

Joseph
HAYDN

Salve Regina in g

Hob. XXIIIb:2

Soli (e Coro ad libitum) SATB
2 Violini, Viola, Organo solo
e Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Armin Kircher

Generalbassaussetzung von / Basso continuo
Paul Horn

Haydn · Musica sacra
Urtext

Partitur / Full score



Carus 51.998

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

Inhalt

Vorwort / Foreword

I. Adagio

II. Allegro

III. Largo / Allegretto

Kritischer Bericht

Vorwort

Am Abschluss des kirchlichen Abendgebetes (Vesper bzw. Komplet) steht als Gruß an die Gottesmutter Maria eine der vier sogenannten Marianischen Schlussantiphonen. Bis zum II. Vatikanischen Konzil (1962–1965) waren das Alma redemptoris Mater, das Ave Regina coelorum, das Regina coeli und das Salve Regina bestimmten liturgischen Zeiten zugeteilt. Für die Zeit „im Jahreskreis“ außerhalb der Festzeiten des Kirchenjahres war das Salve Regina als marianischer Gruß vorgesehen. Entstanden im 11. Jahrhundert, setzt im 12. Jahrhundert die schriftliche Überlieferung ein. Erste Niederschriften finden sich in den Klöstern Reichenau und St. Gallen. Für die Autorschaft kann keine eindeutige Zuweisung vorgenommen werden: wurde die Dichtung früher Hermannus Contractus (Hermann der Lahme 1054), Benediktiner im Kloster Reichenau zugeordnet, so weisen neuere Forschungen Bischof Petrus M. von Compostella oder den Hl. Berengar von Auxerre als Verfasser.

Zunehmender Beliebtheit der Marianischen Antiphonen in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist belegt, dass das Salve Regina in den Klöstern der Dominikanern in Bologna und der Zisterzienser in Clairvaux regelmäßig anwesend war. In der 13. und 14. Jahrhundert wurde die Tradition mit der Rotation der Antiphonen in der Stundenliturgie der päpstlichen Breviarum Romanum eingeführt, dass am Ende jeder Gebetsstunde eine Antiphone in einer festgelegten Reihenfolge zu singen ist.

Im 15. und 16. Jahrhundert waren die Marianischen Antiphonen zusammen mit den Psalmen und dem Magnificat ein wichtiger Bestandteil der festlich gestalteten Vespers an den Feiertagen. Im süddeutschen Raum, in Österreich und Böhmen zählten sie zum Kernrepertoire der katholischen Kirchenmusik. Aus der liturgischen Verwendung für den größten Zeitraum des Kirchenjahres ist erklärbar, dass das Salve Regina unter den Marianischen Antiphonen am häufigsten vertont wurde. So mag es nicht verwundern, dass beispielsweise von Johann Michael Haydn um die 20 Salve-Regina-Kompositionen überliefert sind.

Das Salve Regina hat den längsten Text der vier Marianischen Antiphonen. Drei unterschiedlich lange Doppelzeilen und ein abschließender Vers gliedern die Prosadichtung, in welcher die „hymnische und deprecativ gebetsartige Form“¹ vereinigt werden. Eine Vielfalt der Möglichkeiten der Textgliederung ist im Salzburger Repertoire anzutreffen, ebenso in der Wiener Vertonungstradition, wo elf verschiedene Gliederungsvarianten nachgewiesen sind.² Prinzipiell ist die Beobachtung zu machen, dass im 18. Jahr-

Das Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Pauken (Carus 51.998/01), Klavierauszug (Carus 51.998/03),
Violine I (Carus 51.998/11), Violine II (Carus 51.998/12),
Viola (Carus 51.998/13), Violoncello/Contrabasso
(Carus 51.998/14), Organo (Carus 51.998/49).

¹ Andreas Weißenböck, „Das Salve Regina“, in: *Musica Divina* 16 (1928), Seite 167.
² Bruce C. MacIntyre, „Wiener-Salve-Regina-Vertonungen und Haydn“, in: *Haydn-Studien* 6 (1986–94), Seite 261–277.

hundert keine normative Aufteilung des Textes vorgegeben ist. Bei den Wiener Salve-Regina-Vertonungen, die im Gegensatz zu den Salzburger Vertonungen häufig in Molltonarten stehen, überwiegt in der Mitte des 18. Jahrhunderts der mehrsätzige Aufbau, ab 1760 ist allerdings eine Tendenz zur Einsätzigkeit bemerkbar. Häufig handelt es sich dabei um solistische Vertonungen, die als Solo-Motetten von der italienischen Tradition beeinflusst sind.

Von Joseph Haydn, dessen marianische Frömmigkeit auch in der Titulung und Widmung der beiden *Mariazeller Messen* und der *Großen Orgelsolomesse* zum Ausdruck kommt, sind zwei gesicherte Salve-Regina-Vertonungen überliefert: das *Salve Regina* in E-Dur (Hob. XXIIIb:1) aus dem Jahr 1756, das von der virtuos gestalteten Partie des Solo-Soprans dominiert wird, und das *Salve Regina* in g-Moll (Hob. XXIIIb:2) in der Besetzung für vier Solostimmen, Streicher und konzertierende Orgel.³

Anlass und Entstehungsumstände von Haydns *Salve Regina* in g-Moll⁴ sind ebenso unbekannt wie das Datum der Uraufführung. Vollendet im Jahr 1771, steht das Werk in der Nähe der sogenannten *Cäcilien-Messe* (1766), der *Großen Orgelsolomesse* (1769) sowie des *Stabat Mater* (1767), das Haydn in Erfüllung eines Gelübdes an die Gottesmutter für die Genesung nach einer schweren Erkrankung geschaffen haben soll. Diese Werke fallen in eine äußerst experimentierfreudige Zeit, von der Haydn-Forschung als „Sturm-und-Drang“-Periode des Komponisten bezeichnet, in der sich Haydn auch eingehend mit der Kirchenmusik auseinandersetzte. Mit der Beförderung zum Kapellmeister nach dem Tod von Gregor Joseph Werner im Jahr 1766 war die Verantwortung für die Kirchenmusik am Eisenstädter Hof sowie die Verpflichtung für die Aufführung und für die Komposition neuer liturgischer Werke verbunden.

Naheliegender wäre, dass Haydns *Salve Regina* als Komposition für einen konkreten Anlass in der Kapelle, der Stadtpfarrkirche oder der Kirche der Barmherzigen Brüder in Eisenstadt entstandener der Barmherzigen Brüder schrieb *Sti. Joannis de Deo*, benannt nach dem Gott, dem Gründer des Ordens. Im *Salve Regina* teilt er vier Aufgaben zu. Die solistischen Stimmen, die Haydn auf „a quattro voci ma soli“ anordnet, sind eines seiner geistlichen Werke, die in der Tradition der Oper und konzertierende Orgel des Orchesters sprechen für die sakralen Räume.

Haydn wurde auch inspiriert durch die Sprache des dichterischen Textes, die in der musikalischen Darstellung, die den Prinzipien der Oper folgt und wie sie Haydn in den Werken von Caldara kennengelernt hat, gelingt eine vertiefte und illustrierende Umsetzung des marianischen Grußes. Besonders reichhaltig ist der erste Satz mit Figuren und Madrigalisten ausgestaltet. So wird das Seufzen und

Weinen („gementes et flentes“) durch die *Suspiratio* dargestellt, bei der Sechzehntelpausen den melodischen Fluss unterbrechen. Die Textstelle „in hac lacrimarum valle“ bietet mit der Katabasis, einer absteigenden Melodielinie, ein traditionelles Prinzip der Wortausdeutung an, „in der alle Stimmen in die tiefste Lage hinabsinken, während die Harmonien gleichsam finsterer und undurchschaubarer werden, bis der Satz endlich in Es-Dur schließt“.⁵ Die Terzparallelen bei „vita dulcedo“⁶ dienen der Wortmalerei, ebenso wie in den Takten 26–29, in denen beinahe kindliche Frömmigkeit anklingt. Das „Ad te clamamus“ gestaltet Haydn im Forte durch hohe und lange Noten, im Kontrast dazu steht das „exsules filii Evae“ unisono im Piano und in einer dunklen Mollfärbung.

Haydn gliedert die Textvorlage in drei Sätze mit Tempo- und Charakterbezeichnungen *Adagio*, *Allegro* und *Larghetto*, formal ähnlich wie bei Sinfonie und Konzert. James Webster feststellen konnte, zentraler Beziehung stehen, weshalb die „vierten“ Form gesprochen werden, verschiedenartige Satzbeziehungen, Rückführung auf eine „Grundgestalt“, Wirkung, Kontinuität, die großen gegen die Gattungssätze, Schwächen, ausgehenden Sätzen“.⁸ Kerker Haydns ist für ihn „in einem höheren kompositorischen Bereich kann die *Abschiedssinfonie* von Haydn ebenfalls das Prinzip der

ersten Einsatz der Solisten überrascht, beginnt die Singstimmen mitten in einer Phrase mit einem übermäßigen Quinten auf Es. Dieses Stilmittel ist erst wieder in seinen Messen anzutreffen, beispielsweise im *Kyrie* der *moniemesse*. Für Webster ist es eine Schlüsselstelle, die auf das ganze *Salve Regina* hinsichtlich des harmonischen Aufbaus prägend wirkt, denn „strukturmäßig verschafft es

³ Die Authentizität einer dritten, durchkomponierten Komposition in Es-Dur (Hob. XXIIIb:4) ist fraglich. Albert Christoph Dies nennt noch ein „zwölfstimmiges Salve Regina“, das in Haydns Sängerknabenzeit um 1747/48 entstanden sein soll und verschollen ist. (*Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, Wien 1810, S. 24.)

⁴ Johann Mattheson charakterisiert die Tonart in seinem *Neu-eröffneten Orchestre*, Hamburg 1713, S. 238. Es „ist fast der allerschöneste Tohn / weil er nicht nur die den [= dem] vorigen [d-Moll] anhängende ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermischt / sondern eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet / dadurch er wol zu zärtlichen / als erquickenden / so wol zu sehndenden als vergnügten; mit kurzen beydes zu mäßigen Klagen und TEMPERIRter [= maßvoller] Frölichkeit bequem und überaus FLEXIBLE ist.“

⁵ James Webster, „Haydns Salve Regina in g-Moll (1771) und die Entwicklung zum durchkomponierten Zyklus“, in: *Haydn-Studien* 6 (1986–94), Seite 245–260.

⁶ Die Dreiklangszurlegung des Vokalbasses bei „vita dulcedo“ erinnert an den Beginn der pseudo-gregorianischen Salve-Regina-Melodie, die vom wallonischen Komponisten Henri Du Mont (1610–1684) stammt.

⁷ Vgl. James Webster, a. a. O. (wie Anmerkung 5).

⁸ Ebd., Seite 246.

der Submediante Es, in der der erste Satz auch schließt, eine herausragende Rolle im Verhältnis zur Tonika g-moll“.⁹

Der mittlere Satz, zweiteilig angelegt, folgt der alten kirchentonalen Notation von c-dorisch. Das *Allegro* im beschwingten 3/8-Takt wirkt „fast hoffnungsvoll“ und gibt „ein glänzendes Beispiel von Haydns Kunst, sehr lange Partien ohne voreilige Schlußwirkung zu gestalten“.¹⁰

Der letzte Satz wird von einem Largo-Rezitativ des Tenors eingeleitet, was für die Gattungstradition als ungewöhnlich gilt und im Wiener Bereich nur in drei Vertonungen von Albrechtsberger, Tomasini und Reutter, dort an der gleichen Stelle wie bei Haydn, nachweisbar ist. Mit langen Notenwerten wird auf Jesus hingewiesen, den uns Maria zeigen soll. Harmonisch instabil führt das Rezitativ hin zum Einsatz der vier Solisten bei „Jesus ostende nobis“. Haydn wiederholt dabei zusammen mit einem übermäßigen Quintsextakkord das thematische Material aus dem ersten Einsatz des Soloquartetts am Beginn des Werkes und erreicht dadurch eine formale Geschlossenheit.

Das abschließende *Allegretto* steht in der Haupttonart g-Moll. Auffällig ist, dass Haydn die für ihn zentralen Worte „Jesus“, „nobis“ und „ostende“ in verschiedener Reihenfolge und mit unterschiedlichen Betonungen zusammensetzt. In fast allen *Salve-Regina*-Vertonungen ist der Schluss im Piano gehalten, was in Zusammenhang mit den innigen Anrufungen und der liturgischen Platzierung am Ende des kirchlichen Abendgebetes zu sehen ist. Haydns *Salve Regina* klingt über einer plagalen Kadenz im Pianissimo aus und endet in einem G-Dur-Akkord, der als Sinnbild des Vertrauens auf die Hilfe der Gottesmutter gedeutet werden kann.

In der Orchesterbesetzung beschränkt sich Haydn um die Viola erweiterte Kirchentrio und die Orgel, der nicht nur eine „expressiv-figurative“ durch ritornellartige Einleitungen und kadenzartige Passagen auch eine strukturbildende Begleitmusik üblichen Generalbasspart, der für die süddeutsch-österreichischen Orgeln in der Bauweise mit vier Oktaven und der Bassoktave mit dem meist

Als Quellen sind Haydns Autograph, datiert 1780, die entstandene Partiturkorrektur von 1781 und die 1840 angezogenen Haydns eigenen handschriftlichen Ergänzungen von mindestens drei Quellen, so z. B. einige der dynamischen Angaben über *Soli* und *Tutti* in der Wiener Handschrift. Diese Einteilung ist in keiner anderen Handschrift vorhanden und für eine spätere Aufnahme angenommen worden, bei der neben den vorgesehenen Solisten auch ein Chor miteinbezogen wurde. Die Solo-Tutti-Bezeichnungen sind wohl ohne Kenntnis Haydns geschehen und werden im Kritischen Bericht aufgelistet. Für den Klavierauszug wurde die Einteilung

übernommen, da durch die Eintragungen in Haydns Partitur eine frühe Aufführungstradition des Werkes dokumentiert und somit die Möglichkeit für eine chorische Mitwirkung gegeben ist. Die Streichung des Taktes 86 im „Eja ergo“ auf der mit „26“ paginierten Seite des Manuskriptes Haydns ist ebenfalls nicht auf Haydn zurückzuführen,¹² in der Partiturabschrift Eßlers ist der Takt nicht gestrichen, ebenso nicht im Großteil der überlieferten Aufführungsmaterialien sowie im Erstdruck bei Tranquillo Mollo.

Auf der letzten Seite der autographen Partitur sind auf einem aufgeklebten Zettel drei lateinische Chronogramme geschrieben: „Ita qVoqVe, tIbi preCanDo, eXorat lesU genitricem tVVs raffael.“,¹³ darunter „oro te, o pla, o DULCis Virgo! Vt assistas CoMpositori.“ und „pla, o DULCis Virgo! assiste CoMpositori.“¹⁴ Die Summe der Buchstaben des zweiten als auch des dritten Chronogramms ergibt das Jahr 1771 und stammt, wie Becker-Glauch und Haydn selber,¹⁵ Dasselbe Chronogramm am Ende der Orgelstimme auf der letzten Seite der Partitur von den Esterházy-Musikarchitekten, von denen einer im Besitz der Eisenstädter Stadtkapelle war. Das Chronogramm, das in der Partitur steht, bringt Geiringer den Chronogrammatiker Johann Baptist Geiringer (1762–1799) in Verbindung mit Haydns Partiturautographen.¹⁶

Zur Aufführung des *Applausus*, 1768 für das Zisterzienserchorwerk zum 25-jährigen Professjubiläum komponiert, verfasste Haydn ein Werk, in dem er besonders anmerkte, dass es durchgehend richtig geschrieben und genau betrachtet werden, denn es zeigt den Unterschied zwischen piano und pianissimo fortiss., zwischen crescendo und forzando deutlich. Da Haydns *Salve Regina* in unmittelbarem Zusammenhang zum *Applausus* entstanden ist, hat dieser authentische Hinweis zur Aufführungspraxis besondere Relevanz.

Herausgeber und Verlag danken der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, sowie der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien für die zur Verfügung gestellten Quellenreproduktionen und die freundlich erteilte Editionserlaubnis.

Salzburg, Dezember 2008

Armin Kircher

⁹ Ebd., Seite 248.

¹⁰ Ebd., Seite 250.

¹¹ Ebd., Seite 246.

¹² Für die Bewertung der nicht autographen Eintragungen in Haydns Partitur danke ich Herrn Clemens Brenneis von der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

¹³ Übersetzung: So bittet auch, dich anrufend, o Mutter Jesu, dein Raffael.
¹⁴ Übersetzung: Ich bitte dich, o fromme, o süße Jungfrau, dass du dem Komponisten beistehen mögest. Fromme und süße Jungfrau! Steh dem Komponisten bei.

¹⁵ Irmgard Becker-Glauch, „Neue Forschungen zu Haydns Kirchenmusik“, in: *Haydn-Studien*, Band II, hrsg. von Georg Feder, München und Duisburg 1969, Seite 216.

¹⁶ *Musical Quarterly* XLV/4 (1959), Seite 466.

¹⁷ Zitiert nach: Joseph Haydn, *Applausus*, hrsg. von Heinrich Wiens in Verbindung mit Irmgard Becker-Glauch, München 1969, Seite 1.

Foreword (abridged)

At the conclusion of the church evening prayers (Vespers or Compline), one of the so-called Marian Concluding Antiphons is used as a greeting to Mary, the Mother of God. Up until the 2nd Vatican Council (1962–1965), the Alma redemptoris Mater, Ave Regina coelorum, Regina coeli and the Salve Regina were assigned to specific liturgical times. The Salve Regina was assigned as the Marian greeting to the period “in Ordinary Time” that is not included in festive times of the liturgical year. The tradition which began orally in the 11th century was followed in the 12th century by a written tradition. The first records are to be found in the abbeys of Reichenau and St. Gallen. It is not at all clear who the author is: although previously attributed to Hermannus Contractus (Hermann the lame, 1013–1054), a Benedictine monk in the Reichenau Abbey, recent research indicates that either Bishop Petrus Martínez de Mansoni of Compostella or Saint Bernard of Clairvaux could be the author.

In the 18th century, the Marian Antiphons were, alongside the Vesper Psalms and the Magnificat, an important component of the solemn Vespers on Sundays and holidays. In southern Germany, Austria and Bohemia they belonged to the central repertoire of Catholic church music. The fact that liturgically it was suitable for use during the longest period of the church year explains why the Salve Regina was most often set to music. Therefore it is not surprising, for example, that there are 20 known settings of the Salve Regina by Johann Michael Haydn.

The Salve Regina has the longest text of the four Marian Antiphons. The lyric prose consists of three double lines of differing lengths and a concluding verse in which the “hymnic and deprecatory prayer forms”¹ are united. It is important to note that in the 18th century, the predetermined normative division of the text into three movements (which were frequently in minor form in their Salzburg counterparts) were for more than one movement, although at the same time one movement form can be observed.

Joseph Haydn, whose works can be seen in the titles and in the Mariazell masses and in the settings (1769), is definitely the author of the Salve Regina in the settings: the Salve Regina in the version for four solo voices and organ.²

The question of how Haydn's Salve Regina is being performed is just as unknown as its performance. This work, included in the next to the so-called Saint Cecilia Mass (1769), as well as the Stabat Mater. These works were composed during a period in which Haydn was both keen to experiment and come to grips with church music. His promotion to Kapellmeister in 1766 was coupled with the responsibility for both the

church music at the court in Eisenstadt as well as the performance and composition of new liturgical works.

It would seem likely that Haydn's Salve Regina was a commission for a specific occasion in the castle chapel, the town's parish church or the church of the Brothers Hospitallers of Saint John of God in Eisenstadt. He composed the *Missa brevis Sti. Joannis de Deo* (named after the founder of the order) in 1775 for the convent of Brothers Hospitallers. As in the Salve Regina, Haydn also assigned a soloistic role to the organ in his mass. The explicit use of four solo voices (Haydn specified “a quattro voci ma soli” in the autograph of this and no other work), the chamber music like concentration as well as the reduced orchestration of strings and concertante organ suggest that the performance took place in a small sanctuary.

Haydn was inspired, as were many others, by the pictorial and emotional language of the baroque. Through the tone painting portrayal of the principles of baroque rhetoric that Haydn's works of Fux and Caldara, Haydn's deep and illustrative rendering of the first movement, with its “*Andante*”, is particularly rich. The “*Andantes et flentes*”) are represented by the sixteenth note rests, which sixteenth note rests, the words “in hac lacrimarum valle”, a descending melody with the principle of interpretation, the voices sink down into the harmonies become, so to speak, serious, until the movement. The parallel thirds at “*viva*” word painting, as in measures, most childlike devoutness can be heard. “*Et clamamus*” forte with high, long contrast with the piano unison of the “*exsules*” tinged with dark, minor tones.

Haydn divides the text into three movements with the tempo indications *Adagio*, *Allegro* and *Largo/Allegretto*, which are formally similar to both the concerto and the symphony. As James Webster postulated, these movements are intricately related to one another, which is why one can speak of a “through-composed” form.³ Webster names diverse compositional relationships including “thematic reminiscences, the reintroduction of different themes upon a ‘Grundgestalt’ (basic form), the return of exposed harmonic effects, the continuity of rhetoric and topoi, contraventions

1 Andreas Weissenböck, „Das Salve Regina“, in: *Musica Divina* 16 (1928), p. 167.
2 The authenticity of the third, through-composed work in E-flat major (Hob. XXIIIb:4) is questionable. Albert Christoph Dies mentions another “twelve voice Salve Regina” that supposedly originated circa 1747/48 while Haydn was a choirboy, but is now missing. (*Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, Vienna, 1810, p. 24)
3 James Webster, „Haydn's Salve Regina in g-Moll (1771) und die Entwicklung zum durchkomponierten Zyklus“, in: *Haydn-Studien* 6 (1986–94), pp. 245–260.
4 The breakdown of the triad of the bass at “*vita dulcedo*” is reminiscent of the beginning of the pseudo-Gregorian Salve Regina melody by the Walloon composer Henri Du Mont (1610–1684).
5 cf. James Webster, l.c. (as in note 3).

of the norms of the genres, such as the number and order of the movements, the weakening of the final effect in previous movements."⁶ No work of Haydn's composed before 1771 was "through-composed to such a high degree as the *Salve Regina*, and none at such a high compositional level."

Haydn already surprises us with the first entry of the soloists: the vocalists begin unexpectedly in the middle of a musical phrase with an augmented sixth chord on E flat. For Webster, this is a crucial event that makes its mark on the entire harmonic structure of the *Salve Regina*, for "the submediant E flat, in which the first movement ends, provides an excellent structural relationship to the tonic G minor."⁷

The middle movement, which is bipartite, follows the old church mode notation of C Dorian. The lively *Allegro* in 3/8 time is "almost hopeful" and displays "a shining example of Haydn's art of shaping very long sections without any premature endings."⁸

The last movement is introduced by the tenor's largo recitative, which was very unusual considering the genre's tradition. Long note durations allude to Jesus whom Mary is going to reveal to us. The harmonically unstable recitative leads to the entry of the four soloists with "Jesum ostende nobis". Haydn then repeats, together with the augmented sixth chords, the thematic material from the first entry of the solo quartet at the beginning of the work and thereby attains a formal unity.

The concluding *Allegretto* is in the main key of G minor. The central words "Jesum," "nobis" and "ostende" are conspicuous due to their varying permutations and accentuation. Haydn's *Salve Regina* concludes with a pianissimo p cadence on to a G major chord, which can be interpreted as a symbol of confidence in the help of the Blessed Mary.

Haydn limits himself in his choice of instruments to the Kirchentrio (two similar upper basses and a basso continuo), augmented with a harpsichord and a large organ that not only plays a supporting role, but also a structural one. The organ's introductions and cadences are clearly distinguished, freeing it from the purely decorative role that was usual in the previous century. The harpsichord and continuo. Haydn wrote that he probably played himself, for the organ which was built in such a range of four octaves and a range of four octaves consisting usually of

The editions are Haydn's autograph of the score and a copy of the score by Joseph Eißler, which includes numerous additions and changes by two other persons. These include, for example, dynamics and details concerning soli and tutti parts. This allocation exists in no other contemporary copy and was undertaken for a later performance in which an additional choir sang. These solo and tutti markings were probably included without Haydn's knowledge

and are listed in the Critical Report. For the vocal score the division of the voices has been adopted, since the entries in Haydn's score document an early performance tradition and thus offer the possibility of choral participation. The deletion of measure 86 in "Eja ergo" on the page marked "26" in Haydn's manuscript can also not be attributed to Haydn,¹⁰ nor to Eißler's copy of the score, in which this measure has also not been deleted, to the majority of the surviving performance material, or to the first edition of Tranquillo Mollo.

A note containing three Latin chronograms has been pasted on to the last page of the autograph score: "Ita qVo-qVe, tibi preCanDo, eXorat lesU genitricem tVV's raf-faeL."¹¹ thereunder "oro te, o pla, o DULCis Vlrgo! Vt asslstat CoMpositorl." and "pla DULCisqVe Vlrgo! assiste CoMpositorl."¹² The sum of the second as well as of the third adds up to the year 1780, which originates, according to Becker-Glauch, from the same chronogram has been found at the end of the organ part of one of the Esterházy music archive in Eisenstadt, in the possession of Carl Kraus in the parish church. Geiringer has also found a chronogram, which adds up to the year 1780, in the collection of Wenzel Raffel (1750-1820), who has been in possession of Haydn's autograph since 1930.

For the vocal score, the original *Applausus*, composed for the 50th anniversary of the death of A. M. Bachmann to celebrate the 50th anniversary of the death of A. M. Bachmann's taking of his retirement, was used. The original written directions in which forte and piano are indicated correspond to the original. The same are to be observed exactly in the vocal score. The greater difference between piano and forte and fortiss., between crescendo, forzano and fortissimo, is to be observed in the vocal score.¹⁷ Since Haydn's *Salve Regina* was composed at the same time as *Applausus*, this authentic version has a special relevance.

The editor and publisher extend their thanks to the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, as well as the Gesellschaft für Musikfreunde in Wien for making copies of the sources available and for their kind permission to publish.

Salzburg, Dezember 2008
Translation: David Kosviner

Armin Kircher

⁶ *ibid.*, p. 246.

⁷ *ibid.*, p. 248.

⁸ *ibid.*, p. 250.

⁹ *ibid.*, p. 246.

¹⁰ Many thanks to Mr. Clemens Brenneis of the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz for his assessment of the non-autograph entries in Haydn's score.

¹¹ Translation: Thus beseeches also, calling unto you, Oh Mother of Jesus, your Raffael.

¹² Translation: I beg of you, oh pious, oh sweet Virgin, that you may assist the composer. Pious and sweet Virgin! Assist the composer.

¹³ Irmgard Becker-Glauch, "Neue Forschungen zu Haydn's Kirchenmusik," in: *Haydn-Studien*, vol. II, ed. by Georg Feder, Munich and Duisburg, 1969, p. 216.

¹⁴ *Musical Quarterly* XLV/4 (1959), p. 466.

¹⁵ Quoted from: Joseph Haydn, *Applausus*, ed. by Heinrich Wiens, together with Irmgard Becker-Glauch, München 1969, p. 1.

Salve Regina in g

à quattro voci soli
Hob. XXIII b:2

Joseph Haydn

1732–1809

komponiert 1771

I. Adagio

Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Organo
Violoncello e Contrabbasso

Solo

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

Aufführungsdauer / Duration: ca. 20 min.

© 2009 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 51.998

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

edited by Armin Kircher
Basso continuo realization by
Paul Horn

ve, sal - - - ve.
ve, sal - - - ve.
Sal - ve, sal - - - ve.
Sal - ve, sal - - - ve.

Solo
tasto solo

16

Sal-ve, Re-gi - na. Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi-

Sal-ve, Re-gi - na. Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi-

Sal-ve, Re-gi - na. Sal - ve, Re - gi - na, ma -

Sal-ve, Re-gi - na. Solo Bc Sal - ve, Re - gi - na, ma

20

se - ri - cor ma - ter mi - se - ri - cor - di -

se - ri - c. ve, ma - ter mi - se - ri - cor - di -

se - ci - ae, sal - ve, ma - ter mi - se - ri - cor - di -

di - ae, sal - ve, ma - ter mi - se - ri - cor - di -

ae. Sal - ve, Re-

ae. Sal - ve, Re-

ae.

ae. Solo

gi - na, ma - - - ter mi - se - - ri -

gi - na, sal - ve, - na, sal - ve,

7 3 6 6 4 45

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

30

cor - di - ae, sal - ve.

cor - di - ae, sal - ve.

ma - - - - ter mi - se - - ri - cor - di - ae, sal - ve.

ma - - - - ter mi - se - - ri - cor - di - ae, s

33

Sal

- - - - ve,

- - - - ve,

sal - - - - ve,

ve, sal - - - - ve,

p
tasto solo

f
col'org

Bc

Piano accompaniment for measures 38-41. The right hand features a melodic line with a trill at the end of measure 41. The left hand provides a steady accompaniment with some triplet patterns.

vi - - - ta, dul - ce - do, dul - ce - do,

vi - - - ta, dul - ce - do, dul - ce - do,

vi - ta, dul - ce - do,

vi - ta, dul - ce - do,

Solo

Piano accompaniment for measures 42-45. The right hand has a 'Solo' section with a more active melodic line. The left hand continues with accompaniment, including some arpeggiated figures.

Violoncello
-Cb

Piano accompaniment for measures 46-49. The right hand continues with the solo melodic line. The left hand provides accompaniment with some triplet patterns.

vi - - - ta

vi - -

ta, dul - ce - do, et spes no - stra, spes no - stra, sal - ve!

et spes no - stra, spes no - stra, sal - ve!

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

Piano accompaniment for measures 50-53. The right hand continues with the solo melodic line. The left hand provides accompaniment with some arpeggiated figures.

Violoncello
-Cb

Tutti
+Cb

46

Vi - ta, dul - ce - do, et spes no - stra, sal - ve, et spes no - stra, sal - -
 Sal - - ve et spes
 Vi - ta, dul - ce - do, et spes no - stra, sal - ve, et spes no - str

Vi - ta, dul - ce - do, et spes no -

6 4 7 5 5 6

49

no - ve, spes no - stra, sal - - ve,
 ve, sal - - ve,
 ve, spes no - stra, sal - - ve,

6 7 6 5 6 6 5 6 b5 4 6

sal - ve. Ad te cla -

sal - ve. Ad te cla -

sal - ve. Ad

sal - ve. Solo Ad

ma - su - les, fi - li - i E - - vae,

ma - ex - su - les, fi - li - i E - - vae,

ex - su - les, fi - li - i E - - vae,

mus, ex - su - les, fi - li - i E - - vae,

59

fp fp fp fp fp fp p

ad te cla - ma - - mus, ex - su-les, fi - li - i E - vae.

ad te cla - ma - - mus, ex - su-les, fi - li - i E - vae

ad te cla - ma - - mus, ex - su-les, fi - li - i E

ad te cla - ma - - mus, ex - su-les, fi -

fp fp fp f p

6 1 1 1

63

Ad te su - ad - te - su - spi -

Ad - te - su - spi - ra - - mus,

Ad - te su - spi - ra - mus,

5 8 4 7 7

67

ra - mus, ge - men - - - - tes et
ge - men - tes

Ad - te - su - spi - ra - - mus,
tasto solo

ello

71

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

76

pp

pp

pp

tes,
tes,
tes et flen - tes,

81

ad - te - su - spi -
ge - men - - - - tes et
ge - men - tes
ge - men - - - -

ra - mus, ad - te - su - spi - ra - mus, ge - men - tes et
 flen - - - tes, ge - men - - - tes
 et - - - flen - tes, ge - men - tes
 tes et flen - - - tes, ge

flen - tes in -
 et - in hac la - cri - ma - rum val - le,
 in hac
 tes et - flen - tes in hac la - cri - ma - rum val - le,
 Bc
 1 1 1 10 10 10 6

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

103

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

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

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

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

b6 b6/4 b7/5

106

le.

le.

le.

Solo

f

II. Allegro

E - ja er - go, Ad - vo - ca - ta no - stra, il - los tu - os

mi - se - ri

des o - cu - los ad nos con -

Ad nos con - ver -

ver - te, Ad nos con - ver - te, ad nos con

9 8 4 3 9 8 b5 4

con - ver - te. E - ja er - go, Ad - vo - ca - ta
 te, con - ver - te. E - ja er - go, Ad - vo - ca - ta
 te, con - ver - te. E - ja er - go, Ad - vo - ca - ta

8 9 8 6 9 8 b7 6 5 4 3 4 7 8 3

34

no - stra, il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los

no - stra, il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los

no - stra, il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los

no - stra, il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o

47/2 8/3 b7 b7 5/3 6 44

42

ad nos con - ver - te,

ad nos con - ver - te,

ad nos con - ver - te,

ad nos con - ver - te,

ad nos con - ver - te,

ad nos con - ver - te,

8 b7 45

ad nos con - ver - te, ad nos con - ver - te, con - ver -
 ad nos con - ver - te, ad nos con - ver - te, cor - ver -
 ad nos con - ver - te, ad nos con - ver -
 ad nos con - ver - te, ad nos con -

te, con - ver - te, ad nos con - ver - te.
 te, con - ver - te.
 te, ad nos con - ver - te.
 te, ad nos con - ver - te. Solo

66

72

Bc

Piano accompaniment for measures 112-115, featuring treble and bass staves with various rhythmic patterns and chordal textures.

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

Piano accompaniment for measures 116-120, including figured bass notation (6 4 # 6 #) and triplets (3 3) in the bass line.

Piano accompaniment for measures 121-124, marked with *pp* (pianissimo) dynamics.

ver - - - ad nos con - ver -
 ver - - - ad nos con - ver -
 ad nos con - ver -
 te, ad nos con - ver -

Piano accompaniment for measures 125-128, including a *pp* dynamic marking and a section labeled "Tasto Solo" in the right hand.

ver - te, con - ver - te, ad nos con -
 ver - te, con - ver - te, ad nos con -
 ver - te, con - ver - te, con -
 ver - te, con - ver - te,

ver - te, ad - - - - - ver - te, ad nos con - ver - - -
 ver - te. con - ver - te, con - ver - - -
 ver - te, con - ver - te, con - ver - - -
 os con - ver - te, con - ver - te, con - ver - - -



162

- - - te, ad nos con-ver - te.

- - - te, con-ver - te,

- - - te, con-ver - te,

- - - te, con-ver - te.

Solo

169

III. Largo

p

Tenore solo

Et Je - sum, be-ne-di - ctum fru-ctum ven - tris tu - i, no-bis post

Bc

p

6 4 2 = = 7 4

p

hoc si post hoc ex - si - li-um o-sten-de, no-bis Je-sum, o -

p

6 b5 6 b5 3 6 4

10

Je - sum o - sten - de no - bis!
 Je - sum o - sten - de no - bis!
 sten - de! Je - sum o - sten - de no - bis!
 Je - sum o - sten - de no - bis!

Solo
 tasto solo

15 Allegretto

O cle - mens. o pi - a,
 o pi - a,
 o pi - a,
 o pi - a,
 o pi - a,
 Bc Solo

poco *f* poco *f*

o dul - cis Vir - go Ma - ri - a!
 o dul - cis Vir - go Ma - ri - a!
 o dul - cis Vir - go Ma - ri
 o dul - cis Vir - go M^p

O cle - mens, o
 O cle - mens, o
 O cle - mens, o
 O cle - mens, o

32

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

pi - a, o dul - cis, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a, o cle - mens,
 pi - a, o dul - cis, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a, o
 pi - a, o dul - cis, dul - cis Vir - go Ma - ri - a,
 pi - a, o dul - cis,

fp *f* *p* *Violoncello* - Cb

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

Tutti +Cb

40

f *p* *f* *pp*

o pi - a, o dul - cis Vir - go, Vir - go Ma -
 cle - mens, o dul - cis, o dul - cis Vir - go, Vir - go Ma -
 a, o dul - cis Vir - go Ma -
 o pi - a, o dul - cis Vir - go Ma -

b7 5 3 6 *b7* 5 3 6 6

48

ri - a, no - - bis Je - sum o - sten - de,
 ri - a, fru - - ctur
 ri - a, no -
 ri - a,

55

no - - bis Je - sum o -
 ven - - bis Je - sum o - sten - de,
 fru - - ctum ven - tris tu - i,
 Je - sum o - sten - de,

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

62

sten - de, o dul - cis Vir - go, Vir - go Ma - ri - a, o cle - mens, o pi - a, o
 o dul - cis Vir - go, Vir - go Ma - ri - a, o cle - mens, o pi - a, o
 Vir - go Ma - ri - a, o cle - mens, o
 Vir - go Ma - ri - a, o cle - r

70

dul - cis Vir - go
 dul - cis v-
 dul - cis - a!
 a - ri - a!

Solo

77

85

O cle-mens,
 O cle-mens,
 O cle-mens,
 O cle-mens,
 Bc Solo

6
4

92

o pi - a,
o pi - a,
o pi - a,
o pi - a,

Bc Solo

6
4

Carus-Verlag

98

o dul - cis,
o dul - cis,
o dul - cis,
o dul - cis,
o dul - cis,

o dul - cis,
o dul - cis,
o dul - cis,
o dul - cis,
o dul - cis,

6
4
6
7 6 -

Vir - go, Vir-go Ma - ri - - a, o cle - mens, o pi - a, o dul - cis,

Vir - - go Ma - ri - - a, o cle - mens, o pi - a, o dul cis,

Vir - go, Vir-go Ma - ri - - a, o cle - mens, o pi - a,

Vir - go, Vir-go Ma - ri - - a, o cle - mens, o

o dul-cis Vir a, o cle-mens, o pi - a, o

o dul-cir - a, o cle-mens, o pi - a,

Ma - ri - a, o cle-mens, o pi - a,

o cle-mens, o pi - a,

p Violoncello
-Cb

Tutti
+Cb

p

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

7 5 # 6 6 4

no-bis, Je-sum o-sten-de, fru-ctum ven-tris tu-i no-bis
 Je-sum o-sten-de fru-ctum ven-tris tu-i no-bis
 Je-sum o-sten-de fru-ctum ven-tris tu-i no-bis

no - bis Je - sum o - sten - de, o dul - cis Vir - go,
 bis Je - sum o - sten - de, o dul - cis Vir - go,
 ctum ven - tris tu - i,
 sten - de,

Vir - go Ma - ri cle - mens, o pi - a,
 Vir - go M o cle - mens, o
 cle - mens, o pi - a, o
 a, o cle - mens, o pi - a,

152

o dul - cis, o Vir - go Ma - ri - a, o cle - mens, o
 pi - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a, o cle - mens, o
 dul - cis, o Vir - go Ma - ri - - a, o
 o dul - cis, o Vir - go Ma - ri - a, o

159

pi - a, o d. Vir - go Ma - ri - a!
 pi - a, dul - cis Vir - go Ma - ri - a!
 pi o dul - cis Vir - go Ma - ri - a!
 cis, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a! Solo

p dul-cis Vir - go Ma - ri - a
f dul-cis Vir - go, Vir-go Ma - ri - a
p O dul-cis Vir - go Ma - ri - a
p O dul-cis Vir - go Ma - ri - a
 Bc

f *p*

b6 5 4 3 2

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

183

fp *fp* *fp* *p*

fp *fp* *fp* *p*

fp *fp* *fp* *p*

fp *fp* *fp* *p*

o, o Vir-go Ma-ri-a, o cle-mens, o

o, o Vir-go Ma-ri-a, o cle-mens, o

o, o Vir-go Ma-ri-a, o cle-mens, o

o, o Vir-go Ma-ri-a, o cle-mens, o

4 6 6 6 6 7

fp *fp* *fp*

193

pp *pp* *pp*

pp *pp* *pp*

pp *pp* *pp*

pp *pp* *pp*

pi-a, o Vir-go Ma-ri-a!

pi-a, o Vir-go Ma-ri-a!

pi-a, o Vir-go Ma-ri-a!

pi-a, o Vir-go Ma-ri-a!

dul-cis senza organo

7 5 *pp* *pp*

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A Autographe Partitur, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus ms. autogr. Jos. Haydn 38*

Die Partitur besteht aus 26 elfzeiligen, handstrichterten Notenblättern auf Esterházy-Papier im Hochformat. Von den elf Notenzeilen sind jeweils zehn beschrieben. Die Seiten sind mit roter Tinte von 1–52 durchnummeriert und durchgehend mit Notentext versehen. Das Exemplar ist stark beschnitten, sodass auf manchen Seiten die elfte Notenzeile fehlt. Vermutlich wurde Haydns eigenhändige Überschrift „Salve Regina a quattro voci ma Soli“ / „In Nomine Domini“ / „di giuseppe Haydn mp. 1771“ abgetrennt und danach auf der ersten Seite wieder aufgeklebt.

Am Beginn des Werkes sind im Vorsatz die Instrumente und Stimmen angegeben: „Violino 1^{mo}“, „2^{do}“, „Viola“, „Soprano solo“, „Alto solo“, „Tenore solo“, „Basso solo“, „Organo solo“, „Violone“. Die Orgelstimme ist auf zwei Zeilen notiert, im oberen System ist die Solostimme der rechten Hand ausgeschrieben. Auf Seite 52 finden sich drei Chornogramme (siehe Vorwort).

Das Autograph liegt in einem Umschlag. Die erste Seite trägt den Schmucktitel: „SALVE REGINA / a / quatuor vocibus concertantibus, / duobus Violinis, / Viola, / Organo concertante / et / Basso, / compositum a Domino / Josepho Haydn. / Anno 1771 / Partitura Autographa.“. Auf der dritten Seite des Umschlages klebt das Exlibris „Ex / Bibliotheca / Poelchaviana.“ Umschlag und Partitur befinden sich in einem roten Einband mit dem Aufdruck „Autograph von Joseph Haydn“. Das Autograph war im Besitz von Georg Pölkchau (1773–1836) und ist nach dessen Tod in die königliche Bibliothek nach Berlin gekommen.

B Partiturabschrift von Haydns Kopisten Joseph Eißler, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Kat. Nr. 167, 1839/40, datiert „1771“, am Schluss „Joseph Eißler“. (Joseph Eißler der Ältere starb in seinem Tod 1782 für Joseph Haydn.)

Die Partitur ist auf zwei Systemen in Querformat geschrieben. Am Anfang steht der Titel: „Salve Regina a quattro voci ma Soli di Giuseppe Haydn“. Die Besetzung ist: „Violino 1^{mo}“, „Violino 2^{do}“, „Viola“, „Tenore Solo“, „Basso Solo“, „Organo“.

Die Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert. In dieser Ausgabe gibt den Notentext der autographen Partitur von Joseph Haydn (Quelle A) hinsichtlich der Besetzung, der Balken- und Notensatzung, der Haltungs- und Artikulationszeichen sowie der Setzung von Akzidentien und Warnungsakzidentien gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Ergänzungen des Herausgebers, die sich nicht auf das

Autograph stützen können, sind in den Noten diakritisch gekennzeichnet: Akzidentien (außer bloße Warnungsakzidentien) und Dynamikangaben durch kleineren Stich, Bögen durch Strichelung, Generalbassbezeichnungen durch Einklammerung und textliche Ergänzungen durch Kursivschrift; ergänzte Staccati erscheinen als Strich statt als Keil. Darüber hinausgehende Änderungen sowie signifikante Abweichungen der Quellen untereinander sind in den Einzelanmerkungen in Teil III des Kritischen Berichts nachgewiesen. Die Durchnummerierung der Sätze wurde vom Herausgeber hinzugefügt.

Quelle A enthält, wie bereits im Vorwort erwähnt, eine Reihe von nachträglichen Eintragungen, die von fremden Händen stammen und sich auf die Einteilung von Tutti und Soli beziehen. In Zweifelsfällen wurde der Lesart von Quelle A gefolgt, die diese Einträge nicht enthält. In Quelle A ist im „Eja ergo“ die Orgelstimme gestrichen, in der authentischen Ausgabe wie auch im Klavierauszug enthalten. Ungeklärt ist, ob diese Orgelstimme entnommen hat. Hier ist die Orgelstimme, was jedoch fraglich erscheint. In Quelle B wurde die Orgelstimme berücksichtigt.

Abkürzungen wie „unisono“, „coll Organo“ (z.B. „coll Organo“) wurden ohne Einzelanmerkungen aufgelöst bzw. in die ursprüngliche Schreibung übertragen (z.B. „coll Organo“). In der Ausgabe folgt in Orthographie, Schreibung, Interpunktion und Silbentrennung die Schreibung der *iphonale Sacrosanctae* (Paris-Tornai-Rom).

Das Violoncello ist nicht eigens im Instrumentenvorsatz angeführt, sondern bezeichnet Haydn im Basso continuo mit der Besetzung des Violoncellos, zusammen mit dem Violone und der Orgel. Sowohl auf Seite 8 im Autograph Haydns als auch in der Partiturabschrift von Eißler auf Seite 13 ist das Violoncello beim Wechsel vom Bass- zum Tenorschlüssel eigens angeführt, was der damaligen Aufführungspraxis entspricht und in vorliegender Ausgabe durch die Angaben „+Cb“ und „-Cb“ angezeigt wird.

Von Übernahmen und Angleichungen der Artikulation bei analogen Stellen wurde abgesehen. Die Ergänzung von dynamischen Angaben folgt der Anweisung Haydns in den „Erklärungen“ zur Aufführung von seinem *Applausus*, in denen er schreibt: „Es ist auch zu merken, dass wann in der Spart ein forte oder piano nicht bei allen Stimmen ausgesetzt, diesen Mangel der Kopist bei Abschreibung ersetzen soll.“*

* Zitiert nach: Joseph Haydn, *Applausus*, hrsg. von Heinrich Wiens in Verbindung mit Irmgard Becker-Glauch, München 1969, Seite 1.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, l.H. = linke Hand, Org = Organo, r.H. = rechte Hand, S = Soprano, T = Tenore, Va = Viola, VI = Violino (I/II), Vne = Violine.

Zitiert wird in der Reihenfolge. Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note, Vorschlagsnote oder Pause) – Befund der Quelle (Sigle in halbfetter Schrift) bzw. Anmerkung.

I. Adagio

| | | |
|-------|------------------|---|
| 1 | SATB | A, B: <i>Solo</i> |
| 1 | VI II, | |
| | Org (l. H.) 3 | A: ohne Staccatostrich |
| 1 | Va 1, 3 | A: jeweils ohne Staccatostrich |
| 1 | Vne 6 | B: ohne Staccatostrich |
| 4 | Org (r.H.) 2 | B: mit Verzierungszeichen \neq |
| 4 | Org (l.H.) 6–7 | B: punktierte Achtelpause – Sechzehntelnote |
| 7–8 | Org (l.H.) | B: Haltebogen 7.9–8.1 fehlt |
| 11 | Va 1 | A, B: <i>di</i> (statt <i>es</i> ¹) |
| 12 | SATB 1 | A: mit Crescendogabel |
| 13 | STB 1, A 1 | A: Dynamikangabe <i>po</i> bzw. bei Alto <i>p</i> |
| 24 | Org (r.H.) 13–15 | B: ohne Bogen |
| 26–27 | SATB | A: Einsatz jeweils mit <i>Solo</i> überschrieben |
| 27 | VI II 1–4 | A: ohne Bogen, B: mit Bogen |
| 27–28 | TB | B: einen Takt zu spät notiert |
| 28–29 | VI I | B: ohne Haltebogen 28.13–29.1 |
| 33 | SATB 2 | A: Dynamikangabe <i>f</i> ; <i>Tutti</i> |
| 34 | SATB 3 | A: Dynamikangabe <i>p</i> |
| 35 | VI II 6 | B: ohne Staccatostrich |
| 35 | SATB 1 | A: Dynamikangabe <i>po</i> |
| 35 | Org (l.H.) 1–2 | B: mit Haltebogen |
| 36 | Vne 1–2 | A: ohne Haltebogen |
| 38 | VI II 6–9 | A: ohne Bogen, B: mit Bogen |
| 38 | SAB | A: <i>Solo</i> |
| 38 | Org (l.H.) 2 | A: ohne <i>p</i> , B: mit <i>p</i> |
| 39 | VI II 3–5 | Triolenbogen in B, nicht in A |
| 39 | T | A: <i>Solo</i> |
| 39 | Vne | A, B: im c4-Schlüssel notiert, B: „Violoncello.“ |
| 43 | S 3–5 | Triolenbogen in B, nicht in A |
| 43 | SA 7 | B: mit Verzierungszeichen wie VI I/II |
| 43 | Vne | A, B: im c4-Schlüssel notiert |
| 44 | VI I/II, SATB, | |
| | Org (l.H.) 1 | A: Dynamikangabe <i>fte</i> |
| 46 | VI I/II, Va, | |
| | SAT, Org 1 | A: Dynamikangabe <i>po</i> |
| 48 | VI I 1–2, 3–5, | |
| | 6–7 | B: jeweils mit Bogen |
| 51 | Va 7 | A, B: <i>b</i> (statt <i>g</i>) |
| 54 | Org (l.H.), | |
| | Vne 7–13 | A: ohne Bogen, B: Bogen 54.8–13 |
| 54 | Org 6 | A: Dynamikangabe <i>fte</i> erst 55.1 |
| 54–56 | Org | B: Dynamikangaben wie |
| 55 | VI II 3 | A: ohne Dynamik, B: <i>r</i> |
| 55 | Va 2 | A: ohne Dynamik, <i>r</i> |
| 55 | Org (l.H.) 1 | A: Dynamikangabe |
| 56 | Org 7–9 | A: jeweils mit |
| 56 | Vne 7–9 | B: jeweils mit |
| 57 | TB 1–2 | A: ohne |
| 57 | SATB 5–6 | A: oh |
| 58 | Vne 4–10 | A: ohn |
| 60 | VI II 11 | |
| 60 | Va 7 | |
| 60 | Va 7–9 | |
| 61 | Va 1–4 | |
| 61 | VI I/II | |
| 61 | | mit Bogen |
| 62 | | strich |
| 63 | | angabe <i>po</i> |
| | | atz jeweils mit <i>Solo</i> überschrieben |
| | | ie Bogen, B: mit Bogen |
| | | ynamikangabe <i>po</i> |
| | | B: mit Staccatostrich |
| 69 | | A: Dynamikangabe <i>po</i> |
| 69 | | A: Dynamikangabe <i>po</i> |
| 69–77 | | A, B: im c4-Schlüssel notiert |
| 71 | | A: ohne Bogen, B: mit Bogen |
| 73 | A 5–6 | B: ohne Bogen |
| 76 | T 2–4 | A: ohne Bogen, B: mit Bogen |

| | | |
|-------|--------------|--|
| 76 | Org (l.H.) 1 | A: ohne Staccatostrich, B: mit Staccatostrich |
| 76 | Vne 1 | A: mit Staccatostrich, B: ohne Staccatostrich |
| 80 | Va 5 | A: ohne Staccatostrich, B: mit Staccatostrich |
| 81 | VI II, Va 5 | A: ohne Staccatostrich, B: mit Staccatostrich |
| 82 | Va 2 | A: ohne Staccatostrich, B: mit Staccatostrich |
| 82–84 | A, T, B, S | A: Einsatz jeweils mit <i>Solo</i> überschrieben |
| 87 | T 2–4 | A: ohne Bogen, B: mit Bogen |
| 88–89 | A | A, B: |



| | | |
|--------|----------------|---|
| 90 | Org (l.H.), | |
| | Vne 1 | A: ohne Staccatostrich, B: mit Staccatostrich |
| 90 | Vne 2–4 | A: ohne Bogen, B: mit Bogen |
| 92 | VI II 2 | A: Dynamikangabe <i>fte</i> |
| 92–93 | B, A, T, S | A: Einsatz jeweils mit <i>Tutti</i> überschrieben |
| 92 | Org 1 | A: <i>col organo</i> |
| 92 | Org (l.H.), | |
| | Vne 1 | A: Dynamikangabe <i>f</i> |
| 92 | Vne 3–6 | A: mit Bogen |
| 94 | Vne | A, B: im c4-Schlüssel notiert |
| 99–100 | Vne | A, B: 99.2–100.8 im c4-Schl |
| 100 | VI II, Va 5–8 | A: ohne Bogen, B: mit B |
| 101 | SATB 1 | A: Dynamikangabe <i>po</i> |
| 104 | VI I 1–8, 9–16 | B: je 4 Sechzehntel |
| 105 | VI I 1–8 | B: 4 Sechzehntel |
| 106 | Org (l.H.) 1 | B: Bezifferung |
| 108 | Org (l.H.) 3 | B: Dynamik |
| 109 | Org (r.H.) 5 | A, B: mit |

II. Allegro

| | | |
|-----|---------------|---|
| 1 | VI II 1, Va 2 | |
| 1 | S | |
| 18 | VI II 3–4 | B: <i>r</i> |
| 19 | VI II 3–4 | <i>ll.</i> |
| 20 | VI I 2 | <i>ne</i> |
| 20 | VI I 4 | <i>Sta</i> |
| 21 | | <i>n</i> |
| 21 | | <i>A</i> |
| 21– | | A: <i>L</i> mit <i>Solo</i> überschrieben |
| 24 | | <i>en</i> , B: mit Bogen |
| 24 | | angabe <i>fte</i> |
| | | enbogen in B, nicht in A |
| | | A: ohne Staccatostrich, B: mit Staccatostrich |
| | | A: ohne Bogen, B: mit Bogen |
| | | A: ohne <i>pp</i> , B: mit <i>pp</i> |
| | | B: mit Haltebogen |
| | | B: Dynamikangabe <i>forz.</i> |
| | | A: ohne Bogen, B: mit Bogen |
| | | B: Dynamikangabe <i>pia.</i> |
| | | A: Crescendogabel 44.2–3, |
| | | Decrescendogabel 45.1–2 |
| | | B: Dynamikangabe <i>forz.</i> |
| | | A: ohne Bogen, B: mit Bogen |
| | | A: ohne Haltebogen, B: mit Haltebogen |
| | | A: ohne <i>f</i> , B: Dynamikangabe <i>for.</i> |
| | | A: ohne Staccatostrich, B: mit Staccatostrich |
| | | B: Dynamikangaben wie Vne |
| | | B: ohne b-Vorzeichen |
| | | <i>tr</i> nur in B |
| | | A: ohne Staccatostrich, B: mit Staccatostrich |
| | | A: <i>Solo</i> |
| | | B: ohne Bogen |
| | | A: mit Bogen |
| | | A: Takt ist durchgestrichen |
| | | A: <i>Solo</i> |
| | | A: <i>des</i> ¹ (statt <i>c</i> ¹) |
| | | A: <i>Solo</i> |
| | | A: <i>Solo</i> |
| | | A: Dynamikangabe <i>fte</i> |
| | | A: <i>Tutti</i> |
| | | A: ohne Bogen, B: mit Bogen |
| | | A: ohne Bogen, B: mit Bogen |
| | | A: Crescendogabel 117.2–3, |
| | | Decrescendogabel 118.1–2 |
| | | A: Crescendogabel 118.2–3, |
| | | Decrescendogabel 119.1–2 |

