

Johann Adolf
Hasse

Salve Regina in A

per Alto solo
2 Violini, Viola, Basso continuo
(Violoncello/Contrabbasso, Organo)

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Partitur / Full score



Carus 40.967

Inhalt

Vorwort	III
Text des Salve Regina	IX
Faksimiles	X
1. Salve Regina	1
2. Ad te clamamus	9
3. Eja ergo	13
4. Et Jesum	16
Kritischer Bericht	21

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur, zugleich Orgelstimme (Carus 40.967),
Orgelauszug (Bearbeitung für Orgel anstelle der Streicher) (Carus 40.967/03),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.967/19).

The following performance material is available for this work:
full score and organ part (Carus 40.967),
organ score (arrangement for organ, instead of the strings) (Carus 40.967/03),
complete orchestral material (Carus 40.967/19).

Vorwort

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war Johann Adolf Hasse einer der berühmtesten Komponisten in ganz Europa. Er wurde von Joseph Haydn verehrt und vom jungen Mozart als großes Vorbild betrachtet.¹ Dieses hohe Ansehen verdankte Hasse vor allem seiner Bedeutung als Opernkomponist. Mit dem Niedergang der von den Dichtungen Metastasios geprägten Gattung der Opera seria, deren wichtigster musikalischer Repräsentant Hasse war, verblaßte auch der Ruhm des Komponisten. Gleichzeitig damit ist sein reiches Schaffen auf kirchenmusikalischem Gebiet – es schließt Oratorien, Messen, Psalmvertonungen, Hymnen und Solomotetten ein – weitgehend in Vergessenheit geraten, nicht weniger als seine weltlichen Kantaten oder seine Instrumentalmusik, die zahlreiche Sonaten und Flötenkonzerte umfaßt.

Hasse stammte aus Bergedorf bei Hamburg, wo sein Vater als Kantor und Organist an St. Petri und Pauli tätig war. In dieser Kirche wurde Johann Adolf am 25. März 1699 getauft. Die musikalische Begabung des Jugendlichen trat dann offensichtlich zunächst in Form von gesanglichen Fähigkeiten in Erscheinung, und nach 1714 wirkte er in Hamburg als Tenorist bei Oratorien- und Opernaufführungen mit. Vom Braunschweiger Hof aus, an dem Hasse um 1720 als Sänger engagiert war, wurde er zur musikalischen Weiterbildung nach Italien geschickt. Inzwischen hatte er sich der Komposition zugewandt und wurde in Neapel einer der letzten Schüler von Alessandro Scarlatti. Mit Opern und Intermezzi machte Hasse seit der Mitte der 1720er Jahre in ganz Italien auf sich aufmerksam. Bald kam er auch in Verbindung mit dem Ospedale degl'Incurabili, einem der Mädchenkonservatorien in Venedig, für das er im Lauf seines Lebens viele geistliche Kompositionen schreiben sollte. Mit seiner Frau Faustina Bordoni, die eine gefeierte Sängerin war, gab Hasse 1731 ein erstes Gastspiel in Dresden, und diese Stadt, die damals unter August dem Starken und seinem Sohn Friedrich August II. eine beispiellose wirtschaftliche und kulturelle Blüte erlebte, sollte dann ab 1733/34 für rund drei Jahrzehnte zum Zentrum des Hasseschen Wirkens werden. Der Komponist stand auf der Höhe seines Schaffens, und zusammen mit hervorragenden Sängern und Instrumentalisten prägte er das Dresdner Musikleben in entscheidendem Maße: Als Hofkapellmeister komponierte er üblicherweise zwei Opern pro Jahr; außerdem gehörte die festliche Sakralmusik für die katholische Hofkirche – Hasse selbst war bereits in Italien konvertiert – zu seinen Aufgaben. Darüber hinaus konnte er aber auch andere europäische Metropolen regelmäßig mit seinen Bühnenwerken beliefern. Erst die Auswirkungen des Siebenjährigen Krieges setzten dieser glanzvollen Epoche ein Ende. Die Hasses siedelten Anfang 1764 nach Wien über und fanden Aufnahme am Hof Maria Theresias. Das letzte Lebensjahrzehnt verbrachte der als „caro Sassone“ und „padre della musica“ verehrte Komponist dann in Venedig, wo er am 16. Dezember 1783 hochbetagt verstarb.²

Neben ihrem Dresdner Wohnsitz hatten die Hasses schon 1735 in Venedig eine zweite Bleibe angemietet; hier konnten sie, während der Sächsische Kurfürst in Warschau Hof hielt, in den folgenden Jahrzehnten jeweils mehrere längere Aufenthalte verbringen. Dem venezianischen Ospedale degl'Incurabili war Hasse bekanntlich schon seit etwa 1730 als Komponist und musikalischer Berater aufs engste verbunden.³ Entgegen einer verbreiteten Ansicht ist er jedoch zeit-

lebens keine feste Anstellung als Kapellmeister dieses Instituts eingegangen.⁴

Das hier in einer Neuausgabe vorgelegte *Salve Regina A-Dur* für Alt oder Mezzosopran, Streicher und Generalbaß wurde im Jahre 1736 für den „Incurabili“-Gebrauch komponiert.⁵ Textliche Grundlage des Stückes ist jene der vier Marianischen Antiphonen, die nach liturgischer Vorschrift den Abschluß des täglichen Stundengebets – der Komplet – bildet, und zwar in der Zeit vom Dreifaltigkeitssonntag bis zum Ende des Kirchenjahres.⁶ An den venezianischen „Konservatorien“ des 18. Jahrhunderts bestand der Brauch, in den musikalisch ausgestalteten sonntäglichen Vespertagesdiensten jeweils eine Gruppe von Solomotetten aufzuführen und anschließend die dem Zeitpunkt des Kirchenjahres entsprechende Marienantiphon folgen zu lassen.⁷ Diese Motetten und Antiphonen waren in der Regel für Solostimme mit Begleitung eines kleinen Orchesters (Streicher und Generalbaß) geschrieben, und die Komponisten pflegten die Stücke den jeweiligen stimmlichen Fähigkeiten einzelner Solistinnen anzupassen. Leider ist die Sängerin, der Hasse sein *Salve Regina* zugedacht hat, nicht namentlich identifiziert. Nichtsdestoweniger kann das Stück aber durch seine recht anspruchsvolle Behandlung der Singstimme mit Koloraturen, großen Sprüngen und einem Ambitus von *a bis fis*² als Beweis für den hohen Standard der Musikausbildung und -ausübung an den damaligen Ospedali dienen.⁸

¹ Vgl. Dénes Bartha (Hg.), *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel 1965, S. 56 und 77 sowie Otto Erich Deutsch (Hg.), *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1961, S. 39 und 84–85.

² Zur Biographie und Würdigung Hasses vgl. die entsprechenden Artikel von Anna Amalie Abert in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Kassel 1956, Sp. 1771–1788 und von Sven Hansell in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 8, London 1980, S. 279–283; siehe auch Carl Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906 (Reprint 1977) oder Wolfgang Hochstein, *Johann Adolf Hasse. Eine biographische Studie*, Hamburg 1989 (Bergedorf Porträt Heft 4, hg. vom Museum für Hamburgische Geschichte).

³ Die insgesamt vier venezianischen Ospedali, ursprünglich mildtätige Einrichtungen für kranke oder verwaiste Mädchen, haben sich im 17. und 18. Jahrhundert zu renommierten Ausbildungsinstituten für Musik entwickelt; vgl. Denis Arnold, Artikel „Venedig und venezianische Handschriften“, Abschnitt II, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 13, Kassel 1966, bes. Sp. 1383–1384. Der Tatsache, daß stets nur Mädchen Zugang zu diesen „Konservatorien“ hatten, ist ein reicher Bestand an Kompositionen für Frauenstimmen zu verdanken. Da die Werke vor allem in den Kirchen der Institute zur Aufführung kamen, sind im Repertoire ausschließlich die verschiedenen Gattungen geistlicher Musik vertreten.

⁴ Vgl. Sven Hansell, *The Solo Cantatas, Motets, and Antiphons of Johann Adolf Hasse*, Diss. University of Illinois 1966, S. 234.

⁵ In mehreren überlieferten Quellen ist die Singstimmenbesetzung mit „Sopran“ angegeben. Der Ambitus des Werkes indiziert aber doch eher eine tiefe oder mittlere Stimme.

⁶ Vgl. den Artikel „Salve Regina“ in: *Riemann Musiklexikon. Sachteil*, Mainz 1967, S. 835–836.

⁷ Vgl. Sven Hansell, *The Solo Cantatas, Motets, and Antiphons of Johann Adolf Hasse* (op. cit.), S. 200–212; ders., *Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse (1699–1783)* (Detroit Studies in Music Bibliography 12), Detroit 1968, S. 22; ders., „Sacred Music at the *Incurabili* in Venice at the Time of J. A. Hasse – I“, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. XXIII 1970, S. 282–301 (bes. S. 290–291).

⁸ Dieses hohe Niveau der venezianischen Ospedali wird um 1739/40 von Charles de Brosses beschrieben, *Lettres familières sur l'Italie* (hg. von Yvonne Bezard), Bd. 1, Paris 1931, S. 235–244. Nach Aussage desselben Autors stand Hasse damals auf der Höhe seiner Popularität: „Le fameux Saxon est aujourd'hui [l'homme] fêté“ (dasselbst S. 237).

Zwischen der Gattung der Solomotette, wie sie zu Hasses Zeit gepflegt wurde, und seinen Vertonungen von Marienantiphonen bestehen äußerlich manche Ähnlichkeiten. Diese betreffen zum Beispiel die Gleichartigkeiten der Besetzung, die Untergliederung der Werke in mehrere separate Sätze oder die vielfach konzertante Singstimmenbehandlung.⁹ Der zentrale Unterschied besteht in der Textgrundlage: Die Motetten nämlich vertonen lateinische Neudichtungen – vielfach mit Allegorien durchsetzt –, die Antiphonen hingegen basieren auf liturgisch gebundenen Texten. Hieraus ergibt sich eine Andersartigkeit der jeweils verwendeten Satztypen, denn während in den Solomotetten die aus Oper, Oratorium und Kantate bekannten Formen Verwendung gefunden haben (Da-capo-Arien und Rezitative), herrscht in den Antiphon-Vertonungen das Modell der zweiteiligen Devisenarie vor.¹⁰

Dieser zweiteilige Satzbau tritt gleich in der ersten Arie „Salve Regina“ in Erscheinung: In einem längeren Orchestervorspiel wird wesentliches thematisches Material exponiert; die einsetzende Singstimme greift daraus das Hauptthema auf;¹¹ sequenzierende und modulierende Partien führen zur Tonart der Dominante, in der der erste Arienteil endet; ein kurzes Zwischenspiel, erneut mit dem Anfangsthema arbeitend, trennt dann die beiden großen Formteile voneinander; die zweite Arienhälfte (hier ab Takt 89) ist ähnlich aufgebaut wie die erste, führt von der Dominante zur Tonika zurück und steuert schließlich eine Solokadenz an; ein Orchesternachspiel, in dem das aus der Einleitung bekannte Material aufgegriffen wird, beendet den Satz. Auch die Arie „Ad te clamus“ folgt im Prinzip dem zweiteiligen Modell, wobei aber diesmal das Zwischenspiel stark verkürzt und der Beginn des zweiten Formteils harmonisch reizvoll verfremdet ist (Takte 19–21). Dem flehendlichen Gestus des Textes entsprechend, ist diese Arie von besonderer Ausdruckhaftigkeit geprägt, wobei Hasse vor allem die Textstelle „in hac lacrimarum valle“ durch einen geradezu bildhaften Verlauf der Singstimme und spannungsvolle Harmonisierungen hervorhebt.¹² Der folgende Satz „Eja ergo“ besitzt in seinem Wechsel von Adagio- und Allegro-Abschnitten ein eigentümliches Gepräge, was innerhalb des Gesamtverlaufs der Komposition für einen auffallenden Kontrast sorgt. Unter Verzicht auf ein ausgedehntes Nachspiel folgt die abschließende Arie „Et Jesum“ dann wieder dem zweiteiligen Verlauf. Bemerkenswert ist hier die Interpolation des Wortes „Salve“ gegen Ende des Satzes (Takte 48–51): Mit diesem unverkennbaren Rückgriff auf den ersten Singstimmeneinsatz des Werkes schließt sich sozusagen der Kreis – eine beeindruckende Idee!

Hasses vielgerühmte Kunst der Singstimmenbehandlung tritt in dieser Komposition deutlich zutage. Trotz ihrer zahlreichen Verzierungen und Koloraturen, die hohes sängerisches Können erfordern, ist die Melodik allezeit kantabel. Während der gesungenen Abschnitte begleitet das Orchester zumeist sparsam; an manchen Stellen jedoch, etwa im zweiten Satz oder in den Adagio-Partien der dritten Arie, setzt Hasse die Instrumente zu wirkungsvoller Steigerung und Intensivierung des Affekts ein oder läßt sie in ein korrespondierendes Wechselspiel mit der Singstimme treten. Lombardische Rhythmen, Vorhalts- und Wechselquartsextakkorde sowie verkürzte Septnonenakkorde in dominantischen Funktionen werden gern gebraucht.

Der Londoner Verleger John Walsh hat das vorliegende *Salve Regina* im Jahre 1740 erstmals gedruckt. Auf dem Titelblatt

dieser Ausgabe ist die Komposition als „The Famous Salve Regina“ bezeichnet, wobei sich das Attribut der Berühmtheit im Grunde genommen aber eher auf den Komponisten als auf das Werk beziehen dürfte: Jedenfalls ist kaum vorstellbar, daß die Vertonung dieser Marienantiphon in den wenigen Jahren, die seit ihrer Entstehung vergangen waren, schon weit über Venedig hinaus bekannt geworden wäre.¹³ In Anbetracht der Vielzahl von zeitgenössischen Drucken mit Instrumentalmusik oder Opernarien von Hasse ist es sehr bemerkenswert, daß das *Salve Regina in A* das einzige seiner Kirchenmusikwerke geblieben ist, das zu Lebzeiten des Komponisten im Druck veröffentlicht wurde.¹⁴

Dieser Band erscheint in Verbindung mit den Hasse-Gesellschaften in Hamburg-Bergedorf und in München.

Geesthacht/Elbe, im Dezember 1992 Wolfgang Hochstein

⁹ Übrigens besitzen sämtliche Salve-Regina-Vertonungen von Hasse – es dürfte sich um acht bis zehn echte Werke handeln – dieselbe Aufteilung des Textes auf vier Einzelsätze; vgl. Hansell, *Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse* (op. cit.), S. 88–96.

¹⁰ Vgl. Hansell, *The Solo Cantatas, Motets, and Antiphons of Johann Adolf Hasse* (op. cit.), S. 190–198.

¹¹ Die drei dem eigentlichen Themeneinsatz vorangestellten Adagio-Takte 40–42 wirken hier wie eine „musikalische Initiale“, man könnte auch sagen: wie eine tiefe Verbeugung vor der Gottesmutter. Es ist nicht ausgeschlossen, daß diese Stelle von der Sängerin improvisierend ausgeschmückt wurde.

¹² Diese Feststellung deckt sich mit der Beobachtung von Walther Müller: „Die Stelle 'in hac lacrimarum valle' [...] gibt dem Komponisten immer Gelegenheit, alle Stimmregister, in ihren Höhen und Tiefen, und in ihrem größten Ausdruck in Wirkung treten zu lassen zur Charakterisierung des 'Tränentales'. Hier wird man die Koloratur nicht als Äußerlichkeit empfinden, sondern der starke Affekt findet eben in ihr seine natürliche Entladung.“ Walther Müller, *Johann Adolph Hasse als Kirchenkomponist*, Leipzig 1911 (Reprint 1973), S. 118.

¹³ Sicherlich haben hinter der Etikettierung des Werkes als „famous“ auch verkaufsstrategische Erwägungen gestanden.

¹⁴ Vgl. dazu die Auflistung gedruckter Hasse-Kompositionen in *RISM A/II/4. Einzeldrucke vor 1800*, Kassel 1974, S. 125–130.

Hinweise zur Aufführung

Über die Ausführung der Verzierungen sind wir durch die zeitgenössischen Lehrwerke von Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart und Johann Joachim Quantz gut unterrichtet.¹⁵ Nach diesen Quellen beginnen die Triller üblicherweise mit ihrer oberen Nebennote und enden – wenn die Zeit es erlaubt – mit Nachschlag. Vorschlagsnoten fangen ausnahmslos auf der Zählzeit an. Dabei nehmen „lange“ Vorschläge bei zweizeitigen Verhältnissen die Hälfte, bei dreizeitigen Verhältnissen sogar zwei Drittel vom Wert der Hauptnote ein (nach diesem Grundsatz sind in der ersten Arie die Vorschläge der Takte 6 und 8 als Viertelnoten, in Takt 9 als Achtelnoten auszuführen; im zweiten Satz sind die Vorschläge der beiden ersten Takte als Sechzehntel wiederzugeben, in den Takten 3 und 5 aber als Achtel; in demselben Satz werden die Vorschläge in der Mitte von Takt 4 zu Viertelnoten, genauso wie beispielsweise in Takt 4 des Schlußsatzes). Bei der Ausführung dieser Verzierungen ist darauf zu achten, daß die Vorschlagsnote akzentuiert, die Hauptnote hingegen abphrasiert wird („Abzug“); nur so erhalten die jeweiligen Stellen den gebührenden Ausdruck und Affekt. Die Form des „kurzen“ Vorschlags, die sich äußerlich nicht notwendig von der „langen“ Ausführungsart unterscheidet, dürfte in Hasses *Salve Regina* eher selten angebracht sein; sie wird aber etwa zu Beginn der Takte 5 und 6 im letzten Satz in Frage kommen. – Ungeachtet all dieser Regelungen besteht vor allem für die Solostimme stets die Möglichkeit zur eigenschöpferischen Ausschmückung des Notentextes.

Beim Continuospiel können nach historischer Aufführungspraxis ebenfalls improvisierte Passagen angebracht werden. Diesen Grundsatz hat der Herausgeber bei seiner Aussetzung des Generalbasses zu berücksichtigen versucht, wobei es den Ausführenden selbstverständlich freigestellt ist, sich den vorgegebenen Lösungen anzuschließen. Mit Rücksicht auf den Zusammenklang wurde übrigens bei der Generalbaßaussetzung die in der zugrundegelegten Quelle überlieferte Bezifferung – sie ist ohnehin in vielen Fällen rein schematisch gesetzt und weicht mehrfach von anderen Quellen ab – nicht immer befolgt.

Die vorgesehenen Solokadenzen lassen sich wie folgt ausführen:

1. Satz, Takte 136–138:



2. Satz, Takte 36(Mitte)–37:



3. Satz, Takte 24(Ende)–25:



Darüber hinaus ist es bei Gefallen möglich, die folgenden Takte mit einer Auszierung zu versehen:

1. Satz, Takte 40–42:



In ähnlicher Weise können gegebenenfalls die beiden Anfangstakte des dritten Satzes sowie die Takte 48–51 des Schlußsatzes ausgeziert werden.

¹⁵ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil II, Berlin 1762 (Reprint 1978), S. 185–219; Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756 (Reprint 1983), S. 193–237; Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 3. Aufl. Breslau 1789 (Reprint 1953), S. 77–89. – Vgl. auch die neueren Darstellungen von Hans-Peter Schmitz, *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*, Kassel 1983, und Günther von Noé, *Der Vorschlag in Theorie und Praxis*, Wien 1986.

Foreword (abridged)

About the middle of the 18th century Johann Adolf Hasse was one of the most celebrated composers in all Europe. He was admired by Joseph Haydn, and regarded as a shining example by the young Mozart. Hasse owed this high reputation principally to his importance as a composer of operas. With the eclipse of the opera seria, frequently set to libretti by Metastasio, an art form whose greatest musical exponent had been Hasse, this composer's fame also declined rapidly.

Hasse was born in March 1699 at Bergedorf near Hamburg. He made his first appearances as an opera and oratorio singer between 1714 and 1721 in Hamburg and Brunswick. Then he turned to composition and went to Italy for the completion of his training, becoming one of the last pupils of Alessandro Scarlatti in Naples. From the mid 1720s Hasse attracted attention throughout Italy with his operas and intermezzi. He soon became associated with the Ospedale degl'Incurabili, one of the conservatories for girls in Venice. With his wife Faustina Bordoni, a celebrated singer, Hasse appeared for the first time in 1731 at Dresden, and that city, which was then enjoying unparalleled commercial and cultural success under the Electors Augustus the Strong and his son Friedrich August II, was to become the centre of Hasse's activities for some three decades from 1733/34. As Kapellmeister at the Court of Saxony, Hasse generally composed two operas each year; he was also responsible for the sacred music performed on festive occasions at the Catholic Court Church. (He had converted to Catholicism during his stay in Italy.) In addition he regularly supplied stage works for production in other European cities. This era of brilliant achievement was brought to its end by the ravages of the Seven Year's War. At the beginning of 1764 the Hasses moved to Vienna, and they were given employment at the Court of the Empress Maria Theresia. The composer spent the last decade of his life in Venice, where he died at an advanced age on the 16th December 1783.

In addition to their permanent residence in Dresden, the Hasses had established a second home for themselves in Venice as early as 1735. There they were able to spend long periods over many years while the Elector of Saxony was staying in Warsaw in his capacity as King of Poland. We know that Hasse was closely associated from about 1730 onwards with the Ospedale degl'Incurabili as composer and musical adviser. It was for that institution that he wrote in 1736 the *Salve Regina in A major* for contralto or mezzo-soprano, strings, and continuo. The words of this piece are among the antiphons of the Virgin Mary which are specified liturgically as the concluding section of the daily offices.

At the 18th-century Venetian "conservatoires" there was a custom of including in the Sunday service of vespers with music a group of solo motets, followed by that Marian antiphon which was appropriate for the particular season of the Church year. These motets and antiphons were generally written for a solo singer accompanied by small orchestra, and it was the composer's habit to write each piece with the vocal abilities of a particular soloist in mind. Unfortunately we have no record of the name of the singer for whom Hasse intended his *Salve Regina*. Nevertheless this piece, with its demanding solo part containing coloratura passages and wide leaps, over a compass ranging from *a* to *f*^{#2},

demonstrates the high standard of musical training and practice of the Ospedali at that time.

There are superficial similarities between the genre of the solo motet, as it was cultivated in Hasse's day, and his settings of Marian antiphons. These similarities exist in the area of scoring, the division of the work into several separate movements, and the often concertante treatment of the voice. The main difference between these classes of composition lies in the texts on which they are based: the motets were settings of Latin poems of fairly recent origin, while the antiphons were settings of ancient liturgical words. There was also a structural difference between the two classes of composition, because while use was made in solo motets of forms familiar from the opera, oratorio, and cantata (da capo arias and recitatives), in the antiphons the two-section Devisenarie ("device" aria, with motto opening) was the principal form employed.

This two-section construction is demonstrated in the first aria "Salve Regina": important thematic material is introduced during the lengthy orchestral prelude; the voice enters with the principal theme already heard during the prelude, then sequential and modulatory passages lead to the dominant key, in which the first part of the aria ends. A brief interlude, again developing the opening theme, divides the two principal sections of the aria; its second half (from bar 89) is similar in construction to the first half, leading back from the dominant to the tonic key, and culminates in a solo cadenza; an orchestral epilogue, which returns to the material familiar from the prelude, concludes the movement. The aria "Ad te clamamus" is also based on two-section form, but here the interlude is greatly compressed and the beginning of the second part of the aria undergoes fascinating harmonic changes (bars 19–21). Corresponding to the imploring nature of the words, this aria is particularly expressive in character, Hasse especially highlighting the setting of the words "in hac lacrimarum valle" by means of illustrative writing in the voice part, and tense harmonies. "Eja ergo" which follows owes its individual character to its alternation of adagio and allegro sections, and it provides a striking contrast within the work as a whole. It has no lengthy postlude, and gives place to the concluding aria "Et Jesum," again in two sections. Noteworthy here is the interpolation of the word "Salve" towards the end of the movement (bars 48–51); this unmistakable return to the first vocal entry of the work may be said to complete the circle – an impressive idea!

Hasse's celebrated art of composing for the voice is clearly demonstrated in this composition. Despite its numerous embellishments and coloratura passages, which demand a high level of vocal accomplishment, the melodic lines are always cantabile. While accompanying the voice the orchestra plays with great restraint. At times, however, as in the second movement or during the adagio sections of the third aria, Hasse used the instruments to heighten the intensity of effect, or he made them alternate with the voice. He made good use of Lombardian rhythms, suspensions, and diminished nine-seven chords in a dominant function.

The London publisher John Walsh printed this *Salve Regina* for the first time in 1740. On the title page of his edition this composition is described as "The Famous Salve Regina." The word "famous" must, however, have related to the composer rather than the work, because it is scarcely conceivable that this setting of a Marian antiphon could have become known far outside Venice during the few years which had elapsed since its composition. In view of the large numbers of contemporary publications of instrumental music and opera arias by Hasse, it is a very curious fact that the *Salve Regina in A major* was to remain the only one of his church works to be issued in print during the composer's lifetime.

For notes see the German text.

Geesthacht/Elbe, December 1992 Wolfgang Hochstein
Translation: John Coombs

Guide to performance:

We are well informed concerning the execution of ornaments in the contemporary instructional books by Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart, and Johann Joachim Quantz. According to these authorities, trills generally begin with the upper note and end – if time permits – with a turn. Appoggiature are always sounded on, not before, the note which they precede. "Long" appoggiature take half the value of the principal note in duple time, and two thirds of its value in triple time. According to this rule, in the first aria the appoggiature in bars 6 and 8 are to be performed as crotchets (quarter notes), exactly as, for example, in bar 4 of the last movement. In the interpretation of these ornaments care should be taken that the appoggiatura is accentuated, with the principal note phrased away; only thus can passages take on the intended expression and effect. The form of the "short" grace note, which sometimes cannot be differentiated visually from the appoggiatura, is seldom met with in Hasse's *Salve Regina*; it may, however, come into question occasionally, as at the beginning of bars 5 and 6 in the last movement. – Irrespective of all these rules there always exists, especially for the solo singer, the possibility of creative decoration of the written notes.

In the playing of the continuo, too, historical performing practice permits improvisation. The editor has sought to allow for this in his realization of the basso continuo, but naturally the keyboard player can choose how closely he wishes to keep to the realization as printed. In the interest of harmonic order the figuration given in the source material – which in many instances was printed in an arbitrary manner and which often differs from the figuration given in other sources – has not always been followed.

Suggestions for the performance of the solo cadenzas are to be found in the German text.

Avant-propos (abrégé)

Vers le milieu du XVIII^e siècle, Johann Adolf Hasse était l'un des compositeurs les plus célèbres d'Europe. Il fut vénéré par Joseph Haydn et le jeune Mozart l'avait érigé en modèle. Hasse doit avant tout cette considération à sa dimension de compositeur d'opéras. Le déclin de l'opéra seria forgé par les textes de Metastase – dont Hasse fut le représentant majeur – devait également ternir la gloire du compositeur.

Hasse est né en mars 1699 à Bergedorf près de Hambourg. Il fit ses débuts de musicien entre 1714 et 1721, en tant que chanteur d'opéras et d'oratorios à Hambourg et à Braunschweig. Il se tourna ensuite vers la composition et poursuivit sa formation en Italie. Il se rendit ainsi à Naples où il fut l'un des derniers élèves de Alessandro Scarlatti. Vers le milieu des années 1720, Hasse devait attirer l'attention de toute l'Italie avec ses opéras et ses intermezzi. Il entra bientôt en contact avec l'Ospedale degl'Incurabili, l'un des conservatoires de jeunes filles à Venise. En 1731, Hasse se produisit pour la première fois à Dresde, accompagné de sa femme Faustina Bordoni, elle même cantatrice fort appréciée. Dresde connaissait alors sous le règne d'Auguste le Fort et de son fils Frédéric Auguste II une période particulièrement florissante à la fois sur les plans économique et culturel. A partir de 1733/34, cette ville devait devenir pour trois décennies environ le centre d'activité de Hasse. En qualité de maître de chapelle de la cour, Hasse composait généralement deux opéras par an. Il était chargé par ailleurs de la musique sacrée pour l'église catholique de la cour. (Hasse s'était converti au catholicisme en Italie.) Enfin, toute liberté lui était donnée pour fournir régulièrement des œuvres de scène à d'autres métropoles européennes. Les conséquences de la Guerre de Sept Ans allaient mettre un terme à cette période brillante. Les Hasse s'installèrent à Vienne au début de l'année 1764, et furent reçus à la cour de Marie Thérèse. Le compositeur passa enfin la dernière décennie de sa vie à Venise où il mourut le 16 décembre 1783 à un âge avancé.

A côté de leur résidence de Dresde, les Hasse avaient loué dès 1735 une seconde demeure à Venise où il séjournèrent souvent au cours des années qui suivirent, notamment lorsque le prince électeur tenait sa cour à Varsovie. Dès 1730 environ, Hasse avait été étroitement lié en tant que compositeur et conseiller musical à l'Ospedale degl'Incurabili de Venise et en 1736 il composa pour cette institution un *Salve Regina en La majeur* pour alto ou mezzo-soprano, cordes et basse continue. Il s'agit, en l'occurrence, d'une antienne mariale chantée à la fin de la liturgie des Heures.

Au XVIII^e siècle, il était d'usage, dans les « conservatoires » vénitiens, d'exécuter au cours des Vêpres du dimanche un groupe de motets pour solo suivis de l'antienne mariale imposée par la liturgie. Ces motets et ces antiennes étaient généralement destinés à des voix solistes accompagnées d'un petit orchestre. Les compositeurs prenaient d'ailleurs soin d'adapter les pièces aux capacités des chanteurs. On ignore malheureusement pour quelle chanteuse Hasse avait composé ce *Salve Regina*. Les ornements de la partie vocale, les intervalles souvent tendus et la largeur de l'ambitus (La¹ au Fa dièse³) exigent une grande habileté et témoignent du niveau moyen élevé de la formation et de la pratique musicale dans les Ospedali.

On observe une certaine parenté entre le genre du motet pour solo tel qu'il était pratiqué du temps de Hasse, et les antiennes mariales qu'il composa. Les similitudes se situent par exemple au niveau du choix des effectifs, de la subdivision des œuvres en plusieurs mouvements distincts ou encore au niveau du traitement de la voix, souvent abordé de manière concertante. La différence essentielle réside dans le support textuel: les motets mettent généralement en musique des textes néo-latins, les antiennes, en revanche, reposent sur des textes liturgiques. Ces différences textuelles seront soulignées par des formes de compositions différentes: tandis que les motets pour solo font appel aux formes musicales de l'opéra, de l'oratorio ou de la cantate (airs à da capo et récitatifs), les antiennes utilisent essentiellement l'air en deux parties.

Cette structure bipartite apparaît dès le début, avec le premier air *Salve Regina*. L'essentiel du matériau thématique est exposé dans un prélude orchestral assez long; la partie vocale qui entre ensuite, y puise son thème principal; de marches harmoniques en sections modulantes on atteint la tonalité de la dominante dans laquelle s'achève la première partie de l'air. Un bref intermède, alimenté à nouveau par le thème initial, sépare ensuite les deux grandes parties l'une de l'autre. La deuxième partie de l'air (ici à partir de la mesure 89) obéit à la même construction que la première. Elle conduit de la dominante vers la tonique et amorce une cadence solo. Le mouvement s'achève par un postlude orchestral qui renoue une dernière fois avec le matériau présenté dans l'introduction. L'air « Ad te clamamus » obéit au même principe à deux parties. L'intermède musical est cependant fortement réduit et les plans harmoniques de la deuxième section obéissent à un effet de distanciation (mesure 19–21). Conformément aux accents d'imploration du texte, cet air revêt une expressivité particulière: Hasse s'emploie en particulier à souligner le passage « in hac lacrimarum valle » par un figuralisme vocal et une harmonisation pleine de tension. L'alternance de sections Adagio et de sections Allegro donne au mouvement suivant, « Eja ergo » un tour original, qui tranche ainsi sur le parcours général de l'œuvre. Mis à part un postlude assez développé, le dernier air « Et Jesum » obéit à nouveau à la forme en deux parties. On remarquera ici en particulier l'interpolation du mot « Salve » vers la fin du mouvement (mesures 48–51): le cercle se referme pour ainsi dire avec cet emprunt évident à la première entrée de la voix – une idée impressionnante!

La maîtrise de Hasse dans l'écriture des parties vocales apparaît nettement dans cette composition. Malgré ses nombreux ornements et ses coloratures qui exigent une solide formation vocale, la mélodie demeure toujours chantable. Dans les sections chantées, l'orchestre accompagne généralement avec retenue. En certains endroits cependant, dans le deuxième mouvement par exemple ou dans l'Adagio du troisième air, tantôt le compositeur se sert des instruments pour rehausser l'effet et intensifier l'affect, tantôt il les introduit en alternance régulière avec la partie vocale. Des rythmes lombards, des accords en anticipation, des accords de quarte et sixte ainsi que des accords de septième diminuée sont volontiers utilisés en position de dominante.

L'éditeur anglais John Walsh a imprimé ce *Salve Regina* pour la première fois en 1740. Sur la page de titre de cette édition,

la composition est désignée comme étant « The Famous Salve Regina ». Mais ce qualificatif se rapporte sans aucun doute davantage au compositeur qu'à l'œuvre elle-même: on imagine difficilement que la réputation de cette composition se soit étendue bien au delà de Venise. Tandis que l'on possède un grand nombre de recueils imprimés contenant de la musique instrumentale ou des airs d'opéras de Hasse, le *Salve Regina en La majeur* est la seule œuvre de musique d'église qui ait été imprimée du vivant du compositeur.

Pour les notes, le lecteur se reportera au texte allemand.

Geesthacht/Elbe, décembre 1992 Wolfgang Hochstein
Traduction: Christian Meyer

Indications pour l'exécution:

Les traités pédagogiques de Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart et Johann Joachim Quantz documentent parfaitement l'exécution des ornements. Selon ces sources, le trille commence généralement avec sa note conjointe supérieure et finit – si le temps le permet – avec un mordant. Les appoggiatures commencent toujours sur le temps compté. En mesure binaire, les appoggiatures « longues » prennent la moitié de la valeur de la note principale et les deux tiers en mesure ternaire (selon ce principe, les appoggiatures des mes. 6 et 8 du premier air doivent être exécutées comme des noires, et comme des croches mes. 9; dans le deuxième mouvement, les appoggiatures des deux premières mesures ont valeur de double croche et de croche aux mes. 3 et 5. Dans le même mouvement, au milieu de la mesure 4, elles ont valeur de croches; il en va de même, par exemple, à la mesure 4 du dernier mouvement). À l'exécution de ces ornements on veillera à accentuer la note en appoggiature et à « déphraser » la note principale; les passages en question trouveront ainsi l'expression et l'affect qui leur revient. La forme de l'appoggiature « brève » – qui, en apparence, ne se distingue pas nécessairement de la forme « longue » – semble devoir être appliquée plutôt rarement dans le *Salve Regina* de Hasse. On l'utilisera par exemple au début des mes. 5 et 6 du dernier mouvement. – Au delà de ces indications, la chanteuse aura toujours la possibilité d'orner le texte musical comme elle l'entendra.

Conformément aux usages de l'époque, il est également possible d'introduire au continuo des passages improvisés. L'éditeur a tenté d'observer ce principe fondamental dans la réalisation de la basse continue. Nous laissons évidemment à l'interprète toute liberté dans l'appréciation des solutions que nous avons retenues. En réalisant la basse continue nous avons tenu compte des accords mais sans observer nécessairement rigoureusement le chiffrage indiqué dans la source qui nous a servi de référence – dans bien des cas, ce chiffrage est d'ailleurs purement schématique et diffère d'une source à l'autre.

On trouvera dans le texte allemand des suggestions concernant l'exécution des cadences solo.

Der Text des Salve Regina

Salve Regina, mater misericordiae;
vita dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exsules filii Evae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

Hail, holy Queen, mother of mercy.
Hail, our life, our sweetness and our hope.
To thee do we cry, poor banished children of Eve,
To thee do we send up our sighs,
Mourning and weeping, in this vale of tears.
Turn, then, most gracious advocate,
Thine eyes of mercy towards us.
And show us after this,
our exile, Jesu, thy son.
O clement, o loving, o sweet Virgin Mary.

Sei gegrüßt, o Königin, Mutter der Barmherzigkeit,
unser Leben, unsre Wonne und unsre Hoffnung, sei gegrüßt!
Zu dir rufen wir verbannte Kinder Evas.
Zu dir seufzen wir trauernd und weinend
in diesem Tal der Tränen.
Wohlan denn, unsere Fürsprecherin,
wende uns deine barmherzigen Augen zu.
Und zeige uns nach diesem Elend Jesus,
die gebenedeite Frucht deines Leibes.
O gütige, o milde, o süße Jungfrau Maria.

Salut, ô Reine, Mère de miséricorde,
notre vie, notre douceur, et notre espérance, salut!
Enfants d'Ève, exilés, nous crions vers toi.
Vers toi, nous soupignons,
gémissant et pleurant dans cette vallée de larmes.
O toi, notre avocate,
tourne vers nous tes regards miséricordieux.
Et, après cet exil, montre-nous Jésus,
le fruit béni de tes entrailles.
O clémente, ô miséricordieuse, ô douce Vierge Marie.

Bréviaire Romain Latin-Français
(Paris-Tournai 1965, Desclée), t. II, p.



Abb. 1: Titelblatt der Erstausgabe von Hesses *Salve Regina* A-Dur im Verlag von John Walsh, London 1740. Dieser Druck hat als wichtigste Grundlage der vorliegenden Neuauflage gedient. Das Exemplar stammt aus Privatbesitz des Herausgebers.

The Famous Salve Regina^t by Sig: Masse

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'A tempo giusto'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many ornaments and fingerings (e.g., 6, 43, 5, 4#3, 43, #7 4#3). The score is divided into systems, with the first system containing measures 1-10, the second 11-20, the third 21-30, the fourth 31-40, and the fifth 41-50. The lyrics 'Salve Salve Regina' are written below the piano part in the final system. The tempo markings 'Ad^o' and 'a tempo' are placed above the vocal line.

Abb. 2: Erste Notenseite der Walsh-Ausgabe mit den Takten 1–50 der Arie *Salve Regina*. Die Taktstriche sind hier nach jeweils sechs Vierteln gesetzt. Weitere Merkmale dieser Ausgabe sind im Kritischen Bericht erwähnt.

The musical score consists of three systems, each with four staves. The top staff is the vocal line. The second staff is for Flute (labeled 'Flut'). The third staff is for Clarinet Bass (labeled 'Clor Bass'). The bottom staff is for Bassoon (labeled 'Fagot'). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as trills (tr), accents (acc), and dynamic markings like 'Ad.º' and 'Pia for'. The lyrics are written below the vocal line and are: 'a o dulcis dulcis vir go ma ri a fal ve fal ve fal ve cle mens o cle mens o pi a o dulcis dulcis vir go ma ri a o dulcis dulcis vir go ma ri a'. The piece concludes with a double bar line.

Abb. 3: Letzte Notenseite der Walsh-Ausgabe mit den Takten 45 – 60 aus dem Schlußsatz „Et Jesum“.

Salve Regina in A

1. Salve Regina

Johann Adolf Hasse
1699–1783

A tempo giusto

Violino I

Violino II

Viola

Alto solo
(Mezzosoprano)

Organo
e Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso)

6 1 4 7 7

7

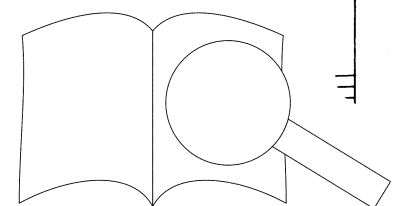
7

Aufführungsmaterial / Duration: ca. 18 min.

© 1992 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.967

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2015 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Herausgegeben und mit
Generalbassaussetzung versehen
von Wolfgang Hochstein

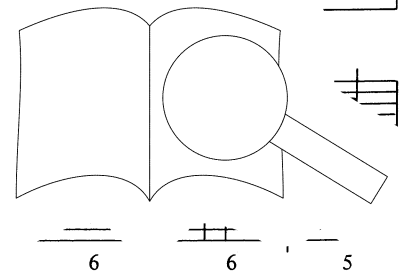


Musical notation for measures 13-18. It features two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The piano part includes fingerings: 4 5, 4 3, 6, 4 #3, 5.

Musical notation for measures 19-25. It features two vocal staves and a piano accompaniment. The key signature is three sharps. The piano part includes fingerings: 4 7, 6 4 #3, 6.

Musical notation for measures 26-32. It features two vocal staves and a piano accompaniment. The key signature is three sharps. The piano part includes fingerings: 6, 7 5 6, 4 3, 6, 6 5.

Musical notation for measures 33-38. It features two vocal staves and a piano accompaniment. The key signature is three sharps. The piano part includes fingerings: 6, 7 5 6, 4 3, 6, 6 5.



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

tr

tr

tr

4 3 6 6 5 9 8 5 4

Adagio

a tempo

p

p

p

Sal - ve, sal -

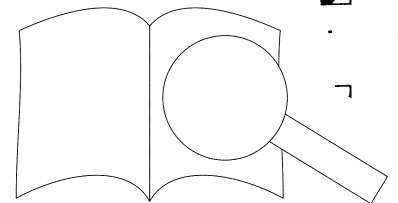
Adagio

a tempc

p

ve, - Re - gi - na,

7 #6



PROBENPARTITUR

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

Musical score for measures 55-61. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a sequence of chords with figured bass notation: 7, 6, 6, 5, 7, 6, 4, #3, 6, 5, 4, #3, 4.

se - ri - cor - - - di - ae. Vi - ta, dul - ce - - do et

Musical score for measures 62-68. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a sequence of chords with figured bass notation: 7, 6, #3, 6, 7, 7.

spes no - stra, sal -

Musical score for measures 69-75. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a sequence of chords with figured bass notation: 7, #6, 7, #3, 7, 6, 4, #3, 6, 6, 5, 4, #3.

Musical score for measures 76-82. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a sequence of chords with figured bass notation: 6, 6, 5, 4, #3.

ve,

Musical score for measures 83-89. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a sequence of chords with figured bass notation: 7, #6, 7, #3, 7, 6, 4, #3, 6, 6, 5, 4, #3.

ve, sal - - - - ve.

6 7 5 6 4 #3 6

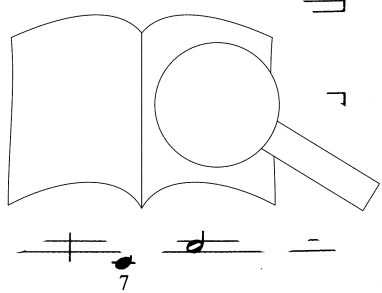
Sal - - -

#4 6 #4 6 5 4 #3 6

- ve, - Re

4 6 4 6 7 7 7

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



Musical notation for measures 98-104. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The piano part features a bass line with fingerings: 7, 6, 4, 3, 6, 7, 4, 3, 6.

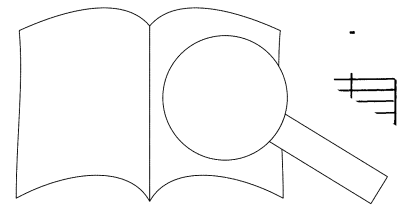
Ma - - ter mi - se - ri - cor - di - ae. Vi - - ta, dul -

Musical notation for measures 105-111. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a bass line with fingerings: 6, 6, 4, 3, 6, 6.

ce - - no - stra, spes

Musical notation for measures 112-118. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a bass line with fingerings: 6, 7, 7, 6, 7, 7.

sal -



6 #6 6 #5

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

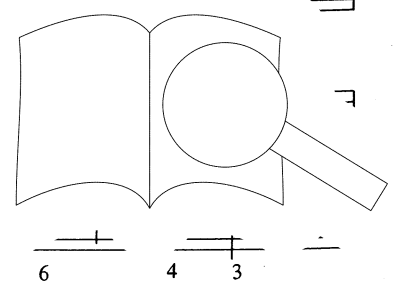
Musical score for measures 119-125. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a trill (tr) and the lyrics "ve, Re - gi - na, dul - ce". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line.

Musical score for measures 126-132. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "do, spes no - - stra,". The piano accompaniment includes a trill in the right hand and a bass line with fingerings: 6 5, 7 5, 5 3, 5 6, 4 3, 6 4, 7 5, 3.

Musical score for measures 133-140. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "do, spes no - - stra,". The piano accompaniment includes a trill in the right hand and a bass line with fingerings: 6 7 5, 4 5 3, 4 3, 6, 6.

Musical score for measures 141-148. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "e, sal -". The piano accompaniment includes a trill in the right hand and a bass line with fingerings: 7 5, 6 5, 4 3, 6, 4, 3. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). A section labeled "Cadenza" is indicated.

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



Musical notation for measures 140-144, top system. It consists of two staves with treble clefs and a bass staff with a bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

Musical notation for measures 140-144, middle system. It consists of two staves with treble clefs. The music is mostly rests, indicating a silent part for these instruments.

Musical notation for measures 140-144, bottom system. It consists of a grand staff (treble and bass clefs). The music features chords and single notes. Below the bass staff, there are fingering numbers: 6, 4, 3, 6, 5, 4, #3.

Musical notation for measures 145-149, top system. It consists of two staves with treble clefs. The music features eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

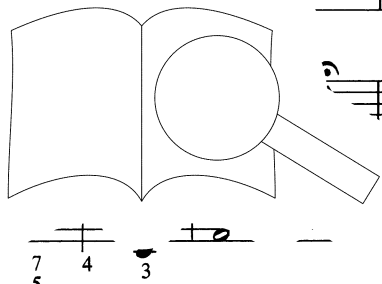
Musical notation for measures 145-149, middle system. It consists of two staves with treble clefs. The music is mostly rests.

Musical notation for measures 145-149, bottom system. It consists of a grand staff. The music features chords and single notes. Below the bass staff, there are fingering numbers: 4, 3, 5, 4, 3, 6, 6, 5.

Musical notation for measures 151-155, top system. It consists of two staves with treble clefs. The music features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Dynamics markings 'p' and 'f' are present.

Musical notation for measures 151-155, middle system. It consists of two staves with treble clefs. The music is mostly rests.

Musical notation for measures 151-155, bottom system. It consists of a grand staff. The music features chords and single notes. Below the bass staff, there are fingering numbers: 6, 6, 5, 4, 3, 9, 8, 7, 5, 4, 3.

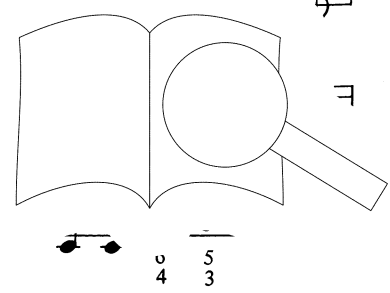


PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2. Ad te clamamus

Adagio

Adagio



Musical score for measures 10-12. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

te cla-ma-mus ex - su-les fi - lii E-vae. Ad te su-spi-ra - mus ge -

7 4 3 6 6 5 7 5 6

Musical score for measures 13-15. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with eighth-note accompaniment.

men-tes, ge - men-tes et flen - tes in

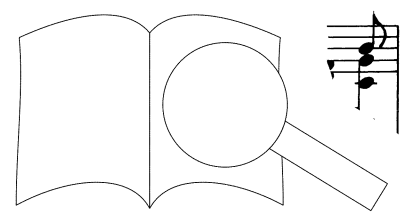
6 7 7 #3 6 7 6 4 #3

Musical score for measures 16-18. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

ma - rum val -

Musical score for measures 19-21. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

4 7 5 #



*) Andere Lesart der Singstimme:  (vgl. den Kritischen Bericht)

Musical score for measures 19-21. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with complex rhythmic patterns. The vocal part is on a single staff with lyrics. Dynamic markings include *f* and *p*. Trills are indicated with 'tr'.

le. Ad te cla-ma-mus, ad

Musical score for measures 22-24. The piano part continues with complex textures. The vocal part has lyrics. Dynamic markings include *f* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 6, 5, #3, 6, 6, 5, 4, 4, #3, and b7.

Musical score for measures 25-27. The piano part features intricate rhythmic patterns. The vocal part continues with lyrics. Dynamic markings include *f* and *p*.

te su-spi-ra-mus ge-men-tes a-cri-ma-rum val-

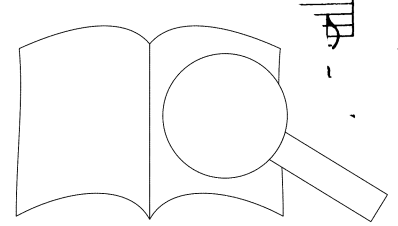
Musical score for measures 28-30. The piano part continues with complex textures. The vocal part has lyrics. Dynamic markings include *f* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 7, 5, 4, 3, 3, 6, and 4.

sim.

Musical score for measures 31-33. The piano part continues with complex textures. The vocal part has lyrics. Dynamic markings include *f* and *p*. The marking *sim.* is present.

Musical score for measures 34-36. The piano part continues with complex textures. The vocal part has lyrics. Dynamic markings include *f* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 7, 6, 4, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 4, 7, and 4, 3.

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



hac la - cri - ma - - - - - rum val - - - - -

4 7 5 #3 4 3 6 7

le, ad te cla - ma - mus, ad us in hac la - cri -

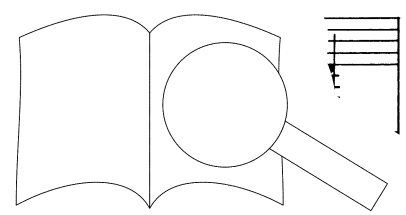
6 6 7 6 7 7 #6

rum val - le, in hac la - cri - m - - - - -

6 5 6 4 5 3 #6

Cadenza

*) Andere Lesart der Singstimme: (vgl. den Kritischen Bericht)



le.

6 7 6 5 5 4 3

3. Eja ergo

Adagio Allegro

p *p* *p*

E - ja er - go, e - ja ca -

Adagio Allegro

6 5 6 5 6 5 6

Adagio

- ta no - ni -

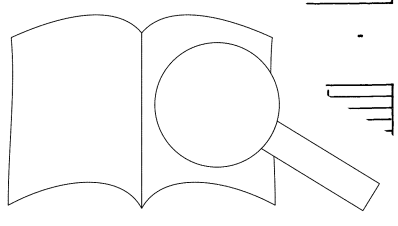
6 7 5 3 6

se ri-cor-des o - cu-los ad nos, _____ ad nos _____ con-ver - te.

Allegro

E
A

*) Vgl. den Kritischen Bericht.



Adagio

ten. ten.

stra, il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - - - cu - los ad nos con - ver - - -

Adagio

6 7 47 6 7

Carus-Verlag

- te, ad -

6 5 6 5 6 5

Cadenza f

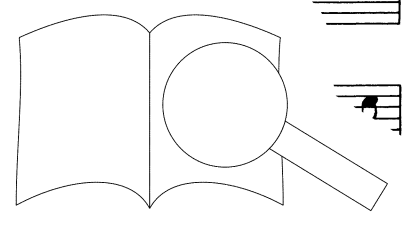
- nos con-ver - te.

6 5 6 5 6 5 6 5

4. Et Jesum

Andante

Andante



Trills (tr) are marked above several notes in the vocal lines. A piano (p) dynamic marking is present in the vocal and piano parts.

Et Je - - sum be-ne-di-ctum fru -

Guitar chord diagrams are provided below the piano part: 6 4 3, 6 6, 6 5.

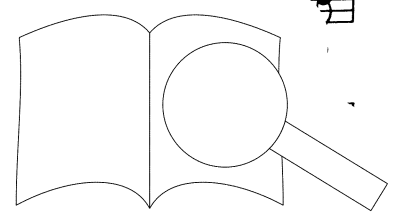
- ctum ven - tris tu - i, ne ex - si - lium o -

Guitar chord diagrams are provided below the piano part: 6 5, 6, 3, 7 6 5, 9 5 # 6.

- - de. O cle - mens,

Guitar chord diagrams are provided below the piano part: 6 5, 6, 6 5, 6 #.

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



Musical score for measures 24-27. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and trills.

dul - cis, dul - cis Vir - go, Vir - go Ma - ri - - a, o dul - cis Vir - go,

Musical score for measures 28-31. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The key signature is G major. The piano part includes chordal textures and moving bass lines.

dul - cis Vir - go Ma - ri - a.

Musical score for measures 32-35. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The key signature is G major. The piano part features a prominent bass line with some trills.

Et Je - - sum be - ne - di - ctum, et Je -

ru -

Musical score for measures 36-40. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The key signature is G major. The piano part includes a large graphic of an open book in the lower right corner.

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

System 1: Treble and Bass clefs, key signature of two sharps (F# and C#). Measures 36-39.

System 2: Treble and Bass clefs, key signature of two sharps. Measures 36-39.

- ctum ven - tris tu - i, no - bis post hoc ex - si - lium o - sten -

System 3: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 36-39.

System 4: Bass clef, key signature of two sharps. Measures 36-39.

6 5 6 6 6 7 7 4 3 4 3

System 5: Treble and Bass clefs, key signature of two sharps. Measures 40-43.

System 6: Treble and Bass clefs, key signature of two sharps. Measures 40-43.

de. O cle - mens, o cle - r o o dul - cis, dul - cis

System 7: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 40-43.

System 8: Bass clef, key signature of two sharps. Measures 40-43.

6 7 7 5

System 9: Treble and Bass clefs, key signature of two sharps. Measures 44-47.

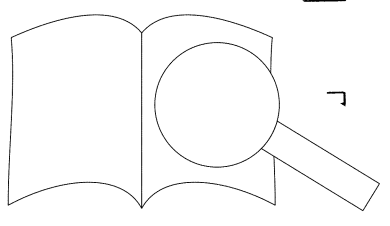
System 10: Treble and Bass clefs, key signature of two sharps. Measures 44-47.

- a, o dul - cis, dul -

System 11: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 44-47.

System 12: Bass clef, key signature of two sharps. Measures 44-47.

6 6 5 7 6 6 5 7 6 6 5 7



Adagio

Tempo primo

Musical score for measures 48-52. The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piano accompaniment is in bass clef. The tempo is marked 'Adagio' for measures 48-52 and 'Tempo primo' for measures 53-56.

a. Sal - ve, sal - ve, sal - ve! O cle - mens, o

Adagio

Tempo primo

Musical score for measures 53-56. The piano accompaniment is in bass clef. The tempo is marked 'Adagio' for measures 53-56 and 'Tempo primo' for measures 57-60.

Musical score for measures 53-56. The vocal line is in treble clef. The piano accompaniment is in bass clef. The tempo is marked 'Adagio' for measures 53-56 and 'Tempo primo' for measures 57-60.

cle - mens, o pi - a, o du' nis, - go Ma - ri - a,

Musical score for measures 57-60. The vocal line is in treble clef. The piano accompaniment is in bass clef. The tempo is marked 'Tempo primo'. Dynamics include *f* (forte) and *tr* (trills).

dul - cis dul - cis Vir - go Ma - ri - a.

Musical score for measures 61-64. The piano accompaniment is in bass clef. Dynamics include *f* (forte). A large graphic of an open book is overlaid on the right side of the page.

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

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Allgemeines

Das Autograph des *Salve Regina* in A-Dur von Johann Adolf Hasse ist heute nicht mehr nachweisbar. Das Werk erschien aber bereits 1740, also zu Lebzeiten des Komponisten, bei Walsh in London im Druck; diese Ausgabe hat dem Herausgeber als wichtigste Editionsgrundlage gedient (= Quelle A). Auf weitere frühe Drucke weist Sven Hansell hin, *Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse (1699–1783)* (Detroit Studies in Music Bibliography 12), Detroit 1968, S. 94.

Neben der gedruckten Überlieferung des Werkes hat sich Hasses *Salve Regina* in einer größeren Zahl von Partiturabschriften erhalten. Entsprechende Quellen sind nachgewiesen in der zuvor genannten Studie von Sven H. Hansell sowie im „Hasse“-Artikel desselben Verfassers in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bd. 8, London 1980, S. 291. Drei dieser handschriftlichen Quellen wurden zum Vergleich mit der Walsh-Ausgabe herangezogen. Dabei lag die Auswahl solcher Quellen nahe, die auf Grund ihres Alters oder ihrer Herkunft die Erwartung rechtfertigten, in Zweifelsfällen zur Komplettierung oder Korrektur des von Walsh überlieferten Befundes beitragen zu können. Diese Kriterien trafen auf eine in der Nationalbibliothek zu Venedig verwahrte Handschrift zu, da diese Quelle als offenbar einzige das Kompositionsdatum enthält und außerdem die ursprüngliche Bestimmung des Werkes für das venezianische Ospedale degl'Incurabili angibt (= Quelle B). Die in der British Library London vorhandene Abschrift stammt aus einem Sammelband, der mehrere Stücke aus dem am Ospedale degl'Incurabili aufgeführten Repertoire enthält; ebenso wie Quelle B dürfte dieser Band noch vor der Mitte des 18. Jahrhunderts abgefaßt worden sein und kann deshalb eine nicht minder hohe Authentizität beanspruchen (= Quelle C). Die vermutlich jüngste der drei herangezogenen Handschriften gehört zu den Beständen der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden (= Quelle D). – Unter den anderen, hier nicht weiter berücksichtigten Abschriften befinden sich auch solche, die die Komposition zum Beispiel unter dem Titel *Salve Redemptor* oder auch in transponierten Fassungen überliefern.

Die Quellen B, C und D stellen – dies wird aus vielen Einzelheiten deutlich – keine Abschriften von Quelle A dar (anders etwa als ein in der Konservatoriumsbibliothek zu Mailand verwahrtes Exemplar, das augenscheinlich auf Quelle A basiert). Vielmehr dürfte zutreffen, daß die von uns herangezogenen Quellen entweder auf das verschollene Autograph oder auf andere nicht identifizierte frühe Vorlagen zurückgehen und zwar unabhängig voneinander. Aus dieser Tatsache erklären sich die vielen Unterschiede, die zwischen den Quellen bestehen. Natürlich handelt es sich bei solchen Divergenzen in den seltensten Fällen um gravierende Abweichungen im Notentext; in der Hauptsache sind es zahllose Details wie zusätzliche oder fehlende Vortragszeichen, Verzierungen und Generalbaßbezeichnungen, die unsere vier Quellen untereinander differenzieren. Eine derartige Vielfalt der Überlieferung ist ein Indiz für den kreativen Umgang der Musiker des 18. Jahrhunderts mit einem vorgegebenen Notentext – dies vor allem im Hinblick auf den selbstverständlichen und immer wieder neu improvisierten Gebrauch von Verzierungen.

Während die Hauptquelle unserer Ausgabe nachfolgend relativ ausführlich vorgestellt wird, schien es nicht erforderlich, die Nebenquellen B, C und D ebenso eingehend zu erörtern. Trotzdem soll an dieser Stelle mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, daß die vorgenommene graduelle Unterscheidung der Quellen keine von vornherein negative Wertung der „Nebenquellen“ impliziert; im Gegenteil hätte eigentlich jede von ihnen ebensogut wie der Walsh-Druck als Basis der Edition dienen können, die dann natürlich in manchen Einzelheiten vom jetzigen Ergebnis abgewichen wäre.

Quelle A: Erstausgabe Walsh, London 1740.

Der Londoner Verleger John Walsh hat Kompositionen von Hasse als einer der ersten veröffentlicht. Bei Walsh erschienen in den Jahren zwischen 1739 und 1758 mehrere Serien Hassescher Instrumentalkompositionen im Druck, außerdem kam zwischen etwa 1735 und dem Anfang der 1760er Jahre eine große Zahl von Opernauszügen und verschiedenartigen Gesangs- sowie Instrumentalstücken heraus (vgl. William C. Smith und Charles Humphries, *A Bibliography of the Musical Works Published by the Firm of John Walsh During the Years 1721–1766*, London 1968). Die Drucke tragen üblicherweise keine Jahreszahl; Neuerscheinungen wurden damals jedoch regelmäßig in der *London Daily Post* und ähnlichen Organen angezeigt und sind von daher ziemlich sicher datierbar. So wurde am 15. Januar 1740 das Erscheinen von Hasses *Salve Regina* vermeldet, das sowohl einzeln vorgelegt wie auch innerhalb des Sammelbandes *Le Delizie dell Opere [...] Vol. II* veröffentlicht worden ist (vgl. die genannte Bibliographie von Smith und Humphries unter den Nummern 557 und 817). Allem Anschein nach ist das *Salve Regina* die einzige sakrale Komposition Hasses, die zu seinen Lebzeiten in einer vollständigen Partiturausgabe erschienen ist.

Das Titelblatt dieser Ausgabe (Format 31x23 cm) schmückt ein phantasievoller Kupferstich von Collins. Der Stich umrahmt die Inschrift *The Famous / SALVE REGINA / Compos'd by / Sig^r Hasse*. Auf dem unteren Seitenrand steht die Verlagsangabe. Es folgen 14 Notenseiten, deren wesentliches Erscheinungsbild aus den in unserer Edition wiedergegebenen Abbildungen ersichtlich wird. Deshalb kann an dieser Stelle eine nähere Beschreibung des Walsh-Druckes unterbleiben, zumal auch alle Besonderheiten und Probleme, die sich während der Quellenvergleiche herausgestellt haben, im dritten Abschnitt des Kritischen Berichts zu kommentieren sein werden. Hinzuweisen bleibt hier lediglich auf die folgenden Eigentümlichkeiten: Die Singstimme ist im Violinschlüssel notiert; während der instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiele werden im System der Singstimme keine Pausen gesetzt; das Unisonospiel der Violinen und die Oktavbindung der Viola an den Generalbaß wird durch die Devisen *Uniss.* bzw. *Col Bass* gefordert; auch wenn solche Devisen fehlen, weisen leere Systeme bei Violine II oder Viola auf gewünschte Koppelungen im genannten Sinne hin; typisch für die Walsh-Drucke dieser Zeit sind das Kreuz-Akzidens in seiner schräg stehenden Form und die Viertelpause, die wie eine seitenverkehrte Achtelpause aussieht; am Schluß eines jeden Satzes werden schematisch Fermaten gesetzt.

Aufbewahrungsorte dieser Druckausgabe sind nachgewiesen in *RISMA/II/4 – Einzeldrucke vor 1800*, Kassel 1974, unter der Nummer H 2238. Das der vorliegenden Edition zugrundegelegte Exemplar stammt aus Privatbesitz des Herausgebers.

Quelle B: Partiturabschrift aus dem Besitz der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig (I-Vnm). Signatur: *Cod. It. IV. 1189 (= 10992)*.

Das Titelblatt dieses Exemplars trägt die Aufschrift *SALVE REGINA / Del Signor Gio. Adolfo Hasse detto il Sassone / per l'Ospitale degl'Incurabili / L' Anno 1736 / Venezia*. Hier also werden Entstehungsjahr und ursprüngliche Bestimmung des Werkes mitgeteilt. Die Partitur im Querformat umfaßt 24 beschriebene Notenseiten mit je 10 Liniensystemen, wobei auf jeder Seite zwei Akkoladen zu 5 Systemen untergebracht sind (Violine I, Violine II, Viola, Singstimme, Generalbaß); dieselbe Partituranordnung findet sich in den zwei verbleibenden Quellen. Ebenfalls und im Unterschied zum Walsh-Druck gilt für alle drei Handschriften, daß die Singstimme im Altschlüssel notiert ist; Satzschlüsse tragen keine Fermaten.

Quelle C: Partiturabschrift aus dem Besitz der British Library London (GB-Lbl). Signatur: *Add. 31.628*.

Dieser Sammelband enthält außer dem *Salve Regina* noch acht Solomotetten, die für den Gebrauch am venezianischen Ospedale degl'Incurabili bestimmt und einzelnen Schülerinnen dieses Instituts zugeordnet waren. Der querformatige Band ist betitelt: *Z MOTTETTI DEL / SIG HASSE PER LO / SPEDALE DEGLI IN / CURABILI A VENEZIA*. Das *Salve Regina*, das die Komponistenangabe *Del Sig. Sassone* trägt, aber im Gegensatz zu den übrigen Stücken des Bandes keine namentliche Zueignung zu einer Sängerin besitzt, erstreckt sich über die Seiten 1^r–15^v. In diesem Exemplar fehlt durchgängig die Generalbaßbezeichnung. Ebenso wie in Quelle B sind Vortragsbezeichnungen (Phrasierung und Dynamik; nicht gemeint sind Verzierungen) eher sparsam verwendet.

Quelle D: Partiturabschrift aus dem Besitz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (D-Dl). Signatur: *Mus. 2477-E-23*.

Auf das Titelblatt mit der schlichten Inschrift *Salve Regina* (ohne Komponistenangabe) folgen 28 beschriebene Notenseiten. Hinsichtlich der Bezeichnung von Phrasierung, Artikulation und Dynamik ist diese Quelle vergleichsweise gründlich und vielfach zuverlässiger als die beiden anderen Handschriften; allerdings deuten unter anderem die recht differenzierten dynamischen Vorschriften (von *pianissimo* über *poco forte* bis *fortissimo*) auf eine etwas spätere Entstehungszeit des Exemplars hin.

II. Zur Edition

Die vorliegende Edition gibt grundsätzlich, wenn nicht die Einzelanmerkungen etwas anderes erklären, den Befund von Quelle A wieder. Dieser Befund wird in normal großen Drucktypen und in geradestehender Schreibweise von Dynamik und sämtlichen Klartextangaben mitgeteilt. Zusätze des Herausgebers sind am andersartigen Schriftbild zu erkennen: Ergänzte Akzidentien und Fermaten erscheinen im

Kleindruck, hinzugefügte Bögen in Strichelung und alle dynamischen Vorschriften und Klartextangaben, die nicht in der Hauptquelle stehen, in Kursive. Ohne weitere Nachweise wurden allerdings die während der reinen Orchesterteile fehlenden Ganztaktpausen der Singstimme ergänzt und die Verdoppelungsdevisen bei Violine II und Viola aufgelöst. Die Stellen, an denen die Solostimme eine Kadenz anbringen kann, sind in den Quellen lediglich durch Fermaten markiert; der Hinweis *Cadenza* wurde jeweils beigefügt.

Im übrigen hat der Herausgeber den Generalbaß ausgesetzt, Taktzahlen angegeben und die Orthographie des Lateinischen auf der Basis neuer Ausgaben der liturgischen Bücher modernisiert.

Die zahlreichen kleinen Unterschiede, die sowohl zwischen der Hauptquelle und den Quellen B, C und D als auch innerhalb der drei handschriftlichen Quellen bestehen, sind im allgemeinen unberücksichtigt geblieben – nicht ausschließlich wegen ihrer Menge, sondern vor allem wegen der relativen Bedeutungslosigkeit der meisten Details. Trotzdem hat der Vergleich mit den Nebenquellen vielfach dazu beigetragen, eventuell problematische Lesarten von Quelle A zu klären oder eine vom Herausgeber vorgenommene Maßnahme zu bestätigen. Über diese Fälle sowie über alle weiteren Besonderheiten geben die folgenden Einzelanmerkungen Auskunft.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, Bc = Basso continuo, Va = Viola, VI = Violino.

Zitierweise: Auf die Taktzahl folgt in der Regel das Stimmenkürzel und die numerische Angabe des Zeichens (Note oder Pause, auch Vorschlagsnote) im entsprechenden Takt. Der Kommentar schließt sich an. Eine Angabe wie *4 und 5 VI I (= II) 1-2* besagt, daß sich die folgenden Erläuterungen auf die beiden ersten Noten von Violine I, die hier identisch mit Violine II ist, in den Takten 4 und 5 beziehen.

1. *Salve Regina*

Tempoangabe in Quelle C: *Andante*; Quelle B ohne Tempoangabe und Quelle D wie Edition.

Quelle A mit Doppeltaktnotierung (Taktstriche jeweils nach 6 Vierteln), die Quellen B-D setzen die Taktstriche wie die Edition jeweils nach 3 Vierteln. Außerdem notiert Quelle A in den ersten 24 Takten beide Violinen in einem System.

4 und 5 VI I (= II) 1-2: Der Phrasierungsbogen reicht in Quelle A bis fast zur dritten Note. Ähnliches gilt für die Takte 46 und 47 (Violine I). Die Quellen B-D setzen den Bogen, wenn überhaupt einer vorhanden ist, auf 1-2.

5 Va und Bc 1: Sämtliche Quellen schreiben am Taktanfang für die Viola den Ton *fis*²; entsprechend ist der Generalbaß in den Quellen B-D als Sextakkord beziffert. Quelle A beziffert einen Sekundakkord, was aber mit dem Ton der Viola nicht vereinbar ist. Da alle späteren Parallelstellen (Takte 47, 84 und 93) hier einen Sekundakkord verlangen, wurde in der Edition davon ausgegangen, daß es sich bei dem *fis* der Bratsche um einen Schreibfehler handeln muß. Der Ton wurde deshalb zu *e*¹ korrigiert.

6 VI I (= II) 2: Vorschlag in Quellen A und B als Achtelnote geschrieben.

7 VI I, II 1: Quellen C und D mit Vorschlag *d*³ bzw. *h*² vor der ersten Note (entsprechend Takt 9).

7 und 8 VI II: In Quelle A sind die Phrasierungsbögen nur über die obere der beiden in einem System stehenden Violinstimmen gesetzt.

9 und 10 VI I, II: Phrasierungsbögen in Quelle D vorhanden.

14 VI I (= II) 7: Quelle A schreibt *d*² statt *h*¹.

19-20 VI I (= II): Quellen B und D ohne die Überbindung von *c*², Quellen C und D mit Triller auf 20.1.

37 Bc 1: Augmentationspunkt fehlt in Quelle A und wurde vom Herausgeber ergänzt. Die Quellen B-D notieren hier den Generalbaß und auch die Viola als Halbnote mit Viertelpause.

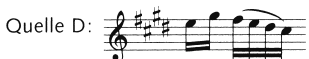
40 VI I, Bc 1: *piano* in Quelle D vorhanden, beim Generalbaß auch in Quelle B.

45 VI I 1: Quelle A irrtümlich mit zwei Augmentationspunkten.

51 VII 1: Vorschlag in Quelle A als Sechzehntelnote; die Vorschlagsnoten bei beiden Violinen fehlen in den Quellen B-D.
 52 A: Ganztaktpause fehlt in den Quellen A und B.
 54-55 Bc: Die nach Takt 55 gehörende Bezifferung steht in Quelle A einen Takt früher.
 55 VI I 3: Auflösungszeichen in den Quellen B-D vorhanden.
 57 Bc (= Va) 3: Auflösungszeichen in den Quellen B-D vorhanden.
 70-71 VI II: Überbindung von a^1 in den Quellen B-D vorhanden.
 71 Bc 1: Quellen C und D schreiben eine punktierte Halbenote ohne Pause.
 72 VI II 1: In Quelle A ist diese Note irrtümlich an den Achtelbalken aus Takt 71 angehängt.
 72, 75 und 79 A 1-3: Die Triolenbezeichnung wurde vom Herausgeber ergänzt.
 75 A 4: Vorschlagsnote vom Herausgeber ergänzt.
 77 VI I: Phrasierungsbogen in Quelle A auf 1-3 statt 2-4, in den Quellen B-D bei beiden Violinen nur auf 2-3.
 80 VII, II, Va, Bc: Quelle A setzt den Hinweis *forte* bei Violine I an den Taktanfang, bei der Viola in die Mitte und beim Generalbaß an das Taktende (bei Violine II keine dynamische Marke). Die Quellen B-D sind in ihrer dynamischen Bezeichnung ebenfalls uneinheitlich.
 82-83 Va: Quellen B-D mit Überbindung von *h*.
 85 Va 2: Vorschlag in Quellen A und B als Achtelnote.
 86 VI I (= II) 3: Kreuz-Akzidens in den Quellen B und D vorhanden.
 89 VI I (= II) 1: Quellen B-D mit Vorschlagsnote d^1 .
 92-93 VI II: Quellen B-D mit Überbindung von e^1 .
 92 A 2: Augmentationspunkt fehlt in Quelle A.
 93 VI I: Phrasierungsbogen in Quelle A auf 1-3.
 98 VI I 1-2: Phrasierungsbogen in Quelle D vorhanden.
 98 A: Ganztaktpause fehlt in Quelle A.
 105 Va 3: Auflösungszeichen in den Quellen B-D vorhanden.
 110 Bc (= Va) 3: In Analogie zu Takt 108 und in Übereinstimmung mit den Quellen B-D wurde der von Quelle A überlieferte Ton *e* in der Edition zu d korrigiert.
 119 VI I 2: Vorschlag in den Quellen A-C als Achtelnote geschrieben.
 121 Va, Bc 1: Auflösungszeichen in den Quellen B-D vorhanden.
 130 Va 3: Die Quellen B-D schreiben hier d^1 (wie Takt 133).
 130 und 133 A 1-3: Triolenbezeichnung vom Herausgeber ergänzt.
 130 und 133 A 4: Vorschlagsnote vom Herausgeber ergänzt.
 140, 142 und 144 VII (= II) 1-2: Die Setzung des Phrasierungsbogens erfolgt in Anlehnung an die Parallelstelle der Takte 13ff. sowie nach dem Befund von Quelle D. Quelle A setzt den Bogen hier auf 1-3, in Takt 146 dann aber richtig auf 1-2.
 140 Bc 2: Das Auflösungszeichen steht in Quelle A vor der Ziffer 6.
 147 VI I (= II) 1: Auflösungszeichen vom Herausgeber ergänzt.
 147 VI I (= II) 6: Auflösungszeichen in den Quellen B und D vorhanden (Quelle C schreibt irrtümlich ein Kreuz-Akzidens).
 148 VI I (= II) 3: Kreuz-Akzidens fehlt in den Quellen A und C.
 154 Bc 1-2: Die Quellen B-D schreiben eine punktierte Halbenote ohne anschließende Pause. Eine Angleichung an Takt 37 könnte hier sinnvoll sein (betrifft auch die Viola; vgl. den obigen Kommentar).

2. Ad te clamamus

3 VI I 9 und VI II 8: Quellen B-D überwiegend mit Vorschlagsnoten e^1 bzw. *h* (ähnlich wie an der Parallelstelle Takt 11).
 3 VI I 10 und VI II 9: Keile in Analogie zu Viola und Generalbaß sowie in Übereinstimmung mit Takt 11 vom Herausgeber ergänzt. - Sowohl hier wie an den entsprechenden Stellen der Takte 11 und 30 sind in den Quellen B-D im gesamten Orchester keine Keile vorhanden.
 3 VI II 6: Die in Quelle A stehende Vorschlagsnote dis^1 (Quelle B schreibt e^1) wurde aus klanglichen Gründen weggelassen.
 4 VI I (= II) 1-6: Diese Notengruppe wird in allen Quellen unterschiedlich wiedergegeben:



Die Edition lehnt sich an Quelle A an; ebenso könnte die Lesart von Quelle D gebraucht werden.
 9 Bc 2: *piano* in Quelle D vorhanden.
 10 VI I, II 8-10: Der Bogen erstreckt sich in Quelle A über 7-10. Angleichung an spätere Parallelstellen sowie an Quelle D vom Herausgeber (Quellen B und C ohne Bogen).
 11 Bc 6: Keil vom Herausgeber ergänzt.
 12 Va 5: *h* statt e^1 in Quellen B und D.
 15 VI I 5: Quellen B-D mit Vorschlagsnote dis^2 .
 16 Bc (= Va) 2: Auflösungszeichen in Quelle C vorhanden.
 18 A: Die als Alternative mitgeteilte Lesart folgt den Quellen B-D (Quelle C aber ohne die Staccatopunkte). Möglicherweise handelt es sich hierbei sogar um die Originalfassung, die von Quelle A verfälscht wiedergegeben worden ist. Auf den Noten 9-11 steht in Quelle A *t* statt *tr*.
 20 VII 7-9: In Quelle A beginnt der Bogen bereits auf 6 (Einrichtung nach den Quellen B und D sowie nach den späteren Parallelstellen ab Takt 31).
 23 VI II: Letzter Phrasierungsbogen in Quelle A auf 13-16 (Quellen B-D ohne Bogen).
 25 VII, II, Va: Die Quellen B-D schreiben die Artikulation von Takt 24 sinngemäß fort. Der erste Ton von Takt 25 ist dabei außerdem zwischen den Violinen I und II ausgetauscht.
 27 A 3: Viertel- statt Achtelnote in Quelle A.
 29 A: In Quelle A fehlt die Textunterlegung mit den Silben *-rum* und *val-*, und Quelle B schreibt diese Textunterlegung einen Takt später. Edition wie Quellen C und D.
 30 A 1: Die Quellen B-D bringen vor der ersten Note einen Schleifer mit den Tönen a^1 und h^1 .
 30 Bc (= Va) 2: Keil vom Herausgeber ergänzt.
 31, 32 und 33 VI I (= II): Der erste Bogen kann in Quelle A jeweils auch über 1-4 gelesen werden (gilt nicht für Violine II in Takt 33 sowie generell für die Quellen B-D, die den Bogen auf 2-4 setzen).
 31 A 5: Druckfehler *lamamus* statt *clamamus* in Quelle A.
 31 Bc 6: Die Bezifferung folgt den Quellen B und D (Quelle A beziffert als Sextakkord).
 33 A 5-7: Quelle A mit offenbar irrtümlich gesetztem Phrasierungsbogen.
 34 VI II 4: Die Quellen B-D notieren e^1 statt fis^1 .
 34 A: Die als Alternative mitgeteilte Lesart folgt den Quellen B-D. Triller stehen in diesen Quellen übrigens auch in Takt 36 auf 2 und 4.
 36 A 3: Auflösungszeichen in Quelle D vorhanden.
 37 VI I, II 5 und 13 sowie 38.7: In den Quellen B-D stehen vor diesen Tönen jeweils obere Vorschlagsnoten.
 37 VI I 11: Quellen A und B ohne Sechzehntelbalken.
 37 Va 2: Quelle A schreibt *fis* statt *e*.
 38 VII, II 1: In den Quellen B-D ist der erste Ton zwischen den Violinen I und II ausgetauscht.
 38 Va 7-10: In den Quellen B-D stehen hier nur zwei Achtelnoten *h*.
 39 VI I (= II) 4: Die Quellen B-D notieren e^1 statt cis^1 . Im Vergleich mit Takt 7 spricht durchaus einiges für diese Lesart.
 40 VI I, II 1-2: Phrasierungsbogen in den Quellen C und D vorhanden.
 40 VI I, II, Va, A, Bc 3: Die Pausennotation der Instrumente entspricht allen Quellen, obwohl der Takt damit unvollständig bleibt. Die Halbpause für den Alt steht nur in Quelle D; in den Quellen ist A-C das System leer.

3. Eja ergo

1 Bc 1: *piano* in Quelle D vorhanden.
 5 Va 6-7: Quelle A notiert eine Viertelpause statt a^1 mit Achtelpause.
 6 A 11: Die Quellen B-D schreiben hier fis^2 statt d^2 (vgl. Takt 16).
 9 VI I, II 4: In den Quellen B und D erstrecken sich Bogen und Keil auch auf diese Note.
 9 A 3: Auflösungszeichen in den Quellen B-D vorhanden.
 10 VII 16: Der letzte Ton lautet in den Quellen B-D fis^2 (wie am Ende von Takt 11).
 11 A 3-4: In Analogie zu den Violinen in Takt 12 sowie aus klanglichen Gründen könnten diese beiden Töne auch h^1 und gis^1 lauten; der Befund aller Quellen ist hier aber gleich.
 13 VI I 1: *piano* in Quelle D vorhanden.
 13 VI I 2 und 4: Achtelpausen fehlen in Quelle A.
 13 VI I 3: Die Quellen B-D schreiben a^2 statt h^2 .
 13 Bc 8: Auflösungszeichen in den Quellen B-D vorhanden.
 17 VI II, A 3 und 4: Quelle A schreibt die Vorschlagsnoten in Violine II und Alt irrtümlich ohne Hälse und die Fermate in Violine II ohne den Halbkreis.
 18 VII 3: In den Quellen B und D setzen die Sechzehntel-Repetitionen auf h^1 bereits auf dem dritten Viertel (gleichzeitig mit Violine II) ein. Quelle D schreibt an der Einsatzstelle *piano*.
 19 VI I 1: Quelle A schreibt *tenute*. Die Quellen B-D notieren hier einen Doppelgriff aus h^1 und e^2 , wobei Quelle C die Halbenote außerdem in Sechzehntel-Repetitionen auflöst (das gilt in dieser Quelle gleichzeitig auch für Violine II).

19 A 12: Sechzehntelbalken fehlt in Quelle A.
 24 VI I 8: Die Quellen B-D notieren g^2 statt a^2 .
 25 A 1: Quelle A schreibt irrtümlich cis^1 statt d^1 .
 26 VI I (= II) 3: Die Quellen B-D notieren c^2 statt d^2 (in Quelle B fehlt allerdings das Auflösungszeichen).
 26 VI I (= II) 15: Der von Quelle A überlieferte Keil - in den Quellen B-D ist keiner der Schlußtöne des Orchesters mit Keil versehen - widerspricht eigentlich der in derselben Quelle vorhandenen Fermate. Demzufolge ist die Fermate lediglich als Schlußzeichen zu verstehen und weist nicht auf ein verlängertes Aushalten des Tones hin.
 26 Bc 5: Keil vom Herausgeber ergänzt.

4. Et Jesum

In den Quellen B-D lautet die Satzüberschrift *Un poco Andante* bzw. *Andante ma poco*.

3 VII (= II) 1: Mit Vorschlagsnote h^2 vor dem ersten Ton in den Quellen B-D.
 7 und 8 VI I (= II) 1: Mit Vorschlagsnote d^2 bzw. d^1 vor dem ersten Ton in den Quellen B-D.

10 VI I (= II) 5-6 und 7-8: Bögen in den Quellen C und D vorhanden sowie in Quelle B auf 7-8.

10 Bc 2: Auflösungszeichen in den Quellen B-D vorhanden.

11-14: Quelle C springt von der Mitte des Taktes 11 unter Auslassung der Wiederholung direkt in die Mitte von Takt 14.

13 Bc 2: Auflösungszeichen in den Quellen B und D vorhanden.

14 Bc 4: Quelle A schreibt *Piu* statt *Pia[no]*.

16 A 6: Mit Vorschlagsnote h^1 in den Quellen B-D.

16-17 Bc: Vom Ende des Taktes 16 bis einschließlich 17,5 liegt der Instrumentalbaß in den Quellen B-D eine Oktave höher; dabei ist 16,4 als punktierte Viertelnote cis^1 geschrieben.

19 A 2: Quelle D zerlegt die Halbenote in eine punktierte Viertel- mit nachfolgender Achtelnote (ebenfalls g^1); dieser Achtelnote ist die Silbe *-li-* unterlegt.

20 A 4-5: Quelle A schreibt einfache Sechzehntel ohne Punktierung; die sinnvolle Angleichung an den Rhythmus der Violinen folgt den Quellen B-D.

21 A 1: Mit Vorschlagsnote d^2 vor dem ersten Ton in den Quellen B-D.

24 und 25 A: Die Bögen auf 24.1-3 und 5-7 sowie 25.1-3 sind in den Quellen C und D vorhanden.

25 VI I (= II) 1-3: Phrasierungsbogen in Quelle D vorhanden.

25-26 VI II: Lesart von Quelle D:



26 Va 3-4: Anstelle der Oktavierung des Basses schreiben die Quellen B und D hier die Viertelnoten *h* und *gis*.

28 VI II 5-7: Anstelle des Unisono-Spiels mit Violine I schreiben die Quellen B-D hier eine Viertelnote fis^1 .

29: Die Quellen C und D schreiben in der Taktmitte bei mehreren Instrumenten *fortissimo*.

32 Va 5: Keil vom Herausgeber ergänzt. Die Quellen B-D schreiben hier weder für die Viola noch für den Generalbaß einen Keil.

34 VII I 1-2: Quelle A schreibt irrtümlich Achtel- statt Sechzehntelnoten. Außerdem steht in den Quellen B-D vor dem ersten Ton die Vorschlagsnote cis^2 .

34 Bc 4: Auflösungszeichen in den Quellen B-D vorhanden.

36-37 Bc: Vom Ende des Taktes 36 bis einschließlich 37,5 liegt der Instrumentalbaß in den Quellen B-D eine Oktave höher; dabei ist 36,4 als punktierte Viertelnote cis^1 geschrieben (vgl. Takt 16-17).

37 VI I 3: Quelle A notiert den Vorschlag als Viertelnote.

39 A 3: Die Quellen B-D unterlegen hier die Silbe *-li-* und schreiben das Sechzehntel mit Fähnchen.

41 VI I 1: Mit Vorschlagsnote a^2 vor der ersten Note in den Quellen B und D.

41-42 Va: Anstelle der Koppelung an den Generalbaß überliefern die Quellen B-D die folgende Lesart:



In Takt 42.1 schreibt Quelle B nur eine Achtelnote *h*, und Quelle C setzt hier den Ton e^1 ; die vorangehend wiedergegebene Fassung folgt Quelle D.

41 A 6: Quelle A schreibt h^1 statt - wie die Quellen B-D - cis^2 .

47 Bc (= Va) 2: Auflösungszeichen in den Quellen B-D vorhanden.

48: Die Tempomärke *Adagio* fehlt in den Quellen B-D (die Anweisung *Tempo primo* Ende Takt 51 ist in keiner Quelle vorhanden). Die Quellen B und D schreiben bei einigen Instrumenten in der Mitte von Takt 48 *piano*.

55 A 1-3: Bogen in den Quellen C und D vorhanden.

56 VI I (= II) 5: Quelle B schreibt *piano*, Quelle D *pianissimo*.

58 VI I, II: Quelle A schreibt *piano* auf dem dritten und *forte* auf dem vierten Viertel. In der Edition folgt die Platzierung von *forte* den Quellen B und D.

58 Bc 5: *forte* in Quelle D vorhanden.

60 VI I, II, Va, A, Bc: Die Pause am Taktende folgt dem Befund aller Quellen (allerdings ist die Ganztaktpause für den Alt nur in Quelle D vorhanden). Unter Berücksichtigung des Auftaktes vom Satzbeginn dürfte hier eigentlich nur eine Achtelpause stehen.