Johann Adolf

Hasse

Laudate pueri

Psalm 112

Erstfassung / Original version

per Soli (SSA), Coro (SSAA)
2 Violini, Viola e Bassi
(Violoncello / Contrabbasso, Organo)

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Partitur / Full score

Carus 40.700

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos 2
Faksimiles 7
Text / texte 8

1. Laudate pueri (Soli SS, Coro SSAA) 9
2. A solis ortu (Soprano solo) 22
3. Excelsus super omnes gentes (Soli SA) 27
4. Quis sicut Dominus (Soprano solo) 38
5. Suscitans a terra (Coro) 44
6. Qui habitare facit (Soprano solo) 49
7. Gloria patri (Alto solo) 55
8. Sicut erat in principio (Soli SS, Coro) 60

Kritischer Bericht 69

Zu diesem Werk ist das folgende Aufführungsmaterial erhältlich: Partitur (Carus 40.700), Klavierauszug (Carus 40.700/03), Chorpartitur (Carus 40.700/05), Violino I (Carus 40.700/11), Violino II (Carus 40.700/12), Viola (Carus 40.700/13), Violoncello/Contrabbasso (Carus 40.700/14), Organo (Carus 40.700/49).

Eine CD-Einspielung des Vocal Concert Dresden und des Dresdner Instrumental-Concert unter der Leitung von Peter Kopp ist bei Carus erhältlich (Carus 83.264).

An CD recording with the Vocal Concert Dresden and the Dresdner Instrumental-Concert, conducted by Peter Kopp, is available from Carus (Carus 83.264).

Vorwort

Hasses jüngere Zeitgenossen waren sich in ihrer Wertschätzung einig: Joseph Haydn verehrte ihn als Vorbild, Wolfgang Amadeus Mozart wollte „unsterblich werden" wie er, Jean-Jacques Rousseau pries das von ihm geleitete Dresdner Orchester als das beste in ganz Europa, und dem englischen Musikschriftsteller Charles Burney galt er als der bedeutendste aller damals lebenden Komponisten. Kaiserin Maria Theresia, Friedrich II. von Preußen und andere einflussreiche Persönlichkeiten suchten seine Bekanntschaft. Der Italiener Giovanni Battista Mancini hat jenes Wort vom „Padre della musica" („Vater der Musik") geprägt, das auch Leopold Mozart geläufig war. Später dann, rund 150 Jahre nach seinem Tod, sah es der Kulturphilosoph Romain Rolland als eine der größten Ungerechtigkeiten der Geschichte an, dass „dieser bewunderungswürdige Mann so vergessen werden konnte".[1]

Johann Adolf Hasse kam im März 1699 als Sohn eines Organisten in Bergedorf – heute ein Teil der Freien und Hansestadt Hamburg – zur Welt. Er begann seine Laufbahn als Sänger in Hamburg und Braunschweig, ehe er zur kompositorischen Ausbildung nach Italien ging und in Neapel einer der letzten Schüler von Alessandro Scarlatti wurde. Hier trat er auch zur katholischen Konfession über. Ab 1725 kam Hasses Schaffenskraft zur vollen Entfaltung. Im Lauf seines langen Lebens sollte er mehr als 60 Opern, Intermezzi und andere Bühnenwerke schreiben, dazu zahlreiche Oratorien, Messen und weitere Kirchenkompositionen sowie weltliche Kantaten und Instrumentalwerke.

Neben der Königlich polnischen und Kurfürstlich sächsischen Residenzstadt Dresden, in der er rund 30 Jahre lang als gefeierter Kapellmeister agierte, war Venedig der zweite wichtige Mittelpunkt im Leben des Komponisten: Hier kam zum Karneval 1730 jene Oper *Artaserse* zur Uraufführung, die Hasses Namen europaweit bekannt machte; hier heiratete er wenige Monate später die berühmte Sängerin Faustina Bordoni; hierhin zog er sich auch während seiner Dresdner Amtszeit immer wieder zu längeren Aufenthalten zurück; hier ließ sich die Familie ab August 1773 endgültig nieder, und hier fand Hasse im Dezember 1783 seine letzte Ruhestätte.

In Venedig, wo er seit 1735 ein Haus gemietet hatte, schrieb Hasse mehrere Kompositionen für das Ospedale degl'Incurabili, eines jener vier „Konservatorien", die aus Kranken- oder Waisenhäusern hervorgegangen waren und an denen begabte Mädchen und junge Frauen musikalisch ausgebildet wurden. Wir wissen heute, dass Hasses Zusammenarbeit mit dem besagten Institut nicht schon um 1728, sondern wohl erst Mitte der 1730er Jahre begann; und obwohl der Komponist in einigen Quellen als „maestro di cappella" bei den Incurabili bezeichnet wird, hatte er dort niemals das förmliche Amt eines Kapellmeisters inne, sondern wirkte eher als fachkundiger Berater, als Zulieferer von

[1] Einzelnachweise im Artikel „Hasse, Johann Adolf", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil Bd. 8, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 785–824, bes. Sp. 799, 815f. und 820.

Kompositionen – und sogar als Geldgeber. Charakteristisches Merkmal aller Werke, die von Hasse und manchen anderen Komponisten – darunter Vivaldi, Porpora, Galuppi und Jommelli – für den unmittelbaren Gebrauch an einem der Ospedali geschrieben wurden, ist ihre Besetzung mit Frauenstimmen (solistisch sowie chorisch) und relativ kleinem Orchester (Streicher und Generalbass). Die meisten öffentlichen Musikdarbietungen fanden in den Kirchen der Ospedali statt. Dabei wurde das Frauen-Singverbot („mulieres in ecclesiis taceant", 1 Kor 14,34) insofern umgangen, als man dieses dezidiert nur auf das Zentrum der Messfeier – die Eucharistie – bezog, sich bei anderen gottesdienstlichen Formen aber tolerant zeigte. Diese Umstände haben zur Herausbildung eines spezifischen kirchenmusikalischen Repertoires geführt, in dem Beiträge zur Messe eine untergeordnete Rolle spielten,[2] während Psalmen, Solomotetten, Marianische Antiphonen und Oratorien bevorzugt vertont wurden. Diese Stücke kamen dann samstags, sonntags und an Feiertagen im Rahmen von Vespergottesdiensten oder bei konzertähnlichen Andachten zur Aufführung. Die Musikerinnen waren in der Regel auf der Empore platziert und durch Gitter vor direkten Blicken geschützt.[3] Ließ allein schon dieser Umstand eine Aura des Geheimnisvoll-Verbotenen entstehen, so trug die vielgerühmte Gesangskunst der jungen Solistinnen vollends dazu bei, die beschriebenen Aufführungen zu absoluten Attraktionen zu machen.[4]

Hasses Incurabili-Kompositionen schließen zwei lateinische Oratorien, mehrere Marianische Antiphonen, ca. 30 Solomotetten und drei Psalmen ein; zu Letzteren gehört neben den *Miserere*-Vertonungen in c-Moll und d-Moll das vorliegende *Laudate pueri* in A-Dur für Solostimmen, vierstimmigen Frauenchor, Streicher und Generalbass. Das Stück – eine Vertonung von Psalm 112 (113) – ist nicht datiert und dürfte frühestens um 1735 und vermutlich nicht später als 1749 entstanden sein.[5] Der Text wird nach „nummernmäßiger" Gepflogenheit in Form von acht selbständigen Sätzen vertont, wobei die musikalische Bezugnahme des Schluss-Satzes auf den Beginn des Werkes sowohl aus inhaltlichen Gründen plausibel ist („Sicut erat in principio" / „Wie es war im Anfang") als auch der Geschlossenheit der Gesamtform dient.[6] Die hohe Kunst des Komponisten tritt immer wieder zu Tage, sei es in den Ecksätzen mit ihren rauschenden, von Vivaldis Violintechniken beeinflussten Instrumentalritornellen und dem effektvollen Klangwechsel zwischen Solostimmen und Tutti, sei es in den teils schlagkräftig-plakativen, teils imitatorischen Partien des Chores – oder sei es in den solistischen Sätzen, deren ebenso anspruchsvolle wie geschmeidige Behandlung der Singstimmen zum unverkennbaren Merkmal von Hasses Musik schlechthin geworden ist. Dass es dem Komponisten dabei keineswegs um eine bloße Zurschaustellung virtuoser Fähigkeiten geht – wie es die Arie „Quis sicut Dominus" nahe legen könnte –, bezeugt das „Gloria Patri" mit seinem Siciliano-Charakter, seiner unmittelbar berührenden Innigkeit und der schönen Mollwendung zu Beginn des zweiten Arienteils. Sämtliche Arien und das Duett folgen der Form der zweiteiligen Kirchenarie, wie Hasse sie in ihren Grundzügen bei Alessandro Scarlatti kennen gelernt hat.[7] Demgegenüber erhalten die Sätze mit Chorbeteiligung durch den Wechsel von instrumentalen und vokalen Abschnitten einschließlich der Wiederkehr musikalischen Materials ihre jeweils individuelle Form. Auch hinsichtlich der chorischen Schreibweise hat sich Hasse offenbar manche Errungenschaften seines Lehrers Scarlatti – bzw. der „Neapolitaner" im Allgemeinen – zu eigen gemacht: Dies betrifft nicht nur die Beherrschung kontrapunktischer Techniken mit Imitationen und typischen Vorhaltsketten oder die teilweise chromatisch durchsetzte Harmonik, sondern vor allem jenen Dialog zwischen einer vorangehenden Einzelstimme und den respondierenden übrigen Stimmen, wie er gleich beim allerersten Choreinsatz in Erscheinung tritt; ähnliche Schreibweisen finden sich bereits in der *Messa di Santa Cecilia* von Scarlatti, und ebenso sollte Händel später[!] im berühmten „Halleluja"-Chor seines *Messiah* verfahren.[8]

Hasse hat die Zahl der benötigten Solosängerinnen nicht festgelegt: In den Ecksätzen verwendet er zwei Soprane, für das einzige Duett sind Sopran und Alt erforderlich, und darüber hinaus gibt es drei Arien für Sopran und eine für Alt. Zwei Soprane und ein Alt werden also mindestens benötigt. Da es bei den Incurabili in Venedig seinerzeit genügend gut ausgebildete Sängerinnen gab, spricht einiges dafür, dass die Solopartien von mehr als drei Personen ausgeführt wurden; jede von ihnen erhielt die Möglichkeit, mit einer Arie oder einem anderen solistischen Beitrag zu glänzen. Sicherlich hatte der Komponist ganz bestimmte Sängerinnen im Sinn, denen er die solistischen Aufgaben sozusagen auf den Leib schrieb.[9]

---

2 Wenn überhaupt, wurden nur jene Ordinariumssätze komponiert, die zum Wortgottesdienst gehören, also *Kyrie*, *Gloria* und vielleicht noch das *Credo*.

3 Im Inneren der Kirche des so genannten „Ospedaletto" (des ehemaligen Ospedale dei Derelitti ai Santi Giovanni e Paolo) sieht man noch heute eine durch ein Holzgitter abgeschirmte Orgelempore.

4 Charles de Brosses etwa schrieb 1739 nach dem Besuch einer dortigen Musikaufführung, die Mädchen würden „wie Engel singen" (*Des Präsidenten de Brosses vertrauliche Briefe aus Italien*, übers. von Werner Schwartzkopff, Bd. 1, München 1918, S. 171); Johann Joachim Quantz notierte 1754 in seinem *Lebenslauf*, dass die beste Kirchenmusik Venedigs in den Hospitälern gehört werden könne (Nachdruck bei Willi Kahl, *Selbstbiographien deutscher Musiker*, Köln 1948, S. 139), und Charles Burney hob 1772 im *Tagebuch einer musikalischen Reise* mehrfach das hohe Niveau der Musikausübung an den Ospedali hervor (Ausgabe von Eberhardt Klemm, Wilhelmshaven 1980, u. a. S. 98, 192 und 201). – Zur Musikausübung an den venezianischen Ospedali vgl. Berthold Over, *Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert*, Bonn 1998 (Orpheus-Schriftenreihe 91), bes. Kapitel I, sowie Helen Geyer und Wolfgang Osthoff (Hrsg.), *Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis frühen 19. Jahrhundert*, Rom 2002 (Centro tedesco di studi veneziani 1).

5 Hasse hielt sich nachweislich von Ende 1734 bis Ende 1736 vorwiegend in Venedig auf, außerdem vom Spätherbst 1738 bis zum Jahreswechsel 1739/40, von der zweiten Jahreshälfte 1744 bis zum Spätsommer 1745, im Herbst 1746 und vom Herbst 1748 bis zum Frühsommer 1749. Weitere Aufenthalte erfolgten dann ab Mitte der 1750er Jahre; zu dieser Zeit dürfte das vorliegende *Laudate pueri* aber längst existiert haben. – Zu den Jahresangaben vgl. Wolfgang Hochstein, Artikel „Hasse, Johann Adolf" (Biographie), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (wie Anm. 1), bes. Sp. 792–798.

6 Dieses Verfahren begegnet in vielen Kompositionen, die mit der Kleinen Doxologie enden (u. a. im *Magnificat* von J. S. Bach).

7 Vgl. die Arienformen im *Stabat Mater* von A. Scarlatti, hrsg. von Maria Luisa Baldassari, Bologna 1998.

8 Vgl. Wolfgang Witzenmann, „Stilphasen in Hasses Kirchenmusik", in: *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit" (Siena 1983)*, hrsg. von Friedrich Lippmann, Laaber 1987 (Analecta Musicologica 25), S. 329–371 (bes. S. 339–341).

9 In anderen Ospedale-Kompositionen – nicht nur von Hasse, sondern auch von seinen Zeitgenossen – sind die jeweiligen Sängerinnen sogar namentlich genannt; das ist im vorliegenden Stück aber nicht der Fall.

Zu Hasses Aufgaben als Kapellmeister am sächsisch-polnischen Hof zu Dresden gehörte auch die Kirchenmusik – zumindest für besondere Anlässe. Mehrfach hat der Komponist in diesem Zusammenhang auf Werke zurückgegriffen, die er bereits für das venezianische Ospedale degl'Incurabili geschrieben hatte und die er durch eine entsprechende Umarbeitung für den Gebrauch an der katholischen Dresdner Hofkirche nutzbar machen wollte. Dies betrifft auch die Psalmvertonung *Laudate pueri*, die er in der Neufassung für gemischten Chor und ein um Oboen bzw. Flöten erweitertes Orchester eingerichtet hat. Zahlreiche weitere Änderungen legen überdies Zeugnis davon ab, dass der Komponist hier wie auch sonst bestrebt war, seine Werke den jeweiligen Aufführungsgegebenheiten anzupassen.[10]

Hinweise zur Aufführungspraxis

Zur Spezifikation der Solostimmen wurde vorangehend bereits Stellung genommen. Nach damaligem Gebrauch haben die Solistinnen jeweils auch im Tutti mitgewirkt, Chor und Orchester dürften eher klein besetzt gewesen sein.[11]

Zu Beginn der Sätze fehlen normalerweise Angaben zur Dynamik; dann gilt generell *f*.

An Verzierungen notiert Hasse Vorschlagsnoten (Appoggiaturen) und Triller. Für Appoggiaturen gilt die Grundregel, dass lange Vorschläge – üblicherweise also solche, die eine Dissonanz zum Bass bilden – bei zweizeitigen Verhältnissen den halben und bei dreizeitigen Verhältnissen zwei Drittel vom Wert der Hauptnote bekommen (vgl. die Takte 5 und 6 im 1. Satz, wo der Vorschlag jeweils den Wert einer Viertelnote erhält und auch entsprechend notiert ist). Steht ein Vorschlag vor einer punktierten Note, verschiebt sich die Punktierung der Hauptnote nach Möglichkeit auf die nächst kleinere rhythmische Stufe (vgl. die Singstimmen in Takt 29 des ersten Satzes oder die Violinen in Takt 6 von Nr. 7). Bei der Ausführung langer Vorhalte ist der so genannte „Abzug" zu beachten: Vorschlag und Hauptnote sind eng zu binden; dabei ist die Appoggiatur betont, und die Hauptnote wird merklich zurückgenommen.[12] – In den Violinstimmen der Takte 2–4 (Nr. 1) und den Parallelstellen in Nr. 1 und Nr. 8 dürften aus spieltechnischen wie rhythmischen Gründen kurze Vorschläge angebracht sein. Auf jeden Fall kurz auszuführen sind die Vorschlagsnoten in den Takten 3 und 5 von Nr. 6 (anders als dort in Takt 2!), da sie einer zum Bass dissonierenden Hauptnote vorangehen. Ob lang oder kurz: Vorschlagsnoten beginnen immer auf und nicht vor der Zählzeit.

Triller fangen in der Regel mit der oberen Nebennote und ebenfalls auf der Zählzeit an. Eine Notierung wie in den Takten 2 und 4 des 4. Satzes indiziert, dass die Figur stets mit Trillernachschlag gespielt werden soll.

Grundsätzlich scheint es nahe liegend, vergleichbare Stellen in Bezug auf Artikulation, Dynamik oder Phrasierung nach dem Simile-Prinzip einzurichten. Trotzdem bleibt es den Interpreten im Einzelfall überlassen, ob sie einander ähnliche Stellen tatsächlich vereinheitlichen oder ob sie die vorhandenen Varianten nicht vielmehr als Zeichen bewusster Vielfalt und Abwechslung deuten wollen. – Überhaupt gilt in Fragen der Aufführungspraxis, dass neben den überlieferten Regeln zur Wiedergabe von Vorschlagsnoten, Trillern und Ähnlichem auch der individuelle Geschmack der Ausführenden eine wichtige Rolle spielt.[13]

Dass in den Streicher-Akkorden der Nr. 4 (z. B. ab Takt 10) in der Quelle jeweils nur die oberste Viertelnote punktiert ist, dürfte für eine arpeggierte Ausführung – nicht „divisi" – sprechen.

Die Arie „Sicut erat" (Nr. 7), die in die spätere Dresdner Fassung fast unverändert übernommen wurde, trägt dort die Spielanweisungen „con sordino" für die Geigen und „pizzicato" für die Bässe. Diese Anweisungen mögen bei Gefallen auch in der vorliegenden Version zur Anwendung kommen.

Es darf angenommen werden, dass die Aussprache des lateinischen Textes der italienischen Lautung zu folgen hat.

Unserer Ausgabe wurde eine als Vorschlag des Herausgebers zu verstehende Generalbassaussetzung beigefügt. Diese mag umso willkommener sein, da die Bassbezifferung in der Quelle äußerst lückenhaft ist.

Die Bibliothek des Conservatorio di musica „G. Verdi" in Mailand hat dem Herausgeber eine Mikrofilmkopie der dort erhaltenen Quelle zur Verfügung gestellt. Dafür und für die Erteilung der Publikationserlaubnis sei herzlich gedankt. Dankenswerte Hinweise haben Frau Dr. Ortrun Landmann (Dresden), Prof. Dr. Klaus Hofmann (Göttingen) und Prof. Dr. Reinhard Wiesend (Würzburg) beigesteuert.

Geesthacht/Elbe, im August 2009 Wolfgang Hochstein

[10] Vgl. Wolfgang Hochstein, „Die beiden ‚Laudate pueri'-Vertonungen von Johann Adolf Hasse (1699–1783)", in: *Cari amici. Festschrift 25 Jahre Carus-Verlag*, hrsg. von Barbara Mohn und Hans Ryschawy, Stuttgart 1997, S. 22–33. – Die Dresdner Fassung des Werkes erschien in *Johann Adolf Hasse. Werke*, Bd. IV/1, hrsg. von Wolfgang Hochstein, Stuttgart 1999 (Carus 50.701) und als Einzelausgabe (Carus 40.970).

[11] Zwischen 1733 und 1755 gab es bei den Incurabili etwa zehn Gesangssolistinnen, die namentlich bekannt sind; vgl. Sven H. Hansell, *Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse (1699–1783)*, Detroit 1968 (Detroit Studies in Music Bibliography 12), Tabelle nach S. 24. Zu diesen sind sicherlich noch mehrere Sängerinnen als Tutti-Verstärkung gekommen. – Zur Orientierung: Am „Ospedaletto" gab es in den 1740er Jahren 40 Musikerinnen, jeweils etwa zur Hälfte im Chor und im Orchester; vgl. Wolfgang Hochstein, „Musik am Ospedaletto zu Venedig zur Zeit von Antonio Sacchini", in: *Die Musikforschung* 40 (1987), S. 320–337, bes. S. 324.

[12] Vgl. die grundlegenden Kapitel in den zeitgenössischen Lehrwerken: Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, S. 77–89; Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 193–237; Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil II, Berlin 1762, S. 185–219.

[13] Hier dürfte sinngemäß auch für andere Ausführende gelten, was Johann Adam Hiller in seiner *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig 1780, geschrieben hat, dass nämlich „der Sänger auf Abänderung bedacht seyn" solle, „um nicht durch ein ekelhaftes Einerley zu ermüden" (S. 101).

Foreword (abridged)

Johann Adolf Hasse was born in March 1699, the son of an organist in Bergedorf, now part of the Freie und Hansestadt Hamburg. He began his career as a singer in Hamburg and Brunswick before going to Italy to study composition, where he became one of Alessandro Scarlatti's last pupils. Apart from Dresden, the royal seat of Poland and electoral seat of Saxony, where Hasse was the celebrated Kapellmeister for about thirty years, Venice was the second important center in the composer's life. Hasse probably began his collaboration with the Ospedale degl'Incurabili in Venice in the mid-1730s; this was one of the four "conservatories" which emerged from the hospitals and orphanages, where talented girls and young women received musical training.

A characteristic of all the works written by Hasse and some of the other composers (including Vivaldi, Porpora, Galuppi and Jommelli) for the immediate use at the ospedali is their scoring for women's voices (solo or choral) and a relatively small orchestra (strings and basso continuo). Hasse's compositions for the Incurabili include this *Laudate pueri* in A major for soloists, four part women's choir, strings and basso continuo. The work, a setting of Psalm 112 (113), is undated and may have been written, at the earliest, around 1735 and probably not later than 1749. The text is set, in accordance with the custom at that time of writing a work in "numbers" or separate pieces, in the form of eight independent movements. Musical reference in the final movement to the beginning of the work can plausibly be said to relate to the content ("Sicut erat in principio" / "As it was in the beginning") as well as serving the unity of the overall form.

Hasse did not stipulate the number of solo singers required: in the outer movements he used two sopranos, for the only duet a soprano and alto are required, and in addition there are three arias for soprano and one for alto. Two sopranos and one alto are therefore the minimum required. As there were sufficient trained singers at the Incurabili in Venice in Hasse's time, it is possible that the solo parts were performed by more than three people; each would have had the opportunity of showing off their abilities in an aria or another solo passage. According to the custom of the time, the soloists would also have sung in the choir in the tutti passages, and choir and orchestra may have been scored for smaller forces.

Dynamic indications are usually missing from the beginning of the movements; there, *f* generally applies. In terms of ornamentation, Hasse notated appoggiaturas and trills. With appoggiaturas, the basic rule applies that long appogiaturas – that is, usually those which form a dissonance with the bass – are worth half the value of the main note in duple time and two thirds in triple time (see mm. 5 and 6 in the first movement, where the appogiatura requires a quarter note in each case and is notated accordingly). If an appoggiatura occurs before a dotted note, the dotting of the main note is reduced, as far as possible, to the next smallest rhythmic value (see the vocal parts in m. 29 of the first movement or the violins in m. 6 of No. 7). When performing longer appoggiaturas, the so-called "Abzug" should be observed: the appoggiatura and the main note should be closely linked; with this, the appoggiatura is stressed, markedly taking the emphasis away from the main note. In the violin parts in mm. 2–4 (No. 1) and the corresponding places in Nos. 1 and 8, short appoggiaturas may be used, due to technical and rhythmic reasons. At any rate the appoggiaturas in mm. 3 and 5 of No. 6 (unlike in m. 2!) should be played short, as they precede a main note forming a dissonance with the bass. Whether they are long or short, appoggiaturas always begin on, and not before, the beat. Trills usually begin with the upper auxiliary note and likewise on the beat. Notation such as in mm. 2 and 4 of the 4th movement indicates that the figure should always be played including the termination of the trill.

Basically it seems obvious that comparable passages should be treated in a similar way in terms of articulation, dynamics or phrasing. Nevertheless, it is at the performer's discretion in each case, whether he wants to standardize similar places or interpret the different variants rather as indications of conscious variety and change. The fact that in the source, in the string chords of No. 4 (e.g., from m. 10 onwards) only the highest quarter note is dotted in each case may point towards performing it arpeggiated, not "divisi." The aria "Sicut erat" (No. 7), incorporated almost unaltered into the later Dresden version (see below), is marked "con sordino" for the violins there and "pizzicato" for the bass instruments. These instructions may also be used if desired in this version. It may be assumed that an Italianate pronunciation of the Latin text is to be used.

Hasse's responsibilities as Kapellmeister at the Saxon-Polish court in Dresden also included church music, at least for special occasions. Several times in this context the composer drew on works which he had written earlier for the Ospedale degl'Incurabili in Venice, which he reworked to make them suitable for use in the Catholic Hofkirche in Dresden. One such example is the psalm setting *Laudate pueri*, which he adapted in a new version for mixed choir and an expanded orchestra to include oboes or flutes. (The Dresden version of the work was published in *Johann Adolf Hasse. Werke*, Vol. IV/1, edited by Wolfgang Hochstein, Stuttgart, 1999 [Carus 50.701] and as a separate edition [Carus 40.970]).

Geesthacht/Elbe, August 2009 Wolfgang Hochstein
Translation: Elizabeth Robinson

Avant-propos (abrégé)

Johann Adolf Hasse naquit en mars 1699, fils d'un organiste de Bergedorf – aujourd'hui un quartier de la Freie und Hansestadt Hambourg. Il commença sa carrière comme chanteur à Hambourg et Braunschweig, avant de se rendre en Italie pour y apprendre la composition ; il fut l'un des derniers élèves d'Alessandro Scarlatti à Naples. En dehors de Dresde, résidence royale polonaise et électrice de Saxe où il fut pendant 30 ans un maître de chapelle fêté, Venise fut le deuxième centre important dans la vie du compositeur. C'est vraisemblablement au milieu des années 1730 que Hasse commença à travailler en collaboration avec l'Ospedale degl'Incurabili de Venise, l'un des quatre « conservatoires » issus des hôpitaux ou orphelinats et où des jeunes filles et jeunes femmes douées recevaient une formation musicale.

La caractéristique de toutes les œuvres écrites par Hasse et bien d'autres compositeurs – dont Vivaldi, Porpora, Galuppi et Jommelli – à l'usage direct de l'un des Ospedali est la distribution pour voix de femmes (solistes et chœur) et orchestre relativement réduit (cordes et basse continue). Ce *Laudate pueri* en la majeur pour solistes, chœur de femmes à quatre voix, cordes et basse continue fait partie des compositions de Hasse pour les Incurabili. Le morceau – une composition du Psaume 112 (113) – n'est pas daté ; il devrait avoir été composé au plus tôt vers 1735 et vraisemblablement pas plus tard que 1749. Le texte est composé selon l'usage « numéroté » sous forme de huit mouvements autonomes, la référence musicale du mouvement de conclusion au début de l'œuvre étant à la fois plausible pour des raisons de contenu (« Sicut erat in principio » [Comme il était au commencement]) et servant l'homogénéité de la forme dans son ensemble.

Hasse n'a jamais fixé le nombre requis de chanteuses solistes : dans les mouvements extrêmes, il a recours à deux sopranos, soprano et alto sont nécessaires pour l'unique duo, et il existe en outre trois arias pour soprano et une pour alto. On a donc besoin d'au moins deux sopranos et d'un alto. Comme les Incurabili disposaient à l'époque à Venise d'un nombre suffisant de chanteuses solidement formées, on peut supposer que les parties solistes étaient tenues par plus de trois personnes ; chacune d'elles avait la possibilité de briller avec une aria ou une autre contribution soliste. Selon l'usage de l'époque, les solistes chantaient aussi dans les tutti, et chœur et orchestre étaient sans doute de distributions relativement réduites.

Le début des mouvements ne comporte normalement aucune indication de dynamique ; on joue généralement *f*. En ornement, Hasse note appoggiatures et trilles. La règle fondamentale pour les appoggiatures est que les longues appogiatures – normalement celles qui forment une dissonance à la basse – se voient dotées pour des rapports à deux temps de la moitié, et pour des rapports à trois temps des deux tiers de la valeur de la note principale (cf. les mesures 5 et 6 du 1er mouvement, où l'appogiature reçoit chaque fois la valeur d'une noire et est notée en conséquence). Si une appogiature figure devant une note pointée, la ponctuation de la note principale se décale si possible sur le degré rythmique inférieur le plus proche (cf. parties vocales mesure 29 du 1er mouvement ou les violons mesure 6 du no 7). Dans l'exécution de longues appogiatures, il faut respecter le dénommé « retrait » : appogiature et note principale doivent être étroitement liées ; l'appoggiature est ici mise en valeur et la note principale est sensiblement retenue. Aux parties de violon des mesures 2–4 (no 1) et passages en parallèle dans no 1 et no 8, des appogiatures brèves devraient être adéquates pour des raisons de technique de jeu et de rythme. En tous les cas, il faut jouer brèves les notes appogiaturées des mesures 3 et 5 du no 6 (autrement qu'ici mesure 2 !), car elles précèdent une note principale dissonante à la basse. Longues ou brèves : les appogiatures commencent toujours sur et non pas avant le temps. Les trilles commencent en général avec la note secondaire supérieure et également sur le temps. Une notation comme dans les mesures 2 et 4 du 4ème mouvement indique que la figure doit toujours être jouée avec terminaison de trille.

Foncièrement, il semble logique d'agencer selon le principe « simile » des passages comparables concernant l'articulation, la dynamique ou le phrasé. Malgré tout, ce sont les interprètes qui doivent décider dans le cas particulier s'ils veulent effectivement uniformiser des passages similaires ou s'ils ne veulent pas plutôt jouer les variantes existantes en signe d'une diversité et d'un changement conscients. Le fait qu'aux accords des cordes du no 4 (p. ex. à partir de la mesure 10), seule la noire supérieure respective est pointée dans la source, devrait parler en faveur d'une exécution arpégée – non pas « divisi». L'aria « Sicut erat » (no 7), qui a été reprise presque sans modification dans la version ultérieure de Dresde (voir plus bas), comporte ici les indications de jeu « con sordino » pour les violons et « pizzicato » pour les basses. Ces indications peuvent être utilisées aussi dans la version présente au gré de chacun. On peut supposer que la diction du texte latin doit suivre la diction italienne.

En tant que maître de chapelle à la cour saxonne et polonaise de Dresde, Hasse était aussi responsable de la musique sacrée – tout au moins pour des occasions spéciales. À plusieurs reprises, le compositeur a eu recours dans ce contexte à des œuvres qu'il avait déjà écrites pour l'Ospedale degl'Incurabili de Venise et qu'il voulait utiliser en les remaniant en conséquence pour le service à l'église catholique de la cour de Dresde. C'est le cas aussi de la composition du psaume *Laudate pueri* qu'il remania dans la nouvelle version pour chœur mixte et orchestre complété de hautbois ou de flûtes (la version de Dresde de l'œuvre est parue dans *Johann Adolf Hasse. Werke*, Vol. IV/1, éd. par Wolfgang Hochstein, Stuttgart, 1999 [Carus 50.701] ainsi qu'en édition individuelle [Carus 40.970]).

Geesthacht/Elbe, en août 2009 Wolfgang Hochstein
Traduction : Sylvie Coquillat

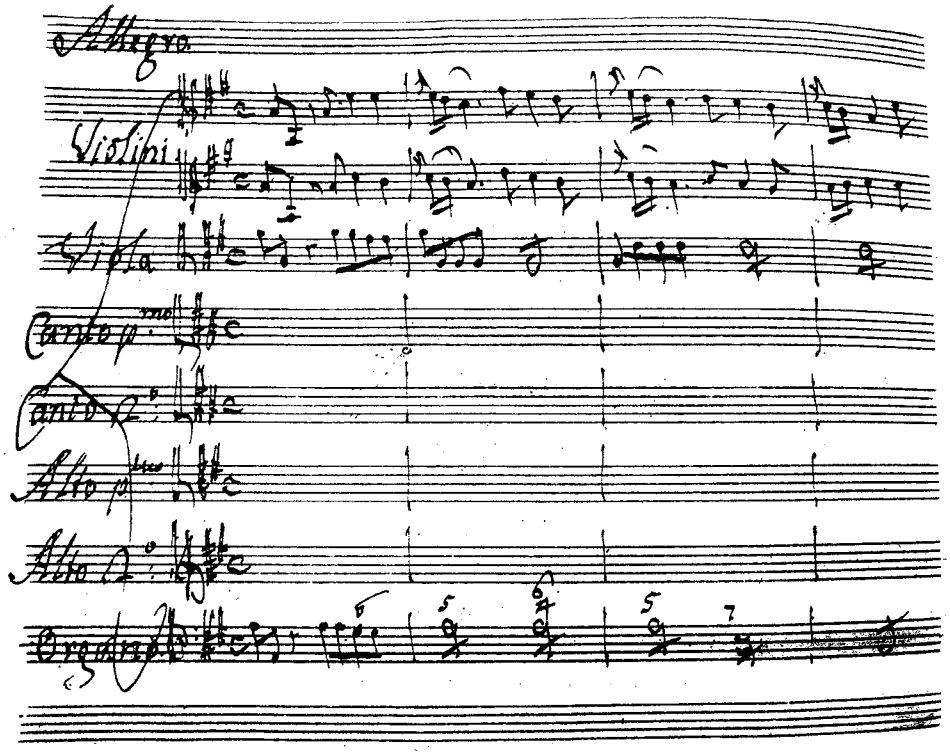


Abb. 1: Johann Adolf Hasse, *Laudate pueri*, Originalfassung für Frauenstimmen, Beginn des ersten Satzes „Laudate pueri" (fol. 1v). Die Seite wurde wie der überwiegende Teil der Partitur von einem venezianischen Kopisten geschrieben. Seine Handschrift wurde wiederholt mit derjenigen Hasses verwechselt, obwohl es sich definitiv nicht um ein Autograph handelt. Allerdings weisen die Generalbassziffern gewisse Ähnlichkeiten mit Hasses eigener Schrift auf. Die Bogensetzung bei den Violinen der Takte 2 und 3 ist unpräzise.
Quelle: Conservatorio di musica „G. Verdi" Mailand (I-Mc), Signatur *M.S. ms. 141-10.*

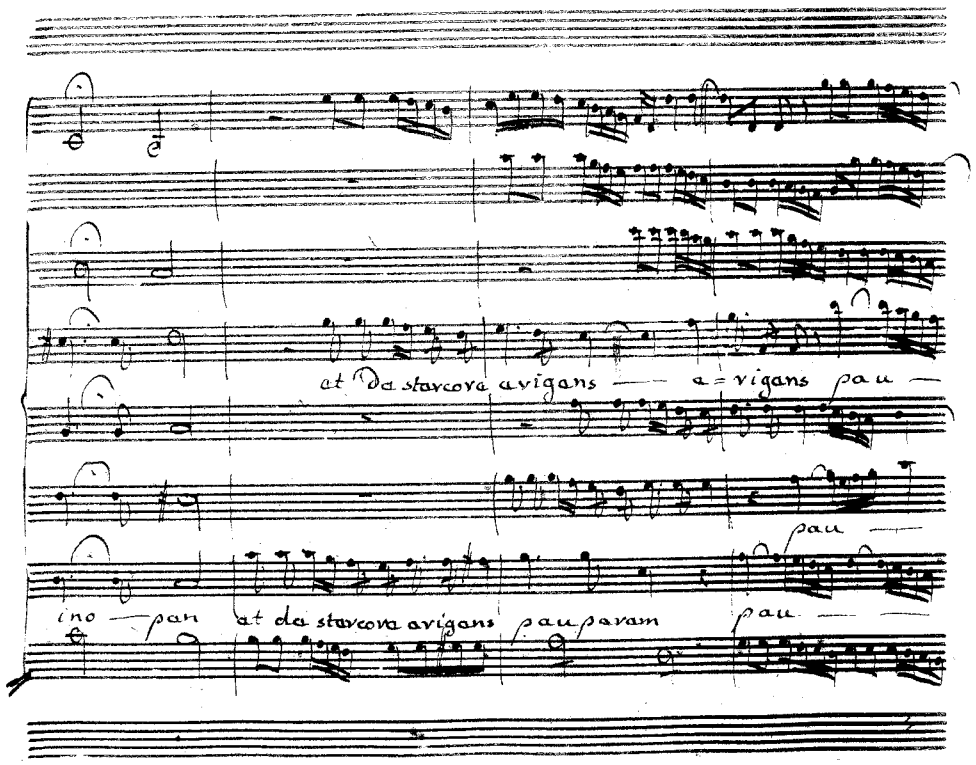


Abb. 2: Takte 12–15 aus dem Chorsatz Nr. 5 „Suscitans a terra" (fol. 52v). Der Satz wurde von einem zweiten Kopisten mit deutlich anderer Handschrift niedergeschrieben. Im ersten Takt dieses Ausschnitts (= Takt 12) geht Violine II noch mit Violine I. Die Singstimmen sind nicht vollständig textiert. In Takt 14 ist die erste Note von Sopran I irrtümlich als Viertel- statt Achtelnote geschrieben, und die erste Note von Takt 15 lautet ebenfalls irrtümlich e^2 statt d^2. Am Seitenende stehen bei den Violinen überflüssige Bögen. Quelle: wie zuvor.

Text

Laudate pueri (Ps. 112 [113])

1. Laudate pueri Dominum: laudate nomen Domini. Sit nomen Domini benedictum, ex hoc nunc, et usque in saeculum.

Lobet, ihr Knechte des Herrn, lobt den Namen des Herrn! Der Name des Herrn sei gepriesen von nun an bis in Ewigkeit!

2. A solis ortu usque ad occasum, laudabile nomen Domini.

Vom Aufgang der Sonne bis zum Untergang sei der Name des Herrn gelobt!

3. Excelsus super omnes gentes Dominus, et super caelos gloria ejus.

Der Herr ist erhaben über alle Völker, seine Herrlichkeit überragt die Himmel.

4. Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat, et humilia respicit in caelo et in terra?

Wer gleicht dem Herrn, unserm Gott, im Himmel und auf Erden, ihm, der in der Höhe thront, der hinabschaut in die Tiefe,

5. Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperum: Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui.

der den Schwachen aus dem Staub emporhebt und den Armen erhöht, der im Schmutz liegt? Er gibt ihm einen Sitz bei den Edlen, bei den Edlen seines Volkes.

6. Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem.

Die Frau, die kinderlos war, lässt er im Hause wohnen; sie wird Mutter und freut sich an ihren Kindern.

7. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist,

8. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.

1. Praise, O ye servants of the Lord, praise the name of the Lord. Blessed be the name of the Lord from this time forth and for evermore.

Louez, serviteurs de Yahvé, louez le nom de Yahvé ! Béni soit le nom de Yahvé maintenant et toujours !

2. From the rising of the sun unto the going down of the same the Lord's name is to be praised.

Du levant au couchant, loué soit le nom de Yahvé !

3. The Lord is high above all nations, and his glory above the heavens.

Yahvé domine tous les peuples, sa gloire domine les cieux.

4. Who is like unto the Lord our God, who dwelleth on high, who humbleth himself to behold the things that are in heaven, and in the earth!

Qui est comme Yahvé notre Dieu, dans les cieux et sur la terre, lui qui trône au plus haut des cieux, lui qui s'abaisse pour regarder,

5. He raiseth up the poor out of the dust, and lifteth the needy out of the dunghill; that he may set him with princes, even with the princes of his people.

qui relève le pauvre de la poussière et du fumier tire l'indigent ? Il l'installe avec les princes, avec les princes de son peuple.

6. He maketh the barren woman to keep house, and to be a joyful mother of children.

De la femme stérile en son foyer
il fait une mère heureuse dans ses fils.

7. Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit.

Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit.

8. As it was in the beginning, is now, and ever shall be, world without end. Amen.

Comme au commencement, et maintenant,
et toujours, et pour l'éternité. Amen.

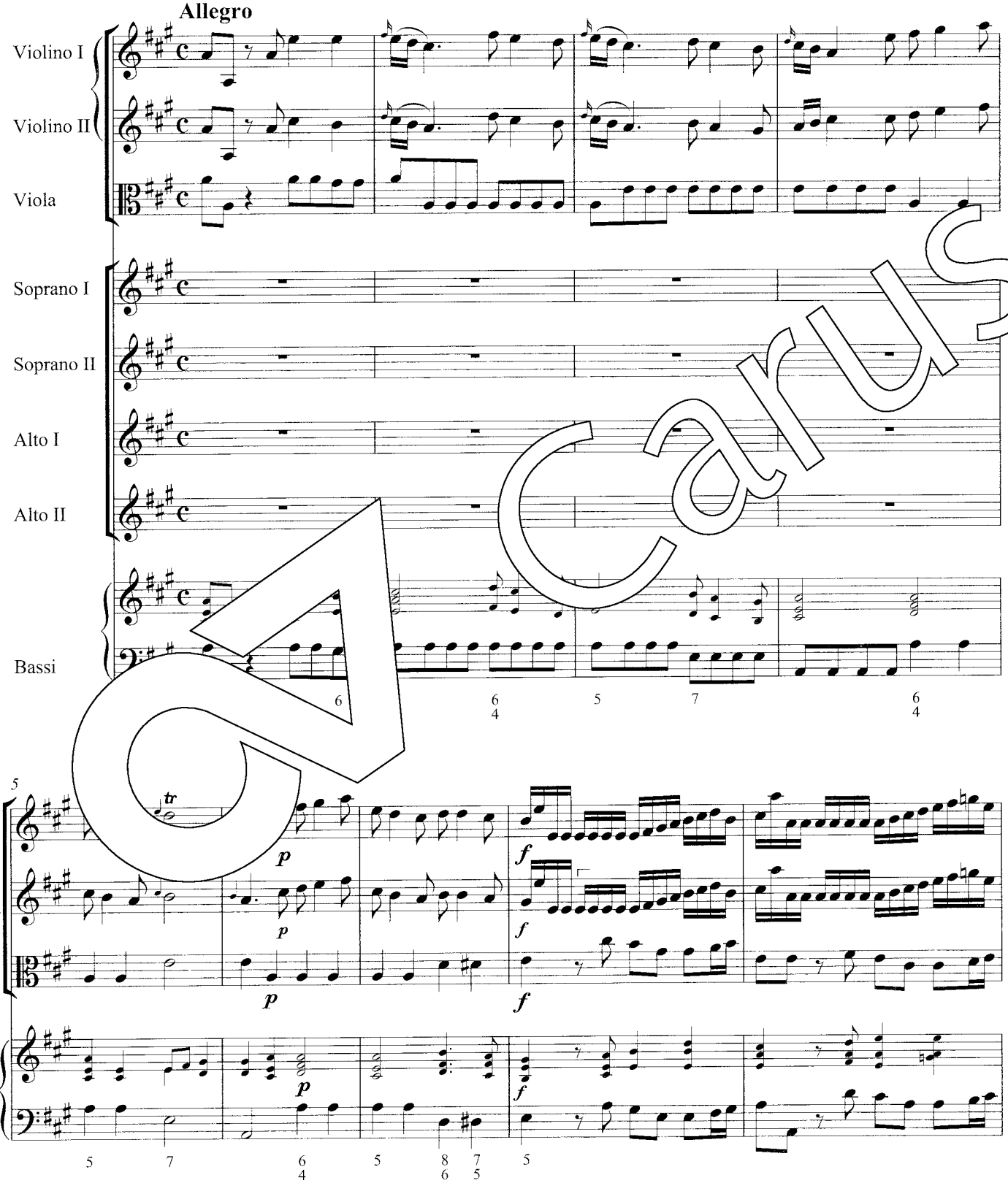
Laudate pueri

Psalm 112

Johann Adolf Hasse
1699–1783

1. Laudate pueri (Soli / Coro)

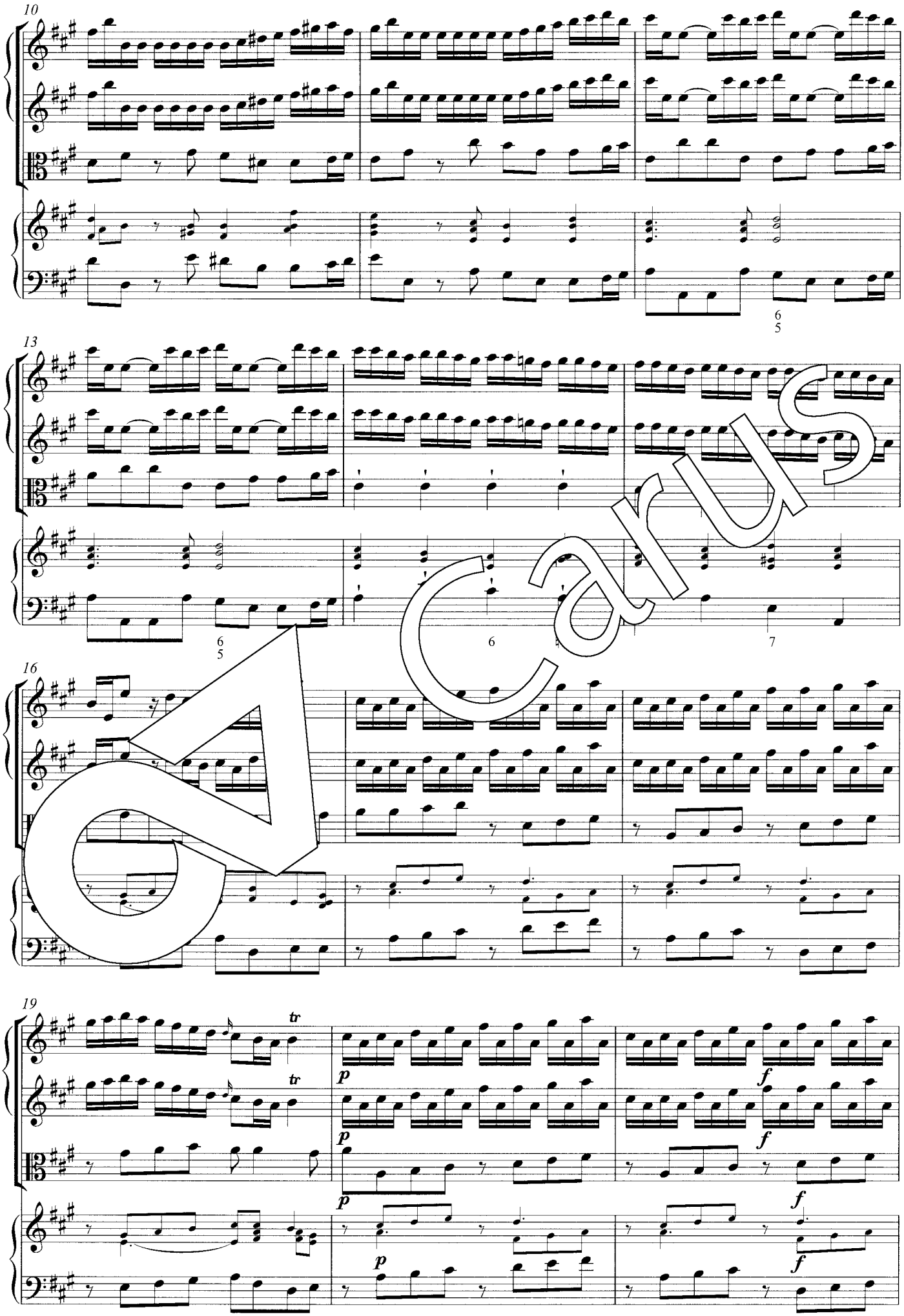
Allegro



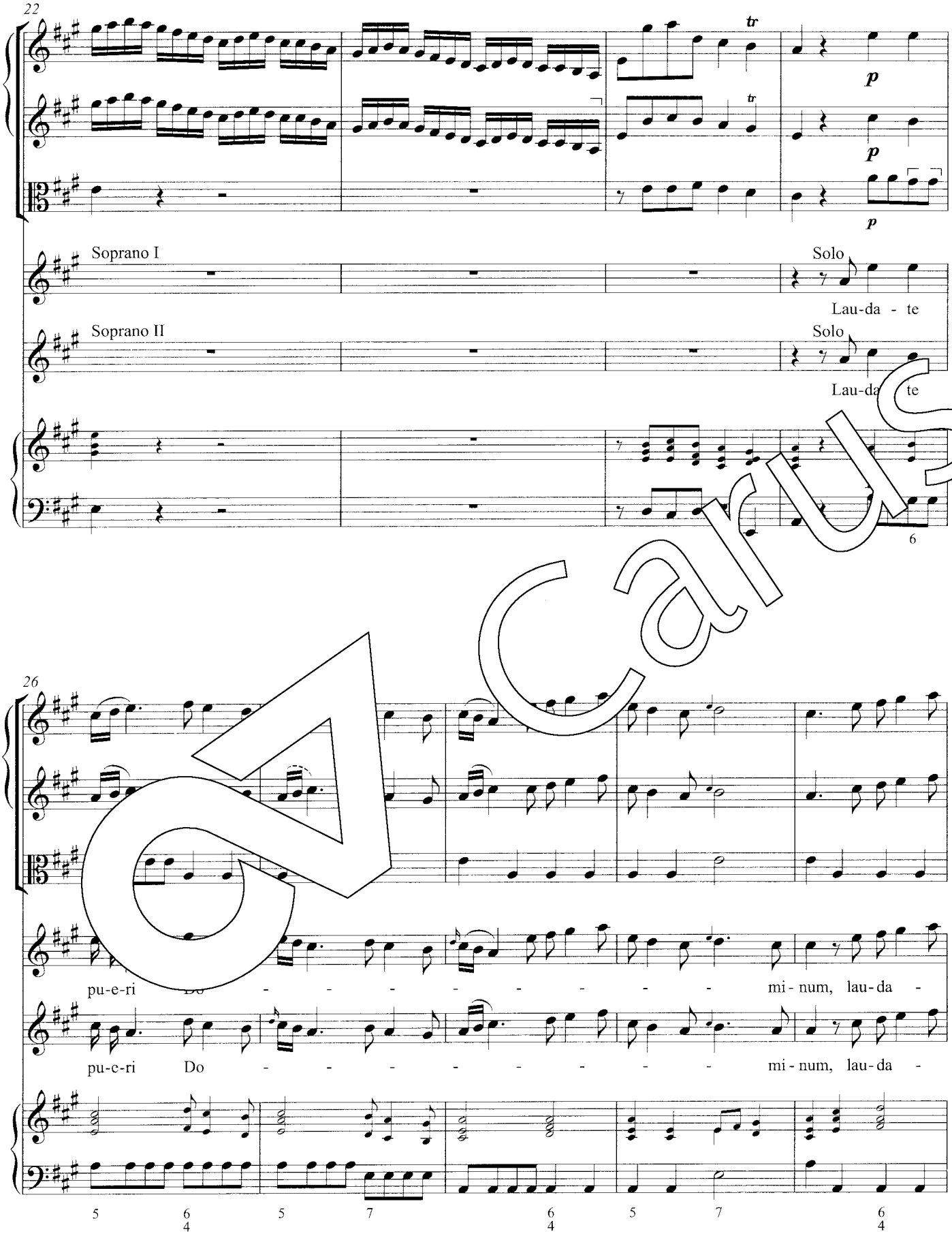
Carus

Aufführungsdauer / Duration: ca. 32 min.
© 2009 by Carus-Verlag, Stuttgart – Carus 40.700
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

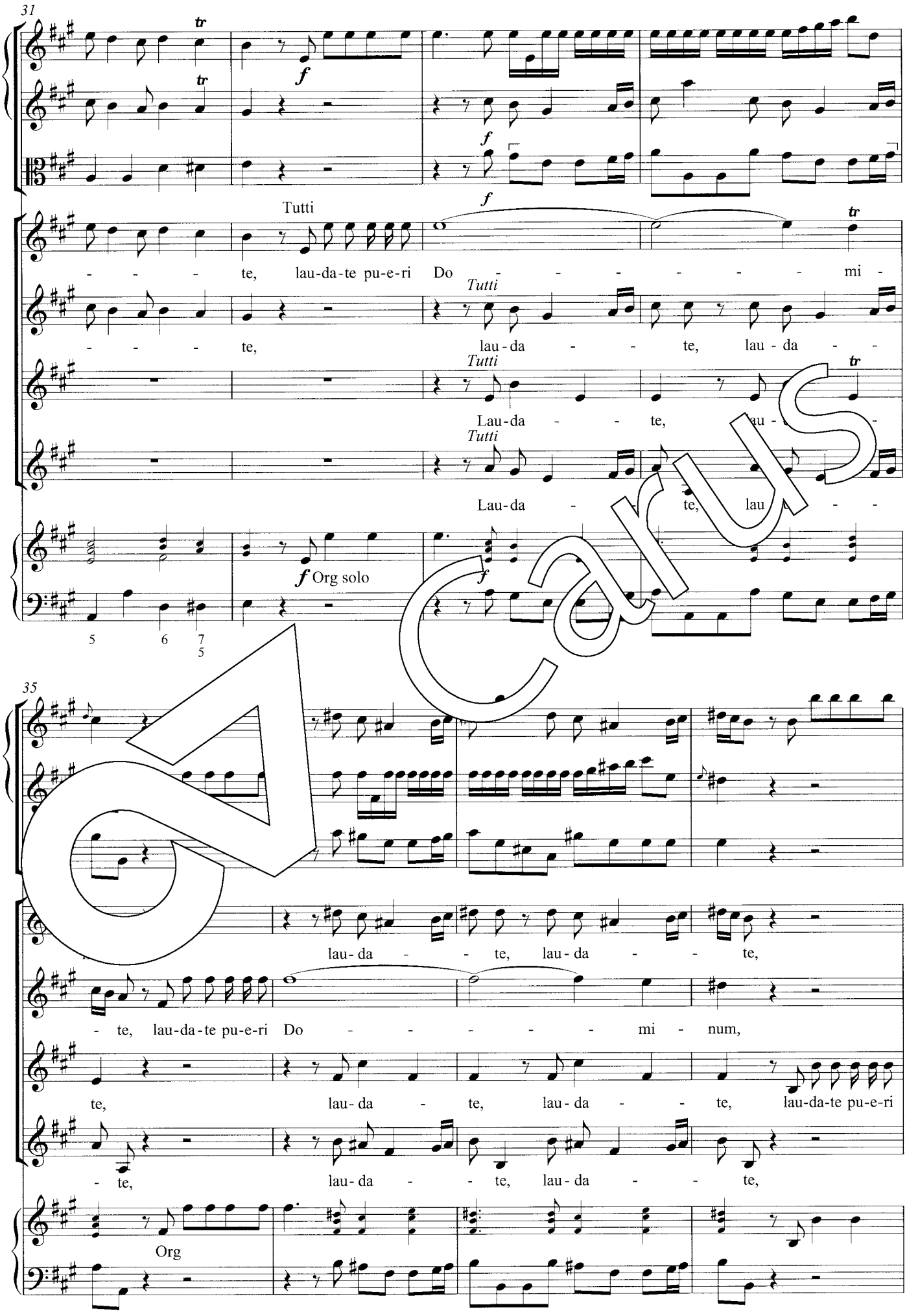
Erstausgabe / First edition
Herausgeber und
Generalbassbearbeitung:
Wolfgang Hochstein



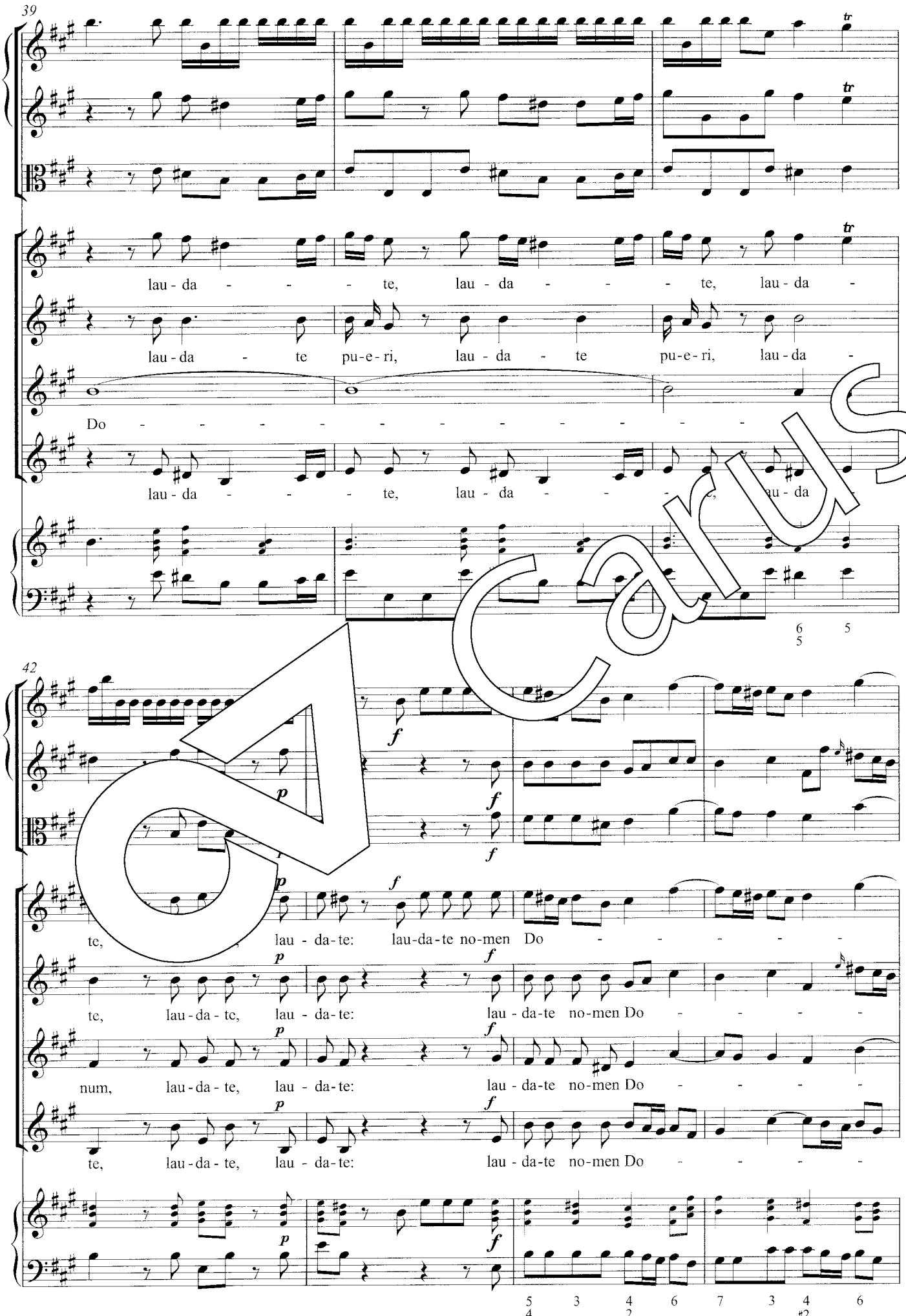
Carus


22
Soprano I
Solo
Lau-da - te
Soprano II
Solo
Lau-da te
26
pu-e-ri Do - - - - - - - - mi - num, lau-da -
pu-e-ri Do - - - - - - - - mi - num, lau-da -

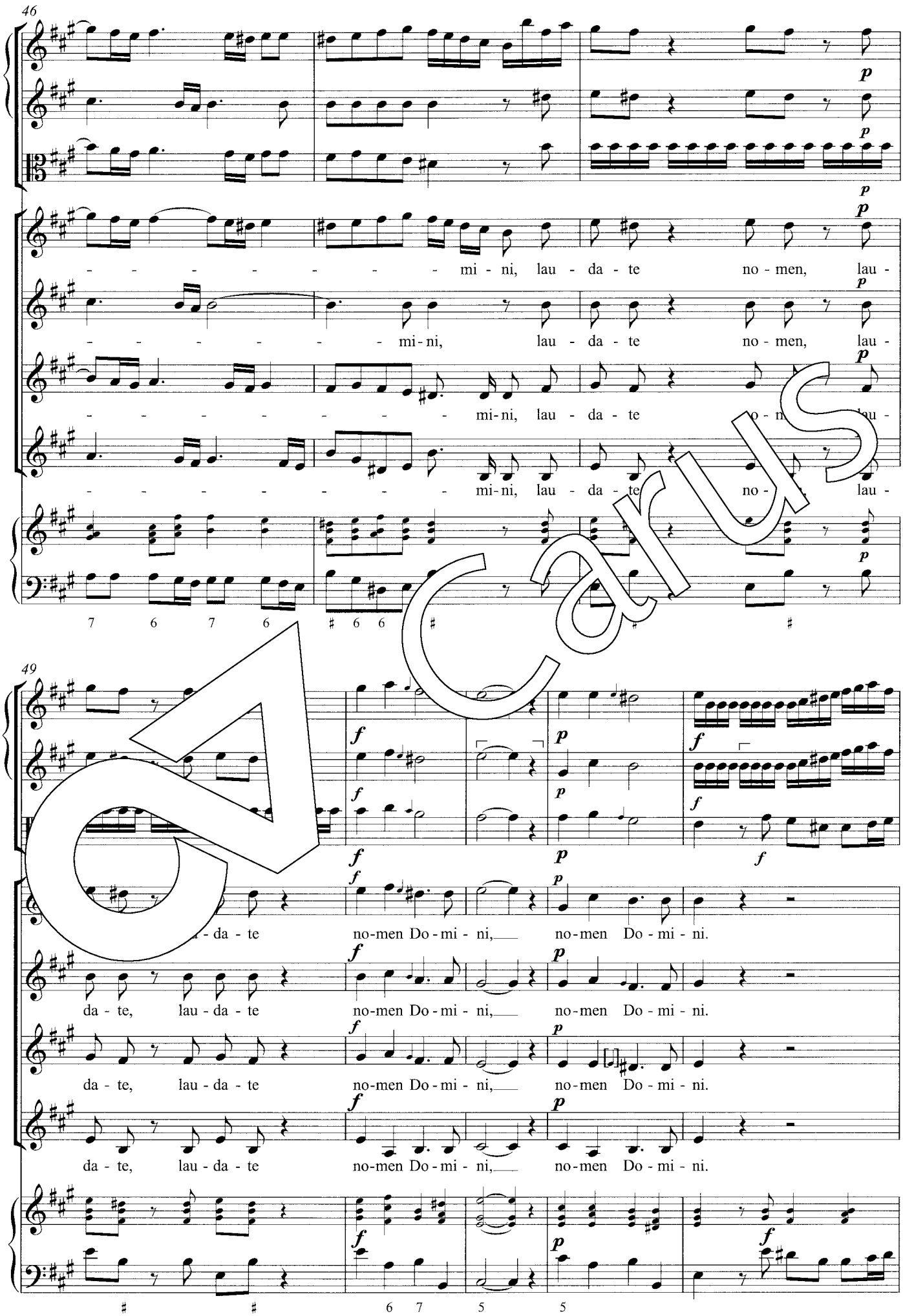
Carus


31
Tutti
te, lau-da-te pu-e-ri Do - - - - - - mi -
Tutti
- - - te, lau - da - - te, lau - da - -
Tutti
Lau-da - - te, lau - - -
Tutti
Lau-da - te, lau - - -
f Org solo
5 6 7 5
35
lau - da - - te, lau - da - - te,
- te, lau-da-te pu-e-ri Do - - - - - mi - num,
te, lau - da - te, lau - da - - te, lau-da-te pu-e-ri
- te, lau - da - - te, lau - da - - te,
Org

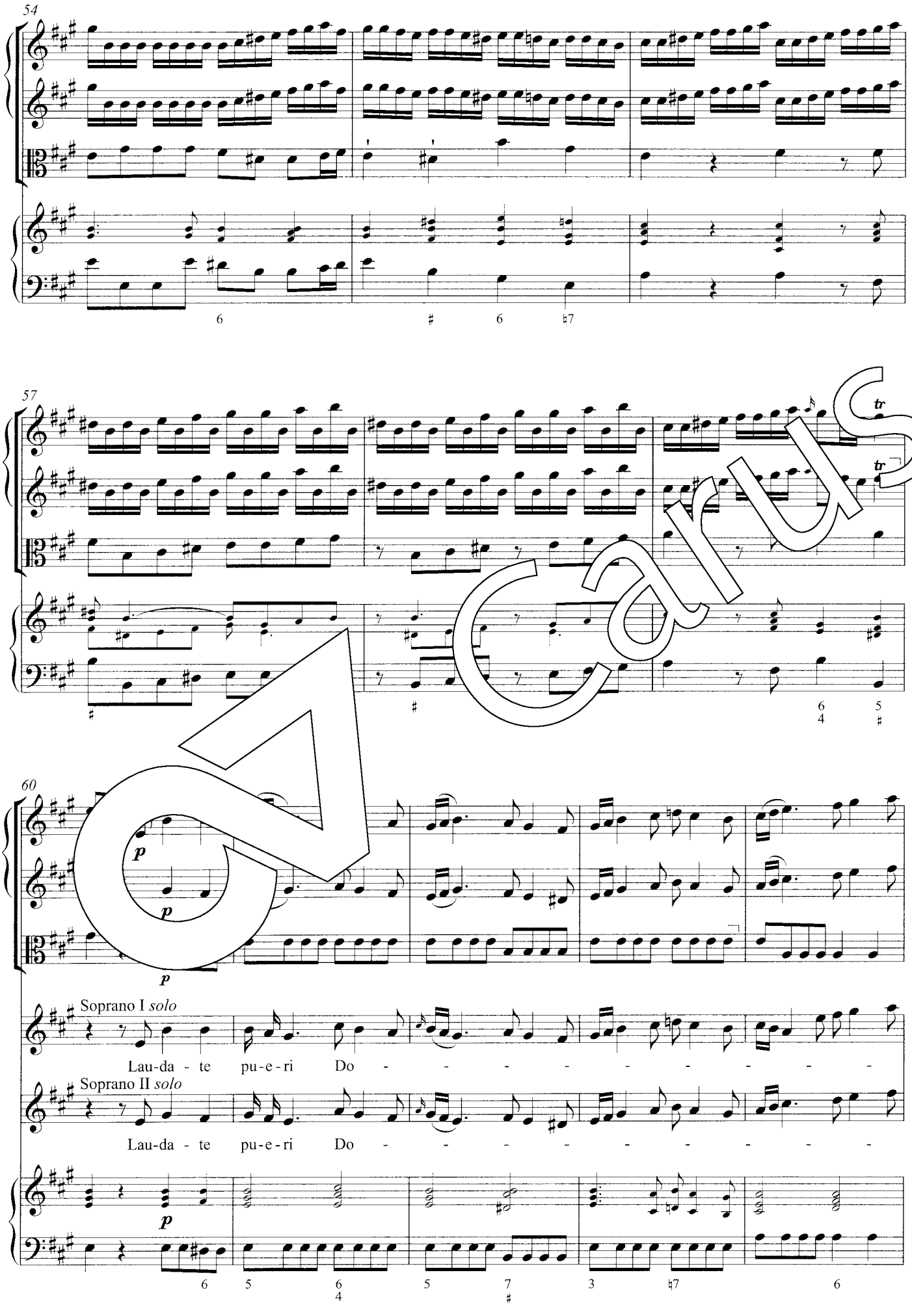
Carus


39
lau - da - - - te, lau - da - - - te, lau - da -
lau - da - te pu-e-ri, lau - da - te pu-e-ri, lau - da -
Do - - - - - - - - - - - -
lau - da - - - te, lau - da - - - te, lau - da -
42
te, lau - da - te: lau-da-te no-men Do - - - - -
te, lau - da - te, lau - da - te: lau - da - te no-men Do - - - - -
num, lau - da - te, lau - da - te: lau - da - te no-men Do - - - - -
te, lau - da - te, lau - da - te: lau - da - te no-men Do - - - - -

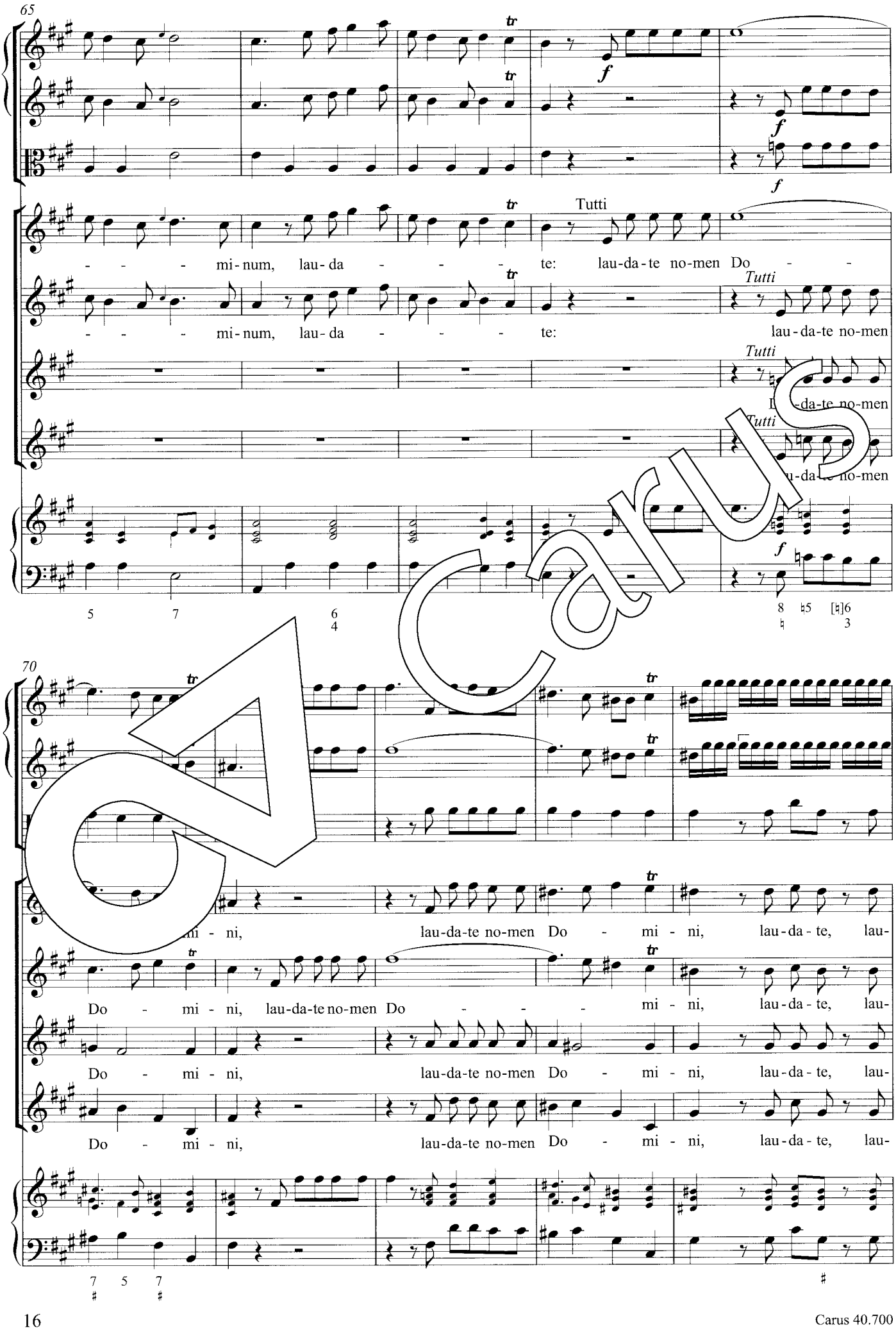
Carus


46
mi - ni, lau - da - te no - men, lau -
mi - ni, lau - da - te no - men, lau -
mi - ni, lau - da - te no - men, lau -
mi - ni, lau - da - te no - men, lau -
49
da - te no-men Do - mi - ni, no-men Do - mi - ni.
da - te, lau - da - te no-men Do - mi - ni, no-men Do - mi - ni.
da - te, lau - da - te no-men Do - mi - ni, no-men Do - mi - ni.
da - te, lau - da - te no-men Do - mi - ni, no-men Do - mi - ni.

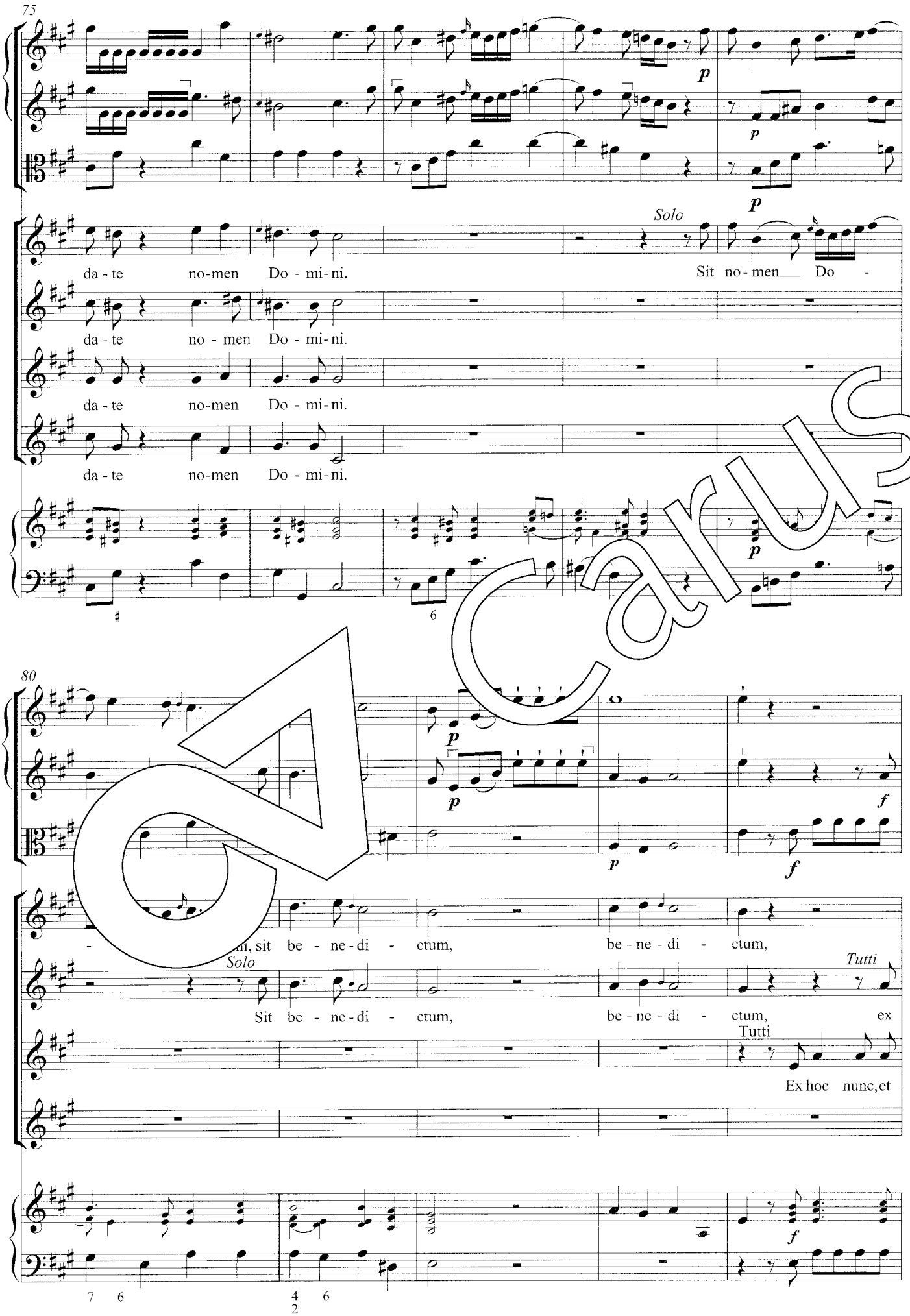
Carus


54
57
60
tr
tr
p
p
p
Soprano I solo
Lau-da - te pu-e-ri Do - - - - - - - - - -
Soprano II solo
Lau-da - te pu-e-ri Do - - - - - - - - - -

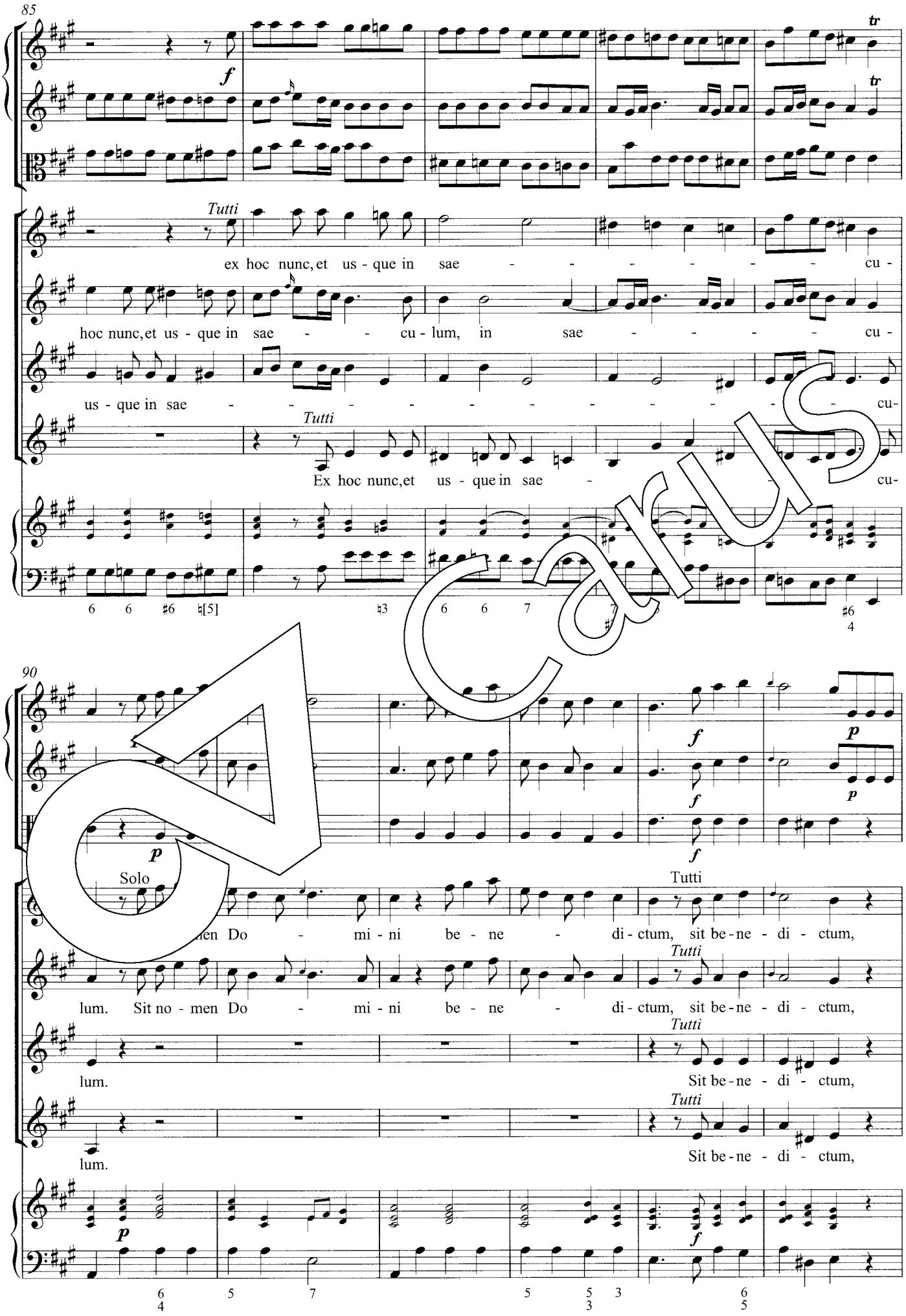
Carus


65
Tutti
- - - mi-num, lau-da - - - te: lau-da-te no-men Do - - -
- - - mi-num, lau-da - - - te: lau-da-te no-men
Tutti
Tutti
70
mi - ni, lau-da-te no-men Do - mi - ni, lau-da-te, lau-
Do - mi - ni, lau-da-te no-men Do - - - mi - ni, lau-da-te, lau-
Do - mi - ni, lau-da-te no-men Do - mi - ni, lau-da-te, lau-
Do - mi - ni, lau-da-te no-men Do - mi - ni, lau-da-te, lau-

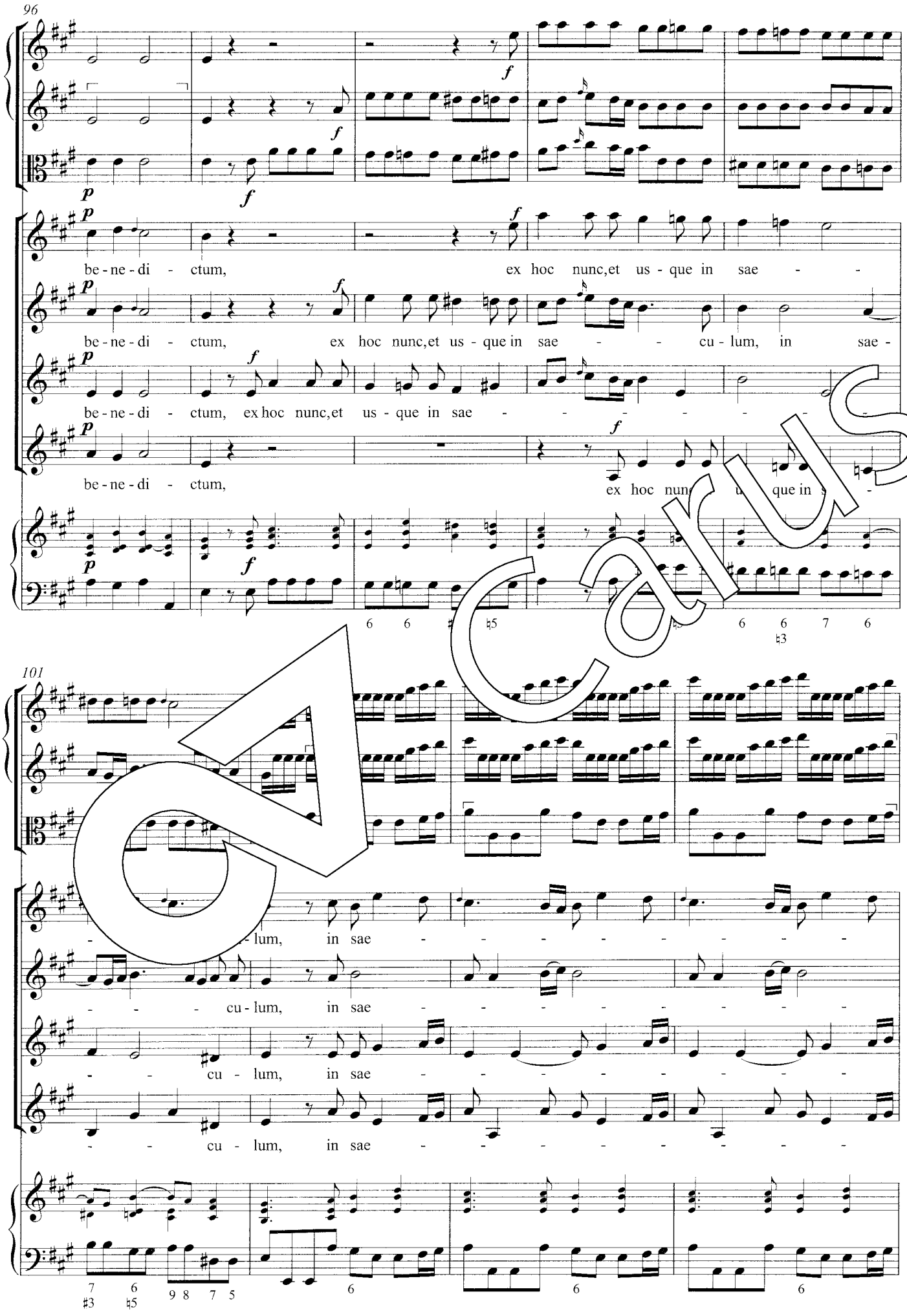
Carus


75
Solo
da - te no-men Do - mi - ni.
Sit no - men Do -
da - te no - men Do - mi - ni.
da - te no-men Do - mi - ni.
da - te no-men Do - mi - ni.
80
- ni, sit be - ne - di - ctum, be - ne - di - ctum,
Solo
Sit be - ne - di - ctum, be - ne - di - ctum, ex
Tutti
Tutti
Ex hoc nunc, et

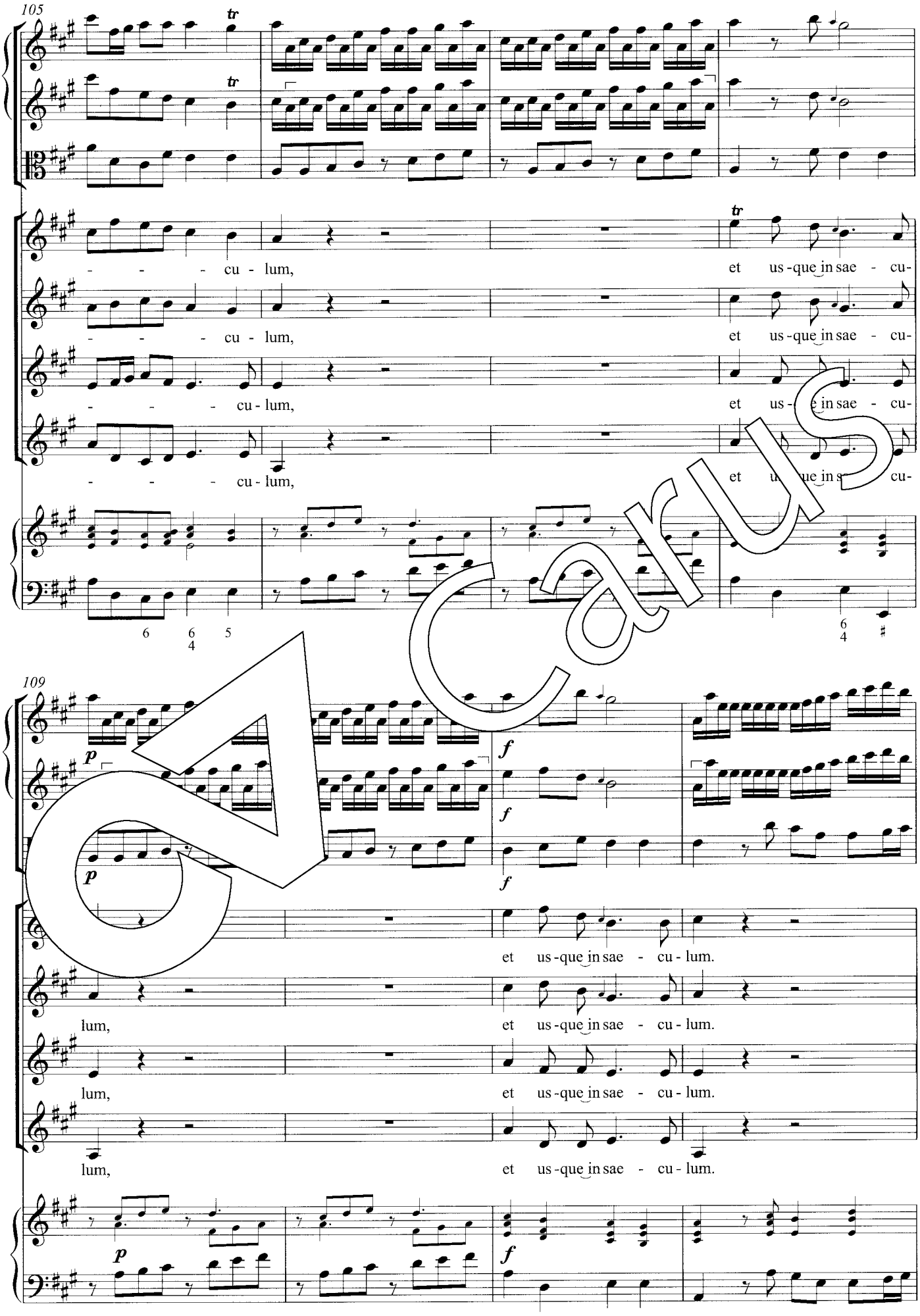
Carus


85
Tutti
ex hoc nunc, et us - que in sae - - - - - - - - cu -
hoc nunc, et us - que in sae - - cu - lum, in sae - - - - - cu -
us - que in sae - - - - - - - - - - - - - cu -
Tutti
Ex hoc nunc, et us - que in sae - cu -
90
Solo
Tutti
lum. Sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - ctum, sit be - ne - di - ctum,
lum.
Sit be - ne - di - ctum,
lum.
Sit be - ne - di - ctum,

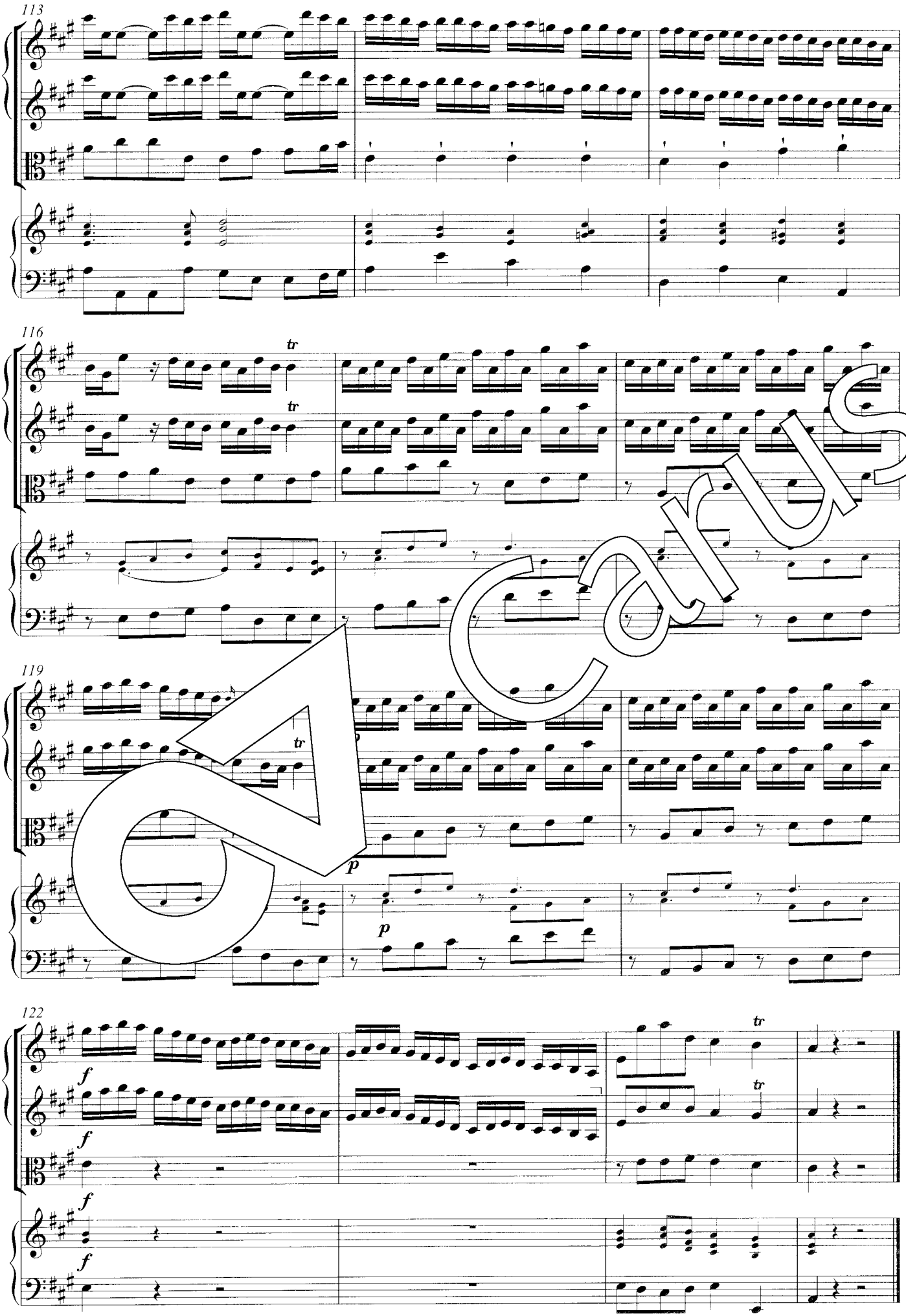
Carus


96
be - ne - di - ctum, ex hoc nunc, et us - que in sae - -
be - ne - di - ctum, ex hoc nunc, et us - que in sae - - cu - lum, in sae -
be - ne - di - ctum, ex hoc nunc, et us - que in sae - - - - - - - -
be - ne - di - ctum, ex hoc nunc, et us - que in sae -
101
- lum, in sae - - - - - - - - -
- - - cu - lum, in sae - - - - - - - - -
- - cu - lum, in sae - - - - - - - - -
- - cu - lum, in sae - - - - - - - - -

Carus


105
tr
- - - cu - lum,
et us - que in sae - cu-
109
p
f
et us - que in sae - cu - lum.
lum,
et us - que in sae - cu - lum.
lum,
et us - que in sae - cu - lum.
lum,
et us - que in sae - cu - lum.

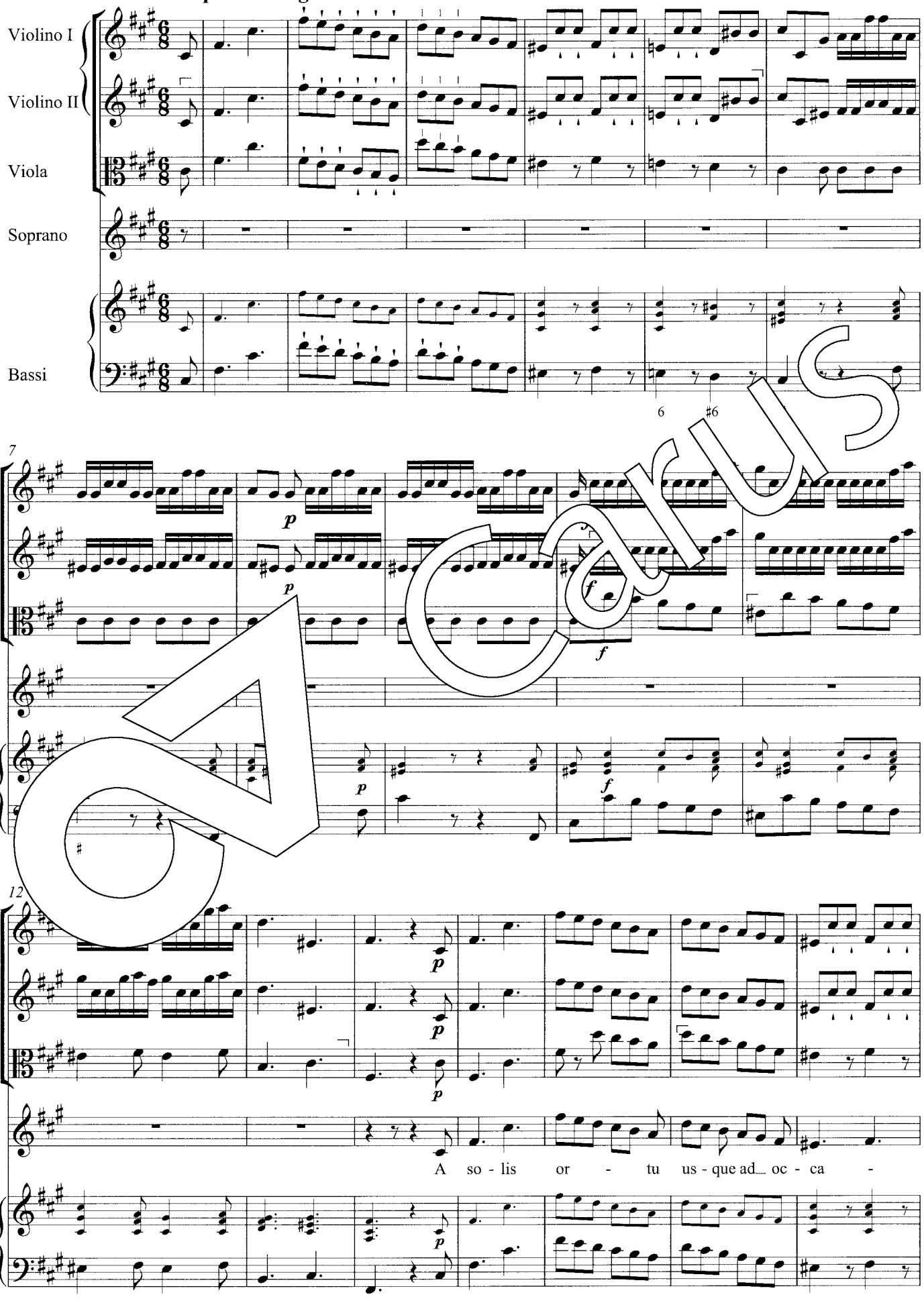
Carus



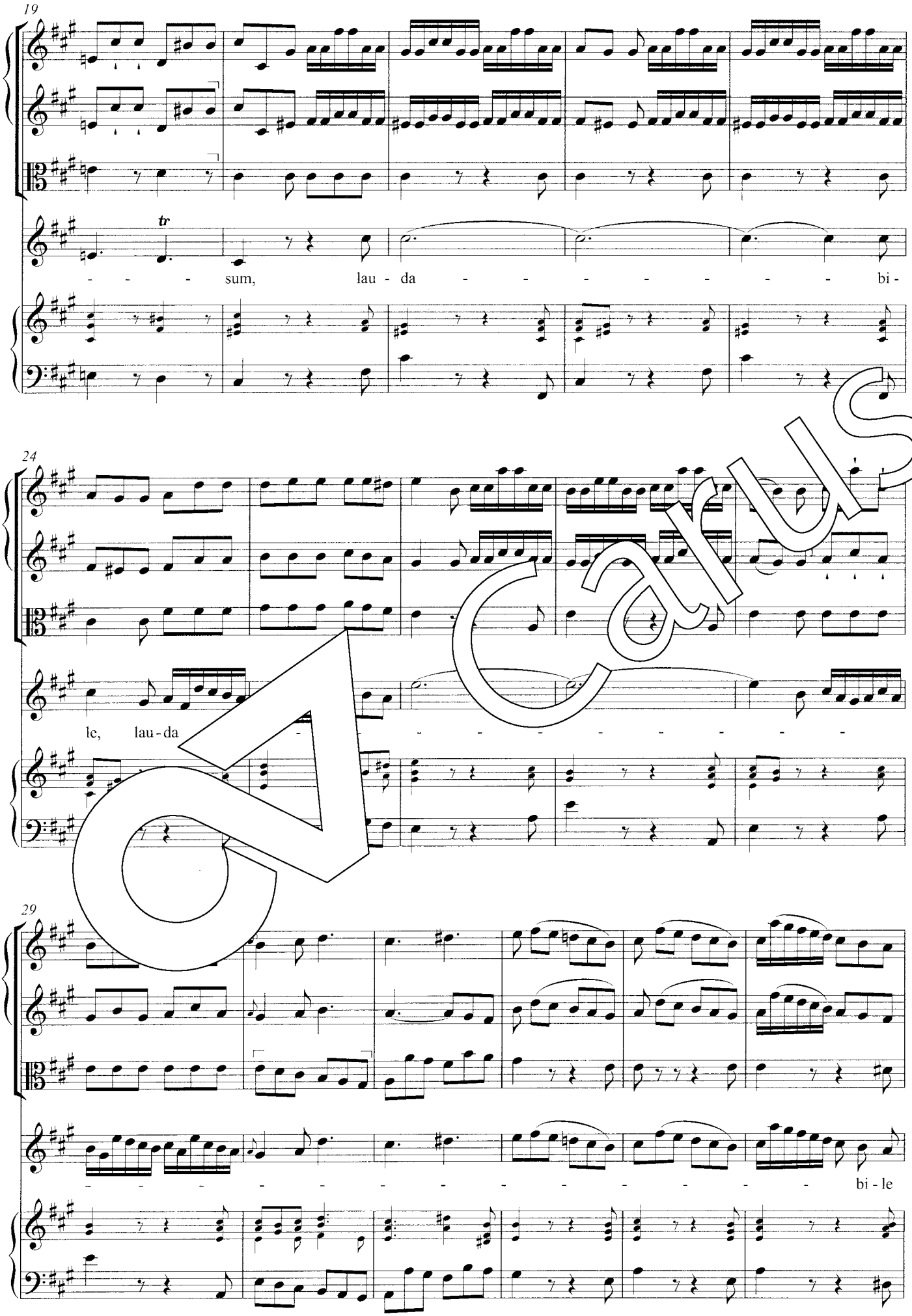
Carus

2. A solis ortu (Aria)

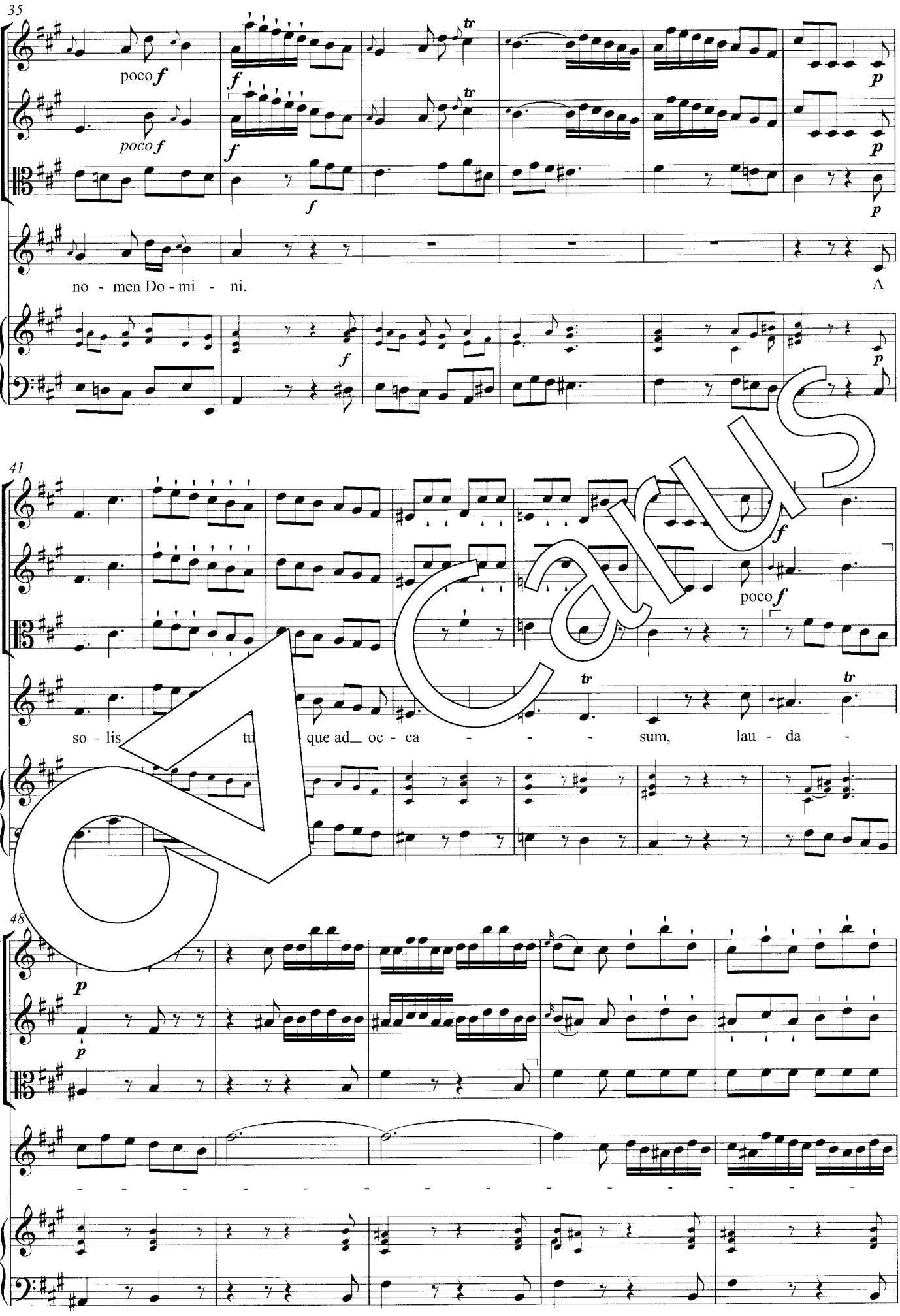
Non presto allegro



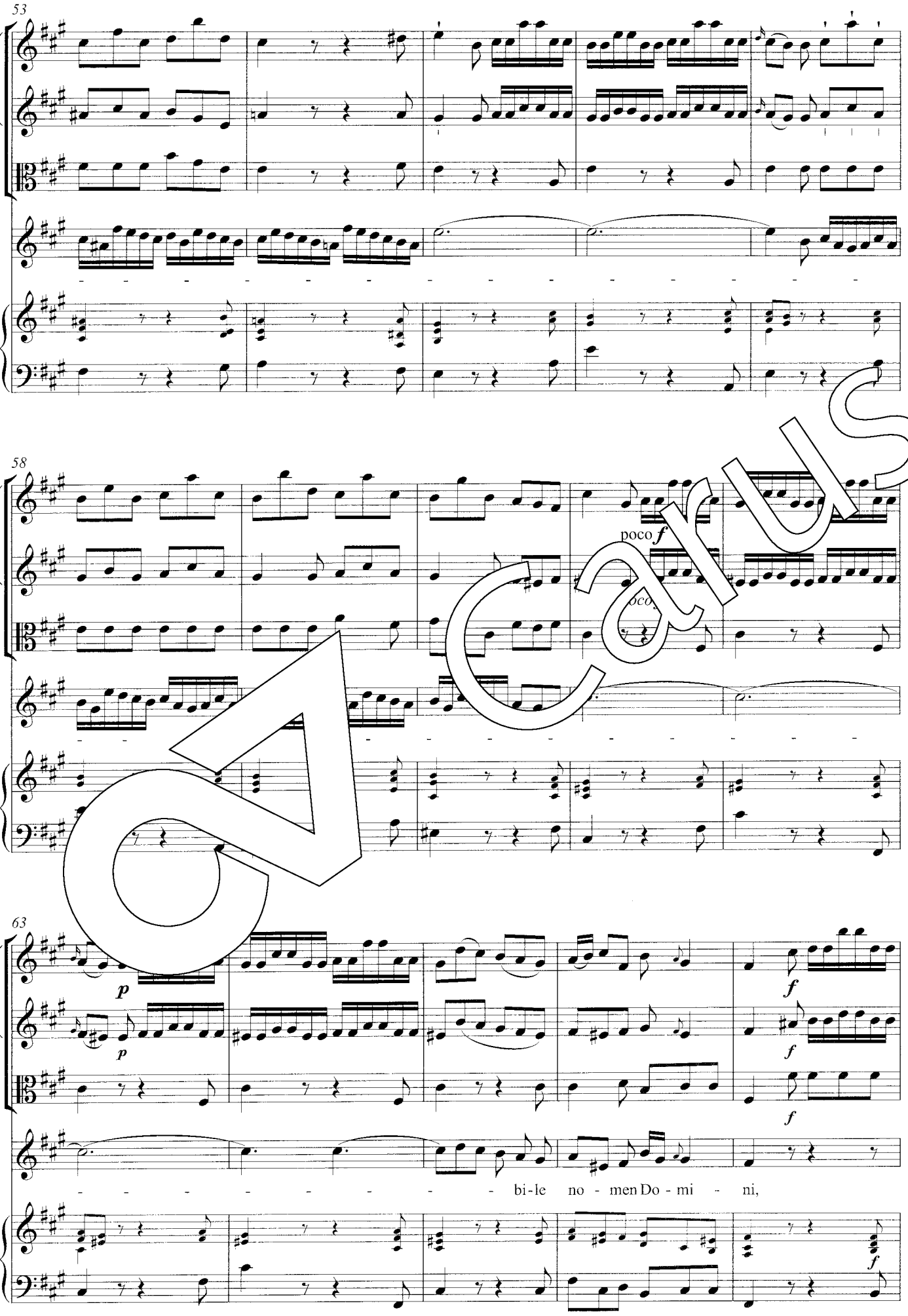
Carus



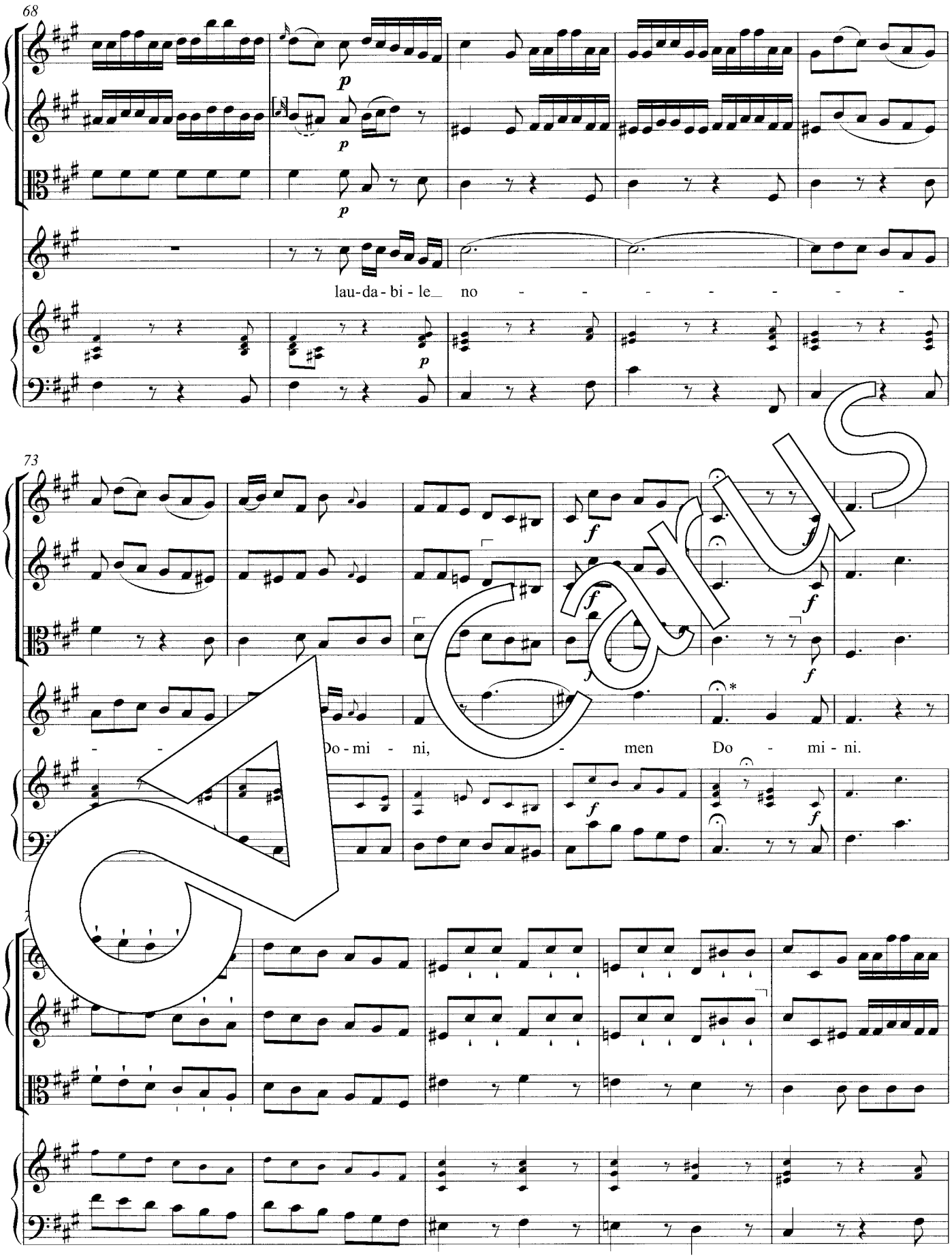
Carus


35
poco f
poco f
f
f
f
tr
tr
p
p
p
no - men Do - mi - ni.
A
f
p
41
f
poco f
so - lis tu que ad_ oc - ca - - - sum, lau - da -
tr
tr
48
p
p

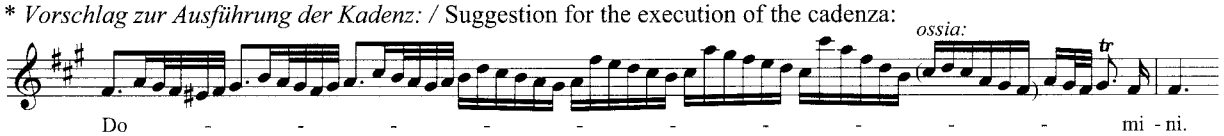
Carus

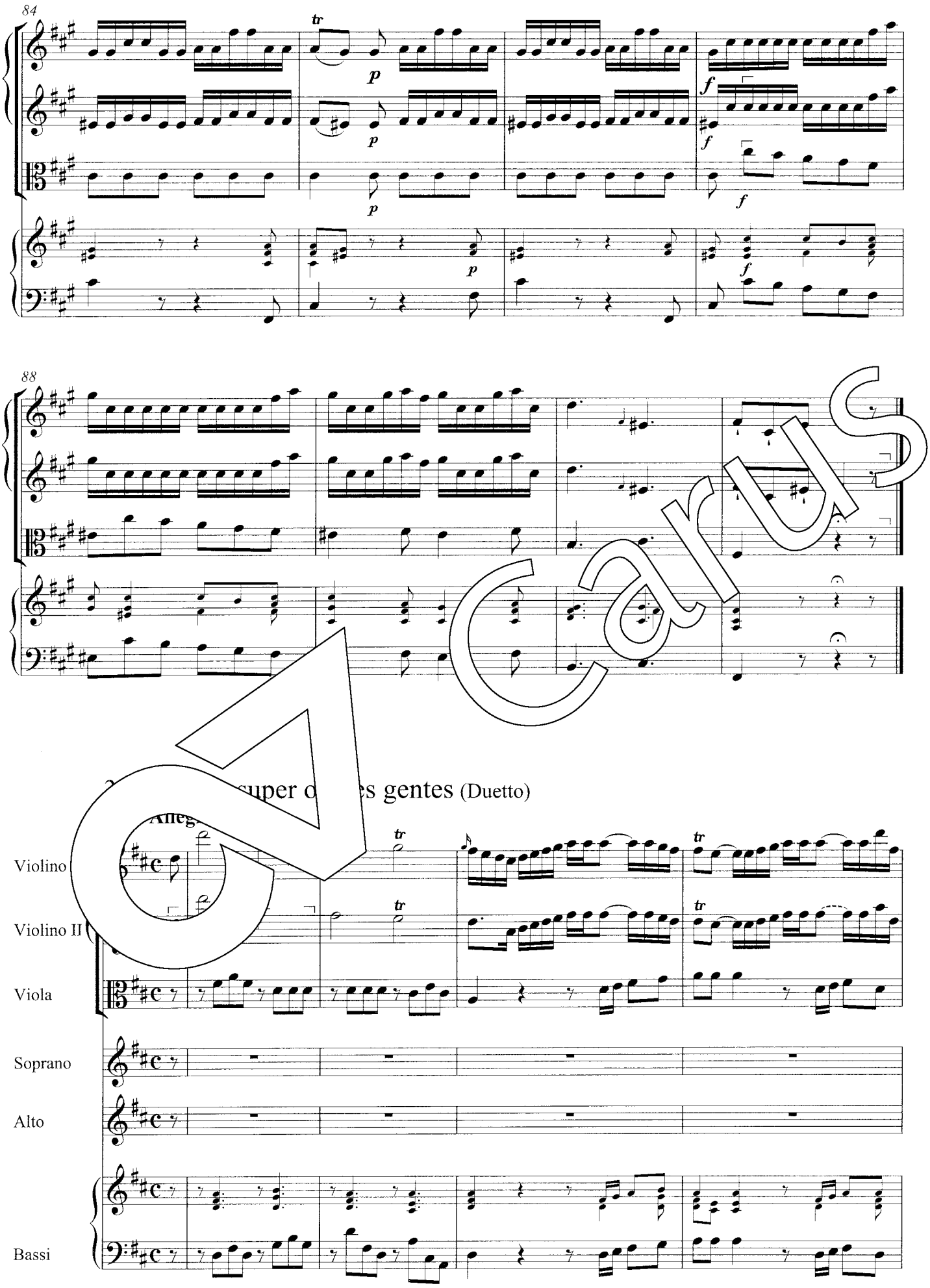


Carus

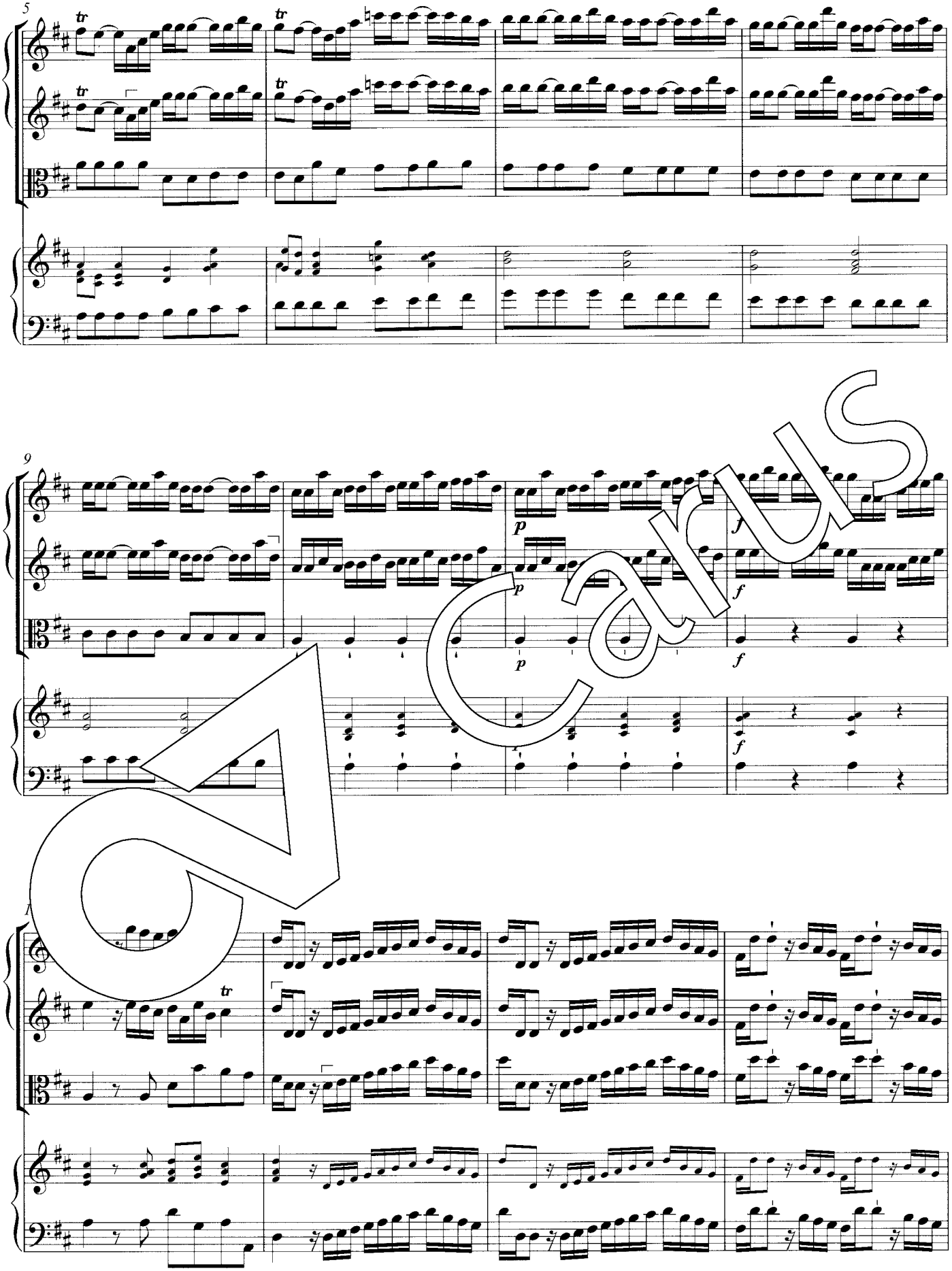


* *Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:* / Suggestion for the execution of the cadenza:

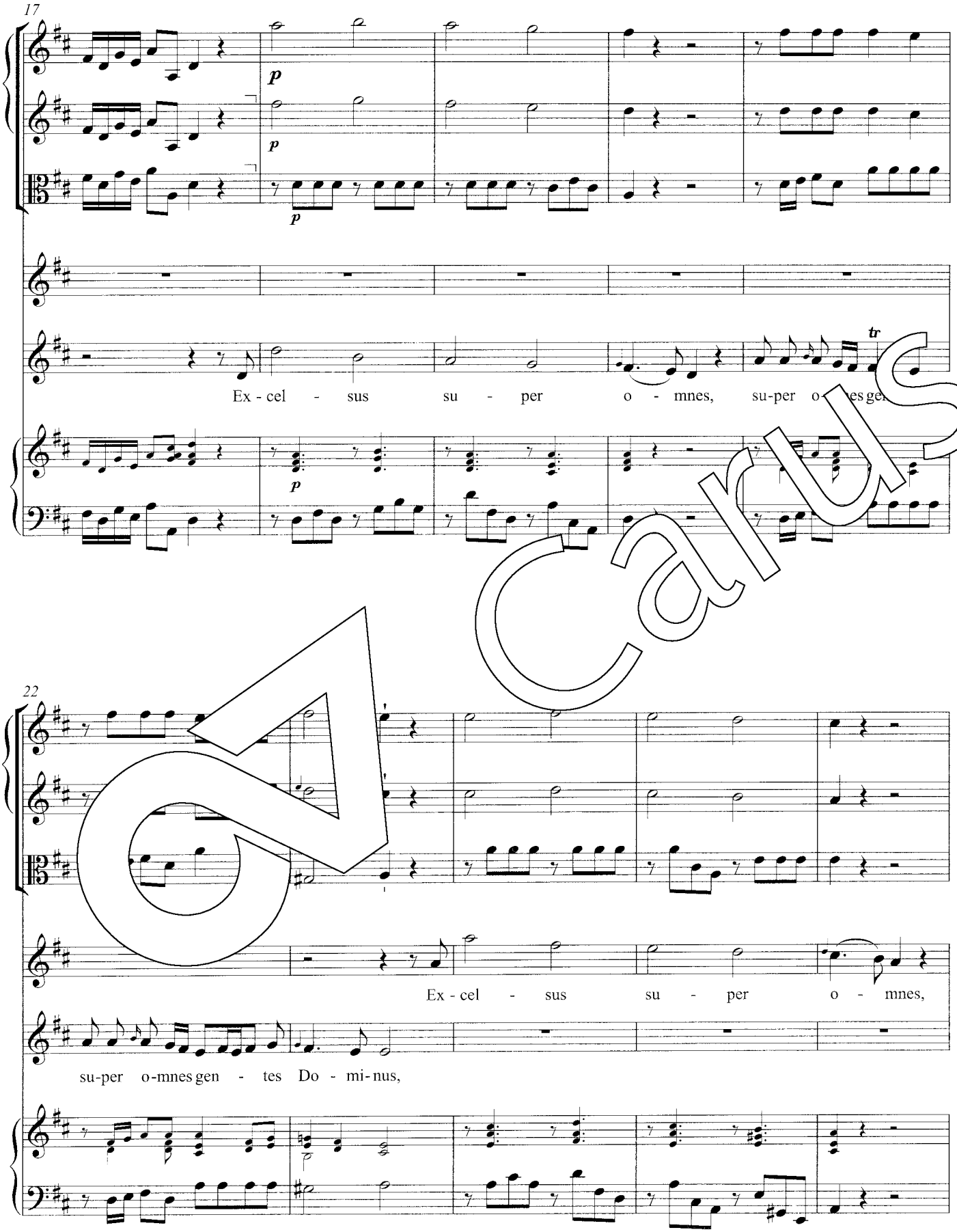



84
tr
p
f
88
super o es gentes (Duetto)
Allegr
Violino
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Bassi

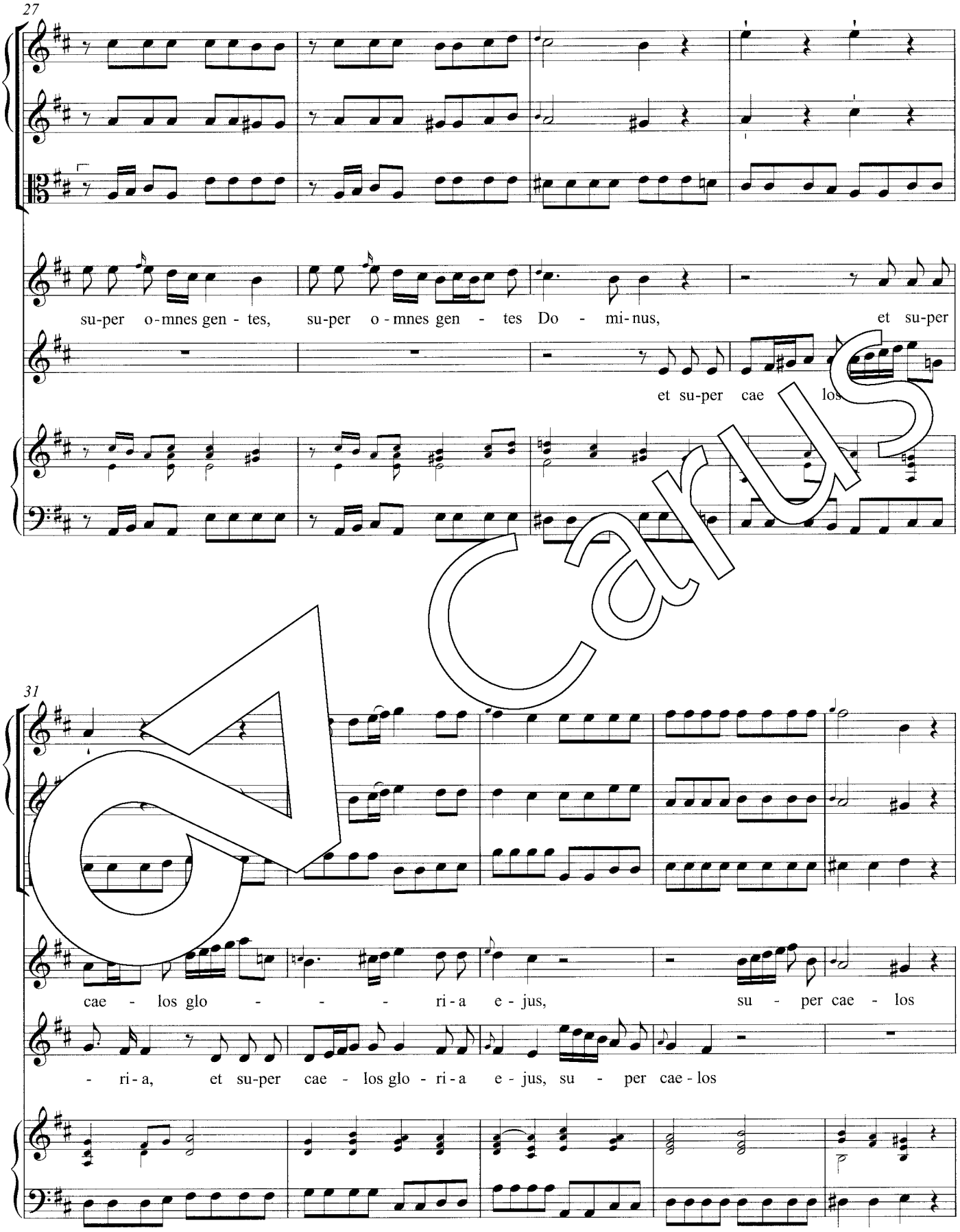
Carus



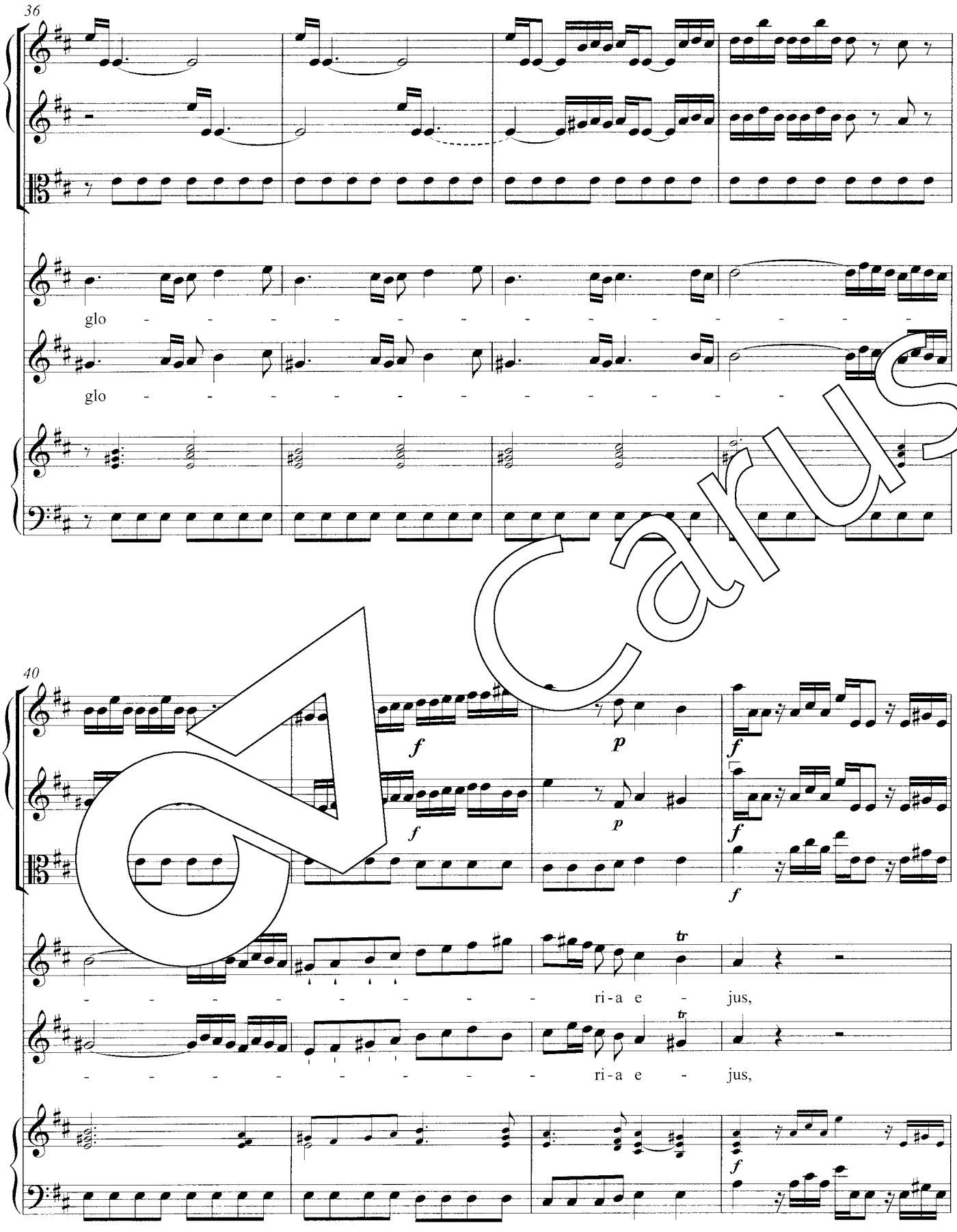
Carus


17
p
p
p
tr
Ex - cel - sus su - per o - mnes, su-per o
p
22
Ex - cel - sus su - per o - mnes,
su-per o-mnes gen - tes Do - mi-nus,

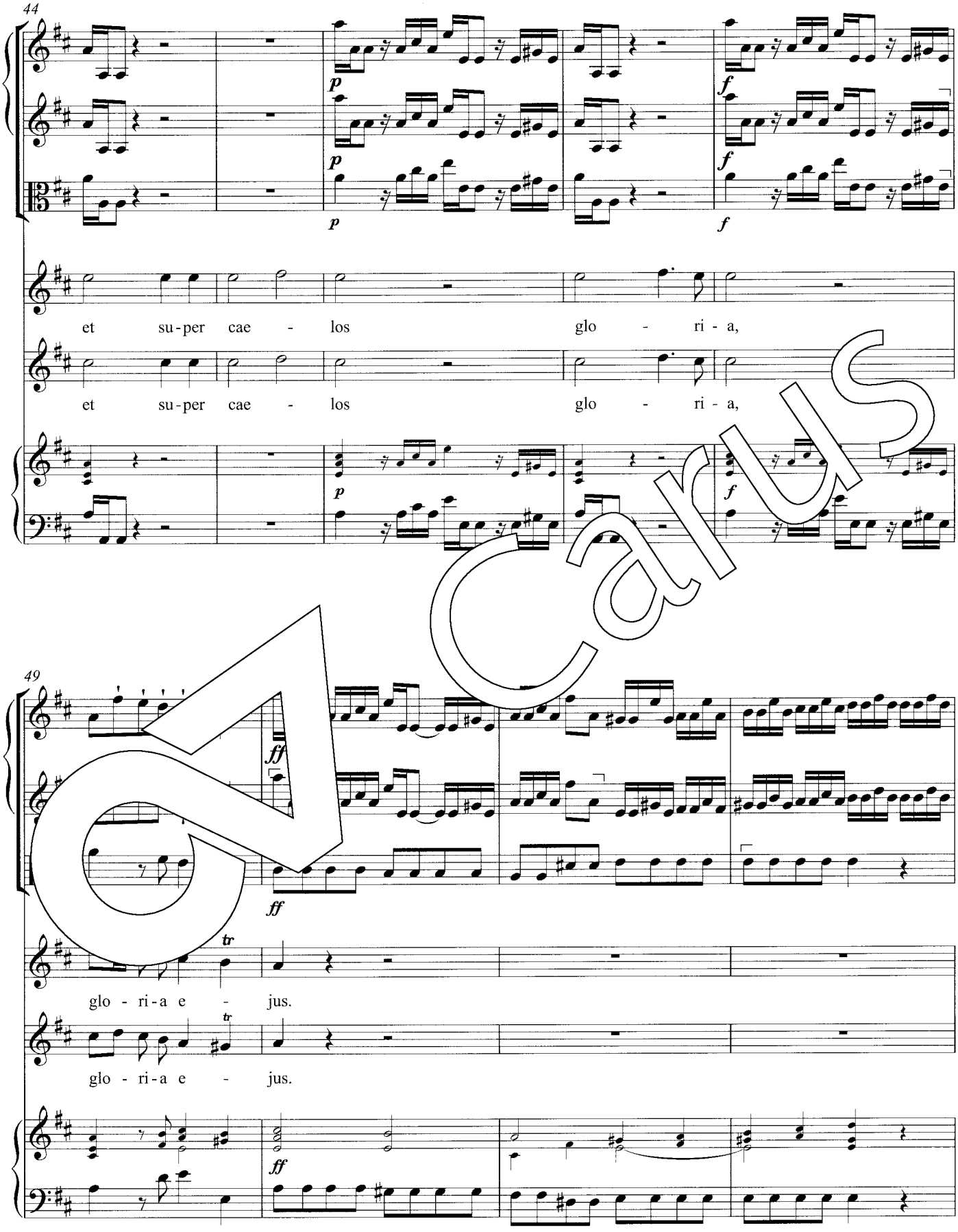
Carus


27
su-per o-mnes gen - tes, su-per o - mnes gen - tes Do - mi-nus, et su-per
et su-per cae los
31
cae - los glo - - - ri-a e - jus, su - per cae - los
- ri-a, et su-per cae - los glo - ri-a e - jus, su - per cae-los

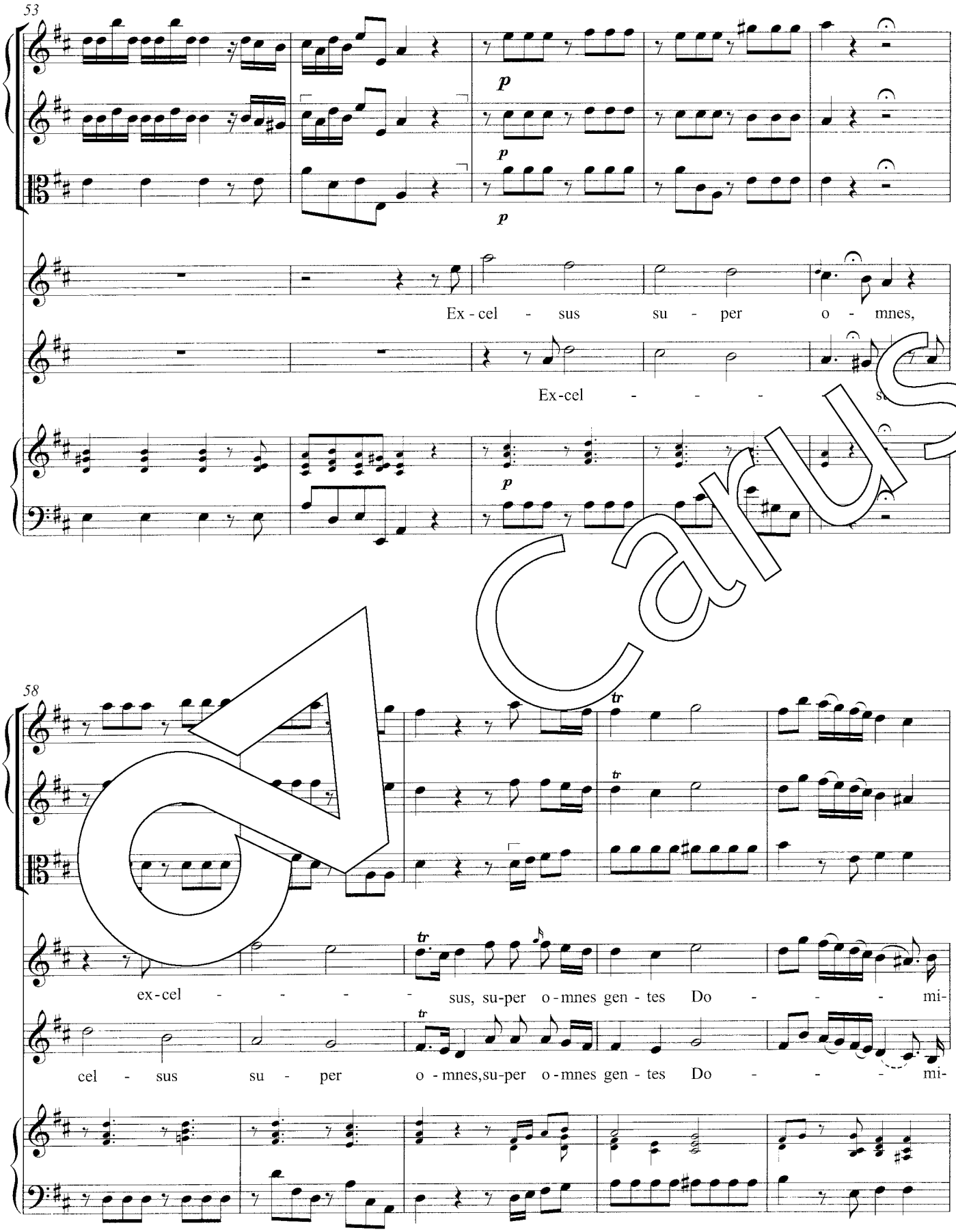
Carus



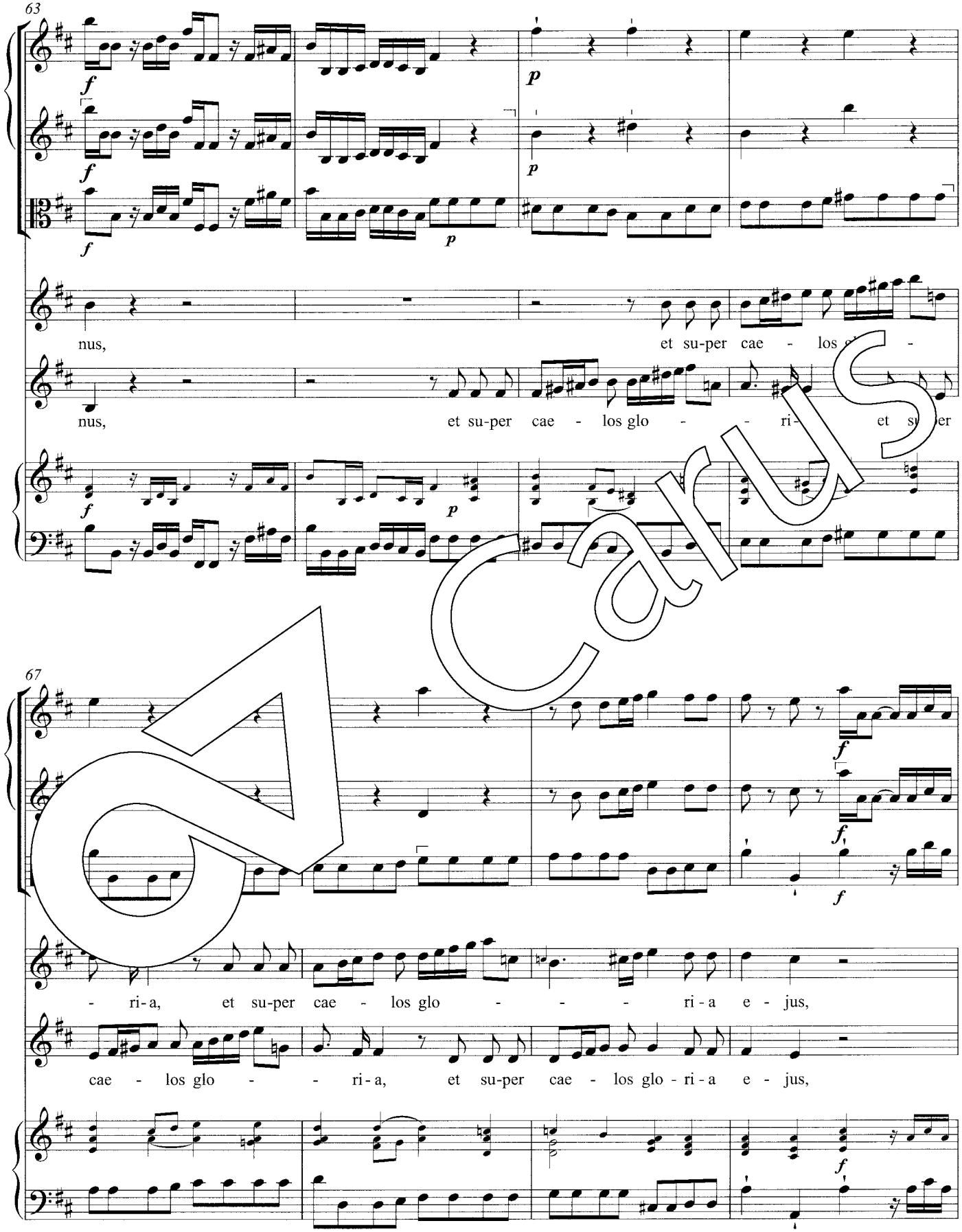
Carus


44
et su-per cae - los glo - ri - a,
et su-per cae - los glo - ri - a,
49
glo - ri - a e - jus.
glo - ri - a e - jus.

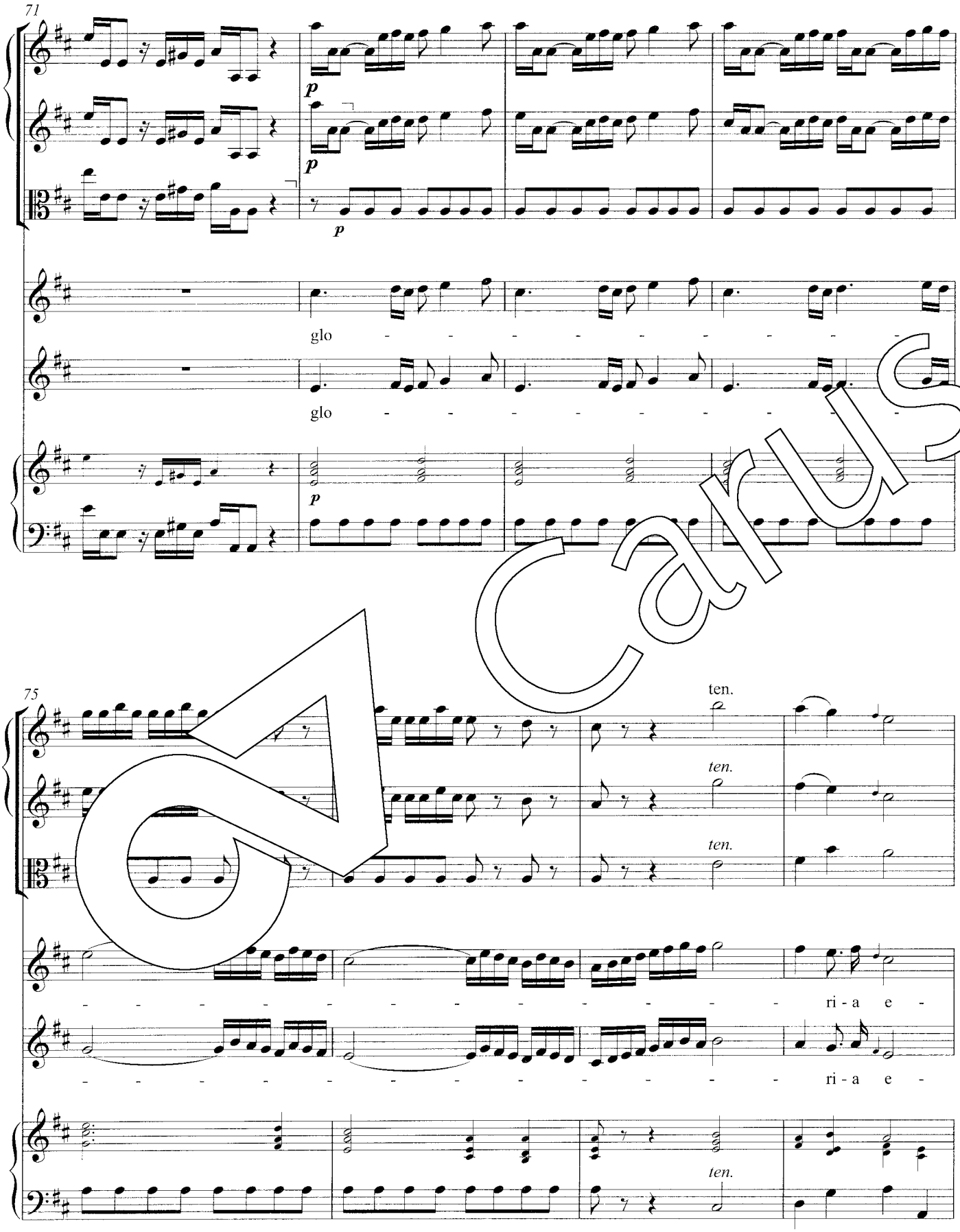
Carus


53
p
p
p
Ex - cel - sus su - per o - mnes,
Ex-cel - - -
p
58
tr
tr
tr
tr
ex-cel - - - - sus, su-per o-mnes gen - tes Do - - - mi-
cel - sus su - per o - mnes,su-per o-mnes gen - tes Do - - - mi-

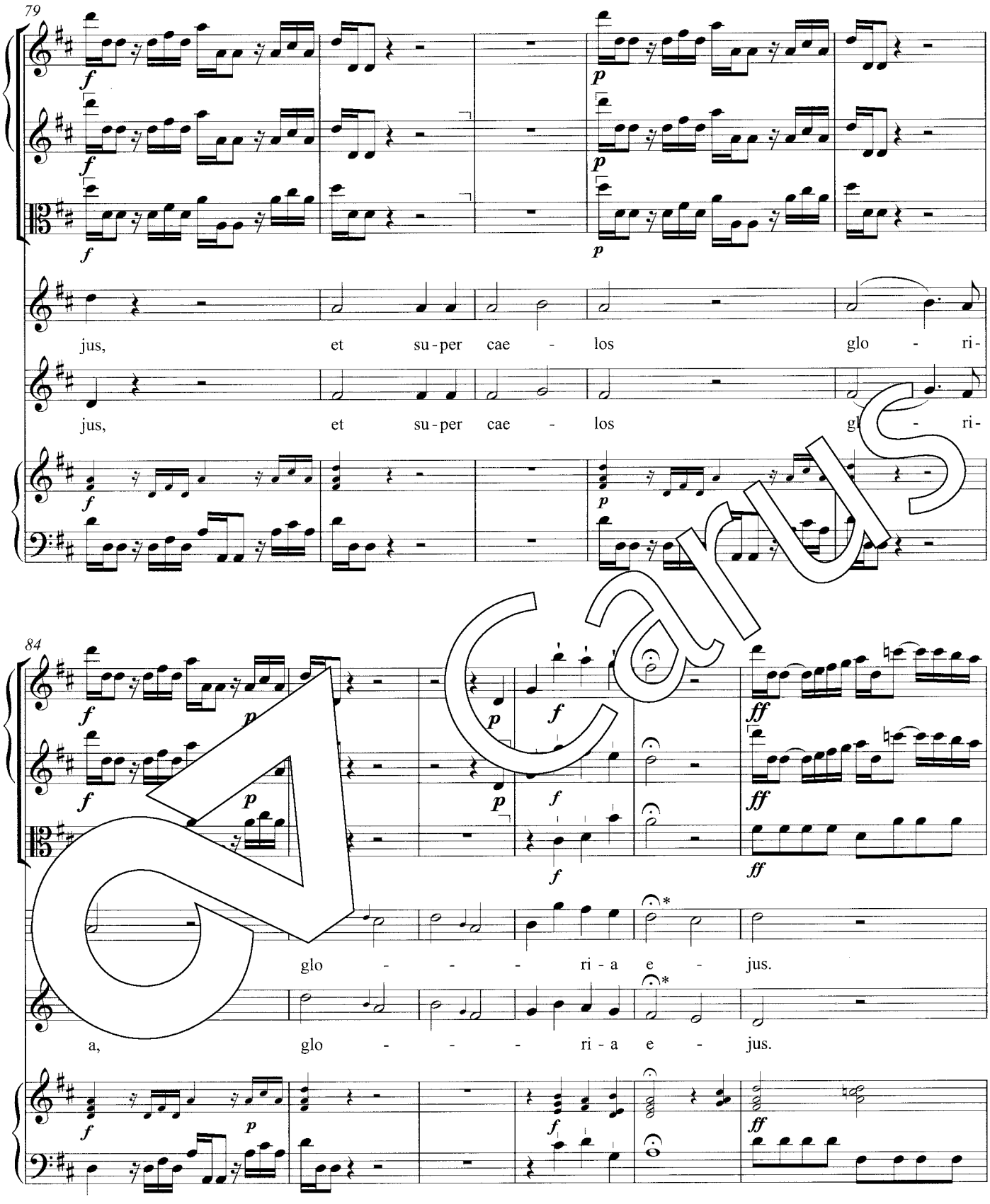
Carus


63
nus, et su-per cae - los
nus, et su-per cae - los glo - - ri- et su-per
67
- ri-a, et su-per cae - los glo - - - ri-a e - jus,
cae - los glo - - ri-a, et su-per cae - los glo-ri-a e - jus,

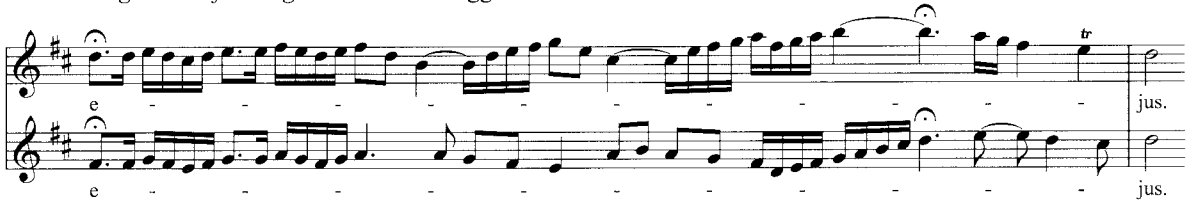
Carus

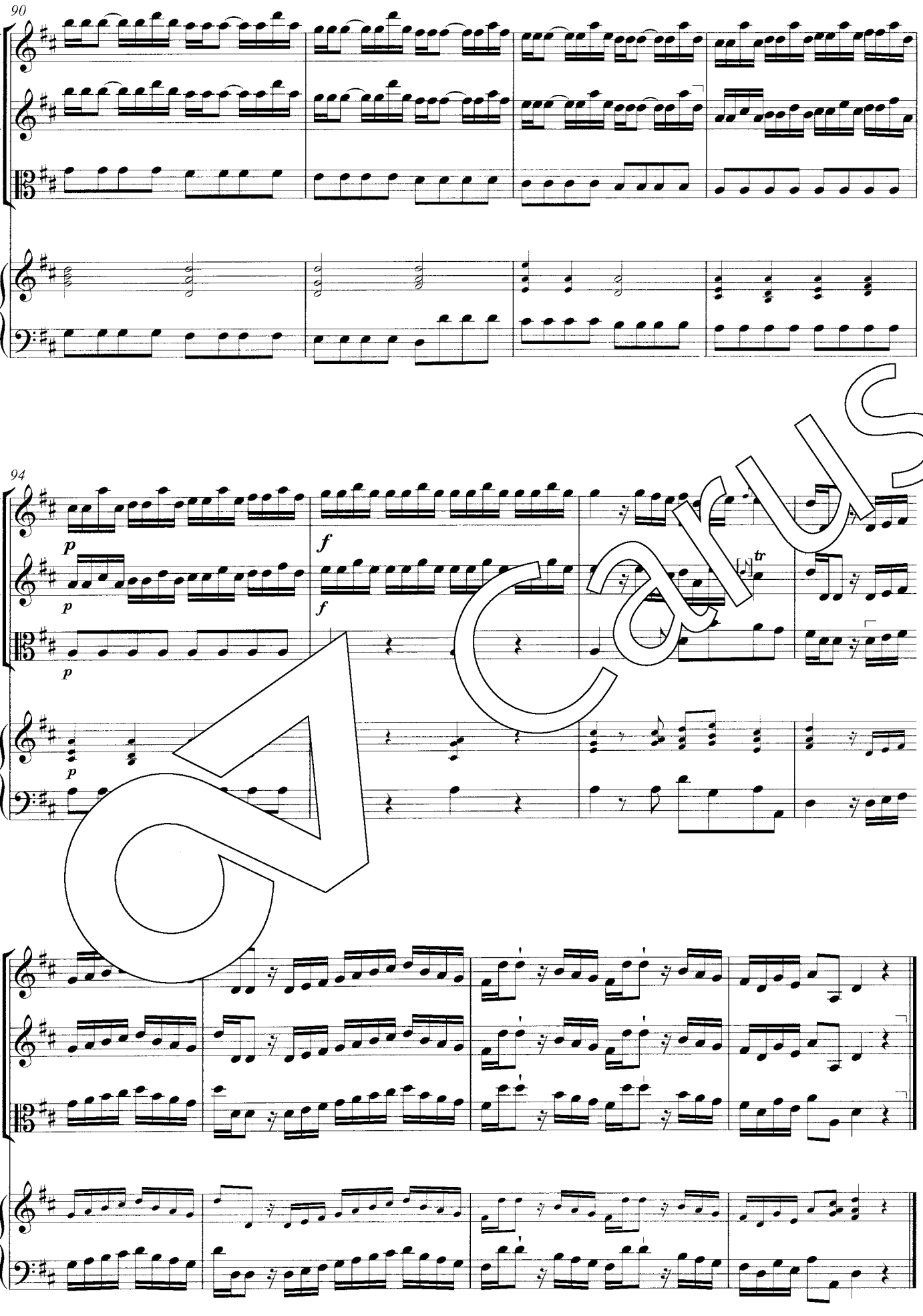


Carus



* *Vorschlag zur Ausführung der Kadenz* / Suggestion for the execution of the cadenza:

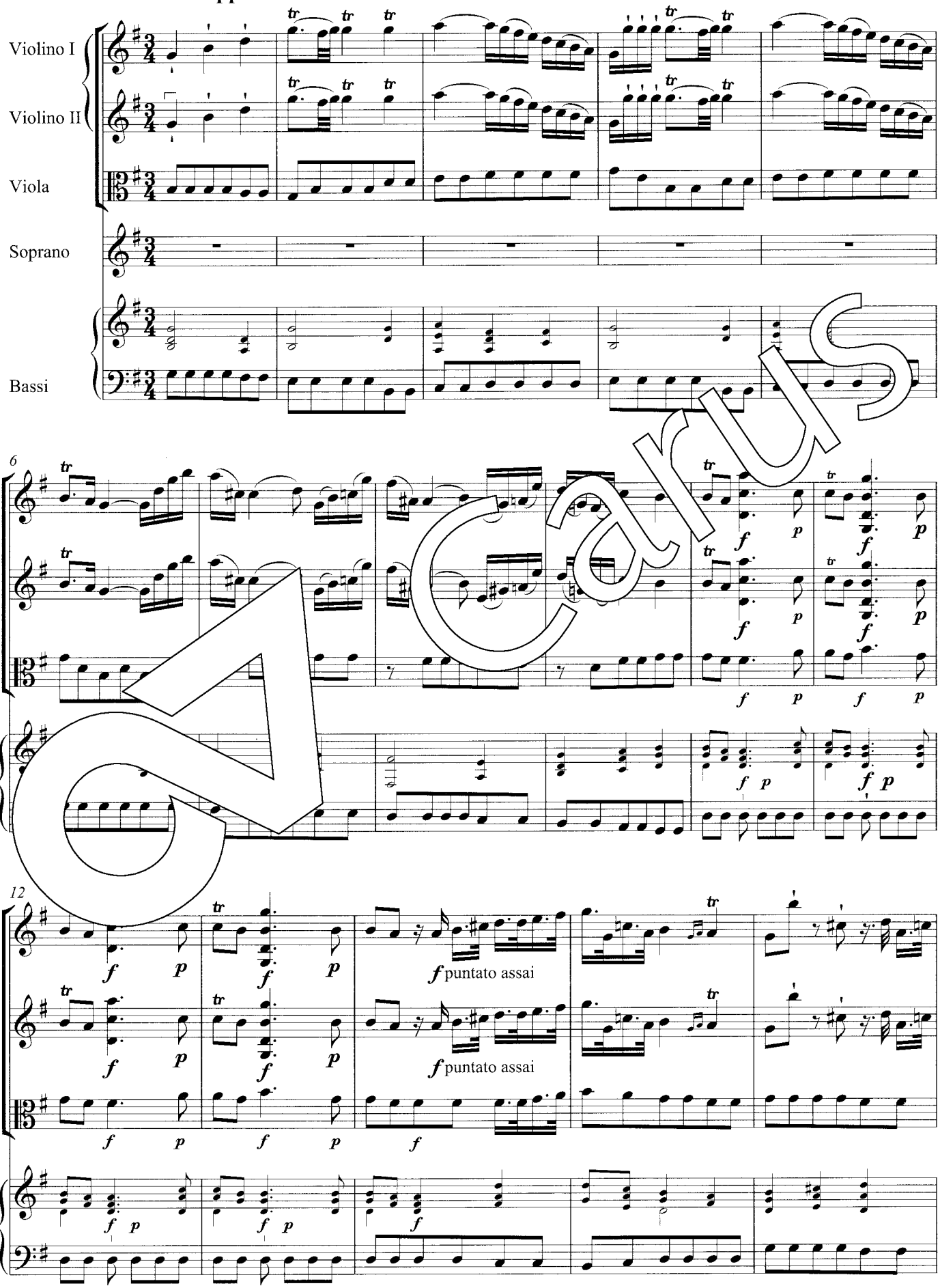




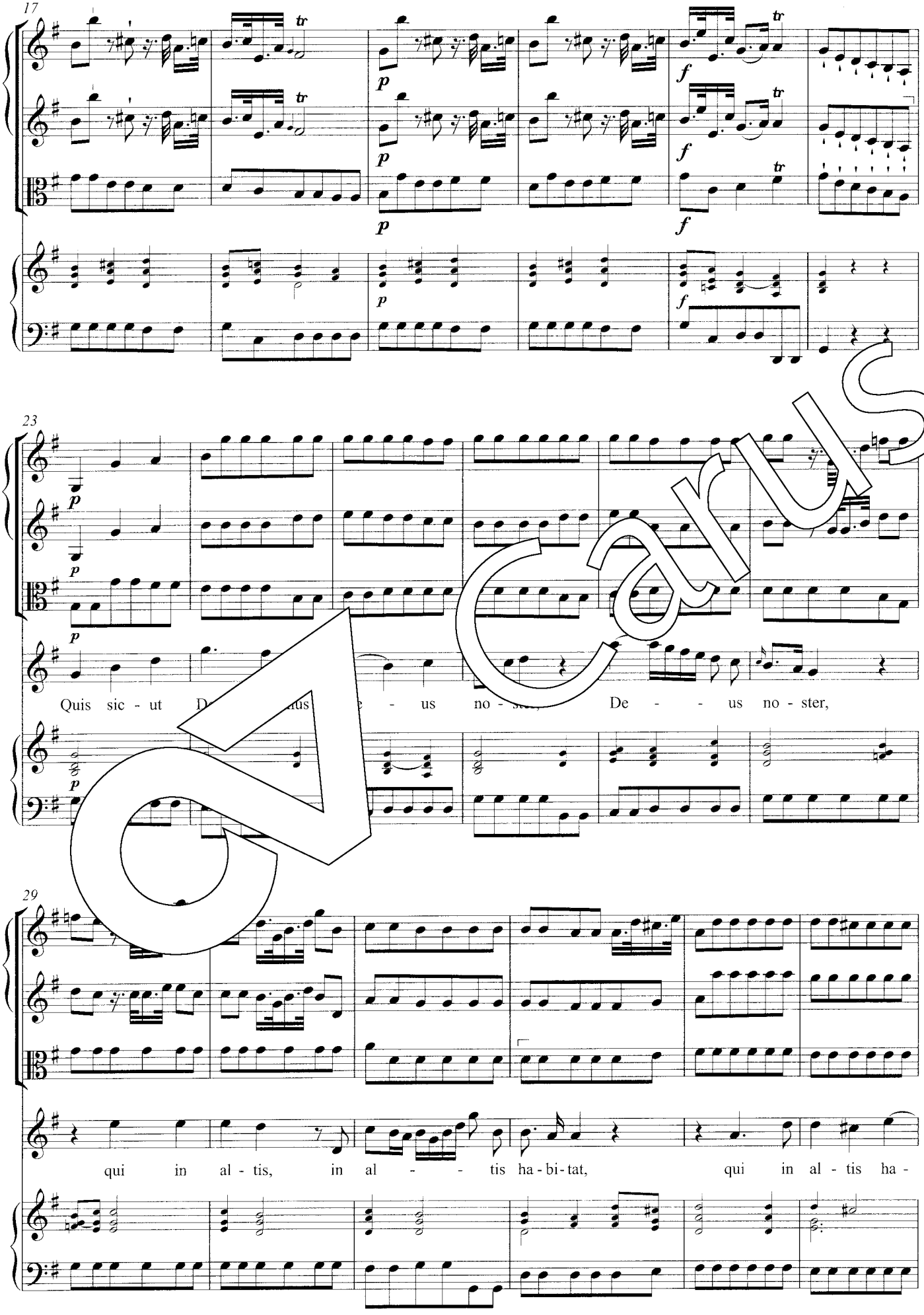
Carus

4. Quis sicut Dominus (Aria)

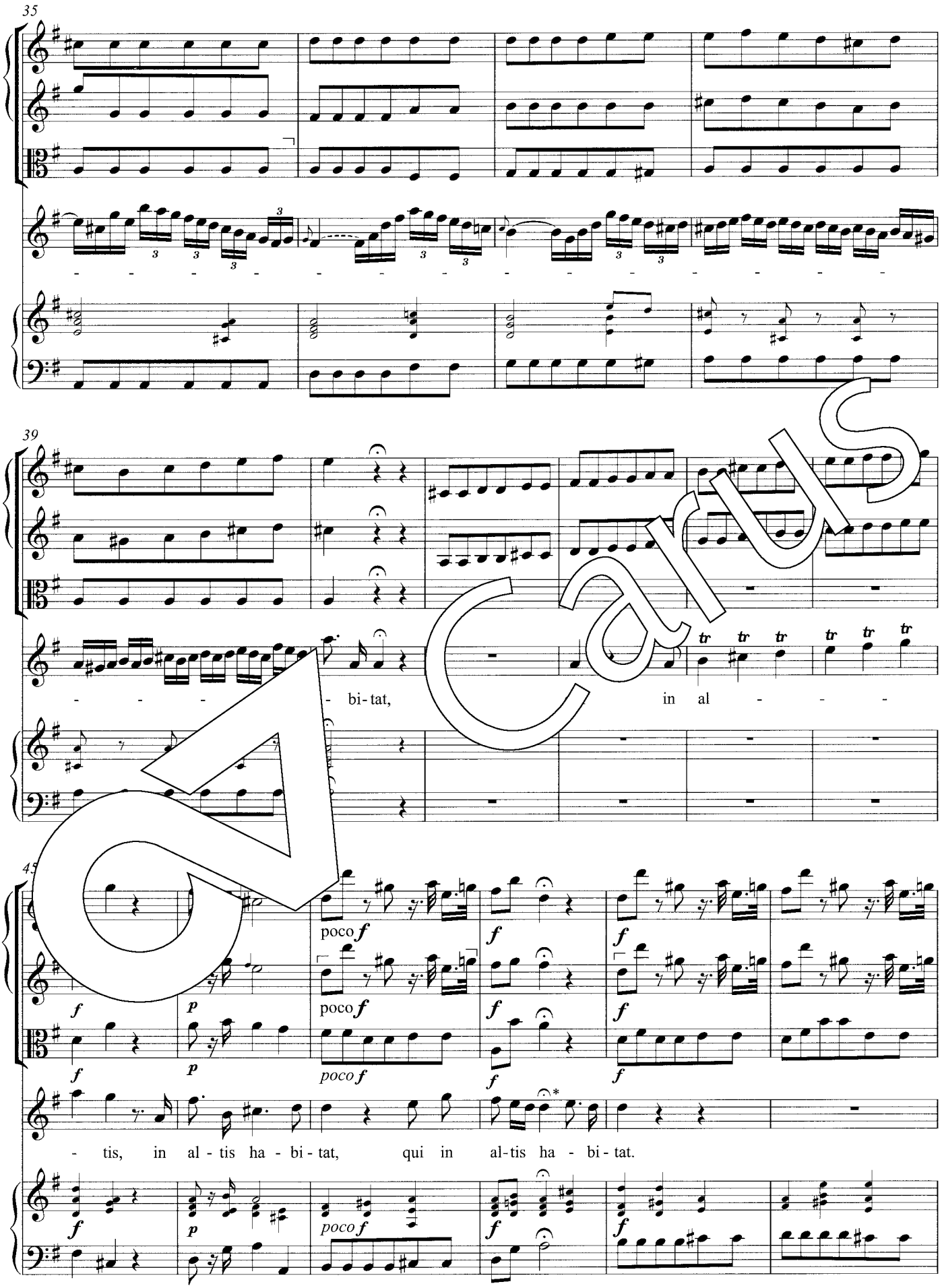
Non troppo andante



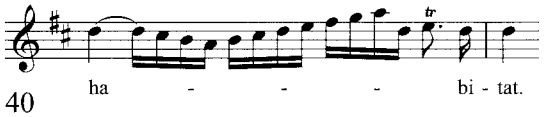
Carus

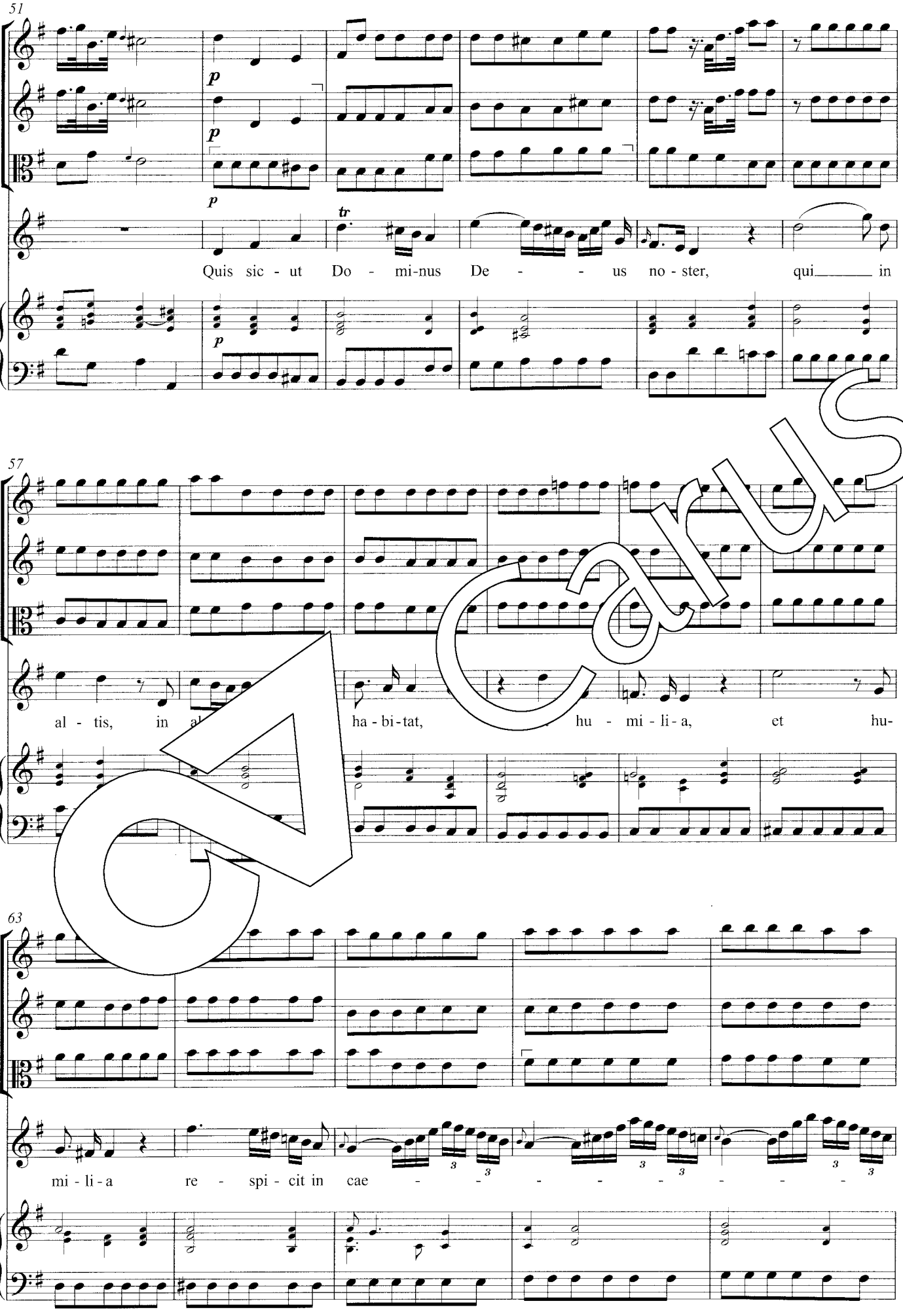

17
23
Quis sic - ut
us
De - - us no - ster,
29
qui in al - tis, in al - - tis ha - bi - tat, qui in al - tis ha -

Carus

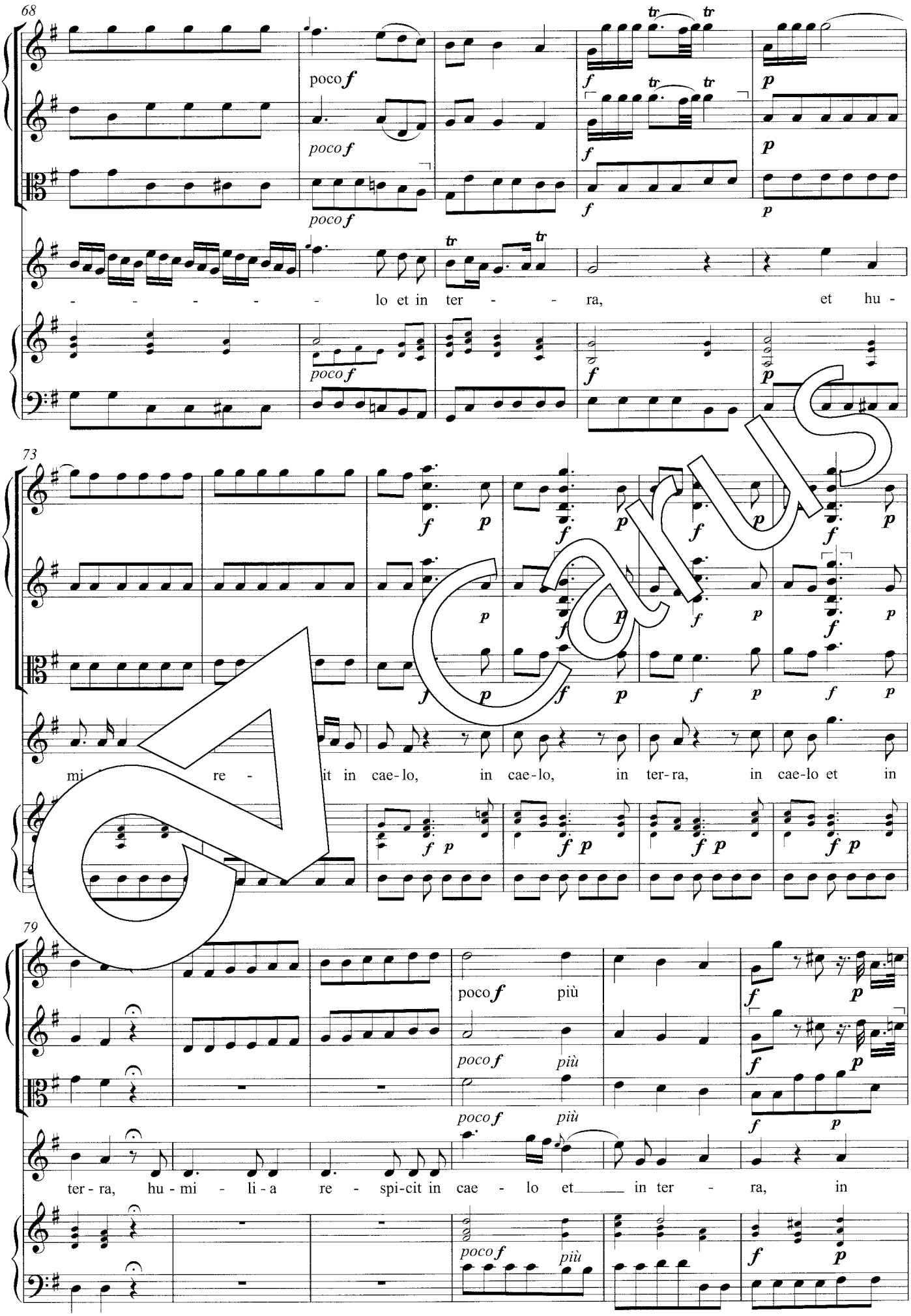


* *Vorschlag zur Ausführung der Kadenz* / Suggestion for the execution of the cadenza:

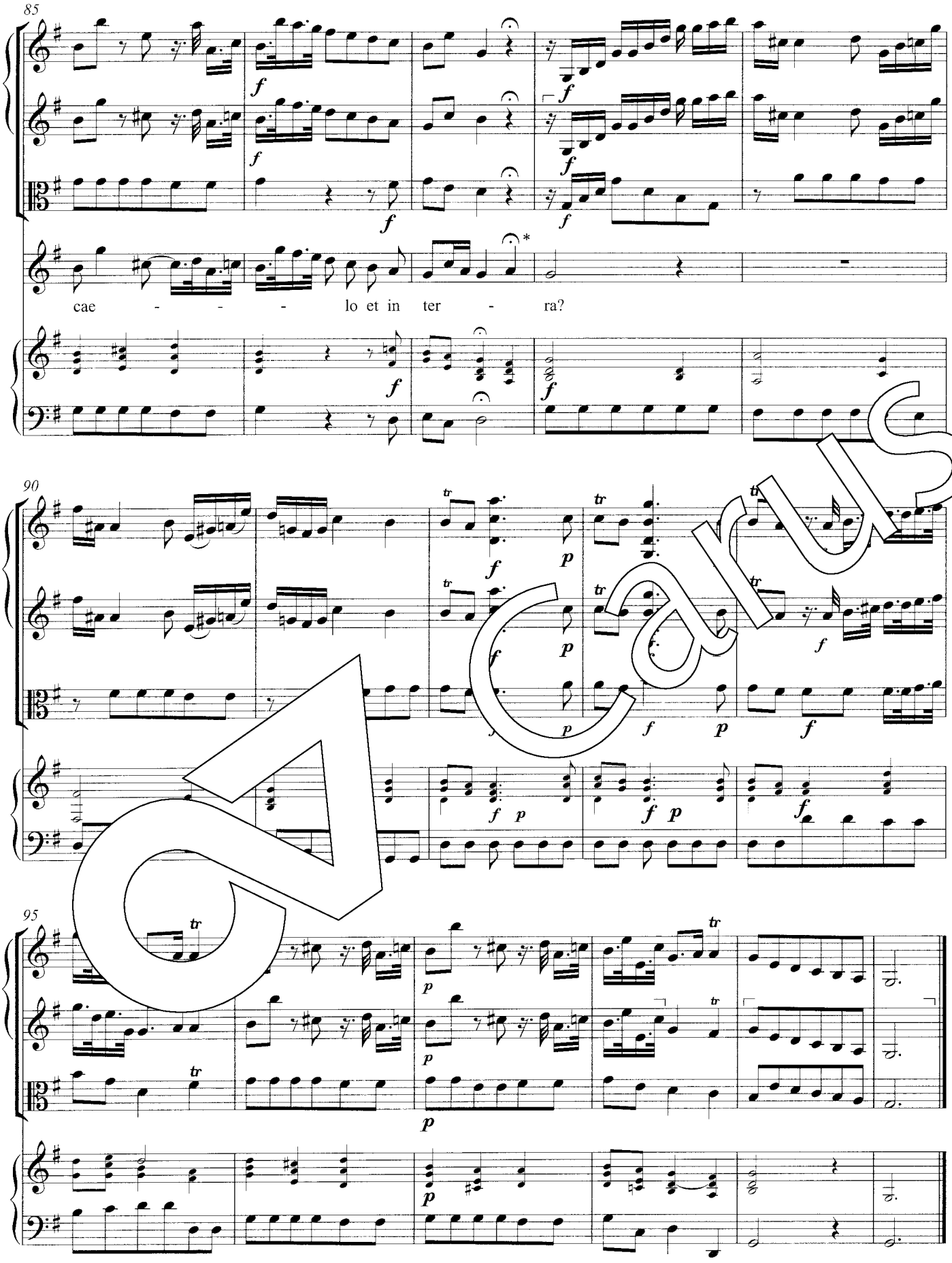



51
p
p
p
tr
Quis sic - ut Do - mi-nus De - - us no - ster, qui in
57
al - tis, in al ha - bi-tat, hu - mi - li - a, et hu-
63
mi - li - a re - spi - cit in cae - - - - - - - - - -

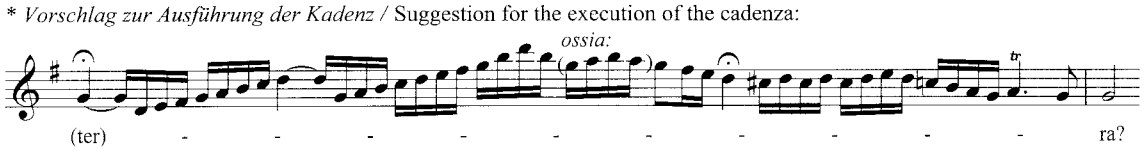
Carus


68
poco f
poco f
poco f
- - - - - lo et in ter - - ra, et hu -
poco f
73
mi re - it in cae-lo, in cae-lo, in ter-ra, in cae-lo et in
79
poco f più
poco f più
poco f più
ter-ra, hu-mi - li-a re - spi-cit in cae - lo et in ter - ra, in
poco f più

Carus

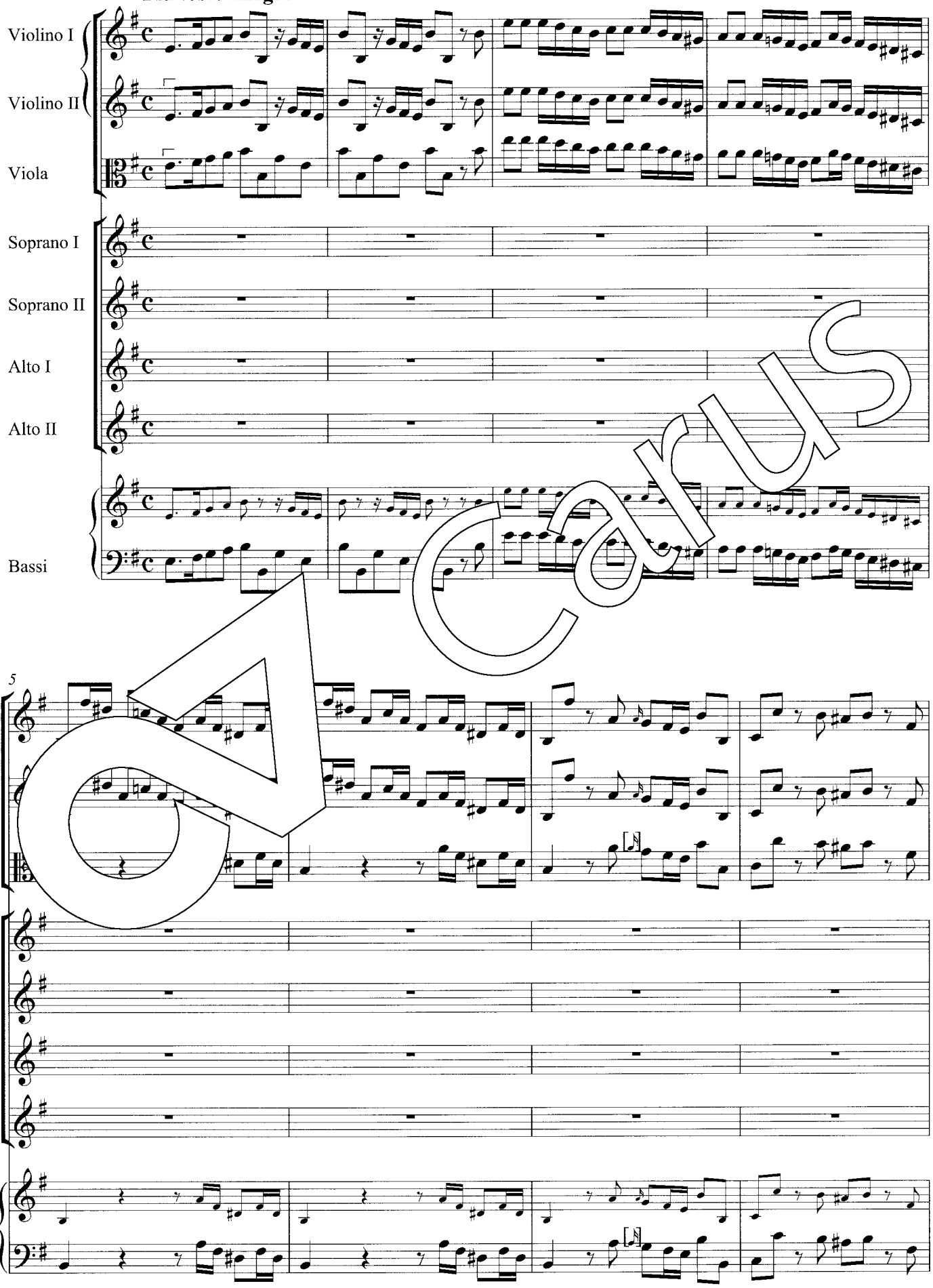


* *Vorschlag zur Ausführung der Kadenz* / Suggestion for the execution of the cadenza:

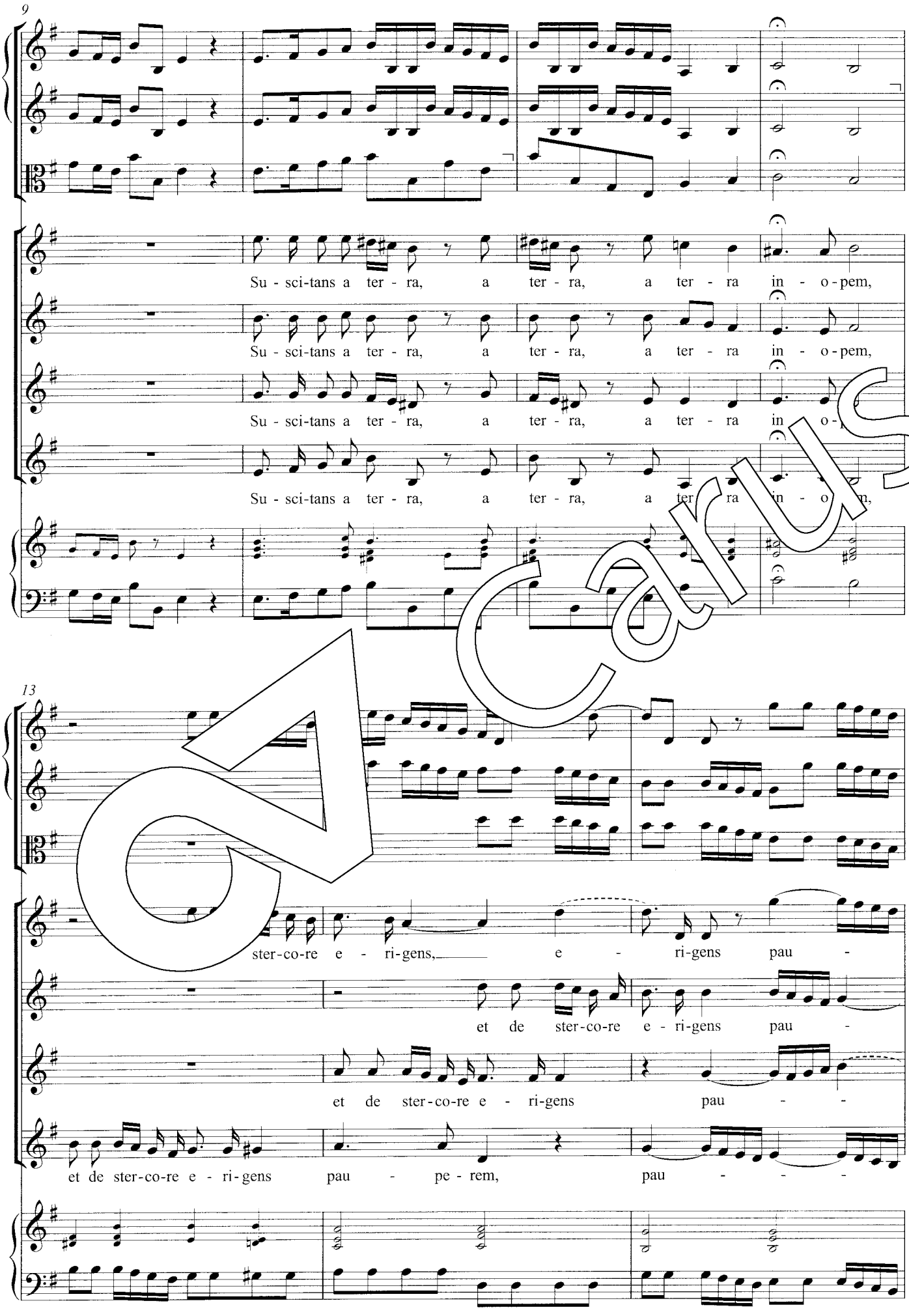


5. Suscitans a terra (Coro)

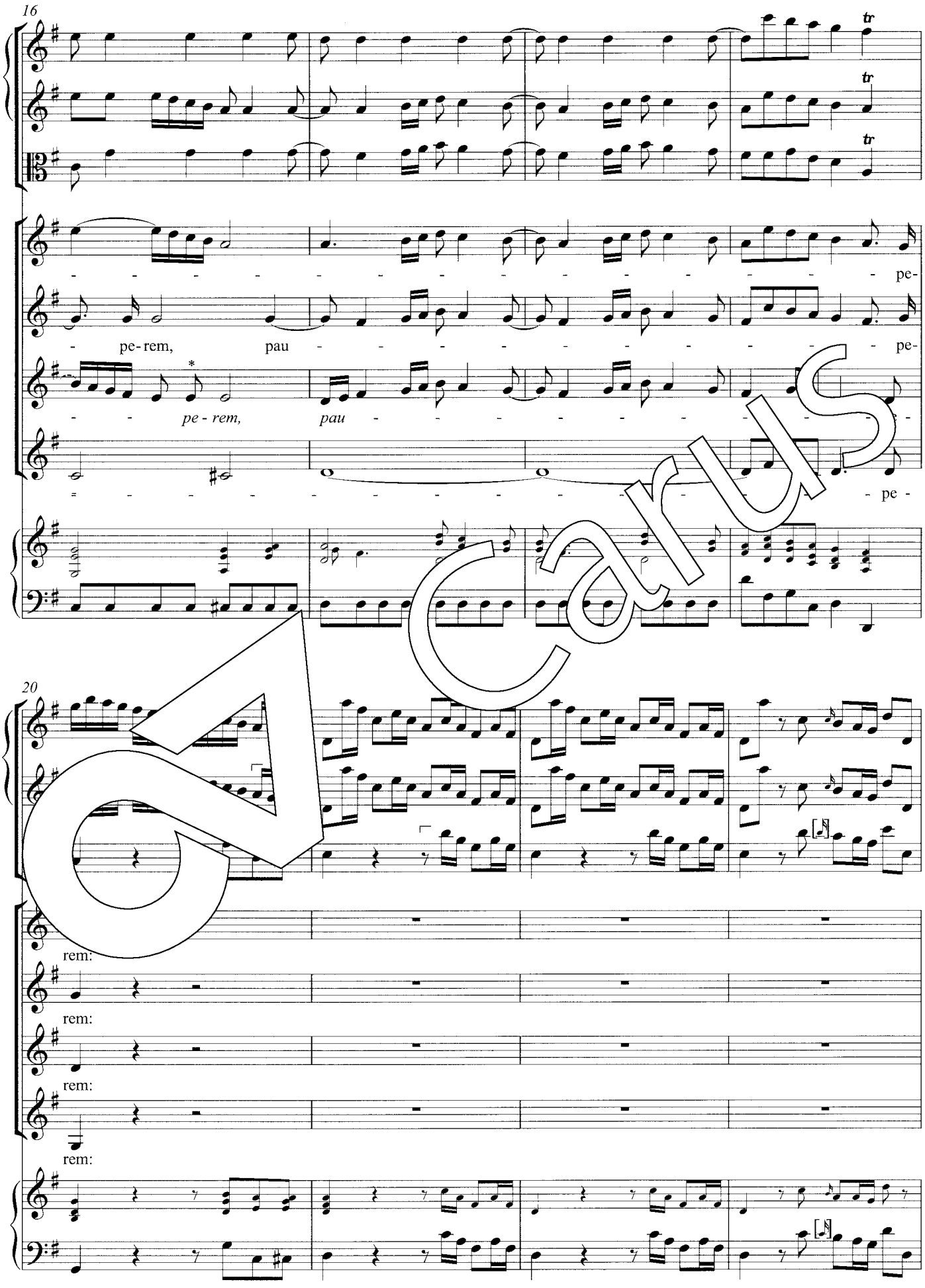
Più tosto allegro



Carus

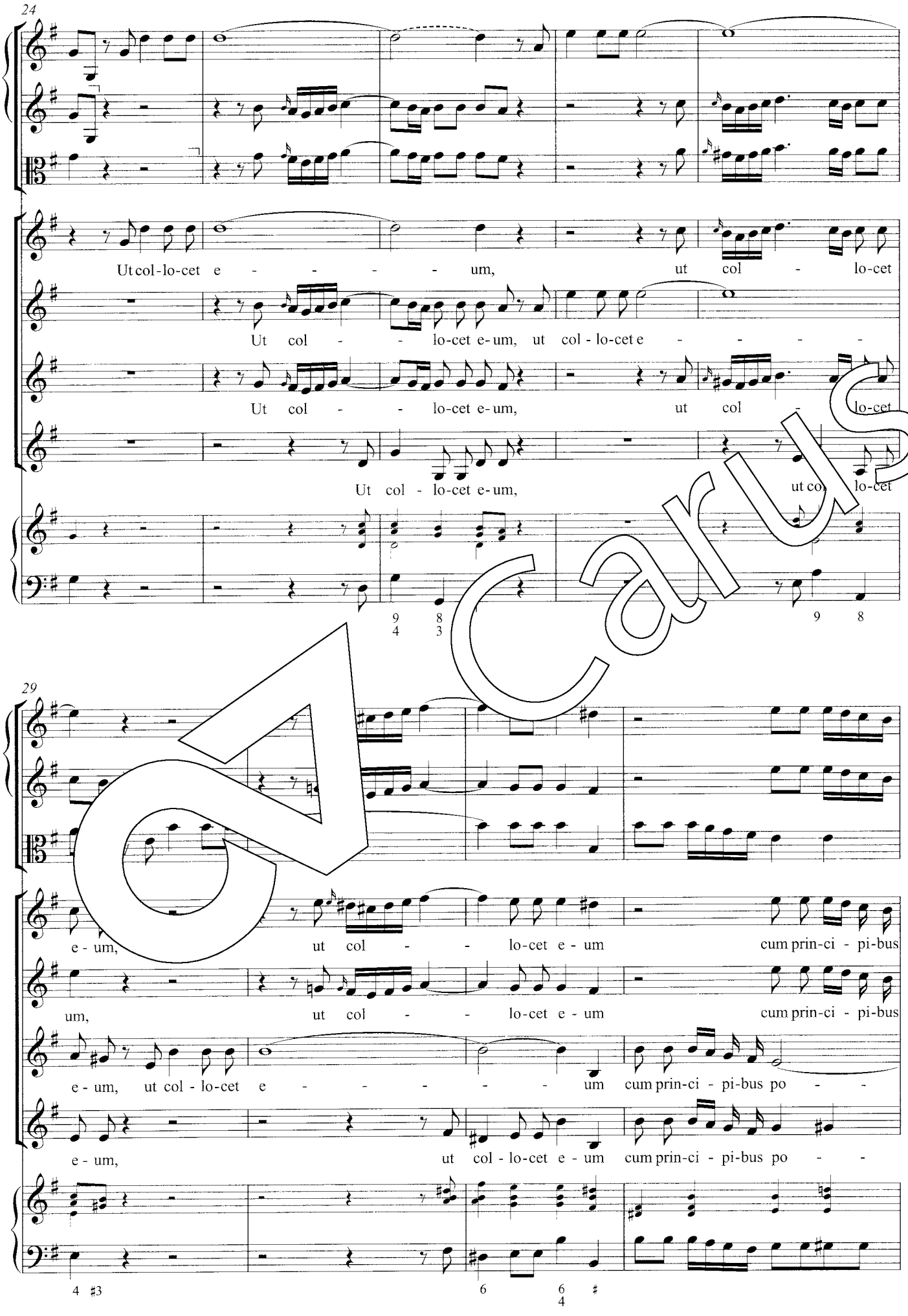

9
Su - sci-tans a ter - ra, a ter - ra, a ter - ra in - o - pem,
Su - sci-tans a ter - ra, a ter - ra, a ter - ra in - o - pem,
Su - sci-tans a ter - ra, a ter - ra, a ter - ra in o -
Su - sci-tans a ter - ra, a ter - ra, a ter ra in - o m,
13
ster-co-re e - ri-gens, e - ri-gens pau -
et de ster-co-re e - ri-gens pau -
et de ster-co-re e - ri-gens pau - -
et de ster-co-re e - ri-gens pau - pe - rem, pau - - -

Carus

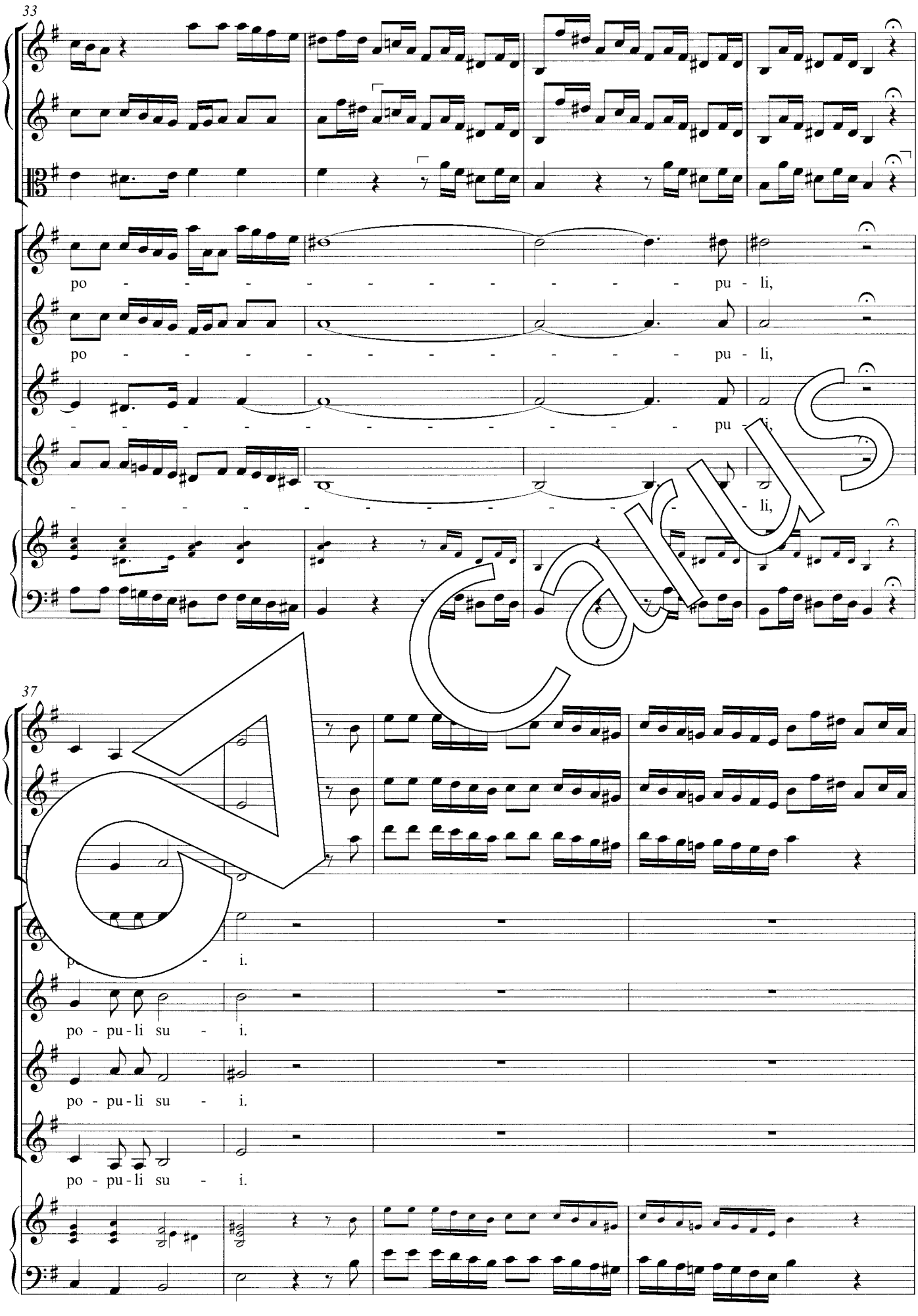


Carus

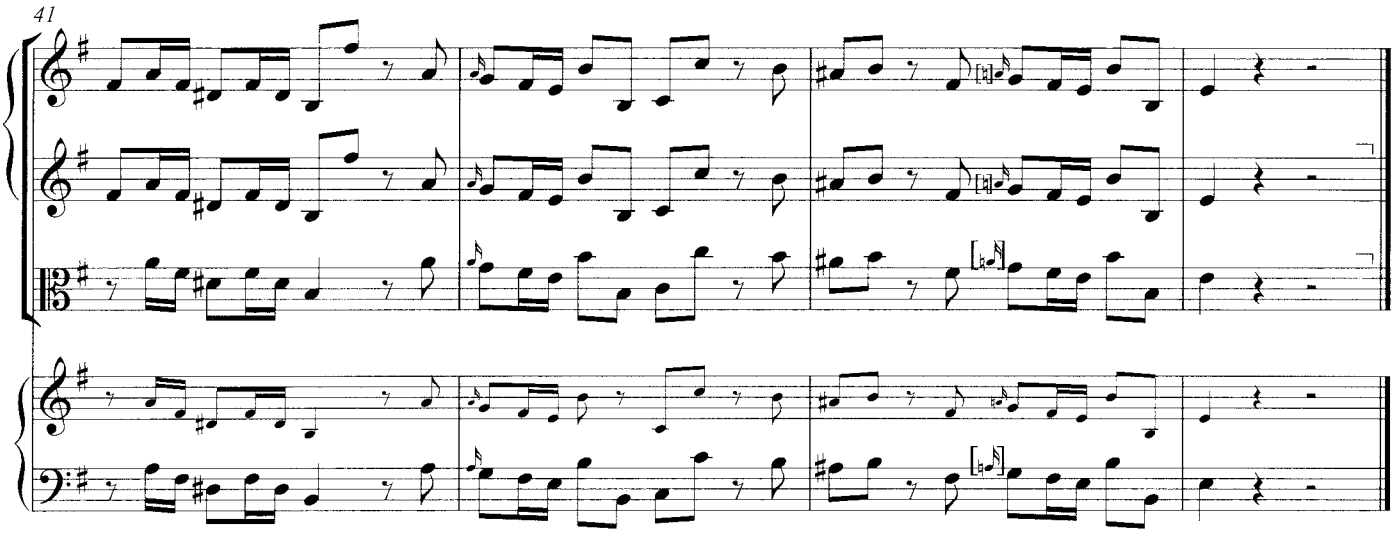
* *Zur Textunterlegung von Alt I siehe den Kritischen Bericht* / Concerning the text underlay of Alto I see the Critical Report.


24
Ut col-lo-cet e - - - - - um, ut col - lo-cet
Ut col - - lo-cet e-um, ut col - lo-cet e - - - -
Ut col - - lo-cet e-um, ut col - lo-cet
Ut col - lo-cet e-um, ut col - lo-cet
9 8
4 3
9 8
29
e - um, ut col - - lo-cet e - um cum prin-ci - pi-bus
um, ut col - - lo-cet e - um cum prin-ci - pi-bus
e - um, ut col - lo-cet e - - - - - um cum prin-ci - pi-bus po - -
e - um, ut col - lo-cet e - um cum prin-ci - pi-bus po - -
4 ♯3
6
6 ♯
4

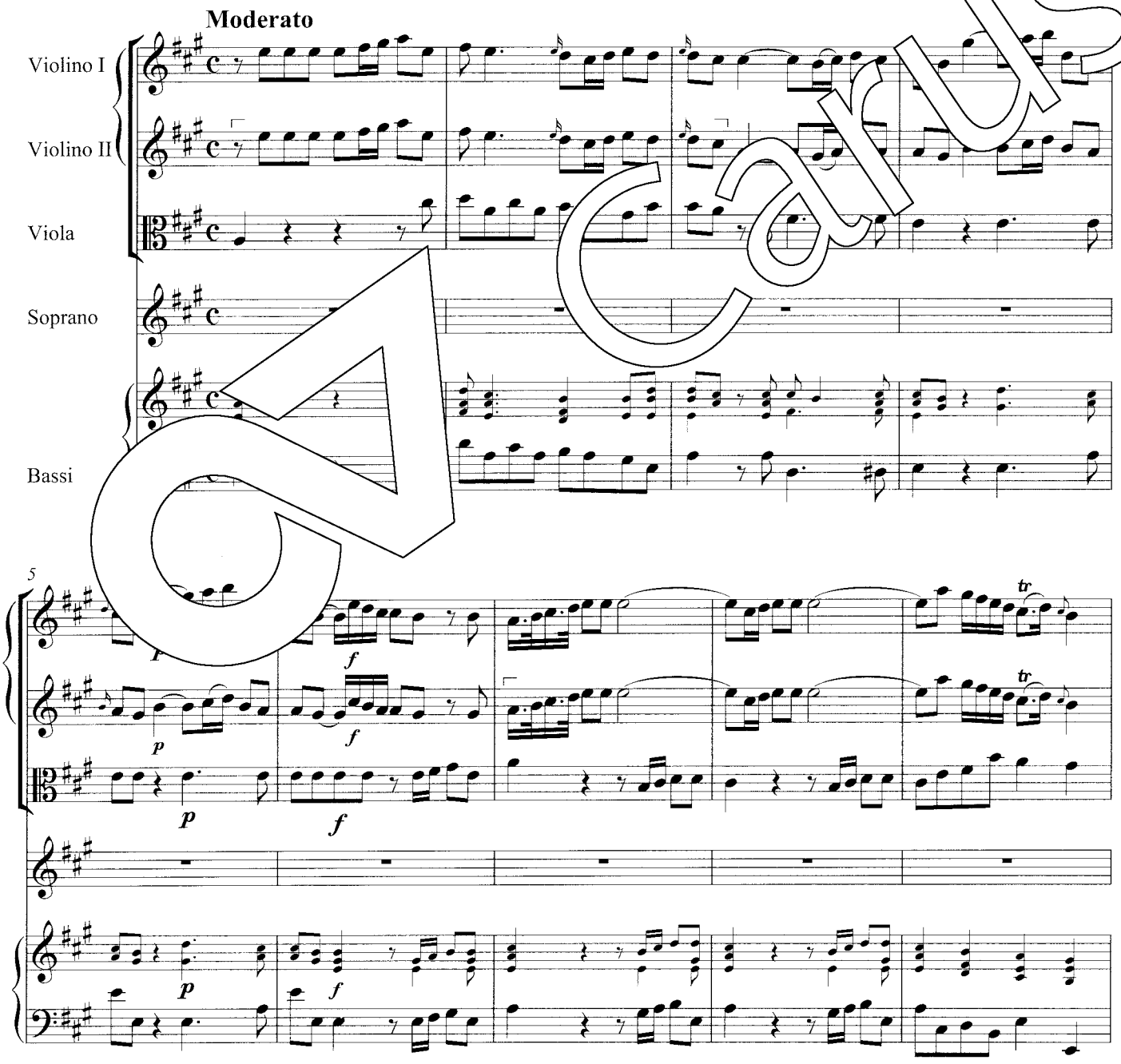
Carus



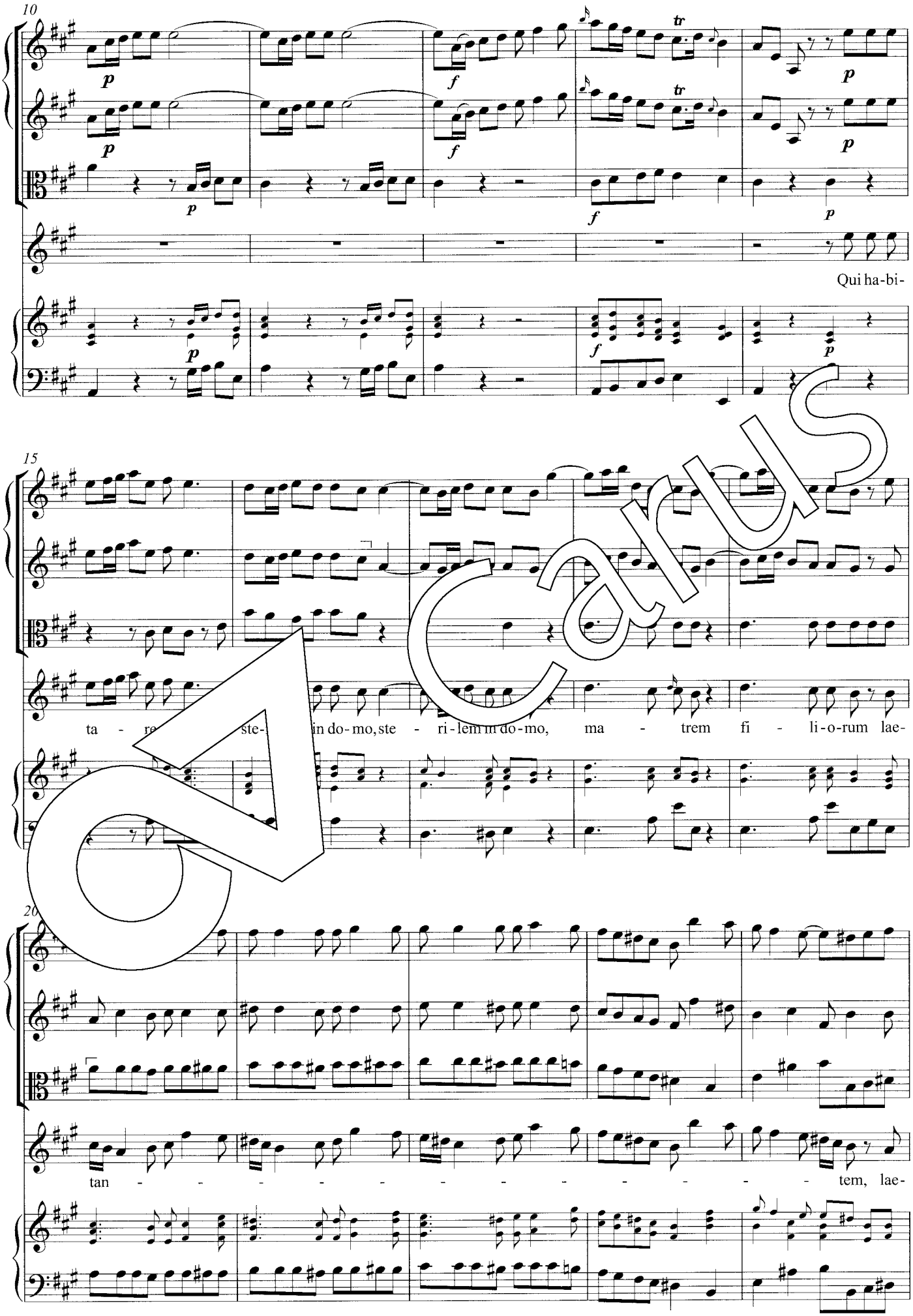
Carus



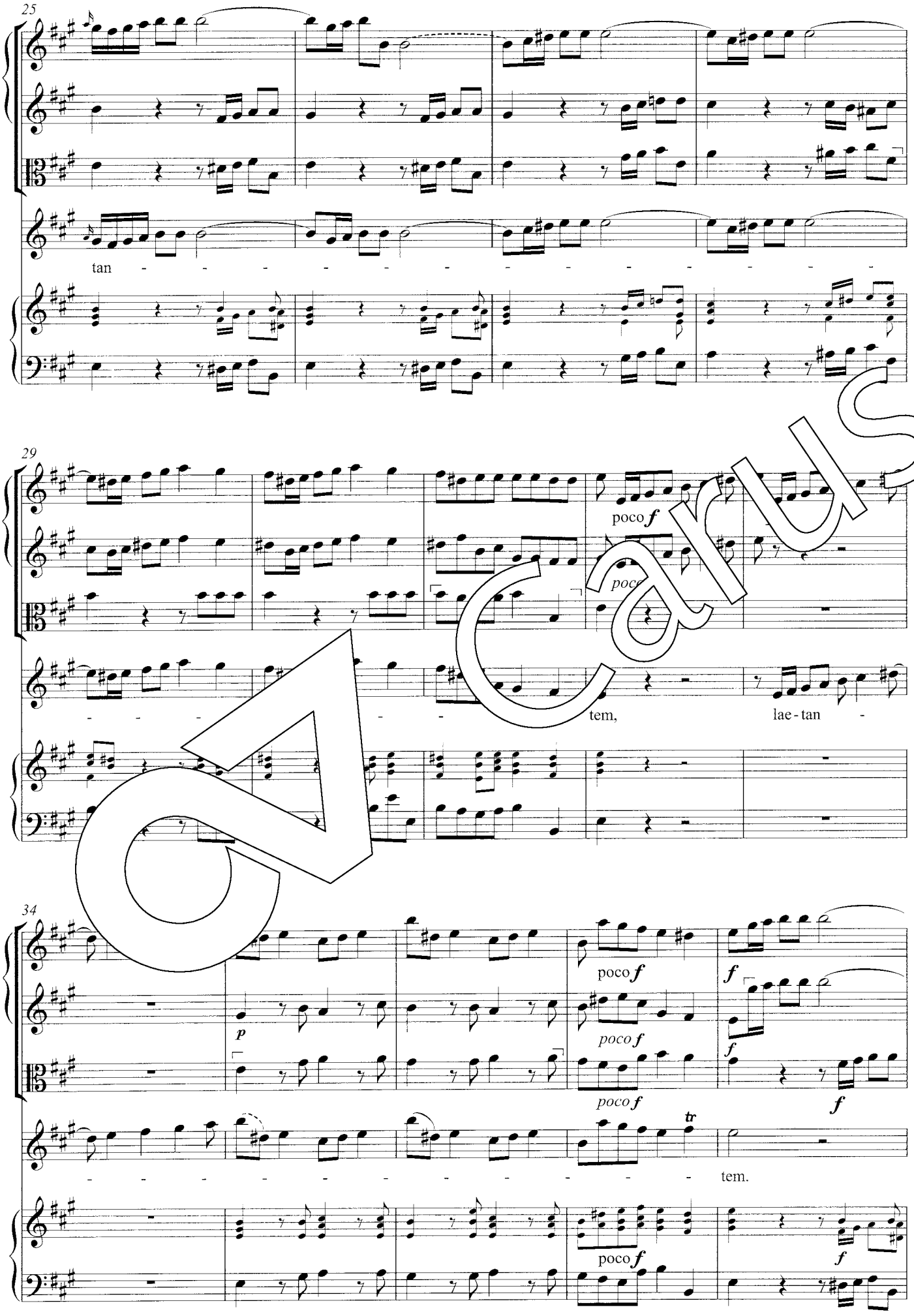
6. Qui habitare facit (Aria)



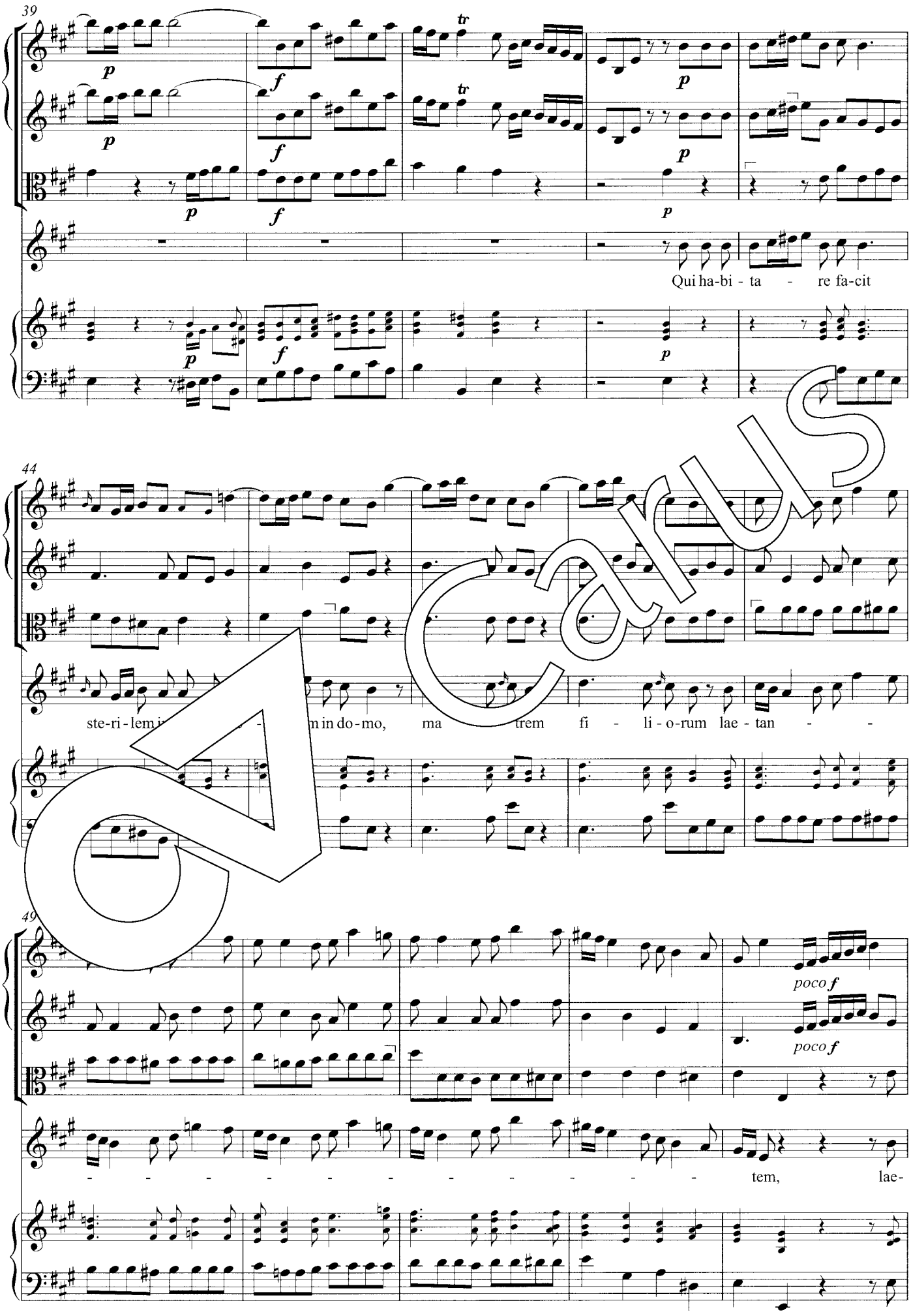
Carus


10
Qui ha-bi-
15
ta - re ste- in do-mo, ste - ri-lem in do-mo, ma - trem fi - li-o-rum lae-
20
tan - - - - - - - - - - - - tem, lae-

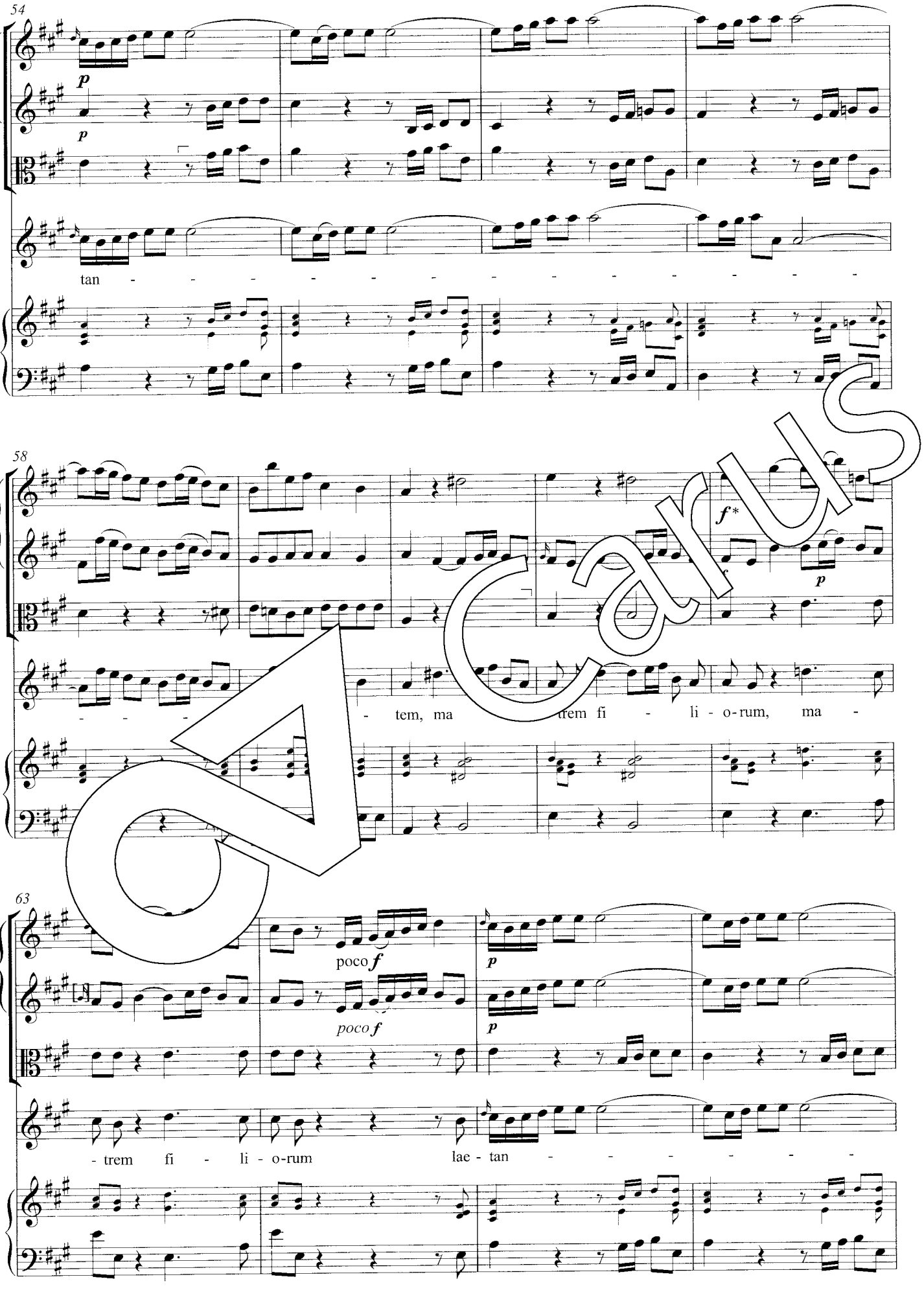
Carus


25
tan
29
poco f
poco
tem,
lae - tan
34
p
poco f
poco f
poco f
f
f
f
tr
tem.
poco f
f

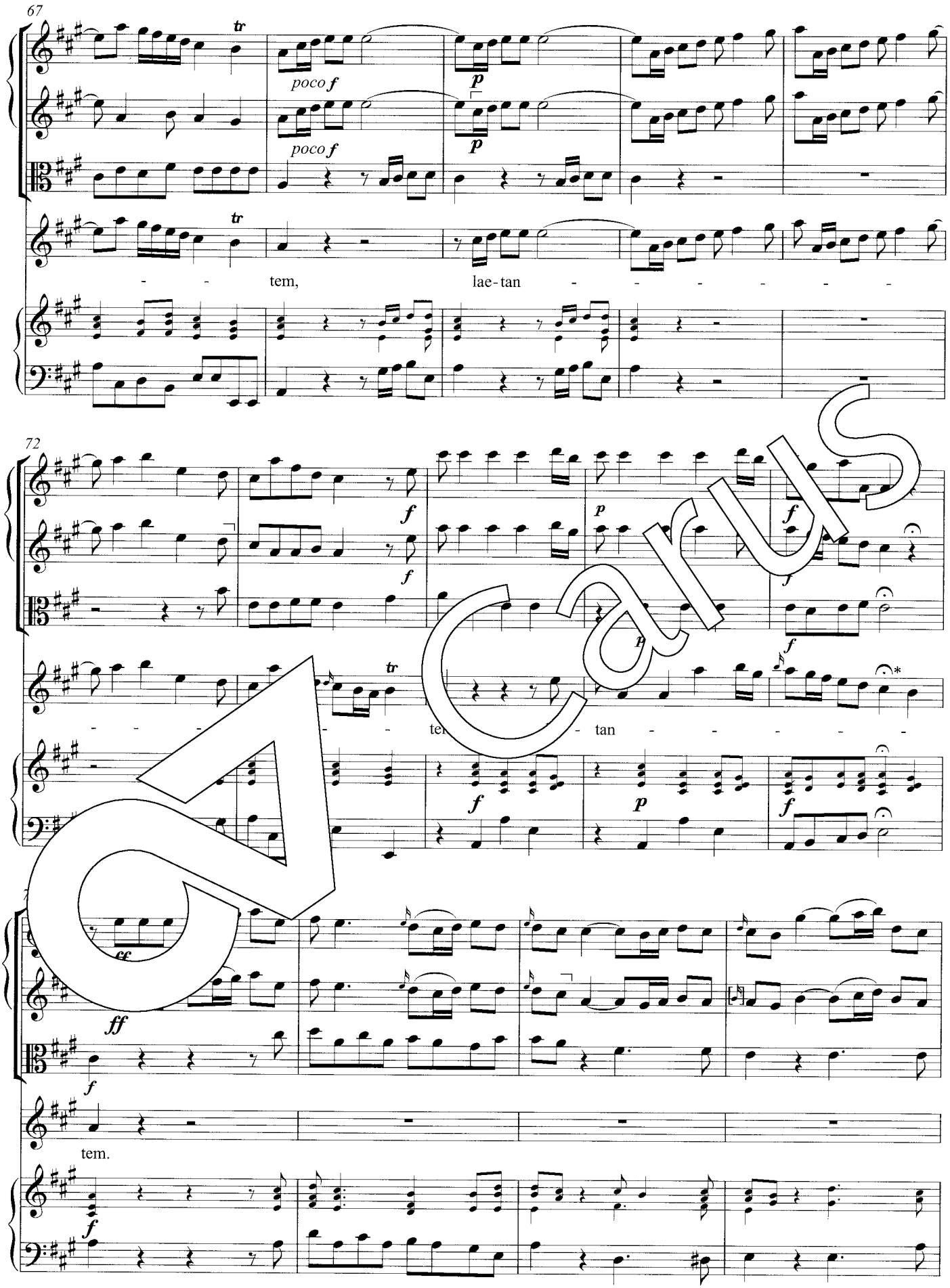
Carus


39
Qui ha-bi - ta - re fa-cit
44
ste-ri - lem i - m in do - mo, ma trem fi - li - o-rum lae - tan - -
49
poco f
poco f
- - - - - - - - - - - - tem, lae-

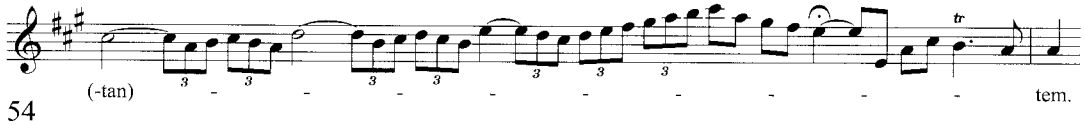
Carus

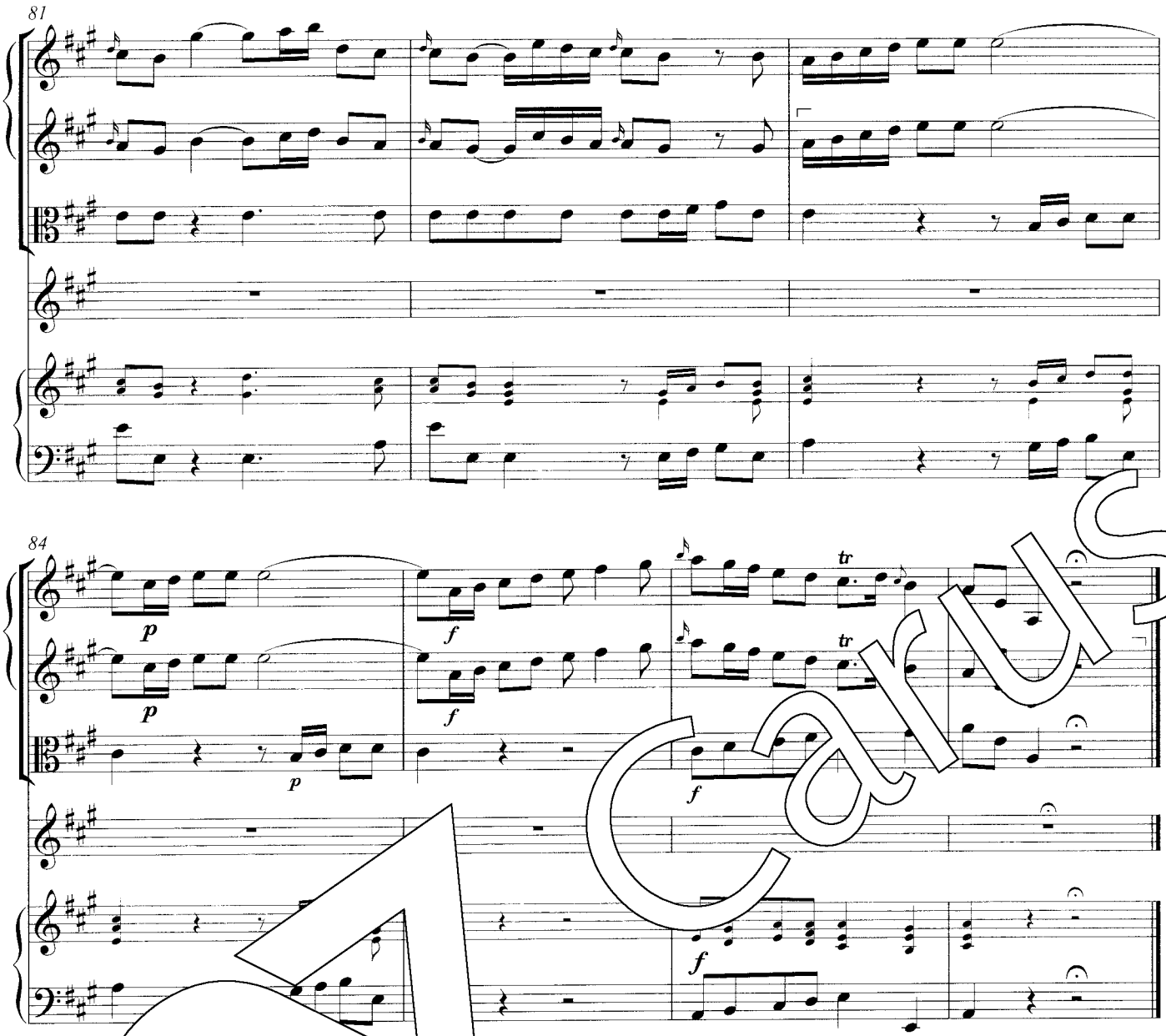


* *f erst auf dem zweiten Viertel?* / *f* not until the second beat?



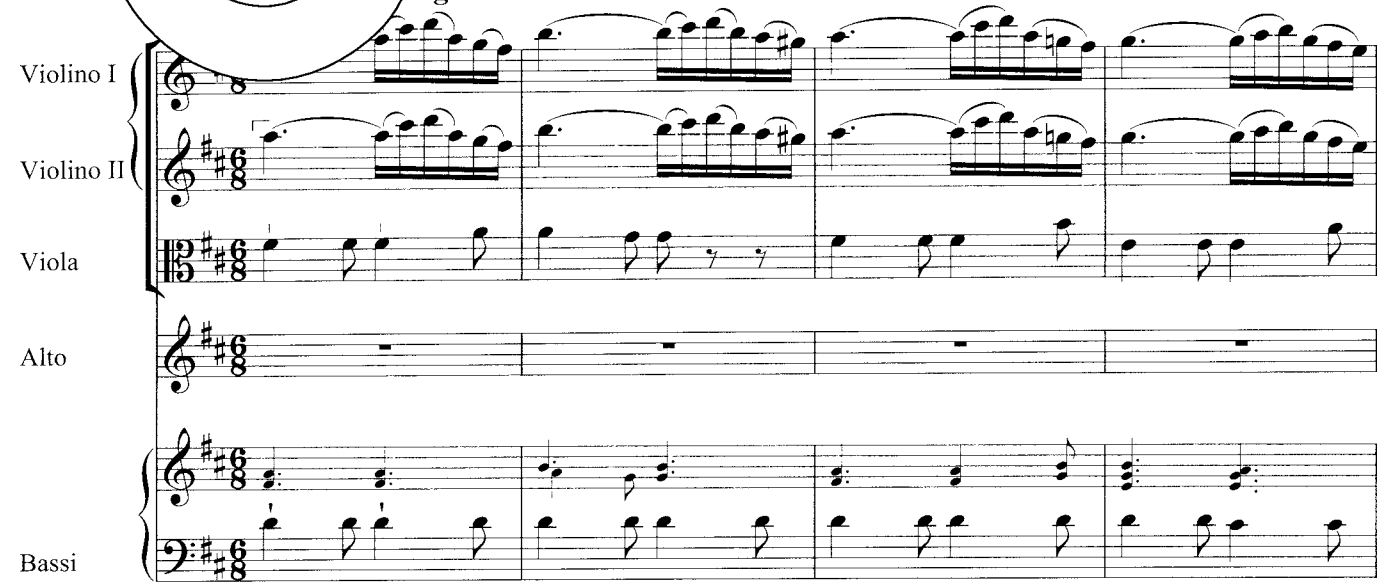
* *Vorschlag zur Ausführung der Kadenz* / Suggestion for the execution of the cadenza:



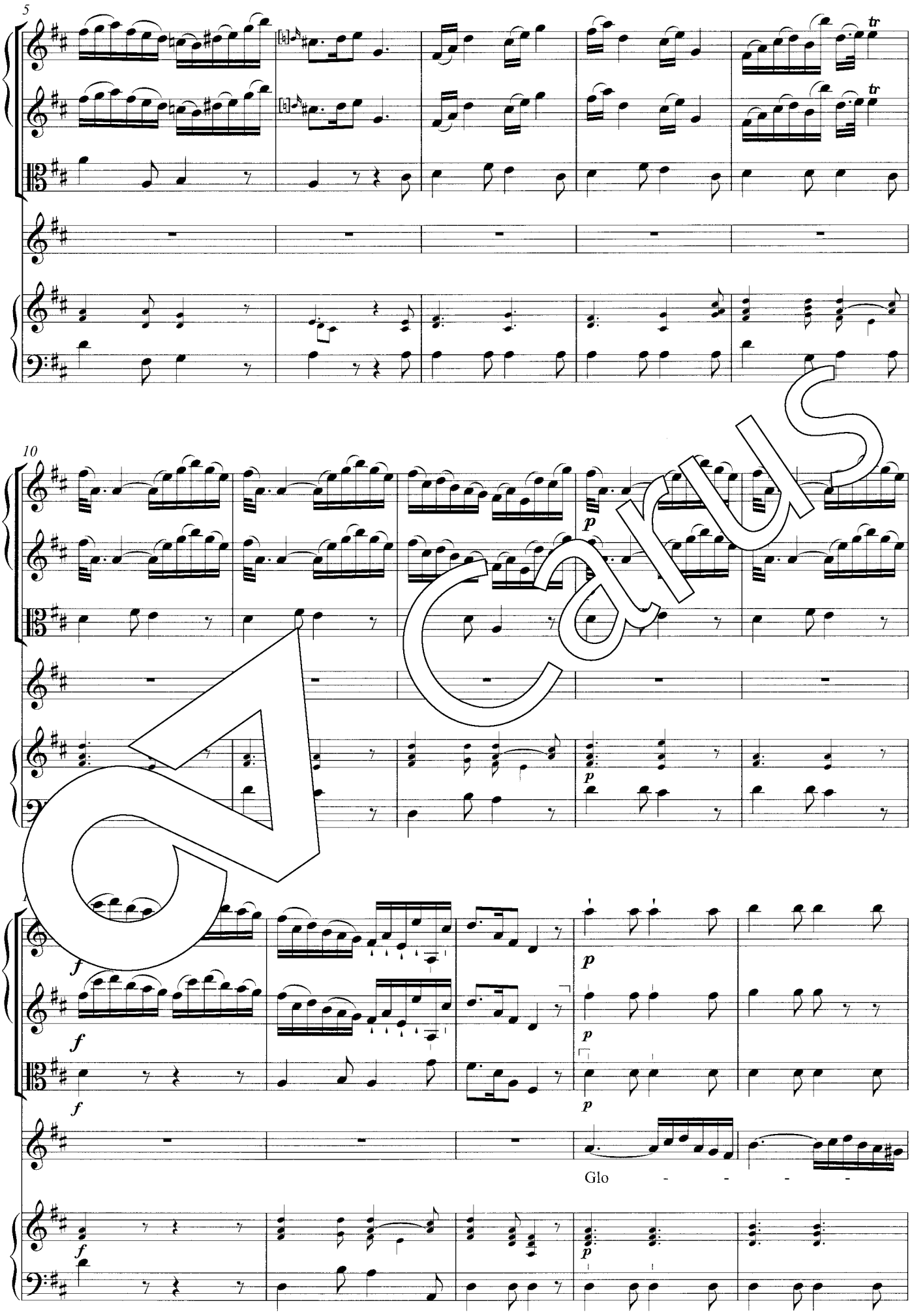


Gloria P (Aria)

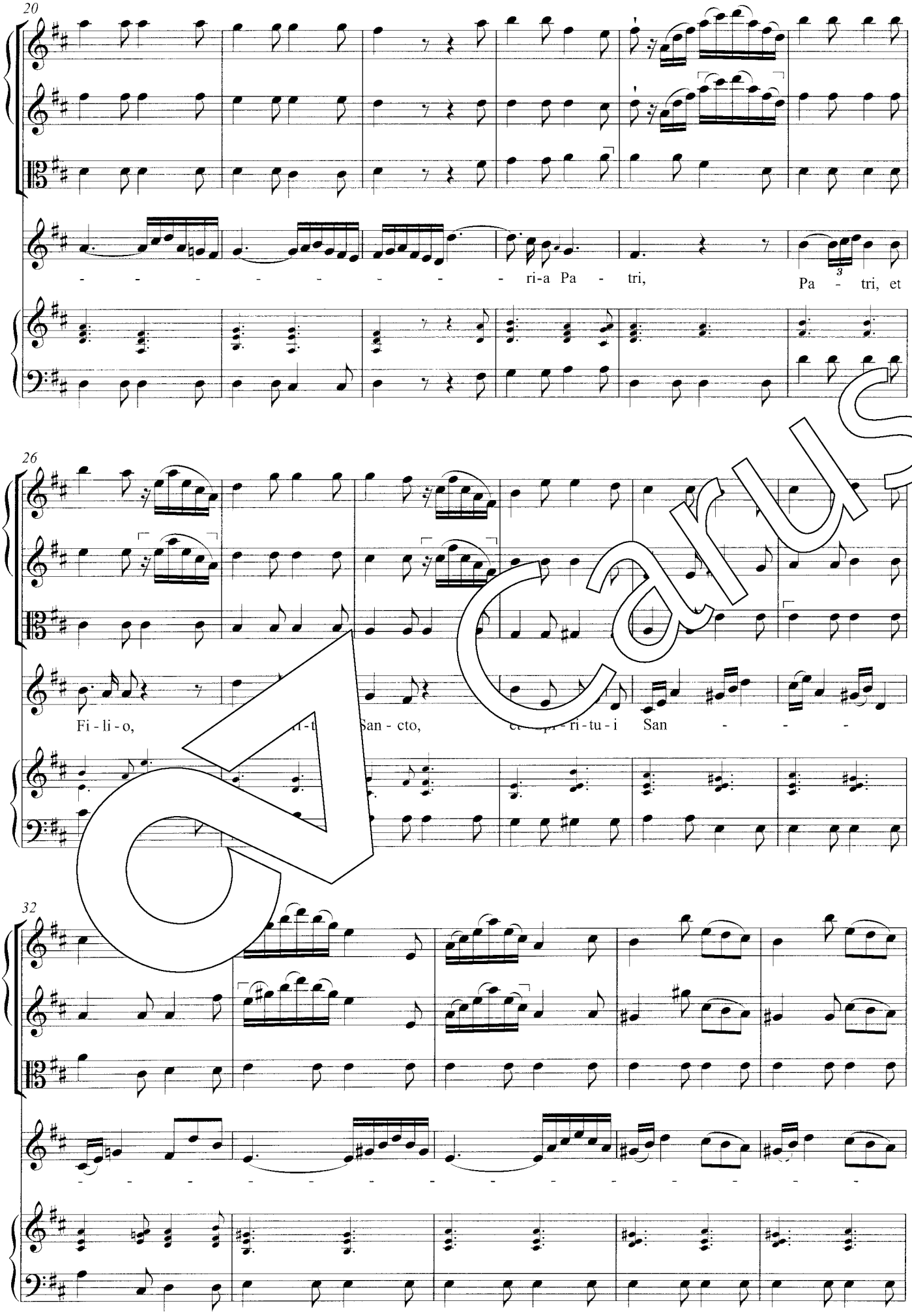
Non tr argo



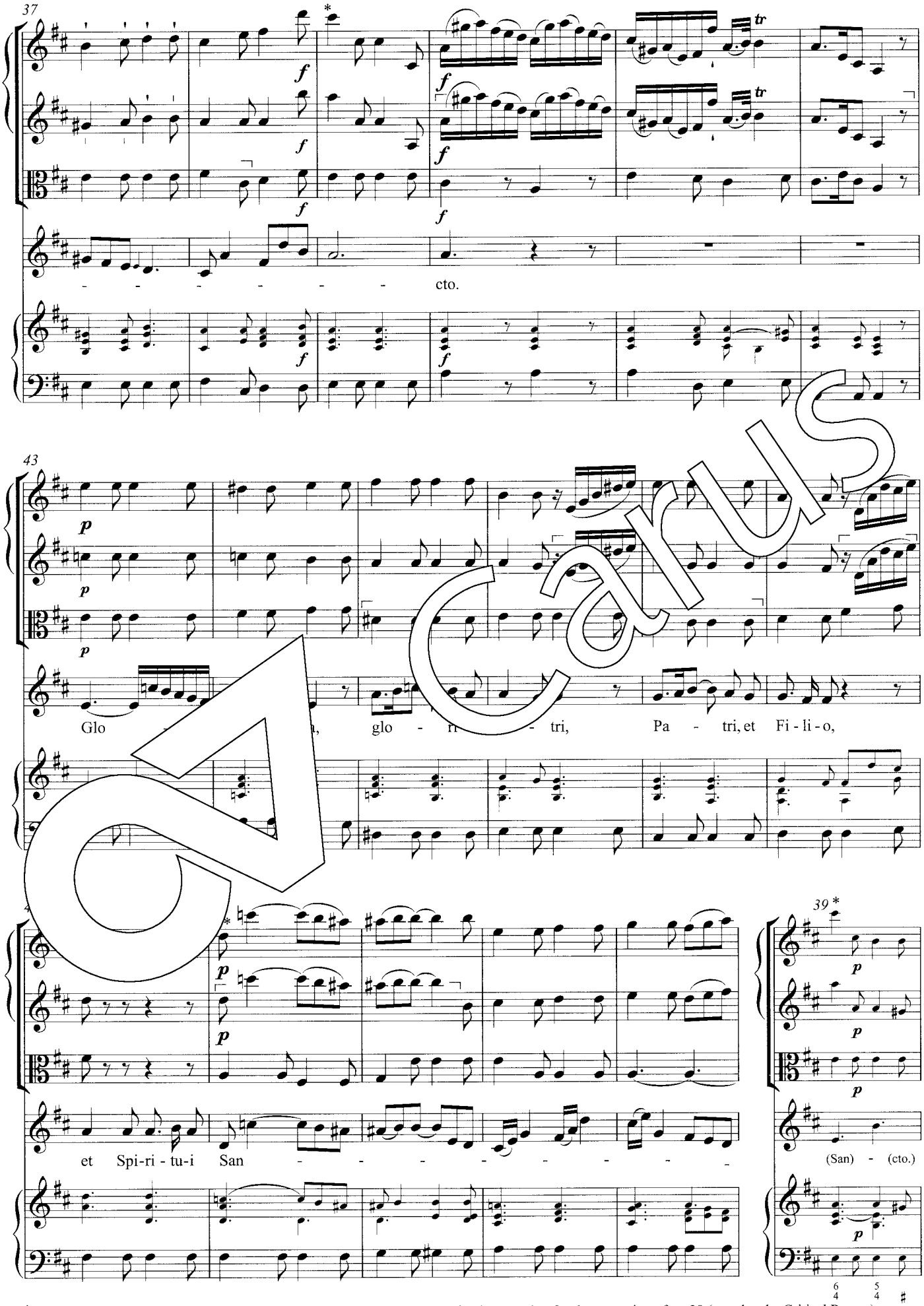
Carus



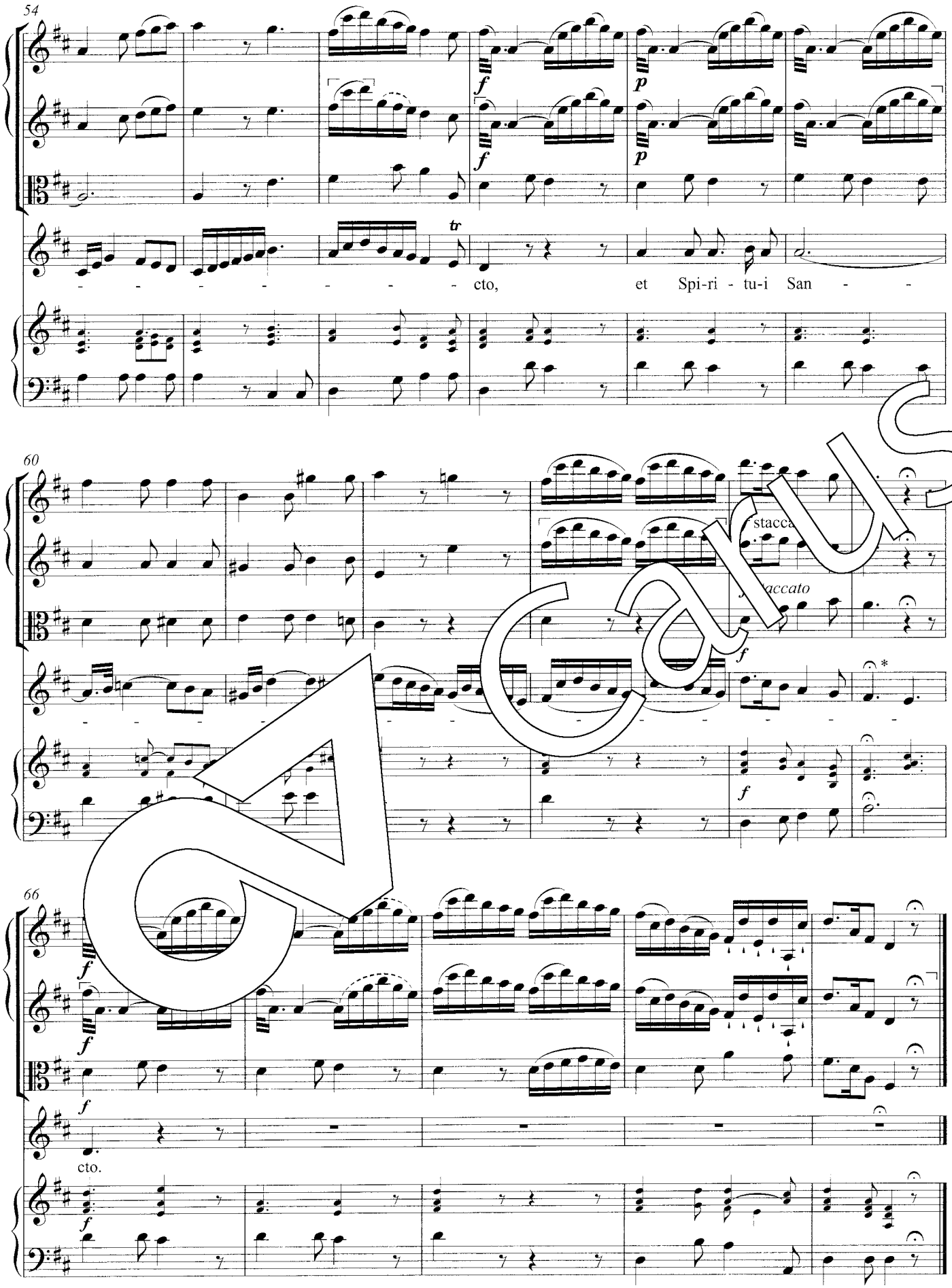
Carus



Carus

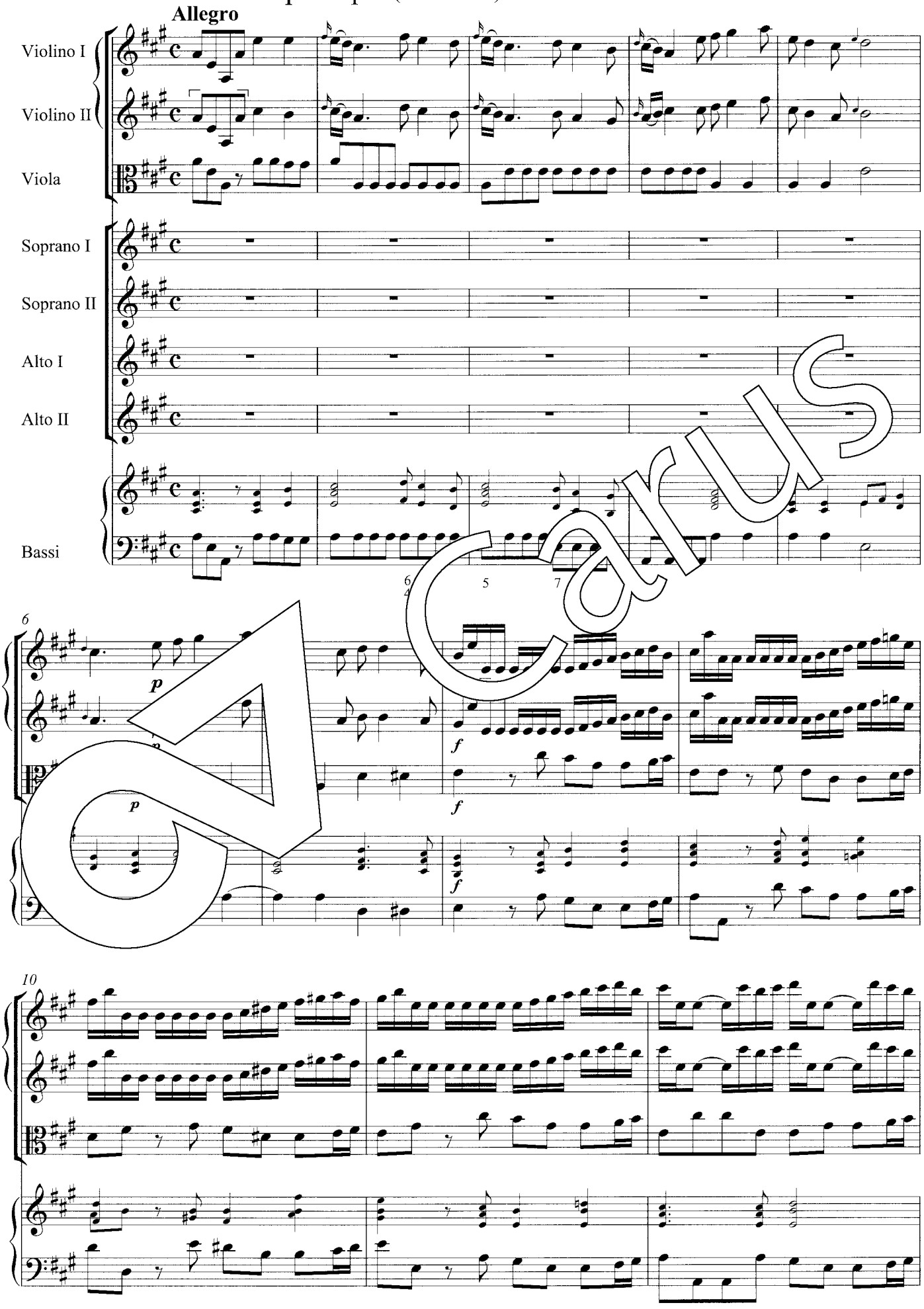


* *Vorschlag zur Ausführung von Takt 39 (siehe auch den Kritischen Bericht)* / Suggestion for the execution of m. 39 (see also the Critical Report):
** *Zur Dynamik der Violinen siehe den Kritischen Bericht.* / Concerning the dynamics of the violins see the Critical Report.

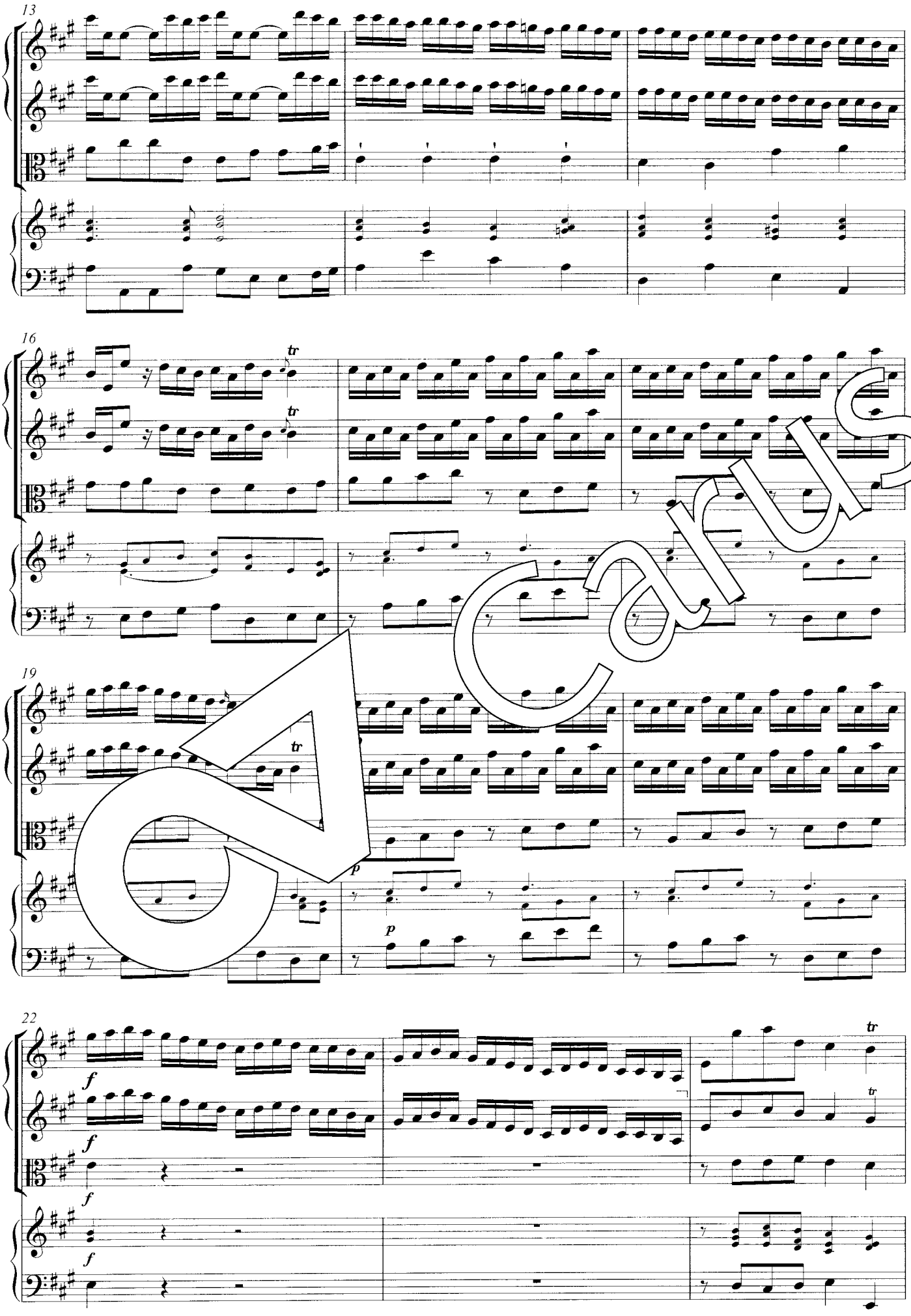


* *Vorschlag zur Ausführung der Kadenz* / Suggestion for the execution of the cadenza:

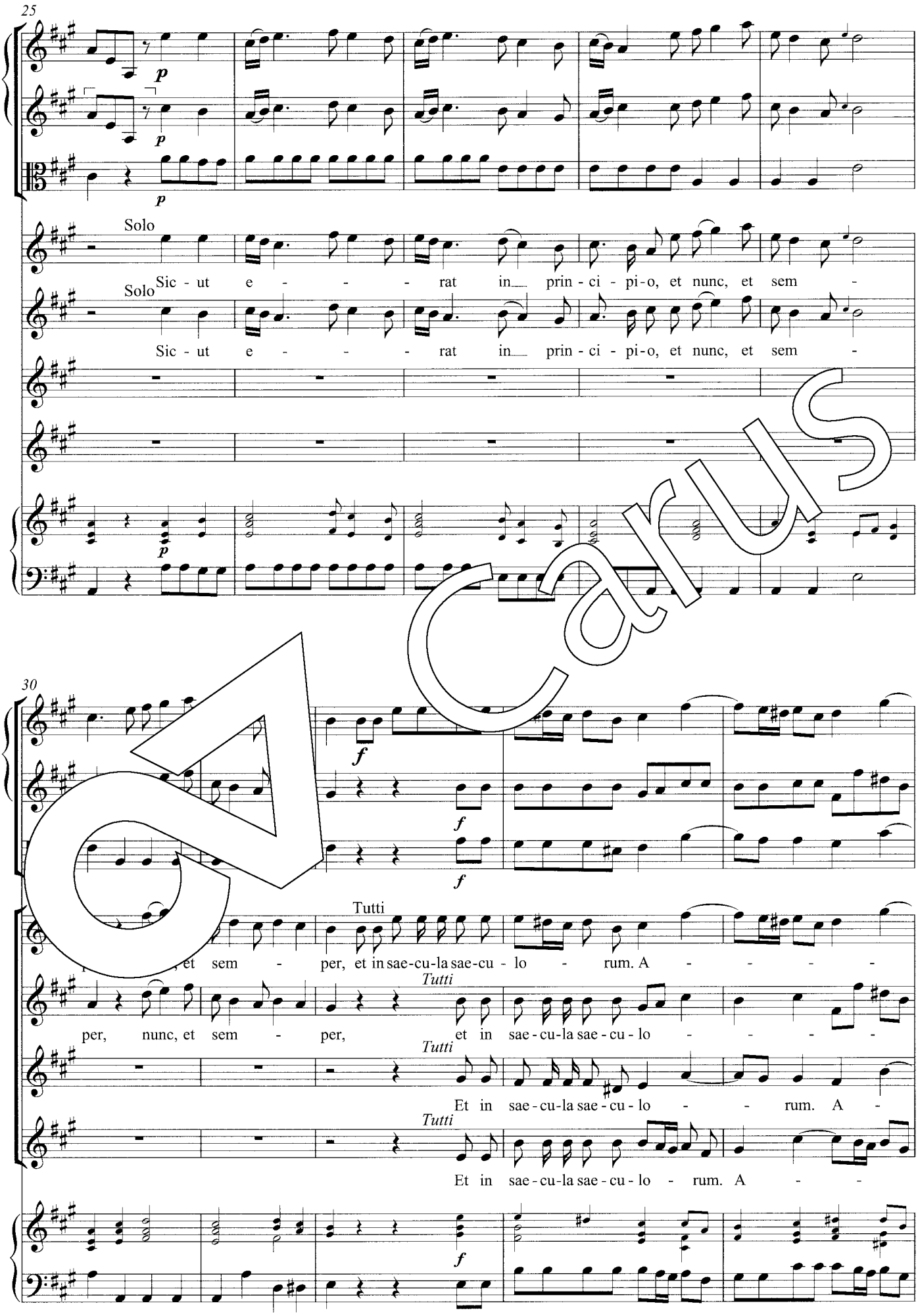
8. Sicut erat in principio (Soli / Coro)



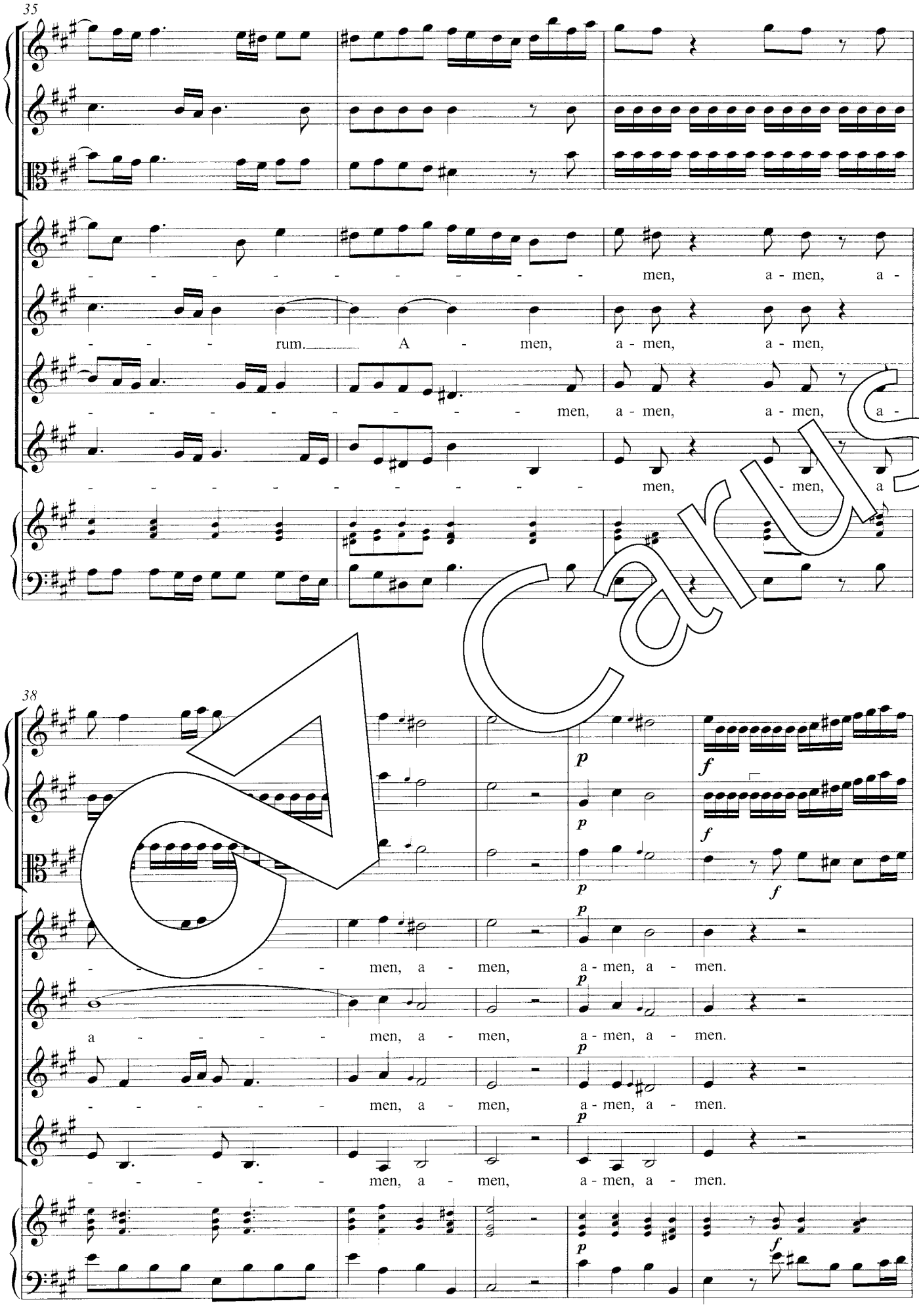
Carus



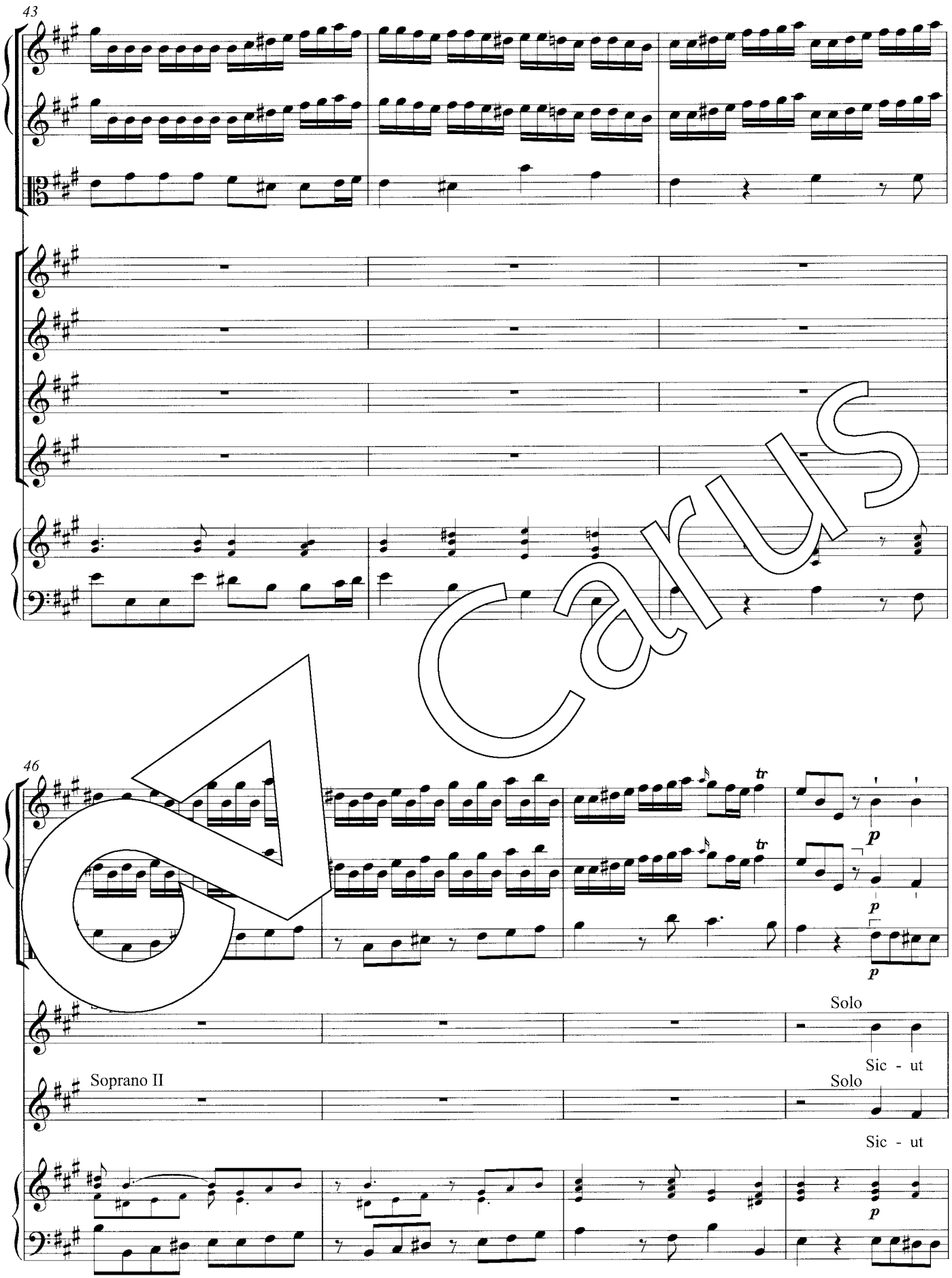
Carus


25
Solo
Sic - ut e - - - - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -
Solo
Sic - ut e - - - - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -
30
Tutti
et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - -
Tutti
per, nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - -
Tutti
Et in sae - cu - la sae - cu - lo - - rum. A -
Tutti
Et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - -

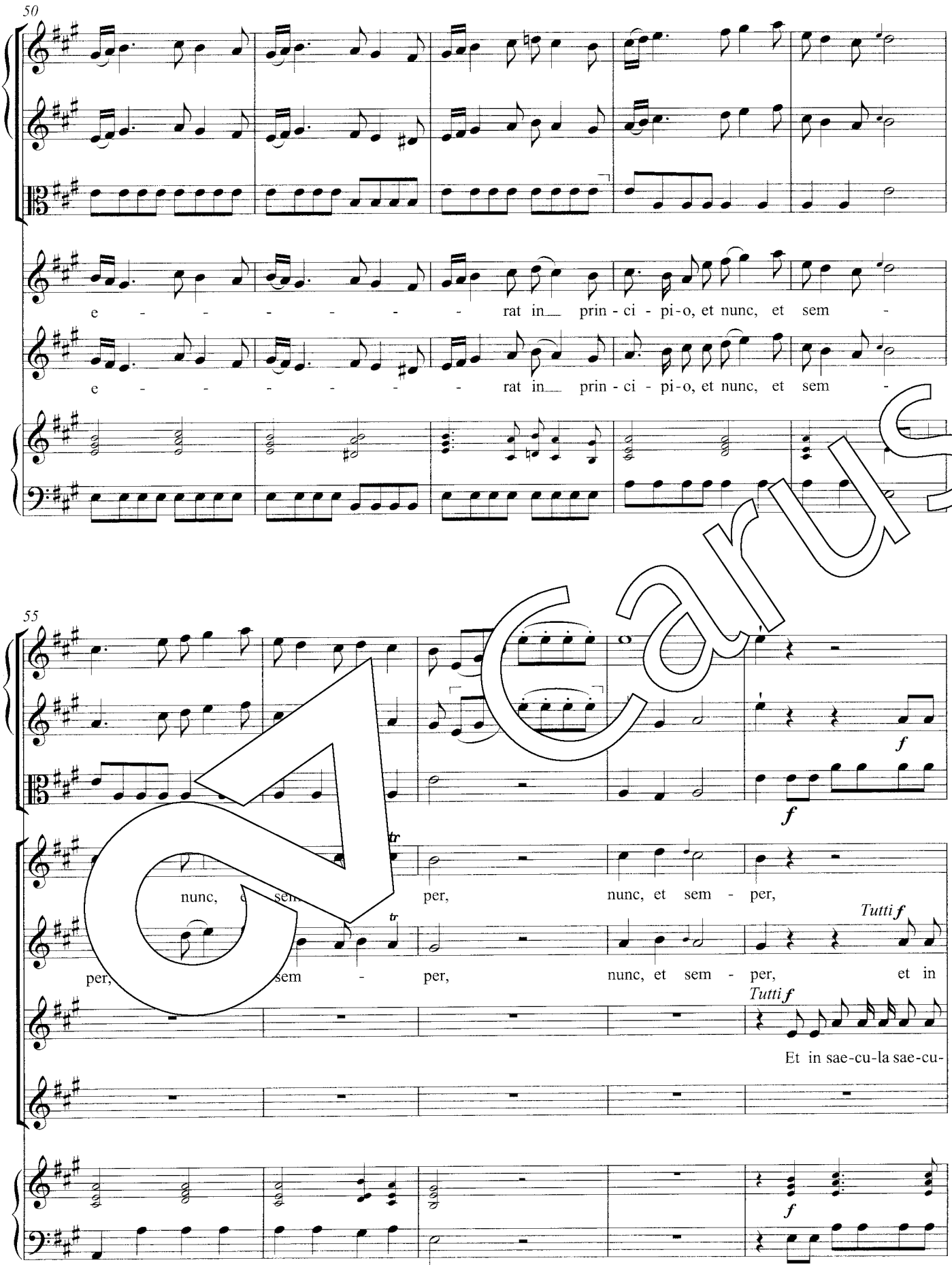
Carus


35
men, a - men, a -
rum. A - men, a - men, a - men,
men, a - men, a - men, a -
men, - men, a
38
p
f
men, a - men, a - men, a - men.
a - men, a - men, a - men, a - men.
men, a - men, a - men, a - men.
men, a - men, a - men, a - men.

Carus



Carus


50
e - - - - - - - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -
e - - - - - - - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -
55
f
f
nunc, et sem - per, nunc, et sem - per,
per, sem - per, nunc, et sem - per, et in
Tutti f
Tutti f
Et in sae-cu-la sae-cu-
f

Carus

60

f

Tutti f

in sae-cu-la sae-cu - lo - rum. A - - - - -

sae-cu-la sae-cu-lo - rum. A - - - - men, a - - - - - -

lo - - - rum. A - - - - - - -

Tutti f

In sae-cu-la sae-cu - lo - rum. A - -

64

tr

f

p

Solo

Tutti

- men, et nunc, et sem - per, nunc, et sem - per, et nunc, et

Solo

Tutti

- - - men, et nunc, et sem - per, nunc, et sem - per, et nunc, et

Tutti

- - - men, et nunc, et

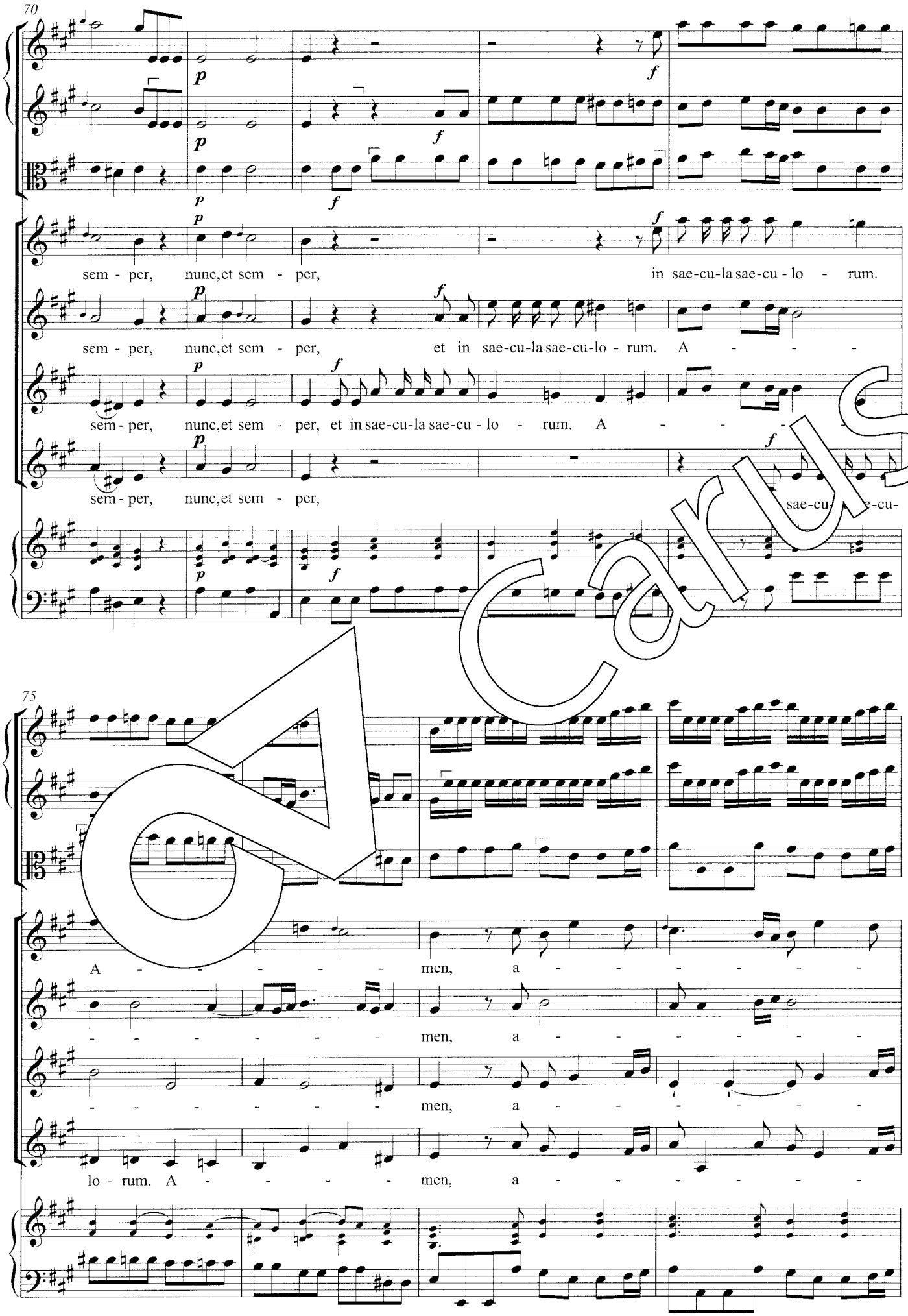
Tutti

- - - men, et nunc, et

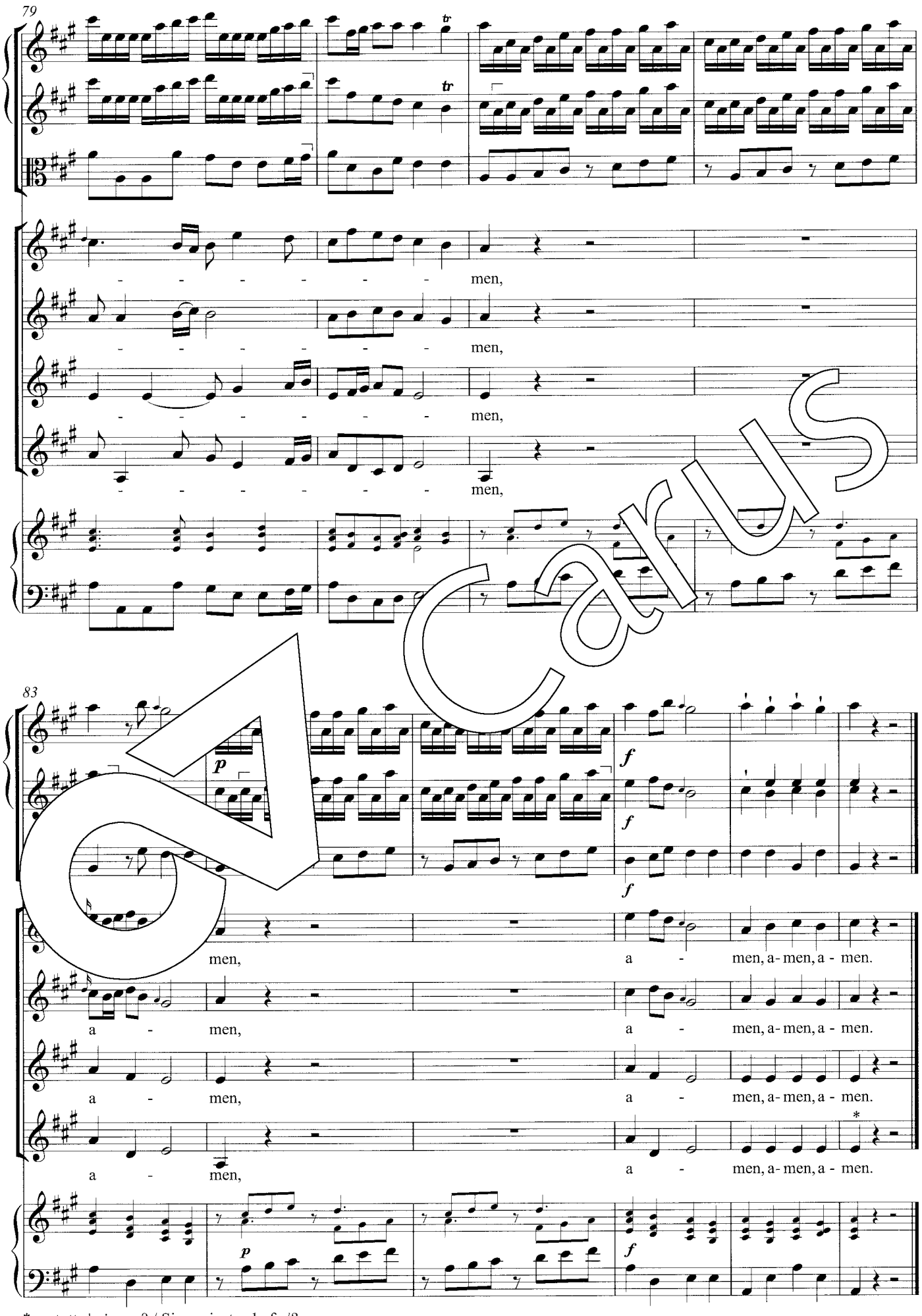
p

f

Carus


70
sem - per, nunc, et sem - per, in sae-cu-la sae-cu - lo - rum.
sem - per, nunc, et sem - per, et in sae-cu-la sae-cu-lo - rum. A - - -
sem - per, nunc, et sem - per, et in sae-cu-la sae-cu - lo - rum. A - - -
sem - per, nunc, et sem - per,
sae-cu-
-cu-
75
A - - - - - men, a - - - - - -
- - - - - - men, a - - - - - -
- - - - - - men, a - - - - - -
lo - rum. A - - - - - men, a - - - - - -

Carus



* a *statt* e' *singen?* / Sing *a* instead of *e'*?

Carus

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Von Hasses *Laudate pueri* in der Fassung für Frauenstimmen gibt es nur eine einzige nachgewiesene Handschrift, die unter der Signatur *M.S. ms. 141-10* in der Bibliothek des Conservatorio di musica „G. Verdi" in Mailand (I-Mc) aufbewahrt wird. Es handelt sich um eine in der Mitte des 18. Jahrhunderts vermutlich in Venedig angefertigte Partiturabschrift im Querformat 22 x 30 cm. Die noch in jüngerer Zeit vertretene Ansicht, das Exemplar sei ein Autograph Hasses,[1] trifft – zumindest in seiner Gesamtheit – keinesfalls zu. Unverkennbar waren an der Handschrift mindestens zwei Personen beteiligt: Der nicht näher identifizierte Hauptschreiber hat mit den Sätzen 1–3 und 7–8 den größten Teil des Manuskriptes angefertigt. In einigen dieser Sätze gibt es Ergänzungen (z. B. dynamische Zeichen) von der Hand eines zweiten Schreibers, der dann offenbar die meiste, wenn auch nicht alleinige Arbeit an den Sätzen 4–6 geleistet hat. Möglicherweise war auch Hasse selbst an der Abfassung beteiligt: So besitzen einige der vereinzelt anzutreffenden Generalbassziffern gewisse Übereinstimmungen mit den Schriftzügen des Komponisten, wenngleich diese Ähnlichkeiten zu gering für einen definitiven Beweis sind.

Das gut erhaltene, mit Tinte geschriebene und problemlos lesbare Exemplar besteht aus einer Titelseite und 166 beschriebenen Notenseiten (= 83 auf den recto-Seiten nachträglich paginierte Blätter); einige Papierlagen sind original nummeriert, Leerseiten gibt es nicht. Das Notenpapier ist mit 10 Liniensystemen bedruckt. Dabei steht in den Sätzen, die wegen ihrer Besetzung mehr als fünf Systeme erfordern – also in den Chorsätzen Nr. 1, 5 und 8 sowie im Duett Nr. 3 – auf jeder Seite eine Akkolade, während in den Arien Nr. 2, 4 und 7 auf jeder Seite zwei Akkoladen untergebracht wurden; auch in der Arie Nr. 6 gibt es pro Seite nur eine Akkolade, weil der Kopist in diesem Satz irrtümlich zwei Viola-Systeme vorgesehen und demnach 6 Systeme benötigt hat. Schlüssel und Vorzeichen stehen in der Regel nur am Beginn eines Satzes und in dessen Verlauf dann nicht mehr. Die Singstimmen sind in ihren entsprechenden C-Schlüsseln notiert. Für den Instrumentalbass wird bei hohen Lagen manchmal der Tenorschlüssel verwendet, der hier aber lediglich zur Reduktion von Hilfslinien dient und keine besetzungsmäßige Relevanz – etwa im Sinne eines Pausierens des Kontrabasses – hat. Außerdem wird im Generalbass-System einige Male der Sopran- oder Altschlüssel gebraucht, um ein Colla-parte-Spiel der Orgel mit höheren Singstimmen anzuzeigen. Eine gewünschte Unisono-Führung der Geigen wird durch zwei parallele Querstriche im System von Violine II bzw. durch die Anweisung „Uns:" [!] angezeigt, und ein Bass-Schlüssel oder ein „B:" im Viola-System bezeichnet die Koppelung der Bratschen in der Oberoktave zum Instrumentalbass. Bei Tonrepetitionen werden die üblichen Abbreviaturen verwendet (mit einem oder zwei Balken durchstrichene Hälse von Halbe- oder Viertelnoten), dynamische Vorschriften werden z. B. als *p.* oder *p.°* geschrieben; weitere Varianten solcher Abbreviaturen sind in ihren Bedeutungen ohne Probleme zu erschließen. Sechzehntel-Vorschlagsnoten werden sowohl mit zwei Fähnchen wie auch mit durchstrichenem Hals geschrieben. Ob das verwendete Trillerzeichen wie ein Praller oder wie ein flüchtig geschriebenes *tr* zu lesen ist, lässt sich nicht entscheiden. Die Setzung von Akzidenzien erfolgt nach damaligem Usus: Jedes zusätzliche Versetzungszeichen gilt für die Note, vor der es steht, und für deren unmittelbare Wiederholung; demnach ist es üblich, bei späterer Wiederkehr des zu verändernden Tones im Verlauf desselben Taktes ein erneutes Akzidens zu setzen, normalerweise jedoch nicht bei Tonwiederholung nach einem Taktstrich. Pausen werden nicht punktiert, sondern in Einzelwerten ausgeschrieben (also: Achtel- und Sechzehntelpause statt punktierter Achtelpause); bei längerfristigem Pausieren von Singstimmen während der Instrumentalritornelle stehen keine Pausen, sondern die jeweiligen Systeme bleiben leer. Die Platzierung von Artikulationsbögen ist auf Grund unklarer Länge oder divergierender Setzung an Parallelstellen nicht immer eindeutig (vgl. die unterschiedlichen Bogensetzungen in den Violinen zu Beginn der beiden Ecksätze). Uneinheitlich ist die Zusammenfassung von Notengruppen mittels Balken oder die Schreibung einzelner Achtel- oder Sechzehntelnoten mit Fähnchen.

Die Bezifferung des Generalbasses findet sich teils über, teils unter der Stimme von Orgel und Instrumentalbässen. Dabei fällt auf, dass der erste Satz relativ vollständig beziffert ist; anschließend gibt es nur noch sporadische Bezifferungen, nämlich zu Beginn der Sätze Nr. 2 und 8 sowie in Nr. 5. Dieser Umstand mag die Vermutung stützen, dass die Bezifferung in einem nachträglichen Arbeitsgang eingetragen wurde – womöglich unter Beteiligung des Komponisten. Bezifferungen aus zwei übereinander gesetzten Zahlen sind nicht immer so beschaffen, dass die größere davon oben steht.

In mehrstimmigen Vokalsätzen steht die Textunterlegung häufig nicht bei allen beteiligten Singstimmen. Die Zuordnung des Textes zu den Noten ist gelegentlich unklar – sei es, weil eine fehlende Textunterlegung nicht aus der Analogie mit anderen Singstimmen erschlossen werden kann, oder sei es, weil eine vorhandene Unterlegung wegen widersinniger Betonungen nicht plausibel ist. Die Orthographie des lateinischen Textes folgt dem damaligen Gebrauch bei eher sparsamer Verwendung von Interpunktion; die Umlaute „ae" und „oe" werden als Ligatur geschrieben.

Neben diesen Beeinträchtigungen enthält die Handschrift mehrere Schreibfehler, die im Abschnitt III. nachgewiesen werden. Zusammen mit einigen rhythmisch ungenauen vertikalen Platzierungen von Noten lassen die genannten Beobachtungen den Schluss zu, dass die Kopisten entweder flüchtig gearbeitet haben oder – was zumindest den zweiten Schreiber anbelangt – noch nicht besonders sachkundig waren.
Die Titelseite wurde vom Hauptkopisten wie folgt be-

[1] Vgl. die Artikel „Hasse, Johann Adolf" in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ausgabe, London 2001, Bd. 11, S. 113, sowie in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Bd. 8, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 801.

schrieben: *Laudate pueri / a 4 / Con Violini etc. / Del Sig^r: Gio^v: Adolfo Hasse / detto il Sassone. / [Schnörkel]*. Außerdem enthält die Seite einige Bibliotheksangaben (Stempel, Signatur und den Zusatz *Solo partitura*).

Der erste Satz „Laudate pueri" fängt auf fol. 1^v (S. 2) an. Vor der ersten Akkolade ist die Besetzung angegeben: *Violini* [steht zwischen den beiden für die Geigen bestimmten Systemen] / *Viola* / *Canto p.^mo* / *Canto 2:^o* / *Alto p.^mo* / *Alto 2:^o* / *Organo* (vgl. Abb. 1). Die nächsten Sätze beginnen auf den folgenden Seiten: Die Arie Nr. 2 „A solis ortu" auf fol. 22^v (S. 44), das Duett Nr. 3 „Excelsus super omnes gentes" auf fol. 28^v (S. 56), die Arie Nr. 4 „Quis sicut Dominus" auf fol. 45^r (S. 89), der Chorsatz Nr. 5 „Suscitans a terra" auf fol. 51^r (S. 101), die Arie Nr. 6 „Qui habitare facit" auf fol. 57^r (S. 113), die Arie Nr. 7 „Gloria Patri" auf fol. 66^r (S. 131) und der Schluss-Satz Nr. 8 „Sicut erat" auf fol. 70^v (S. 140). Neuerliche Besetzungsangaben – allerdings nur für Violinen und Bratschen – finden sich zu Beginn der Nummern 5 und 6; dies bedeutet, dass die gewünschte Besetzung der Solostimmen jeweils nur aus der Schlüsselung ersichtlich wird. Abgesehen von Tempoangaben gibt es innerhalb des Werkes keine besonderen Satzüberschriften.

Dem Herausgeber stand für seine Arbeiten ein Mikrofilm der Quelle zur Verfügung.

Hasses eigene Bearbeitung des *Laudate pueri* für gemischten Chor mit hinzugefügten Oboen bzw. Flöten im Orchester ist in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden in einer ebenfalls singulären Abschrift erhalten.[2] Auf einen Abgleich mit dieser Fassung wird hier weitestgehend verzichtet, weil das Werk im Zuge der Umarbeitung von der früheren gleichstimmigen in die gemischtstimmige Version zahlreichen Änderungen unterzogen wurde:[3] Die Arien Nr. 2 und Nr. 6 entfielen völlig, und auch bei den mehr oder weniger identischen Sätzen bestehen viele Unterschiede im Detail. – Die spätere Version wird hier lediglich in Einzelfällen zur Klärung herangezogen.

II. Zur Edition

Der Befund der Quelle wird in normaler Stichgröße von Noten, Pausen, Akzidenzien, Fermaten, Keilen oder Staccatopunkten wiedergegeben. Entsprechend erscheinen alle hieraus übernommenen Beischriften (z. B. Solo / Tutti) in geradem Druck, gegebenenfalls aber in normalisierter Schreibweise. Vorhandene dynamische Zeichen und Triller werden in der üblichen geschwungenen Form und in normaler Stichgröße wiedergegeben.

Zusätze des Herausgebers sind an folgenden Erscheinungsformen zu erkennen: Ergänzte Noten, Pausen, Akzidenzien (auch Warnungsakzidenzien), Fermaten oder Keile erscheinen im Kleinstich; dies gilt auch für die Aussetzung des Generalbasses. Ergänzte Bögen werden gestrichelt wiedergegeben. Alle hinzugefügten Beischriften, Triolen- und Taktzahlen sind kursiv gesetzt; ergänzte dynamische Zeichen und Triller erscheinen im Kleinstich. Was sich auf eine der genannten Arten nicht sinnvoll kennzeichnen lässt, wird durch eckige Klammern als Herausgeberzutat ausgewiesen (z. B. Vorschlagsnoten und zugehörige Akzidenzien).

Satznummerierungen, Satzüberschriften und Besetzungsangaben werden in gerader Schrift und normalisierter Formulierung wiedergegeben, auch wenn sie in der Quelle gar nicht oder in anderer Schreibweise vorkommen. Abbreviaturen wurden aufgelöst. Zur Kennzeichnung von Stimmen, die in der Quelle nicht ausgeschrieben, sondern durch Devise verlangt sind, dienen kleine Häkchen (⌐¬) über den jeweiligen Systemen.

Akzidenzien werden nach heutigem Gebrauch gesetzt: Unnötige Wiederholungsakzidenzien innerhalb desselben Taktes fallen demnach weg, Vorzeichen bei Tonwiederholungen hinter Taktstrichen sind ohne diakritische Kennzeichnung hinzugefügt. Zu den weiteren Einrichtungen gemäß heutiger Notationspraxis gehören die Ausrichtung der Notenhälse, die Balkensetzung, die Schreibweise von Pausen (z. B. punktierte Sechzehntelpause statt Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelpause) sowie Platzierung und Anordnung der Generalbass-Bezifferung. Fehlende Ganztaktpausen wurden ohne Kennzeichnung ergänzt. Das Notenbild wurde im Hinblick auf die Positionierung von Bögen und dynamischen Zeichen behutsam vereinheitlicht, allerdings nicht mit dem Ziel einer völligen Angleichung von Parallelstellen.

Die Singstimmen erscheinen in den heute gebräuchlichen Schlüsseln. Mehrstimmige Vokalsätze haben eine vollständige Textunterlegung aller Stimmen erhalten, eventuell vorhandene Schreibkürzel wurden aufgelöst. Die Orthographie des lateinischen Textes einschließlich Interpunktion und Trennung richtet sich grundsätzlich nach dem *Antiphonale Monasticum*, Tournai 1934 (Nachdruck 1995).

Alle Maßnahmen des Herausgebers, die nicht durch die vorangehenden Generalhinweise erfasst oder aus einer diakritischen Kennzeichnung ersichtlich sind, werden unter den nachfolgenden Anmerkungen aufgeführt.

---

[2] Vgl. die Edition der gemischtstimmigen Fassung in: *Johann Adolf Hasse. Werke*, Bd. IV/1, hrsg. von Wolfgang Hochstein, Stuttgart 1999 (Carus 50.701), sowie als Einzelausgabe im Carus-Verlag, Stuttgart 2006 (Carus 40.970).

[3] Näheres bei Wolfgang Hochstein, „Die beiden ‚Laudate pueri'-Vertonungen von Johann Adolf Hasse (1699–1783)", in: *Cari amici. Festschrift 25 Jahre Carus-Verlag*, hrsg. von Barbara Mohn und Hans Ryschawy, Stuttgart 1997, S. 22–33.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, Bc = Basso continuo, S = Soprano, Vl = Violino, Va = Viola.
Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Bemerkung.
Die Schreibweisen „Vl I(=II)" und „Bc(=Va) werden verwendet, wenn sich die folgende Anmerkung auf einen Quellenbefund bezieht, bei dem die Violine I bzw. der Instrumentalbass ausgeschrieben und die in Klammern genannte Stimme durch Devise gefordert ist. – Da das Werk nur in einer einzigen Quelle überliefert ist, beziehen sich alle Angaben auf diese; Ausnahmen sind die wenigen Hinweise auf die in Anmerkung 2 genannte Fassung für gemischte Stimmen.

1. Laudate pueri

6	Vl II	Vorschlag als Achtelnote geschrieben.
17, 20	Bc	Die drei letzten Noten sind im Tenorschlüssel notiert.
20	Vl I(=II)	Siebte Note irrtümlich d^2 statt e^2.
20	Va	*p* steht erst bei zweiter Note.
25	S I/II	Statt „Solo" bei jeder Stimme steht „Soli" zwischen den Systemen der beiden Soprane.
25	S II	Letzte Note cis^2 statt h^1.
29	S I/II	Vorschlag als Achtelnote geschrieben.
32–33	Bc	Orgel-Oberstimme im Sopranschlüssel notiert.
32	Bc	Beim Einsatz der Orgelstimme steht die widersinnige Angabe *p* (in der Edition zu *f* korrigiert).
35–36	Bc	Orgel-Oberstimme im Sopranschlüssel notiert.
38–39	Bc	Orgel-Oberstimme im Altschlüssel notiert.
39–41	Bc	Ab zweiter Note T. 39 bis Ende T. 41 im Tenorschlüssel notiert.
41	S II	Letzte Note mit überflüssiger Überbindung in den nächsten Takt.
42	Vl I	*p* steht bereits in der Taktmitte.
42	A I	Irrtümliche Textunterlegung „-ni" am Taktanfang.
43	Bc	Orgel-Oberstimme im Sopranschlüssel notiert.
45	Bc	Bezifferung 3 bei der zweiten statt dritten Note.
52	Vl I, S II	Vorschlag als Achtelnote geschrieben.
52	Vl I/II	Letzte Note mit überflüssigem Bogen in den nächsten Takt.
61	S I	Mit überflüssigem Bogen über den drei ersten Noten.
62	Bc	In der Bezifferung der fünften Note steht irrtümlich eine 4 statt des Kreuzes.
63	S I/II	Letzte Note mit überflüssigem Bogen in den nächsten Takt.
65	S II	Letzte Note h^1 statt a^1.
68–69	Bc	Orgel-Oberstimme im Sopranschlüssel notiert.
71–72	Bc	Orgel-Oberstimme im Sopranschlüssel notiert.
74	Vl II	Erste Note eis^2 statt dis^2.
76	S I/II	Vorschlag als Achtelnote geschrieben.
76	S II	Dritte Note cis^2 statt his^1.
80	Vl I	Zweite Note in Form von zwei übergebundenen Achtelnoten e^2 geschrieben.
83–84	Bc	Orgel-Oberstimme im Altschlüssel notiert.
84	A I	Textunterlegung „nun" statt „nunc".
85	Vl I	Lesart der Quelle: Die beiden ersten Noten ergeben musikalisch keinen Sinn und wurden in der Edition durch Pausen ersetzt.
86	S I	Letzte Achtelnoten zusammengebalkt.
87	Vl II	Letzte Note h^1 statt a^1.
87	S II	Zwei übergebundene Viertelnoten statt Halbe Note h^1.
90	S I/II	Statt „Solo" bei jeder Stimme steht „2" über dem System von S I.
91	S I/II	Vorschlag als Achtelnote geschrieben.
91	S II	Letzte Achtelnote h^1 statt a^1.
91	Bc	Erste Bezifferung 6 statt 5.
96	S II	Vorschlag als Achtelnote geschrieben.
100	S II	Zwei übergebundene Viertelnoten statt Halbe Note h^1.
101	Bc	Zweite Bezifferung steht bereits unter der zweiten Note.
103, 104	S I	Vorschlag als Achtelnote geschrieben.
108	S I/II	Vorschlag als Achtelnote geschrieben.
108	S I/II, A I/II	Textunterlegung ohne das Wort „in". Ergänzt gemäß T. 111.
111	S II	Vorschlag als Achtelnote geschrieben.
117	alle Stimmen	Hinter T. 117 wurde in der Quelle zunächst die Vl I-Stimme von T. 119 geschrieben. Der Fehler wurde sogleich durch Kanzellieren korrigiert.
120	Bc	Mit Bogen über den drei letzten Noten.

Vermerk am Satzende: „Segue à solo.".

2. A solis ortu

18	Vl I	Unter den Noten 2 und 3 stehen insgesamt drei Keile.
32	Vl I/II, S	Bögen in Vl I auf den Noten 1–6, in Vl II auf 2–3 und 4–6 und im S auf 1–6. Edition in Angleichung an T. 33.
34–35	S	Textunterlegung von Takt 34 Mitte bis 35 Mitte um ein Achtel verschoben und dadurch mit unsinnigen Betonungen. Änderung gemäß Takt 65–66.
47	S	Vorschlag als Achtelnote geschrieben.
50	Bc(= Va)	Letzte Note mit überflüssigem Bogen in den nächsten Takt.
54	Va	Erste Note fis^1 statt e^1.
63	Vl I	Ohne Legatobogen bei den zwei ersten Achtelnoten, aber mit Triller auf der Achtelnote a^1. Edition in Angleichung an Violine II.
66	Va	Letzte Note d^1 statt cis^1.
74	S	Silbe „-men" schon unter der zweiten Note.
78	Va	Zweite Note e^1 statt cis^1.
84	Bc	Erste Note d^1 statt cis^1.
91	Va, Bc	Pause in der zweiten Takthälfte als Halbe Pause geschrieben.

3. Excelsus super omnes

6–9	Bc	Im Tenorschlüssel notiert.
8	Vl I(=II)	Sechste Note h^2 statt d^3. Edition in Angleichung an T. 91 sowie an die spätere Fassung für gemischte Stimmen.
23	A	Letzte Note fis^1 statt e^1.
78	Vl I/II	Legatobogen reicht bis zur Vorschlagsnote.
89	Va	Fünfte Note e^1 statt d^1.

4. Quis sicut Dominus

10–13	Vl I(=II)	In den Akkorden ist nur die oberste Viertelnote punktiert.
10	Vl I(=II)	*f* steht erst am Taktende.
10–13	Bc	Die in der Edition durchgängig gewählte Schreibweise mit separat gehalster, mit Keil und entsprechender Dynamik versehener dritter Note wird in der Quelle nur in T. 11 benutzt.
18	Vl I(=II)	Vorschlag als Sechzehntelnote geschrieben.
36, 37	S	Vorschlag als Sechzehntelnote geschrieben.
46	Vl I/II	Vorschlag als Sechzehntelnote geschrieben.
51	Vl I(=II), Va	Vorschlag als Sechzehntelnote geschrieben.
54	Vl I	Letzte Note mit überflüssigem Bogen in den nächsten Takt.
65–67	S	Vorschlag als Sechzehntelnote geschrieben.
67	S	Erste Note a^1 statt c^2. Einrichtung als Vorschlag von oben analog zu den vorangehenden Takten vom Hrsg. gemäß der späteren Fassung für gemischte Stimmen (dort T. 65).
69	Vl I, S	Vorschlag als Sechzehntelnote geschrieben.
73	Vl I, Va	Letzte Note mit überflüssigem Bogen in den nächsten Takt.
75–78	Vl I/II	In den Akkorden ist nur die oberste Viertelnote punktiert. Allerdings fehlt in Vl II T. 75 jegliche Punktierung, und in T. 77 sind dort beide obere Noten punktiert.
82	S	Vorschlag als Sechzehntelnote geschrieben.
82–83	S	Textunterlegung unpräzise: „caelo" unter der ersten Note von T. 82, „in ter-(ra)" unter den ersten Noten von T. 83.
86	S	Die Silbe „-lo" steht unter der fünften, das Wort „et" zwischen sechster und siebter Note.
92–93	Vl I/II	In den Akkorden ist nur die oberste Viertelnote punktiert.
92	Va	Letzte Note mit überflüssigem Bogen in den nächsten Takt.

92	Bc	Die ersten drei Achtelnoten zusammengebalkt.
94	Va	*f* steht bei der fünften Note erneut.

5. Suscitans a terra

10	S II	Vierte Note h^1 statt c^2.
11	A II	An der Stelle der Achtelpause steht ein unsinniges Kreuz-Akzidens vor der folgenden Note.
12	S I/II, A I/II	Die Fermate steht zwischen den beiden ersten Noten.
14	S I	Erste Note als Viertel- statt Achtelnote geschrieben.
15	Vl I/II	Letzte Note mit überflüssigem Bogen in den nächsten Takt.
15	S I	Erste Note e^2 statt d^2.
16	Vl II	Zweite und dritte Note übergebunden.
16	S I	Halbe Note mit durchstrichenem Hals geschrieben (irrtümlich verwendete Abbreviatur für Achtelrepetitionen).
16–17	A I	Die Textunterlegung „-perem, pau-" fehlt in der Quelle (statt dessen: durchgehendes Melisma, bei dem auch die Noten 5–6 aus T. 16 zusammengebalkt sind).
19	S I/II, AI/II	Silbe „-pe" steht bereits unter der vorletzten Note.
26	Vl I	Letzte Note mit überflüssigem Bogen in den nächsten Takt.
26	S II	Letzte Note c^2 statt a^1.
29	Bc	Erste Bezifferung 9 statt 4.
30	Bc	Letzte Note *a* statt *fis*.
38	Va	Zweite Takthälfte mit Halbe Pause und Colbasso-Devise erst im nächsten Takt.

Vermerk am Satzende: „Segue".

6. Qui habitare facit

In diesem Satz sind zwei Viola-Systeme vorgesehen, ohne dass es jedoch getrennte Stimmführungen für die Bratschen gäbe: Im zweiten Viola-System stehen durchweg *colla-parte*-Devisen oder einzelne, mit Tönen des ersten Systems identische Noten.

6	alle Stimmen	Die Quelle setzt in die Taktmitte irrtümlich einen Taktstrich, so dass zwei 2/4-Takte entstehen.
7	Bc	Letzte Note *cis* statt *e*.
9	Vl I(=II)	Vorschlag als Sechzehntelnote geschrieben.
13	Vl I(=II)	Vorschlag als Sechzehntelnote geschrieben.
17	S	Am Taktanfang Achtelpause statt der vom Herausgeber mit Anbindung versehenen Achtelnote.
48	Bc(= Va)	Vierte Note weiterhin *a* bzw. a^1. Einrichtung gemäß Takt 20 vom Hrsg.
49	Vl I	Erste Note e^2 statt d^2. Einrichtung vom Hrsg. gemäß T. 21 sowie mit Rücksicht auf die Singstimme.
51	Va	Die beiden letzten Achtelnoten lauten *his* statt dis^1.
54	Vl II	Noten h^1 und cis^2 ohne Sechzehntelbalken.
55	Vl II	Erste Note als Achtelnote mit folgender Achtelpause geschrieben.
55	Bc(=Va)	Letzte Note *cis* statt *e*.
69	Vl I	*p* steht bereits bei der ersten Note.
74	Vl I(=II)	Die Quelle schreibt nach Seitenwechsel nochmals *f*.
76–77	S	Die Singstimme endet irrtümlich mit der letzten Note h^1 von T. 76; dort ist auch die Silbe „-tem" unterlegt. In T. 77 schreibt die Quelle eine Ganze Pause.
78	Bc	Letzte Note *fis* statt *e*.
82	Vl I	Anstelle der zweiten Vorschlagsnote setzt die Quelle eine Überbindung zwischen die Töne cis^2.
86	Vl I(=II)	Zweiter Vorschlag als Sechzehntelnote geschrieben.

7. Gloria Patri

6	Bc	Letzte Note *h* statt *a*.
9	Va	Letzte Note d^1 statt cis^1.
23	Vl I	Letzte Note d^2 statt e^2.
27	A	Letzte Note als Sechzehntel- statt Achtelnote geschrieben
34	Vl I	Letzte Note h^1 statt cis^2.
39	alle Stimmen	Dieser Takt mit seinem unaufgelösten Quartsextakkord wirkt nach Lesart der Quelle ziemlich befremdlich. Der in der Partitur mitgeteilte Ausführungsvorschlag folgt der späteren, gemischtstimmigen Fassung der Komposition.
48	A	Letzte Note g^1 statt fis^1.
50	Vl I(=II)	Das *p* am Taktanfang kann ein Indiz dafür sein, dass die vorangehende Sechzehntelfigur (T. 48) lauter zu spielen ist – entsprechend bereits in den T. 46–47. In der gemischtstimmigen Fassung der Komposition trägt die Sechzehntelfigur von T. 48 tatsächlich die Angabe *f*.
51	Va	Erste Note *gis* statt *g*.
57	Vl I(=II)	Zweiter Bogen nur auf den Noten 4–5.

8. Sicut erat

6	Vl I/II	Vorschlag als Achtelnote geschrieben.
6–7	Bc	Die von der Parallelstelle im 1. Satz abweichende Setzung einer Überbindung entspricht der Quelle; gegebenenfalls kann der Bogen entfallen.
16	Bc	Drittletzte Note *e* statt *d*.
25	S I/II	Statt „Solo" bei jeder Stimme steht „à 2" zwischen den Systemen der beiden Soprane.
26	Vl I	Letzte Note mit überflüssigem Bogen in den nächsten Takt.
33	S I	Silben „-lorum" stehen unter den drei ersten Noten, „-A-" steht unter der fünften.
33–34	S II, A I	Fehlende bzw. unzureichende Textunterlegung.
41	A I	Erste Note fis^1 statt e^1.
49	S I/II	Statt „Solo" bei jeder Stimme steht „à 2" zwischen den Systemen der beiden Soprane.
49	S II	Zweite Note gis^1 statt fis^1.
60–61	A I	Fehlende bzw. unzureichende Textunterlegung.
62	S II	Erste Note cis^2 statt h^1.
65	S I/II	Statt „Solo" bei jeder Stimme steht „à 2" über dem System von S I.
68	Bc	Dritte Note *a* statt *gis*.
74–75	Bc	Von der zweiten Note T. 74 bis Ende T. 75 im Tenorschlüssel notiert.
77	A I	Vierte Note fis^1 statt gis^1.