

**Johann Adolf Hasse
Wolfgang Amadeus
Mozart**

**Zwei Miserere
für drei Singstimmen**

herausgegeben von
Wolfgang Horn

Carus-Verlag 40.807/01



Vorwort

Johann Mattheson (1681 - 1764), einer der bedeutendsten „aufgeklärten“ Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts, vergleicht die Kirche mit einem Theater, den Gottesdienst und die Liturgie mit einem Schauspiel - im übrigen ohne jede Absicht von Gotteslästerung. Er kann sich zum einen auf die barocke Vorstellung des „theatrum mundi“, der Welt als Theater berufen, zum anderen darauf, daß kein Geringerer als Martin Luther die theatralische Darstellung biblischer Erzählungen zur Vertiefung und Dokumentation des Glaubens ausdrücklich empfohlen hatte.

Mattheson schreibt: „Damit aber doch, etwa nur durch ein einziges Exempel, das jedermann bekannt ist, ausführlich bewiesen werden, wie alles und jedes auf diesem grossen Welt-Theatro so artig und natürlich mit demjenigen Orte übereinkomme, welchen man gemeinlich, und im engen Verstande, eine Schau-Bühne heisset, so laßt uns nur einen Platz, und zwar das geistliche Haus, etwas durchwandern, und kürtzlich betrachten, wie so sonderbar theatralisch alles in demselben sey, und nothwendig so seyn müsse: damit diejenigen ihr eigenes theatralisches Wesen erblicken mögen, welche da meynen, sie haben Wunder-Dinge vorgebracht, wenn sie der armen Kirchen-Music das unentbehrliche, und gesunde theatralische Wesen so übel und verdächtig ausdeuten. Ich rede hier allemahl von dem äuserlichen Gebäude der Kirche, und was demselben anhängig ist, welches eigentlich mit der Religion nichts zu schaffen hat. (...) Betrachten wir das runde, künstlich-erbauete, hervorragende Gestelle und Gerüste, die zierliche Schau-Bühne der Kanzel, so finden wir dieselbe mit Sammit und Seiden, mit Fränsen, mit Marmor und Alabast, von allerhand Farben, mit vielen Bildern, mit Säulen, mit feinem Mahl- und eingelegtem Holtzwerck, mit einem herrlichen Pavillon, in Gestalt einer Kronförmigen, vielfachen Pyramide, und andern Decorationibus, wie einen kostlichen, Königlichen Thron, reichlich versehen und geschmücket, auch einige Ellen vom Parterre erhöhet, damit alles desto besser in die Augen und Ohren falle, anbey ein recht anmutiges, bezauberndes oder entzückendes Spectacul und Schauspiel abgebe (...) Introitus wird ein Auftritt[t] genannt: das ist der Teutsche terminus artis homiletiae bey dem Ein-gange einer Predigt, eben wie bey einer Scene (...) Dann tritt[t] eine andere Person zu der vorigen hinauf, welche man, a custodiendo, den Küster nennet (...) In der vorhabenden geistlichen Scene agirt der Küster zwar nur eine stumme Person; aber weiter hin, bey der letzten Handlung, wird er sich wircklich mit seinen Jüngern hören lassen. Ein kleines Intermezzo oder andächtiges Zwischen-Spiel folget hiernächst, welches singend und klingend zu Ende gebracht wird“ usw. (Johann MATTHESON, *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728, aus der *Funffzehnten und Sechszehnten Betrachtung*).

Die Argumentation ist geschickt: dem Vorwurf, die Kirchenmusik bringe eine unangemessene Theatralik in den Gottesdienst, begegnet Mattheson nicht durch Leugnen, sondern durch den Versuch des Nachweises, daß die Theatralik zum Wesen des Gottesdienstes selbst gehöre, der Vorwurf mithin ins Leere gehe. Denn: „So wo[h]l die dramatische Harmonie, als alles theatralische Wesen überhaupt, hat seine Quelle einzig und al[le]in im Gottes- oder Götzen-Dienst, gefunden“ (a.a.O., S. 130). Wort, Musik und liturgische Handlung

zielen gemeinsam darauf, den Menschen im Innersten zu ergreifen. Beziehungen zwischen Kunst und Religion werden sichtbar, doch ist die Kunst noch nicht, wie gegen Ende des Jahrhunderts, mit dem Anspruch belastet, selbst Religion (oder Religionsersatz) zu sein, sondern durchaus noch Hilfsmittel zur Erlangung des Zweckes der Religion: der Weckung und Beförderung menschlicher Tugend durch die Ergreifung des Gemütes.

Nicht jeder Gottesdienst vermag den Besucher in derselben Weise zu bewegen. Vielleicht ist dieser in eigene Gedanken versunken, jenem ist die Musik zu langweilig, dem dritten das Zeremoniell zu alltäglich. Besonders günstige Voraussetzungen für eine starke innere Anteilnahme bietet die Liturgie der Karwoche, insbesondere des „triduum sacrum“, der heiligen drei Tage Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag. Einen Höhepunkt der Liturgie an diesen Tagen stellen die „Tenebrae“ dar, die am frühen Morgen abgehaltenen gemeinsamen Feiern von Matutin und Laudes, dem nächtlichen und frühmorgendlichen Teil des kirchlichen Stundengebets. Neben dem *Miserere* (Psalm 50 der Vulgata bzw. 51 nach dem hebräischen Text) wurden auch andere Teile dieses Offiziums häufig mehrstimmig vertont: die *Lamentationes Jeremiae Prophetae* und die antwortenden *Responsorien*.

Es gehört zum Ritus der Tenebrae, daß vor dem Beginn des Gottesdienstes ein oder mehrere Leuchter mit jeweils 15 Kerzen angezündet werden. Im Gottesdienst selbst werden 15 Psalmen und Cantica vorgetragen. Nach jedem Psalm wird eine Kerze ausgelöscht. Nach dem Canticum Zachariae: *Benedictus Dominus Israel* verlöscht auch die letzte Kerze; der Rest des Offiziums findet im Dunkel, „in tenebris“, statt. In diesen Rahmen gehört auch der Psalm *Miserere mei Deus*. (Am Rande erwähnt sei die weitere Verwendung dieses Psalms im Totenoffizium. Zusammen mit den Psalmen 6, 31, 37, 101, 129 und 142 [Vulgatazählung] gehört das *Miserere* zu den sieben „Bußpsalmen“.)

Die Gattung wurde beherrscht von einem Werk - oder besser: einem Mythos -, dem *Miserere* von Gregorio Allegri (1582 - 1652), das etwa um 1640 für den ausschließlichen Gebrauch in der Sixtinischen Kapelle entstanden ist. Das Stück übte seit dem frühen 18. Jahrhundert eine Anziehungs-kraft auf die Musikenthusiasten und Künstler Europas aus, die sich mit seiner musikalischen Substanz allein nicht erklären läßt. Zum Mythos dieses *Miserere* gehörte die immer wieder nacherzählte, dabei maßlos übertriebene Anekdote, daß der Papst bei Strafe der Exkommunizierung verboten habe, Abschriften des Stükkes anzufertigen oder zu verbreiten.

Schon im 16. Jahrhundert wurde eine abwechselnde Vortragsweise der zwanzig Verse des Psalms üblich: es alternierten Verse im „falsobordone“, einer mehrstimmigen Rezitationsweise, und Verse, die auf den einstimmigen Psalmton gesungen wurden. Diese Vortragsweise blieb typisch für das *Miserere*, auch wenn die mehrstimmigen Partien nach und nach reicher ausgestaltet wurden. Allegris Vertonung verwendet neben dem einstimmigen Psalmton zwei mehrstimmige Rezitationsmodelle: eines für fünfstimmigen, das andere für vierstimmigen Chor. (vgl. Julius AMANN,

Allegris Miserere und die Aufführungspraxis in der Sixtina nach Reiseberichten und Musikhandschriften, Regensburg 1935).

Vers 1 wurde fünfstimmig gesungen, dann folgte Vers 2 im einstimmigen Gesang (der nicht notiert war; man verwendete nach Berichten von Hörern den I., II. oder IV. Psalmton, häufig aber auch nur einen einzigen Ton ohne Initium, Mittelzäsur und Schlußfall, vgl. AMANN, S. 2), darauf dann Vers 3 im vierstimmigen Chorgesang, Vers 4 (wie alle geradzahligen Verse außer dem Schlußvers) wieder einstimmig. Dasselbe wiederholte sich nun für die Verse 5-8, 9-12 und 13-16. Vers 17 wurde fünfstimmig, Vers 18 einstimmig, Vers 19 vierstimmig, die erste Hälfte des Schlußverses 20 dann wieder fünfstimmig, seine zweite Hälfte schließlich neunstimmig vorgetragen. In *Allegris Miserere* durchdringen sich Komposition und liturgische Vortragspraxis so sehr, daß man sich scheut, von einem festen, abgeschlossenen „Werk“ zu sprechen.

Einen großen Teil seiner Wirkung verdankte das *Miserere* der häufig gerühmten Vortragsweise durch die päpstlichen Sänger. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch schreibt August Wilhelm Ambros (1816 - 1876), einer der Väter der Musikgeschichtsschreibung, überaus begeistert: „Jetzt ist es so still, daß man eine Stecknadel fallen hören könnte. Da beginnt leise und zu immer volleren Klängen anschwellend das *Miserere* der Capelle, und da ist's nun rein aus. Darüber gibt es schwerlich etwas! Der Vortrag dieses berühmten Stücks hat etwas unbeschreibliches. Jeder Ton ist ganz Seele, Liebe, Andacht, Schmerz. Die Stimmen von himmlischer Klarheit und Reinheit fließen wie Wellen ineinander, jetzt erhebt sich kristallhell der Sopran, jetzt tönt der ernste, gleichsam traurolle Baß, jetzt dringt der metallhaltige Klang der Tenöre, der milde Klang des Alten dazwischen. Die Stimmen durchdringen sich, trennen sich, schwollen, verklingen, wachsen endlich gewaltig an, ohne im mindesten schreiend zu werden. Kein Singverein der Welt leistet etwas Aehnliches. Man denkt sich diesen Musikstyl wohl jezuweilen so vorgetragen, aber man zweifelt an der Möglichkeit, ihn je so zu hören, bis man hier endlich das Ideal verwirklicht findet“ (AMANN, S. 36).

Aber mehr noch als der Vortrag trägt zur unerhörten Wirkung die Gebärde des Zeremoniells und die Schönheit des Ortes, der Sixtinischen Kapelle, bei. *Allegris Miserere* war weniger bloßes Musikstück als vielmehr ein Schauspiel, das man nur in Rom und nur zu ganz bestimmten Zeiten erleben konnte.

Am 23. März 1725 verläßt der später als Flötist in den Diensten Friedrichs des Großen so berühmt gewordene Johann Joachim Quantz Neapel, wo er zu Studien weilte und auch freundschaftlichen Umgang mit Johann Adolf Hasse pflegte. Er macht sich auf den Weg nach Rom, „um das berühmte *Miserere* vom Allegri am Charfreystage in der Paebstlichen Capelle mit anzuhören“ (Quantz in seiner 1755 veröffentlichten Selbstbiographie, zitiert nach AMANN, S. 28). Hundert Jahre später heißt es in einem Reisebericht: „Wer weiß nicht, daß die gottesdienstlichen Festlichkeiten der Charwoche zu Rom, welche durch die ganze europäische katholische und protestantische Christenheit eine, möchte ich sagen, heilige Classicität besitzen, an die Sixtinische Kapelle, diese

wieder an das Allegri’sche *Miserere* und an alles Dreyes, als unzertrennbares Ganze, die religiöse Neugierde gekettet ist, mit welcher die Fremden aus allen Ländern Europa’s um Ostern nach Rom strömen, um hier einem Schauspiele beyzuwohnen, dessen geistige Erbauung ebenso wohltätig auf das Herz wirkt, als die äußeren Ausschmückungen, welche es zu verherrlichen bestimmt sind, ein weltliches Interesse gewähren“ (G.L.P. Sievers 1825 in der AMZ, nach AMANN, S. 30).

Andere Autoren äußern sich recht präzise über die Gründe, denen sie die Wirkungen des *Miserere* zuschreiben. So sagt Carl Friedrich Cramer 1783: „Doch müssen wohl einige von den großen Wirkungen, welche dieses Stück hervorbringt, eigentlich der Zeit, dem Orte und den feyerlichen Ceremonien zugeschrieben werden, welche bey der Aufführung gewöhnlich sind. Der Papst und das ganze Conclave liegen kniend an der Erde, die Lichter der Kapelle und die Fackeln auf dem Geländer werden eins nach dem anderen ausgelöscht“ (AMANN, S. 74). Schließlich seien noch die Eindrücke Felix Mendelssohn-Bartholdys wiedergegeben, der das *Miserere* 1831 hörte. Er hebt den Wechsel von Ein- und Mehrstimmigkeit als Wirkungsmoment hervor: „Dazu kommt noch, daß sie wieder ihre Contraste nicht vergessen und also Vers um Vers von allen Männerstimmen ganz eintönig, forte und rauh absingen lassen: dann tritt am Anfang des folgenden wieder der schöne, sanfte, volle Stimmenklang ein, der immer nur kurze Zeit fortduert und dann von dem Männerchor unterbrochen wird. Während des monotonen Verses weiß man nun schon, wie schön der Chor eintreten wird, und dann kommt er auch wieder und ist wieder zu kurz und ehe man recht zur Besinnung kommt, ist das Ganze vorbei.“ Und schließlich spricht er aus, was in allen Äußerungen über das *Miserere* anklingt: daß es nämlich nicht abgeschlossenes „Werk“ ist, sondern - wie alle Musik, die sich als liturgisch versteht - notwendiger Teil eines Ganzen. Ebenso wie der Teil zur besonderen Wirkung des Ganzen beiträgt, ermöglicht erst das Ganze der rituellen Handlung die besondere Wirkung des Teils: „Die Leute haben die Zeremonien der heiligen Woche viel gelobt und viel getadelt und haben, wie es wohl oft geht, immer die Hauptsache zu sagen vergessen, nämlich, daß es ein Ganzes ist“ (die Zitate bei AMANN, S. 75 ff).

*

Die beiden vorliegenden *Miserere*-Kompositionen von Johann Adolf Hasse (1699 - 1783; es gibt nur eine einzige Quelle des Stücks, und diese ist nicht von Hasse selbst geschrieben) und Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791) stehen in der Tradition des Wechselgesanges von Mehrstimmigkeit und einstimmiger Rezitation. Man wird schon deshalb daran denken, daß sie für den liturgischen Gebrauch gedacht waren. Daneben wird der Psalm auch gesungen bei „Abendandachten in der Fastenzeit, die man, weil nur dieser Psalm dabei angewendet wird, *Miserere* nennt“ (MENDEL-REISSMANN, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Zweite Ausgabe, Siebenter Band, Berlin 1880, S. 157; fast wörtlich übernommen bei Utto KORNMÜLLER, *Lexikon der Kirchlichen Tonkunst*, Regensburg 1891, I. Teil, S. 210). Für solche und ähnliche Anlässe außerhalb der eigentlichen Liturgie wird

man jedoch eher die repräsentativen, den ganzen Psalmtext umfassenden *Miserere*-Vertonungen geschaffen haben. Das seinerzeit berühmte *Miserere in c-Moll* von Johann Adolf Hasse für Soli, Chor und Orchester (Erstdruck der Fassung für SATB hrsg. von Wolfgang HORN und Rainer KLAUS, Carus-Verlag, CV 40.492) folgte an den letzten Kartagen der Aufführung eines Oratoriums am Spätnachmittag. Bei den vorliegenden kleinen Stücken dagegen handelt es sich um „Nebenwerke“, doch zeigt sich gerade in der Beschränkung auch die Meisterschaft der Komponisten. Denn die Vielfalt des Gebotenen ist überraschend: kleinere Talente wären der Gefahr von Monotonie und Banalität nicht so mühe los entgangen.

Hasse war über lange Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts der Opernkomponist schlechthin, gefeiert von Neapel bis Berlin; schließlich aber wurde er noch zu Lebzeiten rasch und gründlich vergessen. Auch heute kennt man ihn vorwiegend aus Darstellungen der Musikgeschichte; Gelegenheiten zur Begegnung mit seiner Musik bieten sich selten. Über das hier vorgelegte *Miserere in F-Dur* wissen wir nichts Näheres: weder wann es komponiert wurde noch für welchen Anlaß und Ort. Die einzige Quelle ist eine Dresdener Abschrift, die mit Sicherheit italienischer Provenienz ist und allem Anschein nach dem 18. Jahrhundert entstammt. Eine vage Vermutung, daß das Stück für Neapel komponiert worden sein könnte, ließe sich damit begründen, daß es von einem neapolitanischen Zeitgenossen, dem seinerzeit berühmten Francesco Durante (1684 - 1755), eine ganze Messe für drei Männerstimmen (TTB) gibt. In seiner Eigenschaft als Kapellmeister am *Conservatorio degl'Incurabili* in Venedig standen Hasse v.a. Frauenstimmen zur Verfügung, so daß das *Miserere* kaum im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit dort stehen dürfte.

Seit Anfang der 1730er Jahre war Hasse als Kapellmeister dem Kurfürstlich Sächsischen Hof in Dresden verbunden; seine Haupttätigkeit galt der Oper, doch komponierte er auch Kirchenmusik. Berühmt wurden vor allem sein *Te Deum in D-Dur* und seine *Messe in d-Moll*, die zur Einweihung der prächtigen katholischen Hofkirche in Dresden 1751 erklangen. Doch finden sich unter den Dresdener Hasse-Quellen, die zu den bedeutendsten Beständen an Musik Hasses gehören, keine weiteren Stücke, deren Besetzung oder musikalische Schreibart dem *Miserere* zu vergleichen wäre. (Selbst die Möglichkeit, daß die Autorenangabe der Quelle falsch ist - Fehlzuschreibungen unterlaufen bewußt oder unbewußt immer wieder -, kann nicht ganz ausgeschlossen werden. Konkrete Anhaltspunkte, die diesen Verdacht erhärten könnten, gibt es nicht. Und auch die Musik selbst ist so solide und mit solch feinem Klang Sinn gemacht, daß sie Hasses Ruf als Komponist keineswegs beeinträchtigen würde, sollte er tatsächlich nicht der Komponist sein.)

*

In einem Brief aus Wien vom 30. September 1769 teilt der siebzigjährige Hasse einem Freunde folgendes mit (der in italienischer Sprache geschriebene Brief ist abgedruckt bei Carl MENNICKE, *Hasse und die Brüder Graun als Sympo-*

niker

niker

Leipzig 1906, S. 431; ich gebe eine sinngemäße Übersetzung): „Ich habe hier einen gewissen Herrn [Leopold] Mozart, Kapellmeister des Salzburger Bischofs, kennengelernt, der ein geistreicher, feiner und weltgewandter Mann ist und der sich, wie ich glaube, seiner Fähigkeiten sowohl in der Musik wie auch sonst wohl bewußt ist. Er hat eine Tochter und einen Sohn. Sie spielt sehr gut auf dem Cembalo, und er, obwohl höchstens 12 oder 13 Jahre alt, gibt bereits in diesem Alter einen Komponisten und 'Maestro di Musica' ab. Ich habe die Stücke gesehen, die von ihm stammen sollen; sie sind fürwahr nicht schlecht, und ich habe in ihnen keinen zwölfjährigen Knaben vorgefunden. Doch ich wage nicht zu bezweifeln, daß die Stücke tatsächlich von ihm sind. Denn ich habe ihn auf verschiedene Weise auf dem Cembalo geprüft, und er hat mich Dinge hören lassen, die für jenes Alter ganz wunderbar sind, ja noch bei einem erwachsenen Mann der Bewunderung würdig wären. Nun aber will ihn der Vater mit nach Italien nehmen, um ihn dort bekannt zu machen, und er hat mir dies geschrieben und mich gleichzeitig um einen Empfehlungsbrief gebeten. Ich war dann so frei, ihm ein solches Schreiben an Sie [und damit redet Hasse den Adressaten seines Briefes an] mitzugeben.“

Die Mozarts brechen bald danach zu der in Hasses Brief erwähnten Italienreise auf. Zu ihren Zielen gehört auch die Sixtinische Kapelle, wo sie an den Kartagen des Jahres 1770 Allegris *Miserere* hören. Leopold Mozart schreibt darüber an seine Frau am 14. April 1770: „Du wirst vielleicht oft von dem berühmten *Miserere* in Rom gehört haben, welches so hoch geachtet ist, daß den *Musicis* der Capellen unter der excommunication verbotten ist eine Stimme davon aus der Capelle weg zu tragen, zu Copieren, oder iemandem zu geben. allein wir haben es schon. der wolfg: hat es schon aufgeschrieben, und wir würden es in diesem Briefe nach Salzb: geschickt haben, wenn unsere gegenwarth, es zu machen, nicht nothwendig wäre; allein die art der production muß mehr dabey thun, als die Composition selbst, folglich werden wir es mit uns nach hause bringen, und weil es eine der geheimnisse von Rom ist, so wollen wir es nicht in andere Hände lassen, ut non incurremus mediate vel immediate in censuram Ecclesiae“ (nach AMANN, S. 95f.). So gefährlich war das Abschreiben nicht, wie Mozart hier vermuten läßt, und in einem weiteren Brief schreibt er zur Beruhigung seiner Frau, daß Wolfgangs Tat in ganz Rom bekannt sei.

Den Sommer dieses Jahres verbringen Leopold und Wolfgang Mozart in Bologna, wo sie mit einem der bedeutendsten Musikgelehrten des 18. Jahrhunderts, dem Franziskanerpater Martini, vertrauten Umgang pflegen. Die Musikaliensammlung des Padre ist eine der größten ihrer Zeit und seine Kenntnis der Werke alter Meister ganz außergewöhnlich. Martini ist den Mozarts ein ebenbürtiger, ja ein überlegener Gesprächspartner. Und sicher nicht ganz zu Unrecht räumt man den Wochen bei Padre Martini einen bedeutenden Platz in der Bildungsgeschichte Mozarts ein: wenn er bei ihm auch nicht die Grundlagen des Kontrapunkts gelernt hat - über diese verfügte er natürlich bereits -, so hat er doch erst jetzt den Wert einer Schreibart kennengelernt, die sich nicht allein auf die melodische Erfindungsgabe verläßt, sondern

die kunstvolle Gestaltung des Verhältnisses der verschiedenen Stimmen als kompositorische Aufgabe begreift.

Das *Miserere* entstand in dieser Zeit; dazu seien einige Sätze aus der monumentalen Mozartbiographie der französischen Forscher Wyzewa und St.-Foix in sinngemäßer Übersetzung zitiert (vgl. Th. de Wyzewa, G. de Saint-Foix: *W.-A. Mozart. Sa Vie Musicale et son Oeuvre (...) Essai de Biographie Critique*, 5 Bände, Paris 1912 - 1946; das Zitat nach Band I, 3. Auflage, S. 323): „Der Einfluß des Meisters Martini beginnt bereits deutlich sichtbar zu werden: Mozart lernt nicht nur, die musikalische Schreibart auf das Wesentliche zu beschränken, sondern auch die Forderungen des Ausdrucks mit den Mitteln des Kontrapunkts zu versöhnen und diesen im Bewußtsein der Möglichkeiten der Singstimmen kantabel zu formen. Unter diesem doppelten Gesichtspunkt zeugt das Bologneser *Miserere* von einem gewaltigen Fortschritt gegenüber allen vorhergehenden geistlichen Kompositionen Mozarts. Es besteht aus acht kleinen Stücken [den ungeraden Psalmversen 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 und 15], wobei jedes in Verbindung mit dem Ausdruck des jeweiligen Textes eine eigene Gestalt gewinnt. Bald begnügen sich die Stimmen damit, leichte Imitationen auszuführen, die aber bereits sehr geschmeidig komponiert sind; bald führen sie paarweise oder zu dritt einen Kanon aus. Und stets begleitet die Orgel gemäß dem bezifferten Baß. Auch in diesem *Miserere* schwingt noch Erinnerung an das berühmte Stück von Allegri mit, das Mozart während seines ersten Rombesuchs gehört und danach aus dem Gedächtnis niedergeschrieben hat, aber die ‘moderne’ Haltung der Gedanken und der größere Reichtum in der Stimmführung weisen auf den Kirchenstil des Bologneser Meisters. Und der ganze Genius Mozarts begegnet uns bereits hier, etwa in der Art, wie jedes Stück auf andere Weise in einer a-Moll-Kadenz geführt wird. - In das Originalmanuskript sind die letzten Psalmverse [Vers 17, 19 und 20; in unserer Ausgabe nicht mitgeteilt, da sie im Jahre 1840 von dem Offenbacher Verleger J. Andre, der das Ms. damals besaß, komponiert wurden], geschrieben von anderer Hand und in anderem Stil komponiert, im Anschluß an Mozarts Komposition eingeklebt. Doch hat dieser Zusatz, der die Aufführung des *Miserere* ermöglichen sollte, mit Sicherheit nichts mit Mozarts Schöpfung zu tun.“

Möglichkeiten der Darbietung

Der einstimmige Vortrag von Psalmen bildet einen wesentlichen Bestandteil des Stundengebets des katholischen Klerus; allerdings gibt es das gesungene Offizium praktisch nur im Kloster. (Neben Matutin [“Mette”] und Vesper gibt es die Laudes am Morgen, die Komplet am Abend und die “kleinen Horen” Prim, Terz, Sext und Non, die über den Tag verteilt sind.) Der Psalmtext wird eingerahmt von einer Antiphon, die nach den Bestimmungen des Trierer Konzils (1545 - 1563) dem Psalm vorangeht und ihm folgt. Dabei kann ein und derselbe Psalm mit verschiedenen Antiphonen verbunden sein. Genaue Bestimmungen regeln, welche Antiphon an verschiedenen Tagen des Kirchenjahres etwa mit dem Psalm *Miserere* zu singen ist; oft stellt der Text der Antiphon die Verbindung zu dem jeweiligen Fest oder zu

der Zeit im Kirchenjahr her (so auch der Text der in der Ausgabe mitgeteilten Karfreitags-Antiphon). Häufig folgt auf den Schlußvers des Psalms und vor der Wiederholung der Antiphon die sogenannte “kleine Doxologie”: “Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.” (“Ehre sei dem Vater, und dem Sohne, und dem Heiligen Geiste. Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar, und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.”) Allerdings entfällt diese Doxologie u.a. an den Kartagen und im Totenoffizium (die Ausgabe teilt sie deshalb nicht mit).

Man hat im Mittelalter die Melodien des gregorianischen Chorals insgesamt acht verschiedenen “Tönen” zugewiesen; die Hauptmerkmale eines solchen “Tons” sind der Schlußton und ein zweiter häufig erklingender Gerüstton, die Ausdehnung der Melodie unter oder über dem Schlußton sowie einzelne typische Melodiewendungen. Auch die Antiphonen der Psalmen sind nach diesen Tönen bestimmt; in den liturgischen Büchern ist dies bei jedem Stück durch eine römische Zahl angegeben. Entsprechend den acht “Kirchentönen” gibt es acht verschiedene “Psalmtüne” (um von einigen selten vorkommenden Spezialtönen zu schweigen). Der Psalmton richtet sich stets nach dem Ton der Antiphon: bei einer Antiphon im I. Ton ist der Psalm auf das Melodiemo dell des I. Psalmtons vorzutragen, bei einer Antiphon im VII. Ton ist der VII. Psalmton zu wählen.

Der Vortrag eines Psalms im klösterlichen Stundengebet besteht also in der Regel aus der Antiphon, sodann dem Vortrag sämtlicher Psalmverse in demjenigen Psalmton, der durch die Antiphon festgelegt ist, gegebenenfalls der kleinen Doxologie und schließlich der Wiederholung der Antiphon. Beim Vortrag der Psalmverse wechseln sich die beiden Hälften des geteilten Sängerchores ab, die Antiphon kann bis zum Asteriskus (Sternchen) solistisch intoniert werden.

Hasse und Mozart vertonten nur einzelne Verse des 50. Psalms: Hasse die Verse 2, 5-8, 10, 12 und 18, Mozart die Verse 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 und 15. Hasse scheint die Verse willkürlich zu wählen, während Mozart offenkundig mit einem steten Wechsel von dreistimmigem und psalmodischem Vortrag rechnet (allerdings hat er die Komposition mit Vers 15 abgebrochen, die Verse 17 und 19 sowie der Schlußvers 20 fehlen). Hesses Komposition beginnt erst mit dem zweiten Psalmvers, sie ist daher ebenfalls auf einstimmige Ergänzung angewiesen, die hier jedoch nicht im Wechsel von Vers zu Vers geschehen kann.

Der alternierende Vortrag fordert die Wahl eines Psalmtons, der auch zu den mehrstimmig vertonten Teilen paßt (und nicht nur zur Antiphon). Für Hesses Komposition eignen sich gut die Antiphon und der Psalmton, die im *Antiphonale Monasticum* (Ausgabe Tournai 1934) für den Vortrag des *Miserere* am Karfreitag vorgeschrieben sind; es handelt sich dabei um den in die Unterquint transponierten VII. Ton (vgl. a.a.O., S. 438, *Feria Sexta in Parasceve, Ad Laudes*; vgl. ebenso: *Ordo Hebdomadae Sanctae Iuxta Ritum Monasticum*, (...) cura et studio Monachorum Solesmensium, Paris u.a. 1961, S. 234 f.). Für die Psalmode zu Mozarts *Miserere* wurde der II. Psalmton gewählt, eine Antiphon

wurde nicht ergänzt. Diese Ergänzungen bedeuten insgesamt keine historisch gesicherte Rekonstruktion, sie meinen also keineswegs, daß die Stücke so und nicht anders aufzuführen seien. Sie wollen lediglich eine Möglichkeit aufzeigen, wie die bewußt fragmentarische Vertonung des Psalmtextes durch Hasse und Mozart vervollständigt werden könnte.

Der Vortrag der Antiphon zu Hesses Stück ist fakultativ; er kann ganz unterbleiben, es kann aber auch eine andere Antiphon gewählt werden (die dann die Wahl eines anderen Psalmtons erforderlich machen kann). Auf jeden Fall sollte man den ersten Psalmvers psalmodisch ergänzen; man kann auch hier einen anderen passenden Psalmton wählen (gemäß *Antiphonale Monasticum*, S. 1210ff.). In welchem Umfang man einstimmige Psalmverse im weiteren Verlauf des Stükkes ergänzen will, ist ins Belieben der Ausführenden gestellt, zumal da die Quelle selbst nicht erkennen läßt, ob notwendig der gesamte Psalmtext vorzutragen ist. - Bei Mozarts Ver-tonung sollte man aufgrund der genauen Abwechslung ver-tonter und nichtvertonter Verse auf die einstimmigen Er-gänzungen nicht verzichten.

Man wird dem ursprünglichen Sinn der Stücke desto näher kommen, je weniger man sie als für sich gültige Kunstwerke betrachtet und je mehr man sie als einen Beitrag zur feierlichen Darstellung des liturgischen Textes begreift. Bei einem solchen Verständnis wird man Vollständigkeit des Textes anstreben.

Schließlich noch ein Wort zur Wiedergabe der Psalmtöne in der Ausgabe. Das *Antiphonale Monasticum* schreibt vor, daß der erste Vers vom Kantor mit der Eingangsformel, dem *Initium* (oder der *Inchoatio*) intoniert werden müsse, wäh rend für das folgende gilt: „*Versiculi sequentes incipiuntur recto tono in chorda tenoris*“ (*Ant. Mon.*, S. 1208), d.h. „alle folgenden Psalmverse beginnen gleich auf dem Rezitationston“. Die Ausgabe wendet diese Regel nur bei meh-reen aufeinanderfolgenden einstimmigen Psalmversen an, während sie nach einem mehrstimmigen Psalmvers die Eingangsformel wiederholt. Eine verbindliche Praxis wird sich hier kaum festlegen lassen; man könnte das *Initium* sicher ebenso gut weglassen.

Die Psalmverse sind zügig, aber nicht überhastet vorzutragen; die beiden letzten Noten vor der Mittelzäsur und der Schluß-formel sind zu verzögern. Der als Brevisnote wiedergegebene Rezitationston gilt so lange, bis andere Töne notiert sind. Dabei setzt die Notation wieder ein mit der letzten noch auf den Rezitationston zu singenden Silbe; man soll dà durch gleichsam vorgewarnt werden, daß die Melodie eine andere Wendung nimmt.

Die dreistimmigen Abschnitte sind so delikat wie möglich auszuführen. Hasse spart nicht mit dynamischen Angaben, und auch Mozarts Stück, wiewohl unbezeichnet, lädt zu dynamischer Differenzierung ein. Sogar ein gelegentliches *tempo rubato* scheint erlaubt und angemessen. Am schönsten wird die Ausführung durch drei geschulte Solostimmen sein, doch kann auch eine kleine Chorbesetzung gute Wir-kung erzielen. Hasse fordert zwei Tenöre und Baß, Mozart Alt, Tenor und Baß. Man kann vom Umfang her den Tenor I bei Hasse durch einen tiefen Alt (die Töne f und g kommen

etliche Male vor) ersetzen. Problemlos ist die Ersetzung des von Mozart geforderten Alten durch einen zweiten Tenor (höchste, nur selten erreichte Töne: h' und b', sonst a'). Eine gewisse Änderung im Klangcharakter ist dabei allerdings in Kauf zu nehmen.

Die Orgelstimme bei Mozart ist zuweilen reicher beziffert, als es dem Vokalsatz allein zu entnehmen ist (vgl. etwa Vers 1, T. 3: 7, die Oberstimmen haben nur Terz und Quint über f usw.); sie spielt somit, wenn auch in begrenztem Um-fang, eine selbständige Rolle. Daß sie leise zu begleiten hat, versteht sich von selbst. Die Aussetzung ist betont einfach gehalten und überschreitet in der rechten Hand die höchste Singstimme nur im Notfall. Dabei ist darauf hinzuweisen, daß (zumindest heute) während der drei Kartage die Orgel in der Kirche schweigt. Doch wird man hier früher nicht immer und überall mit gleicher Strenge verfahren sein (wenn man die Beteiligung der Orgel nicht als Hinweis darauf ver-stehen will, daß Mozarts *Miserere* nicht für die Karwoche, ja vielleicht überhaupt nicht im Blick auf den Vortrag hin komponiert wurde, sondern allein um des kompositorischen Lerneffektes willen). Bei konzertanter Aufführung des Mozart-Stükkes ist die Verwendung der Orgel in den drei-stimmigen Abschnitten zu empfehlen, ja selbst bei Hasse, der keine Orgel vorschreibt, könnte man zur Stützung der Singstimmen und zur Erleichterung der Intonation zur Not eine Orgel mitgehen lassen. Der Spieler wird dazu aus der Partitur begleiten, was bei der Einfachheit der Musik keine Mühe bereitet. Das Klangideal dürfte hier freilich ein fein nuancierter a-cappella-Vortrag sein.

*

Für Mozarts Musik muß man nicht werben, Hasse aber ist heute nur einem kleinen Kreis von Interessierten bekannt. Und das ist angesichts einer verschwindend kleinen Anzahl von Ausgaben zumal seiner Kirchenmusik auch nicht ver-wunderlich. Vielleicht kann die vorliegende Ausgabe - ent-hält sie auch kein repräsentatives Werk - ein wenig dazu bei-tragen, Neugierde für die größeren Werke des Komponisten zu wecken, dessen Musik oft einfach, aber kaum jemals ein-fallslos ist, getreu seiner Maxime, „che la musica sia chiara, semplice ma sublime“ (MENNICKE, S. 436), „daß die Musik klar verständlich, einfach, doch erhaben sein soll“.

Der Sächsischen Landesbibliothek Dresden sei für die Er-teilung der Erlaubnis zur Erstveröffentlichung des *Miserere* von J. A. Hasse gedankt. Frau Dr. Ortrun Landmann in Dresden habe ich für Mitteilungen über Schrift und Pro-venienz der Quelle *Mus. 2477-E-4* besonders zu danken. (Ihre Mahnung, Hesses Autorschaft aufgrund der Quellen-lage nicht mit letztgültiger Sicherheit anzunehmen, wurde oben berücksichtigt. Wenn unsere Ausgabe das Stück unter Hesses Namen veröffentlicht, so hat sie das Zeugnis der Quelle für sich, das zwar nicht über jeden Zweifel erhaben, aber eben auch nicht zu widerlegen ist).

Introduction

These two settings of the *Miserere* by Johann Adolf Hasse (1699–1783; there is only one source for this piece, a score which is not in Hasse's own hand) and Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) follow the tradition of alternation between polyphonic sections and sections of unison plainsong. This very fact suggests that both settings were intended for liturgical use. The Psalm in question is also sung at "Evening meditations during Lent which are known, as only this Psalm is used, by the name *Miserere*" (Mendel-Reißmann, *Musikalischs Conversations-Lexikon*, 2nd edition, vol. 7, Berlin, 1880, page 157; repeated almost identically in Utto Kornmüller, *Lexicon der Kirchlichen Tonkunst*, Regensburg 1891, part 1, page 210). For such an occasion and others outside the liturgy proper composers are more likely to have set the entire Psalm text of the *Miserere*. The once-famous *Miserere in c minor* by Johann Adolf Hasse for soli, chorus and orchestra (first publication of the version for SATB edited by Wolfgang Horn and Rainer Klaus, Carus-Verlag, Stuttgart, CV 40.492) was intended to follow an oratorio performance in the late afternoon of a day towards the end of Holy Week. In contrast to that work the present pieces are short and of less importance, but each reveals, through the use made of restricted resources, the mastery of its composer. It is surprising what diversity of effects each piece has to offer; less talented composers would not have been able to avoid so apparently effortlessly the dangers of monotony and banality.

Hasse was, for a great part of the 18th century, the supreme opera composer, celebrated from Naples to Berlin; towards the end of his life, however, he was quickly and almost completely forgotten. Today he is known principally as a figure in musical history; there are few opportunities to encounter any of his music. We have no information concerning this *Miserere in F major*; the date and place of its composition and the purpose for which it was intended are unknown. The only source material is a copy at Dresden, which is certainly of Italian provenance and which to all appearances dates from the 18th century. The idea that this piece may possibly have been written for Naples derives from the fact that a Neapolitan contemporary of Hasse, the once-celebrated Francesco Durante (1684–1755), composed an entire Mass for three male voices (TTB). In his capacity as director of music at the *Conservatorio degl'Incurabili* in Venice, Hasse was able to use female voices, so this *Miserere* is unlikely to have been associated with his activity there.

During the summer of 1770, Leopold and Wolfgang Amadeus Mozart visited Bologna. There they frequently met Padre Martini, one of the most eminent musical theorists of the 18th century. Mozart's little *Miserere* dates from that time. In this connection it seems appropriate to quote in free translation from the monumental biography of Mozart by the French musicologists Wyzewa and St.-Foil (Th. de Wyzewa, G. de Saint-Foil: *W. A. Mozart. Sa Vie Musicale et son Oeuvre (...)* *Essai de Biographie Critique*, 5 vols., Paris 1912–1946; quotation from vol. 1, 3rd edition

page 323): "The influence of the master Martini already begins to become clearly evident: Mozart is learning not only to restrict his musical language to essentials, but also to reconcile the demands of expression with the means of counterpoint, and to shape these in a cantabile manner, conscious of the capabilities of the singing voices. From this dual viewpoint, the Bologna *Miserere* marks a great step forward by comparison with all of Mozart's earlier sacred works. It consists of eight brief pieces [the odd-numbered Psalm verses 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 and 15], each having a character of its own founded on the meaning of its words. The voices engage in passages of imitation, composed with great flexibility, and sometimes they form a canon in two or three parts. The organ always provides accompaniment, realized from the figured bass. This *Miserere* also contains echoes of the celebrated piece of the same name by Allegri, which Mozart heard during his first visit to Rome and later wrote out from memory, but the more 'modern' nature of the ideas and the greater richness in the part writing point to the church style of the master at Bologna. Even this early work reveals all of Mozart's genius, for example, in the way each piece leads by different means to an A minor cadence. In the original manuscript, the last Psalm verses [Verses 17, 19 and 20, not included in our edition, as they were composed in 1840 by the publisher J. André of Offenbach-am-Main, who possessed the manuscript at that time], written in another hand and in a different style, were attached at the end of Mozart's composition. This addition, intended to make it possible to perform the *Miserere*, certainly has nothing to do with Mozart's creation."

*

The chanting of a Psalm as part of the monastic hourly offices normally consists of the Antiphon, then all the verses of the Psalm in the same psalm tone, governed by the Antiphon, concluded by the Lesser Doxology if required, and finally a repetition of the Antiphon. The Psalm verses are sung antiphonally by the two sections of the choir; the Antiphon, as far as the asterisk, can be intoned by a solo singer.

Hasse and Mozart set only certain verses of Psalm 50 (51 in the Anglican numeration): Hasse set verses 2, 5–8, 10, 12 and 18, Mozart verses 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 and 15. Hasse appears to have chosen verses at will, whereas Mozart evidently thought in terms of constant alternation between three-part and plainsong performance (he broke off his composition at the end of verse 15, omitting verses 17 and 19, and the concluding verse 20). Hasse's composition begins with the second verse of the Psalm; therefore this work too, was intended to be augmented by unison singing, but in this case the alternation of polyphony and plainsong cannot be regular from verse to verse.

Such alternation demands the choice of a psalm tone appropriate to polyphonic setting (and not only to the Antiphon). Well suited to Hasse's composition are the Antiphon and the psalm tone which are specified in the *Antiphonale Mon-*

asticum (Tournai edition, 1934) for the singing of the *Miserere* on Good Friday; this is the VIIth tone transposed down a fifth (see loc. cit. page 438, *Feria Sexta in Parasceve, Ad Laudes*; also *Ordo Hebdomadae Sanctae Juxta Ritum Monasticum*, (...) cura et studio Monachorum Solesmensium Paris 1961, page 234 et seq.). For the plainsong linking Mozart's *Miserere* verses the IIInd Psalm tone has been chosen; no Antiphon has been added! These additions do not represent a historically certain reconstruction - it is not by any means claimed that the pieces are to be performed in this manner and no other. They are merely a means to enable the fragmentary settings of the psalm by Hasse and Mozart to be completed.

The performance of the Antiphon to Hasse's piece is optional; it can be omitted or it can be replaced by a different Antiphon (which may make it necessary to choose another psalm tone). In any event, the first verse of the Psalm should be sung to plainsong; here too another suitable psalm tone can be chosen (in accordance with *Antiphonale Monasticum*, page 1210 et seq.). To what extent verses are to be sung to plainsong during the course of the piece is left to the performers to decide; there is no indication on the only surviving score whether it is necessary for the entire text of the Psalm to be sung. - In the case of Mozart's work it would be undesirable to sacrifice the regular alternation between the verses which he set and those which are sung to a plain-song melody.

Finally a few observations concerning the presentation of the psalm tones given in this edition. The *Antiphonale Monasticum* states that the first verse must be intoned by the cantor with the opening formula, the *Initium* (or *Incubatio*), but that after that "Versiculi sequentes incipiuntur recto tono in chorda tenoris" (*Ant. Mon.*, page 1208), i.e. "all the following psalm verses begin at once on the reciting note". The present edition follows this instruction only when several plainsong verses follow one another; after a polyphonic verse, the opening formula is repeated at the beginning of the next plainsong verse. No hard-and-fast rule can be laid down in this respect; the *Initium* could equally well be omitted altogether.

The psalm verses should be sung flowingly but without undue haste; the last two notes before the caesura at the centre of the verse and before the concluding formula are to be lengthened. The reciting note, shown as a breve, is sung until other notes are reached. This notation begins with the last syllable still sung to the reciting note; in this way a warning is given that the melody is to take a different turn.

The three-part polyphonic sections are to be sung as delicately as possible. Hasse gave numerous dynamic markings, and Mozart's piece, although without such markings, calls for considerable variety of dynamic levels. Even an occasional *tempo rubato* seems permissible and appropriate. The use of three trained solo singers will produce the best result, but a small choir can also achieve a good effect. Hasse calls for two tenors and bass, Mozart for alto, tenor and bass. As regards range, Hasse's 1st tenor can be replaced by a deep alto (low F and G occur a few times). Mozart's alto part could be sung by a second tenor (highest notes, seldom reached: B and B flat, otherwise A). Admittedly this would, however, result in some change of tonal character.

*

Mozart's music needs no advertising, but Hasse is known today only to a small circle of interested musicians. This is not surprising in view of the paucity of available editions of his works, especially his church music. Possibly the present edition - although it does not include a major work - may do a little to arouse interest in the larger works of this composer whose music is often simple but scarcely ever lacking in ideas, true to his maxim "che la musica sia chiara, semplice ma sublime" (Mennicke, page 436), "that the music should be clearly understandable, simple but noble".

Thanks are due to the Sächsische Landesbibliothek Dresden for granting permission for the first publication of the *Miserere* by J.A. Hasse. I am particularly grateful to Dr. Ortrun Landmann, Dresden, for information concerning the writing and provenance of the source score *Mus. 2477-E-4*. (Her warning that as so little is known about this score Hasse's authorship of the work cannot be accepted as an absolutely certain fact, has been taken into account in this introduction. By publishing this piece under Hasse's name we are accepting the source score's attribution to him, which cannot be established beyond all doubt, but which on the other hand there is no evidence to disprove.).

Tübingen, summer 1986
Translation: John Coombs

Wolfgang Horn

Avant-propos

Les deux *Miserere* de Johann Adolf Hasse (1699–1783; il n'existe qu'une seule source de cette œuvre qui n'est pas de la main de Hasse) et de Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) s'inscrivent dans la tradition de l'alternance entre la polyphonie et la récitation monodique. Cela suffit pour penser qu'ils étaient destinés à un usage liturgique. On sait par ailleurs que le psaume était aussi chanté à l'occasion des «soirées de recueillement pendant le Carême, que l'on appelle des «Miserere», précisément puisque ce psaume était le seul qui fut utilisé à cette occasion». Les *Miserere* composés pour de tels événements paraliturgiques reprennent plus volontiers le texte du psaume dans son ensemble. Le *Miserere* en Ut mineur, alors si célèbre, de Johann Adolf Hasse, pour soli chœur et orchestre était exécuté lors des derniers jours du Carême, en fin d'après midi, après un oratorio. Les petites pièces que nous éditons ici sont des «œuvres secondaires» mais qui ne traduisent que mieux par leur dimension réduite, le talent des compositeurs. La diversité de ces œuvres est étonnante: des talents mineurs n'auraient pas évité avec autant d'aisance le risque de monotomie et de banalité.

Hasse fut pendant plusieurs décennies l'un des compositeurs d'opéras les plus fêtés de Naples à Berlin; son heure de gloire a cependant passé encore de son vivant et il fut rapidement et sérieusement oublié. Sa réputation actuelle ne s'appuie que sur les pages que lui consacrent les histoires de la musique; il est rare de pouvoir entendre ses œuvres. On ne sait rien du *Miserere* en Fa majeur que nous éditons ici: ni date, ni lieu, ni circonstances. L'œuvre n'est parvenue que par une copie conservée à Dresde qui a sans aucun doute une provenance italienne et qui semble bien dater du XVIII^e siècle. On suppose vaguement que l'œuvre pourrait avoir été composée pour un commanditaire napolitain puisqu'un contemporain napolitain, Francesco Durante (1684–1755) a composé une messe toute entière pour trois voix d'hommes (TTB). On peut exclure que Hasse ait composé cette œuvre dans le cadre de ses fonctions vénitiennes au Conservatorio degli Incurabili où il ne disposait que de voix de femmes.

Au cours de l'année 1770, Leopold et Wolfgang Amadeus Mozart séjournèrent à Bologne où ils rencontrèrent à plusieurs reprises le Padre Martini, l'un des plus grands érudits du XVIII^e s. en matière de musique. Le petit *Miserere* a été composé à cette époque. Th. de Wyzewa et G. de Saint-Foix, écrivent à ce sujet dans leur monumentale biographie de Mozart:

«Mais, en tout cas, l'influence de ce maître commence déjà à être très visible: elle apprend à Mozart non seulement à saisir le style musical, mais aussi à concilier le contrepoint avec l'expression, et à le traiter en vue des voix chantantes, en tenant compte des ressources propres à celles-ci. A ce double point de vue, le *Miserere* de Bologne atteste un très grand progrès sur toutes les compositions religieuses précédentes de Mozart. Il est fait de huit petits morceaux dont chacun a une physionomie propre, en rapport avec l'expression des paroles. Tantôt les voix se bornent à moduler, avec des imitations très simples, mais déjà très souples; tantôt elles chantent en canon, deux contre deux ou chacune séparément, pendant que l'orgue les accompagne sur une basse chiffrée. Ce *Miserere*

n'est pas non plus sans se ressentir de celui d'Allegri, que Mozart a entendu et transcrit de mémoire pendant son premier séjour à Rome: mais l'allure plus «moderne» des idées, et la richesse des modulations, le rattachent bien plus directement au style religieux du maître bolonais. Et tout le génie de Mozart nous apparaît déjà, par exemple, dans la manière dont chacun des morceaux, toujours d'une façon différente, module pour finir en la *mineur*. Sur le manuscrit du *Miserere*, les derniers versets du psaume, écrits d'une autre main et composés dans un tout autre style, sont collés à la suite des morceaux composés par Mozart: mais cette addition, faite pour permettre l'exécution du *Miserere*, n'a sûrement rien à voir avec l'œuvre de Mozart».

*

Le chant d'un psaume dans le cadre de l'office comprend généralement une antienne, puis la psalmodie des différents versets dans le ton psalmodique de l'antienne, puis la petite doxologie, enfin la reprise de l'antienne. Au moment de la psalmodie des versets, les deux parties du chœur se reliaient, l'antienne peut être chantée par un soliste jusqu'à l'astérisque. Hasse et Mozart n'ont mis en musique que quelques versets du psaume L, respectivement les versets 2, 5–8, 10, 12, 18 et 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13. Hasse semble avoir choisi ses versets arbitrairement, tandis que Mozart compte apparemment sur une alternance entre une exécution à trois voix et la psalmodie. Il a cependant interrompu avec le verset 15 écartant ainsi les versets 17 et 19 ainsi que le dernier, le vingtième. La composition de Hasse ne commence qu'avec le second verset; elle doit donc être complétée par une récitation qui ne présente cependant pas de caractère alterné.

L'exécution alternée implique que l'on choisisse un ton psalmodique qui corresponde aux passages polyphoniques (et non pas seulement à l'antienne). La composition de Hasse est parfaitement compatible avec l'antienne et le ton psalmodique que prescrit l'*Antiphonaire monastique* (Tournai, 1934) pour le *Miserere* du Vendredi Saint. Il s'agit du 7^e ton transposé à la quinte inférieure. Pour la psalmodie du *Miserere* de Mozart, nous avons choisi le 2^e ton; l'antienne n'a pas été restituée. Ces restitutions ne peuvent prétendre à aucune certitude historique; cela ne veut pas dire que ces compositions doivent impérativement être exécutées ainsi. Il s'agit simplement de présenter l'une des possibilités de compléter ces deux compositions.

L'exécution d'une antienne pour la composition de Hasse est facultative; on peut même s'en passer. On peut aussi choisir une autre antienne (qui impliquerait éventuellement le choix d'un autre ton). Quoi qu'il en soit, on devrait restituer la psalmodie du premier verset; on pourra aussi choisir ici à sa convenance un autre ton (d'après l'*Antiphonaire monastique*, p. 1210 ss). Pour le reste, le nombre de versets psalmodiés sera laissé au choix de l'exécutant puisque la source ne permet pas de se prononcer sur la nécessité de restituer la totalité du texte du psaume. Pour le *Miserere* de Mozart, les versets pairs devront être psalmodiés, puisque la composition présuppose une alternance rigoureuse des versets.

Voici enfin quelques précisions quant à la restitution de la psalmodie dans la présente édition. L'*Antiphonaire monastique* exige que le premier verset soit exécuté par le chantre avec une formule d'introduction, l'*Initium* (ou encore l'*Inchoatio*); pour le reste: «*Versiculi sequentes incipiuntur recto tono in chorda tenoris*» («les versets suivants commencent *recto tono* sur le ton de la récitation») (*Ant. Mon.*, p. 1208). Notre édition n'adopte cette règle que pour une série de versets monodiques successifs, tandis que la formule d'introduction se trouve répétée après un verset polyphonique. Il est probablement impossible d'établir un usage rigoureux en la matière; on pourrait aussi bien se passer de l'*Initium*.

Les versets du psaume doivent être exécutés dans un mouvement allant, mais sans précipitation. Les deux dernières notes avant la césure médiane et la formule finale doivent être ralenties. Le ton de récitation noté sous la forme d'une brève doit être tenu jusqu'à l'apparition d'autres sons. La notation reprend avec la dernière syllabe qui doit être chantée sur le ton de la récitation; on sera averti par là que la mélodie prend une autre tournure.

Les passages à trois voix doivent être exécutés aussi délicatement que possible. Hasse n'économise pas les indications dynamiques; de même, la composition de Mozart appelle quelques nuances dynamiques, même si elles ne sont pas notées. On pourra même introduire ici et là un *tempo rubato*. L'exécution gagnera à être confiée à trois voix solistes bien formées, mais un chœur à faible effectif donnera également de bons résultats. Hasse exige deux ténors et une basse, Mozart une voix d'alto, un ténor et une basse. Le ténor I chez Hasse peut être remplacé par une voix d'alto grave (le Fa et le Sol apparaissent plusieurs fois). Chez Mozart, l'alto peut être remplacé sans difficulté par un second ténor (les sons les plus aigus, rarement atteints sont le Si et le Si bémol, ailleurs le La). Ce faisant, il faudra prendre en compte une modification du timbre.

Il n'y a plus à faire connaître la musique de Mozart, mais Hasse n'est connu que d'un petit cercle d'initiés. Ceci n'a d'ailleurs rien d'étonnant si l'on considère le petit nombre d'éditions de sa musique religieuse. La présente édition—même s'il ne s'agit pas d'une grande œuvre—, contribuera peut-être à susciter la curiosité pour des œuvres plus importantes de ce compositeur dont la musique est souvent simple, mais jamais dépourvue d'imagination, conformément à sa maxime, «che la musica sia chiara, semplice ma sublime» (que la musique soit claire, simple, mais grande).

Nous remercions la Sächsische Landesbibliothek Dresden d'avoir autorisé cette première édition du *Miserere* de J. A. Hasse. Nos remerciements s'adressent plus particulièrement à Frau Dr. Ortrun Landmann à Dresde qui nous a renseigné sur la copie et la provenance de *Mus. 2477-E-4*. (Nous avons signalé plus haut ses réserves quant à l'authenticité de l'attribution de cette œuvre à Hasse. Si nous éditons cette œuvre sous le nom de ce compositeur, c'est sous l'autorité de la source même, autorité qu'il est permis de mettre en doute, mais qu'il est impossible par ailleurs de récuser.)

Tübingen, été 1986
Traduction: Christian Meyer

Wolfgang Horn

Psalmus 50 der Vulgata

1. Miserere mei Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.
2. Et secundum multitudinem miserationum tuarum,
dele iniquitatem meam.
3. Amplius lava me ab iniquitate mea:
et a peccato meo munda me.
4. Quoniam iniquitatem meam ego cognosco:
et peccatum meum contra me est semper.
5. Tibi soli peccavi, et malum coram te feci:
ut justiceris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris
6. Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum:
et in peccatis concepit me mater mea.
7. Ecce enim veritatem dilexisti:
incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.
8. Asperges me hyssopo, et mundabor:
lavabis me, et super nivem dealbabor.
9. Auditui meo dabis gaudium et laetitiam:
et exsultabunt ossa humiliata.
10. Averte faciem tuam a peccatis meis:
et omnes iniquitates meas dele.
11. Cor mundum crea in me Deus:
et spiritum rectum innova in visceribus meis.
12. Ne projicias me a facie tua:
et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.
13. Redde mihi laetitiam salutaris tui:
et spiritu principali confirma me.
14. Docebo iniquos vias tuas:
et impii ad te convertentur.
15. Libera me de sanguinibus Deus, Deus salutis meae:
et exultabit lingua mea justitiam tuam.
16. Domine labia mea aperies:
et os meum annuntiabit laudem tuam.
17. Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique:
holocaustis non delectaberis.
18. Sacrificium Deo spiritus contribulatus:
cor contritum et humiliatum Deus non despicies.
19. Benigne fac Domine in bona voluntate tua Sion:
ut aedificantur muri Jerusalem.
20. Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes et
holocausta: tunc imponent super altare tuum vitulos.

Antiphona:

Proprio Filio suo non pepercit Deus,
sed pro nobis omnibus tradidit illum.

Der 51. Psalm*

Gott, sei mir gnädig nach deiner Huld,
tilge meine Frevel nach deinem reichen Erbarmen!
Wasch meine Schuld von mir ab,
und mach mich rein von meiner Sünde!
Denn ich erkenne meine bösen Taten,
meine Sünde steht mir immer vor Augen.
Gegen dich allein habe ich gesündigt,
ich habe getan, was dir mißfällt.
So behältst du recht mit deinem Urteil,
rein stehst du da als Richter.
Denn ich bin in Schuld geboren;
in Sünde hat mich meine Mutter empfangen.
Lauterer Sinn im Verborgenen gefällt dir,
im Geheimen lehrst du mich Weisheit.
Entsündige mich mit Ysop, dann werde ich rein;
wasche mich, dann werde ich weißer als Schnee.
Sättige mich mit Entzücken und Freude!
Jubeln sollen die Glieder, die du zerschlagen hast.
Verberg dein Gesicht vor meinen Sünden;
tilge all meine Frevel!
Erschaffe mir, Gott, ein reines Herz,
und gib mir einen neuen, beständigen Geist!
Verwirf mich nicht von deinem Angesicht,
und nimm deinen heiligen Geist nicht von mir!
Mach mich wieder froh mit deinem Heil;
mit einem willigen Geist rüste mich aus!
Dann lehre ich Abtrünnige deine Wege,
und die Sünder kehren um zu dir.
Befrei mich von Blutschuld, Herr, du Gott meines Heiles,
dann wird meine Zunge jubeln über deine Gerechtigkeit.
Herr, öffne mir die Lippen,
und mein Mund wird deinen Ruhm verkünden.
Schlachtopfer willst du nicht, ich würde sie dir geben;
an Brandopfern hast du kein Gefallen.
Das Opfer, das Gott gefällt, ist ein zerknirschter Geist,
ein zerbrochenes und zerschlagenes Herz wirst du, Gott, nicht
verschmähen.
In deiner Huld tu Gutes an Zion;
bau die Mauern Jerusalems wieder auf!
Dann hast du Freude an rechten Opfern, an Brandopfern und
Ganzopfern, dann opfert man Stiere auf deinem Altar.

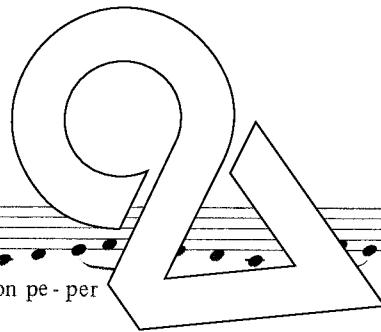
Antiphon:

Seinen eigenen Sohn hat Gott nicht verschont:
für uns alle hat er ihn hingegaben.

* Deutscher Text nach *Ökumenische Übersetzung: Die Psalmen*. Herausgegeben im Auftrag der Bischöfe Deutschlands usw., Stuttgart 1974.

Psalmus 50

Miserere in F



Johann Adolf Hasse
(1699–1783)
Herausgeber: Wolfgang Horn

Antiphona* (Karsamstag)

Pro-pri-o _____ *Fi-li-o su-o non pe-per pro no-bis o - mni - bus tra-di-dit il-lum.

Psalmus

Tutti (T e B)

I. Mi - se - re - re me - i De - us, se - cun - dum magna mi - s - ri - cor - di - am tu - am.

Et secundum multitudinem

Tenore I (Alto)

2. Et se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem mi - se - ra - ti - o - num tu - a rum, de - le, de - le

Tenore II

2. Et se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem mi - se - ra - ti - o - num tu - a rum, de - le, de - le

Basso

2. Et se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem mi - se - ra - ti - o - num tu - a rum, de - le, de - le

II

in - i - qui - ta - tem me - am, et se - cun - dum mi - se - ra - ti -

in - i - qui - ta - tem me - am, et se - cun - dum mi - se - ra - ti -

in - i - qui - ta - tem me - am, et se - cun - dum mi - se - ra - ti -

19 21 23 25 27

o - num tu - a - rum, de - le, de - le, de - le, de - le in - i - qui -

o - num tu - a - rum, de - le, de - le, de - le, de - le in - i - qui -

o - num tu - a - rum, de - le, de - le, de - le, de - le

29 31 33 35 37

ta - tem me - am, in - i - qui - ta - tem me - am.

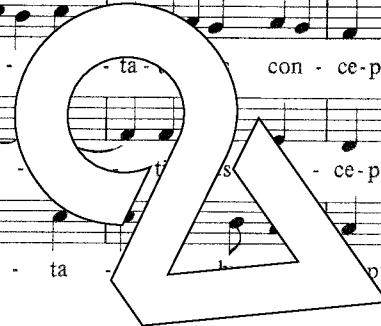
ta - tem me - am, in - i - qui - ta - tem me - am.

in - i - qui - ta - tem me - am, in - i - qui - ta - tem me - am.

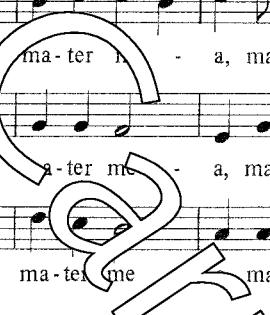
*) Die Quelle enthält nur die dreistimmigen Psalmverse; zu den einstimmigen Ergänzungen vgl. den Abschnitt „Möglichkeiten der Darbietung“ im Vorwort.

Ecce enim in iniquitatibus

6. Ec-ce e - - nim in in - i - ta - con - ce-ptus sum: et in pec - ca - tis con -
 6. Ec-ce e - nim in in - i - qui - ta - con - ce-ptus sum: et in
 6. Ec-ce e - nim in in - i - qui - ta - con - ce-ptus sum: et in pec - ca - tis



- ce - pit me ma - ter me - a, ma - ter me - a, con - ce - pit me ma - ter me - a, ma - ter me - a.
 pec - ca - tis con - ce - pit me ma - ter me - a, con - ce - pit me ma - ter me - a, ma - ter me - a.
 con - ce - pit me ma - ter me - a, con - ce - pit me ma - ter me - a, ma - ter me - a.


Ecce enim veritatem

Adagio

7. Ec - - ce e - nim ve - ri - ta - - tem di - le - xi - - sti: in - cer - ta et oc -
 7. Ec - - ce e - nim ve - ri - ta - - tem di - le - xi - - sti: in -
 7. Ec - - ce e - nim ve - ri - ta - - tem di - le - xi - - sti: in -



9 cul - ta, in - cer - ta et oc - cul - ta sa - - pi - en - ti - ae tu - ae ma - ni - fe -
 8 cer - ta et oc - cul - ta, oc - cul - ta sa - pi - en - - ti - ae tu - ae ma - ni - fe -
 cer - ta et oc - cul - ta, oc - cul - ta sa - pi - en - - ti - ae tu - ae ma -

sta - - - - - sti, ma - ni - fe - sta - - - - - sti mi - - - hi
 sta - - - - - sti, ma - ni - fe - sta - - sti mi - - - hi.
 ni - - fe - sta - - - - - sti, ma - ni - fe - sta - - sti mi - - - hi.

Asperges me

A musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and basso continuo. The vocal parts begin at measure 3, and the basso continuo part begins at measure 5. The vocal parts sing "A-sperges me hysopo" in a repeating pattern. The basso continuo part provides harmonic support. A large number '9' is overlaid on the music.

Musical score for 'La Va - bis' featuring three staves (Treble, Bass, and Alto). The lyrics are: 'va - - bis me, la - va - - bis me, et su - - ni - vem de - al - ba - -'. The score includes dynamic markings: **p**, **f**, and **ff**. Measure numbers 9, 11, and 13 are indicated above the staves.

Musical score for 'Alabamon' featuring three staves (treble, middle, and bass) in common time. The key signature changes from B-flat major (two flats) to A major (no sharps or flats). Measure 15 starts with a rest followed by a B-flat. Measures 16-17 show eighth-note patterns. Measure 18 begins with a rest. Measures 19-21 continue the vocal line with lyrics: 'bor, de - al - ba - - bor, et su - per ni - vem,'. The score includes a large, stylized 'A' symbol above the vocal line in measures 19-21.

Musical score for orchestra and choir, page 10, measures 23-27. The score consists of three staves: soprano, alto, and bass. The soprano and alto staves begin with dynamic p . Measure 23 starts with a dotted half note followed by eighth notes. Measure 24 continues with eighth notes. Measure 25 begins with a dotted half note followed by eighth notes. Measure 26 begins with a dotted half note followed by eighth notes. Measure 27 begins with a dotted half note followed by eighth notes. The bass staff begins with dynamic p in measure 23, followed by eighth notes. Measure 24 continues with eighth notes. Measure 25 begins with a dotted half note followed by eighth notes. Measure 26 begins with a dotted half note followed by eighth notes. Measure 27 begins with a dotted half note followed by eighth notes.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) showing measures 29, 31, and 33. The vocal parts are as follows:

- Soprano:** va - - bis me, et su - per ni - vem de - al - ba - .
- Alto:** va - - bis me, et su - per ni - vem de - al - ba - .
- Bass:** va - - bis me, et su - per ni - vem de - al - .

The score includes measure numbers 29, 31, and 33, dynamic markings (f), and a bass clef.

35

37

39

41

ba - bor, de - al - ba - bor, de - al - ba - bor, de - al - ba -

43

47

bor, et su - per ni - vem de - al - ba - bor.

bor, et su - per ni - vem de - al - ba - bor.

bor, et su - per ni - vem de - al - ba - bor.

9. Au - di - tui meo dabis gaudi - um et lae - ti - ti - am: et exsultabunt esa hu - mi - li - a - ta.

Averte faciem tuam

Averte faciem tuam

10. A - ver-te, a - - ver-te, a - ver-te fa - ci-em tu-am a pec - ca - tis
 10. A - ver-te, a - - ver-te, a - ver-te fa - ci-em tu-am a pec - ca - tis
 10. A - ver-te, a - - ver-te, a - ver-te fa - ci-em tu-am a pec - ca - tis

ff 13 15
 me - is, a pec - ca - tis me - - is: et o - mnes in - i - qui - ta - tes
 me - is, a pec - ca - tis me - - is: et o - mnes in - i - qui - ta - tes
 me - is, a pec - ca - tis me - - is: et

17 19 *p* 21 23
 me - as de - le, de - le, et o - mnes in - i - qui - ta - tes me - as de -
 me - as de - le, de - le, et o - mnes in - i - qui - ta - tes me - as de -

o - mnes, o - mnes, o - mnes, et o - mnes in - i - qui - ta - tes me - as de -

II Cor mun - dum cre - a in me De - p itum rectum innova in vi - sce - ri - bus me - is
Ne projicias

12. Ne pro - ji - ci - as me a fa - ci - e tu - a, a
 12. Ne pro - ji - ci - as me a fa - ci - e tu - a, a
 12. Ne pro - ji - ci - as me a fa - ci - e tu - a, a

9 fa - ci - e tu - a: et spi - ri - tum san - tu - um ne au - fe - ras a
 13 fa - ci - e tu - a: et spi - ri - tum san - ctum tu - um ... a
 15 fa - ci - e tu - a: et spi - ri - tum san - ctum tu - um au - fe - ras a

17 me, ne au - fe - ras a me, ne pro - ji - ci - as me a fa -
 19 me, a me, ne pro - ji - ci - as me a fa -
 21 me, ne au - fe - ras a me, ne pro - ji - ci - as me a

23 me, ne au - fe - ras a me, ne pro - ji - ci - as me a

25 fa - ci - e tu - a: et spi - ri - tum san - ctum tu - um ne
 27 fa - ci - e tu - a: et spi - ri - tum san - ctum tu - um ne
 29 fa - ci - e tu - a: et spi - ri - tum san - ctum tu - um ne

31 fa - ci - e tu - a: et spi - ri - tum san - ctum tu - um ne
 33 fa - ci - e tu - a: et spi - ri - tum san - ctum tu - um ne

35 au - fe - ras, ne au - fe - ras, ne au - fe - ras a me: ne au - fe - ras a me, ne
 37 au - fe - ras, ne au - fe - ras, ne au - fe - ras a me: ne au - fe - ras a me, ne
 39 au - fe - ras, ne au - fe - ras, ne au - fe - ras a me: ne au - fe - ras a me, ne
 41 au - fe - ras, ne au - fe - ras, ne au - fe - ras a me: ne au - fe - ras a me, ne

43 au - fe - ras a me. Ne ci - as me a fa -

45 au - fe - ras a me. Ne pro - ji - as me a fa -

47 au - fe - ras a me. Ne ji - ci - as me a fa -

49 au - fe - ras a me. Ne

51 ci - e tu - a: et spi - ri - tum san - ctum tu - um, et spi - ri - tum

53 ci - e tu - a: et spi - ri - tum san - ctum tu - um, et spi - ri - tum

55 ci - e tu - a: et spi - ri - tum san - ctum tu - um, et spi - ri - tum

57 ci - e tu - a: et spi - ri - tum san - ctum tu - um, et spi - ri - tum

59 san - ctum tu - um ne au - fe - ras, ne au - fe - ras a me,

61 san - ctum tu - um ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me, e au - fe - ras a me,

63 san - ctum tu - um ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me,

65 san - ctum tu - um ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me,

67 et spi - ri - tum san - ctum tu - um ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me:

69 et spi - ri - tum san - ctum tu - um ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me:

71 et spi - ri - tum san - ctum tu - um ... a me, ne au - fe - ras a me:

73 ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me:

75 ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me:

77 ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me:

79 ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me:

81 ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me, ne au - fe - ras a me:

83 ras a me, ne au - fe - ras a me.

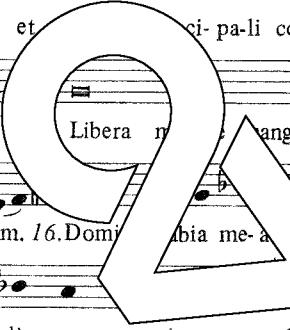
85 ras a me, ne au - fe - ras a me.

87 ras a me, ne au - fe - ras a me.

89 ras a me, ne au - fe - ras a me.

813. Red-de mihi laetitiam sa - lu-ta-ri-s tu-i: et ci- pa-li con-fir-ma me. 14. Docebo ini - quo-s vi-as tu-as:
 et impii ad te con- ver - ten - tur.

817. Quoniam si voluisses sacrificium, de - dis - sem u - ti - que: holocaustis non de - le - cta - be - ris.



Sacrificium Deo

818. Sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus con - tri - bu - la - tus, con - tri - bu - la - tus: cor con -

818. Sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus con - tri - bu - la - tus, con - tri - bu - la - tus: cor con -

18. Sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus con - tri - bu - la - tus, con - tri - bu - la - tus: cor con -

15 17 19 21 25 27 29 f 31 33 35 37

tri - tum et hu - mi - li - a - tum, et hu - mi - li - a - tum, De - us, De - us, De - us, non de - spi - ci - es, cor con -

tri - tum et hu - mi - li - a - tum, et hu - mi - li - a - tum, De - us, De - us, De - us, non de - spi - ci - es, cor con -

tri - tum et hu - mi - li - a - tum, et hu - mi - li - a - tum, De - us, De - us, non de - spi - ci - es, cor con -

tri - tum et hu - mi - li - a - tum, De - us, De - us, non de - spi - ci - es, non de - spi - ci - es.

tri - tum et hu - mi - li - a - tum, De - us, De - us, non de - spi - ci - es, non de - spi - ci - es.

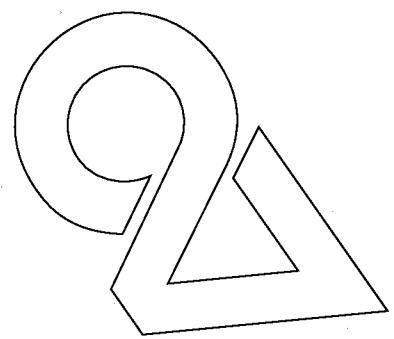
tri - tum et hu - mi - li - a - tum, De - us, De - us, non de - spi - ci - es, non de - spi - ci - es.

Antiphona

819. Be - ni - gne fac, Domine, in bona voluntate tu - a Si - on: ut aedificen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem.

820. Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes et ho - lo - cau - sta: tunc imponent super alta-re tu - um vi - tu - los.

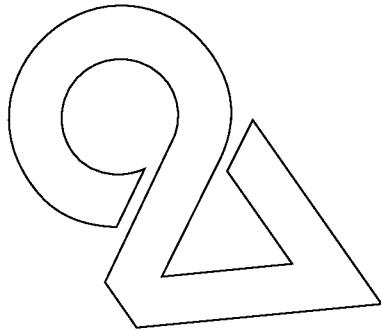
Pro - pri - o Fi - li - o su - o non pe - per - cit De - us, sed pro no - bis o - mni - bus tra - di - dit il - lum.



Catrus

Psalmus 50
Miserere in a

KV 85 (73^s)



Wolfgang Amadeus Mozart
1756—1791
Bologna, 1770

Miserere

Alto (Tenore)

Tenor

Basso

Organo

Music score for 'Miserere' with four staves: Alto (Tenore), Tenor, Basso, and Organo. The score consists of two systems of music. The first system starts with 'I. Mi - se - re - re me - i' followed by a fermata. The second system continues with 'De - us, se -'. The vocal parts have lyrics in Latin. The Organo part features sustained notes and chords. Large, stylized numbers (9, 2, 3, 5) are overlaid on the music staff.

6

cun-dum ma - - gnam mi-se - ri - cor - di-am tu - - am.

9

cun-dum ma - - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - - am.

7

dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - - am.

7 6 6 6 5 3 4 2 6 6 5 3 4 2 6 6 5 3 4 2

Music score for 'Miserere' continuing from the previous page. It shows three systems of music for the same four voices (Alto, Tenor, Basso, Organo). The lyrics continue with 'cun-dum ma - - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - - am.' The Organo part is prominent with sustained notes and chords. Measure numbers (6, 9, 7, 7, 6, 6, 5, 3, 4, 2, 6, 6, 5, 3, 4, 2) are indicated below the staff.

Aufführungsduer / Duration / Durée: ca 8—10 min.

Tutti (T e B)

8 2. Et se - cun-dum mul-ti - tu - di - nem mi - se num tu - a - rum, de - le i - ni - qui - ta - tem me - am.

Amplius lava me

3. Am - pli - us, am - pli - us a a ab in - i - qui - ta - te

3. Am - pli - us, am - pli - us la - va me ab in - i - qui - ta - te

3. Am - pli - us la - va me ab in - i - qui -

3# 4# 6 8# 9 8 7 8# 6

7 II me - - a: et a pec - ca - me - o mun -

me - - a: et a pec - ca - - to me - o

ta - te me - a: et a pec - ca - to me - o mun - da me,

6 4 3 4 3 5 6 3# 6 3# 6b 5 6 7 9 5 6 4 3 -

14 18 da me, mun - da me, et a pec - ca - to me - o mun - da me.

8 mun - da me, mun - da me, et a pec - ca - to me - o mun - da me.

mun - da me, mun - da me, et a pec - ca - to me - o mun - da me.

7 6 4 6 5 3# 6 7 3#

8 4. Quo-ni-am iniquitatem meam ego co- et peccatum meum contra me est sem-per.

Tibi soli

5. Ti - bi so - li pec - ca - vi, ma - co -

5. Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co -

5. Ti - bi so - li pec - ca - vi, et ma - lum co -

5. ram te fe - ci; ut ju - ce - ris

7. - ram te fe - ci; ut ju - sti - fi - ce - ris

8. - ram te fe - ci; ut ju - sti - fi - ce - ris

8. in ser - mo - ni - bus tu - is, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

12. mo - ni - bus tu - is, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

in ser - mo - ni - bus tu - is, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

6. Ec - ce enim in iniquitatibus con et in peccatis concepit me ma - ter me - a.

Ecce enim

7. Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xi -

7. Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xi -

7. Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xi -

sti: in - cer - ta et oc - cul - sa - pi -

sti: in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi -

sti: in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi -

en - ti - ae tu - ae ma - ni - fe - sta - sti mi - hi.

en - ti - ae tu - ae ma - ni - fe - sta - sti mi - hi.

en - ti - ae tu - ae ma - ni - fe - sta - sti mi - hi.

8 A-sper-ges me hyssopo, et mun
avabis me, et super nivem de-al-ba-bor.

Auditui

9. Au-di-tu-i me-o da-

9. Au-di-tu-i me-o da- - - - -
- bis gau - - - - -

8 - - - - -
- bis gau - di - um et lae - ti - ti - am: et ex - sul - bunt

8 - - - - -
- bis gau - di - um et lae - ti - ti - am: et ex - sul -

6 6 8 7 7 8 7
- - - - - - - - -

os - - - - sa hu - mi - li - a - ta.

8 ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - - - - ta.

et ex - sul - ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - - - - ta.

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

8 10. A-ver - te faciem tuam a peccatis et omnes iniquitates me - as de - le.

Cor mundum

11. Cor mun - our cre - a in me

11. Cor mun - dum cre - a in me

11. Cor mun - dum cre - a in in

11. Cor mun - dum cre - a in in

5 De - - - us: et spi - ri - tum re - am no - va,

De - - - us: et spi - ri - tum re - ectum in - no - va,

me De - - - us: et spi - ri - tum re - ectum

6 5 8

10 in - no - va in vi - sce - ri - bus me - - - is.

8 in - no - va in vi - sce - ri - bus me - - - is.

in - no - va in vi - sce - ri - bus me - - - is.

6 7 5 4 3

8 12. Ne pro - jicias me a facie tu - a: sanctum tuum ne au - fe - ras a - me.

Redde mihi laetitiam

13. Red - ac mi hi lae - ti - ti - am sa - lu -

13. Red - de mi - hi lae - ti - ti - am, lae - ti - ti - am sa - lu -

13. Red - de mi - hi lae - ti - ti - am, sa - - lu -

ta - ris tu - i: et spi - ri - tu prin - ci pa -

ta - ris tu - i: et spi - ri - tu prin - ci - pa -

ta - ris tu - i: et spi - ri - tu prin - ci -

li con - fir - ma me, con - fir - - ma me.

li con - fir - ma me, con - fir - - ma me.

pa - - - li con - fir - ma me, con - fir - - ma me.

8 14. Do-ce - bo iniquos vias et impii ad te con - ver - ten - tur.

Libera me

15. Li - be - ra me de san - gu - ni - bus, us sa - lu - tis me - ae: et ex - sul -

15. Li - be - ra, li - be - ra me de san-gui - ni - bus, De - us sa - lu - tis me - ae:

15. Li - be - ra me de san - gui - ni - bus, De - us sa - lu - tis me - ae.

8 - 6 6 - 6 10 9 8 7 6 5

ta - bit lin - gua me - a ju - sti - ti - am, ju - sti - ti - tu - am.

et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a ju - sti - - - - - ti - am tu - am.

et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a ju - sti - ti - am tu - am.

3 3# - 7 4# 6 - 6 7 8 7 5 4 3#

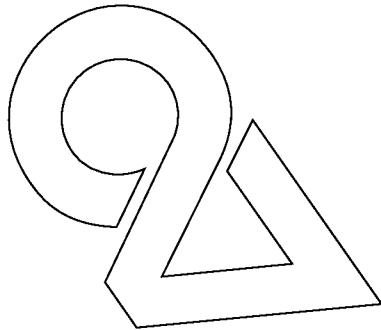
16. Do-mi-ne, labia mea a -
17. Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem
18. Sacrificium Deo spiritus contribu -
19. Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua
20. Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes et holo -

pe -	ri	-	es:
u -	ti	-	que:
la		-	tus:
Si		-	on:
cau		-	sta:

*(16.) et os meum annuntiabit
(17.) holocaustis non
(18.) cor contritum et humiliatum Deus
(19.) ut aedificantur mu -
(20.) tunc imponent super altare*

lau - dem	tu	- am.
de - le - cta - be		- ris.
non de - spi - ci		- es.
ri Je - ru - sa		- lem.
tu - um vi - tu		- los.

Kritischer Bericht



J.A. Hasse: Miserere a tre Spezzato

I. Quelle

Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2477-E-4; abschriftliche Partitur im Querformat, 20 S. (neue Paginierung), beschrieben sind S. 1–19. Jede Seite ist mit 8 Systemen rastriert und in zwei Akkoladen unterteilt (I: 1–3, II: 5–7). Die Stimmenanordnung entspricht der Ausgabe; die Tenorstimmen sind im Tenorschlüssel notiert. Auf dem Titelblatt steht: „Miserere & c. a tre Spezzato. Del Sassone.“, auf S. 1 links oben andere Hand: „Del Sigr. Adolfo Hasse d: (d.h. „detto“ genannt) il Sassone“. Das Ms. ist wie folgt eingeteilt: Et secundum S. 1–2, Tibi soli 3–4, Ecce enim in iniquitatibus 5, Ecce enim veritatem 6–7I, Asperges me 7II–9, Averte faciem tuam 10–13I, Ne projicias me 13II–17, Sacrificium S. 18–19.

II. Die Übertragung folgt den üblichen Richtlinien. Die Quelle enthält nur die mehrstimmig vertonten Teile, nicht aber die Psalmode; diese wurde vom Hrsg. ergänzt. Das Wort „Spezzato“ auf dem Titelblatt deutet unmittelbar auf die alternierende Vortragsweise. Seit der Renaissance bezeichnete man als „Psalmi spezzati“ solche Kompositionen, in denen die Verse wechselweise von zwei (oder mehr) in sich selbständigen Chören vorgetragen wurden. Der Wechsel in unserem *Miserere* betrifft den Kontrast mehrstimmiger und einstimmiger Psalmverse. (Das italienische Verb „spezzare“ bedeutet „durchbrechen, unterbrechen, trennen“.)

III. Einzelanmerkungen

2. Et secundum multitudinem

8 B : vor der 1. Note fehlt; die Quelle hat statt dessen ♯ vor der Brevis in T. 7. - 21 : Die verminderte Oktav zwischen Baß und Tenor I (H - b) ist eine typische Wendung des „galanten Stils“.

6. Ecce enim in iniquitatibus

1 B : zusätzlich Haltebogen 1, 3-2, 1 und 2, 3-3, 1.
8 T I : Text 1-2 Silbenverlängerungsstrich, 3-4 „cepit“ („me“ fehlt). -

12 T II 3: g statt f.

7. Ecce enim veritatem

4 T II 1: g statt f.
5 T II 2: Takthälfte b - 4tel + a-g-8tel statt b-a-8tel + g-4tel.

8. Asperges me

9 T II 2: g statt a.
29 T I 3: Vor der Note ♯ statt b .

39 B: d statt f.

10. Averte faciem tuam

19 T II 3: p statt f. - 37 T I 3: b statt a.
47f. T II: Text 47, 2-3 „tes“, 48, 2-3 „meas“ („dele“ fehlt).

12. Ne projicias

3 B 3: g statt f; ebenso T 47, 3.

16 B 4: An dieser Stelle weist die Quelle eine Korrektur auf, möglicherweise fis statt f, vgl. aber T. 18.

17 T II 1-2: d' - c' statt c' - h.

35 B 1: f statt a.

36 T I 1: g statt a.

40 T I 3: f' statt g' (Hilfslinie fehlt); ebenso T 42 T I 3.

48 T I 1: a statt c'.

50 B 1,2: c statt B.

77 T I/II 5: T I c' statt d', T II a statt b.

Wolfgang Amadeus Mozart: Miserere

Der Text folgt: Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisches durchgesehene Gesamtausgabe. Serie 3. Kleinere geistliche Gesangswerke. Erster Band. Diese Ausgabe folgt einer Abschrift des Mozartforschers Otto Jahn. Die Vorlage dieser Abschrift wurde lange Zeit für autograph gehalten, doch hat sich später herausgestellt, daß Leopold Mozart der Schreiber ist (vgl. Hans FEDERHOFER, *Kritischer Bericht* zu NMA I, 3, Cassel usw. 1964, S. 36ff.). Der Fundort, den der Kritische Bericht der NMA nennt, hat sich mittlerweile geändert. Die Quelle war bis zum 21. Mai 1982 im Besitz des *Curtis Institute of Music*, Philadelphia (Pennsylvania), wurde dann aber nach Deutschland (Antiquariat Schneider, Tutzing) verkauft. Eine briefliche Mitteilung von Frau Elizabeth Walker, die *Curtis Institute of Music*, vom 11.8.1982 und Herrn Chris Colver vom Auktionshaus Christie, Manson and Woods International Inc., New York, vom 7.9.1982). Es ist anzunehmen, daß die Quelle mittlerweile einen neuen Besitzer gefunden hat (weitere Nachforschungen hat der Hrsg. nicht mehr angestellt). - Der Text der Gesamtausgabe stimmt in allen wesentlichen Punkten mit der NMA überein, Abweichungen betreffen nur belanglose Details. In der vorliegenden Neuausgabe wurde der Notentext lediglich graphisch modernisiert (Violinschlüssel statt der alten Tenor- und Altschlüssel). Die Psalmode und die Generalbaussetzung sind Ergänzungen des Herausgebers. - In Psalmvers 13, Redde mihi laetitiam, T. 3, hat die Vorlage als zweitletzte Note im Tenor d'; unsere Ausgabe schreibt statt dessen e'.

Aufführungsmaterial:

Partitur beider Werke: CV 40.807/01.

Einzelauflagen:

Hasse: CV 40.807/10.

Mozart (zugleich Orgelstimme): CV 40.807/20.