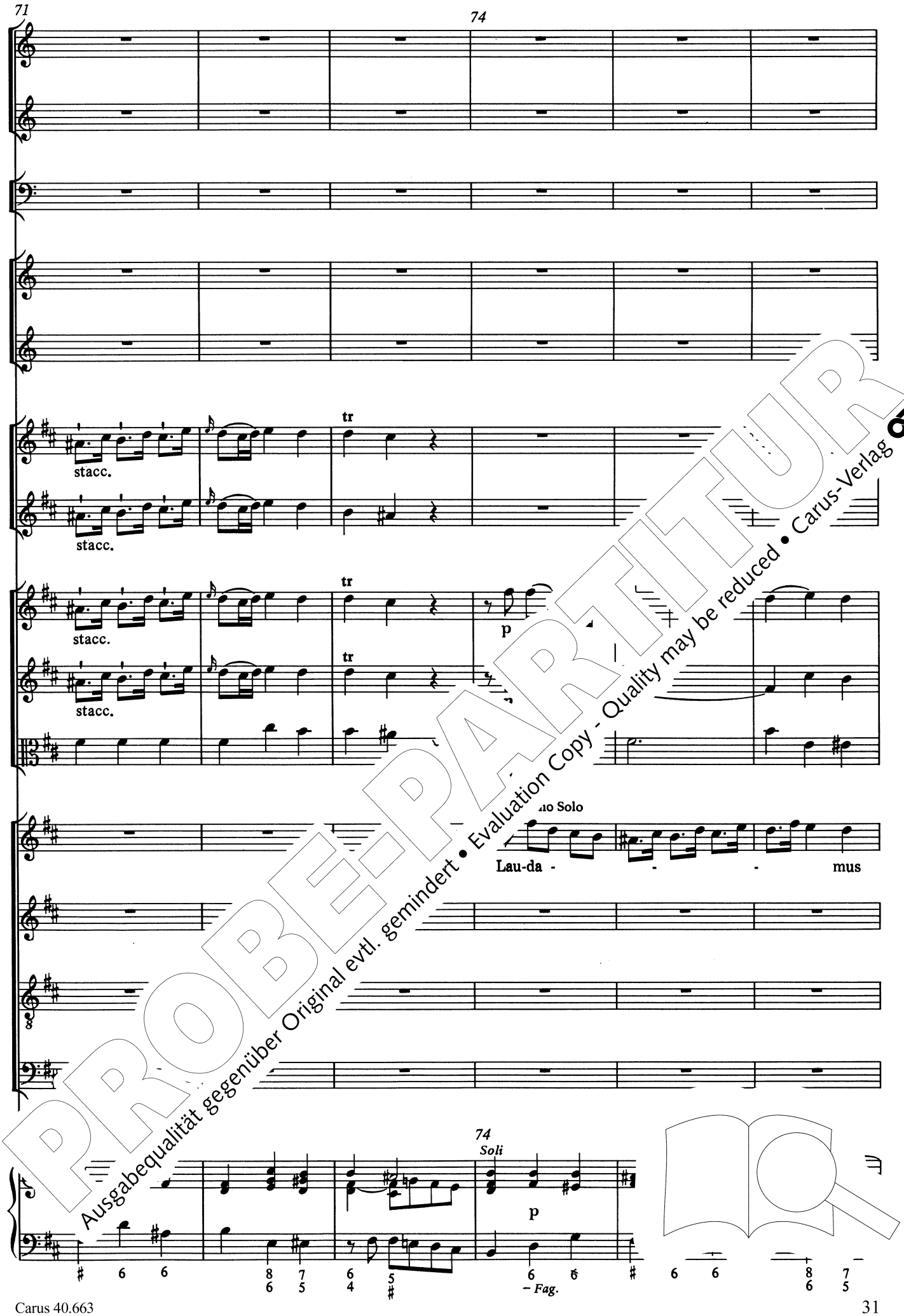
Et in ter - ra pax ho - mi - un-

63

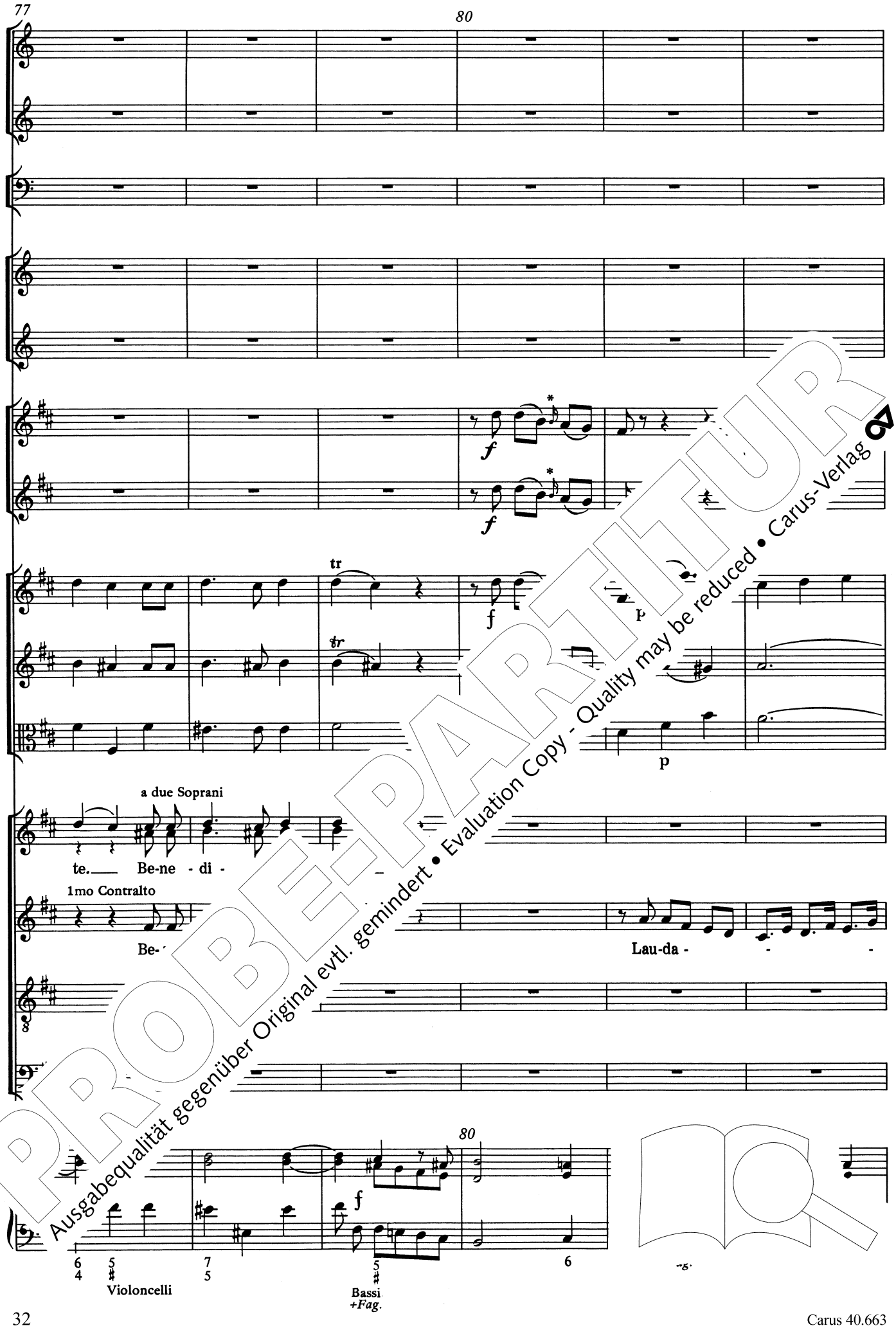
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



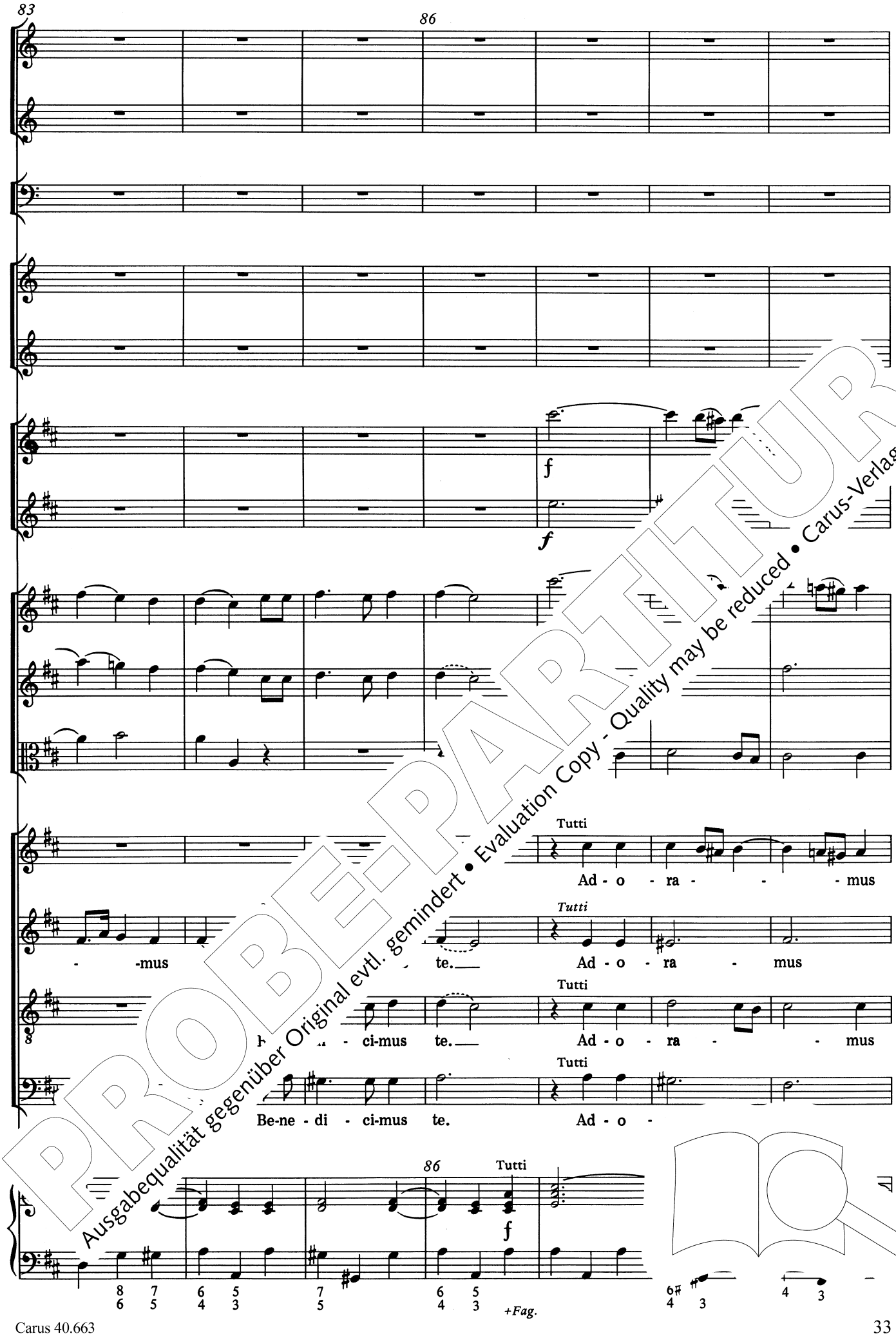
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



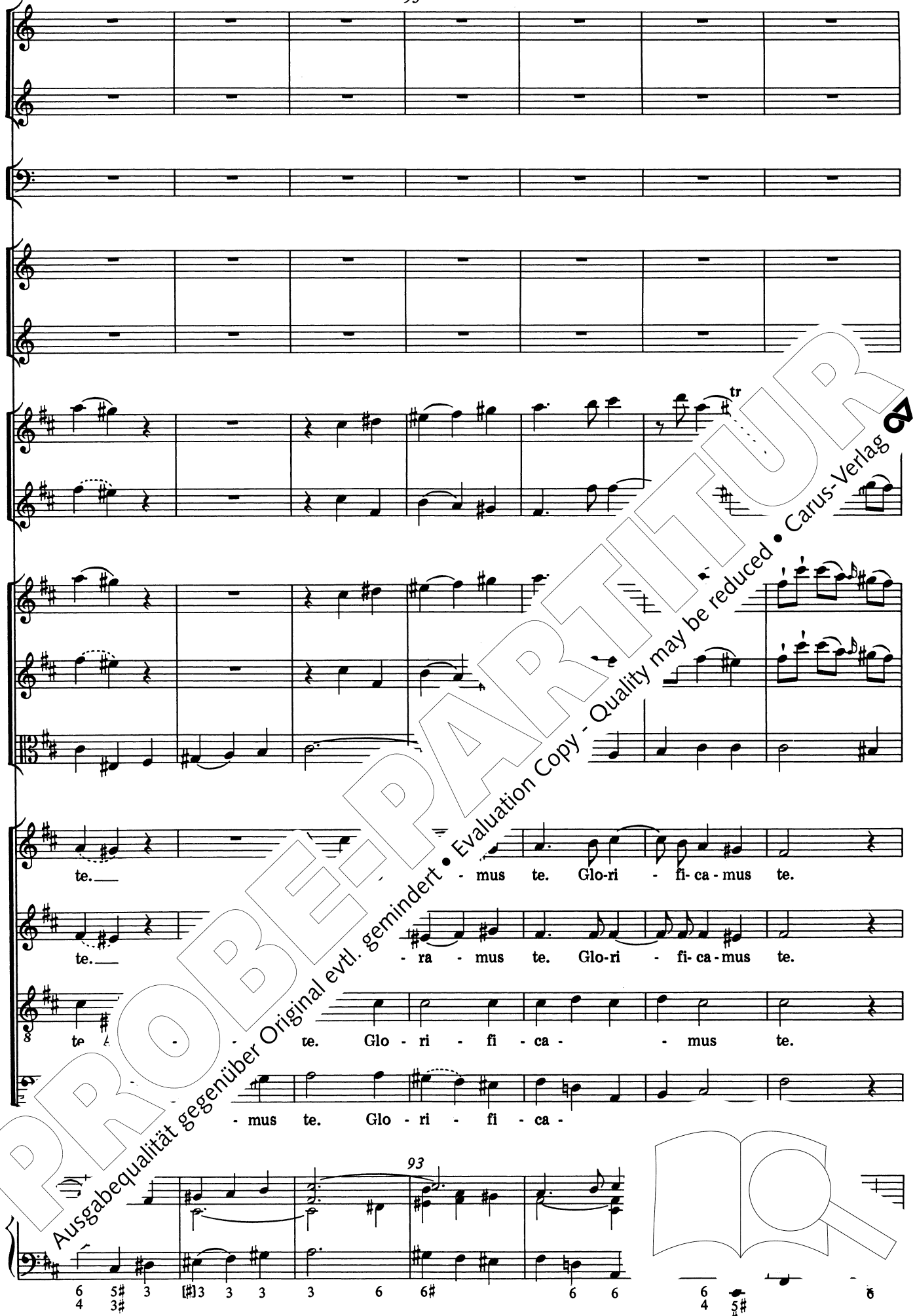
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



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



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

97

101

stacc.

stacc.

stacc.

stacc.

- ti - as a - gi-mus ti - bi,

Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi,

Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi,

Gra - ti - as

101

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

105

109

gra - - ti - as a - gi-mus ti - bi, gra - - ti - as a - gi-mus

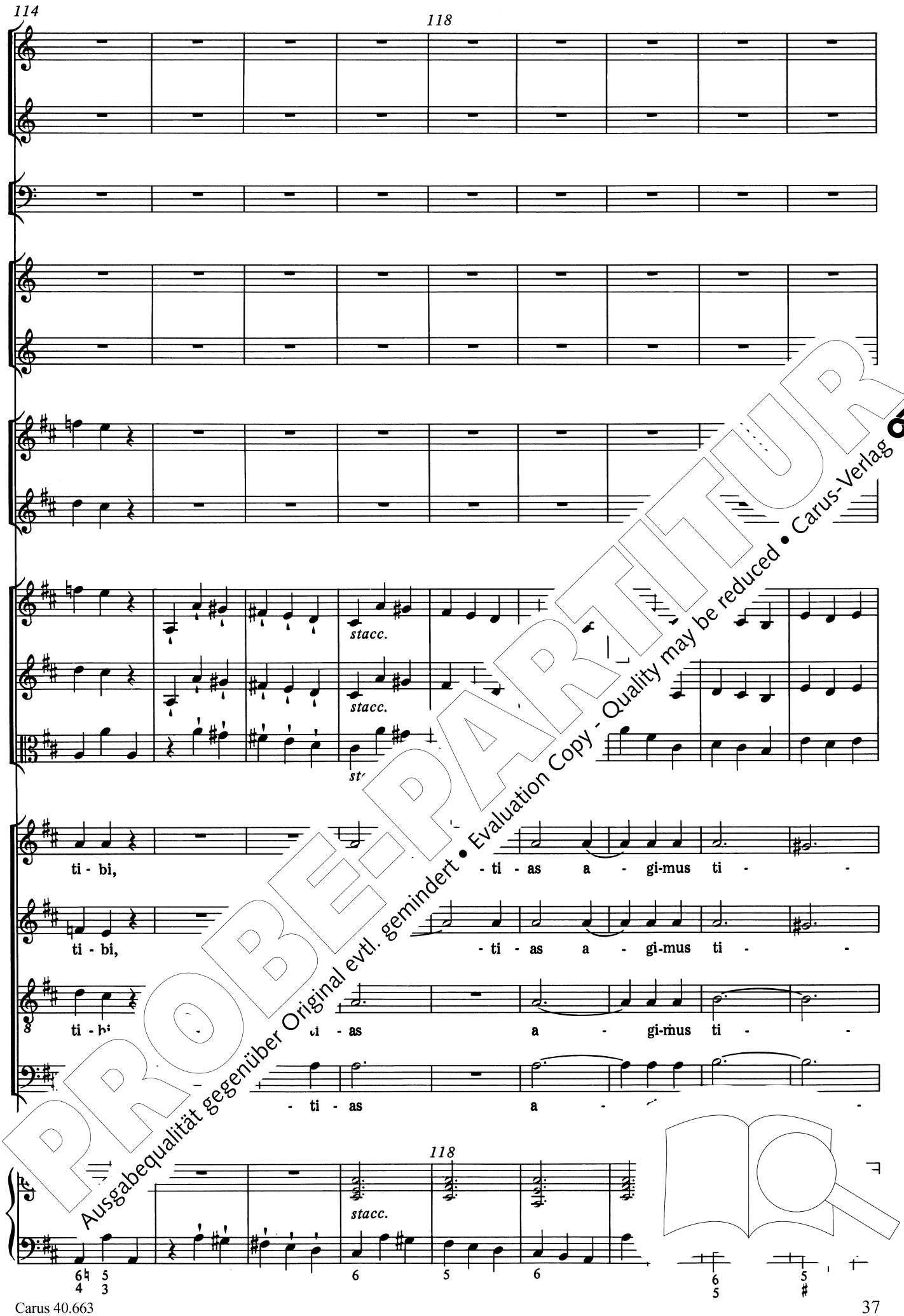
gra - a - gi-mus ti - bi, gra - - ti - as a - gi-mus

gra a - gi-mus ti - bi, gra - ti - as a - gi-mus

as a - gi-mus ti - bi, gra - ti gi-mus

109

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



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

123

126

tr

bi gr ma - gnam glo - ri-am,

bi gnam, ma - gnam glo - ri-am,

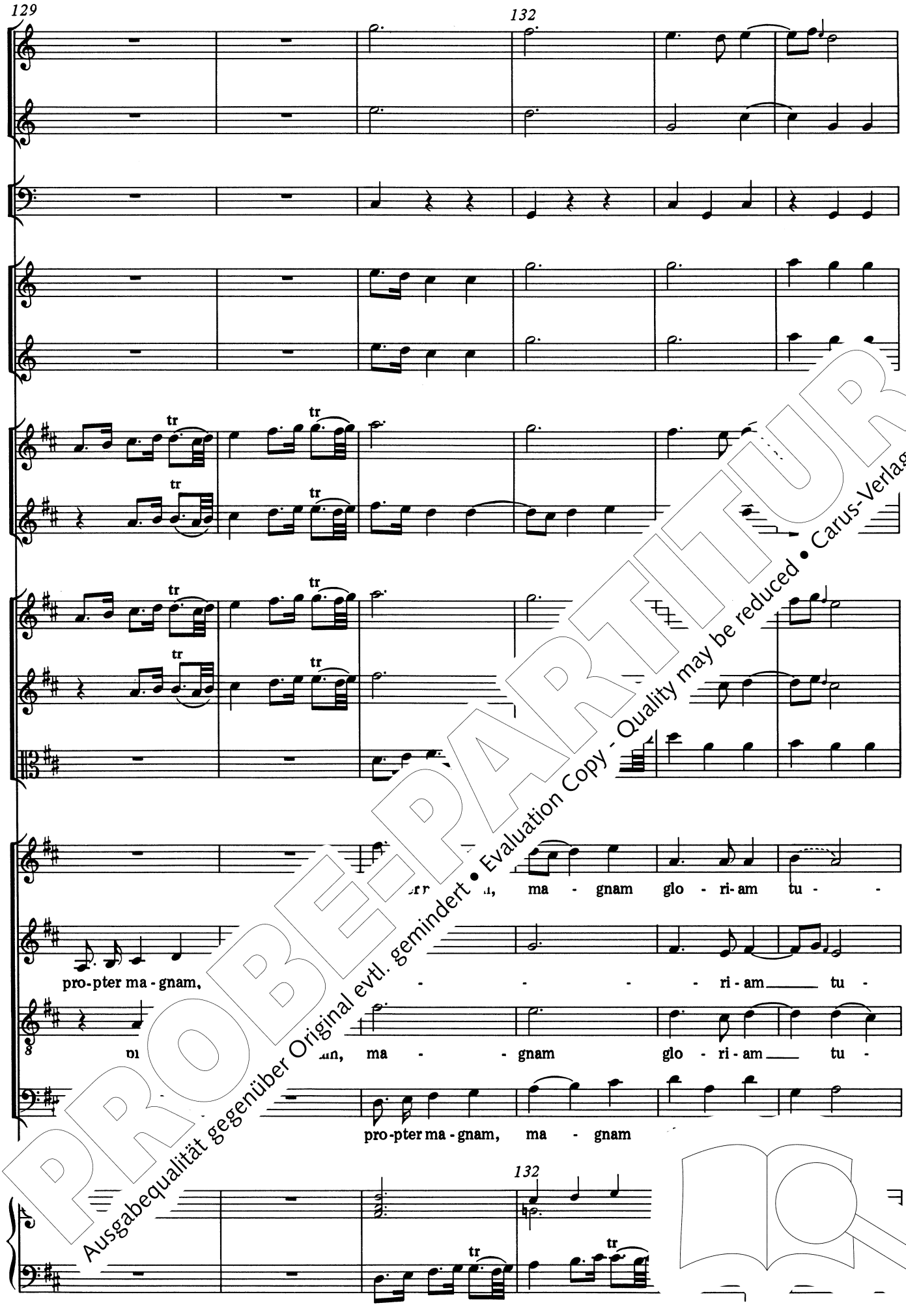
bi pter ma - gnam, ma - gnam glo - ri-am,

pro - pter ma - gnam, ma - gnam

126

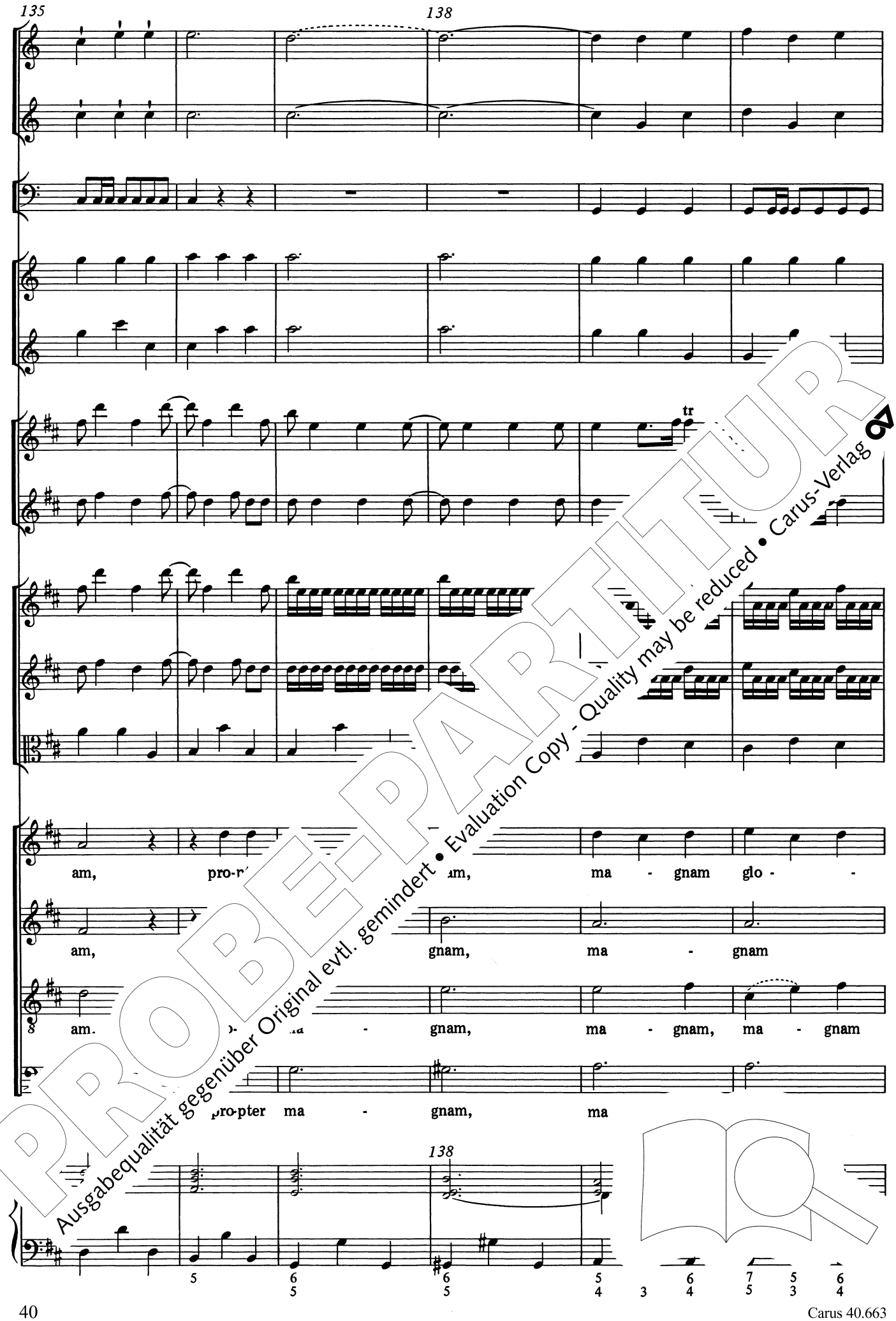
Bassi

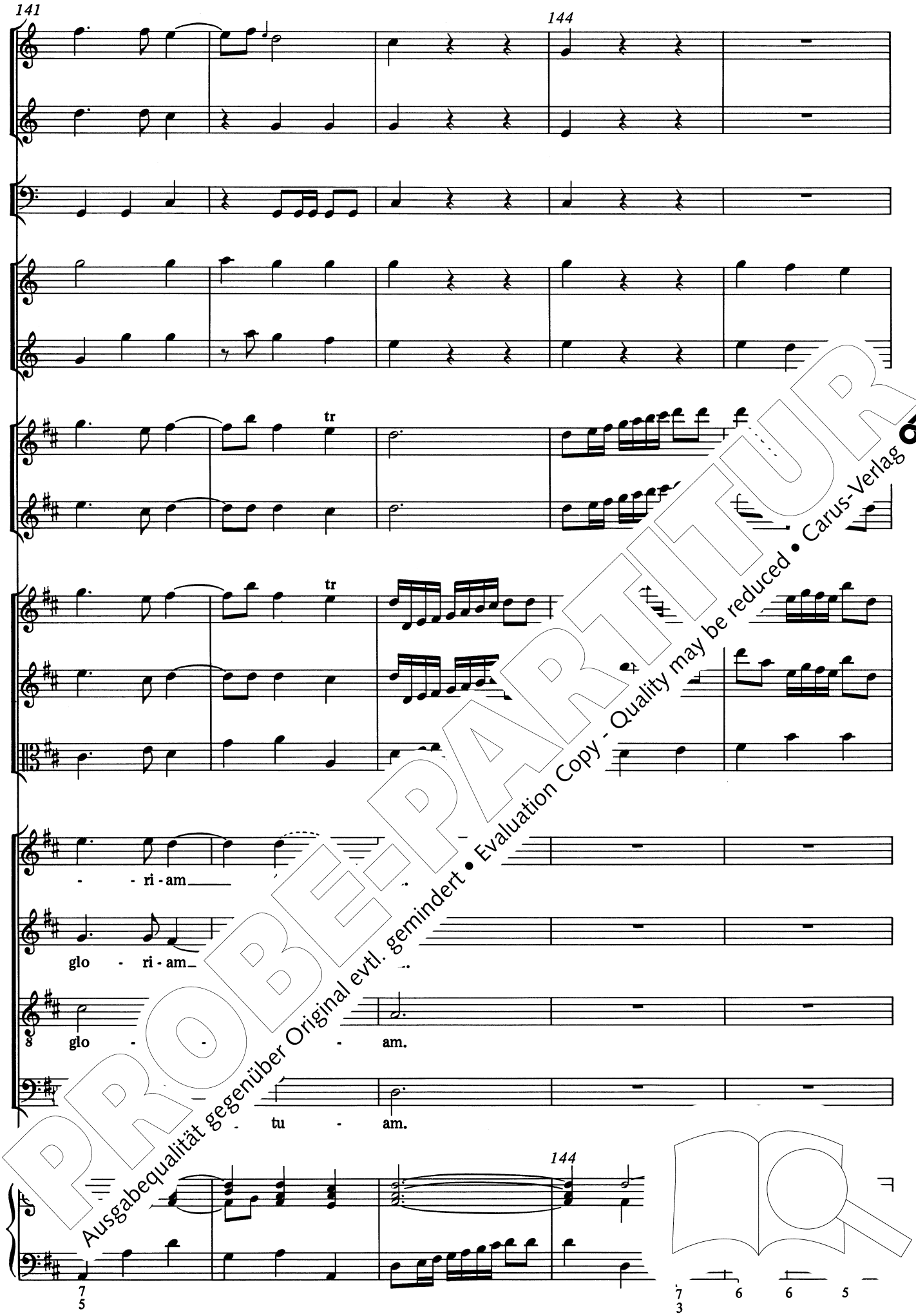
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



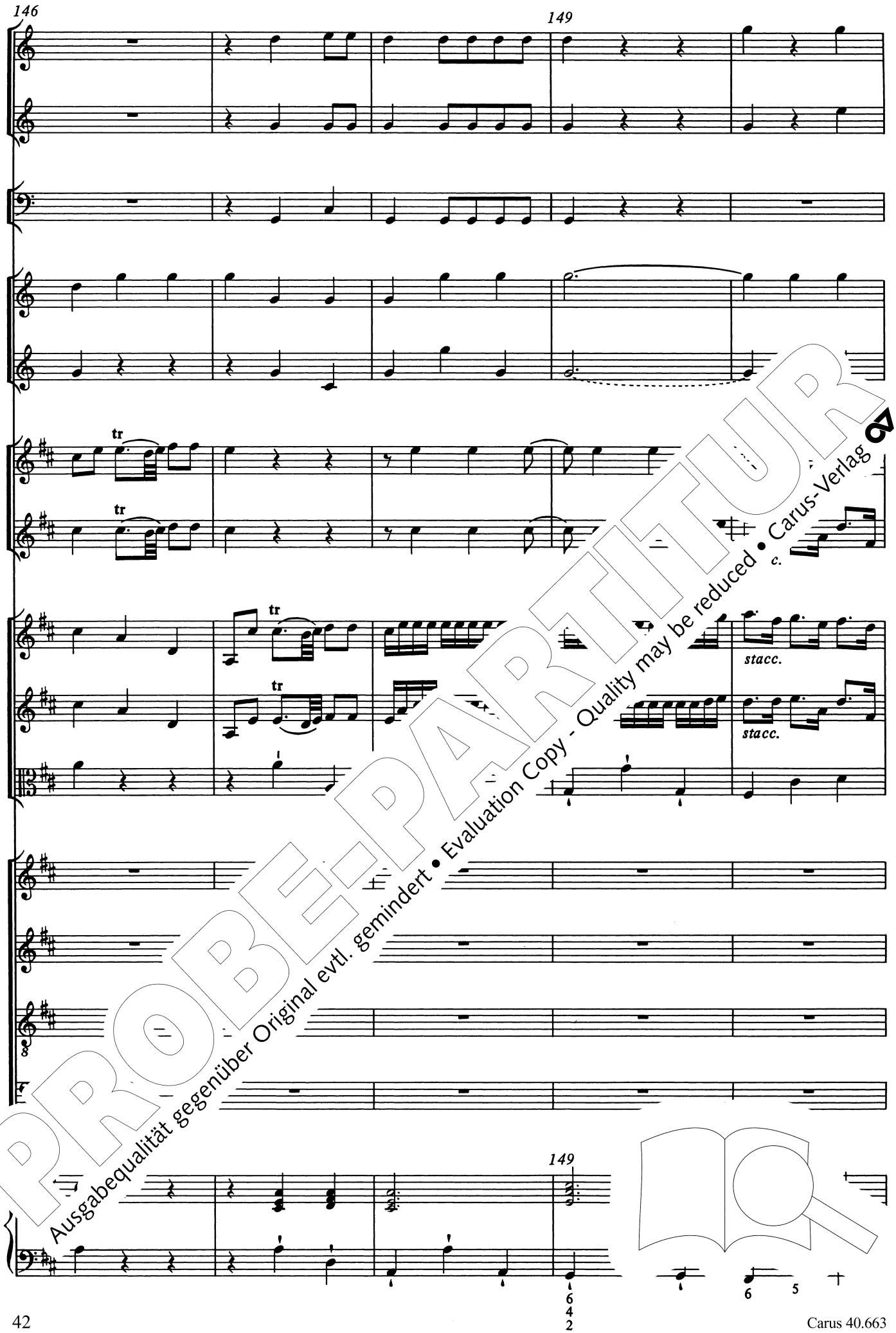
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

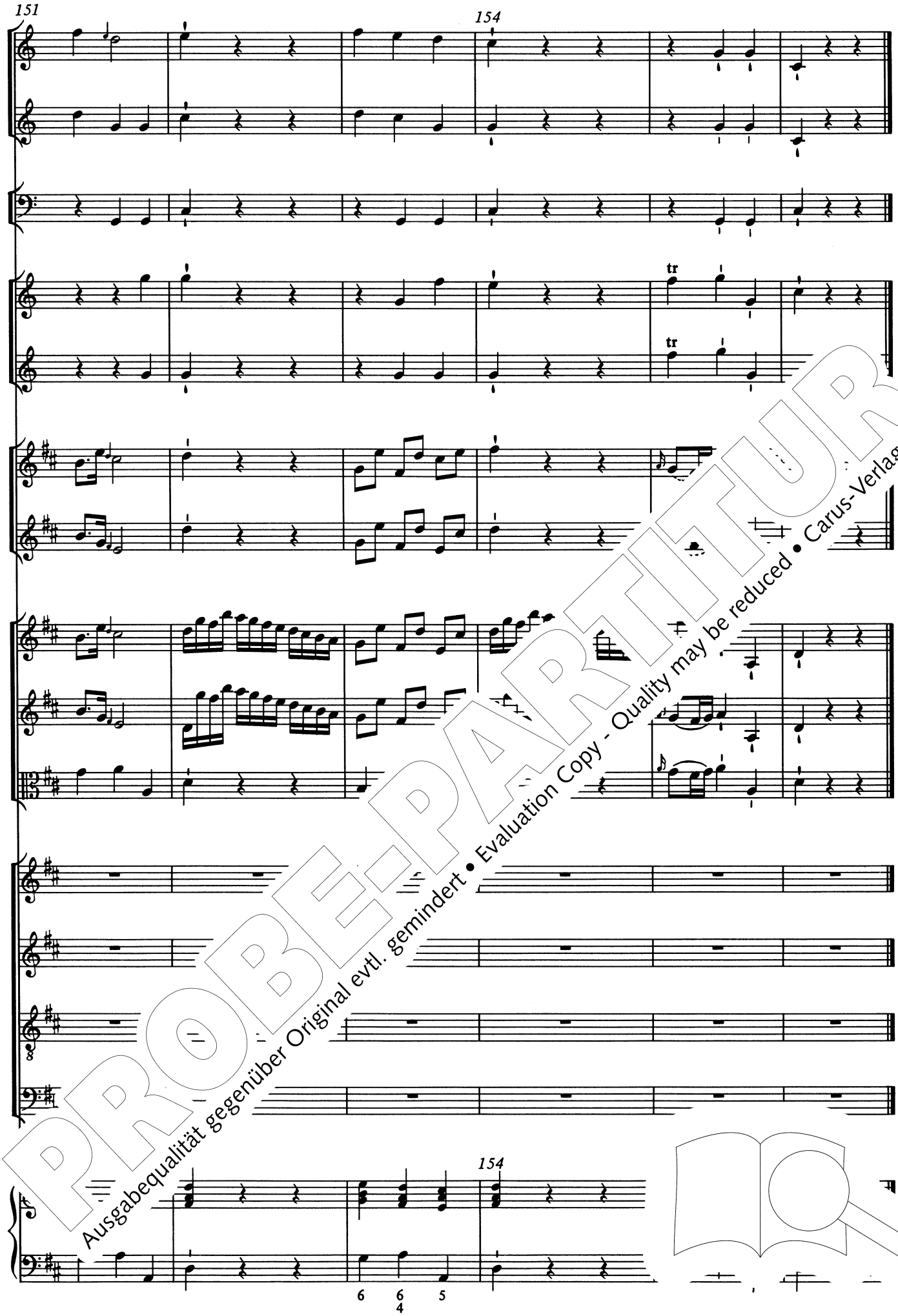




PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

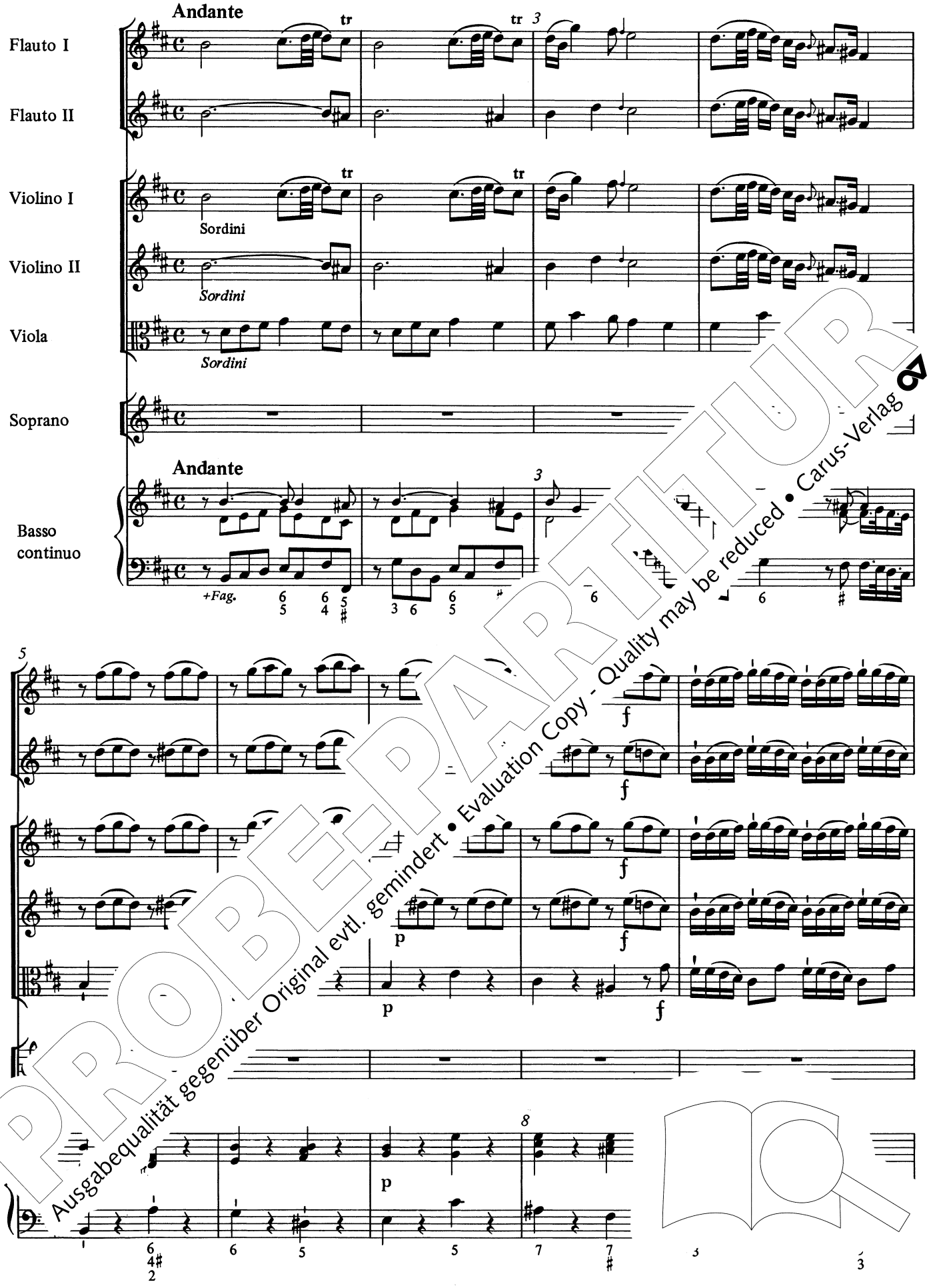


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

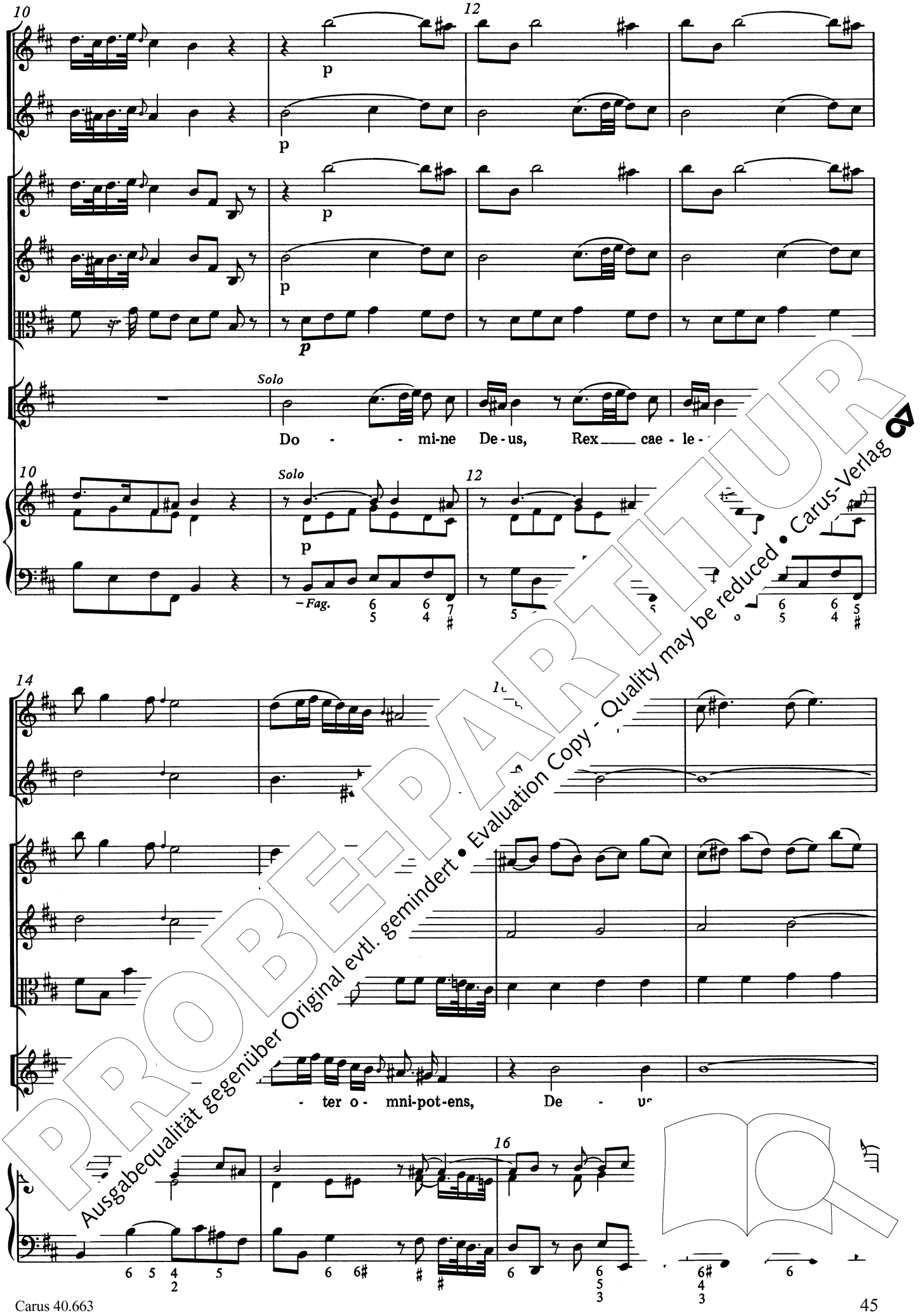


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

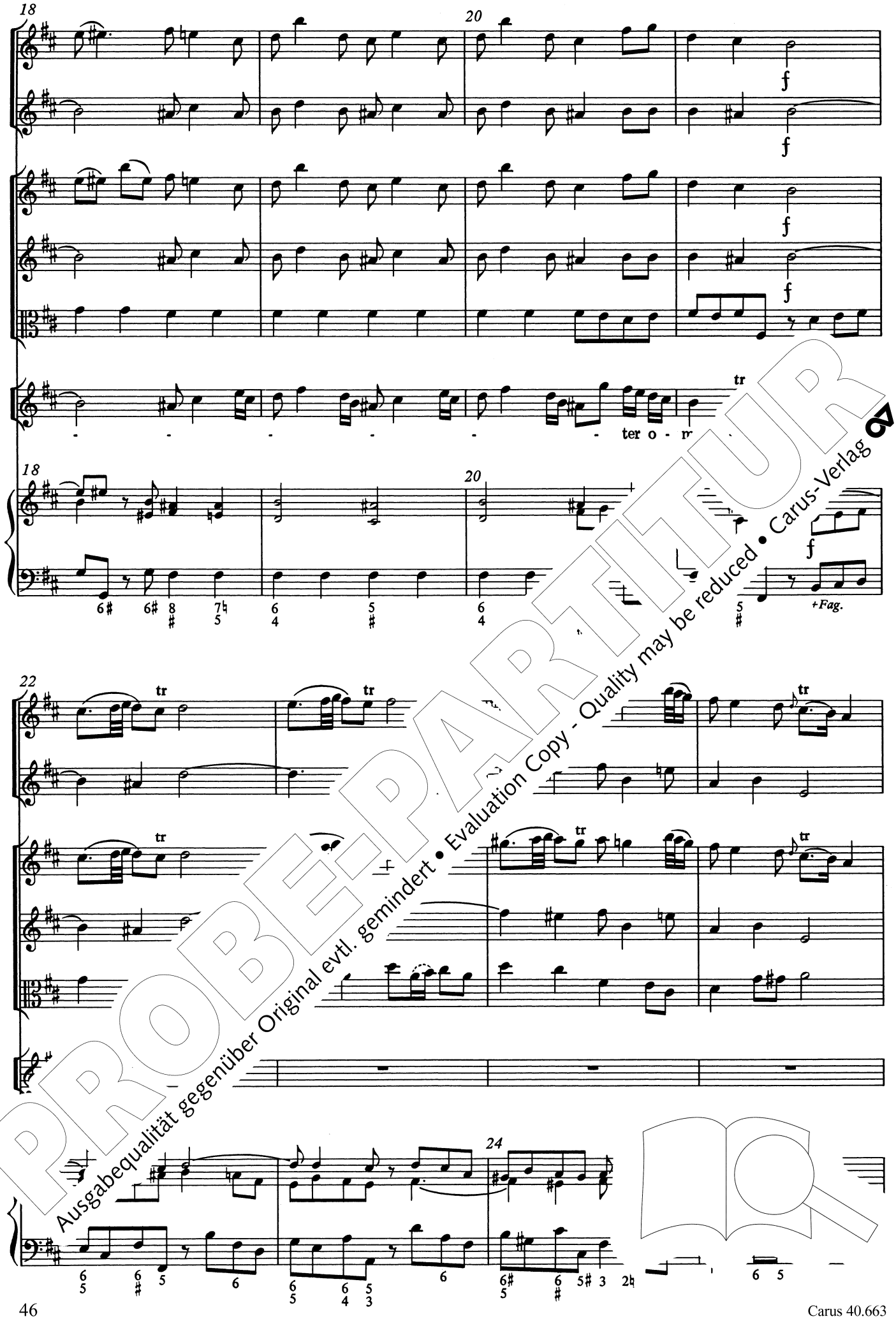
5. Domine Deus



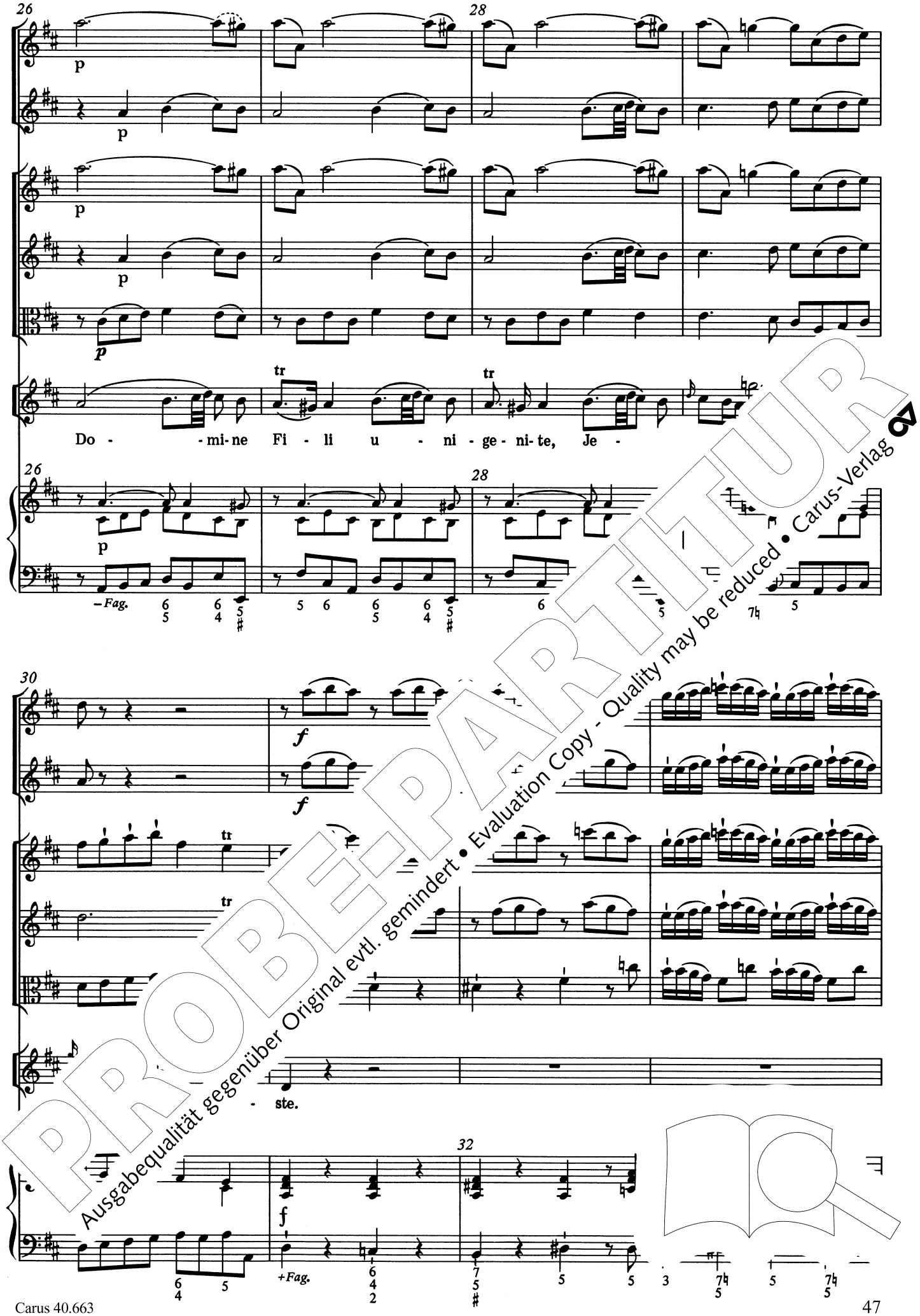
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



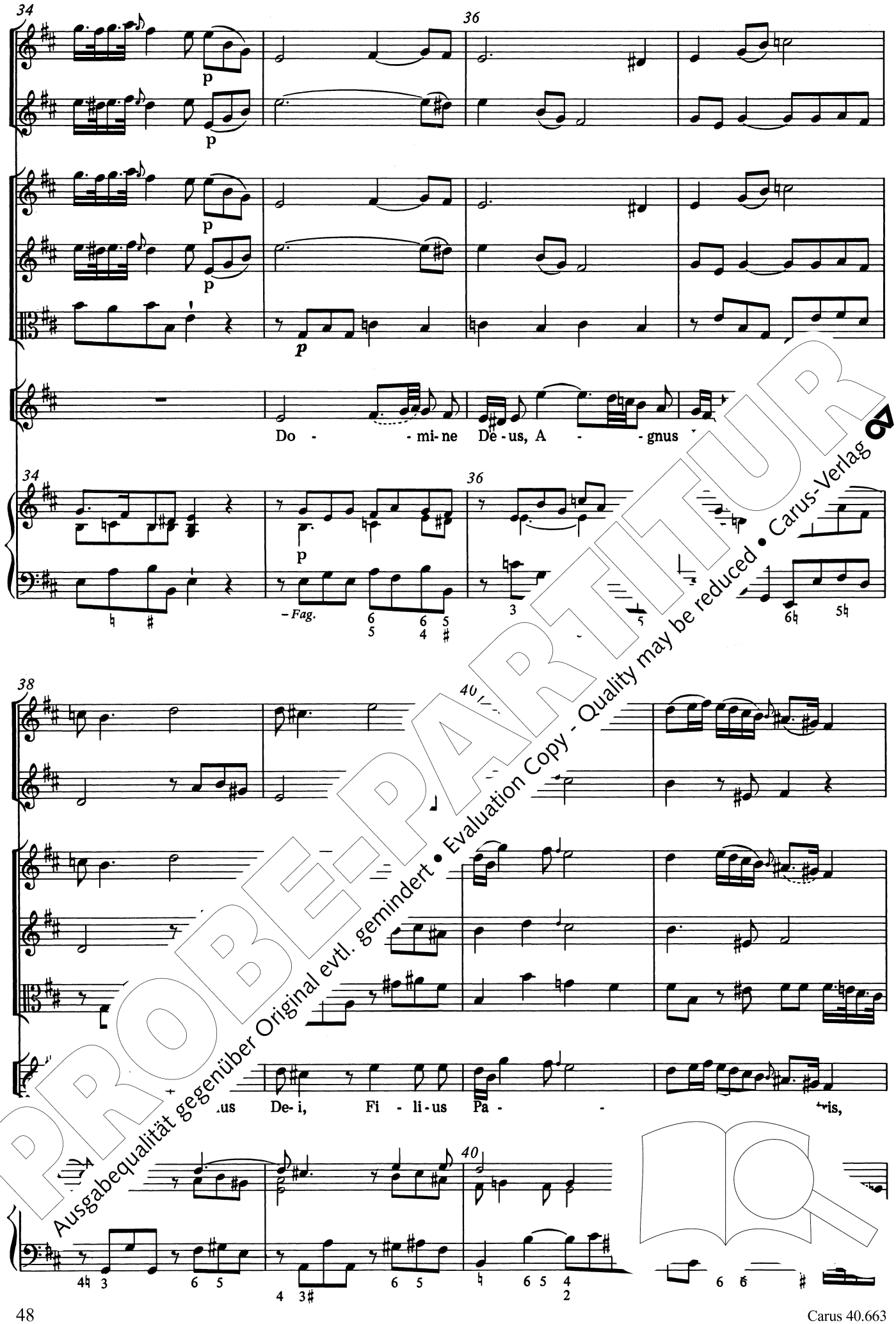
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



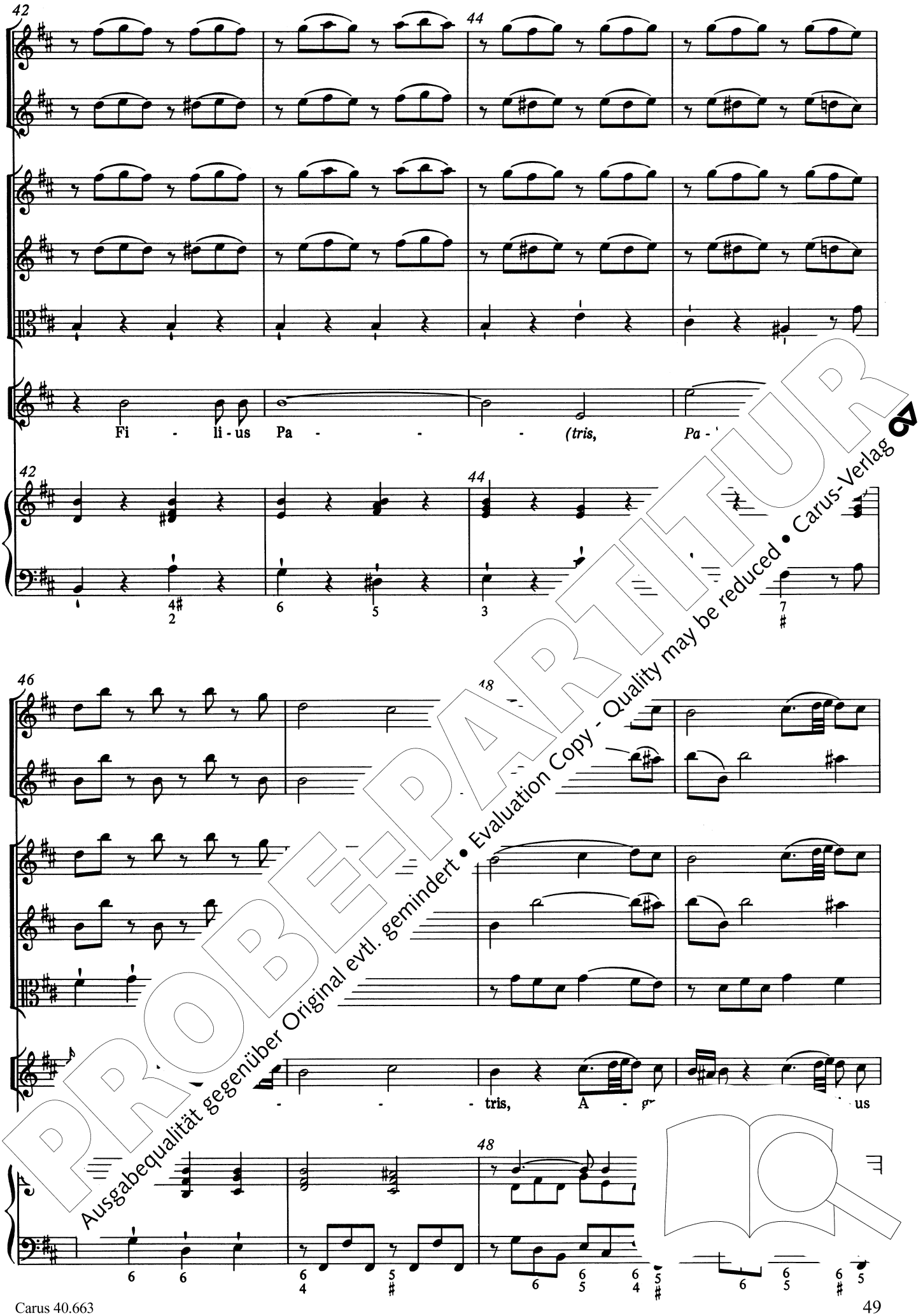
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



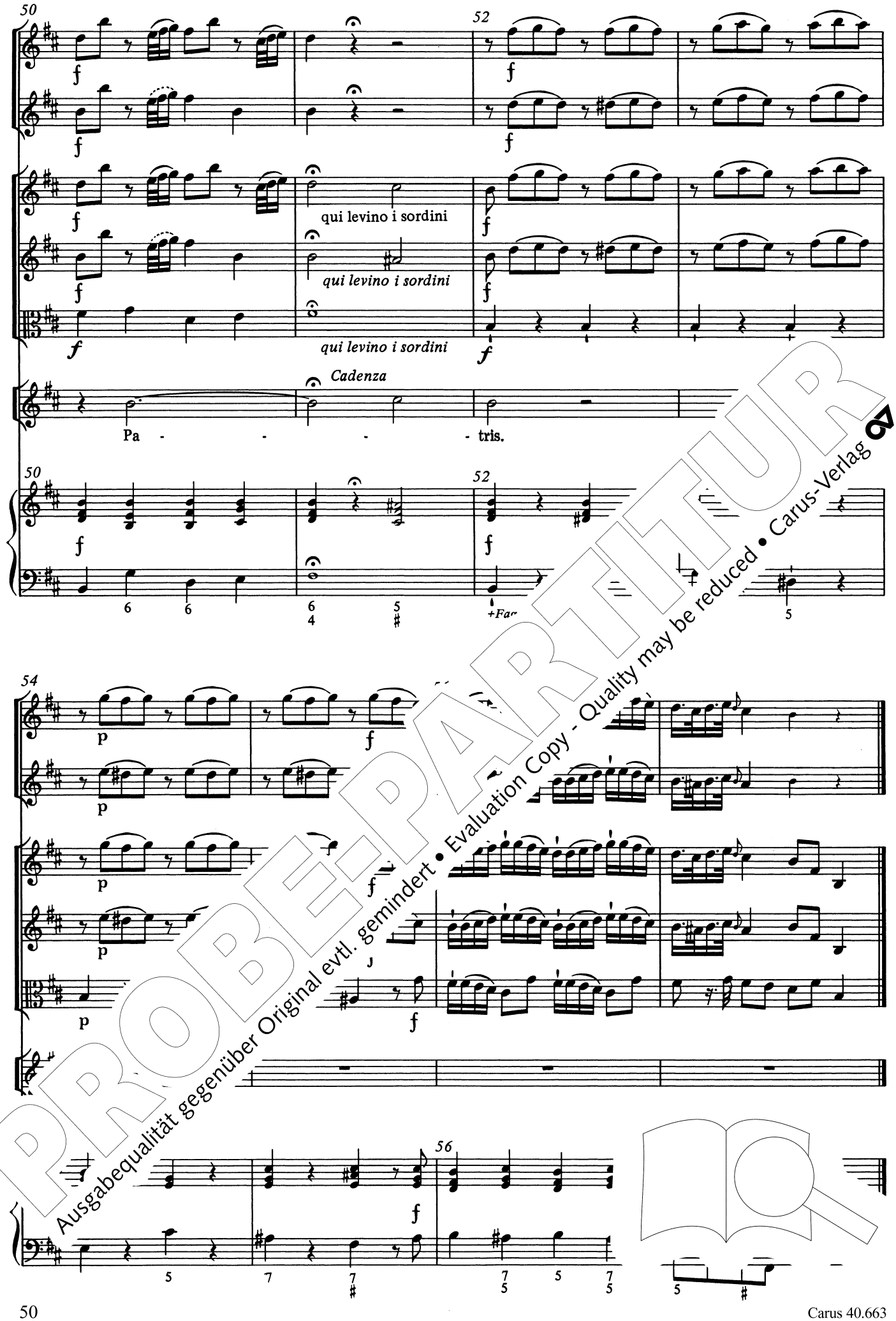
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

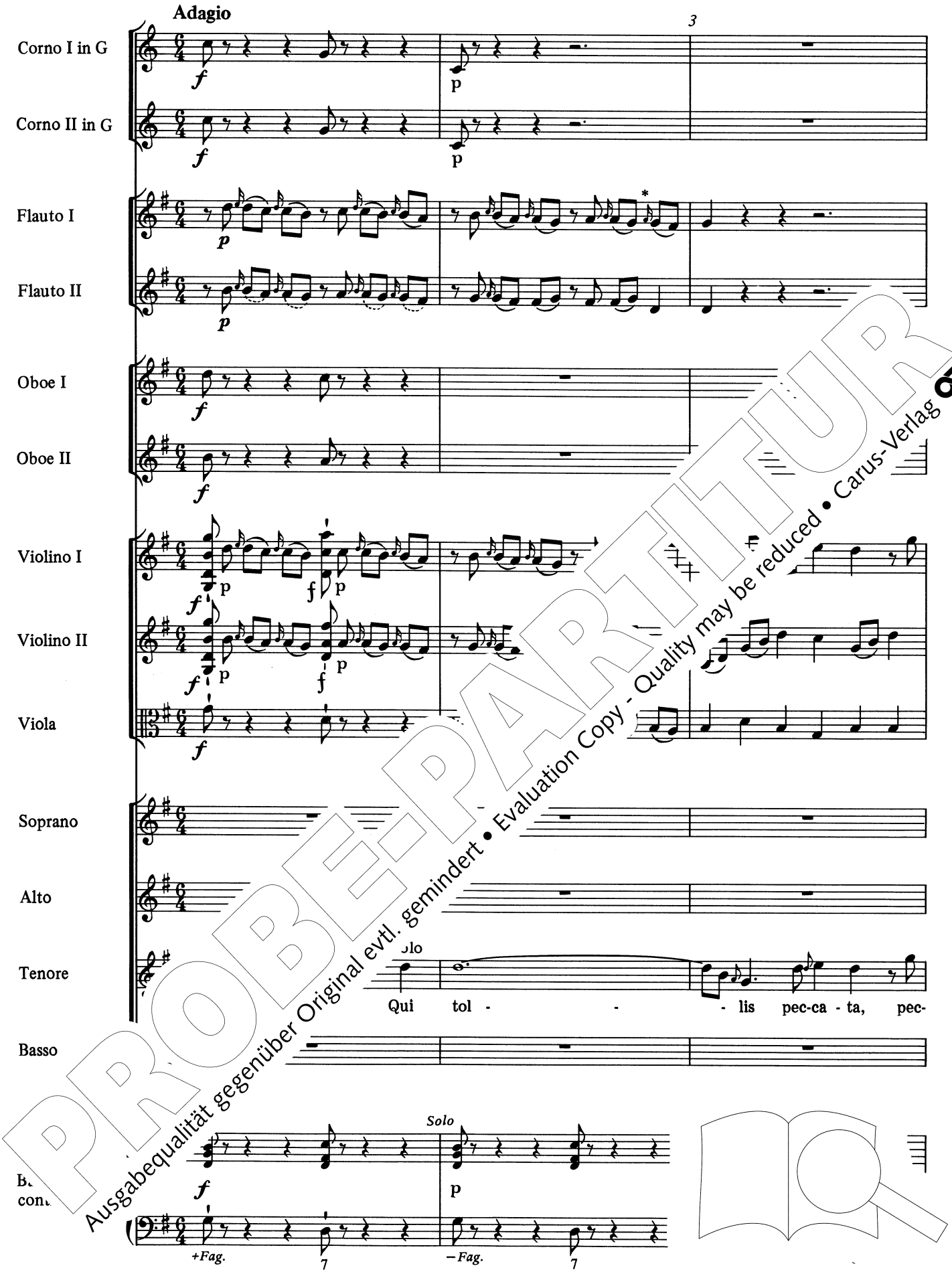


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

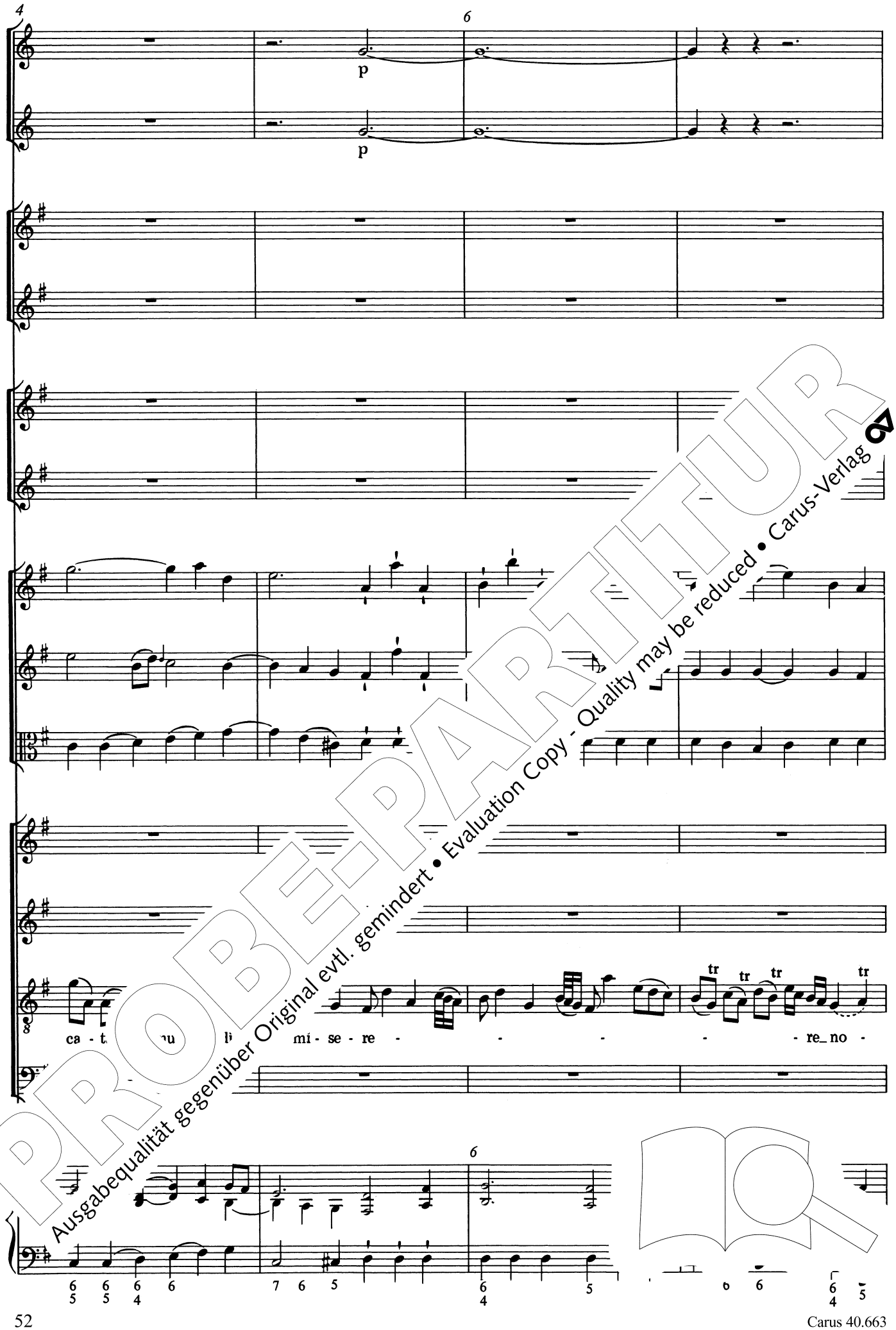


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

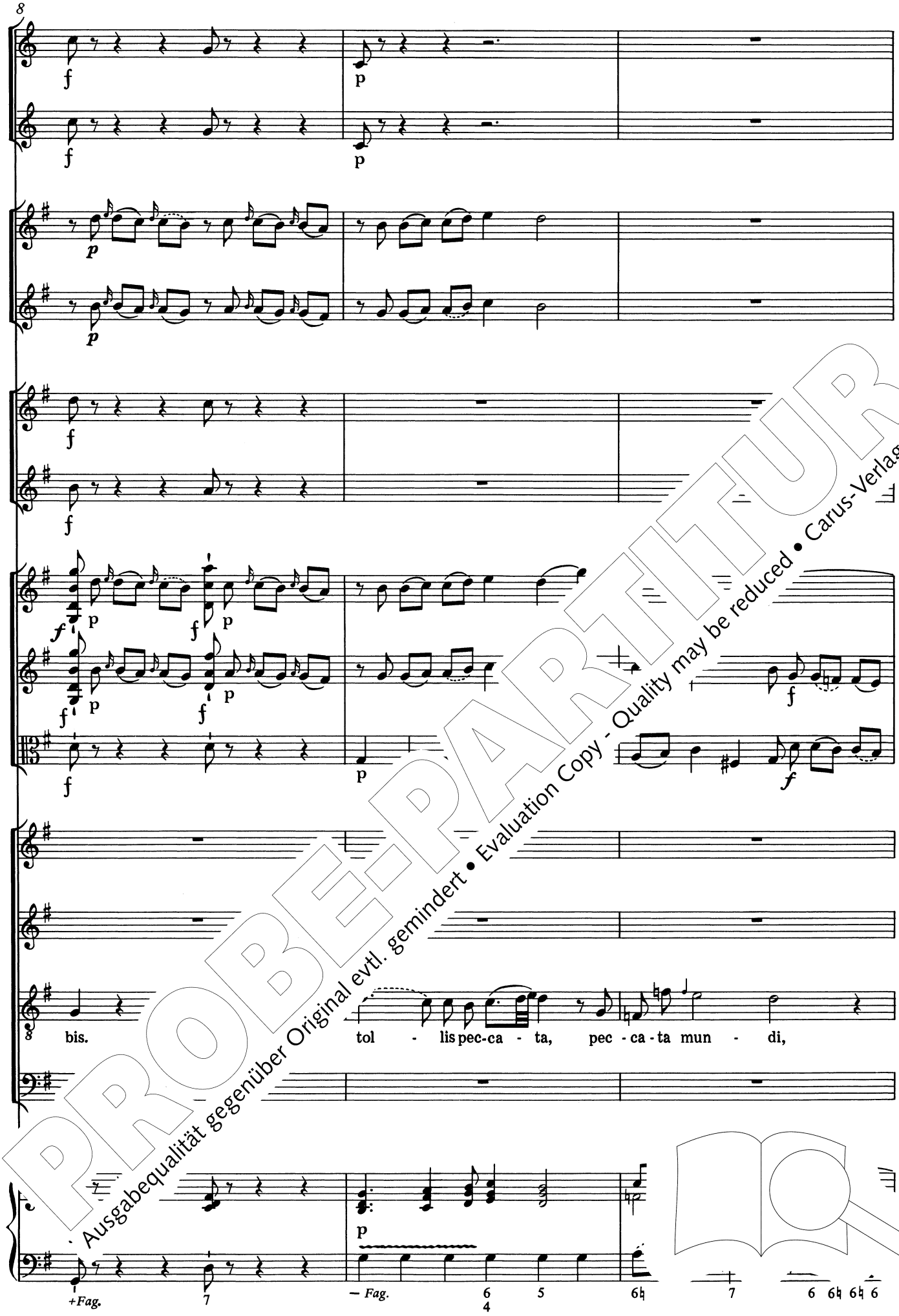
6. Qui tollis



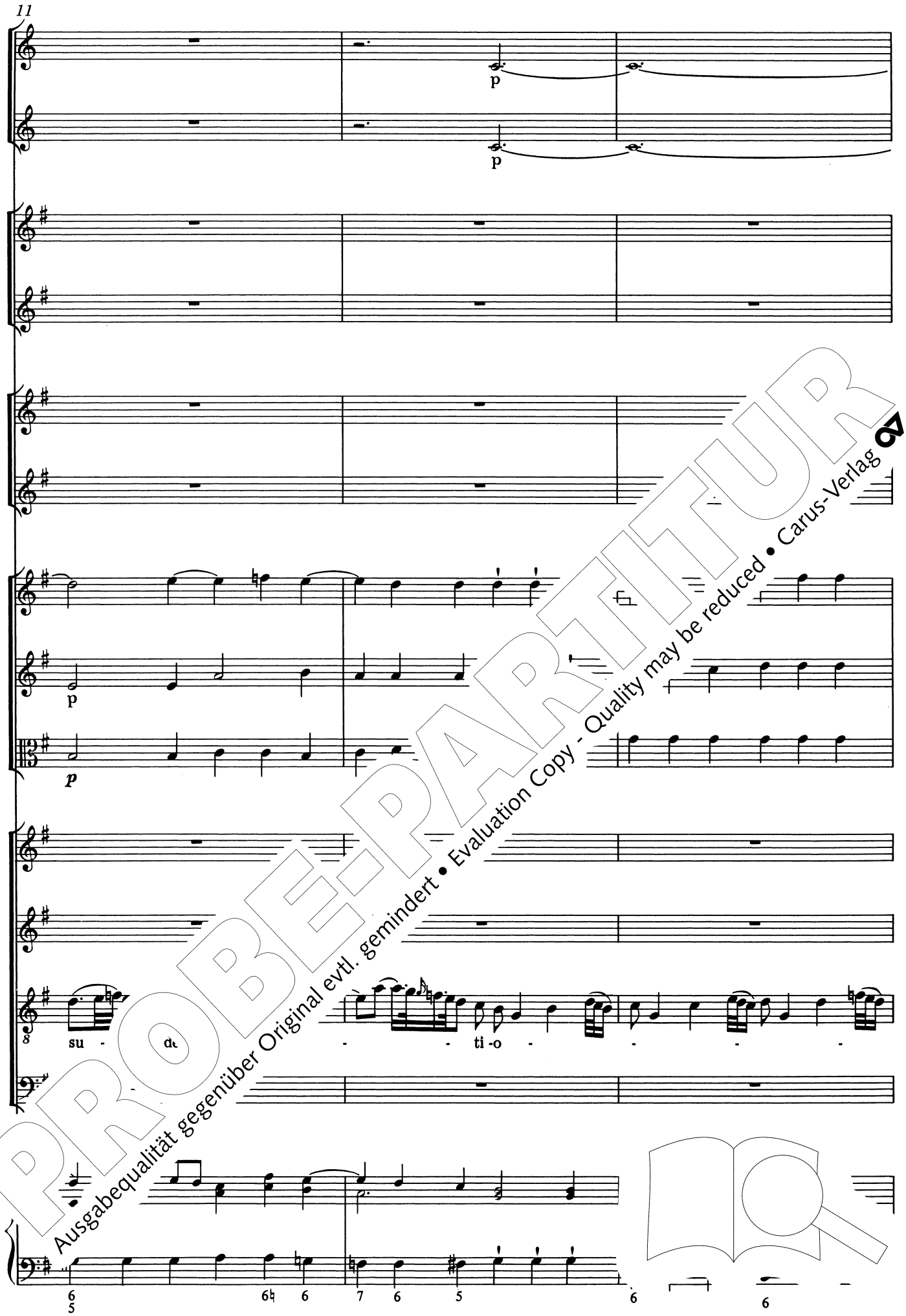
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



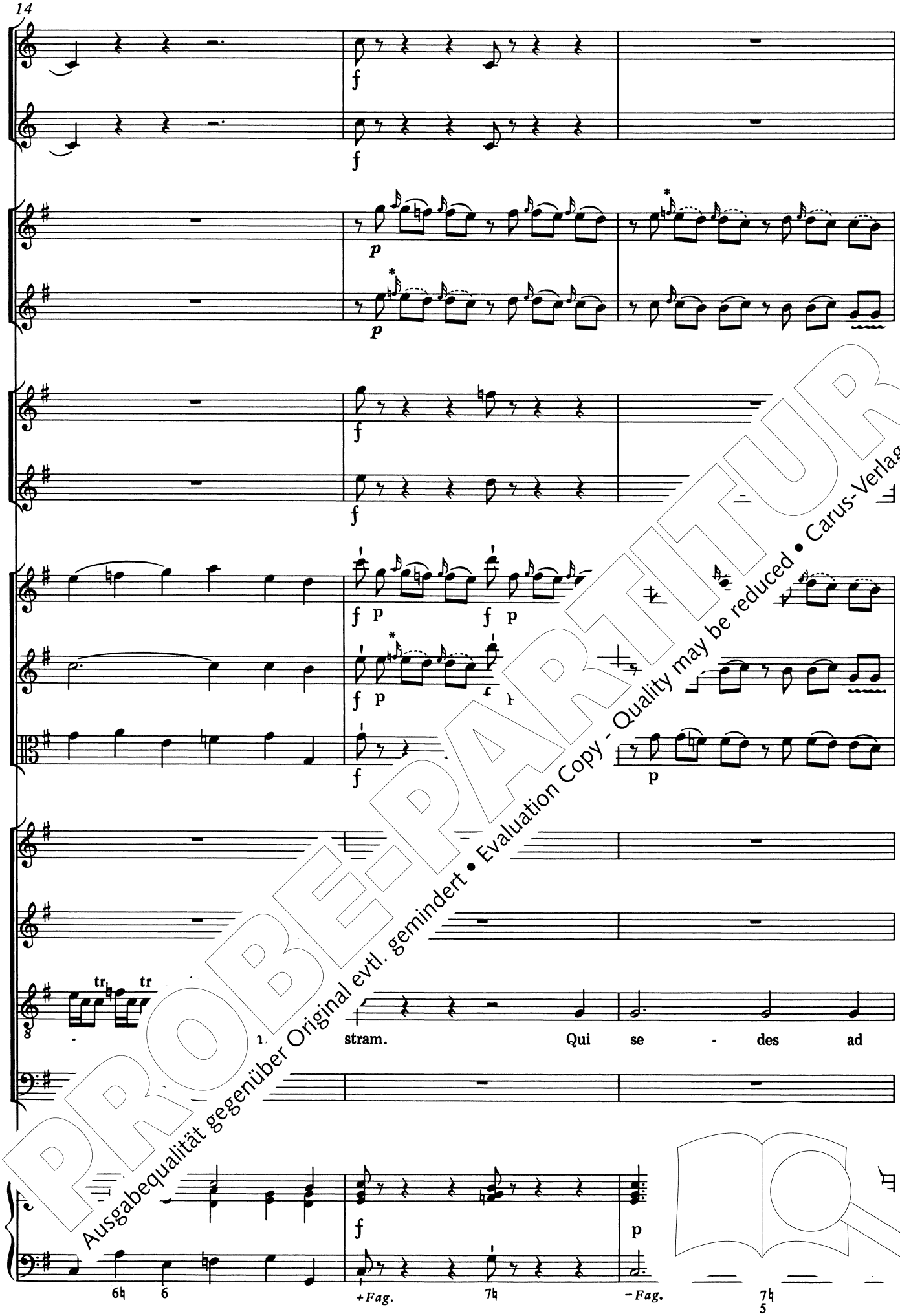
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



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



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

f

f

f

f

Tutti

mi - se -

Tutti

mi - se - re - -

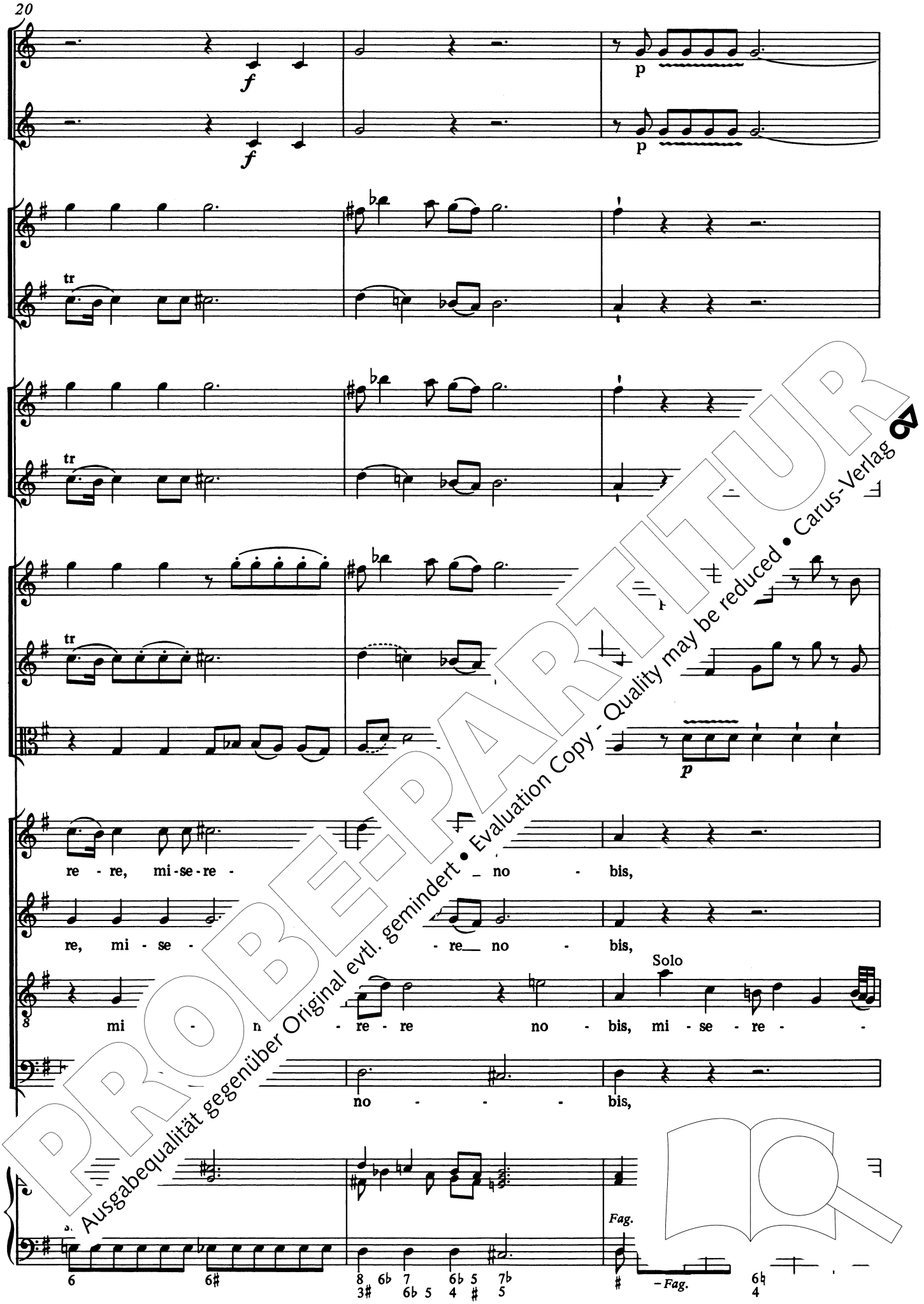
Tutti

de ad de - xte-ram Pa - tris, mi - se - re - re,

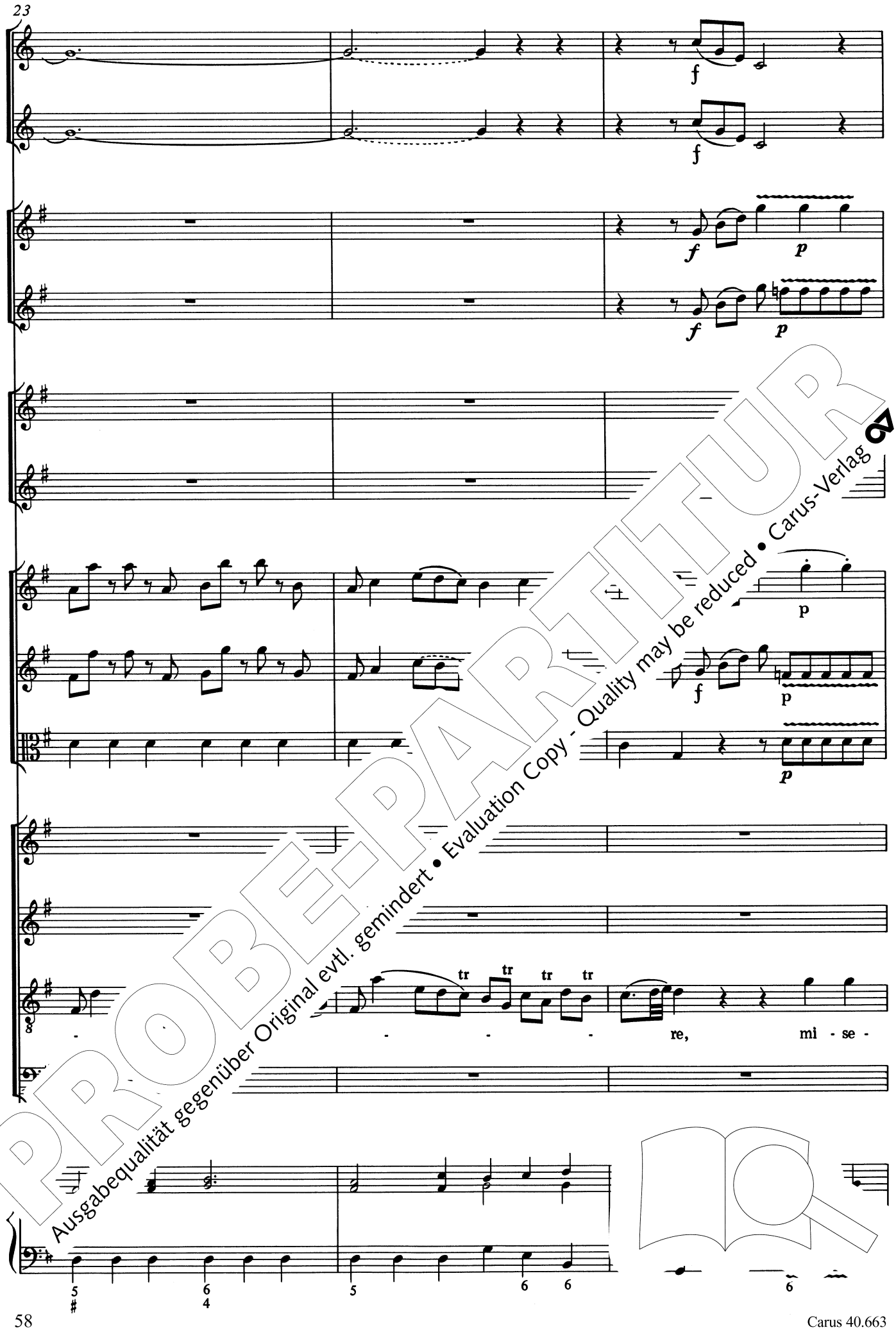
Tutti

mi - se -

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

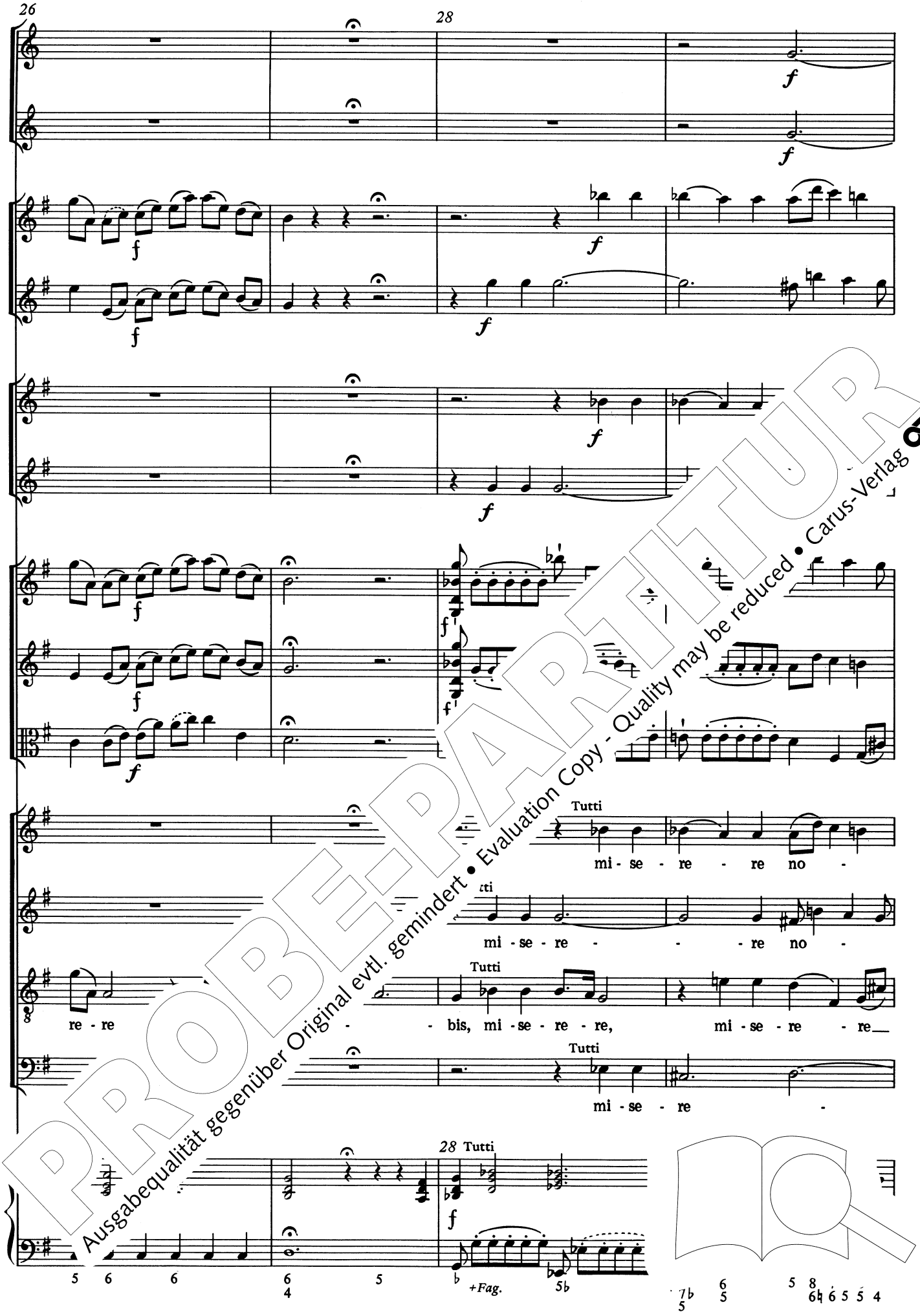


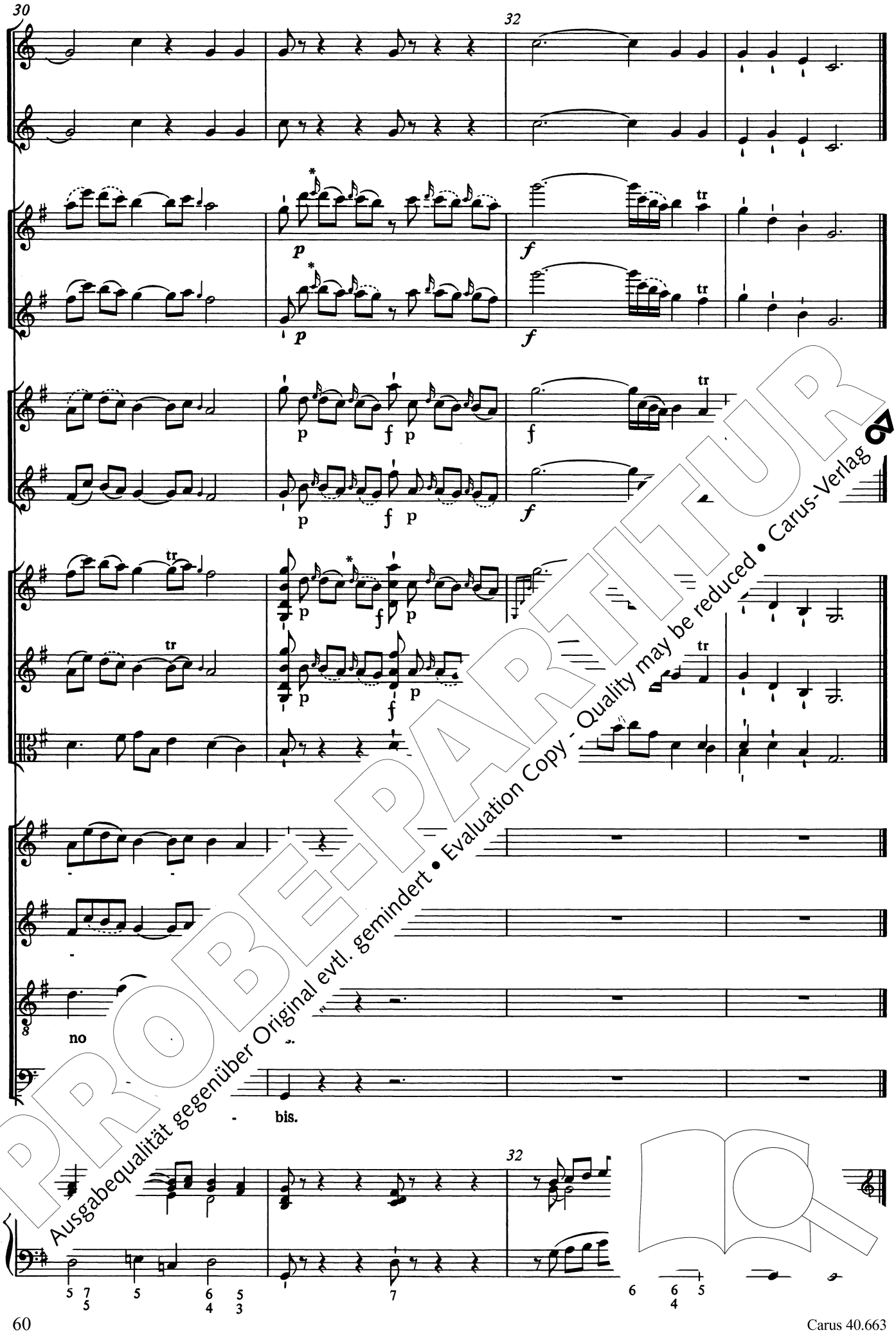
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

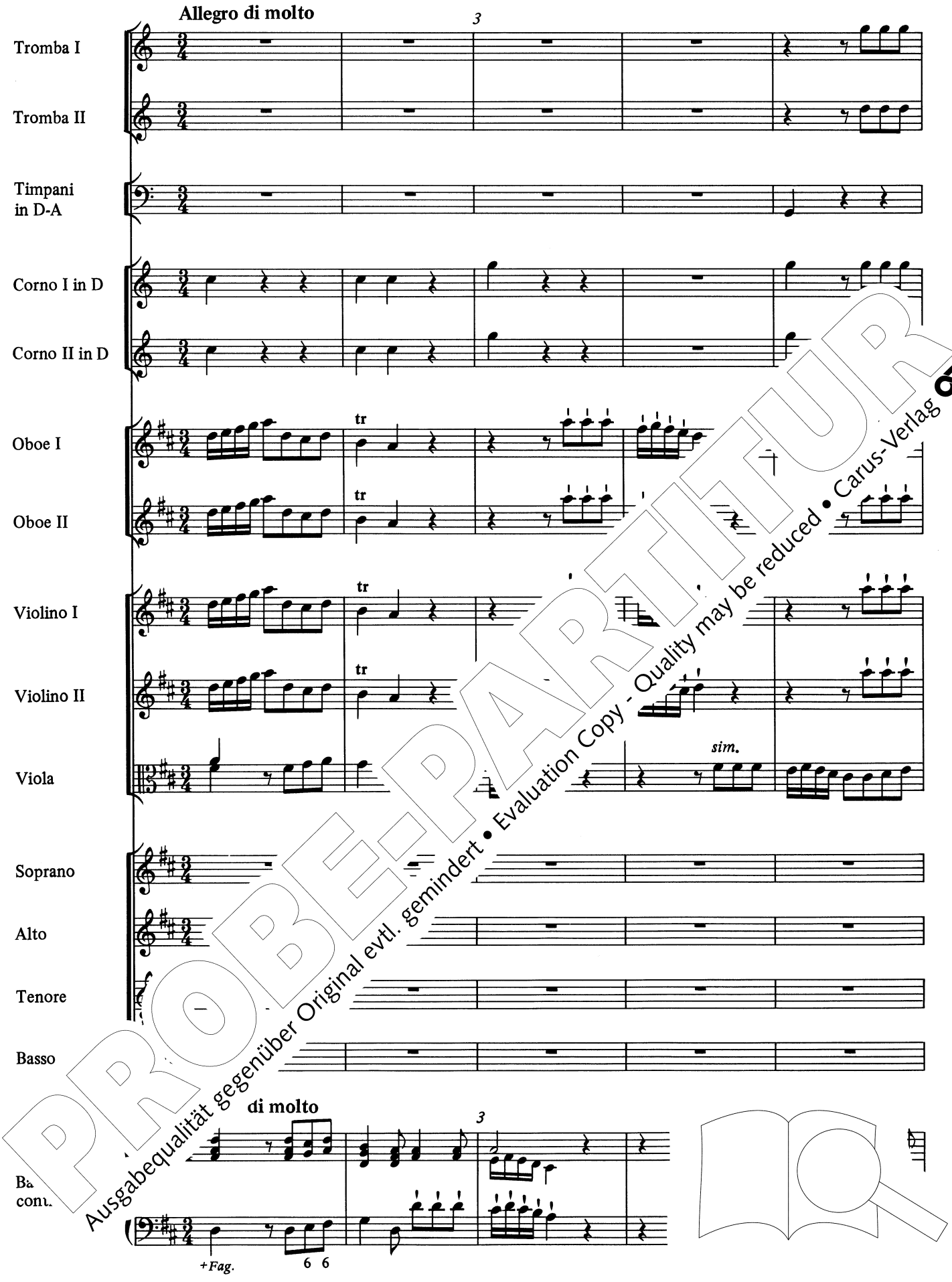
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



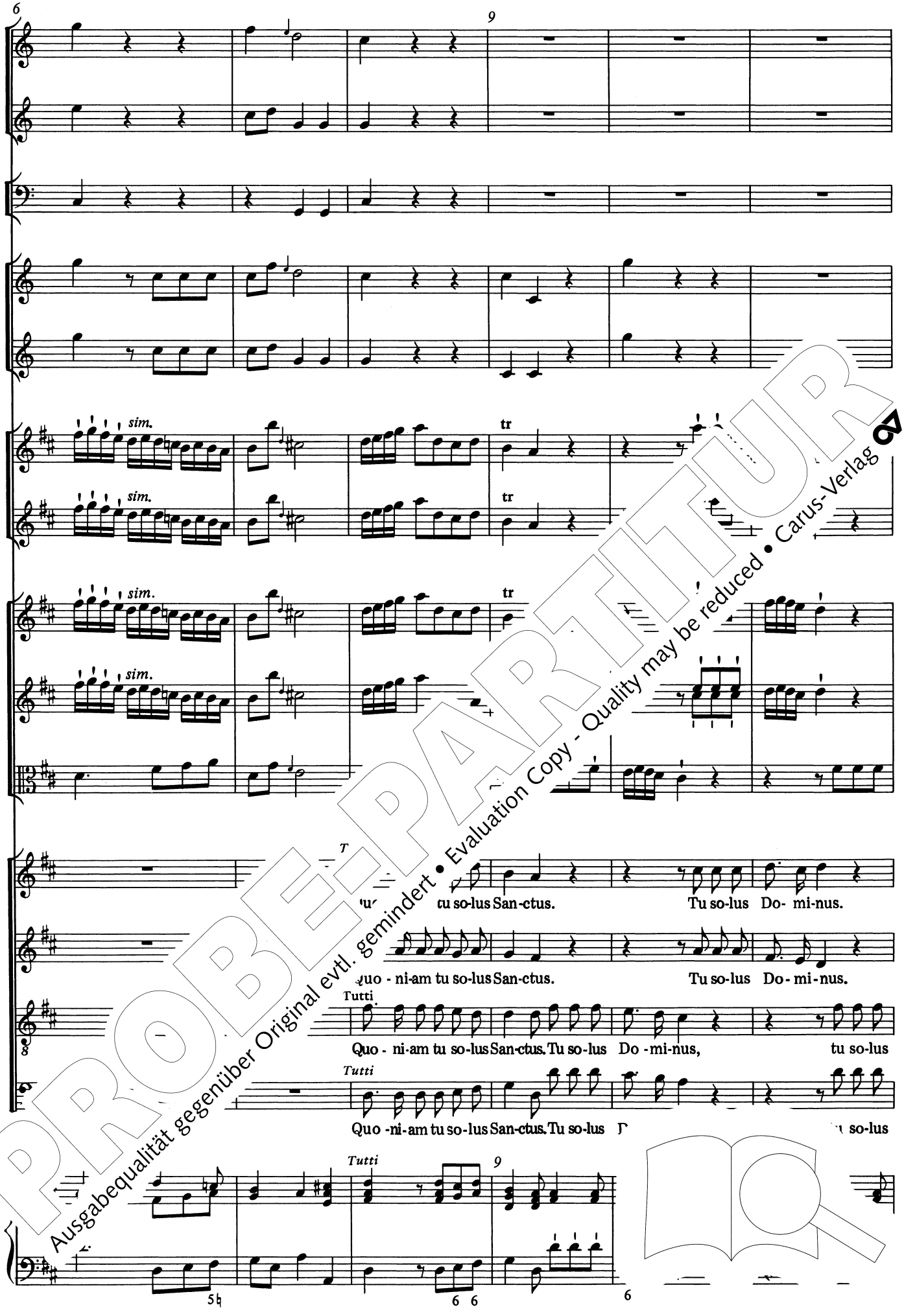


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

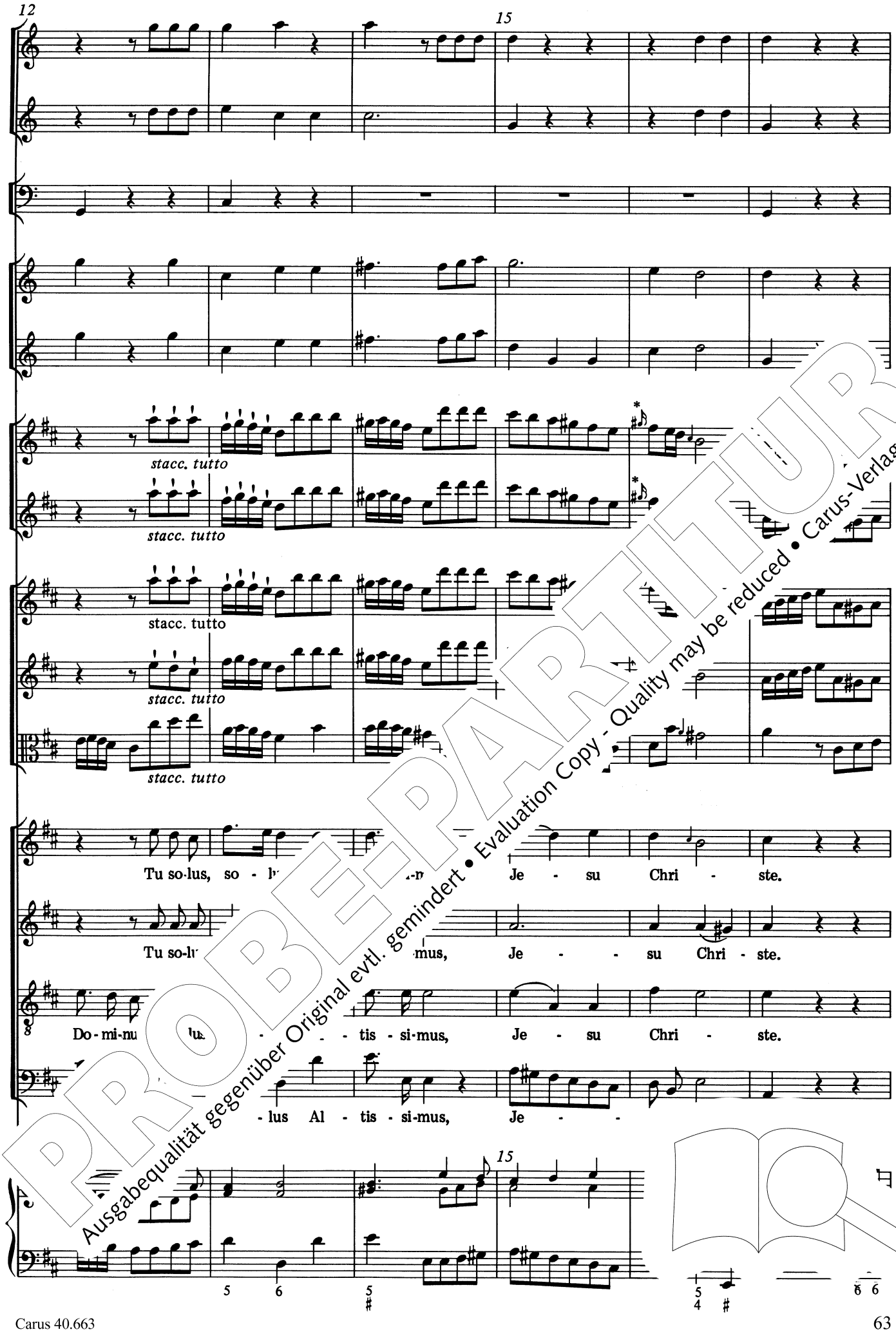
7. Quoniam tu solus Sanctus



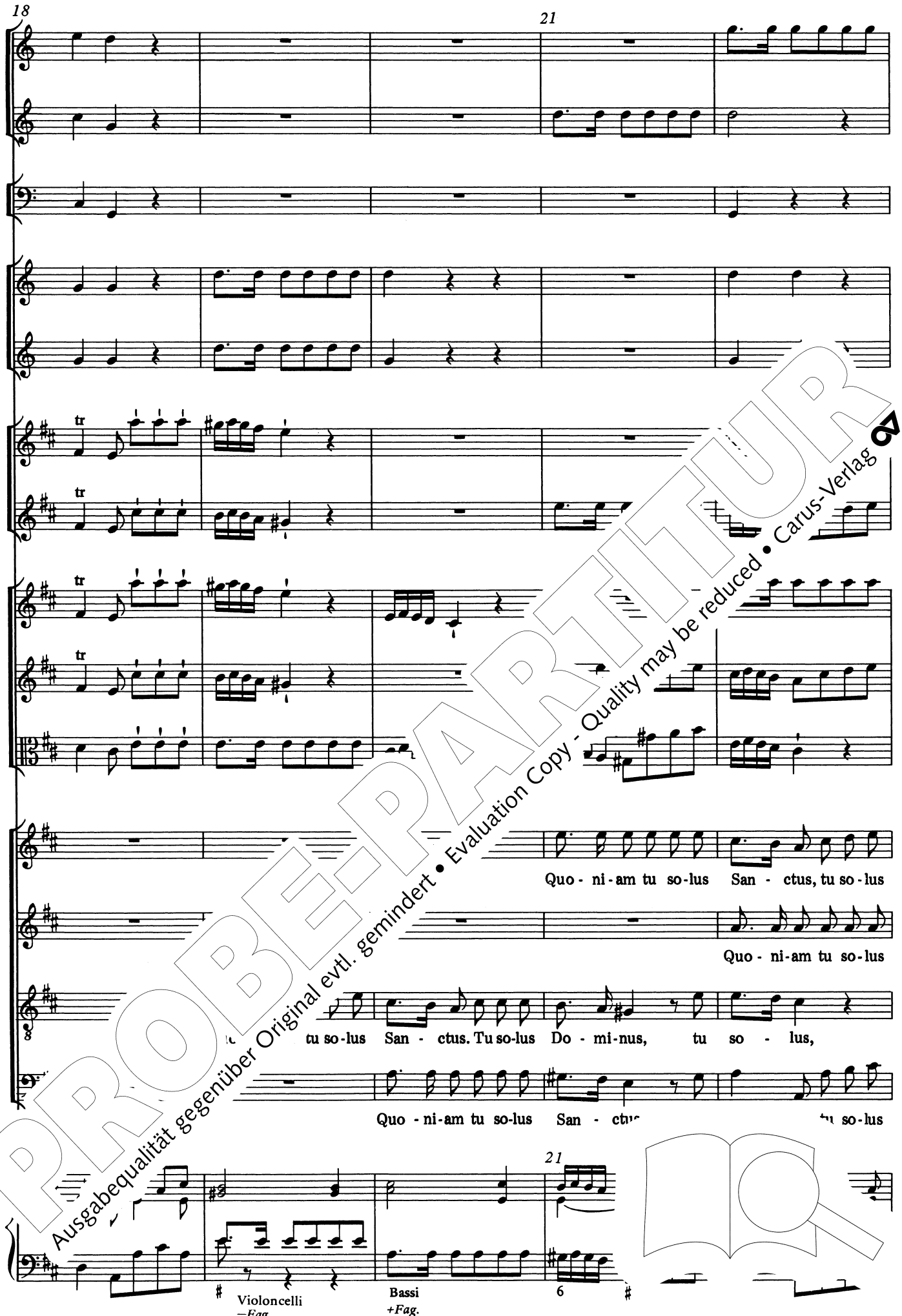
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



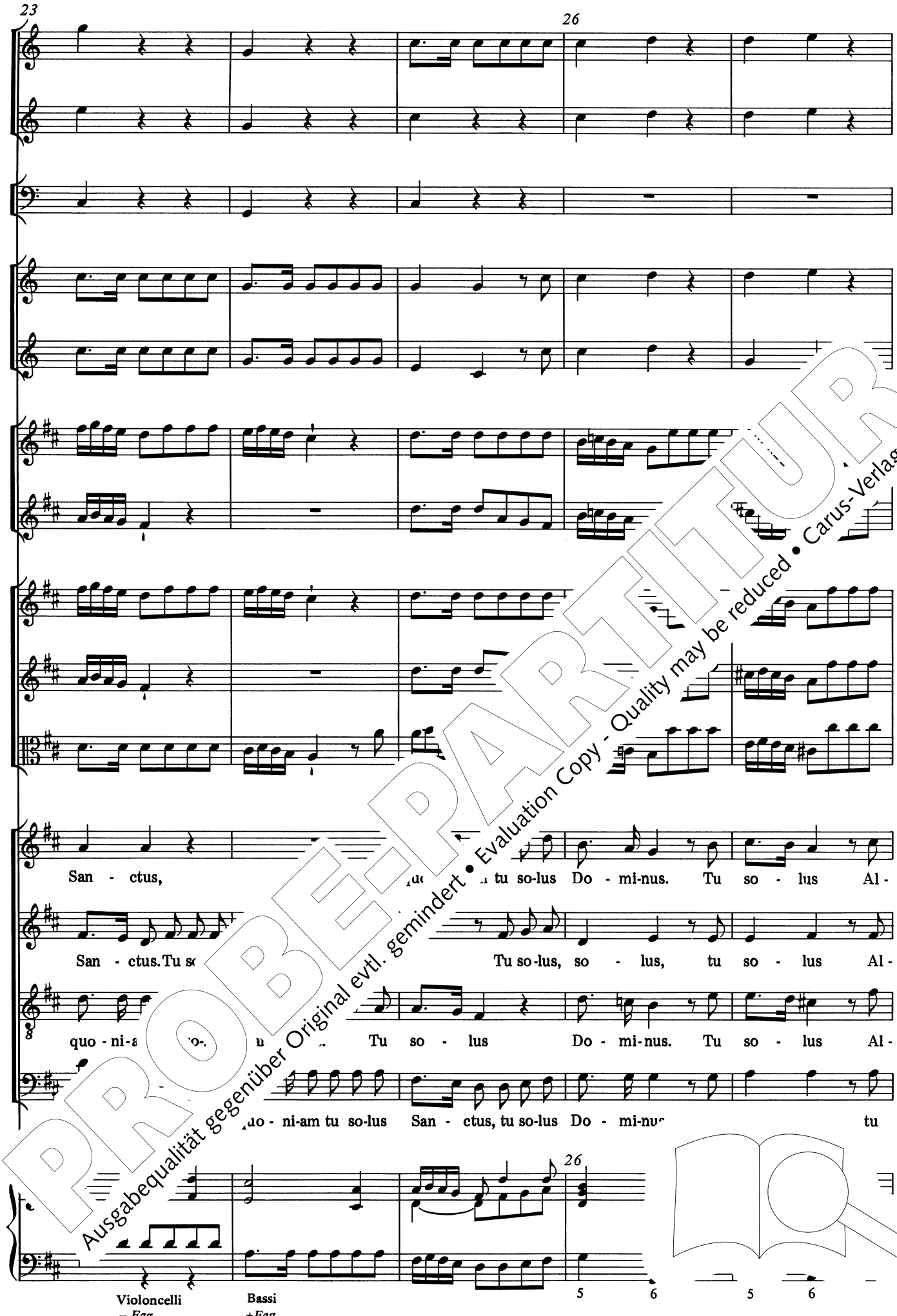
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



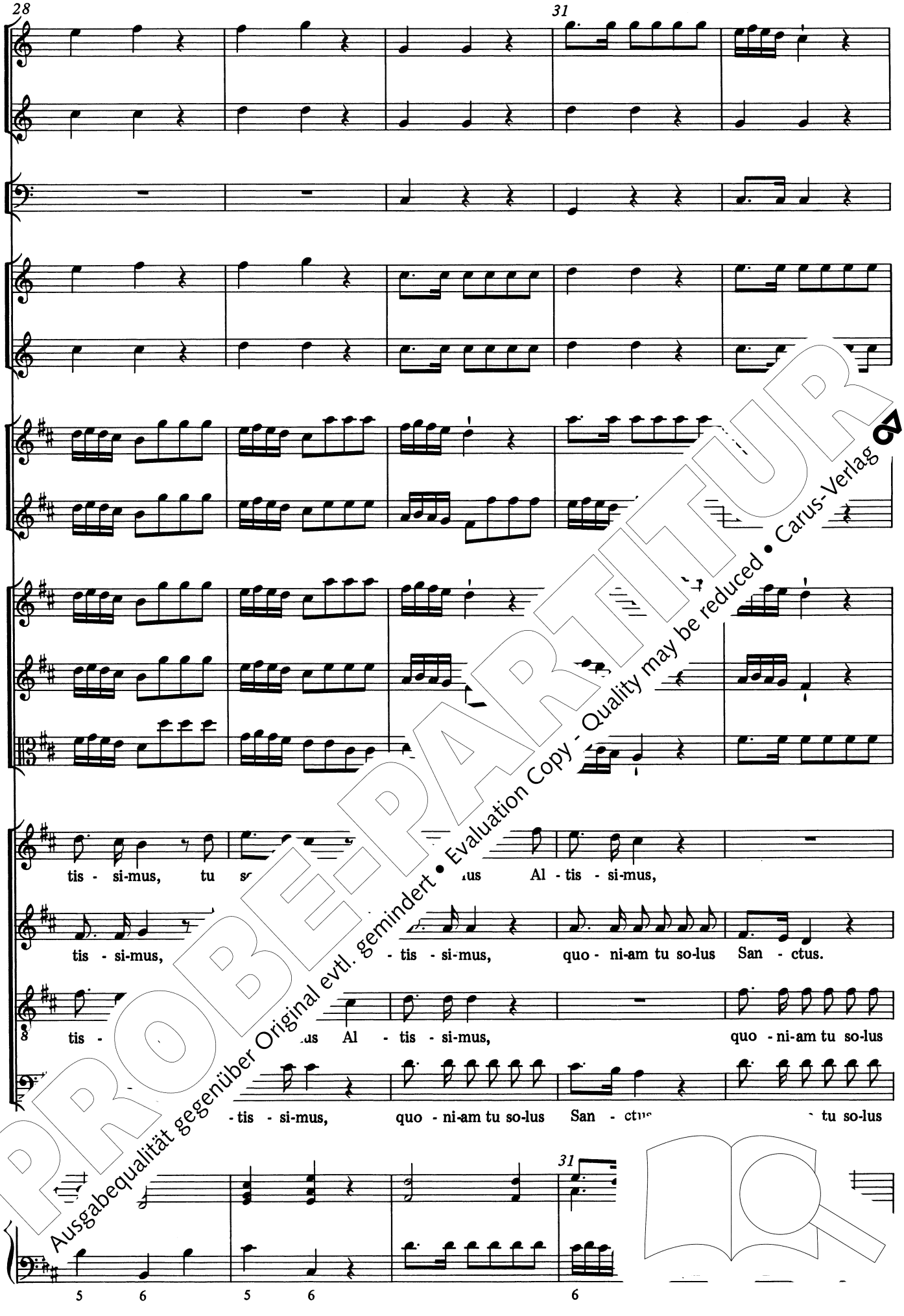
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



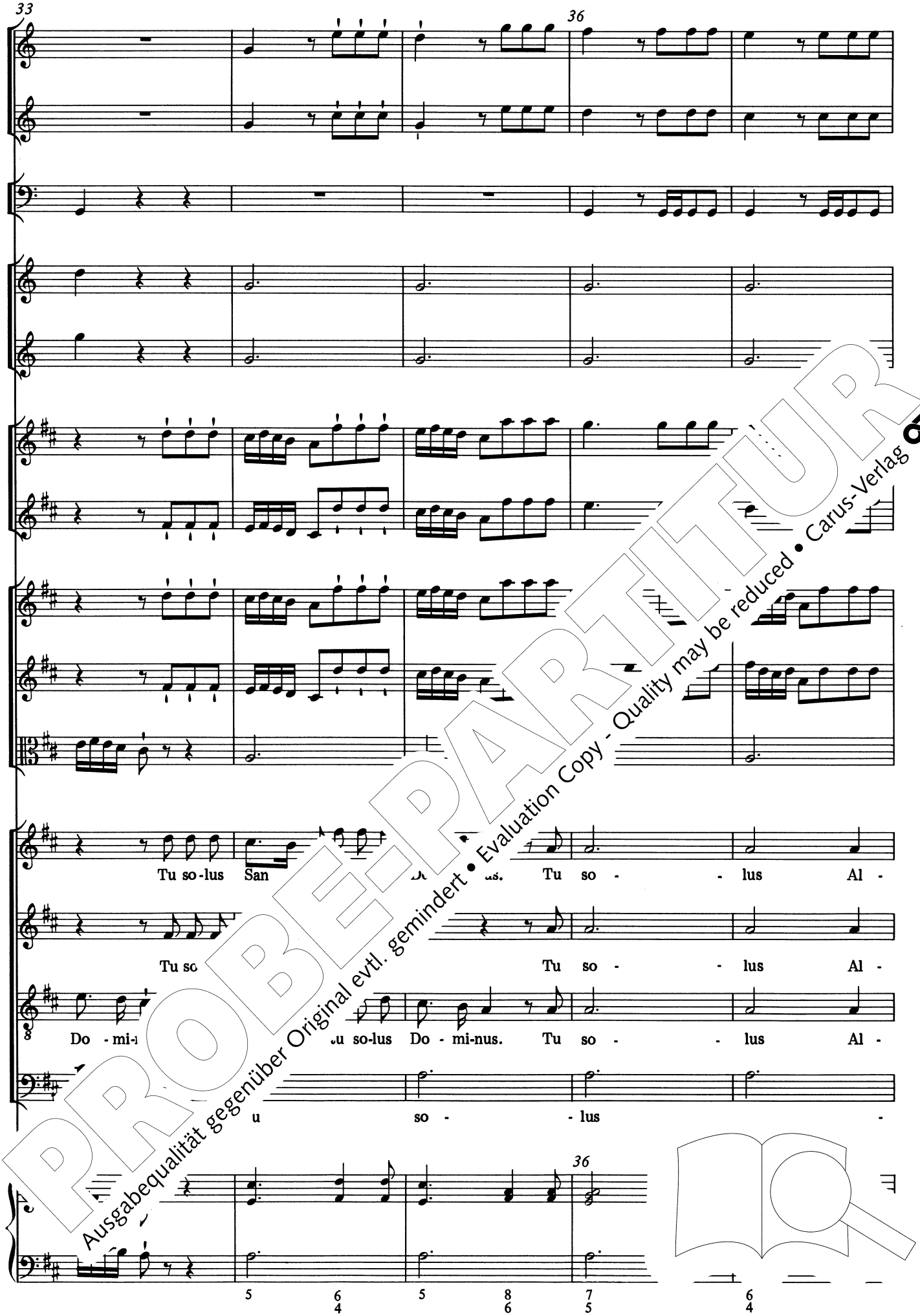
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



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



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

38

41

tis - si-mus, Je - su Chri - ste, Je -

tis - si-mus, Je -

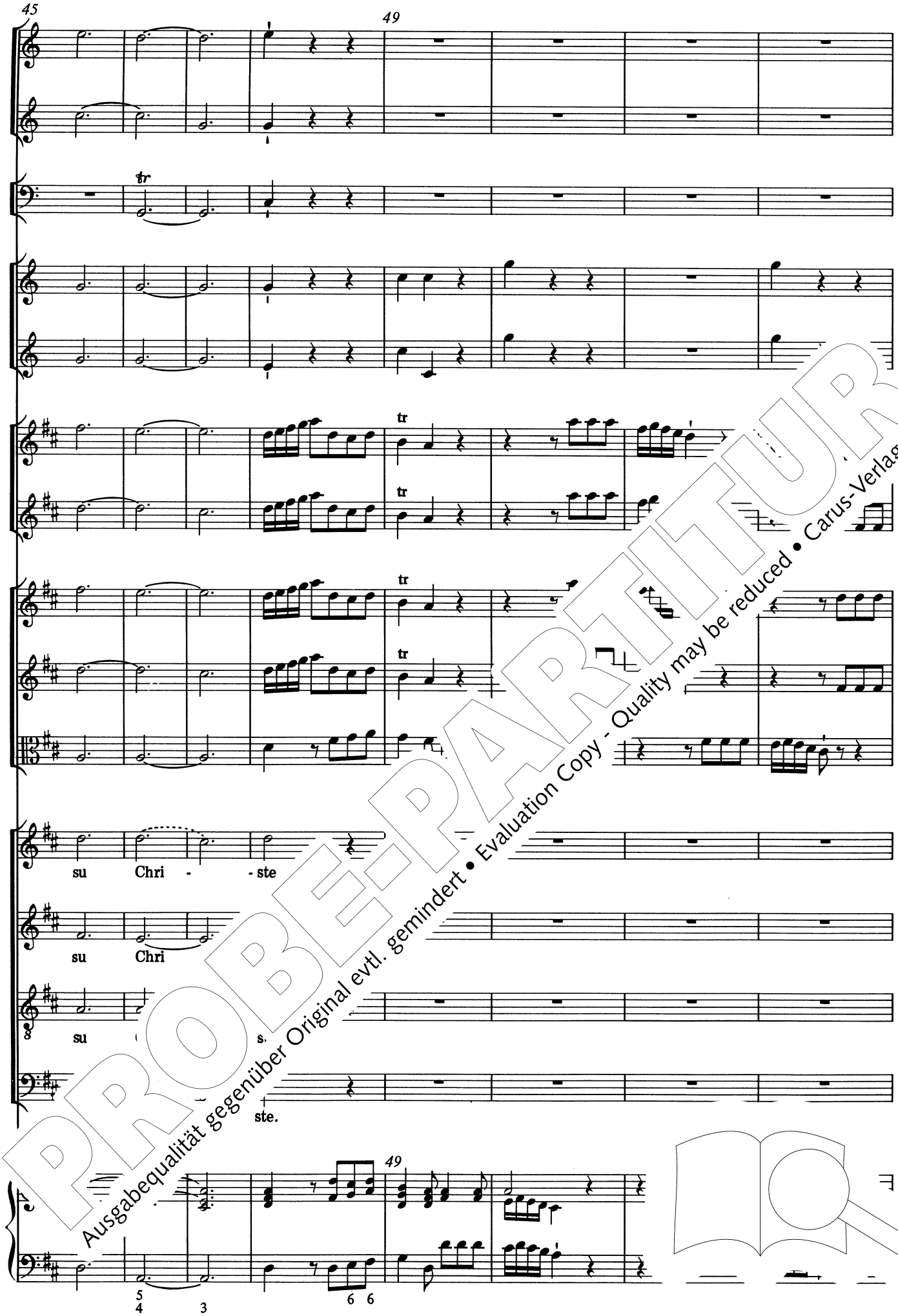
tis - Chri - ste, Je -

- su Chri - ste, Je -

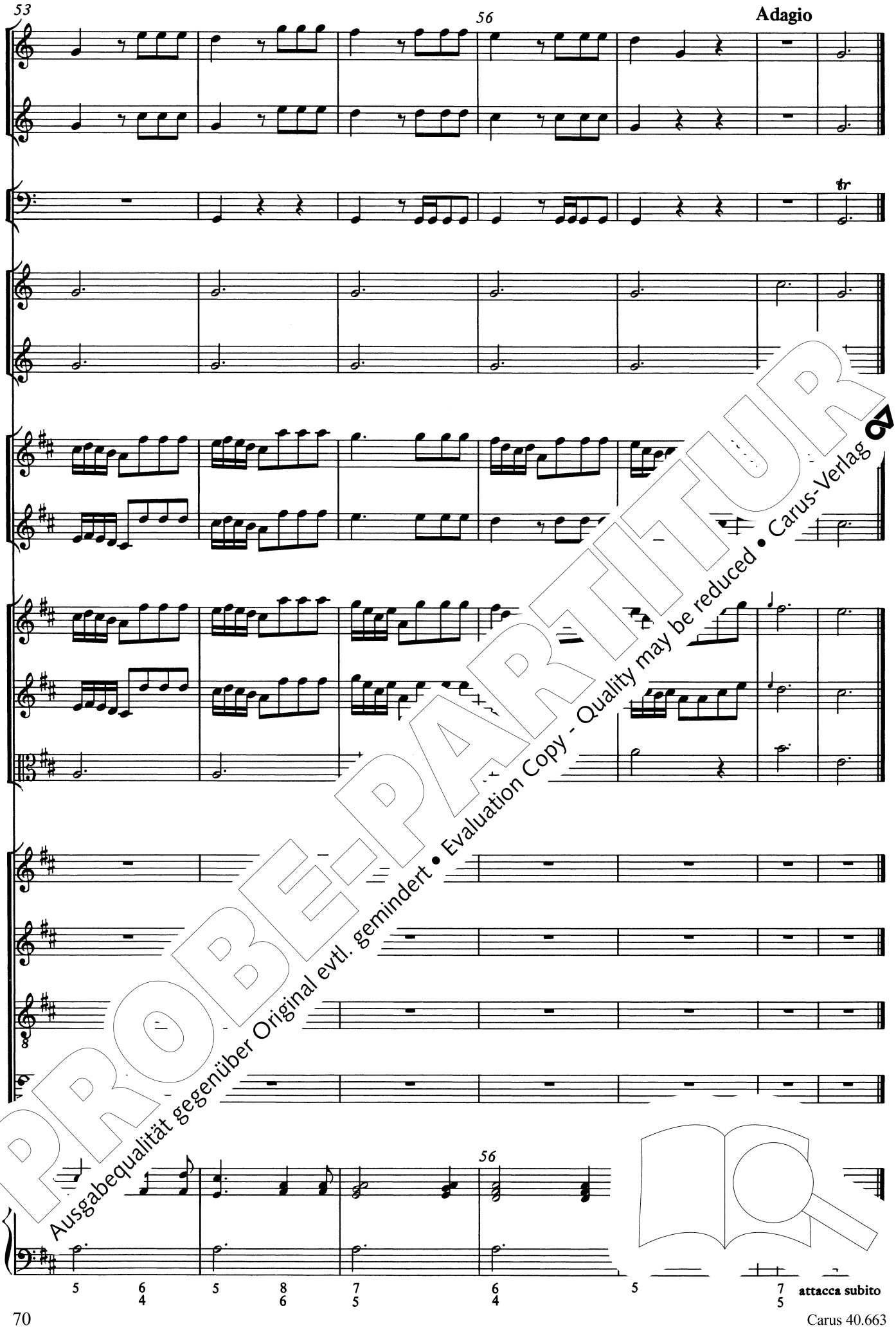
41

5 6 6
5 5

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

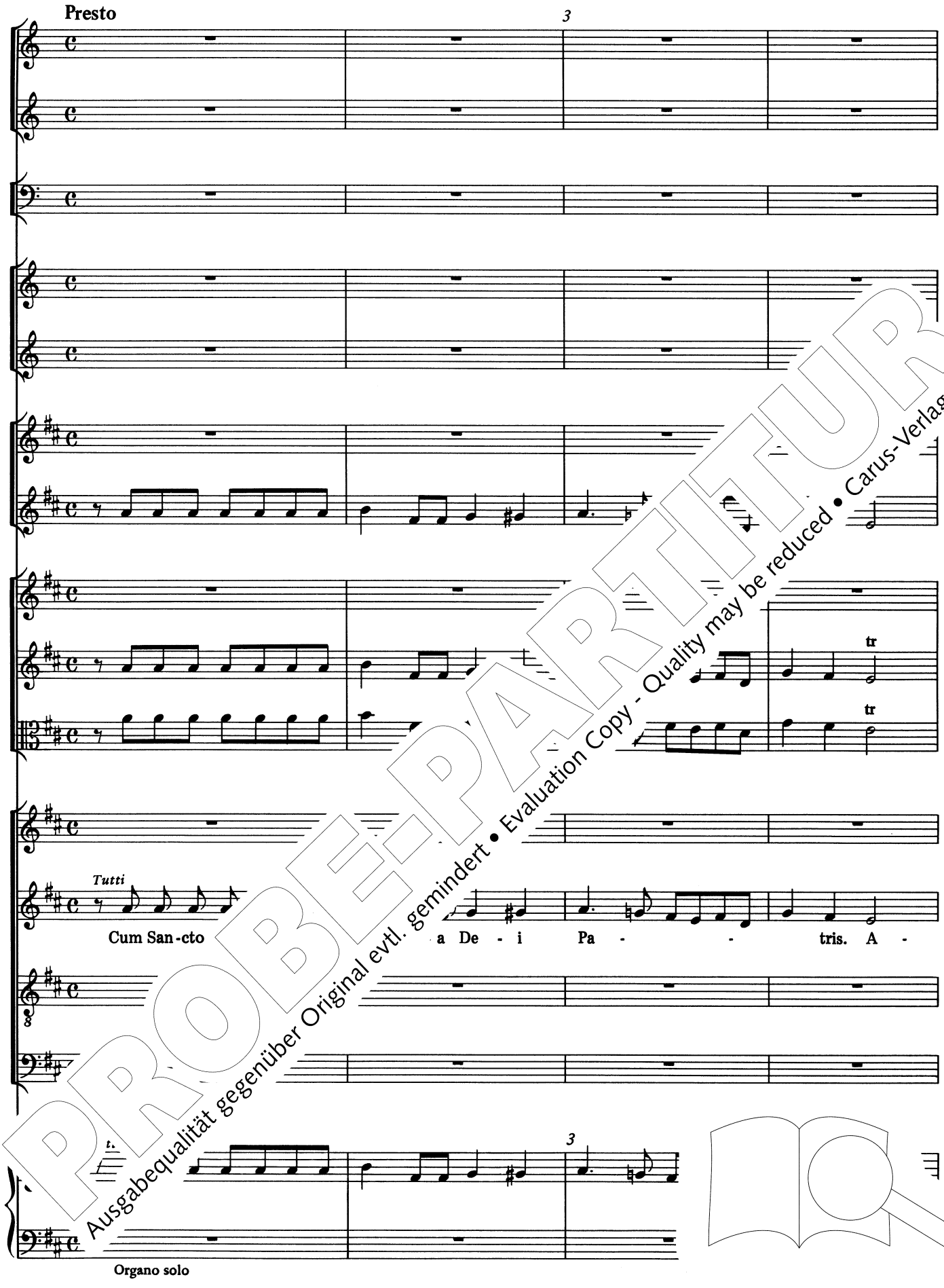


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

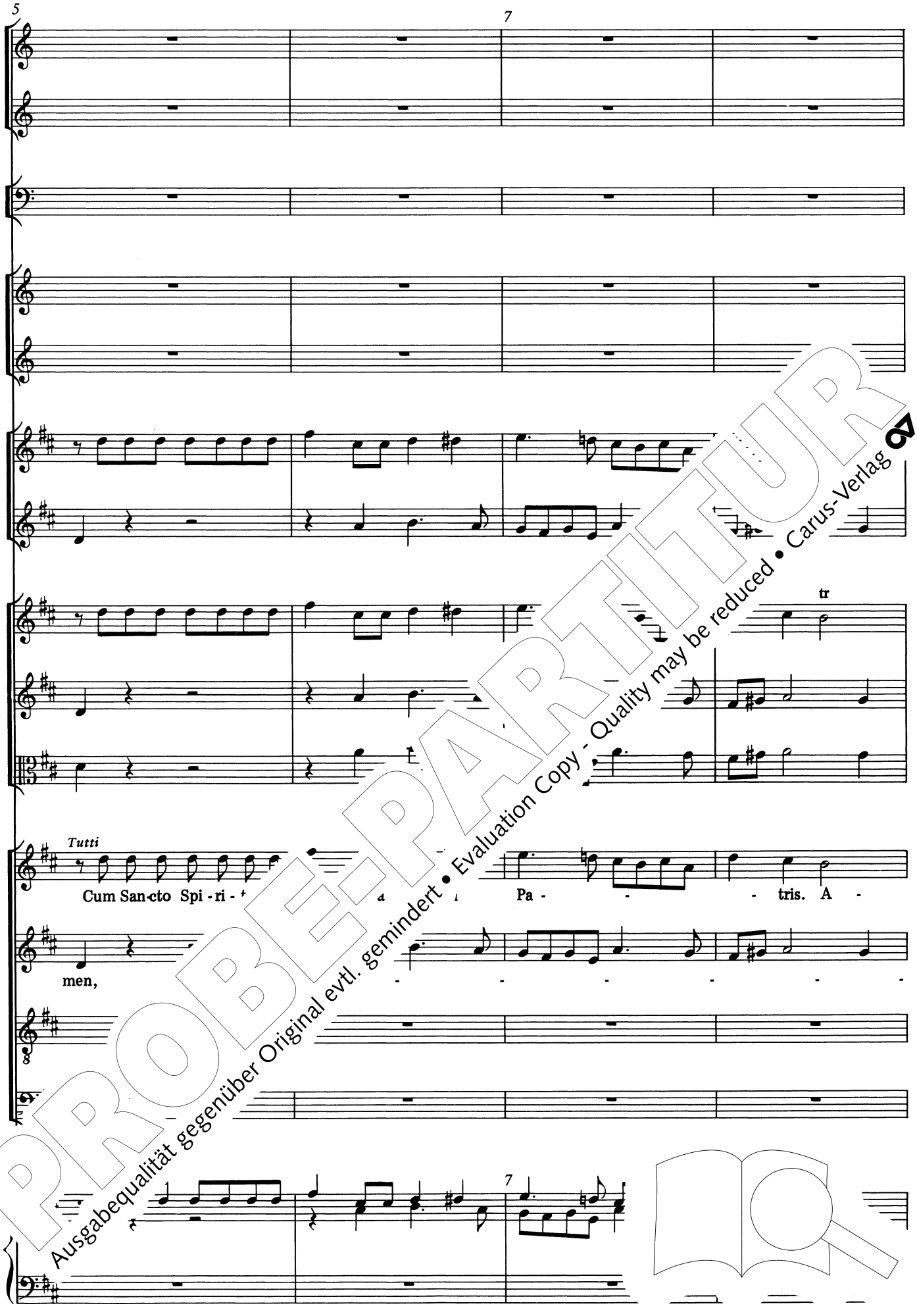


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

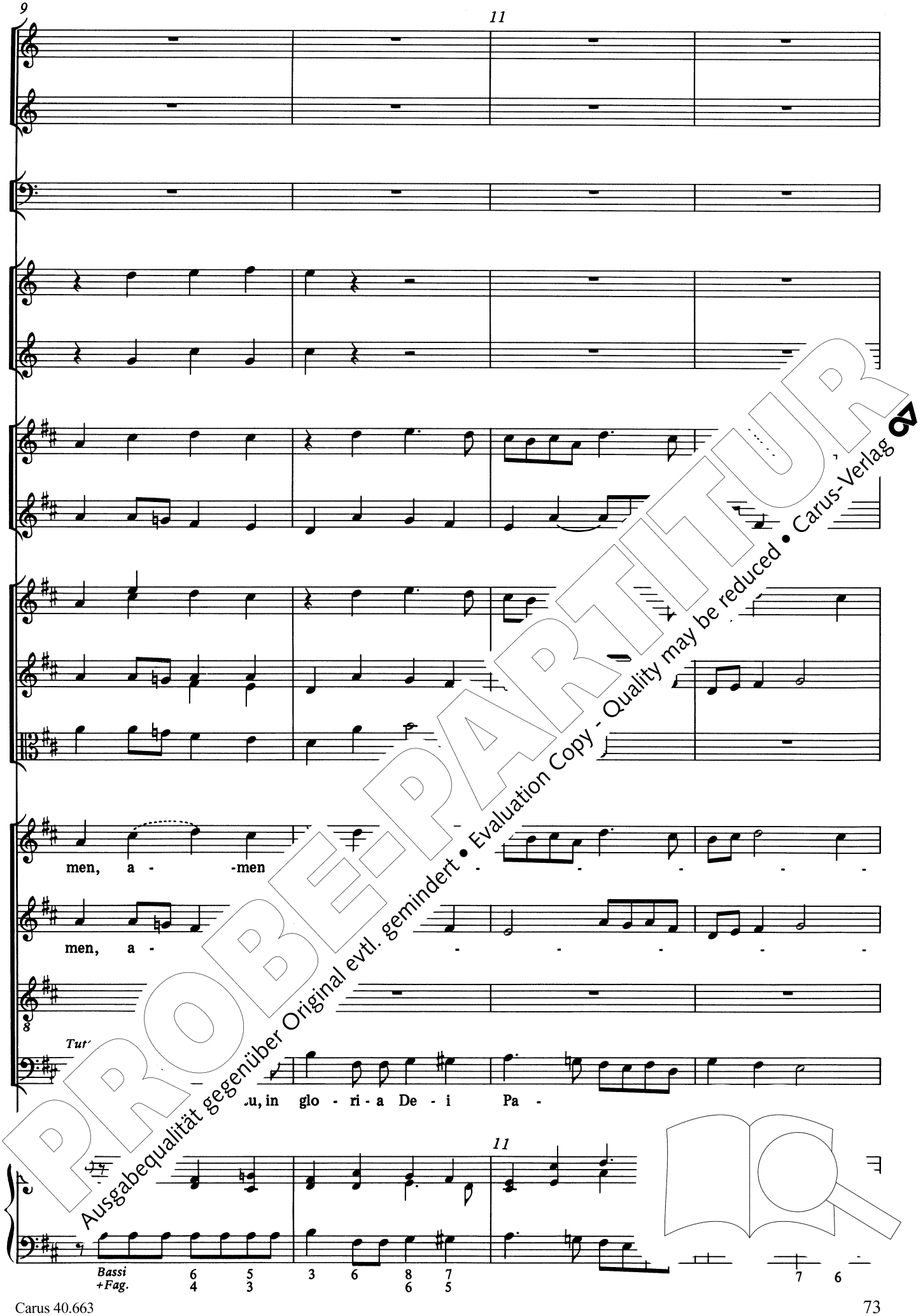
8. Cum Sancto Spiritu



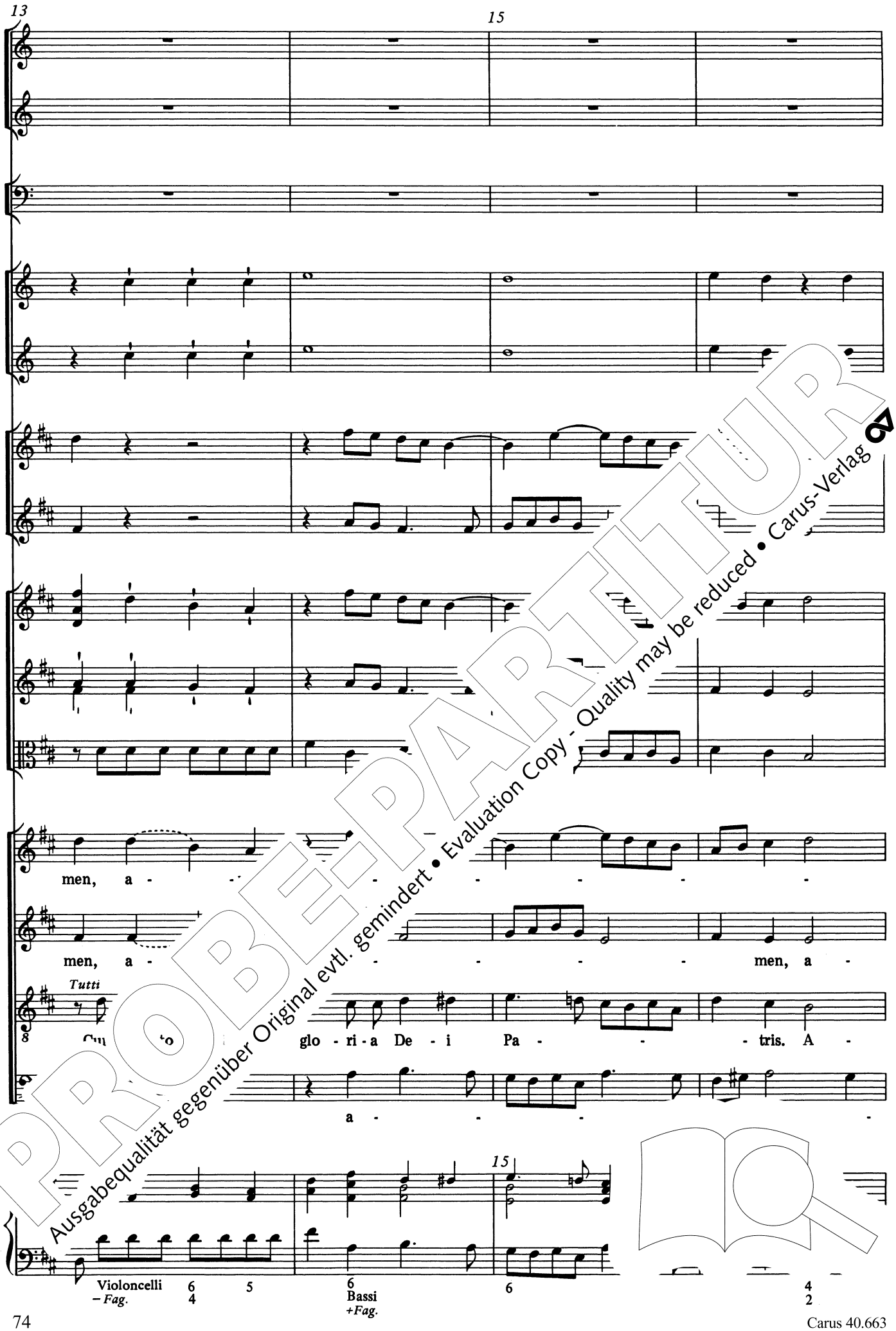
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



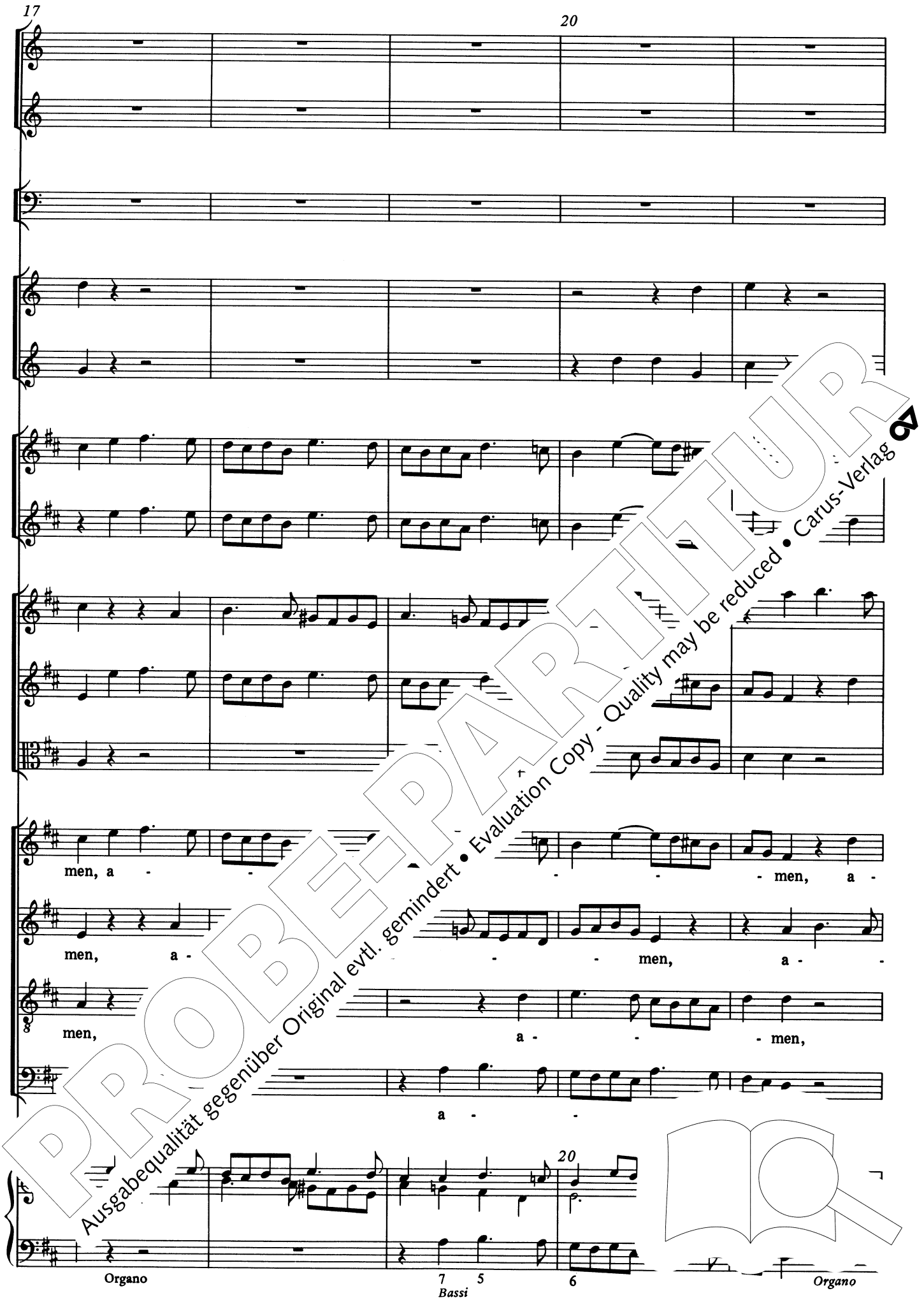
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



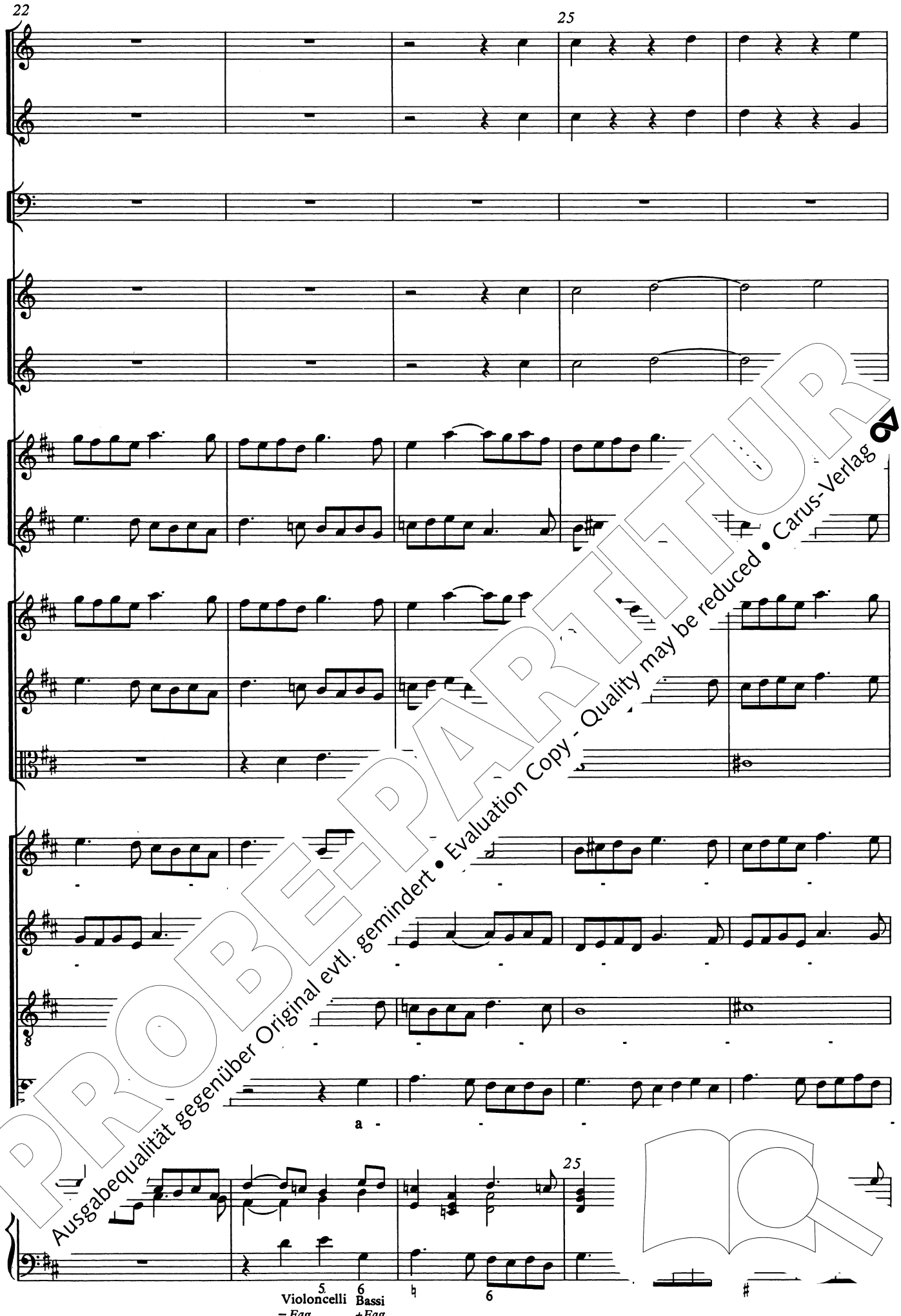
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



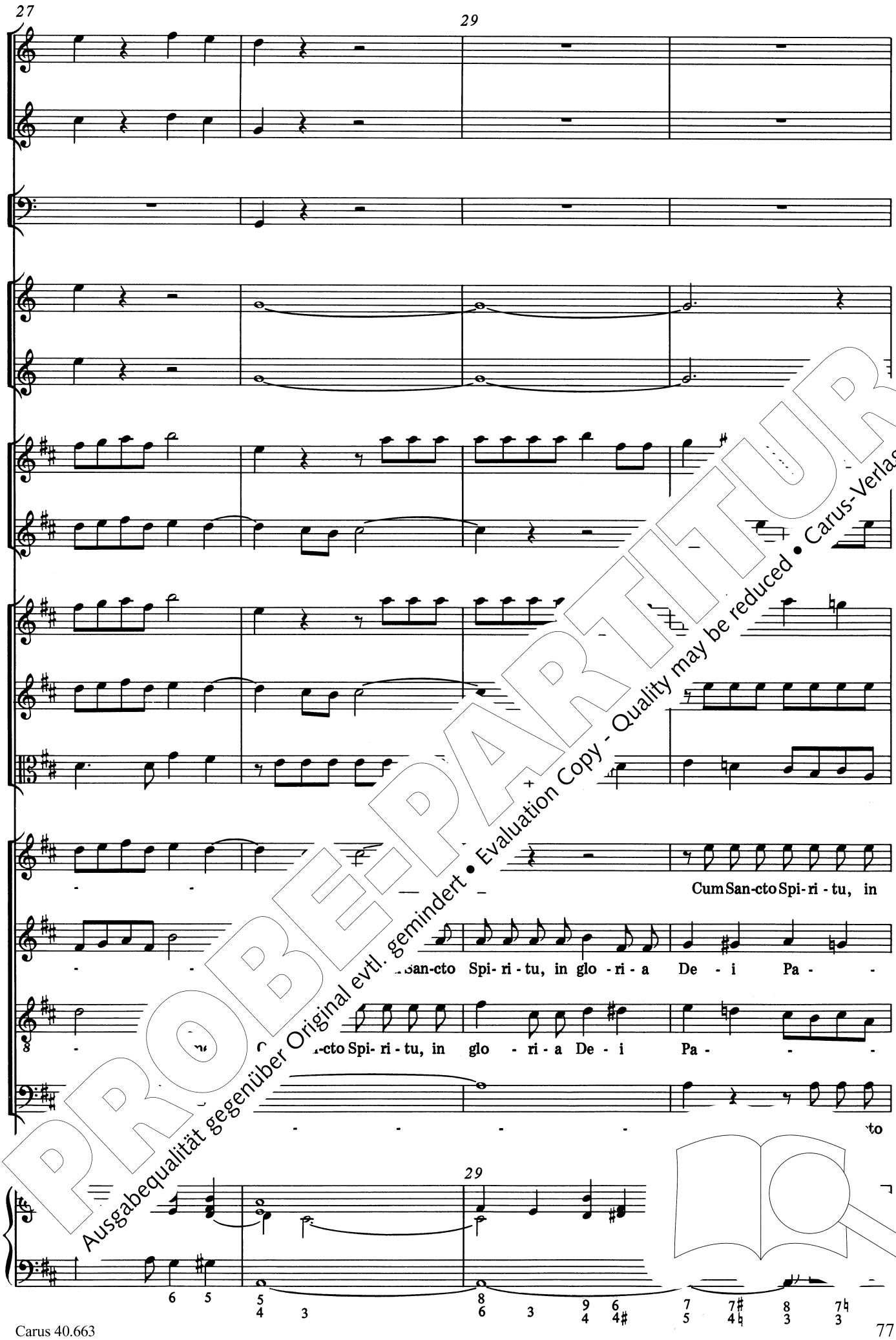
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



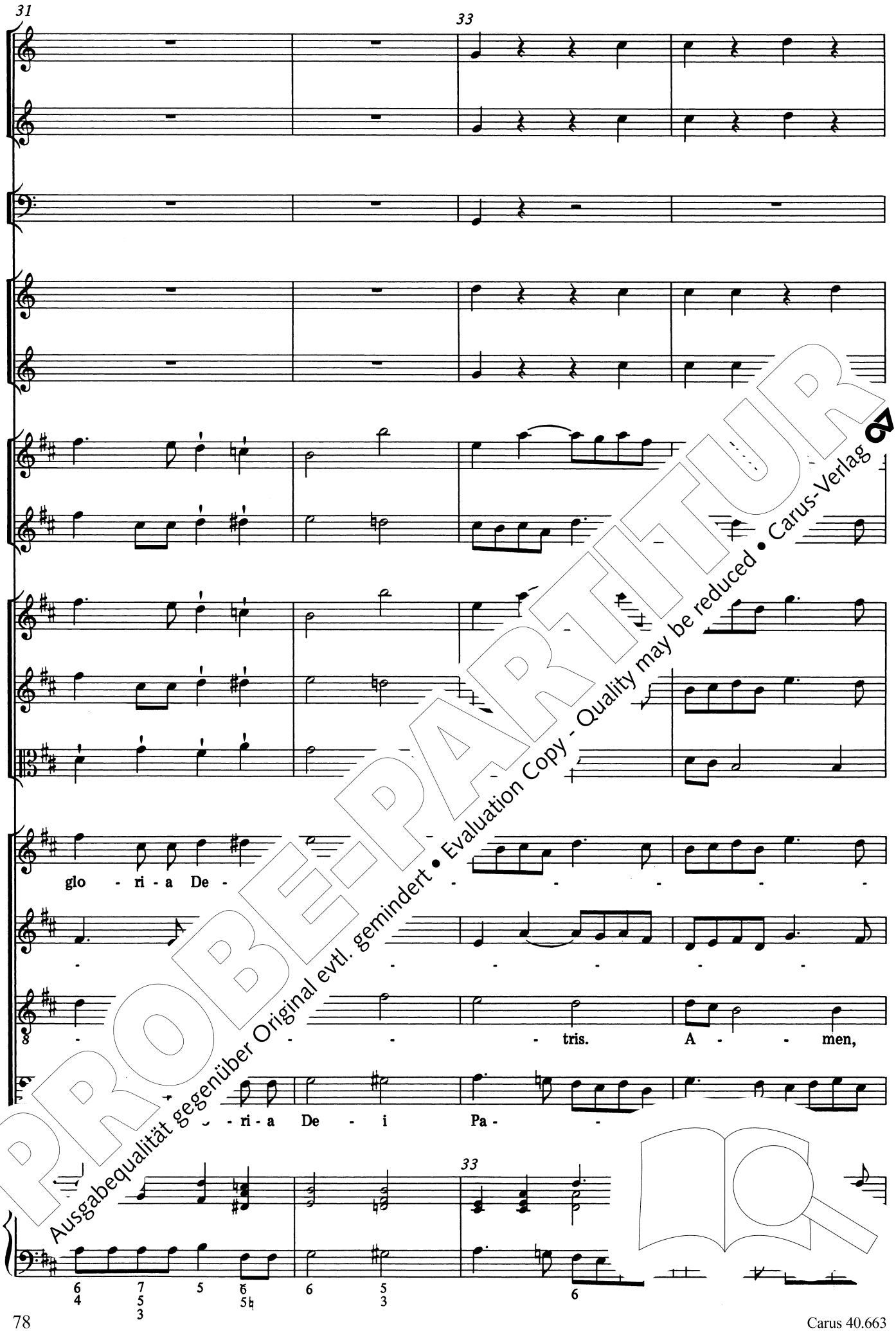
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



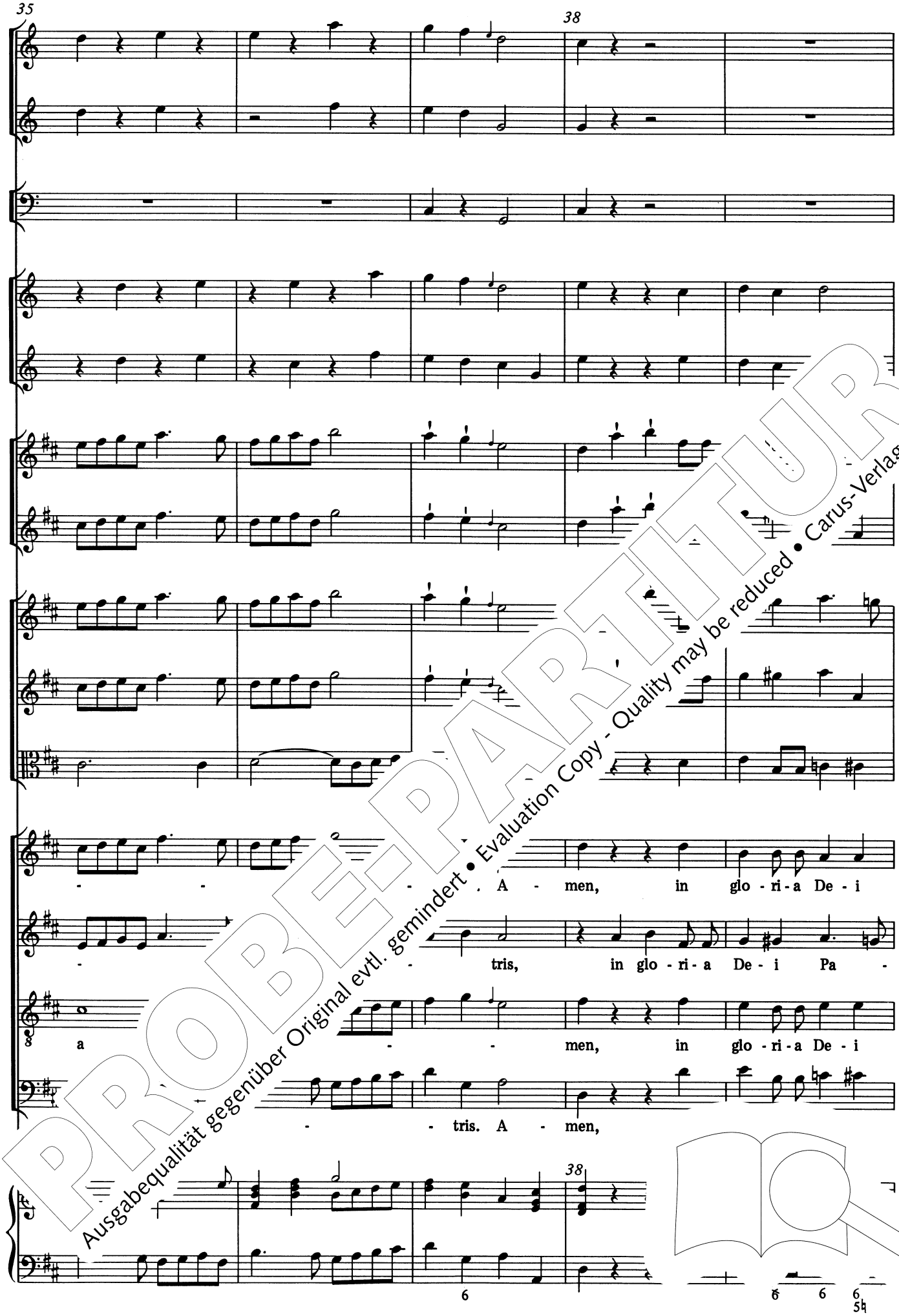
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



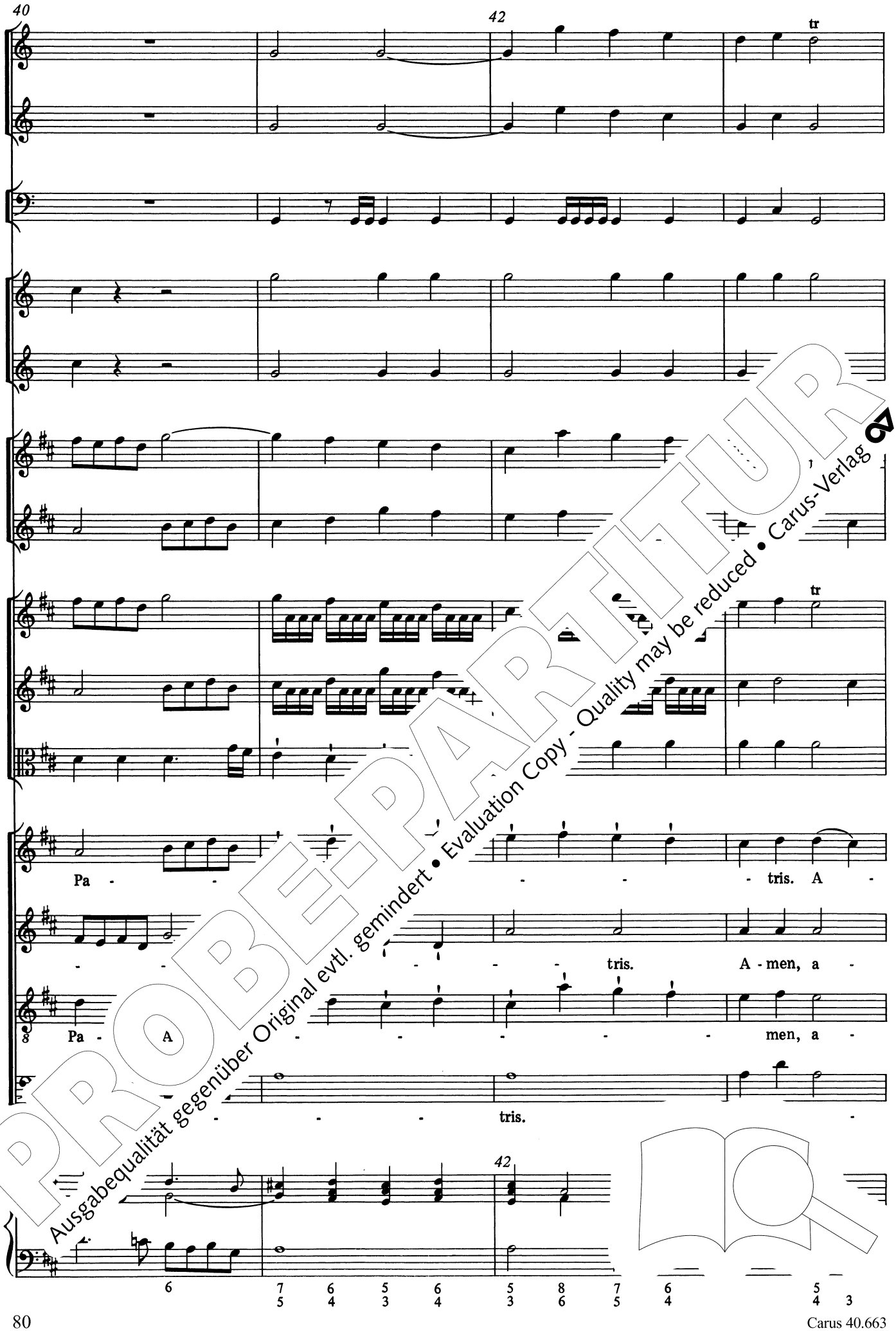
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



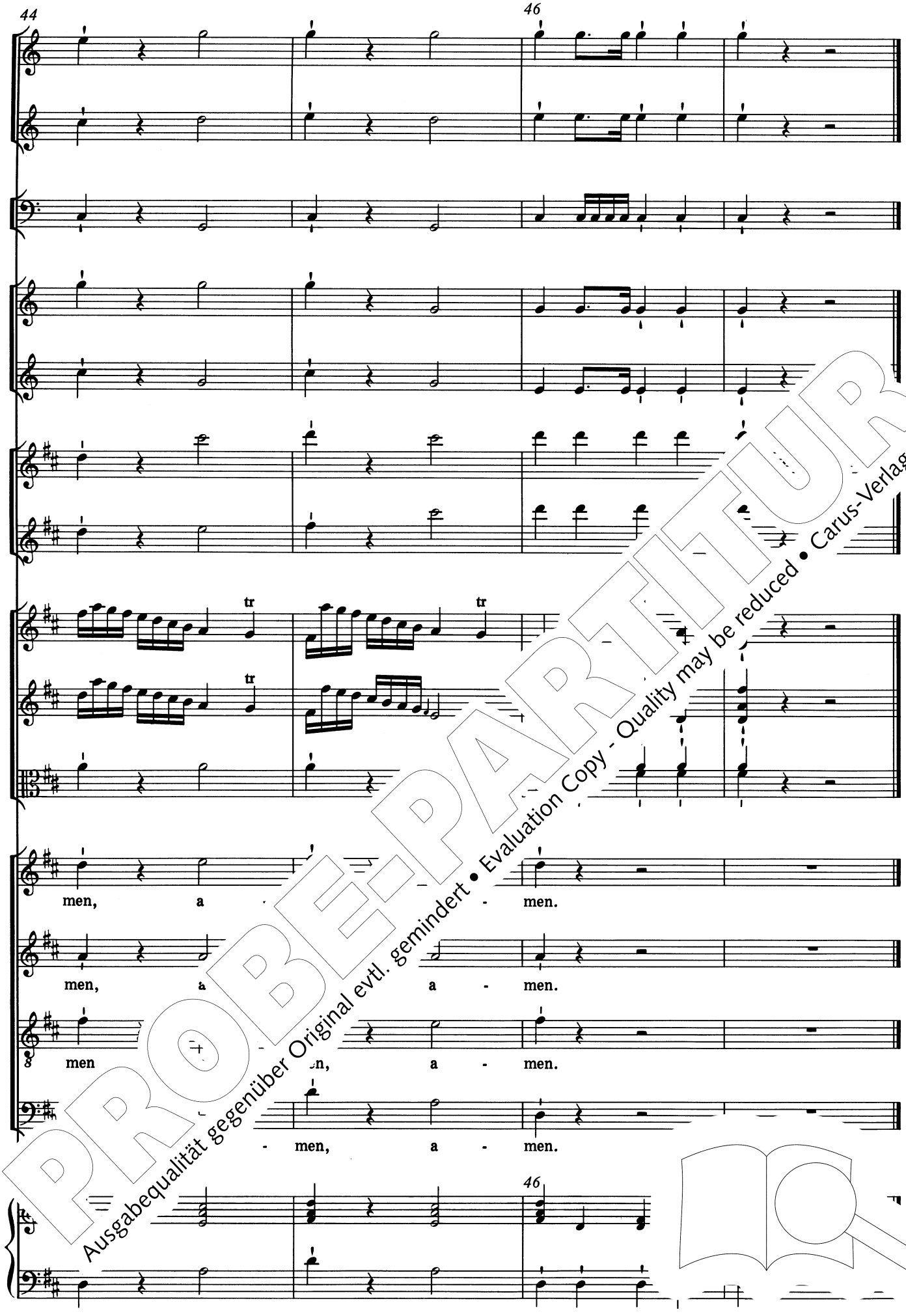
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



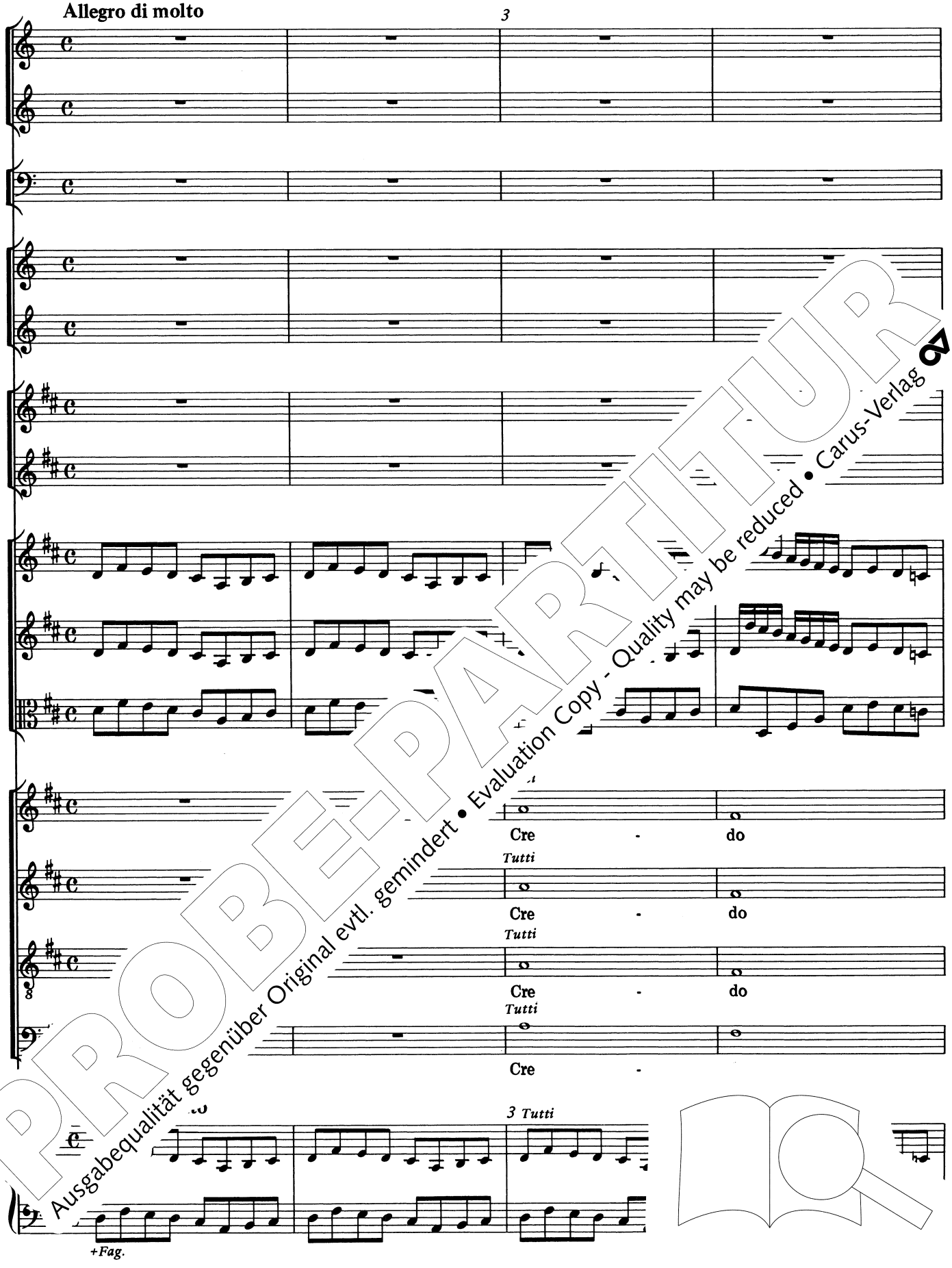
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



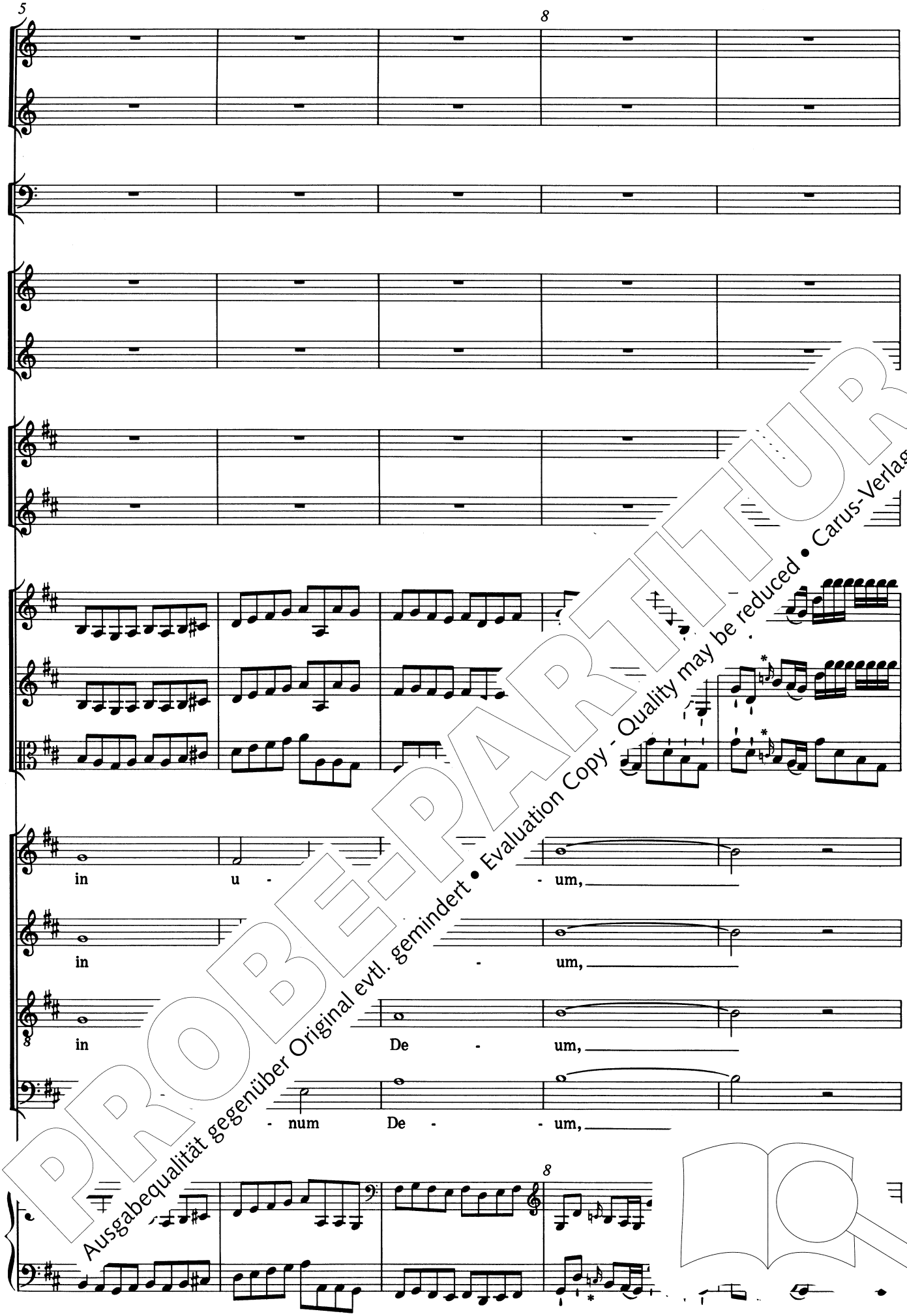
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Credo

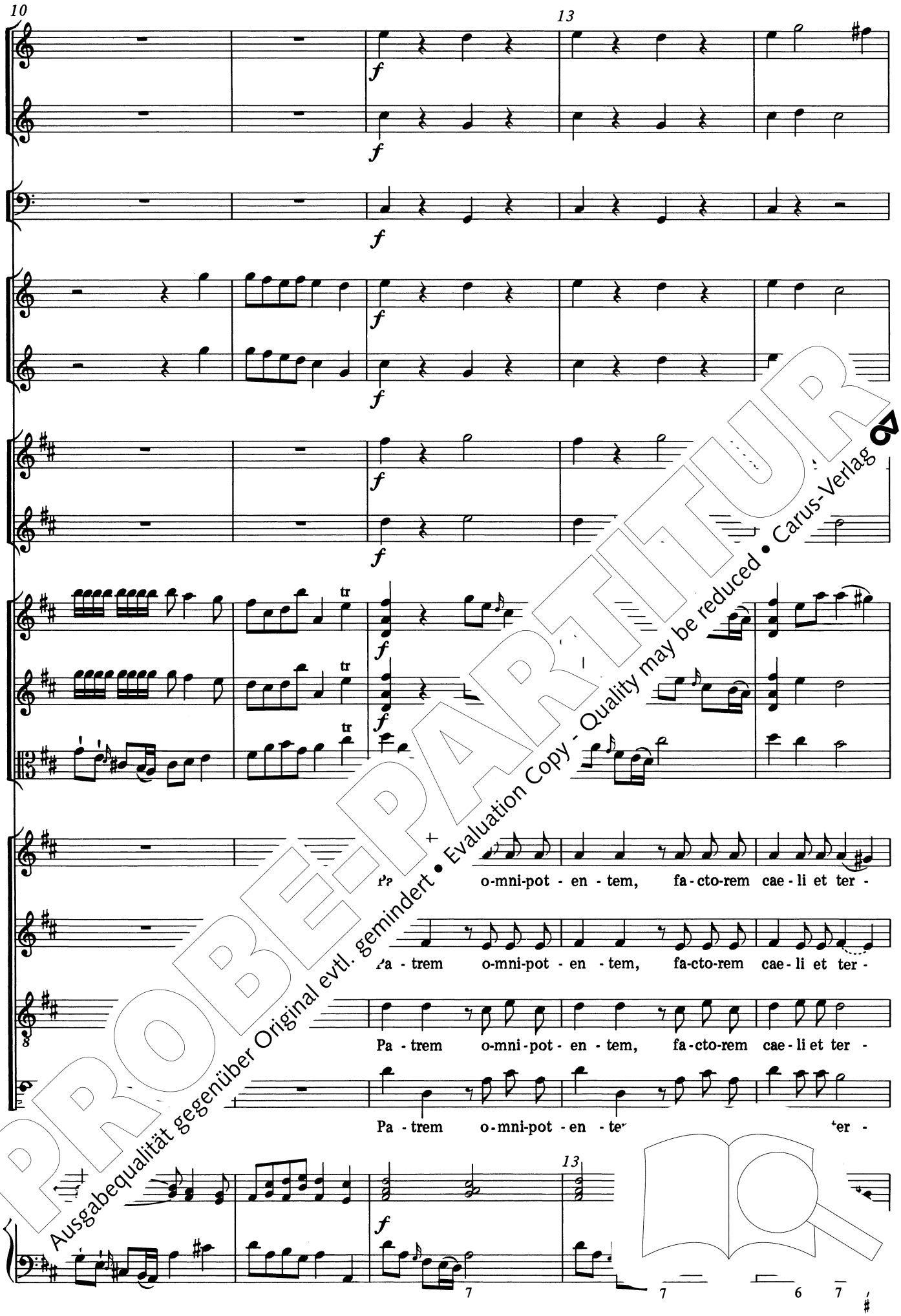
9. Credo in unum Deum



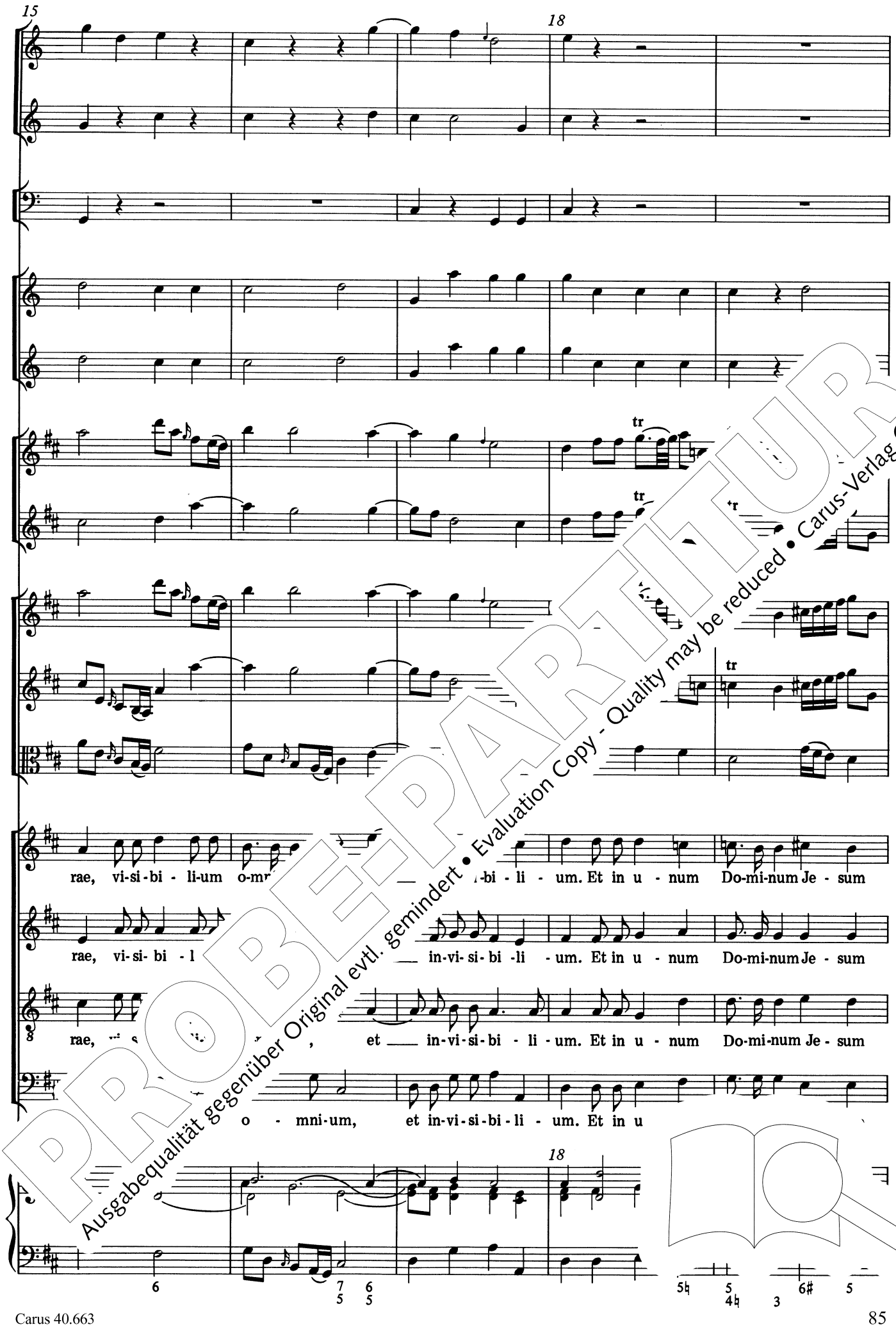
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



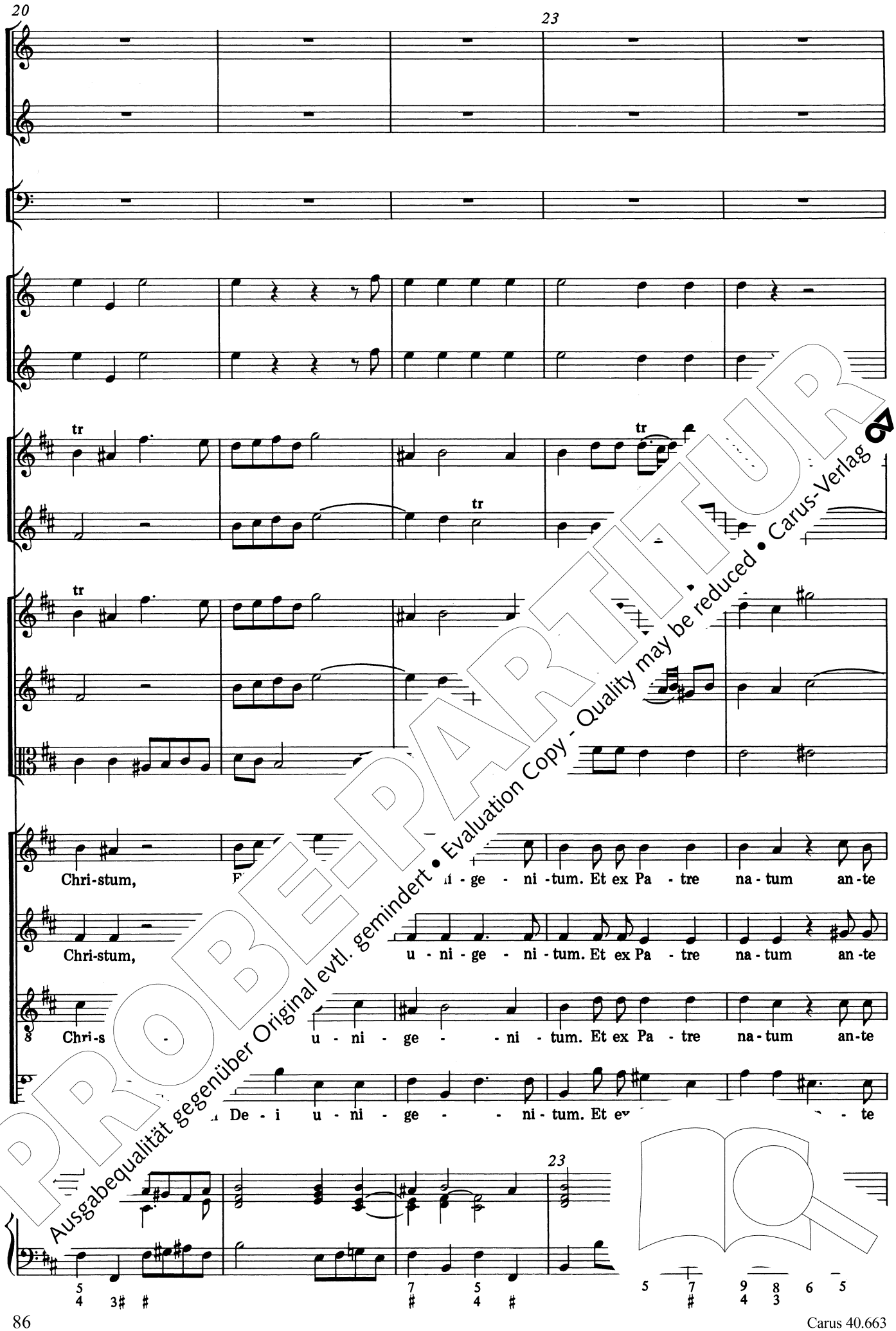
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



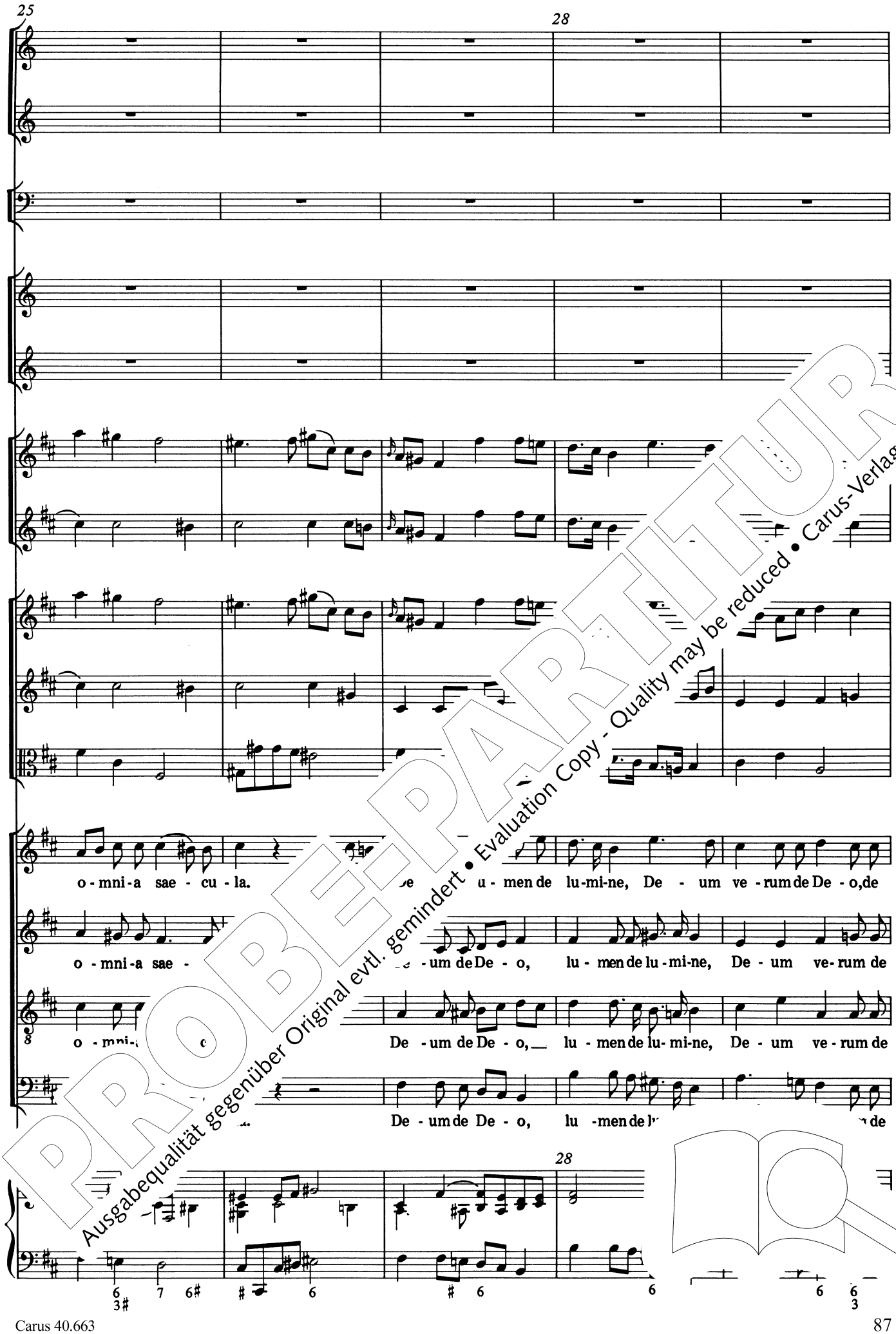
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



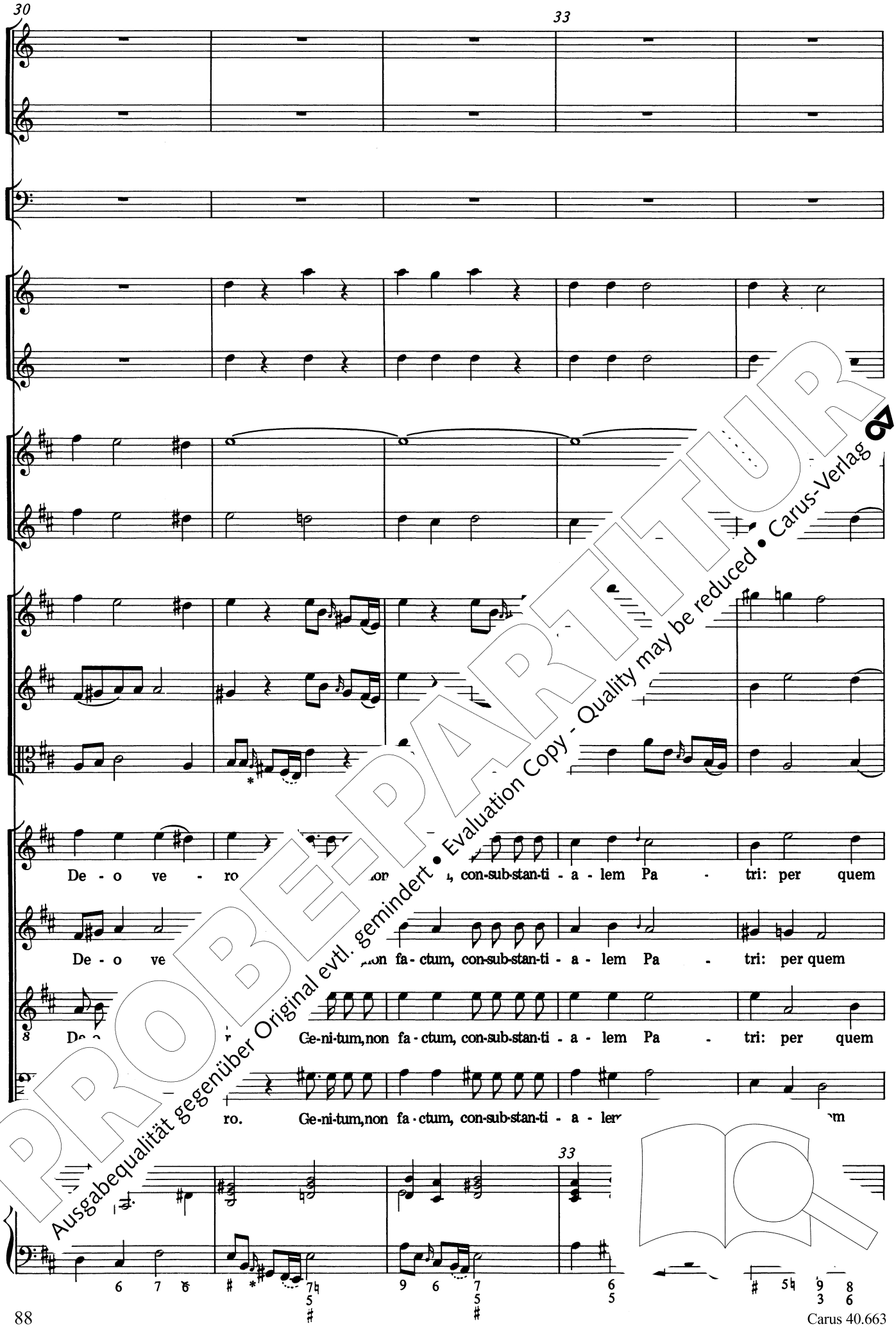
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



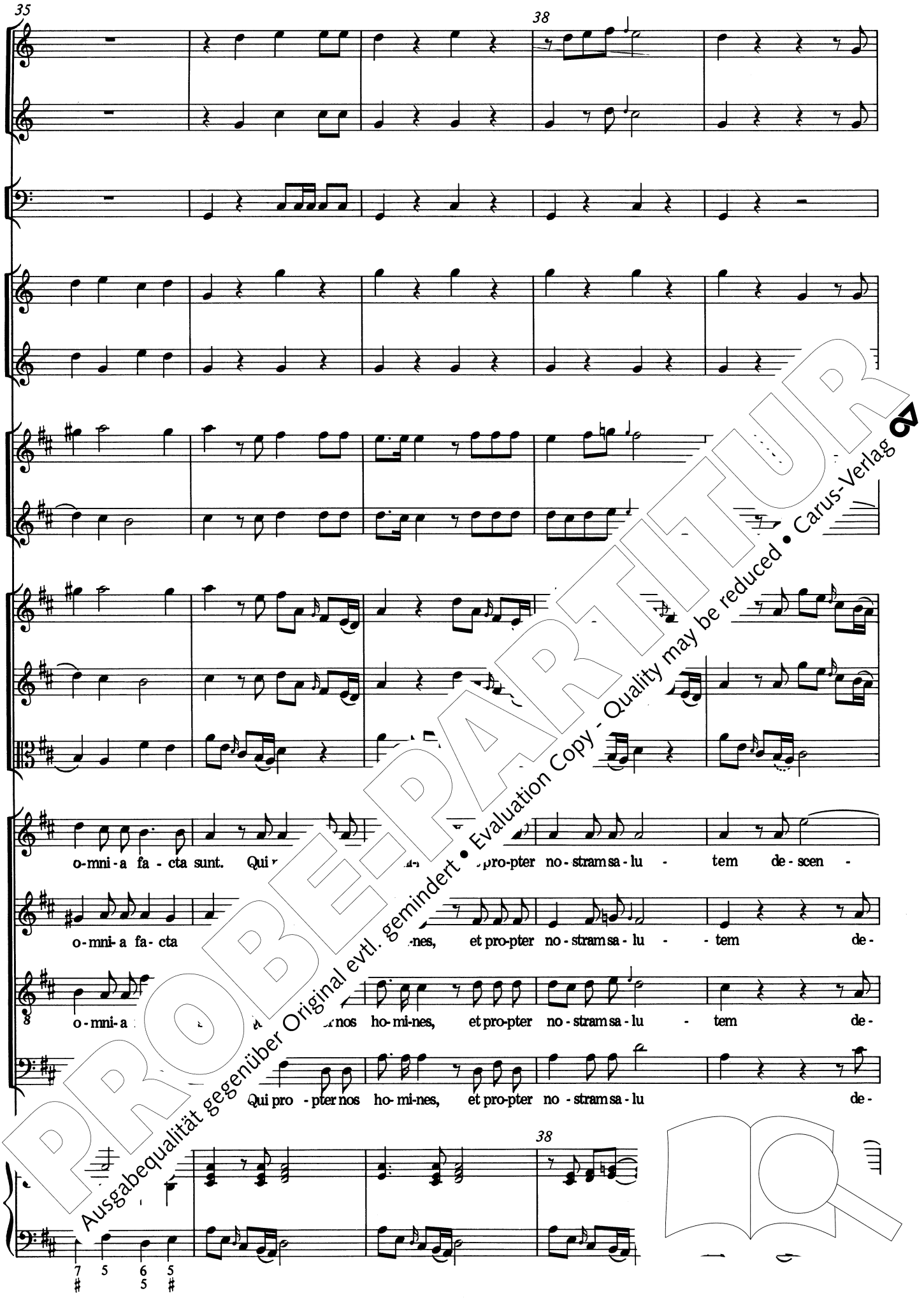
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



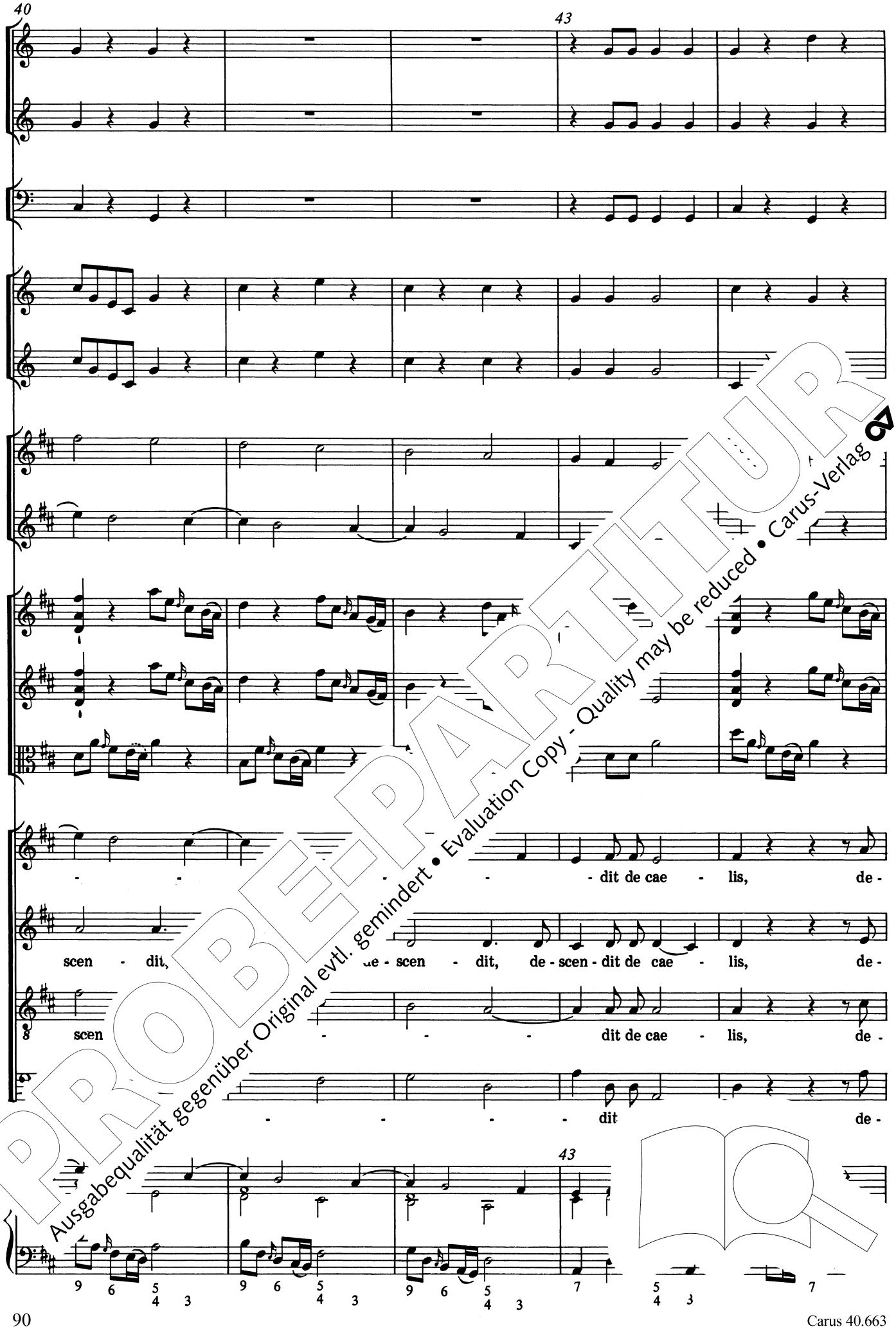
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



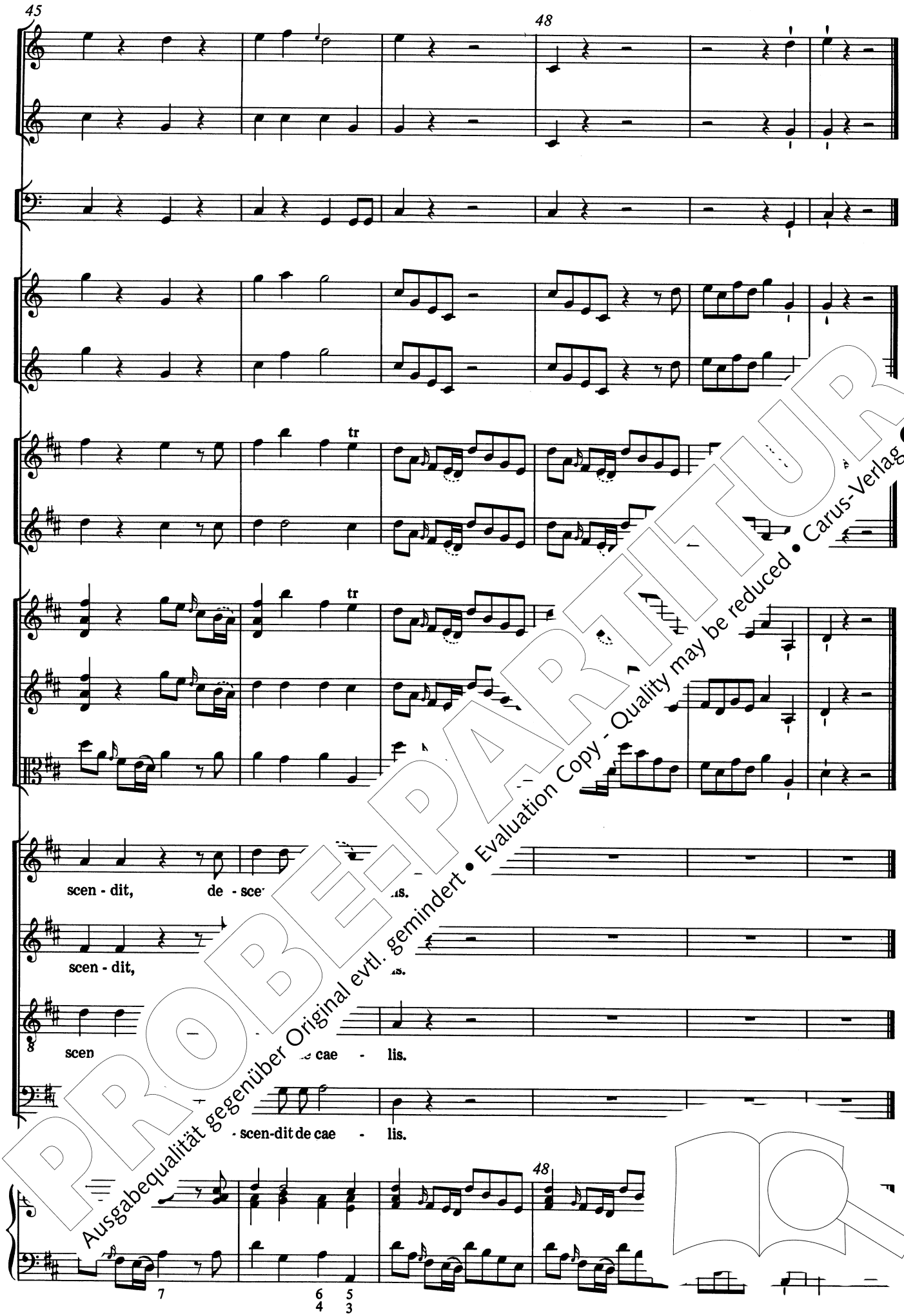
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

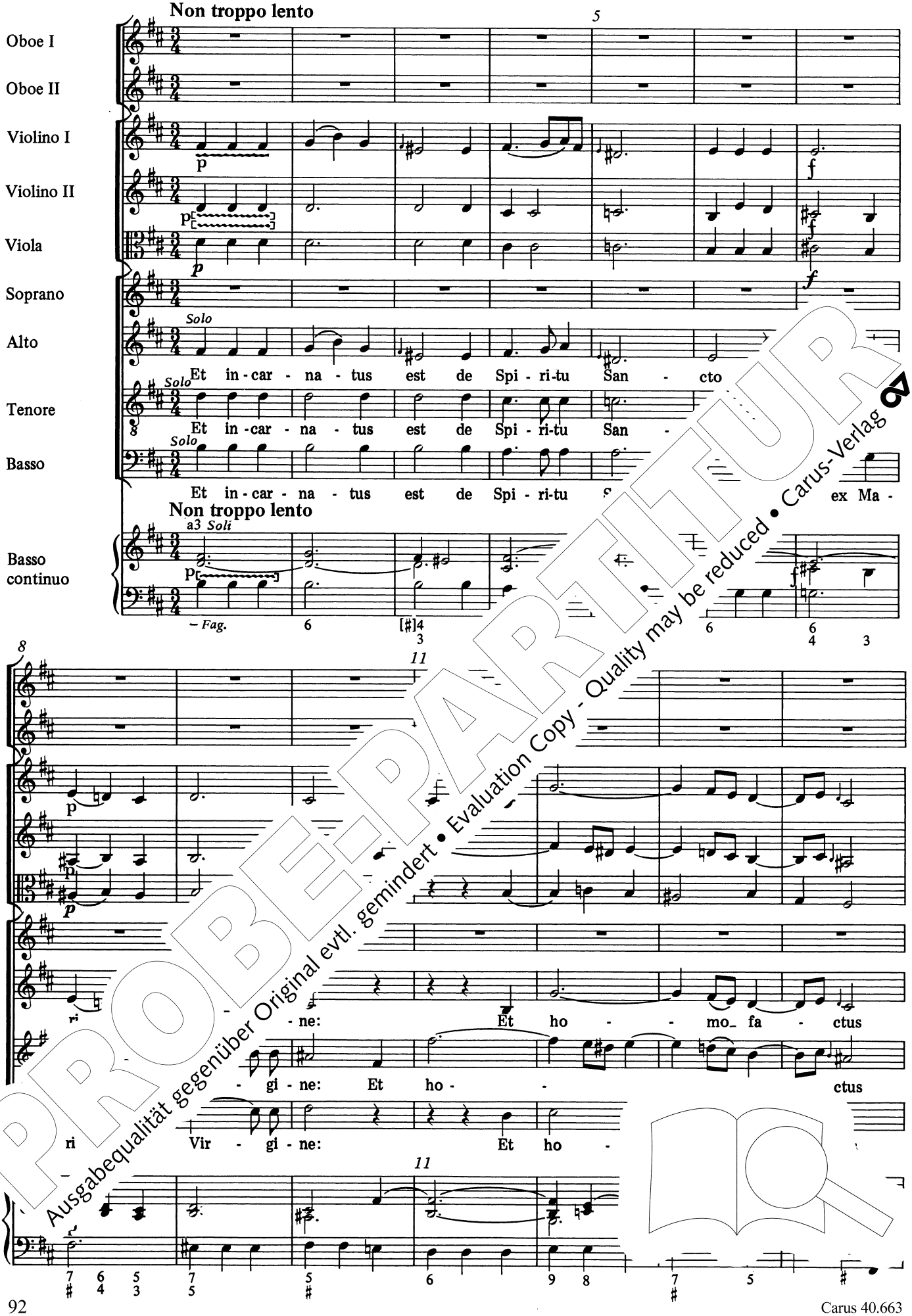


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

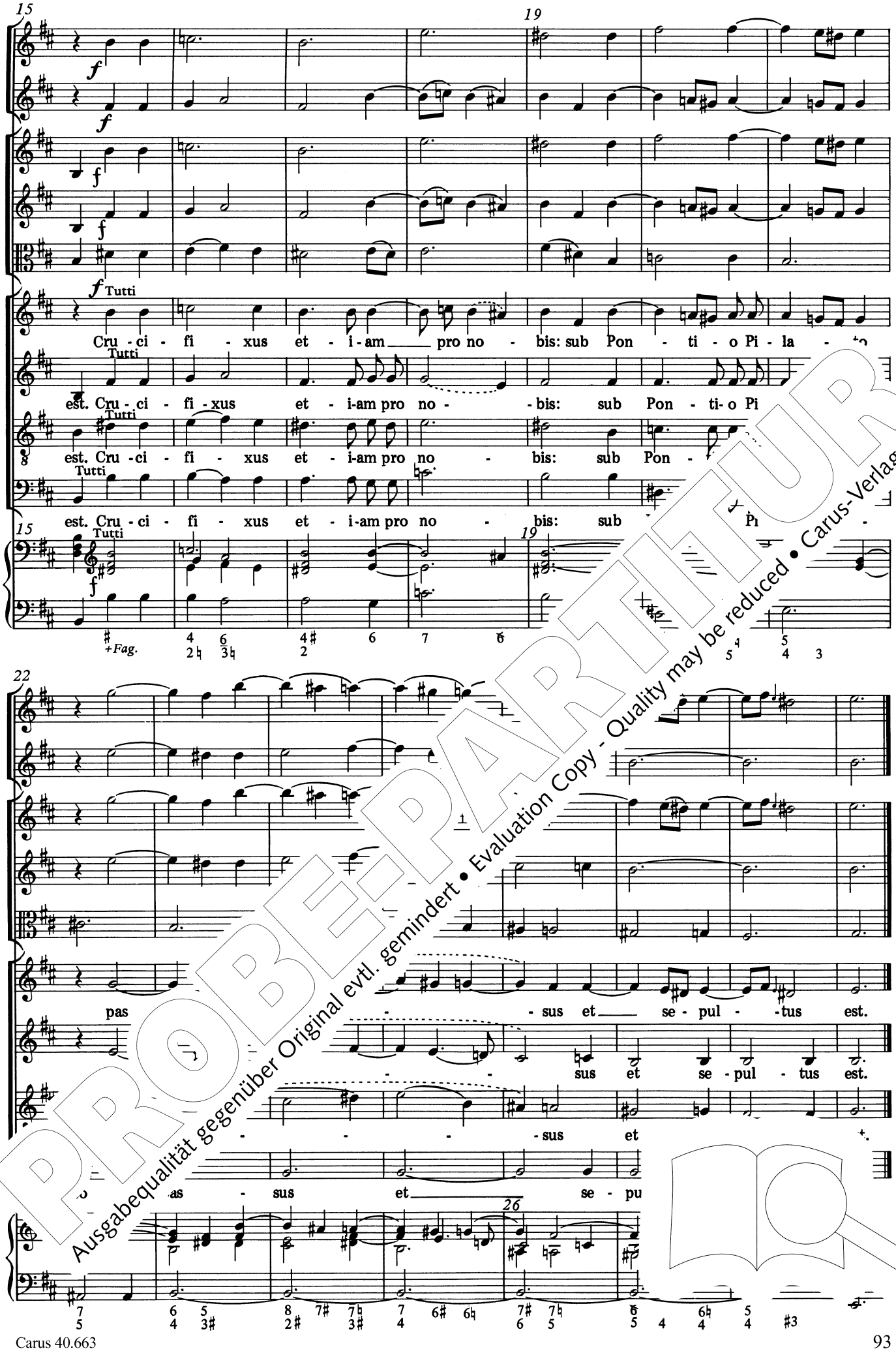


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

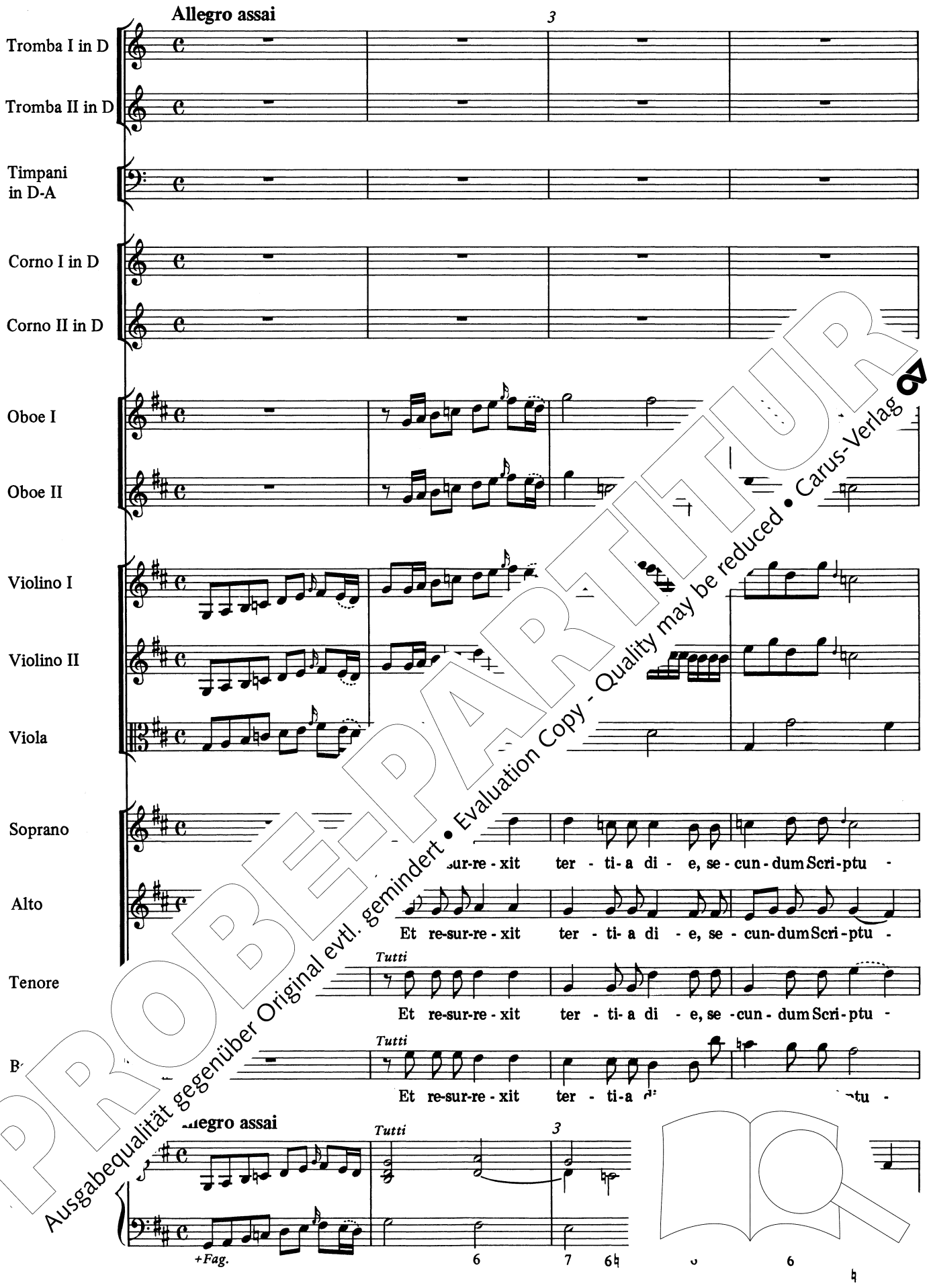
10. Et incarnatus/Crucifixus



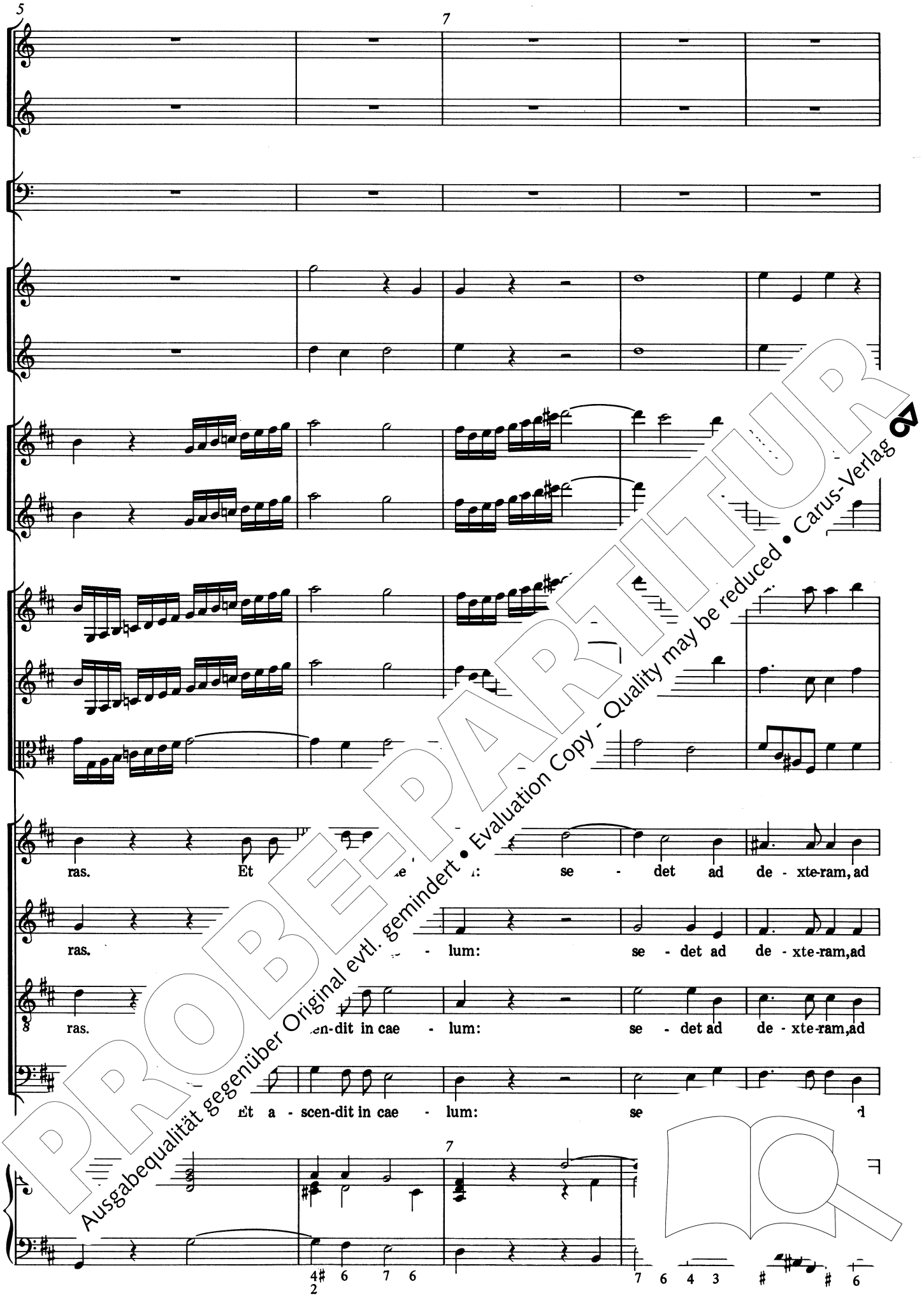
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



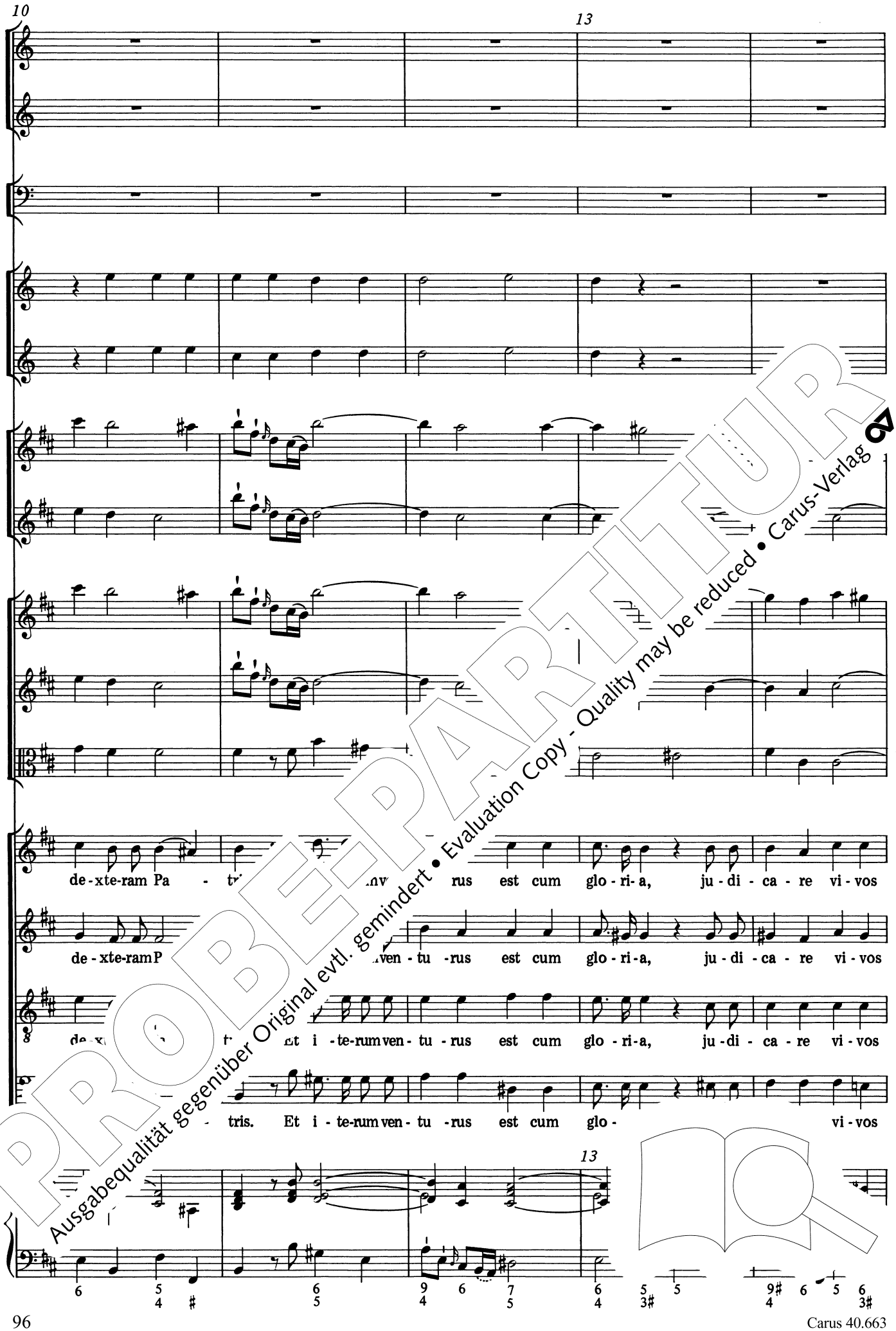
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



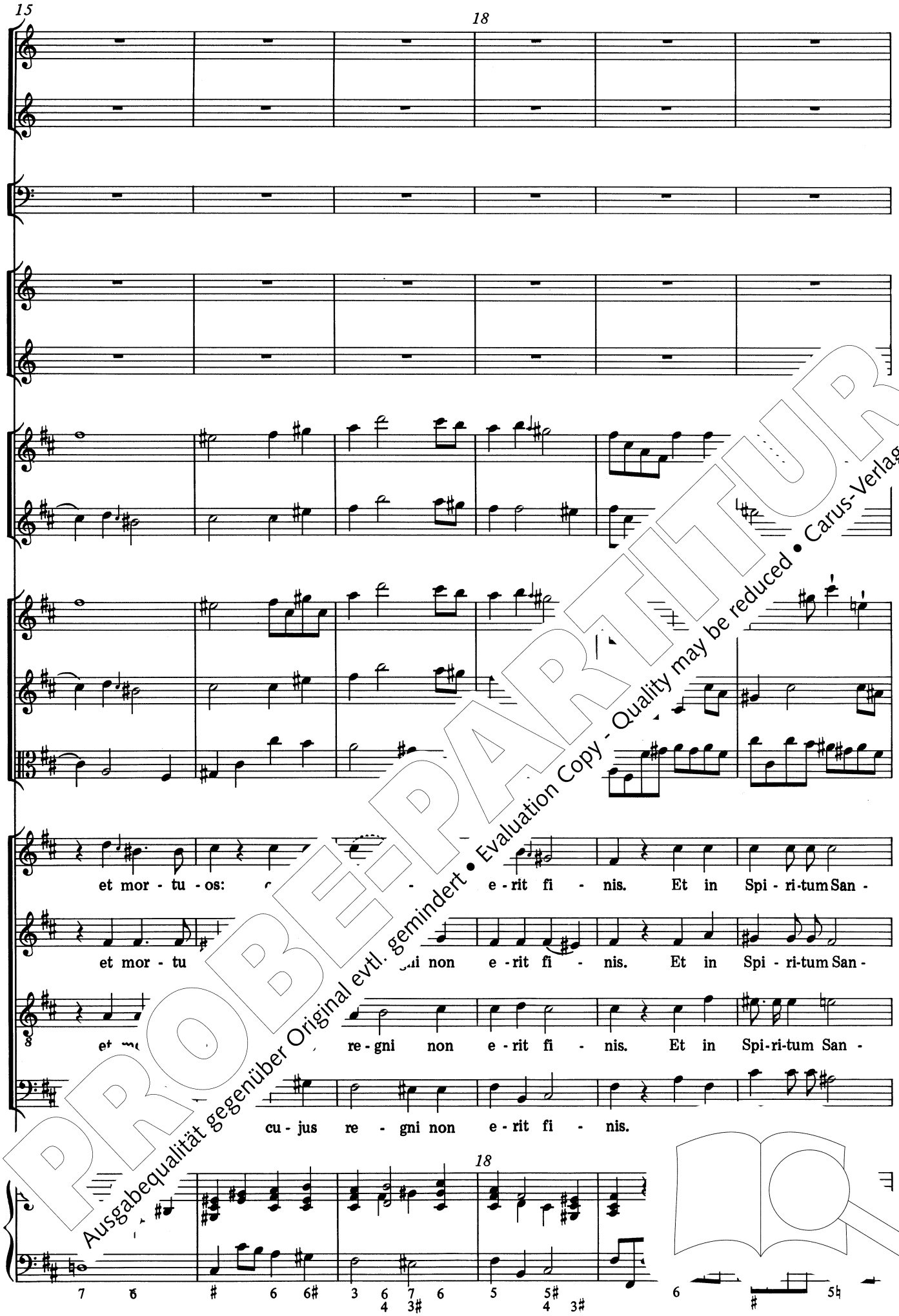
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



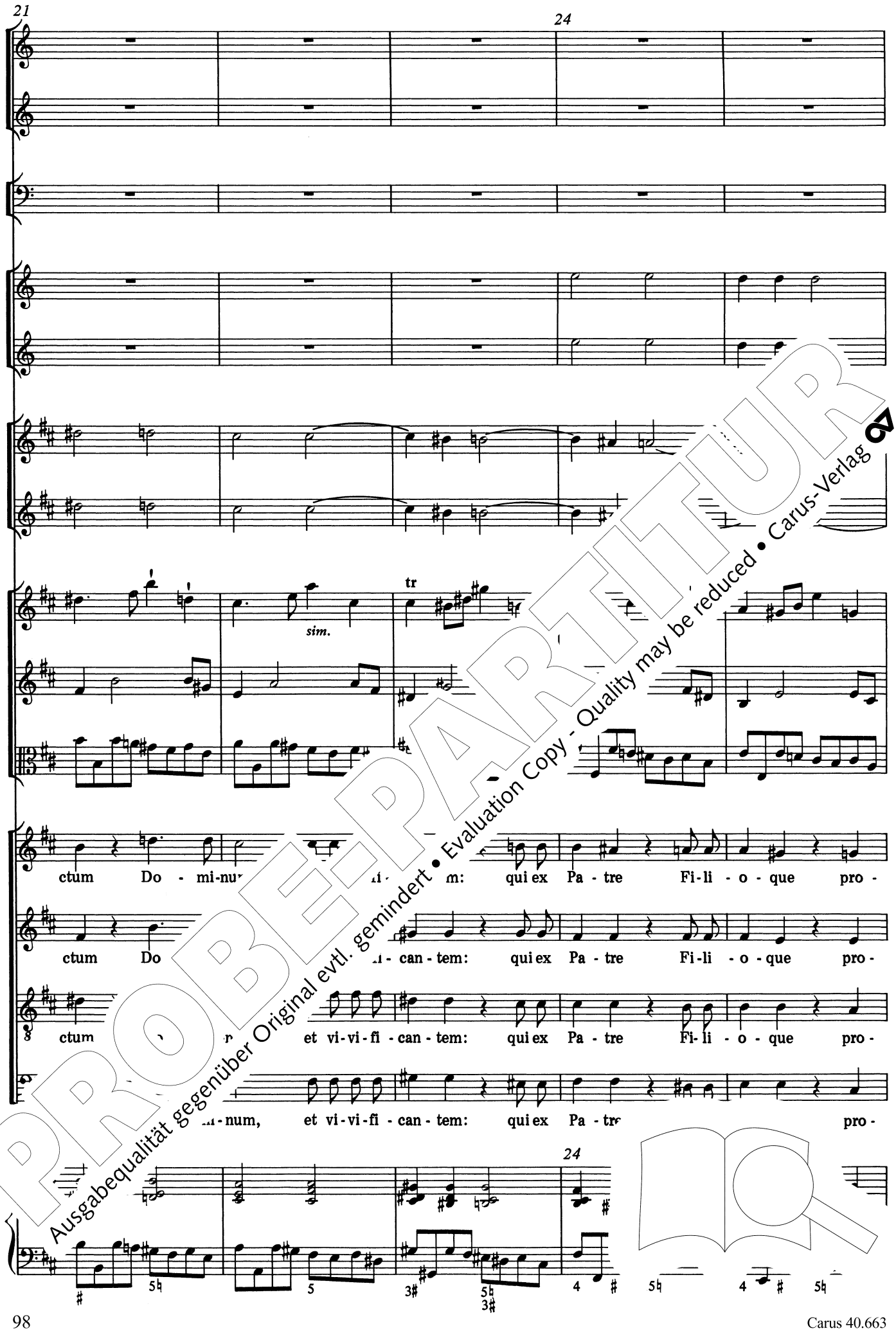
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



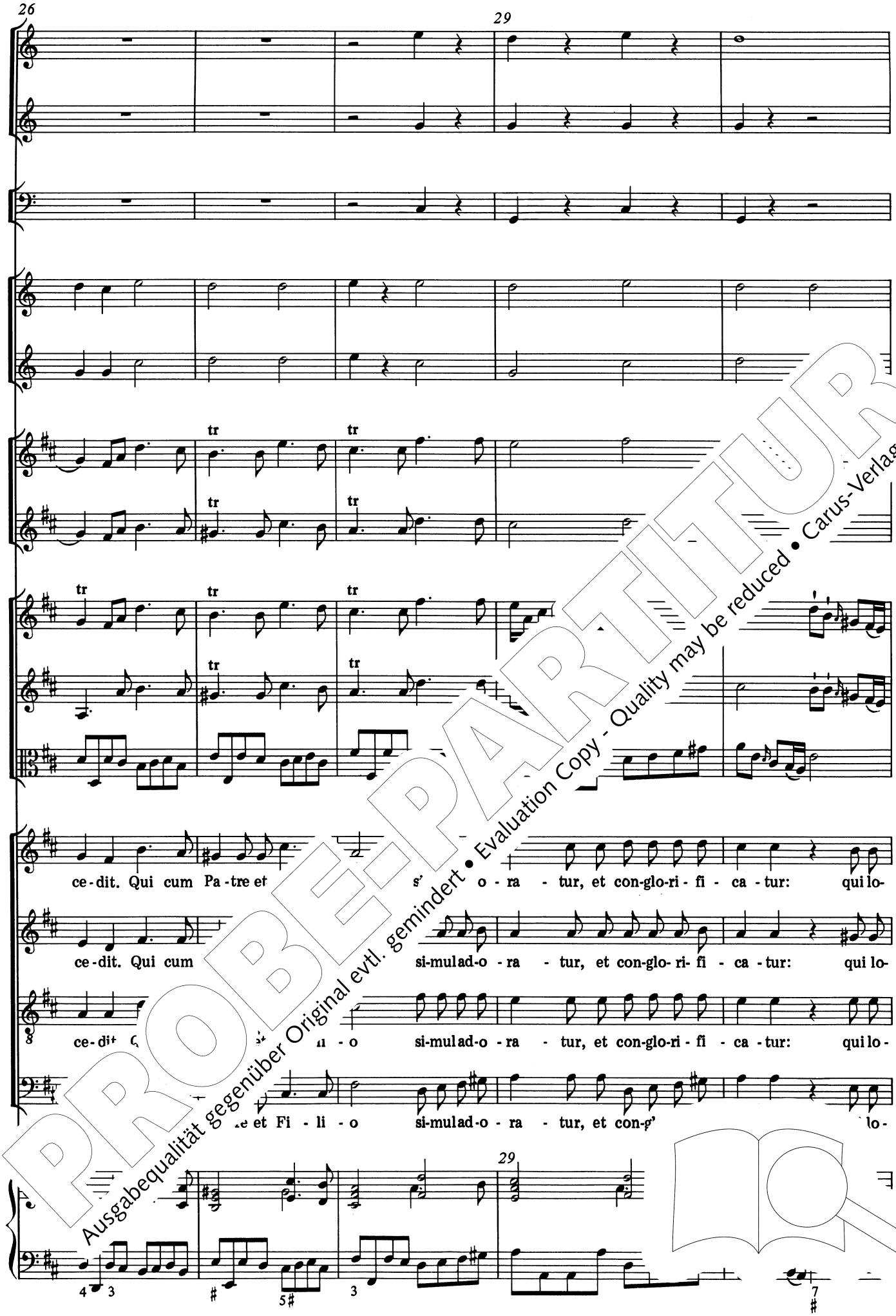
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



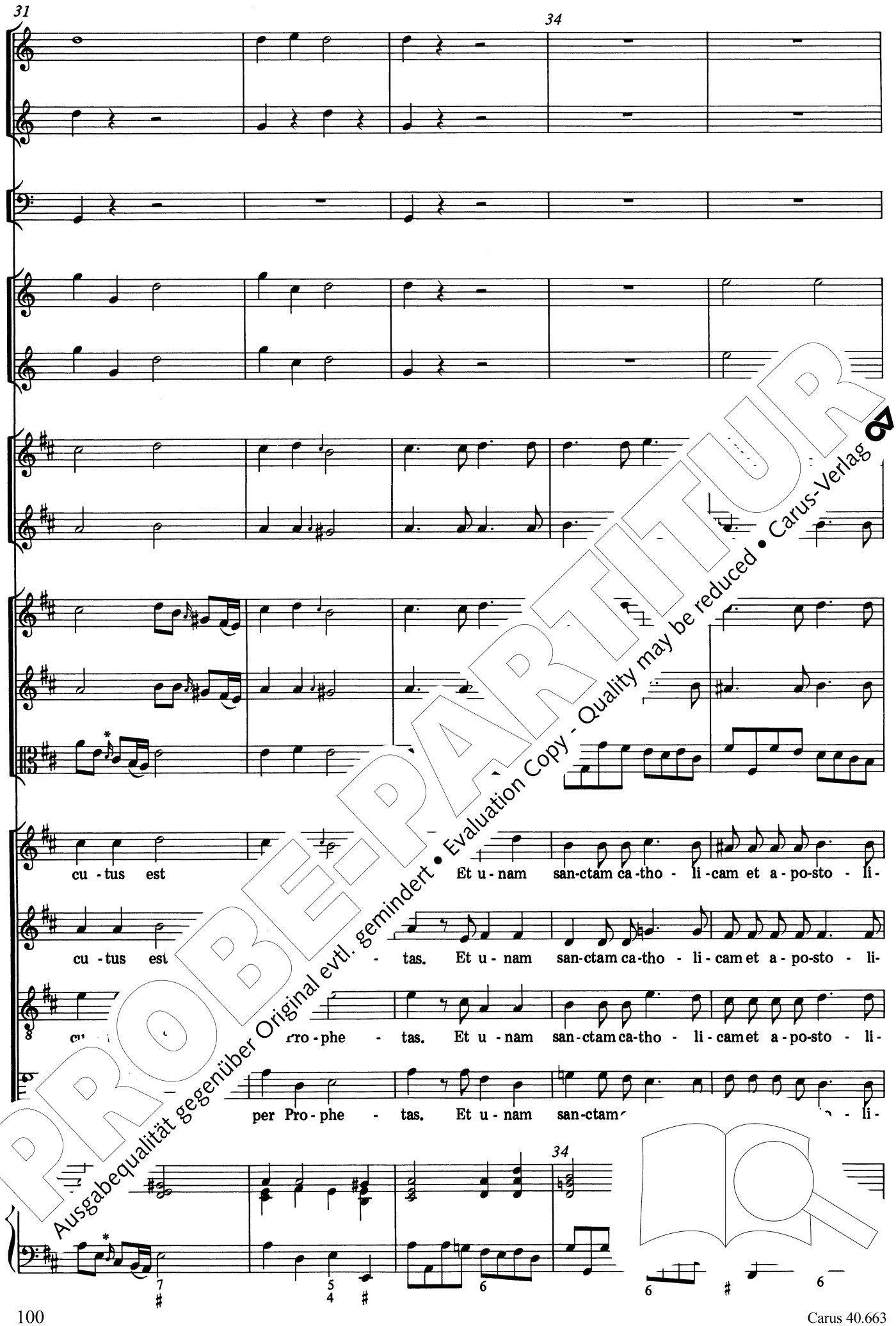
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



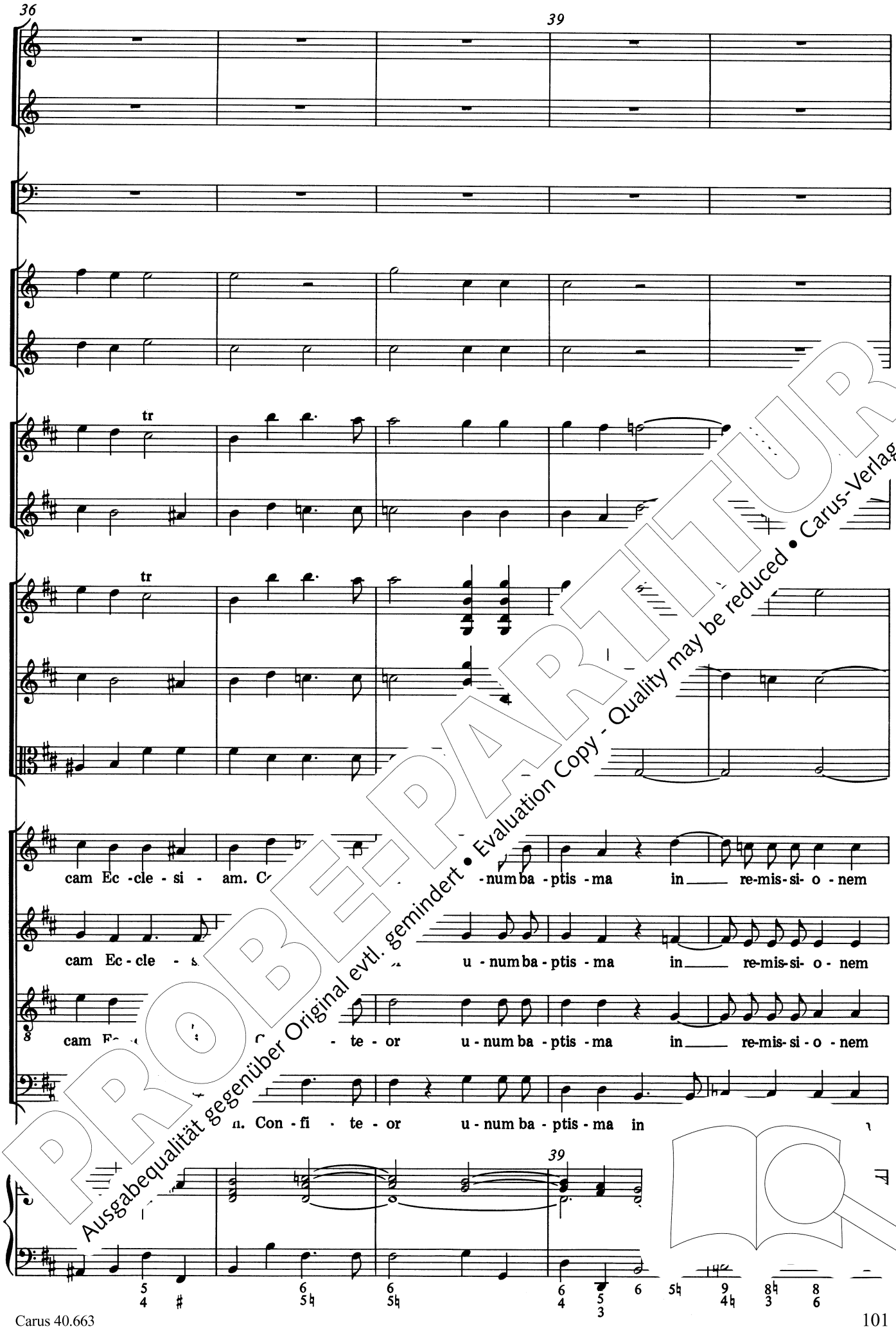
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



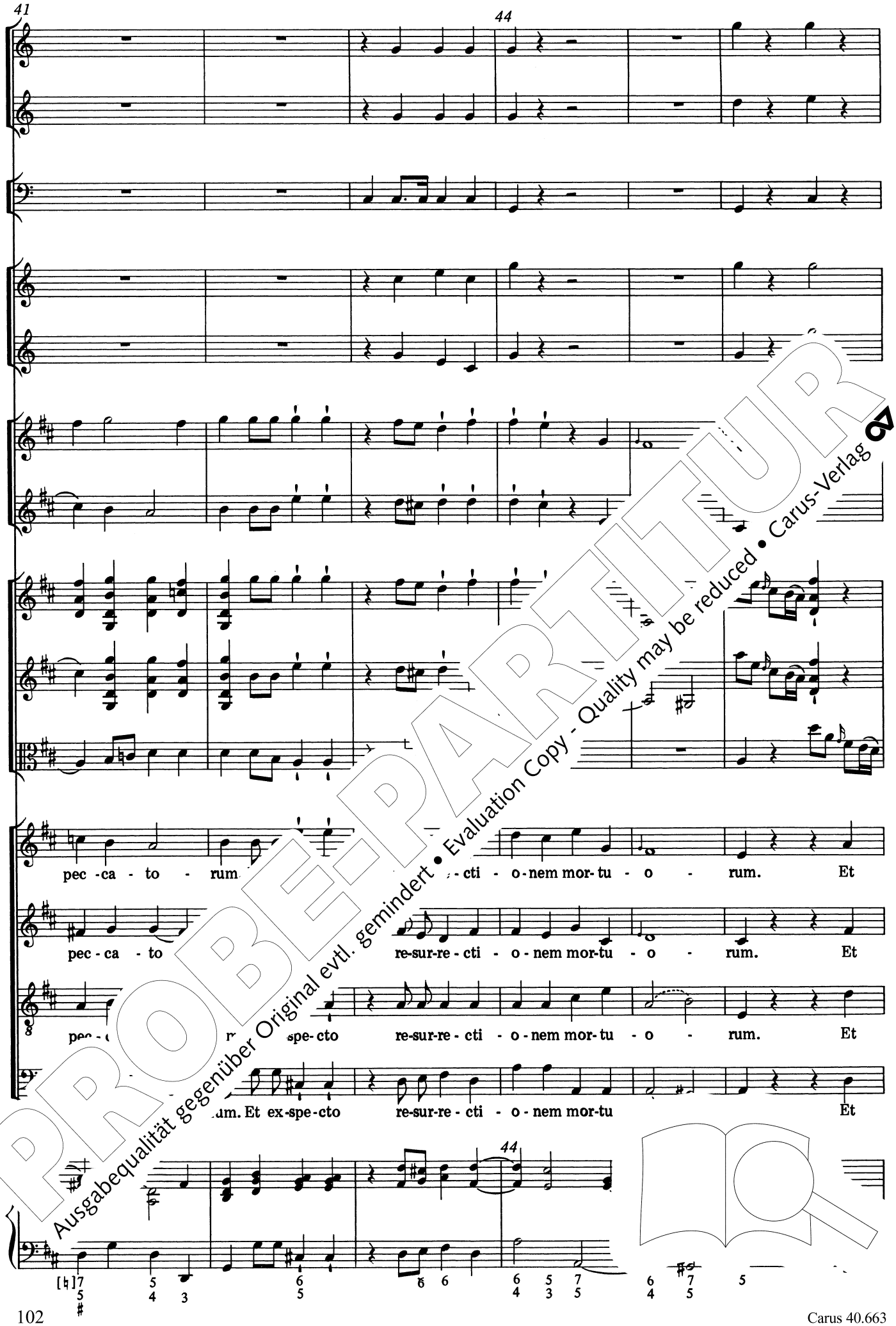
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



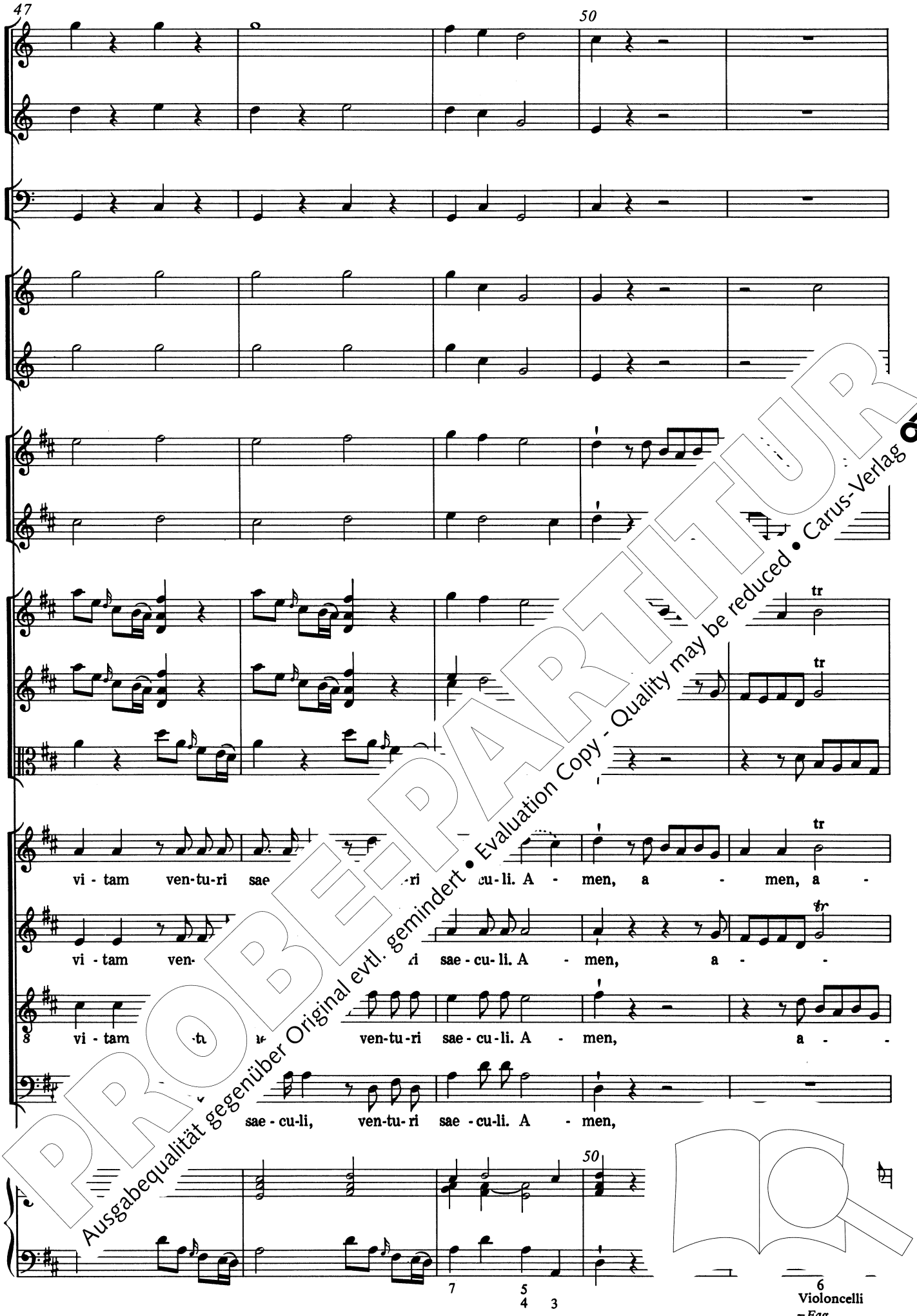
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



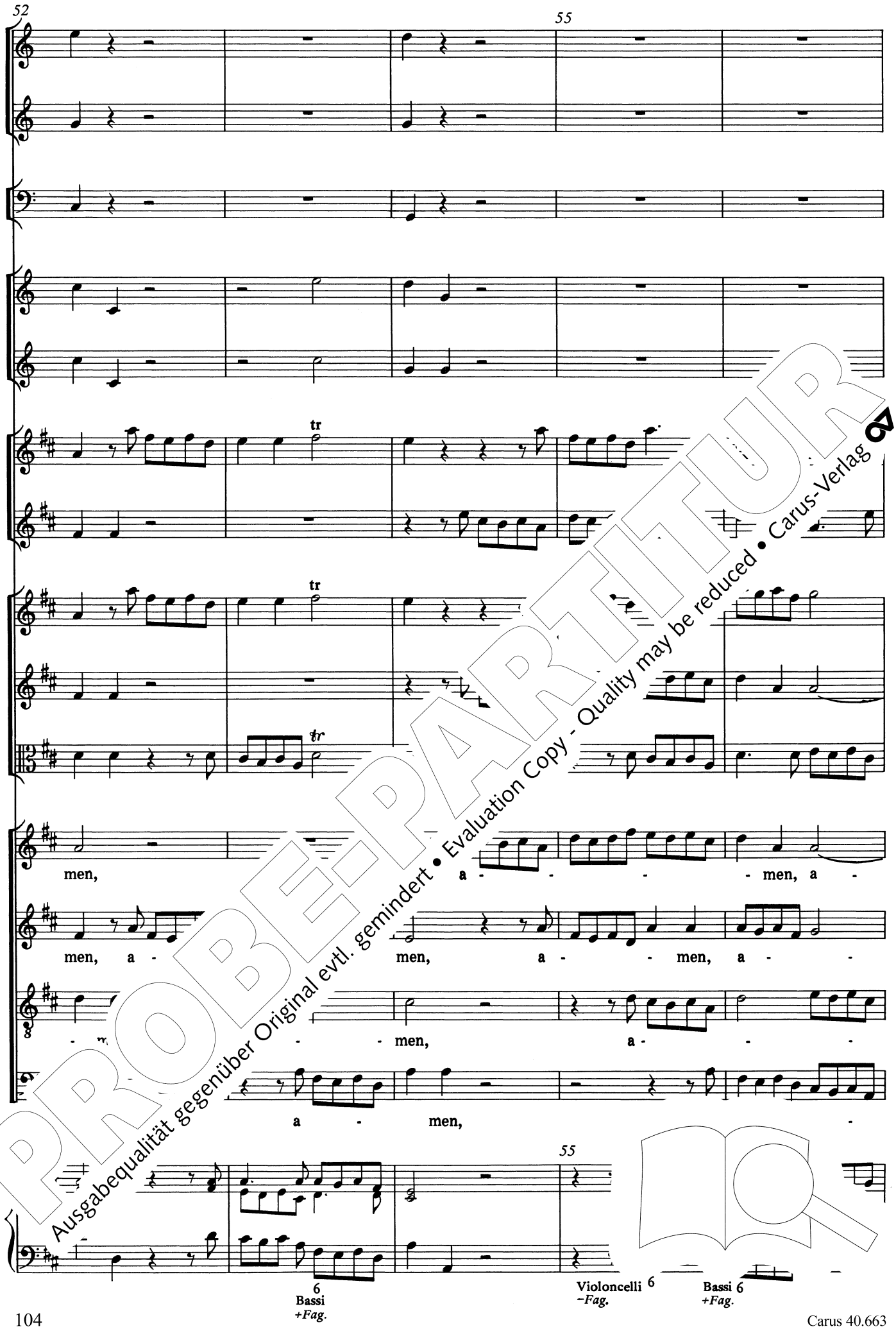
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



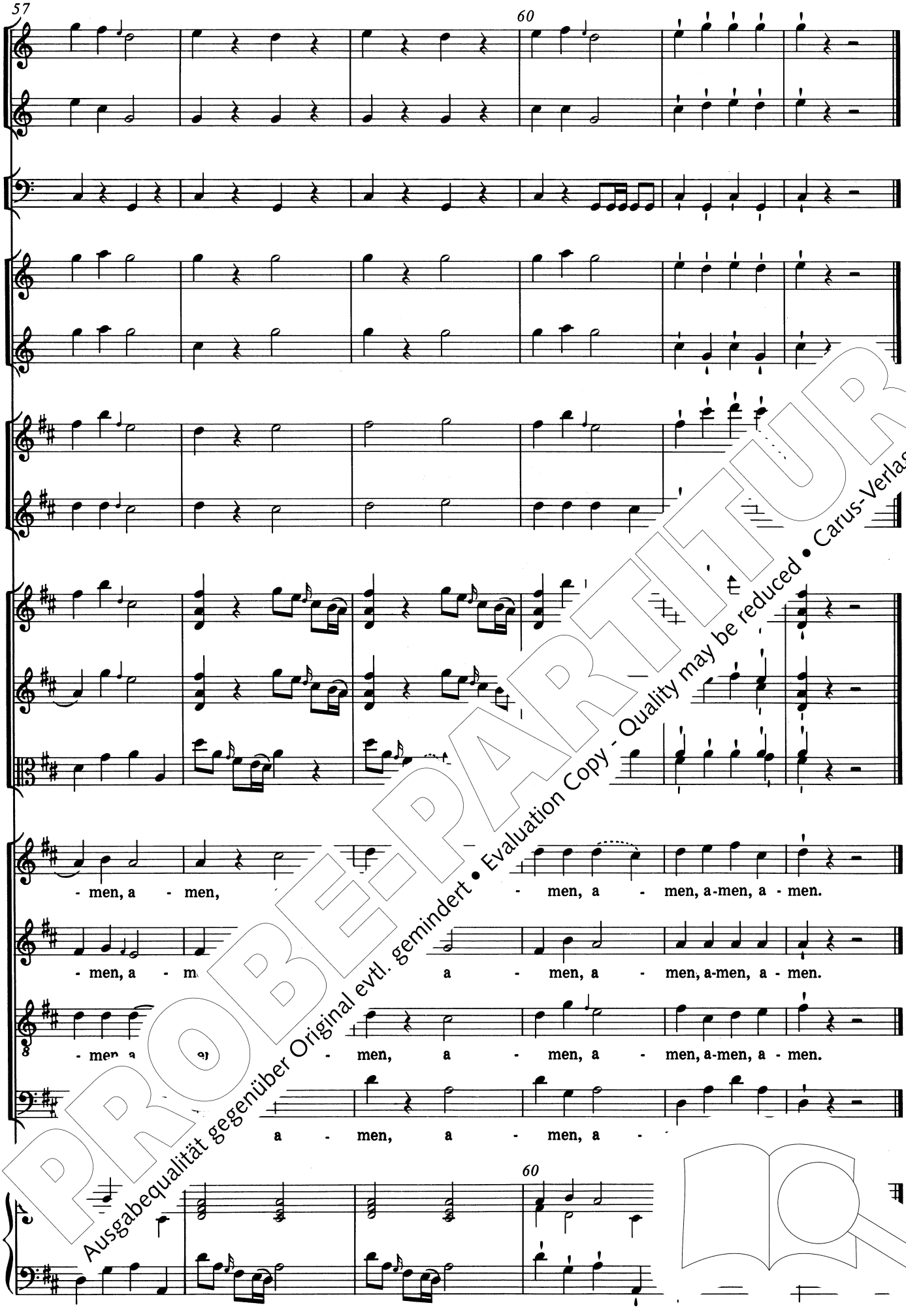
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



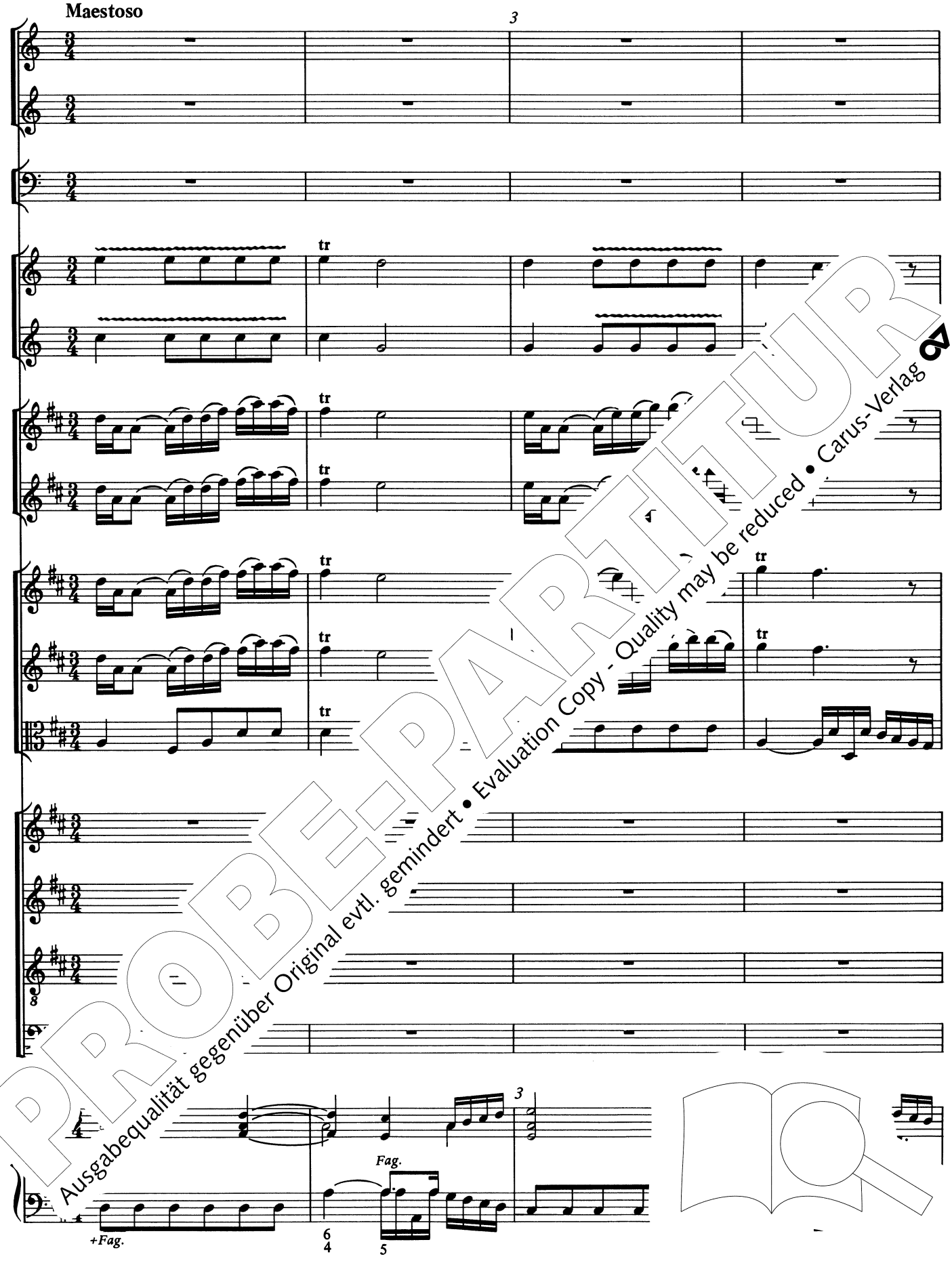
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



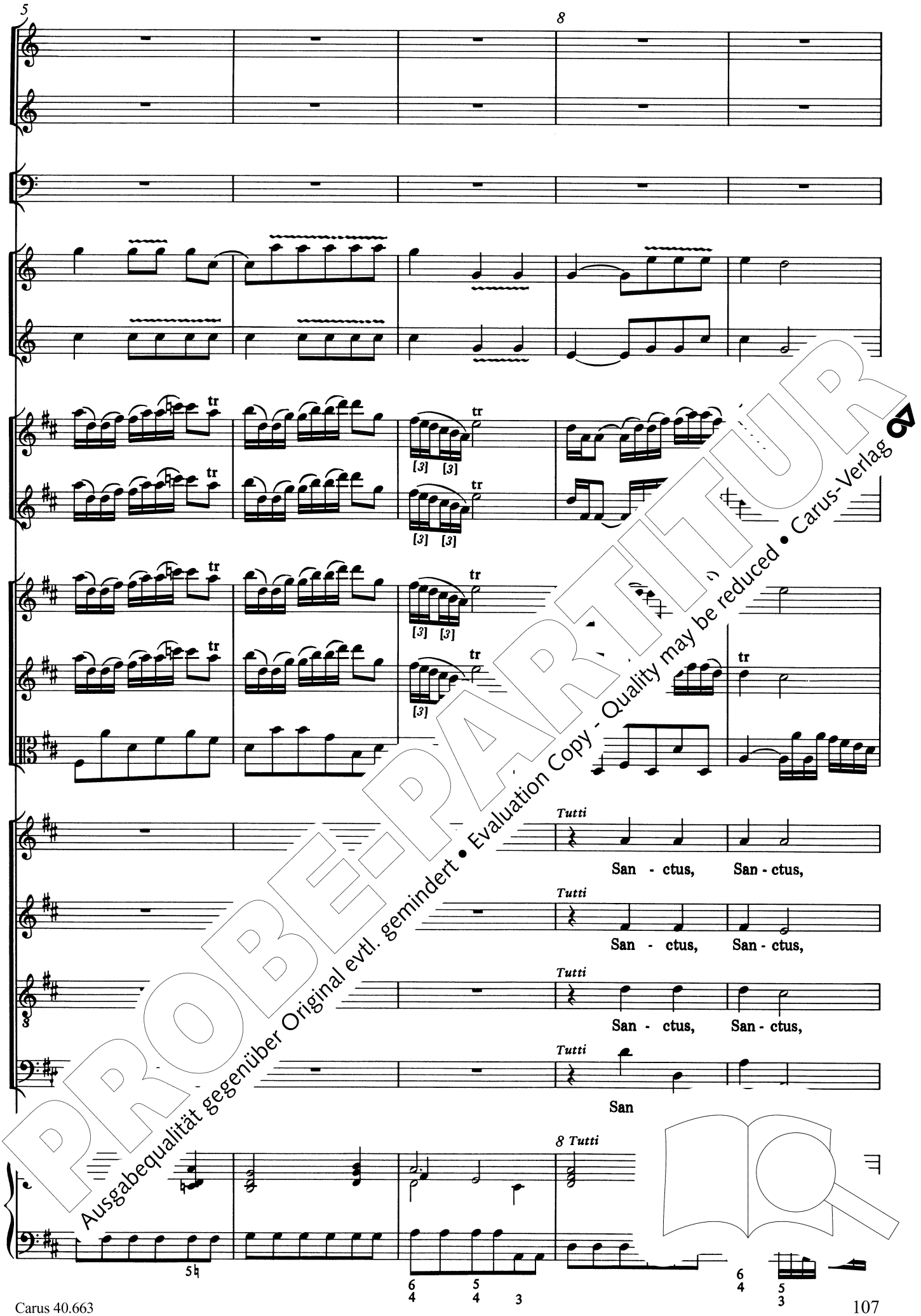
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Sanctus

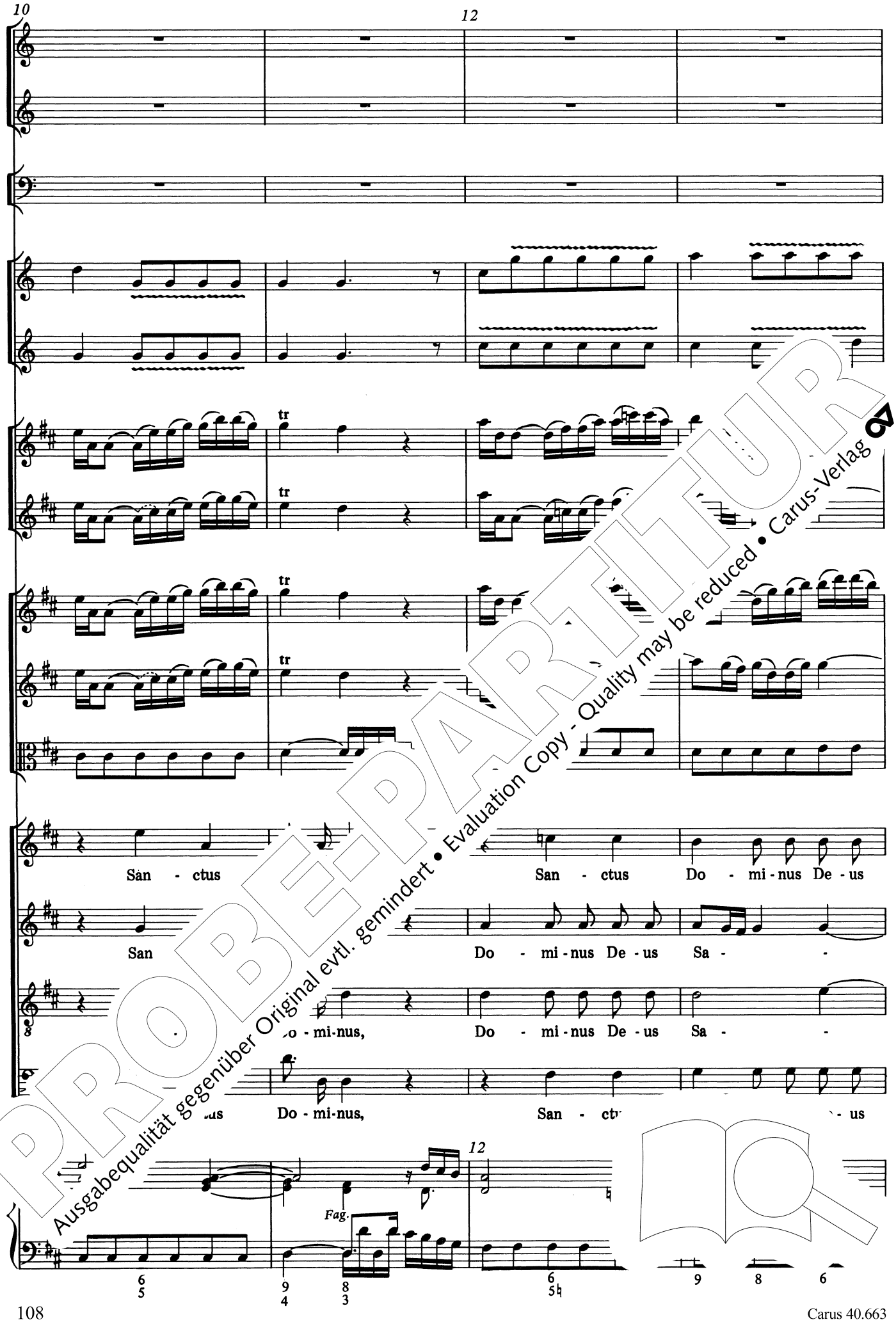
12. Sanctus



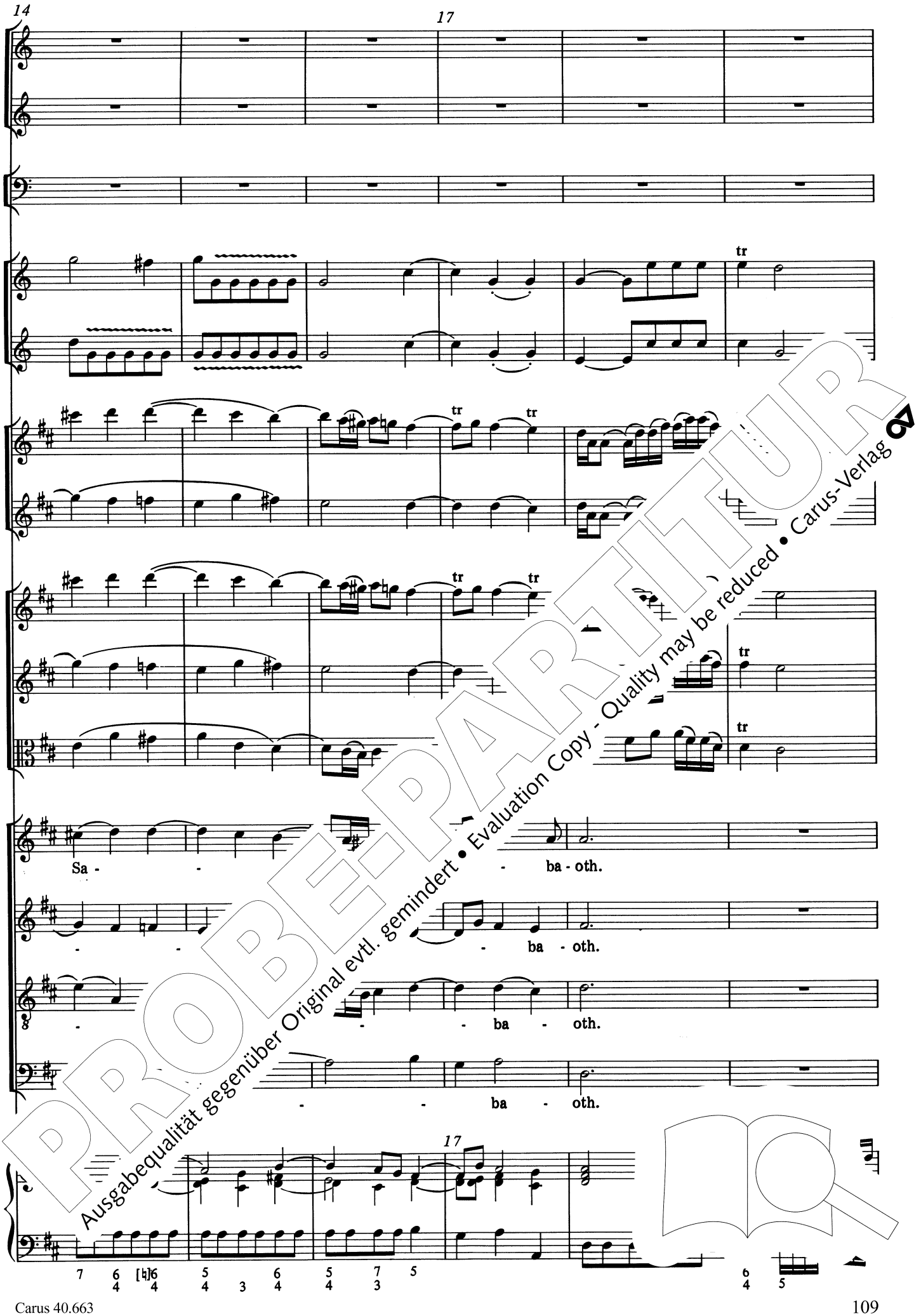
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



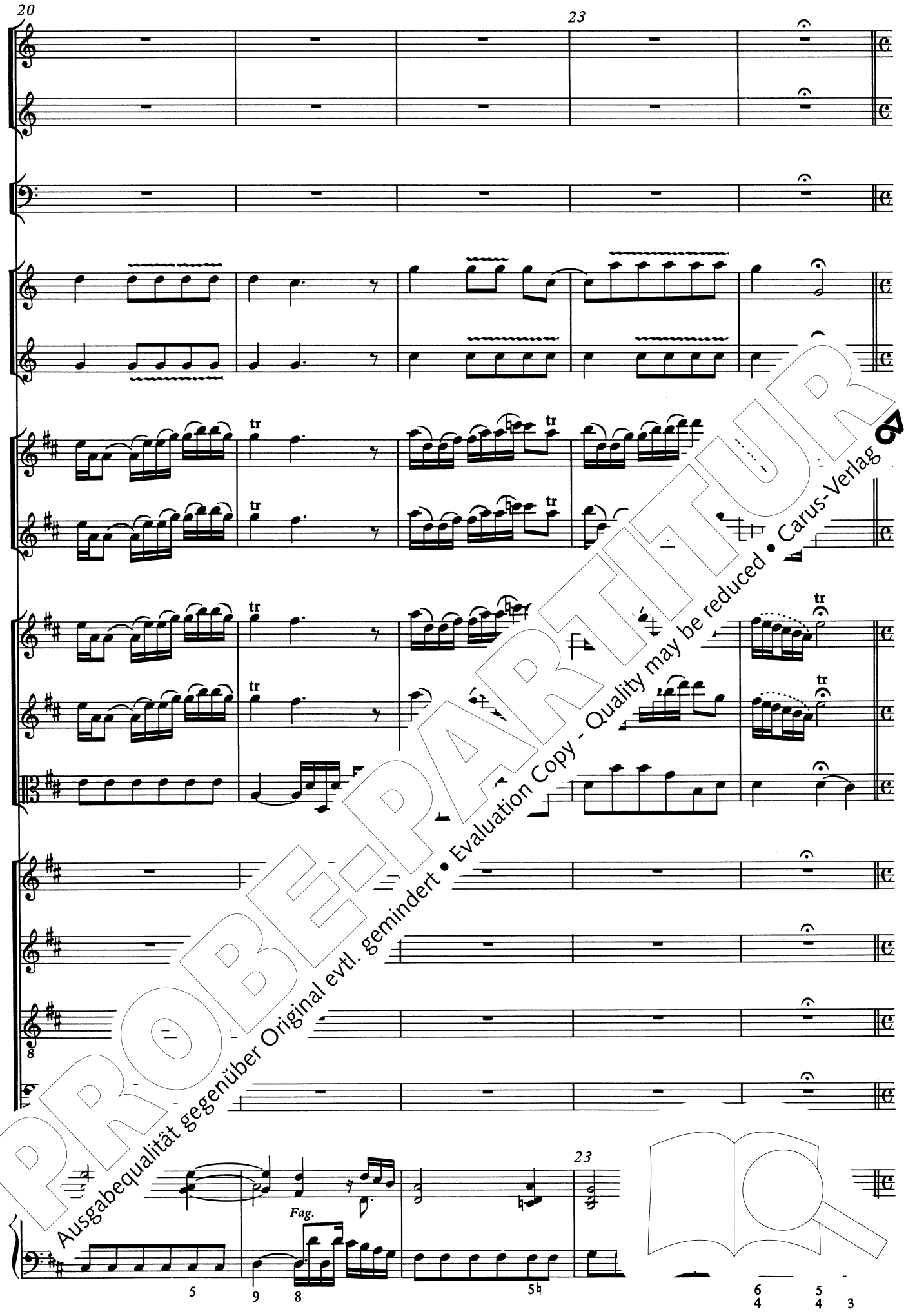
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



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



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

25 **Allegro di molto**

27

Ple - ni sunt cae - li et ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - -

Ple - ni sunt cæ ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - -

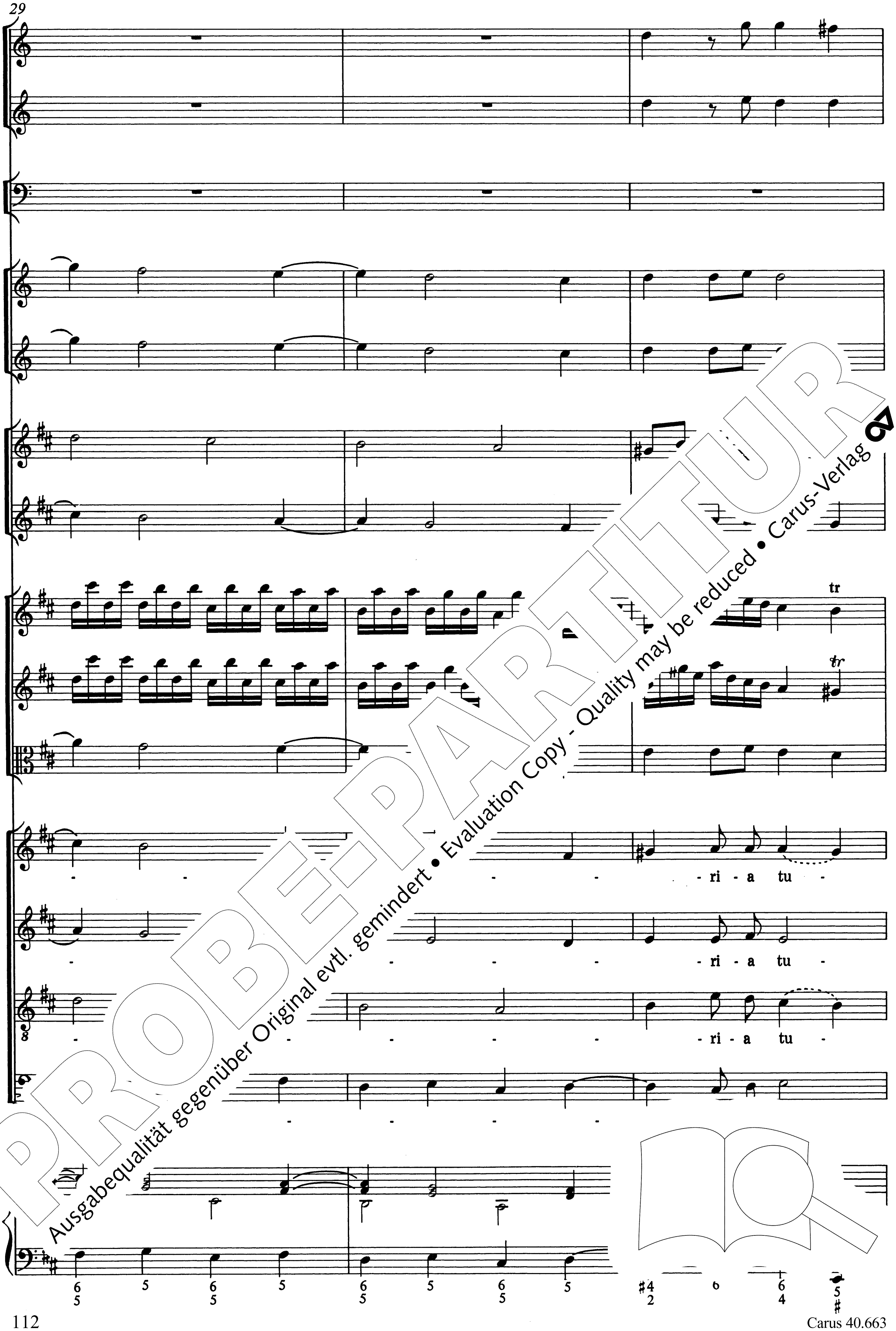
Ple - n - ra, ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo -

et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et

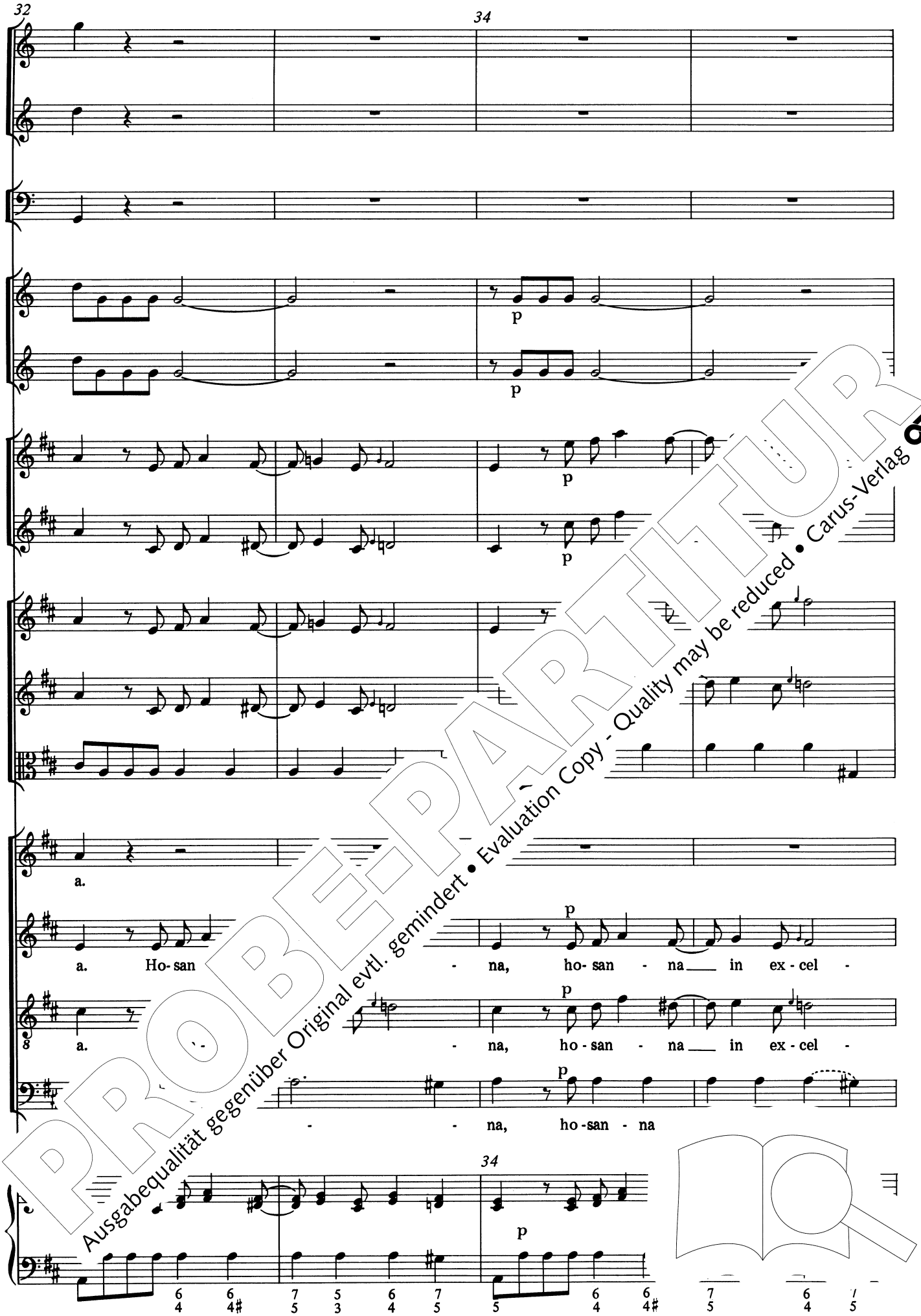
27

5 6 5 5

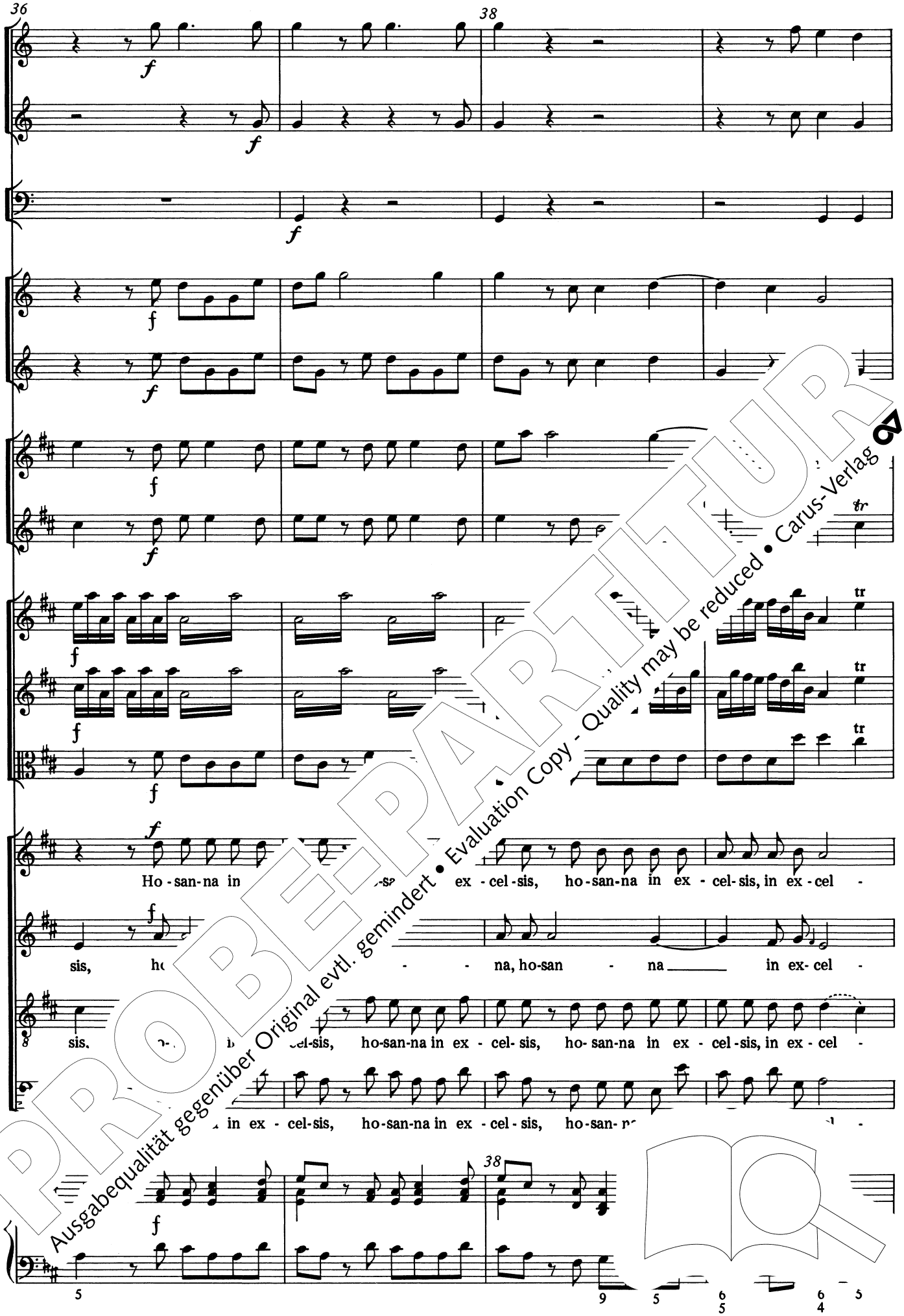
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



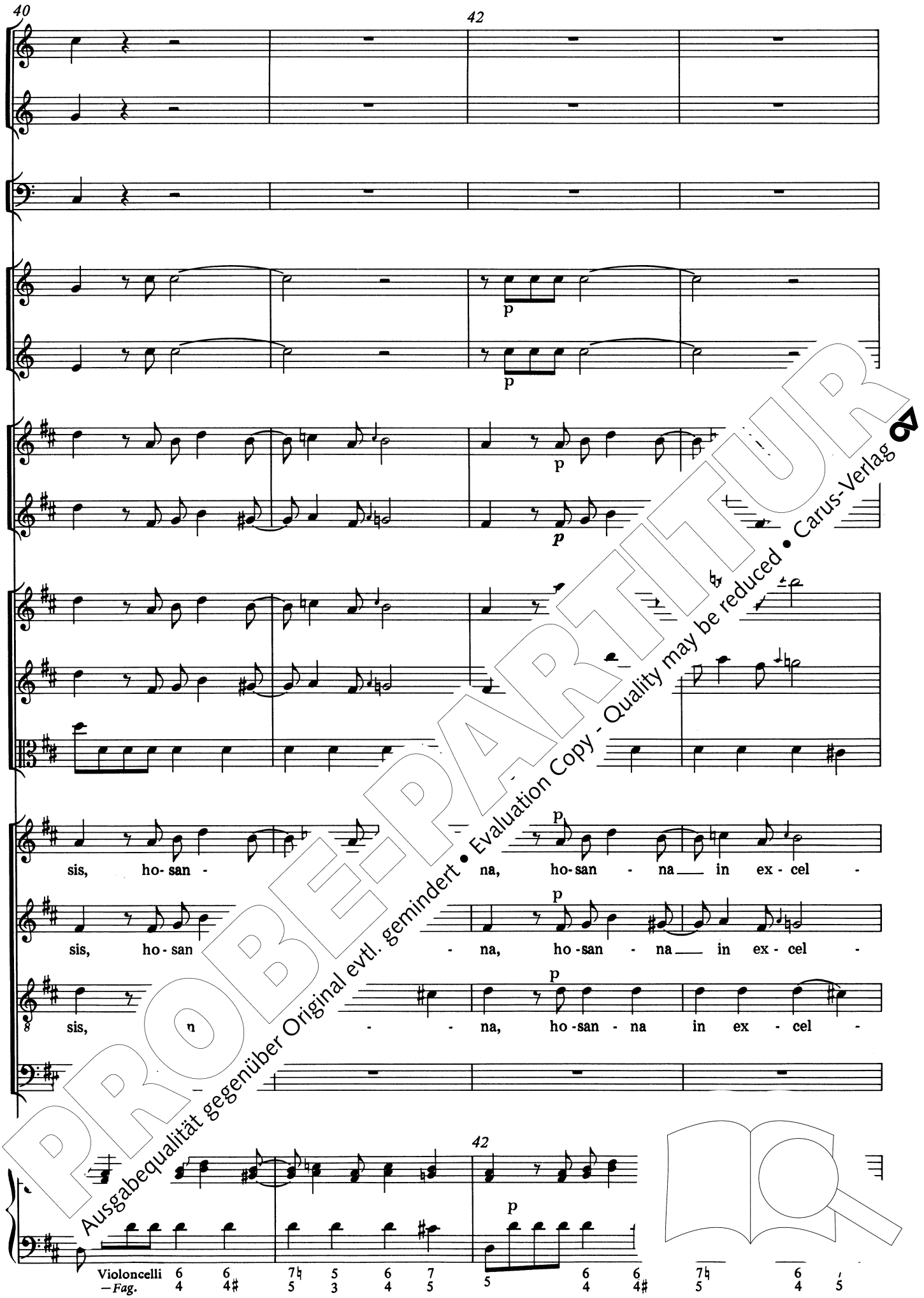
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



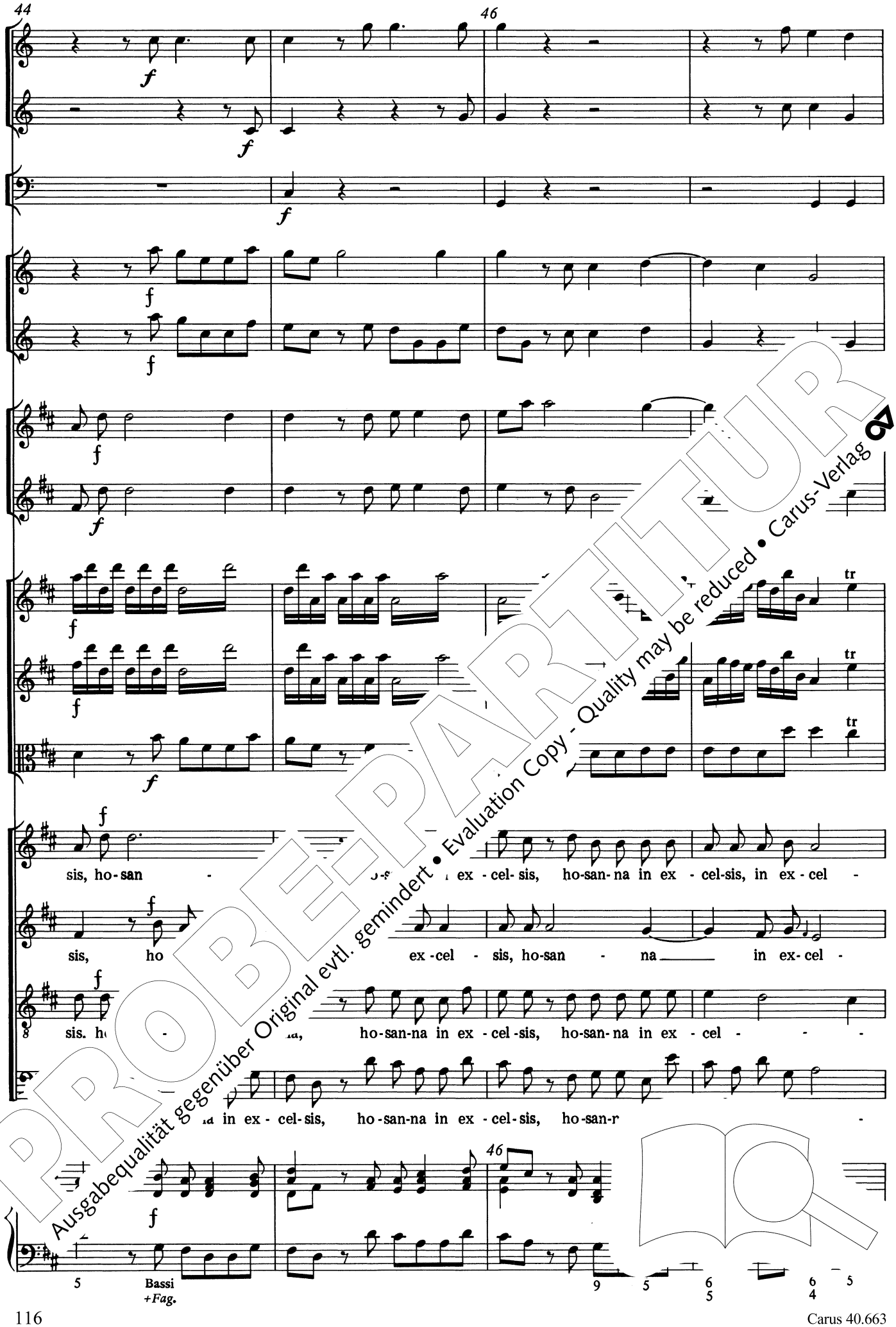
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



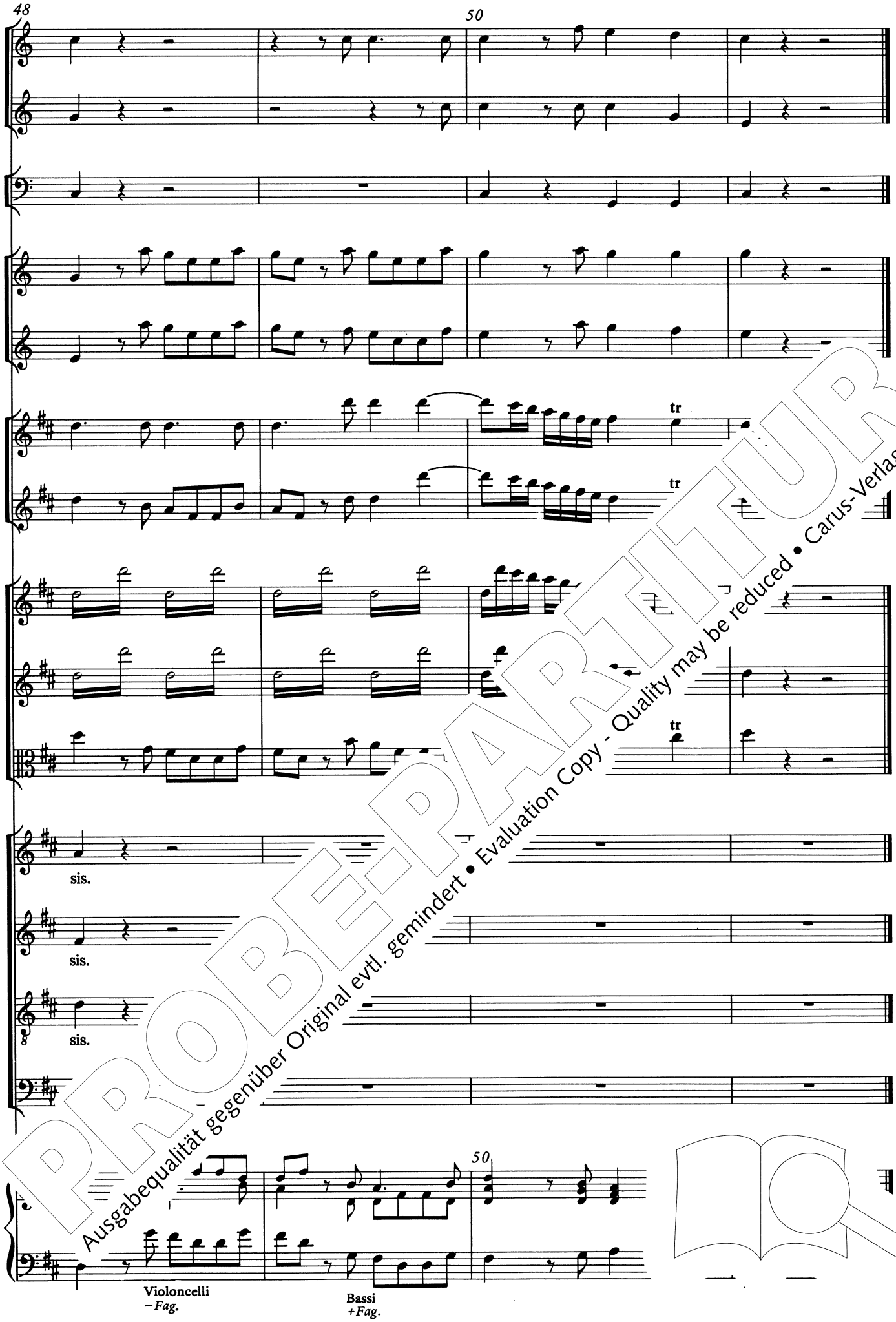
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



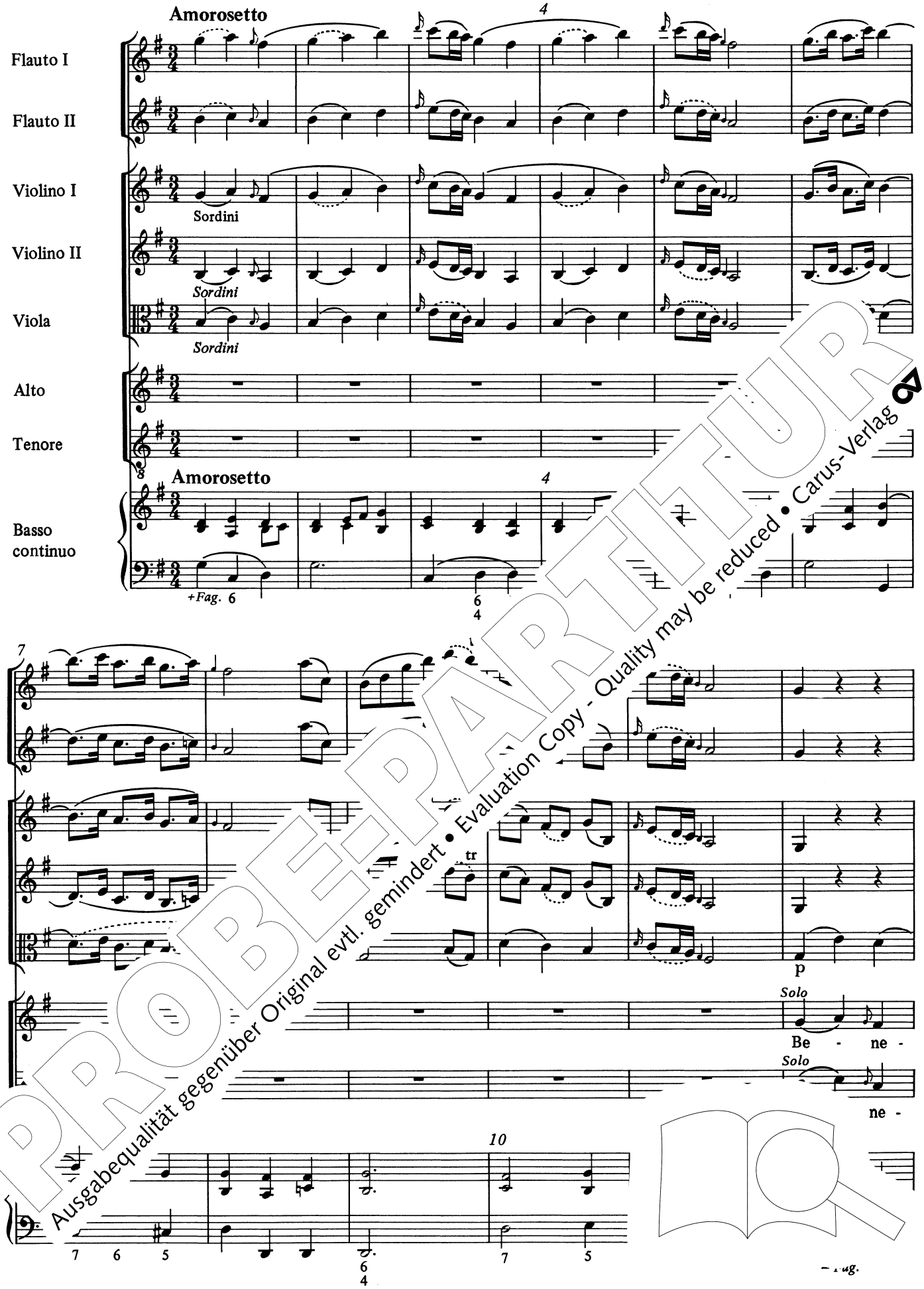
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



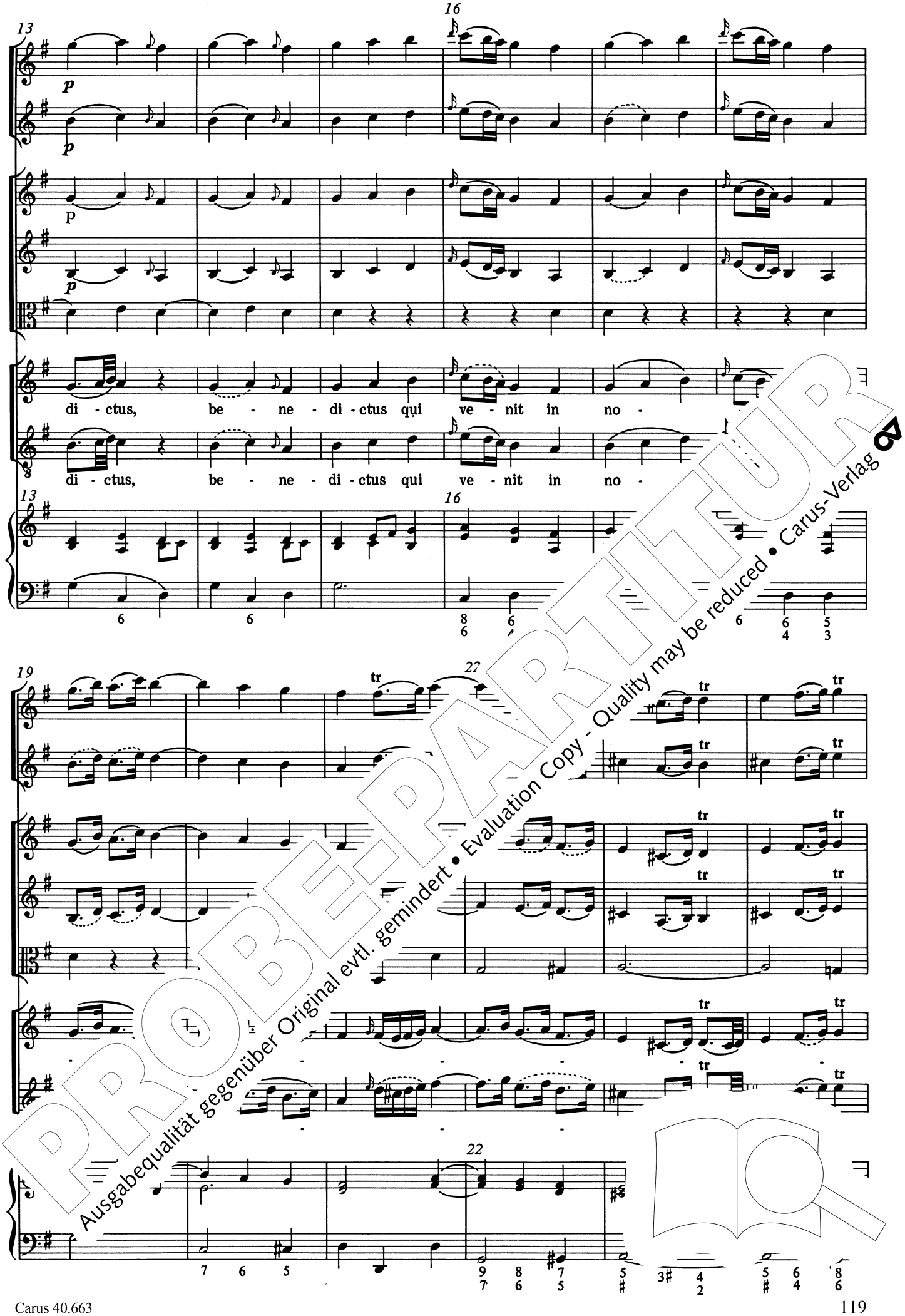
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



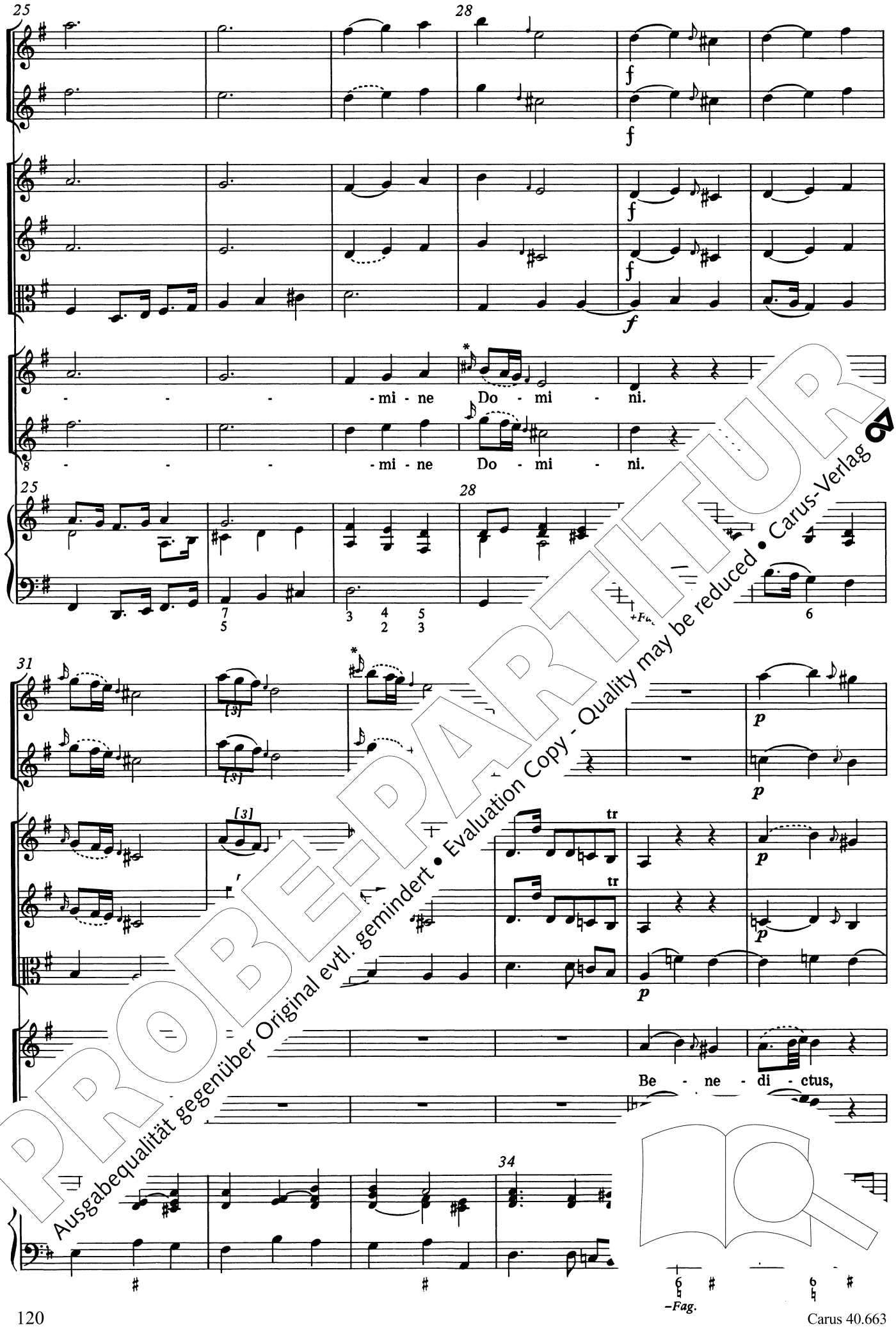
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



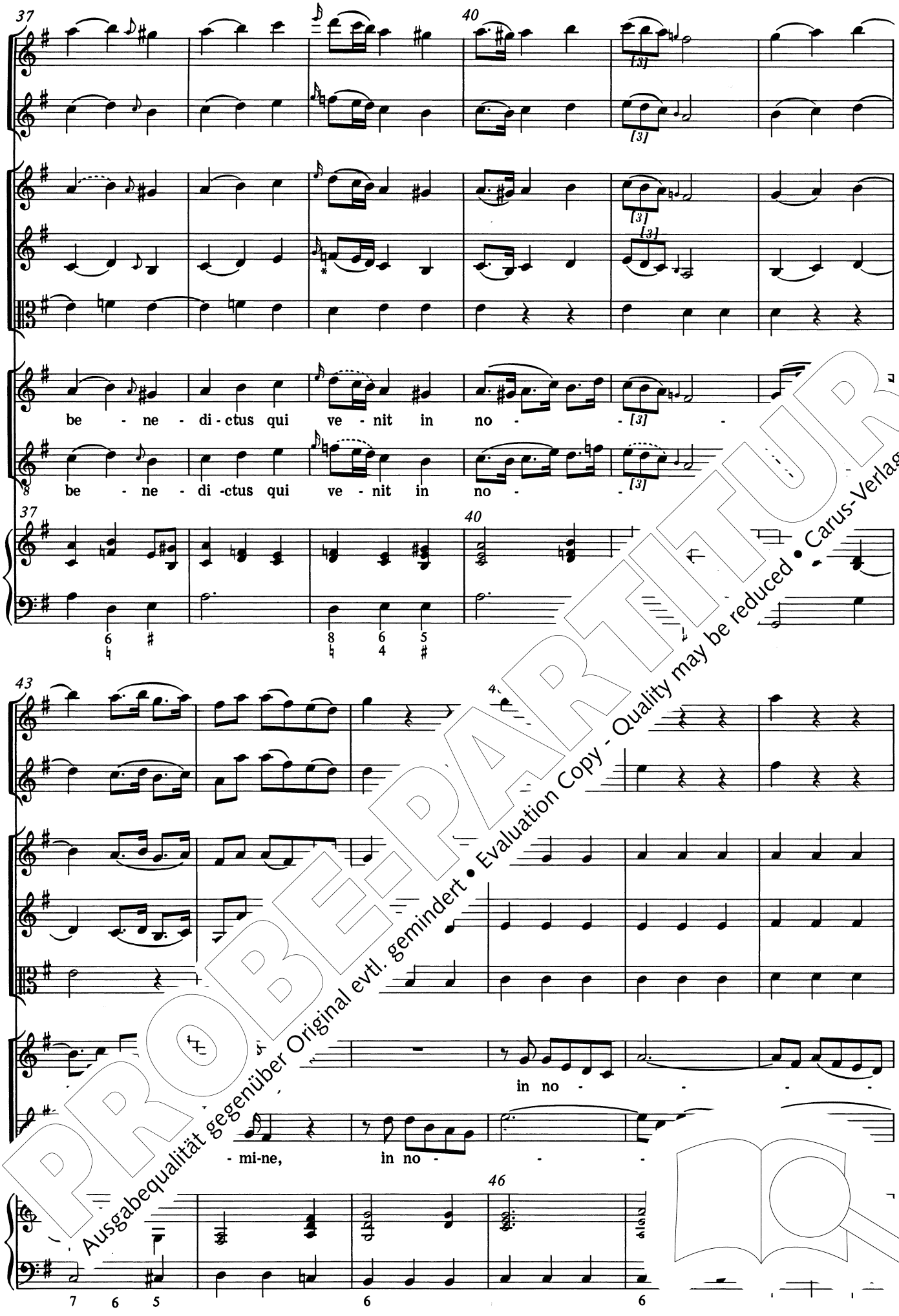
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



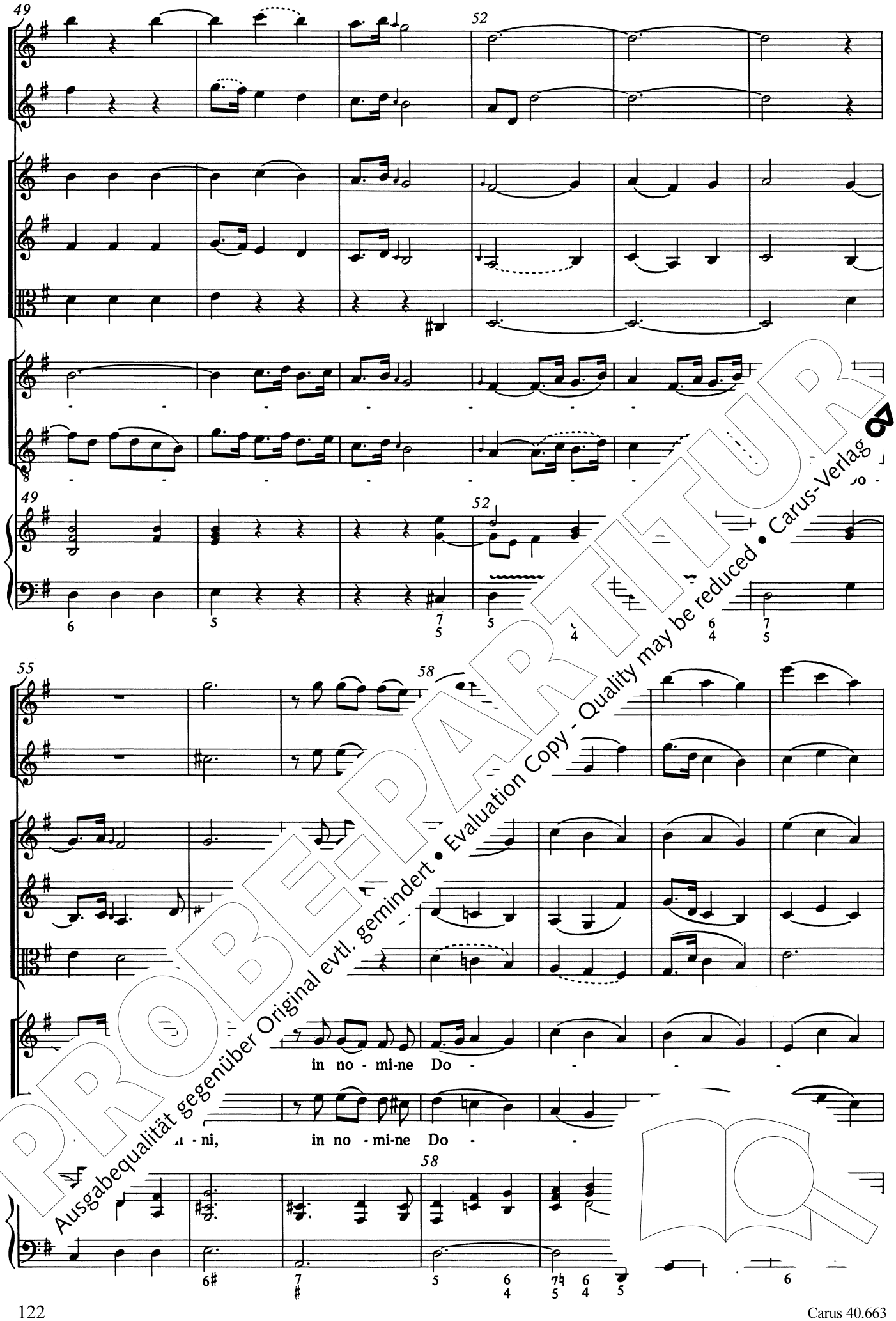
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



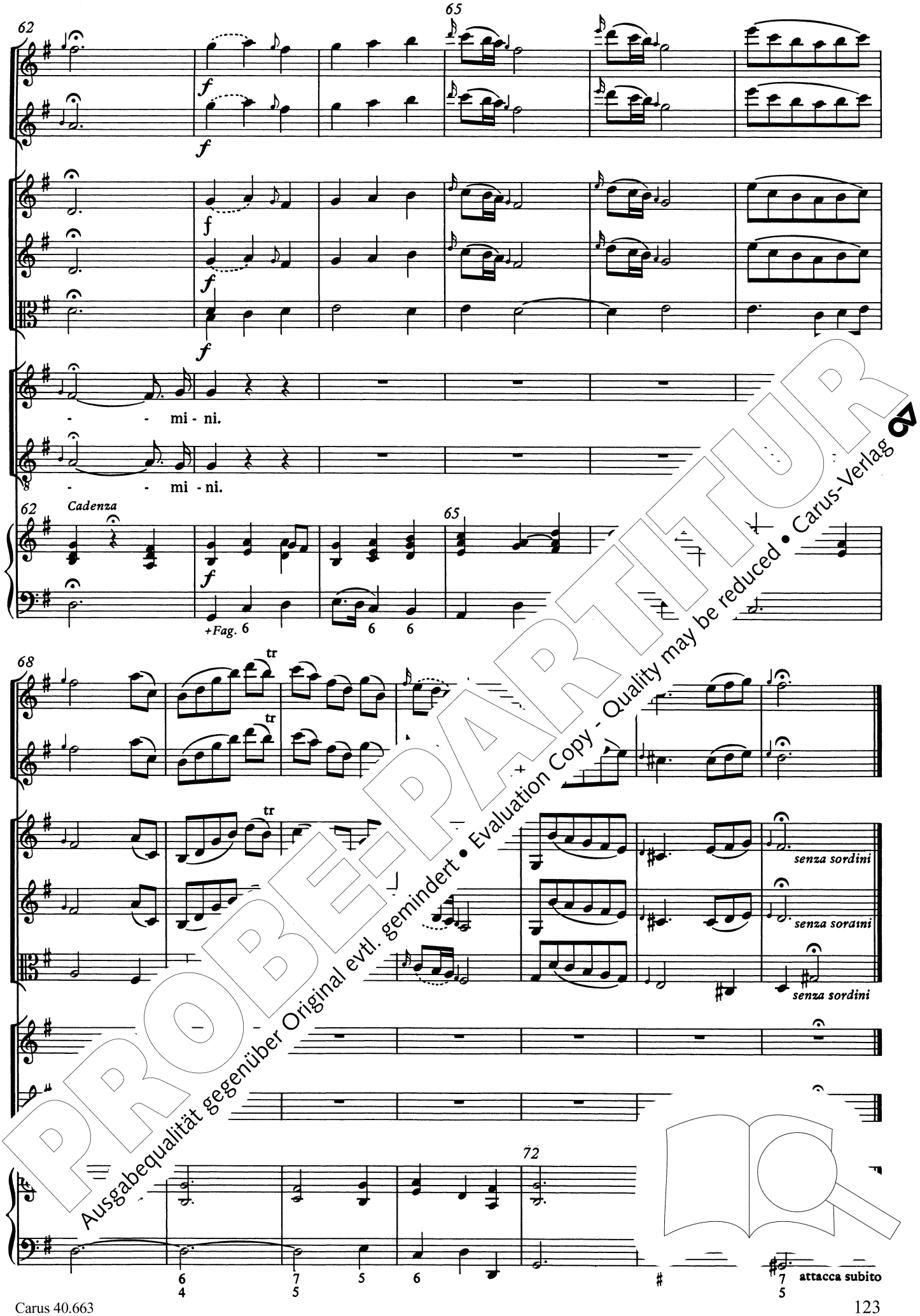
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



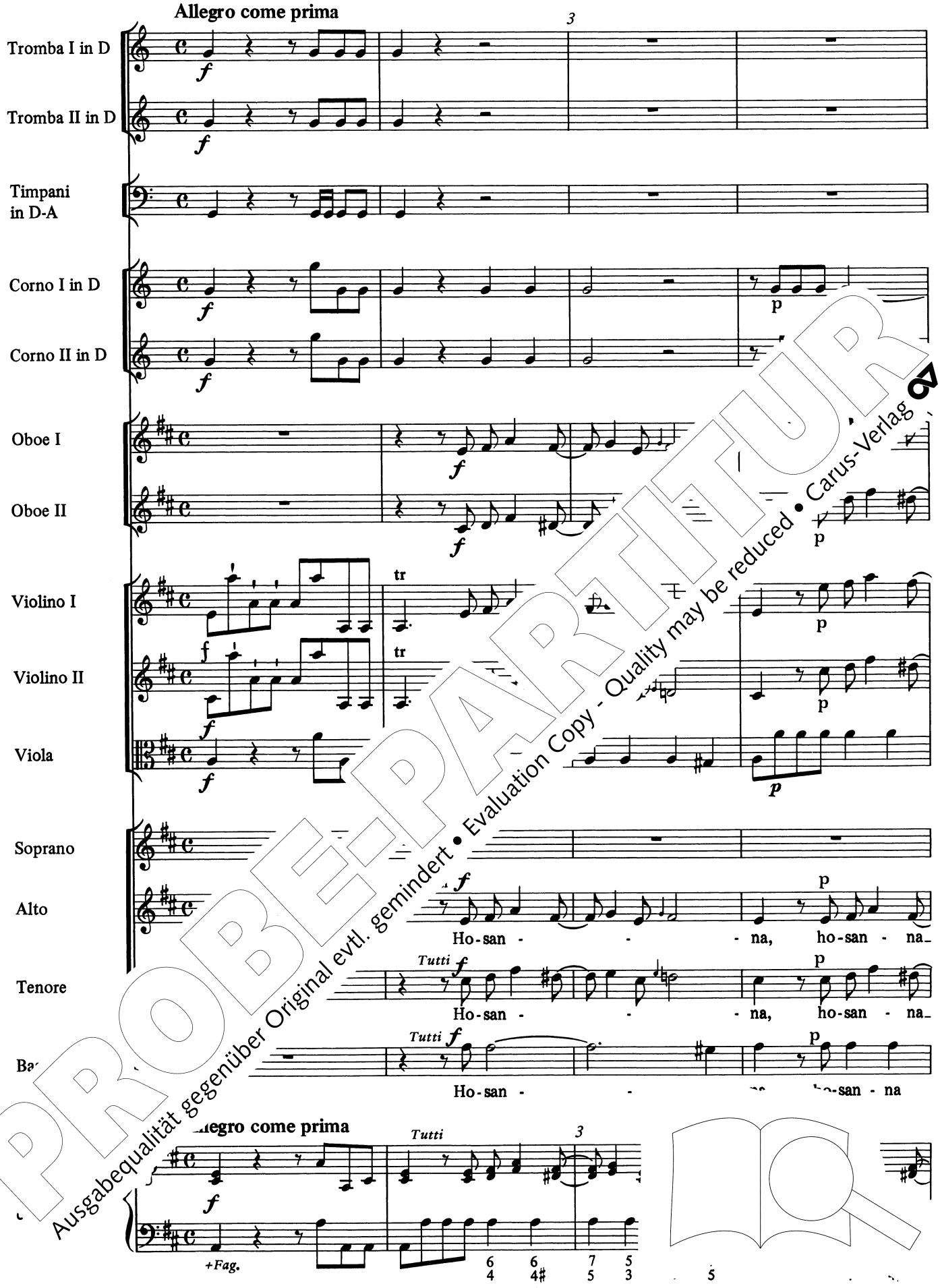
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



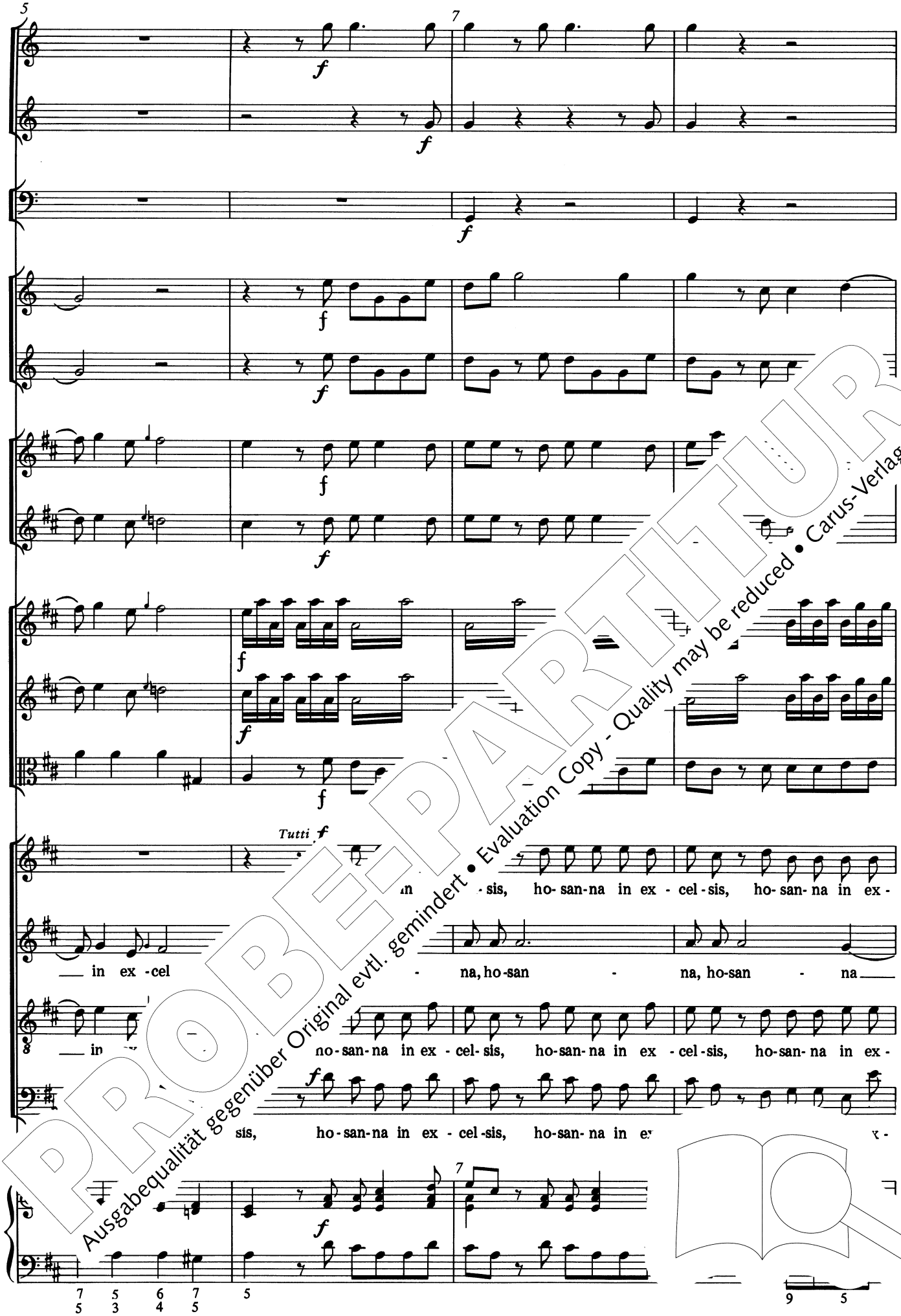
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



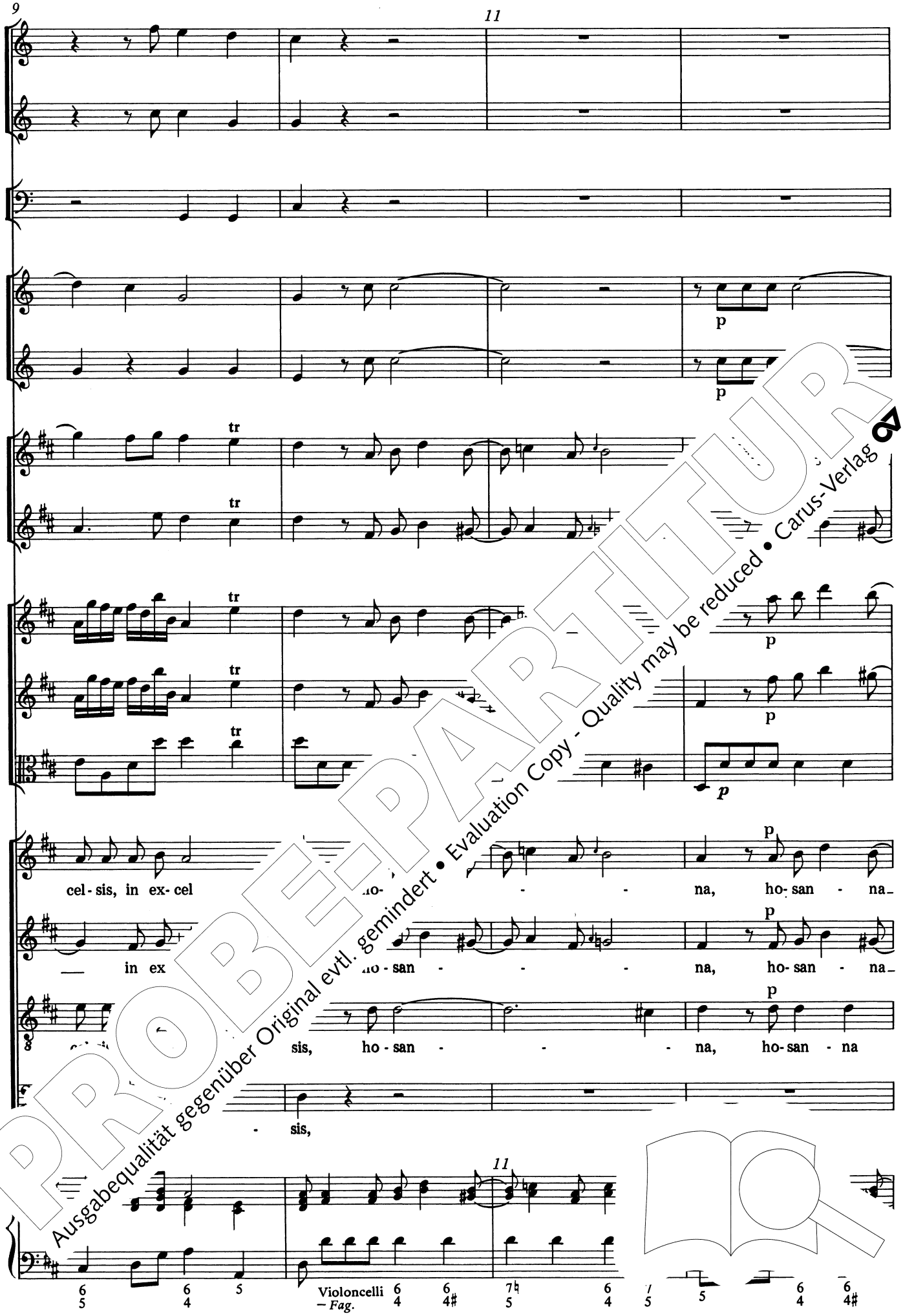
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



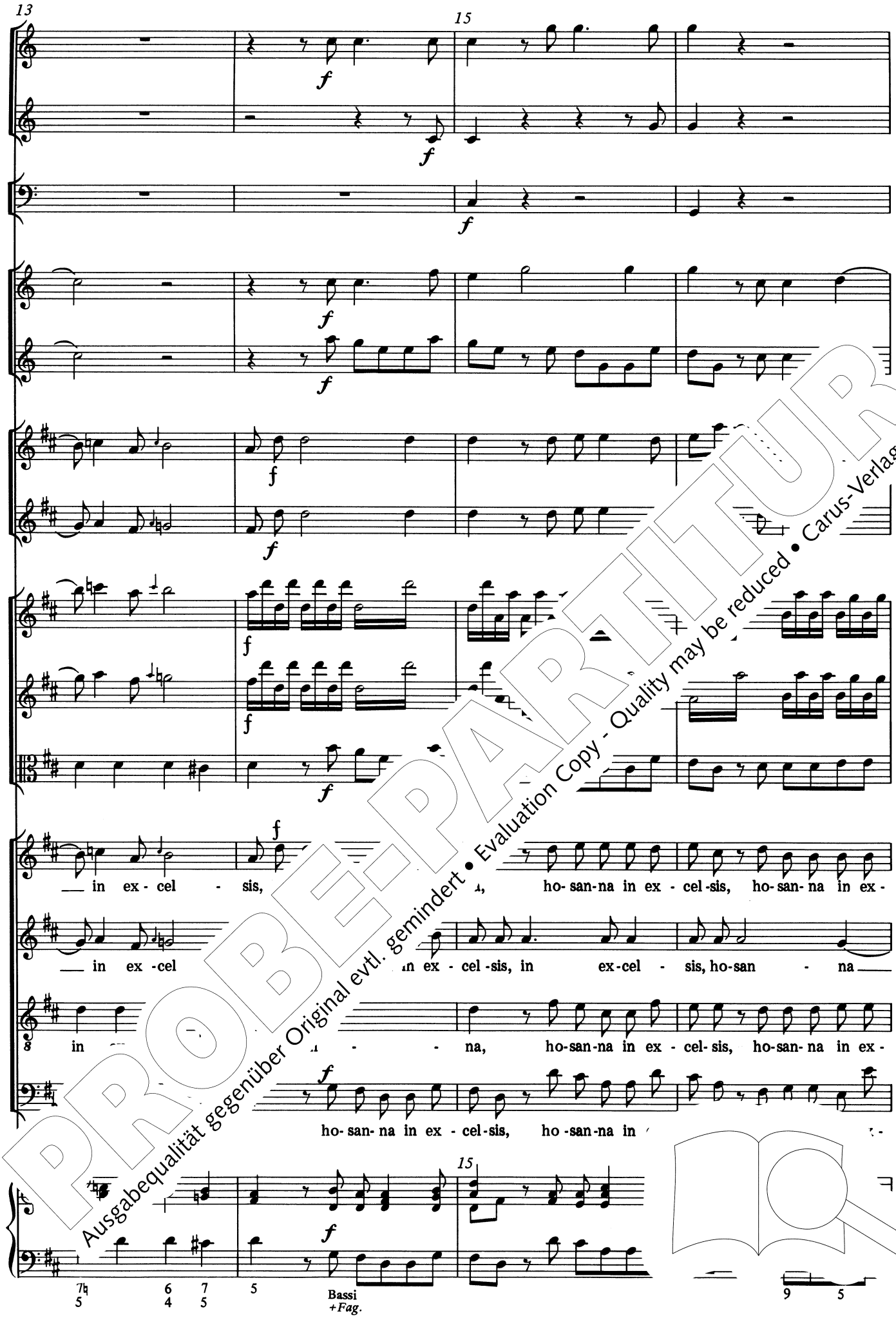
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



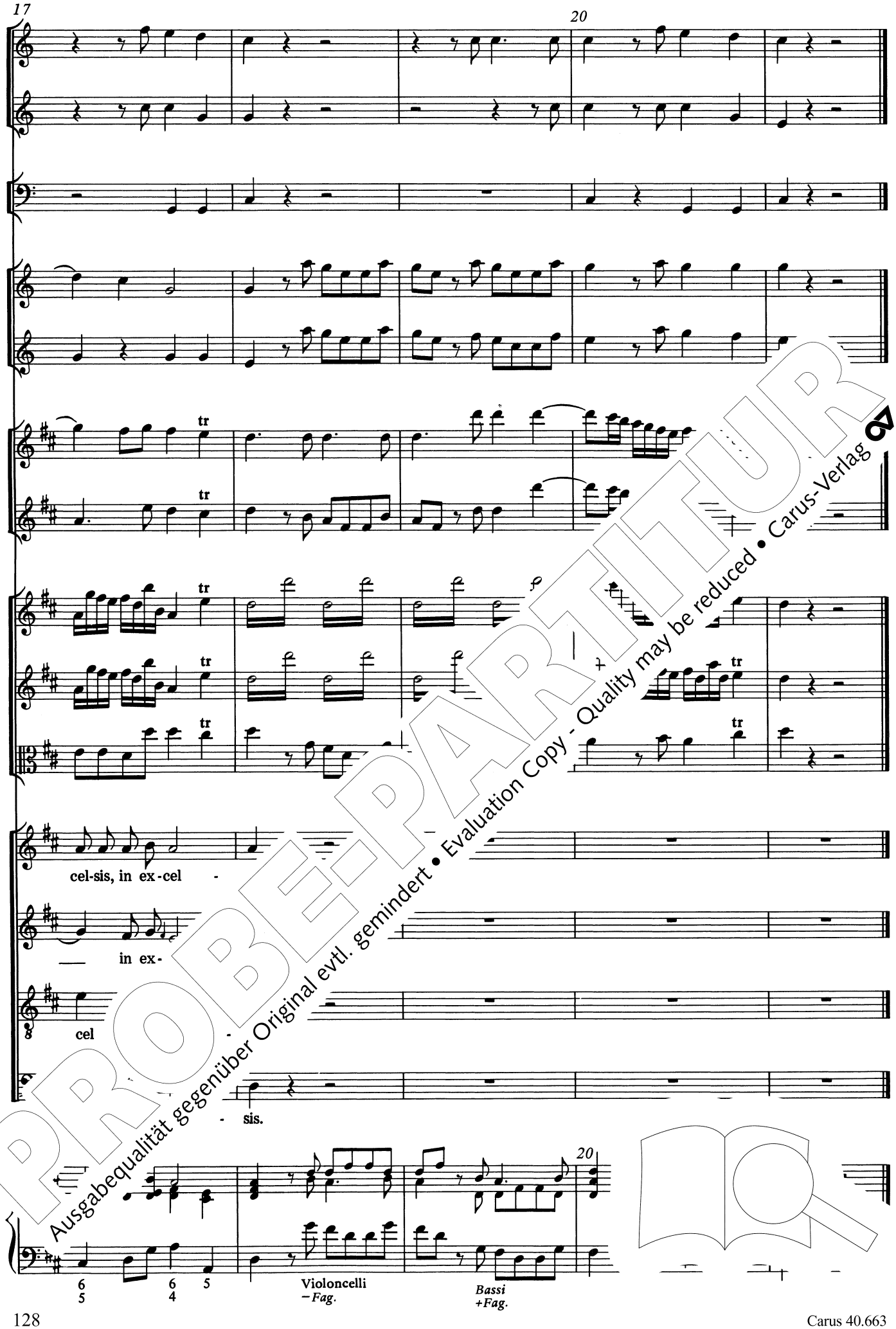
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



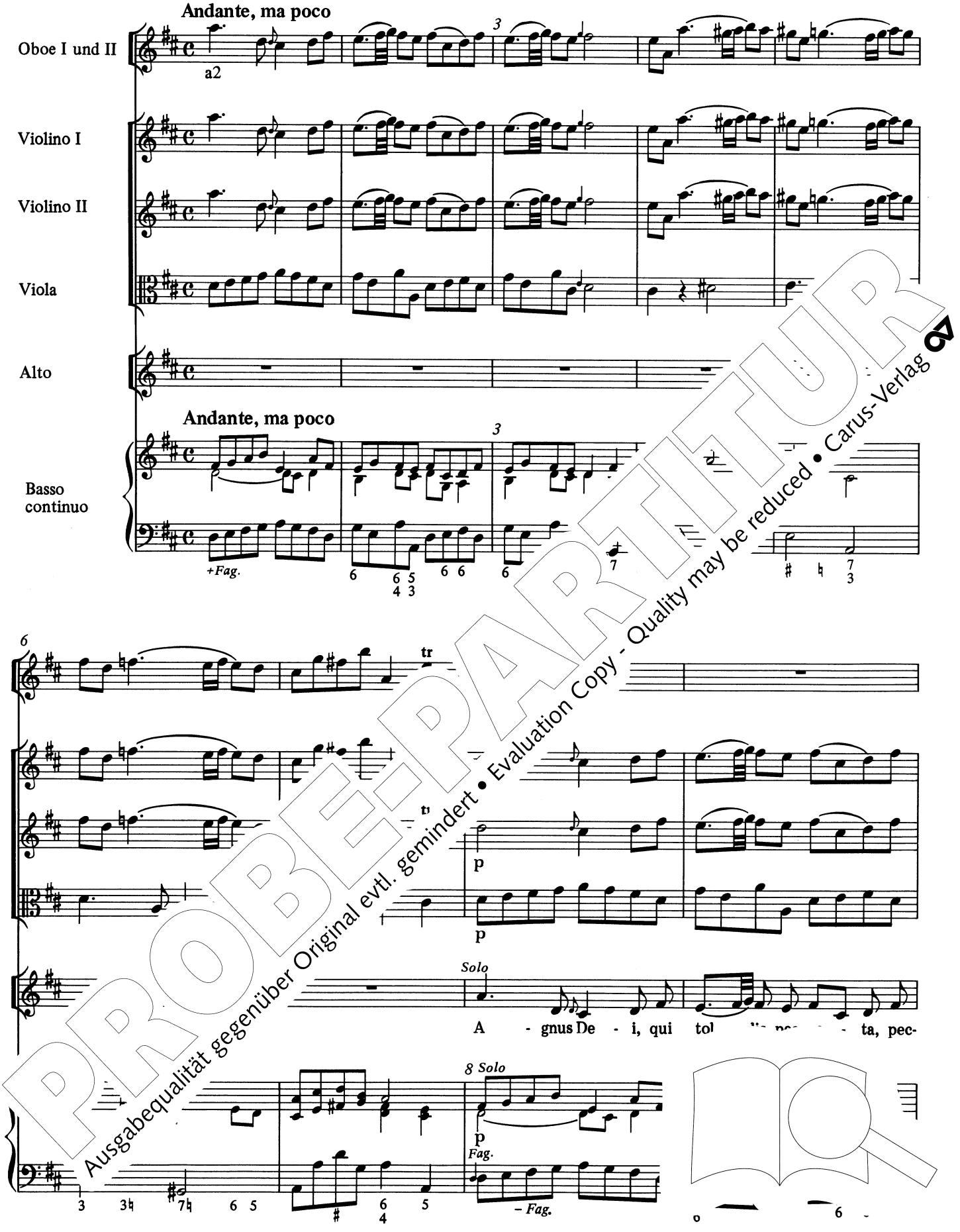
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



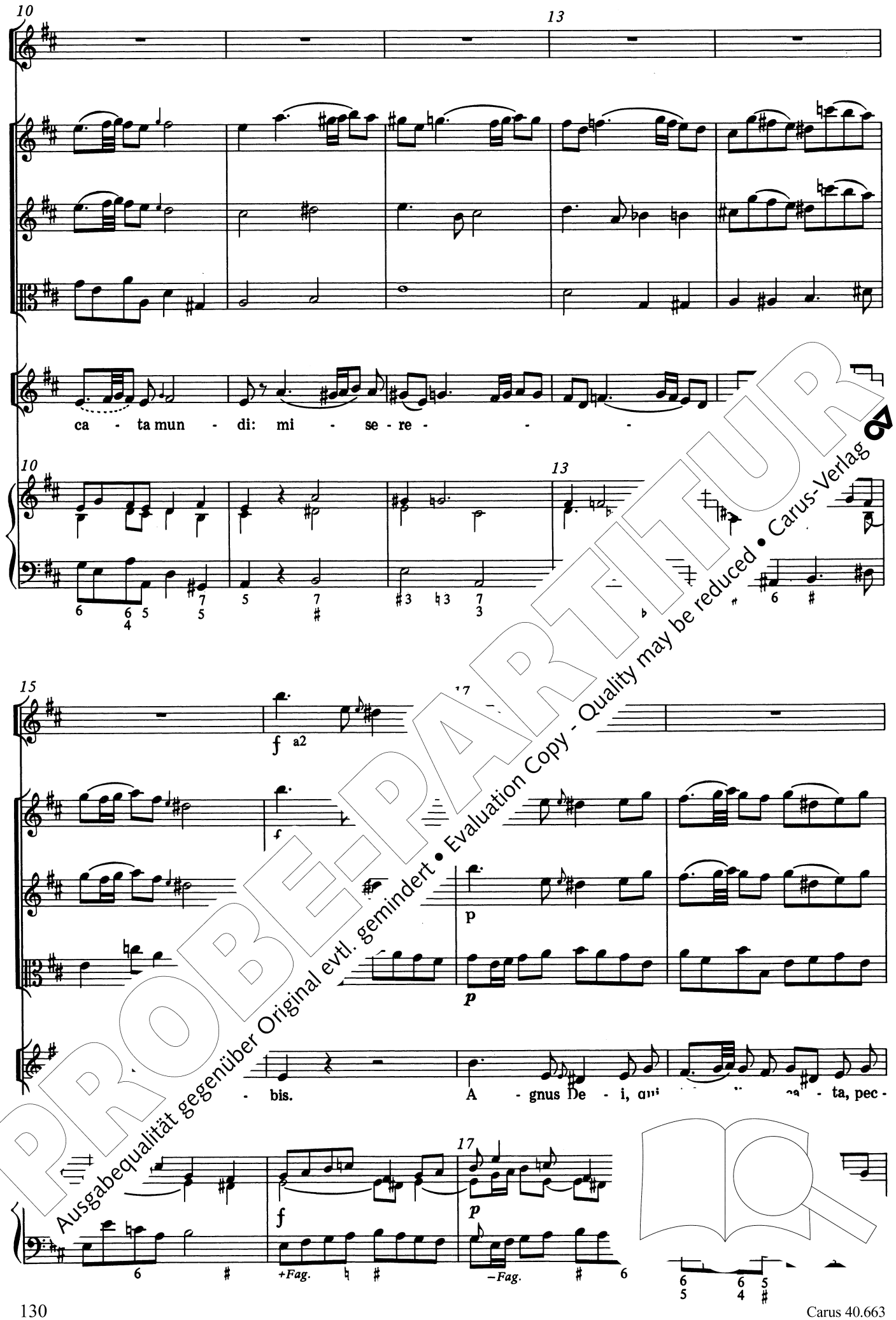
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Agnus Dei

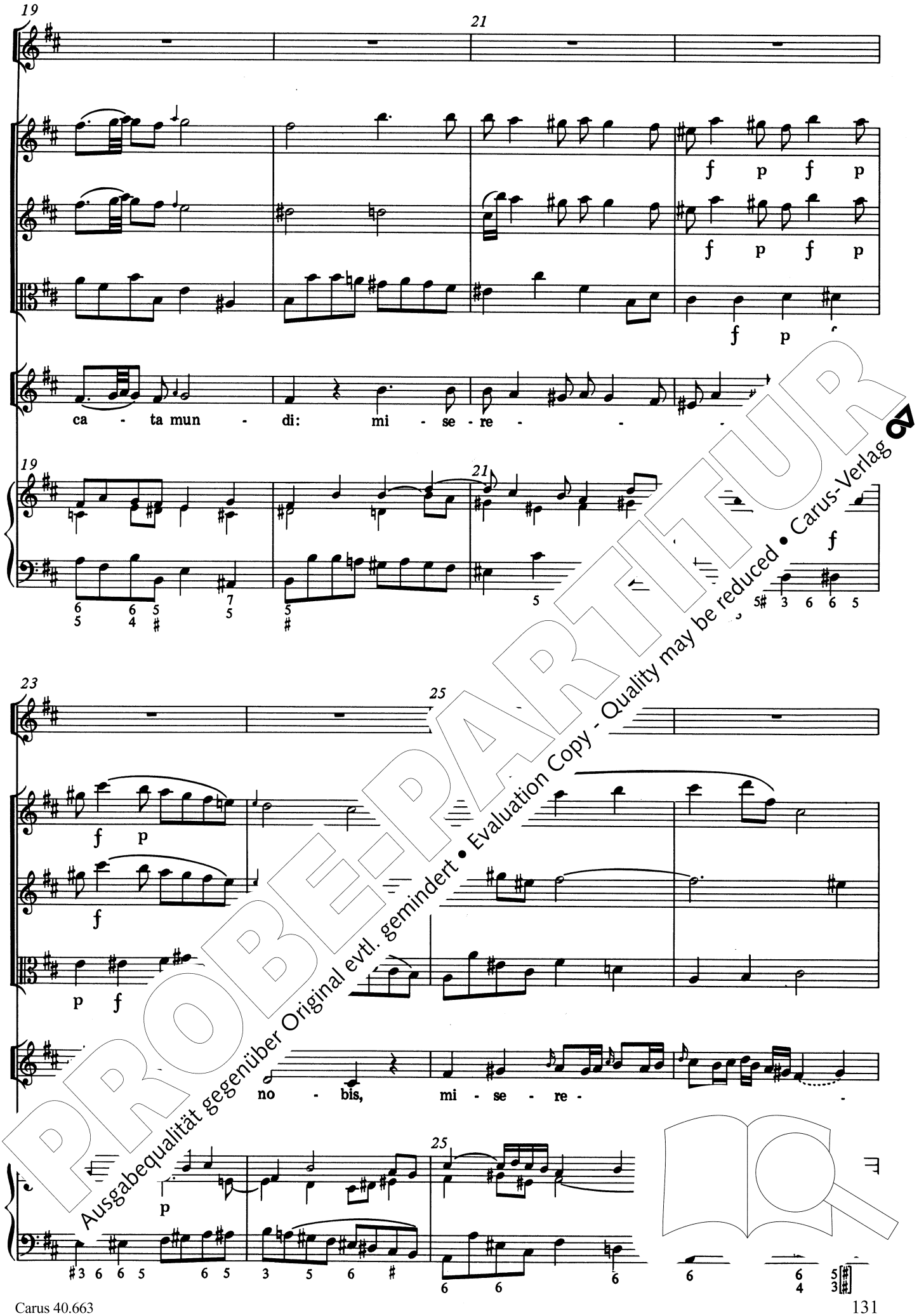
15. Agnus Dei



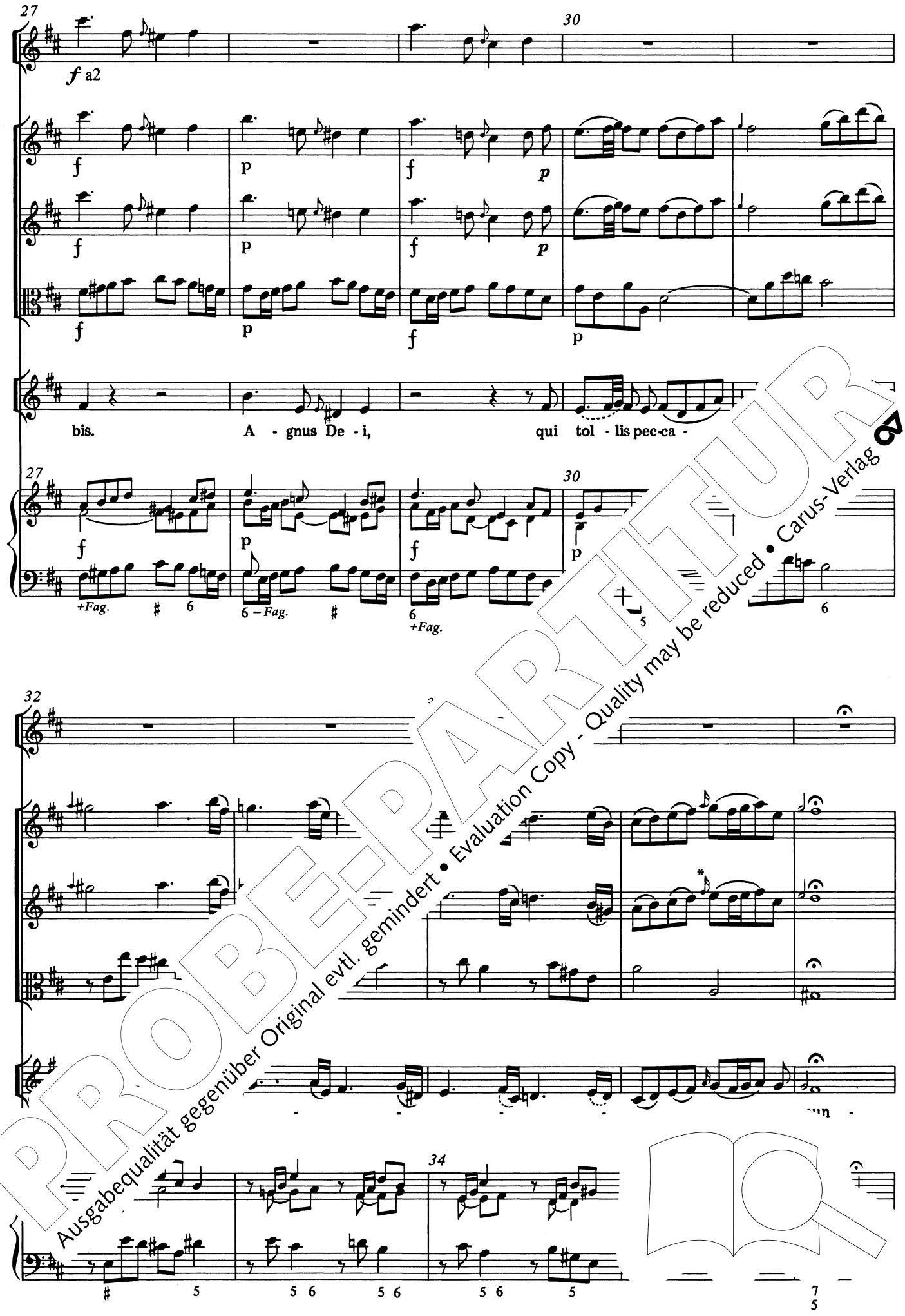
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



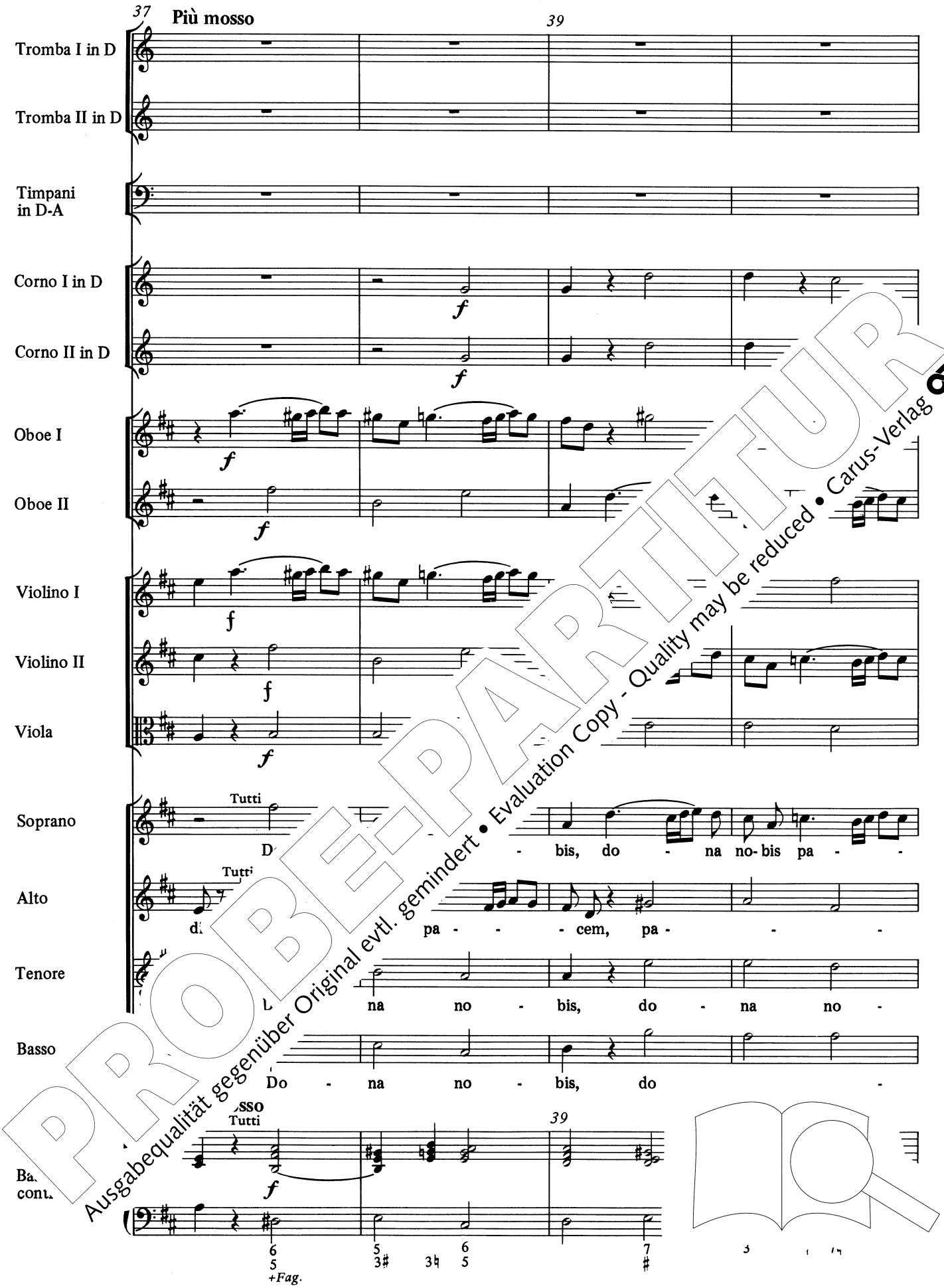
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



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



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

- cem, do - nc bis, do - na no -

cem, do - - - - cem, pa -

- cem, do - na no - bis pa - -

- - cem, pa -

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

47

bis pa - - cem, do - - na no-bis pa - -

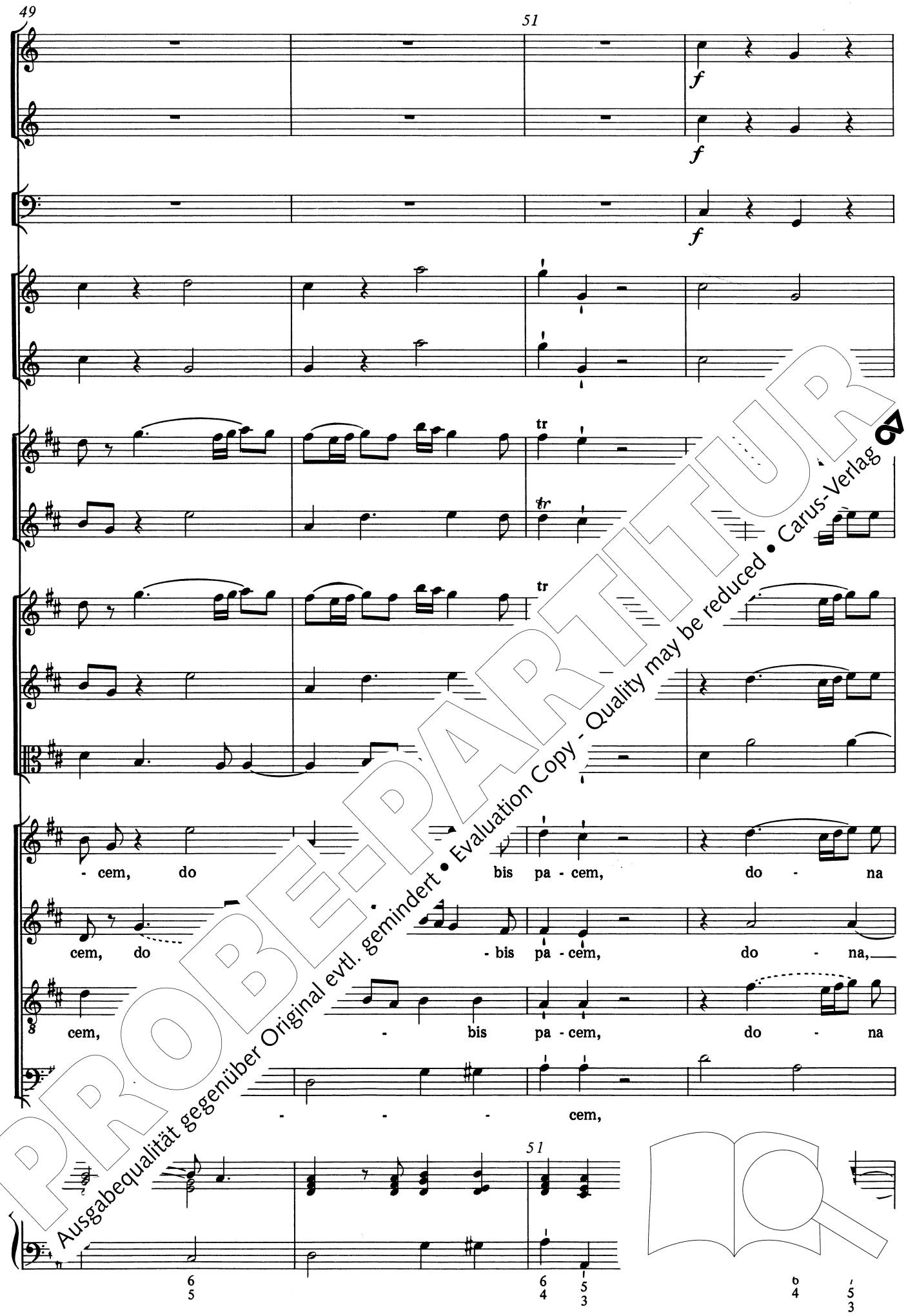
cem, do - bis pa - -

- - - - cem, pa -

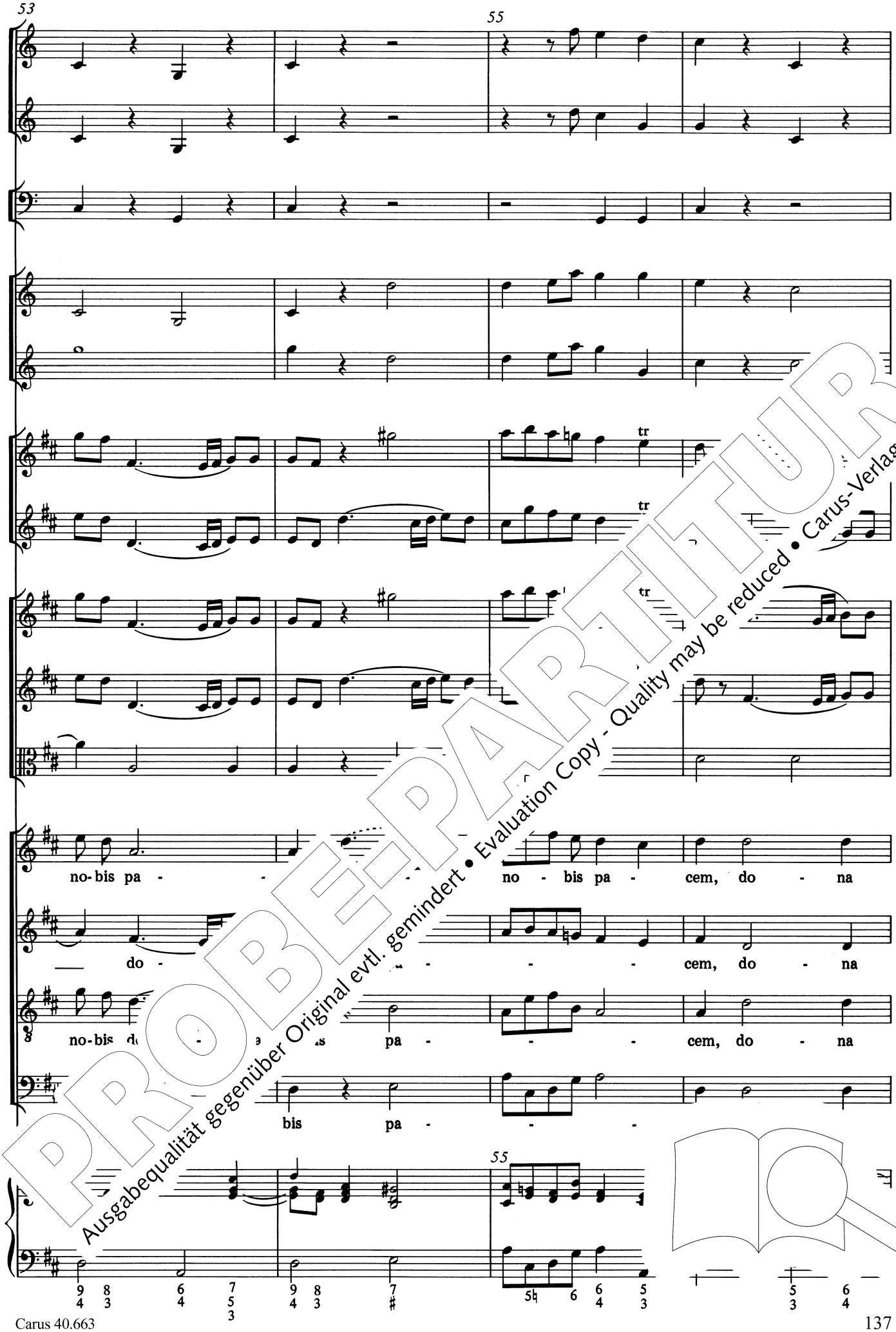
na no-bis pa - - cem, pa -

47

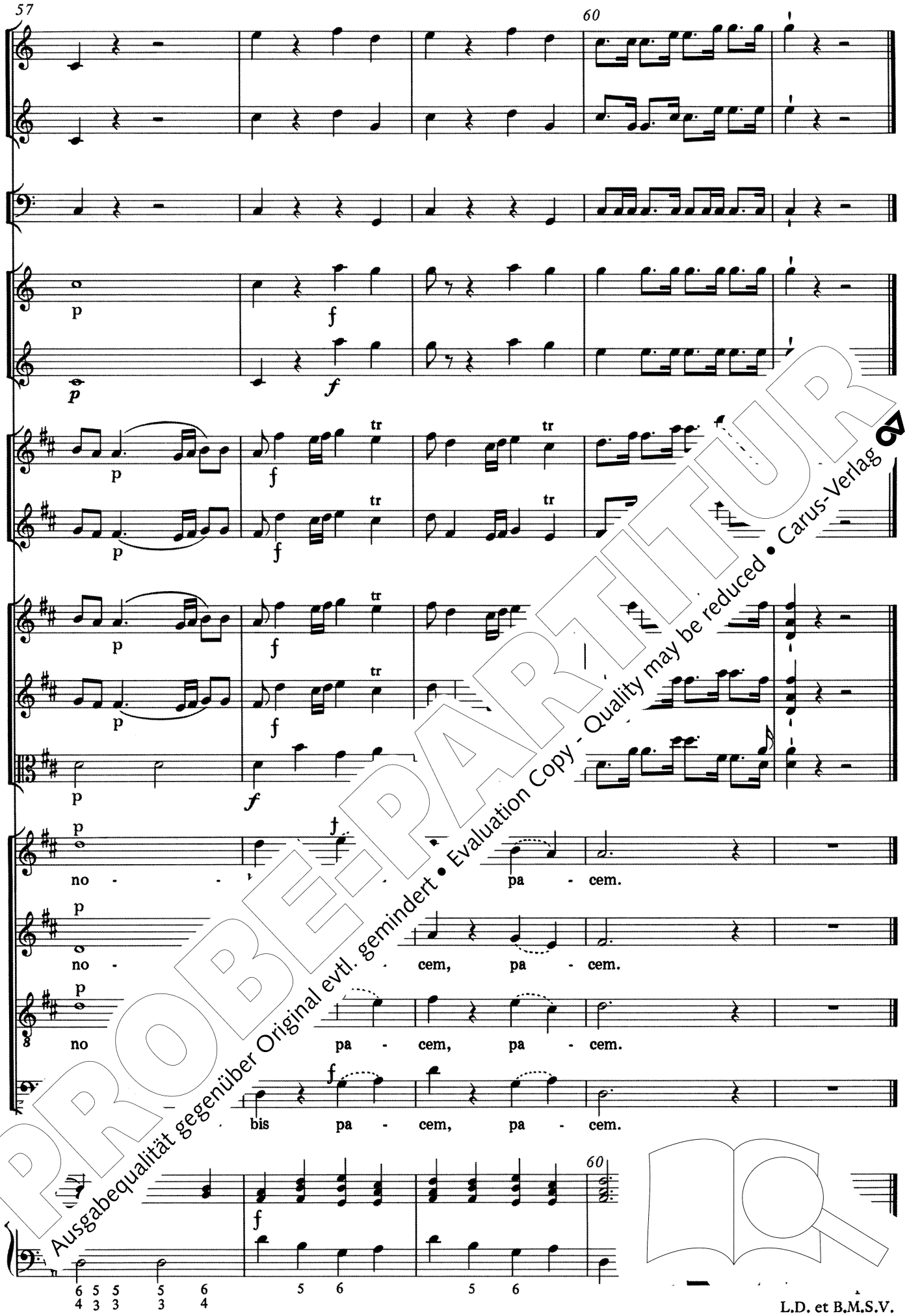
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



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



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

L.D. et B.M.S.V.

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Handschriftliche Exemplare der vorliegenden Messe sind in den Bibliotheken A-GÖ, A-Wn, CH-E, D-B, D-Hs, DDR-Bds, DDR-Dlb, DK-Kk, GB-Lbm, I-Mc, I-Nc und US-Bp nachgewiesen. Otto Schmid hat die mit Klavierbegleitung eingerichteten Arien *Domine Deus* und *Agnus Dei* in den Heften 2 und 8 der Reihe *Musik am Sächsischen Hofe* veröffentlicht (Leipzig 1900 und 1905). David James Wilson teilt die gesamte Messe im Anhang seiner maschinenschriftlichen Dissertation mit.[1]

A. Autographe Partitur
Conservatorio di Musica „G. Verdi", Mailand (I-Mc)
Signatur: M.S.Ms. 139, 1–4 (olim 2573, 2592, 2626, 2605)

Das Exemplar besteht aus vier Bänden im Hochformat 30,0 x 22,0 cm. Während die ersten drei Bände jeweils einen Ordinariumsteil enthalten, sind im letzten Band Sanctus und Agnus Dei vereinigt. Die Partitur hat sich bis zu seinem Tod im Privatbesitz des Komponisten befunden und ist 1813 zusammen mit einem gewichtigen Bestand weiterer Hasse-Autographen in den Besitz des Mailänder Conservatorios gelangt.[2] Erst 1965 wurden diese dort von Sven H. Hansell identifiziert.[3]
Das Titelblatt von Ms. 139, 1 lautet in der Eigenschaft des Komponisten: *Kyrie. / di Gio.*[ni] *Adolfo Hasse. / d.*[to] *il Sassone.* („genannt der Sachse") / *Dresda.* Der Band enthält 14 beschriftete Notenblätter, die mit 12 Liniensystemen bedruckt und jeweils auf der recto-Seite paginiert sind (nachträgliche Bibliothekspaginierung). Kyrie I beginnt auf f. 1[r], Christe eleison auf f. 6[r] und Kyrie II auf f. 9[v].
Der Band Ms. 139, 2 trägt den Titel *Gloria. / a 4. / Con Strom.*[ti]*, Trombe / Corni, Timpani / etc: di Giov.*[ni] *Adolfo Hasse. / detto il Sassone.* Enthalten sind 32 Notenblätter in 8 Lagen; letztere sind vom Komponisten eigenhändig durchnumeriert worden. Von diesem Messensatz an verwendet Hasse 16systemiges Notenpapier. Das Gloria fängt an auf f. 1[v], das Domine Deus auf f. 13[r], das Qui tollis auf f. 16[v], das Quoniam auf f. 21[r] und die Schlußfuge auf f. 26[v]. Am Satzende steht die bekannte Formel *L.D. et B.M.S.V. (Laus Deo et Beatae Mariae Semper* [oder *Sanctae*] *Virgini;* „Lob sei Gott und der seligen Jungfrau Maria"); f. 32[v] ist unbeschrieben.
16 Notenblätter in 4 Lagen bilden den Band Ms. 139, 3, auf dessen Titelseite lediglich *Credo* in Hasses Schrift steht. Dieser Messensatz beginnt auf f. 1[v], das Et incarnatus / Crucifixus auf f. 7[v] und das Et resurrexit auf f. 9[r]. Am Satzende steht wiederum die Dedikation *L.D. et B.M.S.V.;* f. 16[v] ist unbeschrieben.
Die Titelinschrift zum Band Ms. 139, 4 lautet *Sanctus.* Der Band besteht aus 20 Notenblättern, die ab f. 19[v] unbeschrieben sind. Hasse selbst hat im Sanctus 3 Lagen und im Agnus Dei 2 Lagen durchgezählt und damit deutlich gemacht, daß der Inhalt dieses Bandes zwei separate Messensätze umfaßt. Das Sanctus beginnt auf f. 1[v], das Benedictus auf f. 7[v] und das Hosanna auf f. 10[v]. Das Agnus Dei fängt auf f. 13[r] an (ohne eigenes Titelblatt, aber mit großer Überschrift *Agnus* über der ersten Akkolade). Hinter den Schlußstrich schrieb der Komponist: *Finis. / L.D. et B.M.S.V.*
Neben den genannten Hasseschen Aufschriften der Titelblätter finden sich Nachträge von anderer Hand, z. B. *Messa in Re min (M 5)*[4], ältere Signaturen oder die Jahreszahl *1751.* Die Tatsache, daß Hasse dem Werk keinen Gesamttitel („Messa" oder „Missa") gegeben hat, dürfte ebenso wie die Verteilung auf mehrere Bände mit der Dresdner Gepflogenheit zusammenhängen, *die fünf Teile der Messe gesondert zu kopieren.*[5]
Zum Erscheinungsbild des Manuskriptes sind weitere Ausführungen angebracht:
Jeweils zwei Notenbögen (Großformat quer) wurden übereinandergelegt und in der Mitte gefaltet; so entstand eine hochformatige Lage mit 4 Blättern bzw. 8 Seiten. Bei dieser Art der Faltung sind die Notenlinien in der Buchmitte nicht unterbrochen: Der Benutzer hat also die gesamte Breite des ursprünglichen Bogens vor sich, die vom Komponisten auch durchgehend beschrieben worden ist (außer bei Satzanfängen oder größeren Besetzungsänderungen wie im Christe eleison und Agnus Dei; zudem wurden auf den letzten Seiten des Kyrie [ab f. 10[v] / 11[r]] die Notenlinien per Hand über die Buchmitte gezogen). Abgesehen von den solistischen Sätzen mit zwei Akkoladen pro Seite ließ sich auf jeder Seite nur eine Akkolade unterbringen.
Abgekürzte Besetzungsangaben stehen vielfach – vom Gloria an – am linken Rand der Partiturseiten sowie überall dort, wo colla-parte-Spiel oder andere spezielle Instrumentierungen angezeigt werden sollen. Dabei kennzeichnen etwa die Hinweise *co'V.*[ni]*, col 1mo* oder *col 2* in den Systemen von Oboen oder Flöten die gewünschte Verdoppelung der Violinen; unisono-Spiel wird durch *un:* oder *uni:* angezeigt, die Oktavkoppelung der Viola an den Baß mit *col B:*. Wenn Bläser oder Pauken längere Zeit pausieren, schreibt Hasse *contano* in ihre Systeme. Bei mehrtaktigen Pausen von Singstimmen bleiben deren Systeme ohne weiteren Hinweis leer. An dynamischen Angaben finden sich lediglich *pia:* und *for:* (oder *p:* und *f:*), wobei die Flöten – dies als Indiz für ihren damaligen Klangcharakter – niemals mit dynamischen Marken versehen sind. Der Triller wird von Hasse etwa so 𝆖 geschrieben, und an weiteren Vortragsbezeichnungen kommen vor: Legatobögen, Ondeggiandowellen, Staccatokeile (in der Regel als kurzer Strich notiert) und – seltener – Staccatopunkte unter einem Bogen (= portato). Hin und wieder gebraucht Hasse ein ♭ anstelle eines eigentlich erforderlichen Auflösungszeichens. Bei Doppel- und Akkordgriffen der Streicher trägt jede Note einen eigenen Hals. In homophonen Passagen ist zumeist nur der Sopran mit Textunterlegung versehen. Einige Merkmale, durch die sich das Schriftbild des Kyrie von dem der übrigen Sätze unterscheidet, wurden gegen Ende des Vorwortes erörtert.
Da Hasses Schrift im allgemeinen sauber und gut lesbar ist, fallen die in der Partitur enthaltenen Streichungen und Korrekturen deutlich auf. Bei diesen Änderungen handelt es sich weniger um Verbesserungen offensichtlicher Schreibfehler als um Spuren jener späteren Überarbeitung des Werkes, von der im Vorwort die Rede war. Aus den Eintragungen im Autograph ist die ursprüngliche Version vielfach noch ablesbar.
Nach Auskunft der Bibliothek läßt das Papier verschiedene Wasserzeichen erkennen, zum Teil in Form von drei unterschiedlich großen „Spitztüten",

zum Teil in Form von Kleeblättern oder anderen Ornamenten.

B. Originales Stimmenmaterial
Sächsische Landesbibliothek, Dresden (DDR-Dlb)
Signatur: Mus. 2477-D-44, 1–5

Mit den fünf Nummern dieser Signatur sind die fünf Ordinariumsteile bezeichnet, zu denen die Stimmen jeweils in einzelnen Stapeln zusammengefaßt wurden; jeder Stapel besitzt einen Umschlag, auf dem der Name des Messensatzes steht. An der Herstellung des Materials haben drei Kopisten gearbeitet, von denen bisher lediglich Girolamo Personè – er schrieb vor allem die Vokal-Solostimmen – identifiziert ist. Das benutzte Notenpapier hat das Format 35,5 x 21,5 cm, ist mit 12 Liniensystemen rastriert und trägt keine Wasserzeichen. Auf der jeweils ersten Stimme von Violino I steht das Kürzel *S.P.* als Signum des Konzertmeisters („Signor Pisendel").
Das Material setzt sich wie folgt zusammen: je 2 Vokalstimmen für Soprano, Contralto, Tenore und Basso unter Einbeziehung der solistischen Passagen; je 2 Ripienstimmen für Soprano, Contralto, Tenore und Basso; je 4 x Violino I und Violino II, 2 x Violetta, 2 x Violoncello, Violone (fehlt für das Kyrie), Organo (beziffert), Flauto I und II (nur in Gloria und Sanctus; im ersten Gloria-Satz sowie in Sanctus und Hosanna spielen die Flöten auch die Oboen-Partien mit[6]), Oboe I und II, 2 x Fagotto, Corno I und II, Tromba I und II, Timpano (Blechbläser und Pauken nicht im Kyrie). Anzahl der beschriebenen Seiten in Bibliothekspaginierung: Kyrie 92, Gloria 196, Credo 113, Sanctus 96, Agnus Dei 53.
Die Stimmen enthalten die ursprüngliche Version der Messe, wie sie zur ersten Aufführung und wohl auch späterhin in Dresden musiziert worden ist. Trotzdem weist das ordentlich geschriebene Material keine nennenswerten Gebrauchsspuren – Korrekturen oder irgendwelche Ergänzungen – auf; lediglich an sehr wenigen Stellen sind nachträgliche Eintragungen zu vermuten (etwa in der Pisendel-Stimme zum ersten Gloria-Satz, wo in den Takten 96–97 einige Vortragsbezeichnungen ergänzt wurden, oder in den Bratschenstimmen zum Benedictus, wo in Takt 35 ein Auflösungszeichen zugefügt wurde). Demgegenüber fällt merkwürdig auf, daß manche offensichtlichen Schreibfehler unkorrigiert blieben (z. B. im Christe eleison, Viola Takt 83: g' statt f'; erster Gloria-Satz, Tenor Takt 140: erste Note d' statt cis'; erster Credo-Satz, Sopran Takt 25: letzte Achtelnoten h' statt his').
Unter der Signatur Mus. 2477-D-44 werden in der Sächsischen Landesbibliothek zwei weitere Stimmen zu dieser Komposition aufbewahrt, eine im Violinschlüssel notierte Sopranstimme und eine Violonestimme. Entstanden zwischen dem späteren 18. und dem Ende des 19. Jahrhunderts, bezeugen diese mit zahlreichen Gebrauchsspuren behafteten Stimmen die lange Aufführungstradition der Messe. Da die Partien die überarbeitete Fassung des Werkes wiedergeben, haben sie nicht als Bestandteil unserer Quelle B zu gelten, sondern können eher der Quelle C zugerechnet werden. Sie bleiben in unseren Erörterungen unberücksichtigt.

C. Partiturabschrift
Sächsische Landesbibliothek, Dresden
Signatur: Mus. 2477-D-502

Dieses Exemplar ist auf 12systemigem Notenpapier im Format 22,0 x 31,0 cm geschrieben (keine Wasserzeichen). Titel: *MISSA / di / Hasse.* Die Abschrift, bestehend aus 89 Seiten in Bibliothekspaginierung zuzüglich einer Leerseite, ist relativ fehlerhaft; so stehen etwa im Benedictus auf Grund von Verwechslungen beim Abschreiben einige Passagen an falscher Stelle. Die Partitur datiert vom Anfang des 19. Jahrhunderts und wurde von einem Hofnotisten im Auftrag von Anton Dreyßig, dem Gründer der Dresdner Singakademie, abgefaßt. Der Notentext bietet die überarbeitete Version der Messe und folgt weitgehend der letztendlichen Fassung von Quelle A, geht aber offensichtlich nur mittelbar auf das Autograph zurück (vgl. die Ausführungen im Vorwort).

*

Unsere Edition gibt die revidierte Fassung des Werkes nach Quelle A wieder, da diese dem zuletzt geäußerten Willen des Komponisten in zuverlässiger Weise entspricht.

II. Zur Edition

Bei der Übertragung von Quelle A in die vorliegende Ausgabe kamen die folgenden Grundsätze zur Anwendung:
Das Schriftbild wurde hinsichtlich der Balkensetzung und der Halsung modernisiert bzw. vereinheitlicht. Die rhythmische Notierung wurde dem heutigen Gebrauch angepaßt, indem z. B. über Taktgrenzen hinweg geltende Punktierungen durch eine Schreibung mit Haltebögen ersetzt wurden. Desgleichen war die Setzung der Akzidentien zu modernisieren, denn nach der Gepflogenheit der Quelle gelten Versetzungszeichen für unmittelbar wiederholte Noten – auch nach einem Taktstrich –, nicht mehr jedoch bei späterem Vorkommen des betreffenden Tones im selben Takt. Solche Maßnahmen des Herausgebers sind genausowenig kenntlich gemacht wie der selbstverständliche Gebrauch „neuer" Schlüssel für Sopran, Alt, Tenor sowie für die Violoncello-Solostellen innerhalb des Basso continuo.
Die Partituranordnung der Edition folgt ebenfalls der autographen Vorlage, außer im Qui tollis, wo Hasse die Flöten unter den Oboen notiert (was gewiß auch seinen Sinn hat, da hier die Oboen oft mit den Hörnern und die Flöten mit den Violinen gehen). Als Trillerzeichen wird in der Ausgabe stets **tr** verwendet; Hasses Schreibweise könnte aber auch als ∿ gelesen werden.
Im übrigen sind die Eingriffe des Herausgebers auf folgende Weise angezeigt: Zugefügte Trillerzeichen und dynamische oder Klartext-Angaben erscheinen kursiv, Bögen gestrichelt. Ergänzte Noten, Pausen, Akzidentien oder Fermaten sind klein gedruckt. Nachgetragene Vorschlagsnoten und Akzidentien vor Vorschlagsnoten wurden, da sie sich durch die Größe des Notenstichs nicht mehr differenzieren lassen, mit einem Sternchen * gekennzeichnet. Auch eckige Klammern indizieren Herausgeberzusätze. Artikulationszeichen in Keilform 𝅥 gehen auf die Quelle zurück, während Hinzufügungen in Form kleiner Striche 𝅥 wiedergegeben werden. Diese diakritischen Kennzeichnungen erfolgen auch dann, wenn die so markierten Details durch eine der anderen Quellen bestätigt werden (siehe Abschnitt III). Stillschweigend eingearbeitet wurden lediglich solche geringfügigen Einzelheiten wie die genauen Längen von Legatobögen oder die exakten Positionen dynamischer Marken, wenn diese im Autograph nicht eindeutig, in einer der anderen Quellen jedoch klar erkennbar sind. Anders als in den Quellen wurden hier auch die Flötenstimmen dynamisch bezeichnet; dabei kann aus geradestehenden Lautstärkevorschriften gefolgert werden, daß die Flötenstimmen in der Vorlage nicht ausgeschrieben, sondern durch colla-parte-Devise angezeigt sind (die Dynamik steht dann z. B. in den Violinen und wurde für die Flöten übernommen), während kursiv gesetzte Zeichen in üblicher Anpassung an den Kontext vom Herausgeber stammen.
Ohne weiteren Nachweis wurde gelegentlich die Textunterlegung vereinheitlicht. Die Orthographie des Lateinischen richtet sich in der Ausgabe nach dem Graduale Romanum (Paris etc. 1956).

III. Einzelanmerkungen

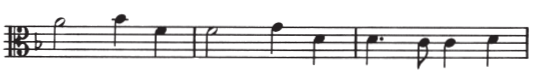
In diesem Abschnitt werden nicht nur alle bemerkenswerten Details aufgelistet, durch die sich unsere Ausgabe von Quelle A unterscheidet, sondern ebenfalls die aus Quelle B ersichtlichen Varianten der Erstfassung. Außerdem dienen die Quellen B und C häufig zur Bestätigung solcher Eintragungen, die im Autograph fehlen und in der Edition als Herausgeberzusätze gekennzeichnet wurden. Abgesehen von einigen Vermerken im ersten Gloria-Satz der Quelle A ist der Einsatz des Fagotts jeweils nur aus dem Stimmenmaterial der Quelle B ersichtlich. – Die erörterten Quellen haben dem Herausgeber als Mikrofilm-Kopien zur Verfügung gestanden.

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Cb = Contrabbasso (Violone), Cor = Corno, Fag = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, Org = Organo, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino.
Zitierweise: Takt Stimmensigle Zeichen im betreffenden Takt (Note oder Pause, auch übergebundene Note) / Quelle: Lesart der Quelle (statt Lesart der Ausgabe).

1. Kyrie I
Die Quellen B und C tragen keine Satzbezeichnung (Ausnahme: Auf der Violinstimme von Pisendel in Quelle B steht *Un poco lento*).
3 Ob I, II 2 / Quelle B: *forte.*
8 Ob I, II / Erstfassung Quelle B: erste Takthälfte identisch mit den Violinen.
9 Vl II 6–8 / Quellen A, B, C: Bogen über 3 Sechzehntel?
10 Ob I, II / Erstfassung Quelle B: auch am Taktanfang identisch mit den Violinen.
12 Ob I, II / Erstfassung Quelle B: identisch mit den Violinen, auch hinsichtlich aller Vortragsbezeichnungen.
12 Ob I 7–9 / Quelle A: kurz angedeuteter Bogen.
13 Ob I, II 2 / Quelle B: *forte.*
13 Ob I, II, Vl I, II 2–4 / Quellen A, B, C: Position und Länge des Legatobogens sind in allen Quellen uneinheitlich bzw. nicht eindeutig erkennbar; dies gilt auch für die Parallelstellen Takte 25 und 28. Der in der Edition einheitlich gesetzte Bogen über drei Noten dürfte der Intention des Komponisten am nächsten kommen, da diese Schreibweise in Quelle A am relativ deutlichsten identifizierbar ist.
13 Vl II, Va 1 / Quelle B: mit Keilen.
13 Org 2 / Bezifferung in der Edition nach den Quellen B und C; Quelle A beziffert $\frac{5}{\sharp}\,\frac{6}{4}$.
14 Bc / Erstfassung Quelle B: Rhythmus wie Chorbaß.
15–16 Vl I jeweils 4–6 / Quellen A, B, C: Die Zweiunddreißigstel stehen am Anfang dieser Gruppen (= Erstfassung). Bei der späteren Ergänzung der Vorschlagsnoten hat Hasse anscheinend vergessen, die Balkensetzung in sinnvoller Entsprechung abzuändern.

15–17 Vl I / Erstfassung Quelle B:

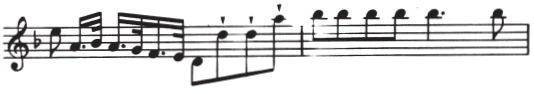
15–17 Va / Erstfassung Quelle B:



18 A 4 / Erstfassung Quelle B: g'.
18 T 4 / Erstfassung Quelle B: c'.
19 A 3 / Erstfassung Quelle B: a'.
19 T 3 / Erstfassung Quelle B: c'.
22 Ob I 2–4 / Quelle A: Bogen nur kurz angedeutet.
24 Vl II 1 / Quelle B: mit Keil.
24 und 26 S, A, T, B / Quelle B: Alternativtext *Christe* unterlegt (ursprünglich auch in Quelle A alternativ, dort später gestrichen).
25 Ob I, II 1 / Erstfassung Quelle B: d' (wie Violinen). Außerdem *forte.*
25 Ob I, II, Vl I, II 2–4 / Quellen A, B, C: vgl. Takt 13, 2–4.
25 Vl I 1 / Quelle B: mit Keil.
25 Vl II 1 / Quelle B: *forte.*
25 und 26 A 8–1 / Erstfassung Quelle B: jeweils a'.
27 Ob I, II / Erstfassung Quelle B: identisch mit den Violinen, auch hinsichtlich der Vortragsbezeichnungen.
27 Ob I (= II) 7–13 / Quellen A, C: zwei Bögen (3+4 Sechzehntel).
28 Ob I, II 1 / Erstfassung Quelle B: g'. Außerdem *forte* auch in Oboe II.
28 Ob I, II, Vl I, II 2–4 / Quellen A, B, C: vgl. Takt 13, 2–4.
28 Vl II, Va 1 / Quelle B: mit Keilen.
28 T 2 / Quellen B, C: *forte.*
32 S 1 / Erstfassung Quelle B: cis".

34 Ob II / Quellen A, B, C:

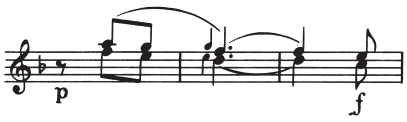
34–35 Ob I / Erstfassung Quelle B:



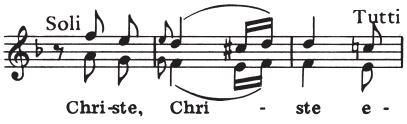
34–35 S, A, T, B, Bc 4–4 / Erstfassung Quelle B: ohne Keile.
34–35 A 4–4 / Quelle C: mit Keilen.
34 B 4–6 / Quelle C: mit Keilen.
35 Ob II, Vl I, II, Va 1–4 / Erstfassung Quelle B: ohne Keile.
35 Org 1–2 / Quelle A: Bezifferung offenbar korrigiert und nicht genau lesbar; Edition gemäß Quellen B und C.
38 Vl I, II 2–8 / Quelle B: mit Bogen.
39 Ob II 2 / Quelle B: *forte.*

2. Christe eleison
Die Violinen- (und Oboen-)Stimmen der Quellen A und B enthalten am Satzanfang sowie an den Parallelstellen mehrtaktige Legatobögen, an deren Stelle in der Edition jeweils *legato* geschrieben wurde. Die Notation der Vorschläge vor ganztaktigen Noten ist in diesem Satz recht uneinheitlich: Meistens stehen ♩, oft ♪ (auch gleichzeitig in anderen Stimmen, z. B. Takte 36 und 79). Die Oboen sind in den Quellen A und C nur für die Tutti-Abschnitte ausgeschrieben und ansonsten durch Klartext-Devisen als Verdoppelung der Violinen gefordert: *gl'Oboè ne soli ritorn:*[ii], *e dove poi si trovano messi* („die Oboen spielen nur in den Ritornellen und dort, wo sie sich ausnotiert finden"). Unter der ersten Akkolade steht: *I Bassi sempre per tutto il tempo* („die Bässe spielen den ganzen Satz hindurch").
15 / Quellen A, C: *senz'Oboè.*
30 Ob II, Va 2 / Quelle B: *forte.*
31 Ob I 2–3 / Quellen B, C: mit Keilen.

32–34 Vl I, II / Erstfassung Quelle B:

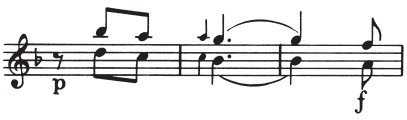


32–34 S, A / Erstfassung Quelle B:

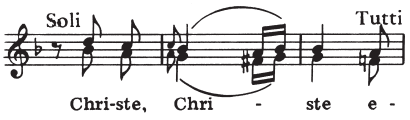


33–34 Va, Bc / Erstfassung Quelle B: *piano* und *forte* (vgl. Erstfassung Violinen).
36 Ob I, II, S, T 1 / Quellen A, B, C: ♪-Vorschläge (aber nicht in den Violinen!).
43 Vl II 1 / Quellen A, B: *piano* bereits hier (nicht erst in 44).
43 Va 1 / Quelle B: *piano.*
44 / Quellen A, C: *qui senz'Oboè.*
46–49 Org / Erstfassung der Bezifferung in Quelle B: 76 | 76 | 76 | $\frac{7}{\flat}$.
49 Vl I, S 1 / Quelle A: ♪-Vorschläge (um Quintparallelen mit dem Alt zu vermeiden?).
63–66 Org / Erstfassung der Bezifferung in Quelle B: 76 | 76 | 76 | $\frac{7}{3}$.
73 Va 2 / Quelle B: *forte.*

75–77 Vl I, II / Erstfassung Quelle B:



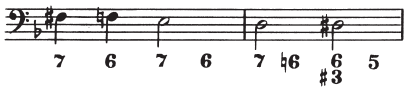
75–77 S, A / Erstfassung Quelle B:



76–77 Va, Bc / Erstfassung Quelle B: *piano* und *forte* (vgl. Erstfassung Violinen).
79 S, A 1 / Quellen A, B: ♪-Vorschläge.
87 Vl I (= Ob I) 2 / Quelle A: ♩-Vorschlag.

3. Kyrie II

8–9 B, Bc / Erstfassung Quelle B:



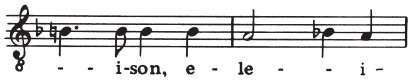
16 Org 4 / Bezifferung in Quellen A, B, C: $\frac{5}{4}$.

22 Org / dritte Bezifferung in Quellen A, B: $\frac{4}{3\sharp}$.

23 A, T 6 / Erstfassung Quelle B: ohne die letzte Achtelnote (statt dessen Viertel f' bzw. d').

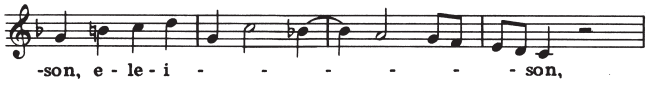
24 Va / Erstfassung Quelle B:

24–25 T / Erstfassung Quelle B:

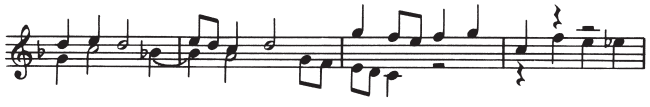


25–26 Bc 3–1 / Quelle B: Bei den hier notierten Tönen cis und d kann es sich wohl nur um Schreibfehler und nicht um die Erstfassung handeln, da der Chorbaß dem Wortlaut von Quelle A entspricht.

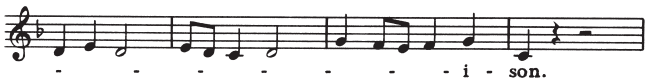
27–30 S / Erstfassung Quelle B:



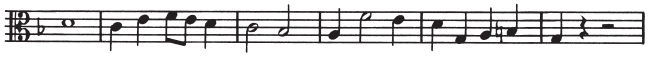
28–31 Vl I, II (= Ob I, II) / Erstfassung Quelle B:



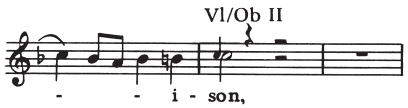
28–31 A / Erstfassung Quelle B:



33–38 Va / Erstfassung Quelle B:



33–35 S und Vl II (= Ob II) / Erstfassung Quelle B:



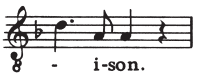
33 Bc / Erstfassung Quelle B: Ganzenote d'.

34–36 T / Erstfassung Quelle B:

39–51 Ob I / Erstfassung Quelle B: nach dem ersten Viertel c'' Pause bis Takt 45; Takte 46–51 mit Violine I.
39 Vl I, A / Erstfassung Quelle B: nur erste Viertelnote c'' (bzw. c'), dann Pause bis zum Einsatz Takt 46.
39 B 1 / Quelle B: punktiert und ohne nachfolgende Achtelpause.
43 Va 1 / Quelle B: übergebunden aus Takt 42 sowie nicht punktiert, sondern in Vierteln (Erstfassung?).

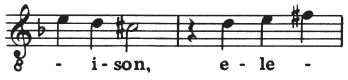
46 Va / Erstfassung Quelle B:

46 T / Erstfassung Quelle B:

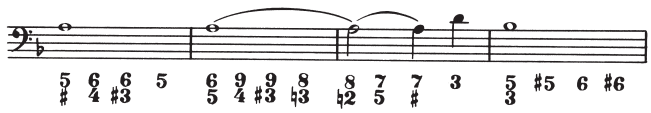


47–48 S und Vl II (= Ob II) / Erstfassung Quelle B:

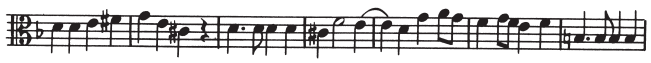
52–53 T / Erstfassung Quelle B:



52–55 Bc / Erstfassung Quelle B:

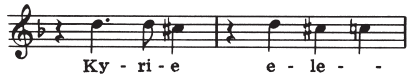


53–59 Va / Erstfassung Quelle B:

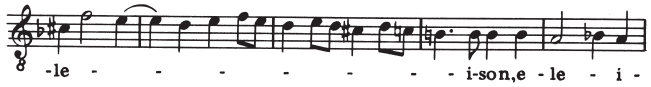


54–55 Vl I (= Ob I) / Erstfassung Quelle B: ohne Vorschlagsnote g'', ohne Bogen und Keile.

56–57 S und Vl II (= Ob II) / Erstfassung Quelle B:

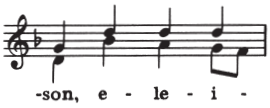


56–60 T / Erstfassung Quelle B:

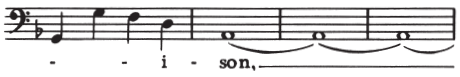


57 Org / dritte Bezifferung in Quellen A, B: $\frac{4}{3\sharp}$.
58 A 6 / Erstfassung Quelle B: ohne die letzte Achtelnote (statt dessen Viertel f').
59–60 S 2–2 / Textunterlegung Quelle B: *-i-son, e-le-* (Erstfassung?).
62 Ob II / Quelle A: keine Differenzierung von Violine II angegeben.
62 Vl I (= Ob I) / Erstfassung Quelle B: ohne Vorschlagsnote b'' und Bogen.
62 Vl II 2–3 / Quelle B: nur d'' (Erstfassung?).

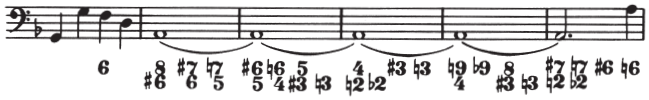
62 S, A / Erstfassung Quelle B:



62–65 B / Erstfassung Quelle B:

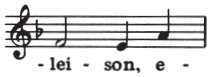


62–67 Bc / Erstfassung Quelle B:



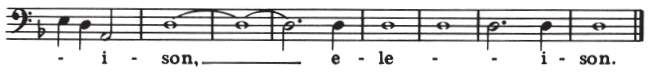
63–64 T / Erstfassung (?) Quelle B:

66 A / Erstfassung (?) Quelle B:

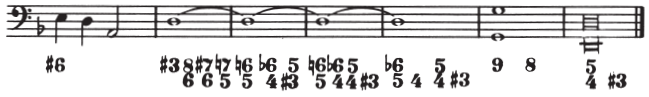


68 S und Vl II (= Ob II) 3 / Quelle B: Viertelnote d" (Erstfassung?).
69 Va 3 / Quelle B: Halbenote a (Erstfassung?).

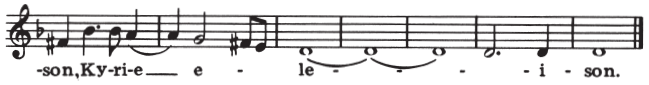
69–75(76) B / Erstfassung Quelle B:



69–75 Bc / Erstfassung Quelle B:

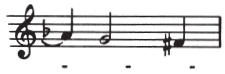


70–75(76) A / Erstfassung Quelle B:



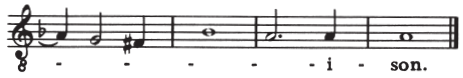
72–75 Vl I (= Ob I) / Erstfassung Quelle B:

72 S und Vl II / Erstfassung Quelle B:



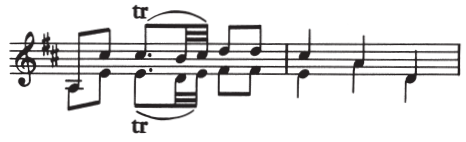
73–74 Va / Erstfassung Quelle B:

73–75(76) T / Erstfassung Quelle B:



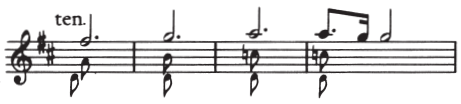
4. Gloria in excelsis Deo
Die Quellen B und C tragen die ursprüngliche Tempobezeichnung *Allegro di molto;* der Zusatz *di molto* ist in Quelle A nachträglich gestrichen worden. In Quelle B sind auch Flötenstimmen überliefert (siehe Abschnitt I).

17–18 Vl I, II / Erstfassung Quelle B:



22 Fl II (entspr. Ob II) 1, 3, 5 / Quelle B: mit Keilen.
24–26 Vl I (= Vl II) / Erstfassung Quelle B: ohne Keile.
27 Fl II (entspr. Ob II) 2–4 / Quelle B: mit Bogen.
28 Org / Quelle B: *Tutti.*
34 Bc 3 / Erstfassung Quelle B: Viertelpause.
38–39 Vl I, II / Quellen B, C: weniger bzw. ohne Keile, kein *tutto staccato.*
40 Vl I (= Vl II) 3–4 / Quelle A: mit Bogen.
40 B 1–2 / Quellen A, B, C: nicht punktiert.
46 Vl I (= Vl II, Ob I, II) 3–4 / Quelle A: mit Bogen.
50 Cor I 2–4 / Quelle B: mit Bogen.

62–65 Vl I / Notation der Quellen A, B, C:



63 Va 1–3 / Quelle B: mit Keilen.
70 Vl I (= Vl II, Ob I, II) 5 / Erstfassung Quelle B: ohne Vorschlagsnote d".
70 Org / Quelle B: *Soli.*
71 Vl I (= Vl II, Ob I, II) / Quellen A und teilweise B mit Keilen auch auf der zweiten Note; Quelle C mit Keilen auf jeder Note. *Staccato* ist späterer Nachtrag (nicht in Quelle B).
74 Vl II, Va 2 / Quelle B: *piano.*
74, 79, 81, 86 Fag / Quelle B: Einsatz des Fagotts angezeigt.
79 Org / Quellen A, B, C: Bezifferung $\frac{5}{\sharp}$ steht am Taktanfang.
80 Vl I, II 5 / Erstfassung Quelle B: ohne Vorschlagsnote h'.
81 Vl I 5 / Erstfassung Quelle B: ohne Vorschlagsnote fis".
86 A, T 1–2 / Quelle C: mit Bogen.
90 S 1–2 / Quelle C: mit Bogen und Akzidens.
95 S 4 / Quelle C: mit Akzidens.
96 Vl I (= Vl II, Ob I, II) / Erstfassung Quelle B: ohne Keile und Vorschlagsnote a", überwiegend auch ohne Bögen.
97 Vl I 1–5 / Quelle B: mit Keilen (nur in der Pisendel-Stimme), ohne *staccato.*
115 und 117 Streicher, Bc 3 / Erstfassung Quelle B: g' bzw. g.
117 Vl I 1–3 / Quelle B: mit Keilen.
129 und 130 Ob I, Vl I 3–4 / Quellen A, B, C: mit Bogen.

131–133 Cor I, II / Erstfassung Quelle B:

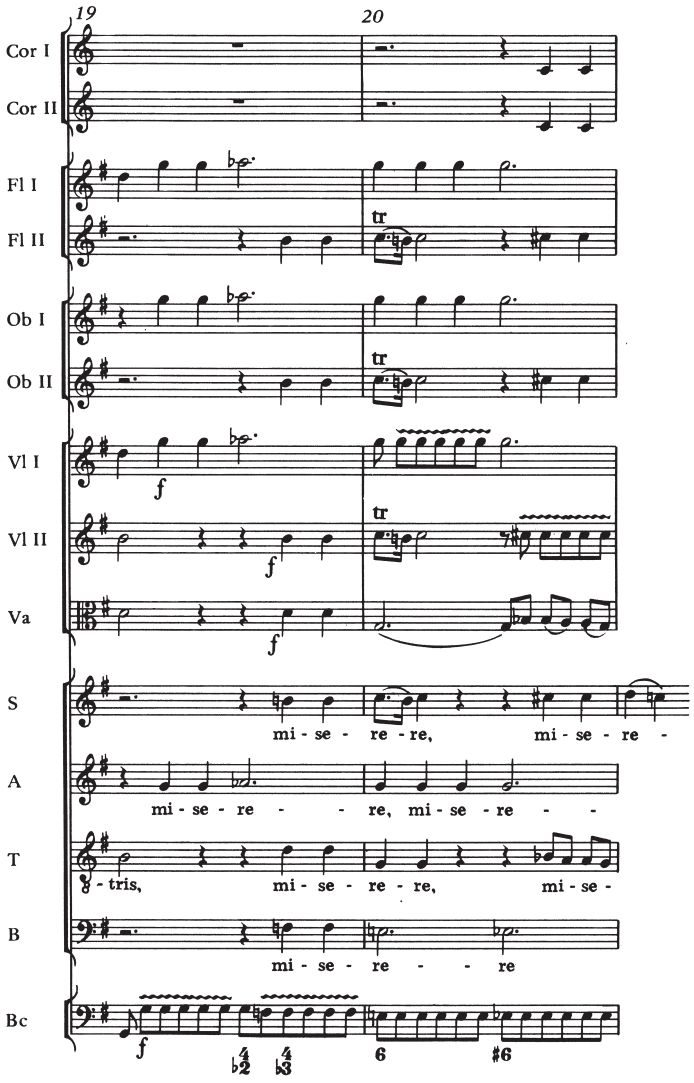
137–138 Tr I / Quelle C: mit Überbindung.
140 T 1–2 / Quelle B: mit Bogen.
140–143 T / Die Textunterlegung folgt Quelle B. Quelle A ist hier nicht textiert, Quelle C anders.
142 S 2–3 / Quelle C: mit Bogen.
147–148 Va 2–1 / Quelle B: mit Keilen.
154 Timp 1 / Quelle B: mit Keil.
155 Ob II (entspr. Fl I, II) 2–4 / Quelle B: mit Bogen.
156 Cor II 1 / Quelle B: mit Keil.

5. Domine Deus
Am Satzbeginn sind in Quelle A keine Flötensysteme vorhanden, da die Flöten per Devise an die Violinen gekoppelt sind (*Flauti co'V.ni, senz'Oboi*). Das Fagott ist nur in Quelle B ausgewiesen: Es spielt in den Ritornellen mit, und die vorgeschriebene Dynamik liegt für die Dauer des sordinierten Streicherklanges in der Regel um eine Stufe unter den Lautstärkeangaben von Streichern und Bc. Quelle A schreibt am Satzanfang: *Bassi per tutto il Versetto* („die Bässe spielen den ganzen Satz hindurch"). Die Länge der Legatobögen ist oft unklar bzw. uneinheitlich.
1 Vl II, Va / Quelle B: *Sordini* (bei Violine II auch in Quelle C).
1 Org / Quelle B: *Solo.*
5–6 Vc (Zweitstimme), Cb jeweils 1 und 3 / Quelle B: mit Keilen.
9 Va 7 / Quelle C: mit Keil.
11 Va 2 / Quelle B: *piano.*
11 S / Quelle A: *1mo Sopr:*
12 Org 7–8 / Bezifferung Quellen A, B, C: $\frac{6}{4}\,\frac{5}{\sharp}$.
16 Fl II 1–2 / Quelle C: mit Bogen.
21 Va 6 / Quelle B: *forte.*
22 Org 3–4 / Bezifferung Quellen A, B, C: $\frac{6}{4}\,\frac{5\sharp}{\sharp}$.
24 Org 3–4 / Bezifferung Quellen A, B, C: $\frac{6}{4}\,\frac{5}{\sharp}$.
26 Va 2 / Quelle B: *piano.*
29 Fl I 5–7 / Quelle B: mit Bogen.
29–30 Vl I 5–1 / Quelle A: durchgehender Bogen wie Quelle B?
31 Vl II 2 / Quelle B: *forte.*
33 Vl I, II (= Fl I, II), Va 1 / Quelle C: mit Keilen (Viola auch auf Note 7).
35 Va 2 / Quelle B: *piano.*
43 Va 3 / Quelle C: mit Keil.
49 Org 7–8 / Bezifferung Quellen A, B, C: $\frac{6}{4}\,\frac{5}{\sharp}$.
50 Va 1 / Quellen B, C: *forte.*

50 Vl II (= Fl II) 4–6 / Quellen B, C: mit Bogen.
51 Vl II / Quelle B: *qui levino i sordini.*
51 Va / Quelle B: mit Fermate.
52 Fl I, II 1 / Quellen A, B, C: h' wie Violinen.
52 Va 1 / Quelle B: *forte.*
56 Va 1 / Quelle C: mit Keil.
57 Fl I, II / Die notwendige Schlußeinrichtung fehlt in Quelle A, nicht jedoch in den Quellen B und C.

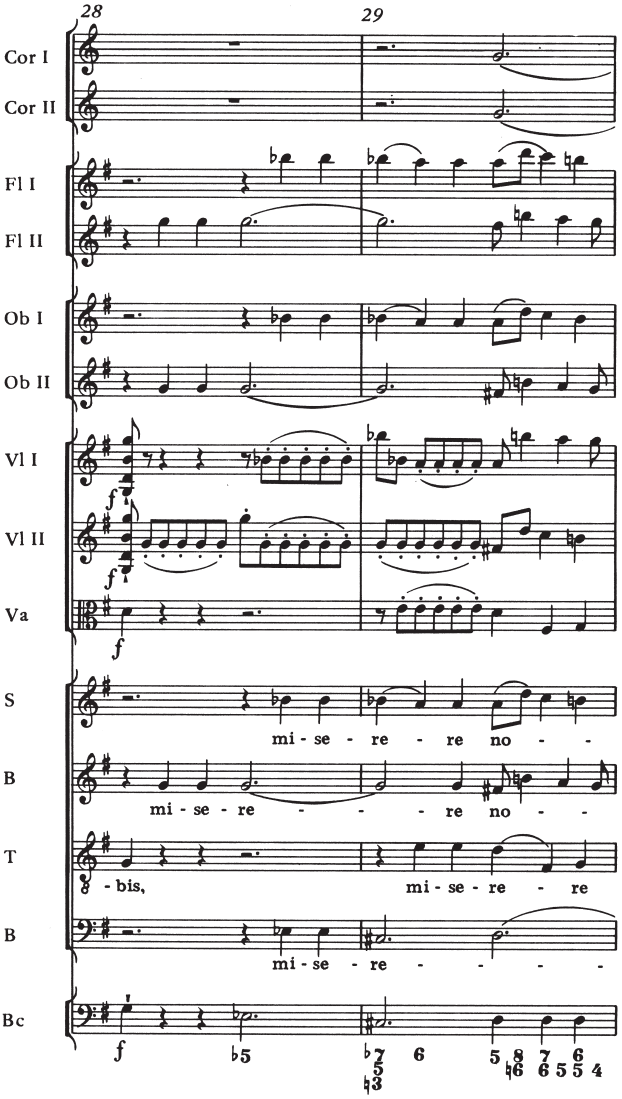
6. Qui tollis
In Quelle A steht vor der ersten Akkolade bei den Flöten der nachgetragene Zusatz *o pur Ob:* („oder auch Oboen"). Quelle C notiert den ganzen Satz im $\frac{3}{4}$-Takt; die nachfolgenden Taktzahlen treffen also auf diese Quelle nicht zu.
1 Fl II 4–5, 7–8, 12–13, 15–16 / Quelle B: mit Bögen.
1 Vl II 9 / Quelle B: mit Keil.
1 Org / Quelle B: *Solo.*
2 Fl I 14 / Quelle B: mit Vorschlagsnote a'.
5 T 7–9 / Erstfassung Quelle B: Die Notengruppe ist nur in Form von (Triolen-) Sechzehnteln geschrieben. Dasselbe gilt für die entsprechenden Figuren in den Takten 6, 12, 13 (zweimal), 22 und 23 (zweimal); gelegentlich fehlt dabei auch der Bogen.
6 Vl II 6–8 / Quelle C: mit Bogen.
8 Vl I 1 / Quellen B, C: *forte.*
8 Vl I (= Fl I) 7–8 / Quellen B, C: mit Bogen.
8 Va 1 / Quelle B: mit Keil.
8 Fag (teilweise auch Vc, Cb) 1, 5 / Quelle B: mit Keilen.
9 Vl II (= Fl II) 5–6 / Quellen B, C: mit Bogen.
10 Vl II, Va, Bc 5–6 / Quelle A: Die Achtel sind zusammengebalkt und haben einen Legatobogen. So entspricht es der ursprünglichen Fassung. Die Dynamik in diesem und im nächsten Takt ist später ergänzt worden (nicht in Quelle B) und machte eine Trennung der Achtel in der Ausgabe erforderlich.
13 T 10–11 / Quelle A: Zweiunddreißigstel-Balken fehlt.
15 Vl II 4–5, 7–8 / Quelle B: mit Bögen.
15 Vl II 9 / Quelle B: mit Keil.
15 Va 1 / Quelle B: mit Keil.
15 Vc (Zweitstimme) 1, 5 / Quelle B: mit Keilen (auch Violone in 15/1).
16 Fl I 4–5, 12–13, 14–15 / Quelle B: mit Bögen.
16 Vl I 4–5, 7–8, 12–13 / Quellen B, C: mit Bögen (Quelle C außer bei 12–13).

19–20(21) / Erfassung Quelle B:



20 Ob II (= Fl II) 1–3 / Quelle A: Bogen nachträglich bis zur dritten Note verlängert.
21 Va 4 / Erstfassung Quelle B: Viertelpause mit nachfolgender Halbenote e' (wie Tenor).
22 Va 3 / Quelle B: *piano.*
24 Cor I, II 1–2 / Quelle B: mit Überbindung.
24 Vl II 3–5 / Quelle C: mit Bogen.
26 Fl I 2–3 / Quelle B: mit Bogen.
26 Va 4 / Quelle B: *forte.*
26 Va 6–7 / Quelle B: mit Bogen.
27 Va / Quellen A, B: Fermate auf der Pause statt auf der Note.

28–29 / Erstfassung Quelle B:

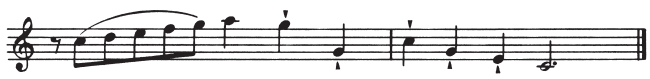


28 Va 8–12 / Quelle A: ohne Punkte (in Quelle C vorhanden).
28 Bc 8–12 / Quelle A: ohne Punkte (in Quelle C vorhanden).
29 Vl II 1–6 / Quellen A, C: Bogen über die gesamte erste Takthälfte.
29 Bc 2–6 / Quelle A: ohne Punkte (in Quelle C vorhanden).
30 Ob I (= Fl I) 2–4 / Quellen A, B: Bogen wie im Sopran.

30–31 T / Erstfassung Quelle B:

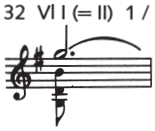
31 Fl II 7–8 / Quelle B: mit Bogen.
31 Ob II, Vl II 4–5, 7–8, 12–13, 15–16 / Quelle B: mit Bögen.
31 Vl I 6 / Quelle C: mit Vorschlagsnote d".
31 Vl I 7–8 / Quellen B, C: mit Bogen.
31 Vl II 1, 9 / Quelle B: mit Keilen (auch Violone I in 31/1).
31 B 1 / Quellen A, B, C: Halbenote G.

32–33 Cor I, II (unisono) / Erstfassung Quelle B:



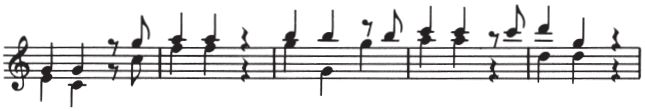
32 Ob II 7 / Quelle C: mit Triller.

32 Vl I (= II) 1 / Notation der Quellen A, B, C:



7. Quoniam tu solus sanctus
Die Artikulation des Instrumentalmotivs der Takte 2–3 (Va, Bc), 3–4 (Ob, Vl) und anderer Stellen ist im Autograph nachträglich zu der in der Edition wiedergegebenen Version vervollständigt worden; die Eintragung *staccato tutto* in Takt 12 (Vl/Ob I) ist ein ebensolcher Nachtrag. Quelle C enthält weitgehend dieselbe Artikulation, während in Quelle B weniger Keile verzeichnet sind.
8 Org / Quelle B: *Tutti.*
9 Vl I (= Ob I, II) 2 / Quellen A, C: mit Keil.
20 T 1 / Quelle A: mit Triller.

25–29 Cor I, II / Erstfassung Quelle B:



27–31 Va / Erstfassung Quelle B:

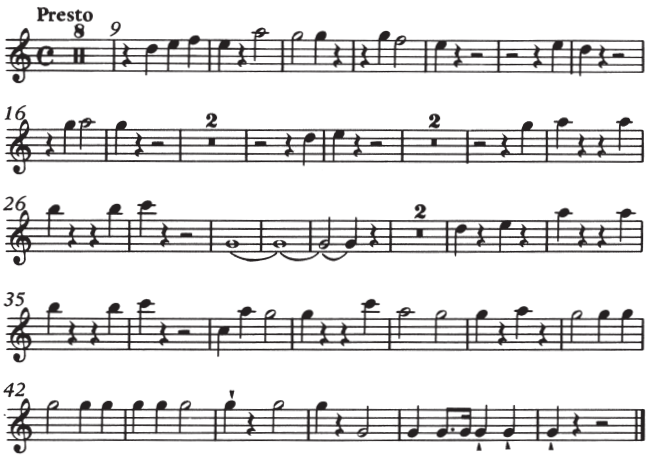
29 Vl II (= Ob II) 6–8 / Erstfassung Quelle B: a" (wie Violine I).
29 T 2 / Quelle A: Sechzehntelbalken fehlt.
31 Timp 1 / Quelle A: irrtümlich H.
35 Tr II 1 / Quelle B: mit Keil.
36–38 Ob I, II / Erstfassung Quelle B: wie Violine I, II.
40 Va, B 1–2 / Quelle B: mit Keilen.
46–47 S / Quelle C: mit Bogen.
52 Ob II 3–5 / Quelle B: d" (wie Oboe I).
52 Vl II 3–5 / Quelle A: eine Achtelnote fis' zuviel.
55 Ob I, II 1 / Erstfassung Quelle B: Viertelpause mit Achtelpause.
56 Ob II 1 / Quellen A, B: mit Keil.

Als notwendige editorische Maßnahme erwies es sich in diesem Satz, Länge und Artikulation der Schlußnoten jenes oben angesprochenen (Instrumental-) Motivs zu vereinheitlichen: Die Quellen schreiben sowohl Viertel- als auch Achtelnoten, mit oder ohne Keil – dies oft sogar gleichzeitig in verschiedenen Stimmen –, ohne daß dabei jedoch ein strukturelles Prinzip erkennbar würde. In der Edition werden einheitlich Viertelnoten verwendet, bei Instrumentalstimmen mit, bei Vokalstimmen ohne Keil. Ausnahmen bilden lediglich die Takte 33, 34 und 52, wo in Anbetracht der unmittelbar folgenden Harmoniewechsel in allen betroffenen Stimmen Achtelnoten mit Keil geschrieben werden. Eine Übersicht über sämtliche vorgenommenen Änderungen gibt die folgende Tabelle:

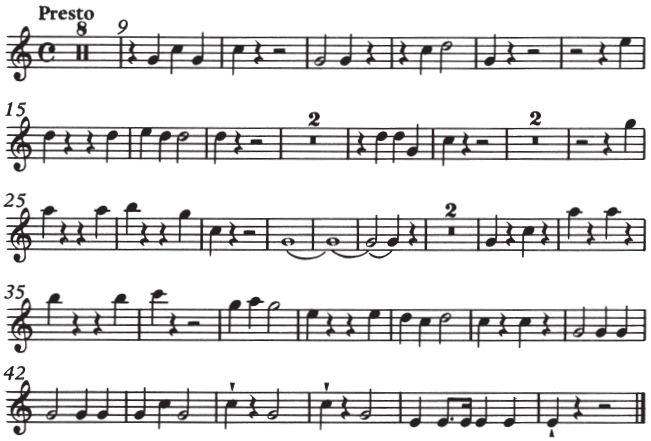
Takt Stimme Zeichen	übereinstimmende Lesart der Quellen	Edition
10 Va, Bc 5 / 24 Va 5 / 50 Bc 5		
19 Ob I, II, Vl I, II 5 / 31 B 3 / 43 Vl I, II (= Ob I, II) 5		
20 Vl I 5 / 22 Va 5 / 23 Vl II (= Ob II) 5 / 24 Vl I (= Ob I) 5 / 30 Vl I (= Ob I) 5 / 31 Va 5 / 31 Bc 5 / 32 Tr I, Vl I, II (= Ob I, II) 5 / 41 Vl II, Va, Bc 5 / 50 Va 5 / 51 Ob I, II, Vl I, II 5		
21 T 3 / 29 B 3 / 30 A 3 / 31 S 3		
33 Bc 5 / 34 A 3 / 52 Va, Bc 5		
38 Cor I, II 3		

8. Cum Sancto Spiritu
Bis auf wenige Takte sind die Partien der Hörner von Hasse völlig umgearbeitet worden. Dabei bestätigt sich die Beobachtung, daß die Neufassung deutlich tiefer liegt als die ursprüngliche Version. Die Erstfassung läßt sich aus den Eintragungen in Quelle A noch gut rekonstruieren; sie wird hier nach Quelle B vollständig mitgeteilt:

Corno I:

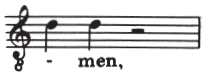


Corno II:



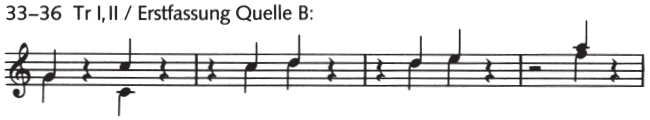
Weitere Anmerkungen zu diesem Satz:
1–12 Va / Erstfassung Quelle B: Pause bis zum Tenoreinsatz Takt 13.
9 Ob II 4–5 / Quelle A: keine Differenzierung von Violine II angegeben.
11 Vl II, A 2 / Erstfassung Quelle B: fis'.
13 Vl I, S 2 / Erstfassung Quelle B: Achtelnoten d" und cis".
13 Cb, Fag 1 / Quelle B: Viertelnote d, anschließend Pause.
24 Vl II (= Ob II) 5 / Erstfassung Quelle B: Halbenote a'.
27 Va / Erstfassung Quelle B: zwei Viertelnoten d', dann Halbepause.

27 T / Erstfassung Quelle B (wie Viola):



31 Vl I, II (= Ob I, II) 3–4 / Quelle B: ohne Keile (Erstfassung?).
31 Va 1–4 / Quelle B: ohne Keile (Erstfassung?).

33–36 Tr I, II / Erstfassung Quelle B:



38 Tr II, Timp 1 / Quellen A, B: mit Keil.

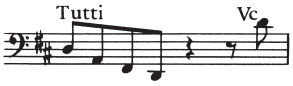
9. Credo in unum Deum
Die Abweichungen zwischen Erstfassung und Revision liegen ausschließlich in der Einrichtung jenes kurzen Instrumentalmotivs, welches in der ersten Hälfte von Takt 8 erstmals auftaucht und im weiteren Verlauf des Satzes eine konstruktive Rolle spielt. Die rhythmische Struktur von Zählzeit 2 war ursprünglich ♬, in wenigen Fällen auch mit einem Bogen über alle drei Noten. In der Neufassung hat Hasse Vorschlagsnoten ergänzt, die Sechzehntel umgruppiert und die Bögen vollständiger gesetzt; soweit identifizierbar, sollen sich letztere aber nur über die beiden Schlußnoten des Motivs erstrecken. Da die geschilderten Umarbeitungen sämtliche gleichartigen Stellen betreffen, erübrigt sich eine detaillierte Auflistung. Ebenfalls nachträglich beigefügt wurden die Keile der Takte 8–10; diese Artikulation ist sinngemäß auf die Parallelstellen zu übertragen.

14 A 4–5 / Quelle B: mit Bogen.
15 Timp 1 / Quelle A: irrtümlich H.
17 Va 3: Dieser Ton wurde im Autograph vergessen. Quelle B schreibt hier g'. Die Edition übernimmt h' aus Quelle C.
20 T 3–4 / Quellen A, B, C: mit Bogen.
27 T 4–5,6–7 / Quellen A, B, C: mit Bögen.
49 Tr II, Timp 3 / Quelle B: mit Keilen.
50 Timp 1 / Quelle B: mit Keil.

10. Et incarnatus est / Crucifixus
Für die Oboen ist in Quelle A nur die Einsatzstelle markiert; im übrigen heißt es *senz'Oboi* bzw. *Oboi co'V.*[ni].
1 Vl II, Va / Quelle B: mit Ondeggiandowellen; Viola auch *piano.*
6 Vl II 2–3 / Erstfassung Quellen B, C: h (wie Viola).
7 Va 1 / Quelle B: *forte.*
8 Va 1 / Quellen B, C: *piano.*
12 Vl II 2–3 / Quellen A, B: mit Bogen.
15 Va 2 / Quellen B, C: *forte.*
23–25(26) A, T / Quellen A, B: Bögen flüchtig angedeutet.

11. Et resurrexit
Das Instrumentalmotiv Takt 11 etc. wurde von Hasse nachträglich so eingerichtet wie im ersten Credo-Satz. Quelle B enthält die Erstfassung (ohne Keile, ohne Vorschlagsnote, ohne Bogen sowie in umgekehrter Anordnung der Sechzehntel auf Zählzeit 2). Gleichartige Stellen werden hier nicht im einzelnen verzeichnet.
4 T 4–5 / Quelle B: mit Bogen.
5 B 1 / Quellen A, B, C: Halbenote g.
7 Va 4 / Erstfassung Quelle B: Doppelgriff fis' / a'.
7 Bc 4 / Erstfassung Quelle B: d.
30 Vl II 2–3 / Quelle C: mit Keilen.
30 Bc 3 / Quelle C: mit Vorschlagsnote d.
31 Vl I 2–3 / Quelle C: mit Keilen.
31–32 Va / Quelle B: mit Überbindung.
33 Timp 1 / Quelle A: irrtümlich H.
41 T 2–3 / Quellen A, B, C: mit Bogen.
43 A 4 / Quellen A, B, C: fis'.
44 Vl II 1–2 / Quelle B: mit Keilen.
46 Va 1 / Quellen A, B: mit Keil.
48 Bc (auch Va) 4–7: Quellen A und C noch in der Version der Erstfassung (wie Quelle B), also ohne Vorschlag und Bogen sowie in umgekehrter Anordnung der Sechzehntel.
50 A 1 / Quelle B: mit Keil.
51 A 5 / Quelle C: mit Triller.
52 Cor I, II 2 / Erstfassung Quelle B: Viertelpause.
52 Vl II (= Ob II) 2 / Erstfassung Quelle B: Viertelpause.
52 Va 1–2 / Quellen A, B: mit Keilen.

52 Bc / Erstfassung Quelle B:



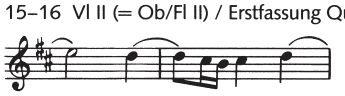
54 Cor I, II 2 / Erstfassung Quelle B: Viertelpause.
54 Va 1–2 / Erstfassung Quelle B: Halbenote cis'.

54 Bc / Erstfassung Quelle B:

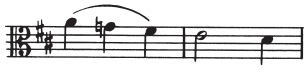
55 Vl II (= Ob II), S 4 / Erstfassung Quelle B: h'.
60 Ob II 1–2 / Quellen A, B: mit Bogen(?).
61 Timp, Cor I 1–4 / Quelle B: mit Keilen.

12. Sanctus
In Quelle B sind auch zwei Flöten vorgesehen, die die Partien der Oboen mitspielen (Ausnahmen: Takte 42–44,1 mit den Violinen; Flöte II Takte 32–34,1 mit Oboe/Violine I). Quelle C schreibt anstelle der Ondeggiandowellen vielfach normale Legatobögen oder läßt diese Bezeichnungen ganz weg. Der Unterschied zwischen Wellenlinien und Bögen ist in allen Manuskripten schwer auszumachen.
4 Cor I 2 / Quellen A, B, C: Viertelnote mit nachfolgender Viertelpause.
14–15 Vl I, II (= Ob I, II), Va / Quellen A, B, C: Bogenlänge sehr uneinheitlich.

15–16 Vl II (= Ob/Fl II) / Erstfassung Quelle B:



15–16 Va / Erstfassung Quelle B:



15–16 Org / Erstfassung der Bezifferung in Quelle B: $\frac{5}{4}\ 3\ \frac{9}{4}\ |\ \frac{5}{4}\ \frac{8}{3}\ 7\ 5\ |$

21 Cor I 2 / Quellen A, B, C: Viertelnote mit nachfolgender Viertelpause.
34 / Quelle A: Ein später durchgestrichenes Zeichen § deutet die Stelle an, wo ursprünglich die (dann doch ausgeschriebene) Wiederholung des Hosanna beginnen sollte.
34 Va 2 / Quelle B: *piano.*
36 Cor II, Ob II 3 / Quelle B: *forte.*
38 B 7 / Erstfassung Quelle B: e'.
39 Ob II 4 / Quelle C: mit Triller.
42 Ob II 3 / Quelle B: *piano.*
44 Ob II 1 / Quellen A, B, C: a'.
44 Ob II 2 / Quelle B: *forte.*
44 Va 3 / Quellen B, C: *forte.*
46 B 7 / Erstfassung Quelle B: e'.
46 Org 7 / Erstfassung der Bezifferung in Quelle B: 7 (in Quelle A nicht getilgt).
47 Tr II 3 / Quellen A, B, C: d".

13. Benedictus
Über der ersten Akkolade von Quelle A steht *senza Oboi.* Die Flötenstimmen sind in den Quellen A und C nur für wenige Takte ausgeschrieben und folgen ansonsten der Devise *all'ottava co'V:ni.* Das Autograph weist die Solopartien dem *Alto 2do* und dem *Tenore 2do* zu. Länge und genaue Plazierung der Bögen sind auch in diesem Satz uneinheitlich bzw. schwer identifizierbar.
1 Fl II 1–2 / Quelle B: mit Bogen.
1 Vl II, Va / Quelle B: *Sordini.*
6 Va 1–4 / Quelle B: mit Bogen.
7 Vl II 1–4,5–6 / Quellen A und B: zwei Bögen.
7 Va 1–4 / Quelle B: mit Bogen.
10 Fl II, Vl II 3–4 / Quelle B: mit Bogen.
13 Vl II 1 / Quellen B, C: *piano.*
16 A 2–4 / Quelle C: mit Bogen.
28 Org 2 / Bezifferung in Quellen A, B, C: $\frac{5}{4}$
29 Va 1 / Quelle B: *forte.*
35 Va, Bc 1 / Quelle B: *piano.*
36 Vl I, II 1 / Quelle B: *piano.*
36 A 1–3 / Quelle C: mit Bogen.
37 Vl I 1–2 / Quelle C: mit Bogen.
44 A 1 / Quellen A, B: ♩-Vorschlag.
44 T 4 / Quellen A, B, C: a.
58 Va 1–3 / Quellen B, C: mit Bogen.
59 Va 1–3 / Quelle B: mit Bogen.
63 Fl I 1–2 / Quelle B: mit Bogen.
63 Vl II, Va, Bc 1 / Quelle B: *forte.*

14. Hosanna
In Quelle B gehen die Flöten wiederum colla parte mit den Oboen (Ausnahmen: Takte 12–14/1 mit den Violinen; Flöte II Takte 2–4,1 mit Oboe/Violine I). Quelle A war ursprünglich wohl nur bis zum später durchgestrichenen Zeichen § am Anfang von Takt 4 ausgeschrieben; die Wiederholung sollte beim entsprechenden Zeichen im Sanctus (Takt 34) ansetzen. Die vollständige Niederschrift enthält in Quelle A eine kleine Variante der Hörner (Takte 14–15 anders als Takte 44–45 im Sanctus) sowie einen richtiggestellten Ton in Trompete II (Takt 17,3). Beide Details sind in Quelle B nicht vorhanden.
1 Vl II, Va, Bc 1 / Quelle B: *forte.*
1 Vl II 2–4 / Quelle B: mit Keilen.
4 Va 2 / Quelle B: *piano.*
4 A 4–5 / Quellen A, C: mit Bogen.
6 Ob II, T, B, Bc 3 / Quelle C: *forte.*
6 Vl II 1 / Quelle B: *forte.*
6 S 3 / Quelle C: *forte.*
8 B 7 / Erstfassung Quelle B: e'.
12 Ob II 3 / Quelle B: *piano.*
12 Va, Bc 2 / Quellen B, C: *piano.*
14–15 Cor I, II / Quelle B: wie im Sanctus Takte 44–45.
14 Cor I, Va, A, Bc 3 / Quellen B, C: *forte.*
14 Ob II 2 / Quelle B: *forte.*
16 B 7 / Erstfassung Quelle B: e'.

15. Agnus Dei / Dona nobis pacem
Die Tempodifferenzierung *ma poco* wurde im Autograph nachgetragen (nicht in den Quellen B und C). Die Oboen sind in Quelle A erst ab Takt 37 ausgeschrieben und am Satzanfang durch entsprechende Devise an die Violinen gekoppelt *(Ob.[i] ne'ritornelli)*; die genauen Einsatz- und Pausenstellen der Oboen gehen aus Quelle B hervor. Im Vergleich der Notentexte sind keine späteren Bearbeitungen dieses Satzes erkennbar.
8 A / Quelle B: *Solo.*
15 Org 5 / Bezifferung der Quellen A, B, C: ♯ auf Zählzeit 3.
17 Va, Bc 1 / Quelle B: *piano.*
24 Va, Bc / Quellen A, B, C: Bogenlängen unklar.
24 A / Quelle A: irrtümlich Baßschlüssel vorgezeichnet.
28, 29 Va, Bc 2 / Quellen B, C: dynamische Angaben ein Achtel später als in Quelle A.
29 Vl I, II 6 / Quelle B: *piano.*
34 A 2–3, 5–6 / Quelle C: mit Bögen.
35 Vl II 5 / Quelle C: mit Vorschlagsnote fis".
37 Va, Bc 3 / Quelle B: *forte.*

44 Va 3–6 / Quelle B: mit Bogen.
46–47 Ob II 1–1 / Quelle A: keine Differenzierung von Violine II angegeben.
48 Ob II 3–6 / Quelle B: mit Bogen.
51 Bc 1–2 / Quelle B: mit Keilen.
52 T 2–5 / Quelle C: mit Bogen.
57 Cor II 1 / Quelle B: *piano.*
57,58 Va, Bc 2 / Quelle B: dynamische Angaben jeweils eine Note später als in Quelle A.
58 Cor II 3 / Quelle B: *forte.*
60 Ob II 1 / Quelle A: keine Differenzierung von Violine II angegeben.
61 Ob I, II, Va 1 / Quelle B: mit Keil.

1 Zu den Quellen siehe Bruce C. Mac Intyre, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period* (= Studies in Musicology Bd. 89), Ann Arbor 1986, S. 614–615. Die Wiedergabe der Messe in Wilsons Dissertation (vgl. Vorwort, Anm. 7) basiert auf der Dresdner Partitur Mus. 2477-D-502, die für uns nicht als höchstrangige Quelle gilt (= Quelle C).

2 Vgl. Roberto Gorini, „Le Messe di J. A. Hasse nei manoscritti della Biblioteca del Conservatorio di Milano", in: *Colloquium „Johann Adolf Hasse …"* (vgl. Vorwort, Anm. 5), S. 429–458, bes. S. 429–432.

3 Vgl. Sven Hansell, Artikel „Hasse, Johann Adolf", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* London 1980, Bd. 8, S. 279–293, bes. S. 286.

4 „M 5" bedeutet: Messe Nr. 5 in der Zählung von Walther Müller (vgl. Vorwort, Anm. 7).

5 Ortrun Landmann, „Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek" (vgl. Vorwort, Anm. 5), Zitat S. 492.

6 Für diese Verdoppelung der Oboen durch die Flöten findet sich keine ausdrückliche Anweisung in der Partitur des Komponisten. Eventuell gab es aber damals entsprechende Aufführungsusancen, zumal – anders als im italienischen Opernorchester, wo die Flöten meist wechselweise von den Oboisten gespielt wurden – in Dresden jedes Instrument mit eigenen Spielern besetzt war.

Hasse-Werk-Ausgabe (HWA)
herausgegeben von der Hasse-Gesellschaft Bergedorf
Editionsleitung: Wolfgang Hochstein

I/1: *Cleofide*. Opera seria (Fassung der UA Dresden 1731)
Hrsg.: Zenon Mojzysz 50.704

II/1: *Marc'Antonio e Cleopatra* (1725). Serenata ✧
Hrsg.: Reinhard Wiesend 50.702

IV/1: *Vesperpsalmen* ✧
Hrsg.: Wolfgang Hochstein 50.701
Domine ad adiuvandum me in C
Dixit Dominus in C
Confitebor in F
Beatus vir in a
Laudate pueri in A

IV/2: *Litaneien und Tantum ergo* ✧
Hrsg.: Wolfgang Hochstein 50.703
Litaniae Lauretanae in f
Sub tuum praesidium in c
Litaniae Lauretanae in G
Sub tuum praesidium in B
Salve Regina in F
Tantum ergo in c
Tantum ergo in Es

IV/3: Missa in g
Hrsg.: Wolfgang Hochstein 50.705

Einzelausgaben
(Aufführungsmaterial jeweils erhältlich)

– *Beatus vir* in a (Psalm 111)✧
Coro SATB, 2 Vl, Va, Bc 40.970
- Klavierauszug 40.970/03

– *Cleofide*. Opera seria
(Fassung der UA Dresden 1731)
- Klavierauszug (Paul Horn) 50.704/03

– *Confitebor* in F (Psalm 110)✧
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 Vl, Va, Bc 40.969
- Klavierauszug 40.969/03

– Dixit Dominus in C (Psalm 109)✧
Coro SATB, 2 Ob, 2 Cor, 2 Vl, Va, Bc 40.965
- Klavierauszug 40.965/03

– Domine ad adiuvandum me in C✧
Coro SATB, 2 Ob, 2 Cor, 2 Vl, Va, Bc 40.968
- Klavierauszug 40.968/03

– Laudate pueri in A (Psalm 112)✧
Soli SA(Ms), Coro SSATB, 2 Ob, 2 Vl, Va, Bc 40.966
- Klavierauszug 40.966/03

– Litaniae Lauretanae in G✧
Soli SA, Coro SA, Org 40.709/10

– Marc'Antonio e Cleopatra (1725). Serenata✧
Soli SMs, 2 Vl, Va, Bc
- Klavierauszug (Paul Horn) 50.702/03

– Miserere in F (Psalm 50)✧
Soli o Coro TTB (ATB) in 40.807

– Miserere in c (Psalm 50)✧
Soli SATB, Coro SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Vl, Va, Bc 40.961

– Miserere in d (Psalm 50)✧
Soli SSAA, Coro SSAA, 2 Vl, Va, Bc 40.708

– Missa in d (1751)✧
Soli S(S)ATB, Coro SATB,
2 Tr, Timp, 2 Cor, 2 Fl, 2 Ob, 2 Vl, Va, Bc 40.663

– Missa in g (1783)
Soli SATB, Coro SATB, 2 Fl, 3 Ob, 2 Fg,
2 Cor, 2 Tr, Timp, 2 Vl, Va, Bc,
Klavierauszug (Paul Horn) 50.705/03

– Regina coeli in D✧
Solo A, Coro SATB, 2 Cor, 2 Ob, 2 Vl, Va, Bc 40.962
Orgelauszug 40.962/03

– Requiem in Es✧
Soli SSAATTB, Coro SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cor,
2 Vl, Va, Bc 97.004
- Klavierauszug 50.709/03

– Salve Regina in A / Solo A(Ms), 2 Vl, Va, Bc 40.967
- Klavierauszug 40.967/03

– Salve Regina in F✧/ Soli SA, Coro SA, Org 40.709

– Sechs Sonaten✧/ Vl, Bc 16.061

– Sechs Triosonaten (Erstdruck 1740)
2 Fl (2 Vl), Vc, Cemb 40.582

– Sub tuum praesidium in B✧ 40.709/20
Soli SA, Coro SA, Org

– Te Deum (1751)✧
Soli SATB (SSAATB), Coro SATB, 2 Tr, 2 Cor,
2 Timp, 2 Ob, 2 Vl, Va, Bc 40.963

– Venite pastores (Motetto pastorale)✧
Solo SAT, Coro SATB, 2 Vl, 2 Va, Bc
(ad lib.: 2 Cor, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg) 40.964
- Orgelauszug 40.964/03

Hasse-Studien
hrsg. von W. Hochstein und R. Wiesend

Band 1 (1990) 90.010
Band 2 (1993) 90.011
Band 3 (1996) 90.012
Band 4 (1998) 90.013
Band 5 (2002) 90.014
Band 6 (2006) 90.016
Band 7 (2012) 90.018

Sonderreihe, Band 1: *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit*
Symposiumsbericht Hamburg 1999 90.015

Sonderreihe, Band 2: Zenon Mojzysz,
Cleofide – „Dramma per musica" von J. A. Hasse.
Untersuchung der Entstehungsgeschichte 90.017

Sonderreihe, Band 3:
Johann Adolf Hasse. Tradition, Rezeption, Gegenwart
Symposiumsbericht Hamburg 2010 90.019

CDs

– *Laudate pueri*
Laudate pueri, Concerto per due flauti in G,
Dixit Dominus, Salve Regina in A, Regina coeli in D
Solisten, St-Barbara Chor Geesthacht, Kammerorchester
J.A. Hasse, Ltg. Wolfgang Hochstein 83.136

– *Missa ultima in g*
Sächsisches Vocalensemble, Virtuosi Saxoniae,
Ltg. Ludwig Güttler 83.240

– *Requiem, Miserere*
Requiem in Es, Miserere in d
Solisten, Dresdner Kammerchor,
Dresdner Barockorchester,
Ltg.: Hans-Christoph Rademann 83.175

Postkarte
Johann Adolf Hasse.
Ölgemälde von Balthasar Denner
(1740, Sächsische Staatsoper Dresden) 40.369/10

✧ = Erstausgabe(n)

8/14