

Johann Adolf
Hasse

Miserere in c

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Oboi (in parte 2 Flauti)
2 Violini, Viola e Basso continuo
(Violoncello / Fagotto / Contrabbasso, Organo)

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Wolfgang Horn

Einzelausgabe aus Band IV/4 / Separate edition from Vol. IV/4
(Miserere-Vertonungen, in prep.)
J. A. Hasse, Werke

Partitur / Full score



Carus 40.961

Vorwort

I. Johann Adolf Hasse

Am 25. März 1699 wurde in Bergedorf bei Hamburg Johann Adolf Hasse getauft. Sein Leben endete am 16. Dezember 1783 in Venedig.¹ Hasses Lebensspanne umfaßt eine Zeit „zwischen den Epochen“: er war fast eine Generation jünger als die 1685 geborenen Bach und Händel, dagegen eine Generation älter als Haydn (geb. 1732) und gar zwei Generationen älter als Wolfgang Amadeus Mozart (geb. 1756). Hasses Musik aber stand von Anfang an im Zeichen des Neuen: einige Arien seines im Kern auf die Zeit um 1730 zurückgehenden *Miserere c-Moll* scheinen bereits auf die Musik Mozarts vorauszudeuten, während sie von der barocken Arienkunst Bachs weit entfernt sind.

Das Neue in Hasses Musik ist nicht nur persönliche Eigenart. Es leitet sich vielmehr her aus den neuartigen stilistischen Bestrebungen, die sich in der Musik der italienischen Oper um 1725 verstärkt zu regen begannen. Mit den Namen der Komponisten dieser Zeit – etwa Nicola Antonio Porpora, Leonardo Vinci, später dann Giovanni Battista Pergolesi und Niccolò Jommelli – verbinden sich für den heutigen Musikliebhaber oft nur vage Vorstellungen, die auf der Kenntnis einiger weniger Werke beruhen. Als Beispiel hierfür möge Pergolesis „Stabat mater“ stehen.

Untergegangen aber ist die Musik der repräsentativen Gattung der Zeit schlechthin: die Musik der großen Opera seria, die aus einem steten Wechsel von Arien und Rezitativen (und allenfalls gelegentlich auch Chören) in mehreren Akten bestand. Die untergegangene Opera seria war die Domäne des Johann Adolf Hasse, dem die Italiener den Ehrentitel des „caro“, ja des „divino Sassone“ beileigten – also des „liebwerthen“, des „göttlichen Sachsen“ (wobei „Sachsen“ aus italienischer Perspektive durchaus als „Norddeutschland“ zu verstehen ist).

Über Hasses Jugend ist wenig bekannt. 1718 begegnet er als Sänger an der Hamburger Oper, einige Zeit darauf findet man ihn am Hof zu Braunschweig. Anfang der 1720er Jahre ging er nach Italien, wo er sich in verschiedenen Städten aufgehalten hat. In Neapel war er einer der letzten Schüler des 1725 verstorbenen Opernkomponisten Alessandro Scarlatti; dort feierte er auch seine ersten Erfolge mit Bühnenwerken.

Von Hause aus Protestant, konvertierte Hasse in Italien zum Katholizismus. Der Hauptgrund hierfür war wohl die Eheschließung mit der gefeierten Sängerin Faustina Bordoni im Jahre 1730. Gewiß trug die Verbindung mit dieser bewunderten Primadonna einiges zum Erfolg der Opern Hasses an den europäischen Höfen bei. Ganz im Gegensatz zu einem Komponisten wie Johann Sebastian Bach findet man die Hasses ständig unterwegs. Die europäischen Theater, insbesondere auch die Fürstenhöfe sind ihre eigentliche Sphäre. Ihre Reiseziele erstrecken sich vom südlichen Italien über Mittelitalien, Venedig und Wien bis nach Mitteldeutschland. Dort hat Hasse am kunstsinnigen und prunkliebenden Hof der „Kurfürsten zu Sachsen und Könige von Polen“ zu Dresden über drei Jahrzehnte lang, von etwa 1730 an (die Umstände und der Zeitpunkt des Engagements sind nicht ganz klar) bis zum Jahr 1763, die Stelle des Kapellmeisters innegehabt. Hasses Opern trugen wesentlich dazu bei, Dresdens Rang als eine der führenden europäischen Musikstädte zu begründen und zu festigen.

Parallel zum Dresdner Amt ging Hasse eine zweite berufliche Verpflichtung ein, die ihn mit Venedig verband: 1736 wird er

erstmalig als „maestro di cappella“ am „Ospedale degli Incurabili“ genannt, nachdem er wohl bereits seit 1730 Werke für dieses Institut komponiert hatte. Auch in späteren Jahren, als er den Kapellmeisterposten nicht mehr innehatte, blieb Hasse dem Ospedale eng verbunden.

Bei den „Hospitälern“ oder „Konservatorien“ handelte es sich um Waisenhäuser, in denen man sich neben echten Waisen auch um die in jener Zeit zahlreichen Findelkinder kümmerte. Viele dieser Institutionen – insbesondere in Venedig und Neapel – waren berühmt für die musikalische Ausbildung, die sie ihren Zöglingen gaben. Zahlreiche berühmte Musiker der Zeit haben an den venezianischen Konservatorien gewirkt, neben Hasse u. a. Gasparini, Vivaldi, Jommelli und Galuppi. Das „Ospedale degli Incurabili“ nahm nur Mädchen auf; dem Kapellmeister stand also kein „normaler“ Chor SATB, sondern nur ein Chor aus Frauenstimmen zur Verfügung. Diesem Umstand verdankt sich die Chorbesetzung der Erstfassung des *Miserere c-Moll* mit zwei Sopran- und zwei Altstimmen.

Die Hasses lebten in den folgenden Jahren abwechselnd für längere Zeit in Dresden, danach in Venedig, schließlich wieder in Dresden und so fort. Viele Abstecher zu Operaufführungen an verschiedenen Orten kamen hinzu. Als im Jahre 1756 der für Sachsen katastrophal endende Siebenjährige Krieg ausbrach, begann sich das Ende von Hasses Dresdner Engagement abzuzeichnen. 1763 kam es zur Trennung; der finanziell stark geschwächte Hof zahlte den Hasses noch eine beträchtliche Abfindung, gewährte ihnen jedoch keine Pension. Als kurz nach dem Ende des Krieges der sächsische Herrscher Friedrich August II. starb, der über 30 Jahre lang Hasses Dienstherr gewesen war, komponierte dieser – gleichsam als letzte Huldigung – noch das Requiem für den toten Fürsten.

Einige Jahre zuvor war es Hasse, der nun schon im siebten Lebensjahrzehnt stand, gelungen, am Wiener Hof Fuß zu fassen. Bis gegen Ende des Jahres 1772 lebte er mit seiner Familie in Wien, bevor er nach Venedig zog, um dort seinen Lebensabend zu verbringen. Von nun an unternahm er nur noch wenige Reisen; er nahm Abschied von der Oper und beschränkte sich fortan vorwiegend auf die Komposition von Kirchenmusik. Eine Messe in g-Moll aus dem Sterbejahr 1783 gehört zu den erstaunlichsten Alterswerken der Musikgeschichte, vergleichbar vielleicht nur den „Quattro pezzi sacri“ des über achtzigjährigen Giuseppe Verdi.

Noch zu seinen Lebzeiten mußte Hasse erleben, wie seine Musik in Vergessenheit geriet und von anderen überholt wurde. Insbesondere das Wirken Glucks und die Propagierung der „Reformoper“ haben der höfischen Opera seria und ihrem Wechsel von Rezitativen und Arien die Existenzgrundlage entzogen. Von Wolfgang Amadeus Mozart aber gibt es etliche Äußerungen, die seine hohe Achtung vor dem Melodiker Hasse bezeugen.

Johann Adolf Hasse war ein Komponist deutscher Abstammung, aber durch und durch italienischer Prägung: diese Konstellation ist für das 18. Jahrhundert bezeichnend. Vor dem Aufkommen der Idee vom „Nationalstaat“, die sich im wesentlichen

¹ Die wichtigsten Daten und Fakten zu Hasses Leben und Werk bietet etwa Sven HANSELL im Artikel „Johann Adolf (Adolph) Hasse“ in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980, Band 8, S. 279 – 293 (mit Werkliste und Literaturverzeichnis).

erst im 19. Jahrhundert durchsetzte und sich musikgeschichtlich in der Entstehung von „Nationalmusiken“ (genannt seien hier nur Rußland und Böhmen) niederschlug, war es in keiner Weise ehrenrührig, wenn ein Komponist sich das Idiom einer anderen Nation so sehr aneignete, daß hinter dieser Assimilation die geographische Herkunft zu einer biographischen Nebensächlichkeit verblaßte.

Dem Nachruhm Hesses insbesondere im 19. und dann auch im 20. Jahrhundert hat die unverhohlene „italianità“ seines Schaffens jedoch geschadet. Unter den damals herrschenden geistigen Strömungen war der Vorwurf schnell bei der Hand, Hasse habe „seine Abstammung verleugnet“. Heute ist jedoch eine unbefangene Begegnung mit der Musik Hesses möglich. Allerdings dürften sich die Opern kaum für die Praxis wiedergewinnen lassen; zu groß wären die Anforderungen an Ausführende und Publikum. Aber auch Hesses Kirchenmusik besitzt alle Qualitäten des italienischen Belcanto des 18. Jahrhunderts: Schmiegsamkeit und langer Atem in den Vokalsoli, Raffinement und Differenziertheit in der Ausarbeitung der instrumentalen Arieneinleitungen, aber auch die sicher beherrschten Mittel zur Erzielung dramatischer Wirkungen.

II. Hesses Miserere c-Moll

Das Miserere, der 50. Psalm nach der Zählung der Vulgata, gehört liturgisch in die Matutinfestern der drei letzten Kartage (Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag). In diesen Gottesdiensten wurde das Miserere oft im Wechsel von einstimmiger Psalmodie und a-cappella-Chorsätzen einfachster Faktur gesungen.² Hesses großes c-Moll-Miserere aber gehört in eine andere Umgebung: in den Rahmen einer venezianischen Kirchenfeier an den Kartagen. Dort folgte es in unmittelbarem Anschluß an ein Oratorium. Ein solches Oratorium, nicht selten ausdrücklich als „Introductio ad Psalmum Miserere“³ bezeichnet, ist mit den großen Passionen etwa Bachs kaum vergleichbar; in seinem regelmäßigen Wechsel von Rezitativen und Arien und selten nur Chören ist es eher eine geistliche Spielart der italienischen Oper. Hasse selbst hat etliche Oratorien sowohl über lateinische als auch über italienische Texte komponiert. Die Texte der Oratorien stellen Neudichtungen erbaulichen Inhalts dar; ihre Vorlagen entstammen oft (aber keineswegs immer) der Heiligen Schrift.

Die erste Aufführung von Hesses *Miserere c-Moll* durch die Musikerinnen der „Incurabili“ dürfte 1730 oder 1731 stattgefunden haben.⁴ Welches Oratorium bei dieser Aufführung als „Introductio“ gedient hat, ist nicht sicher auszumachen. Um eine Komposition Hesses wird es sich nicht gehandelt haben; wahrscheinlicher ist die Annahme, daß Nicola Antonio Porpora, der von 1726 bis 1733 Kapellmeister bei den „Incurabili“ war, ein von ihm selbst komponiertes Oratorium aufgeführt hat.

Hesses Miserere umfaßt in der hier vorgelegten endgültigen Fassung acht Teile kontrastierenden Charakters. Es handelt sich also, wie bei ungezählten anderen Psalm- und Messenvertonungen der Epoche, um eine „Nummernkomposition“, die sich aus Arien, solistischen Ensemblesätzen und Chören zusammensetzt. Durch das Vorhandensein der Chöre einerseits, das Fehlen der Rezitative andererseits unterscheidet sich ein geistliches Num-

mernwerk von den weltlichen Gattungen der Oper und ihrer kleinen Schwester, der solistischen „Cantata“.

Chöre stehen am Anfang, im Zentrum und am Schluß des Werkes, Soli füllen die verbleibenden Lücken. Das Werk endete ursprünglich mit dem Satz „Benigne fac“ (Fassung SSAA, Quelle C4, s. u.): 1. Chor SSAA, c-Moll – 2. S solo, g-Moll – 3. Chor und SA soli, Es-Dur – 4. AA soli, B-Dur – 5. S solo, Es-Dur – 6. Chor, c-Moll. Gegenüber der ursprünglichen Fassung zeigt die endgültige Fassung eine etwas gestörte Balance: aus einer nahezu symmetrischen Anlage entsteht eine Reihenform. Die ursprüngliche Fassung besaß noch keine ausgearbeitete Doxologie: die Arie Nr. 7, „Sicut erat“, und der Chor Nr. 8, „Gloria Patri“, kamen erst im Zuge der Umarbeitung für SATB hinzu (Fassung SATB, Quelle A1): 1. Chor SATB, c-Moll – 2. B solo, f-Moll – 3. Chor und SAT soli, Es-Dur – 4. SA soli, B-Dur – 5. S solo, Es-Dur – 6. Chor, g-Moll – 7. A solo, C-Dur – 8. Chor, c-Moll.

Zwei Dinge nehmen den Betrachter des Werkes unmittelbar für die Komposition ein: die Gestaltung der Instrumentalritornelle und die Behandlung der solistischen Singstimmen. Die Ritornelle sprechen eine gänzlich „unbarocke“ Sprache. Kurze Phrasen und sequenzierte Glieder werden auf einfacher harmonischer Grundlage zu feinen Linien ausgesponnen, die weniger von einem durchgängigen Bewegungszug als vielmehr von der Differenziertheit im Detail getragen werden (am wenigsten trifft dies auf die erst in der späteren Fassung erscheinende Alt-Arie Nr. 7, „Gloria Patri“, zu). Nach dem Ende des Ritornells beginnt das Reich der Singstimmen: die Instrumente haben dann zumeist reine Begleitfunktion (am wenigsten gilt dies für die erst in der endgültigen Fassung erscheinende Baß-Arie Nr. 2, „Tibi soli peccavi“).

Die Herrschaft des Belcanto zeigt sich nicht zuletzt in Hesses Verzicht auf plakative Wortmalerei: Ungerechtigkeit (iniquitas), Sünden (peccata) und Missetat (malum) werden in den Wohlklang langer Melismen aufgelöst. Die Funktion des Textes erschöpft sich weitgehend in seinem Einfluß auf die Grundstimmung der einzelnen Sätze. Und hier mag es bezeichnend sein für Hesses „italienische“ Haltung, daß sich nach dem ein wenig düsteren Eingangsschor die Stimmung alsbald aufhellt: „Ecce enim“, „Libera me“ und „Quoniam si voluisses“ sind Sätze von lieblichem Charakter. Und auch die Düsternis des Eingangschors wirkt nicht bedrohlich. Hesses Musik will nicht Entsetzen und Erschütterung bewirken; eher verweist sie auf den Trost, der dem um Erbarmen flehenden Menschen verheißen ist. Die Musik inszeniert keine Strafpredigt; sie will durch ihre Schönheit den Hörer ergreifen und zur Andacht führen.

² In dieser Tradition steht Hesses kleines Miserere in F-Dur für zwei Tenöre und Baß, das der Vf, unter der Nr. 40.807/01 im Carus-Verlag herausgegeben hat; dort findet sich auch Näheres zur Aufführung des Miserere im Rahmen der Liturgie.

³ Vgl. dazu Sylvia Lucy ROSS, A Comparison of Six Miserere Settings from the Eighteenth Century Venetian Conservatories, Ph. D. diss. Univ. of Illinois at Urbana-Champaign, 1972.

⁴ Sven H. HANSELL, Sacred Music at the „Incurabili“ in Venice at the Time of J. A. Hasse, in: Journal of the American Musicological Society 1970, S. 282 – 301 und 505 – 521; zur Datierung insbesondere S. 285. Vgl. auch die Quellenbeschreibung von C4 in Teil I des Kritischen Berichts der vorliegenden Ausgabe.

III. Zu den Fassungen des Miserere c-Moll

Hasses *Miserere c-Moll* existiert in mehreren authentischen Fassungen. Unsere Ausgabe bietet einen Text der Fassung für gemischten Chor SATB auf der Grundlage des Hasseschen Autographs dieser Fassung (Quelle A1). Für die vorliegende Ausgabe wurden sechs Quellen verglichen: Hasses Autographen der beiden Fassungen aus der Bibliothek des Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi zu Mailand und vier Abschriften (darunter eine mit Zusätzen von Hasses Hand) aus der Sächsischen Landesbibliothek Dresden.⁵ In diesen insgesamt sechs Quellen bietet sich das Werk in drei Fassungen dar, die allesamt Authentizität beanspruchen können.⁶

Am Anfang stand die Fassung für Frauenstimmen SSAA, die Hasse für das „Ospedale degli Incurabili“ in Venedig um das Jahr 1730 komponiert hat (Quellen C4, C5, C6; siehe unten). Wenn Hasse das Werk auch andernorts aufführen wollte, dann lag es nahe, die außergewöhnliche und auf ganz spezielle Verhältnisse zugeschnittene Chorbesetzung durch die gewöhnlichen Stimmen SATB zu ersetzen (Hauptquelle und Editionsgrundlage: A1). Vielleicht kam der erste Anstoß zu dieser Änderung aus Dresden. Von der ursprünglichen wie von der veränderten Fassung haben sich die Eigenschriften Hasses erhalten.

Nun gibt es aber noch zwei voneinander abweichende Zwischenstadien, die in Dresdner Kopien (Quellen A2 und B3) dokumentiert sind. A2 steht A1 sehr nahe; bedeutendere Abweichungen zeigt lediglich der 5. Satz. Wir verzeichnen A2 als einen Seitenzweig der Fassung des Autographs. Auch dieser Seitenzweig kann Authentizität beanspruchen: in der Kopie Wiener Provenienz (nach Feststellungen Ortrun Landmanns) finden sich autographe Eintragungen Hasses (z. B. auf S. 6: Unterlegung des Textes in Tenor und Baß).

Stärkere Abweichungen vom späteren Autograph zeigt die Quelle B3. Diese Fassung hat zwar schon die Besetzung SATB, steht jedoch in einzelnen Lesarten der ursprünglichen Fassung SSAA noch nahe und hat einen von den anderen Fassungen abweichenden zweiten Satz, „Tibi soli peccavi“, eine Baßarie in g-Moll. Von diesem Satz findet sich in Hasses Autograph der Fassung SATB keine Spur.

Daß die Fassung der Dresdner Abschrift B3 früher anzusetzen sein dürfte als diejenige des Autographs, entnehmen wir dem 5. Satz, „Quoniam si voluisses sacrificium“, und dem 7. Satz, „Gloria Patri“. Diese Sätze sind in beiden Fassungen substanzgleich, jedoch im Autograph in einer Weise kompositorisch verfeinert, die eine umgekehrte zeitliche Reihenfolge ausschließt.

Überhaupt macht das spätere Autograph (A1) den Eindruck, als sei zu verschiedenen Zeiten daran gearbeitet worden. So ist die Tinte etwa bei Artikulationsbezeichnungen deutlich stärker verblaßt als bei den Noten selbst; auch bei der zur Disposition gestellten Verwendung von Flöten in einzelnen Sätzen handelt es sich offenkundig um spätere Zusätze. All dies könnte eine einfache Erklärung haben: wenn Hasse durch Europa reiste, so hat er sicher eine Sammlung seiner besten Werke in eigenhändigen Partituren bei sich geführt. Sollte irgendwo – etwa in Wien – eines dieser Werke aufgeführt werden, dann fertigte ein Kopist eine Abschrift von Hasses Autograph an, nach der dann die Stimmen ausgeschrieben werden konnten. Es versteht sich von selbst, daß sich bei dieser Praxis mannigfaltige Anlässe zu Änderungen größeren und kleineren Ausmaßes ergaben.

Im folgenden sind die Quellen den Fassungen zugeordnet; wir beginnen, dem Text der Ausgabe gemäß, mit der spätesten Fassung. Kleine Differenzen zwischen einzelnen Quellen sind dabei in Kauf zu nehmen; die eindeutige Klärung von Abhängigkeitsverhältnissen ist eine Aufgabe, deren Lösung eine exakte philologische Erfassung der – äußerst zahlreichen – Hasse-Quellen nicht nur zu diesem Stück voraussetzen würde. Diese Arbeit ist bislang – von wenigen Ansätzen abgesehen (vgl. Anm. 5) – noch nicht geleistet.

A. Die späteste Fassung für gemischten Chor SATB

1. I-Mc, Musica Sacra Ms. 143-3, 488. Autograph J.A. Hasse; Grundlage der vorliegenden Edition (zitiert als A1).
2. D-ddr-Dlb, Mus. 2477-D-31b. „Wiener Kopie mit autographen Zusätzen, vermutlich ca. 1765-1770“ (Landmann 1983, S. 479; zitiert als A2).

Die in diesen beiden Quellen enthaltene Fassung entspricht derjenigen der Ausgabe. Auf dem Titelblatt der Dresdner (Wiener) Kopie steht „Miserere riformato“. Bedeutende Abweichungen weist lediglich der 5. Satz, „Quoniam si voluisses sacrificium“, auf. Er umfaßt in der Dresdner Kopie 47 Takte, im Autograph nur 42 Takte. Der Solopart ist in der Dresdner Kopie dem Alt, im Autograph dem Sopran anvertraut; die Führung dieser Stimme zeigt gravierende Divergenzen. Vermutlich repräsentiert das Autograph die endgültige Fassung; letzte Sicherheit hierüber war aber vorerst nicht zu erlangen.

B. Eine frühere Fassung für gemischten Chor SATB

3. D-ddr-Dlb, Mus. 2477-D-31c. „Abschrift des Notisten Uhle, entweder Warschau um 1760 oder Dresden ab 1763; ziemlich sicher nach einer Vorlage Hasses“ (Landmann 1983, S. 479; zitiert als B3).

Diese Fassung hat einen abweichenden 2. Satz, „Tibi soli peccavi“, der mit den entsprechenden Sätzen in den anderen Fassungen nichts gemein hat. Der 4. Satz umfaßt 91 Takte (gegenüber 93 Takten im Autograph); seine Länge entspricht noch dem Umfang des Satzes in der ursprünglichen Fassung SSAA. Der 5. Satz, „Quoniam“, ist eine Sopranarie von 40 Takten Umfang. Die musikalische Faktur ist weniger differenziert als in der erstgenannten Fassung. Dasselbe gilt für die Arie Nr. 7, „Gloria Patri“. Sie umfaßt hier nur 57 Takte (gegenüber 58 Takten des Autographs). Sie endet mit einem Ganzschluß in c-Moll, es fehlt die „Cadenza“ am Ende, die in der Fassung des Autographs den unmittelbaren Übergang zum Schlußsatz „Sicut erat-Amen“ herstellt. Dieser Schlußsatz ist in der vorliegenden Fassung mit 61 Takten um 3 Takte länger als in der Fassung des Autographs. Beträchtliche Abweichungen zeigt hier die Stimmführung im Chor.

⁵ Wertvolle Hinweise zu Provenienz und Datierung der vier Dresdner Quellen bietet Ortrun LANDMANN, Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek, in: Friedrich LIPPMANN (Hg.), Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“ (Siena 1983), Laaber 1987 (Analecta Musicologica, Band 25), S. 459–494, insbesondere S. 479f., 482f. Allein aufgrund der Dresdner Quellen gelangt die Verfasserin zu einer korrekten Bewertung der Fassungen. Der Hrsg. ist der Verfasserin für die Überlassung einer maschinenschriftlichen Kopie ihres Vortrags, der damit lange vor dem Erscheinen benutzt werden konnte, zu herzlichem Dank verbunden.

⁶ Nicht herangezogen wurde die in The New Grove... 8, S. 291 zusätzlich aufgeführte Quelle in der Biblioteca Nazionale Marciana zu Venedig, die eine Fassung für TTBB enthalten soll.

C. Die ursprüngliche Fassung für Frauenstimmen SSAA (ca. 1730)

4. I-Mc, Musica Sacra 489 (andere Signatur aus der Quelle nicht ersichtlich). Autograph J. A. Hasse (zitiert als C4); eine „Transcription“ dieser Quelle findet sich in der in Anm. 2 zitierten Arbeit von S. L. ROSS, S. 276–326.

5. D-ddr-Dlb, Mus. 2477-D-31. „Abschrift aus der venezianischen Kopistenwerkstatt des Giuseppe Baldan (späteres 18. Jh.), möglicherweise Geschenk Hasses an den Dresdner Hof“ (Landmann 1983, S. 479; zitiert als C5).

6. D-ddr-Dlb, Mus. 2477-D-31a. „Abschrift des Notisten Balch (angestellt 1754, nach beschriebenem Usus jedoch schon eher tätig), vermutlich auf einer von Hasse zur Verfügung gestellten Vorlage basierend“ (Landmann 1983, S. 479; zitiert als C6).

Diese Quelle bietet einen in Einzelheiten der Besetzung und der Tempovorschriften leicht abweichenden Text; es finden sich aber keine nennenswerten kompositionstechnischen Varianten zu C4 und C5.

Trotz kleinerer Abweichungen der Quellen untereinander ist die Satzfolge identisch. Der Chorsatz ist hier durchweg für die Frauenstimmen SSAA komponiert. Der 2. Satz, „Tibi soli peccavi“, hat mit dem entsprechenden Satz in den anderen Fassungen nichts gemein. Der 3. Satz, „Ecce enim“, umfaßt hier 165 Takte gegenüber 163 Takten in den anderen Fassungen. Der 4. Satz, „Liberame“, umfaßt 91 Takte (gegenüber 93 Takten in Fassung A). Die Kleine Doxologie („Gloria Patri“) war ursprünglich – gemäß dem Anlaß der Komposition – gar nicht vorgesehen; im Autograph hat sie Hasse offenbar nachträglich in kurzer Form als Schluß des „Benigne fac“ gesetzt. Erst in den Fassungen für gemischten Chor wurde die Kleine Doxologie in zwei groß angelegten Sätzen selbständig vertont.

Die Quellen C4 und C5 einerseits, C6 andererseits unterscheiden sich im 2. Satz dadurch, daß die Streicherlinie in Nr. 2, „Tibi soli“, in den erstgenannten Quellen von drei Bratschen, in C5 aber von 2 Violinen und einer Bratsche gespielt werden soll. Die Tempoangaben für die Sätze 3, „Ecce enim“, und 5, „Quoniam“, lauten in den Quellen wie folgt:

C4 Andante/piu andante sowie un poco andante;

C5 Andante/piu andante sowie Andantino;

C6 Tempo giusto (ohne Wechsel vor „Redde mihi“) sowie Largo.

Diese Unterschiede tragen dazu bei, die nicht genannten Quellen der beiden Ausgaben des Werkes in der Fassung für Frauenstimmen SSAA zu lokalisieren.

1.) Auf einer Quelle des Typs C5 basiert die von Hugo LEICHTENTRITT besorgte Ausgabe (Singstimmen und Klavierauszug: *Miserere/Psalm LI/For Four Women's Voices, Soli and in Chorus with Piano Accompaniment by Johann Adolf Hasse, New York – London (G. Schirmer) 1937 (Preface: „...based on a reliable, carefully written manuscript copy of the 18th century“)*.

2.) Auf einer Quelle des Typs C6 basiert die von Arnold SCHE-RING besorgte Partiturausgabe: *Miserere von Johann Adolf Hasse für vierstimmigen Frauenchor, Streichorchester und Orgel. Für den praktischen Gebrauch bearbeitet, Leipzig (C. F. Kahnt) 1922.*

Beide Ausgaben sind stark bearbeitet; insbesondere im Bereich der Artikulation weichen die Interpretationsvorschläge oft von Hasses Intentionen ab (so schreibt Schering oft Bögen an Stellen vor, an denen Hasses Autographen Staccatostriche aufweisen). Daß die beiden Ausgaben nicht auf Hasses Autographen zurückgehen, beruht auf dem erstaunlichen Umstand, daß es erst im Jahre 1965 dem amerikanischen Forscher Sven Hansell gelang, die verschollen geglaubten Autographen in der Bibliothek des Mailänder Konservatoriums zu identifizieren.

Mit dem vorliegenden Erstdruck von Hasses großem und einst hochberühmten *Miserere c-Moll* in der Fassung für gemischten Chor soll dieses bedeutende Werk, das bislang in den exklusiven Bereich der Spezialliteratur für Frauenchöre verbannt war, gleichsam der Allgemeinheit übergeben werden. Es ist ein besonderer Glücksfall, daß Hasse selbst mit seinem Namen für die Authentizität dieser Fassung einsteht. Es bleibt zu wünschen, daß sich dieses Werk den Platz im oratorischen Repertoire zurückerobern kann, den es einstmals mit Selbstverständlichkeit behauptete und der seinem kompositorischen Rang gemäß ist. Sänger, Instrumentalisten und Hörer können aus der Begegnung mit dem Meister des Opernbeltanto in der Zeit vor Wolfgang Amadeus Mozart vielfältigen Gewinn ziehen.

Verlag und Herausgeber sind der Bibliothek des Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi in Mailand und der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden für die Zugänglichmachung ihrer Quellen und für die Editionserlaubnis zu aufrichtigem Dank verbunden.

Tübingen, im November 1987

Wolfgang Horn

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur, zugleich Stimme für das Tasteninstrument (Carus 40.961),
Chorpartitur (Carus 40.961/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.961/19).

Foreword (abridged)

Johann Adolf Hasse was baptised at Bergedorf, near Hamburg, on the 25th March 1699, and he died at Venice on the 16th December 1783. Hasse's lifetime covered a period "between epochs"; he was almost a generation younger than Bach and Handel, both born in 1685, but a generation older than Haydn (born 1732) and two generations older than Wolfgang Amadeus Mozart (born 1756). From the outset Hasse's music was forward-looking; some of the arias in his *Miserere in C minor*, the greater part of which dates from around 1730, appear to point toward the music of Mozart which was to come; they are remote from the baroque artistry of Bach's arias.

Little is known about Hasse's youth. In 1718 he was a tenor singer at the Hamburg Opera, and a little later he was active at the Court of Brunswick. At the beginning of the 1720s he went to Italy, where he stayed in several cities. In Naples he was one of the last pupils of the opera composer Alessandro Scarlatti, who died in 1725, and it was in Naples, too, that he enjoyed his first success with operas of his own. Born into a Protestant family, he converted to Catholicism in Italy. The principal reason for this was probably his marriage, in 1730, to the celebrated singer Faustina Bordoni. Undoubtedly this connection with the greatly admired prima donna contributed to the success of Hasse's operas at courts throughout Europe. In complete contrast to a composer like Johann Sebastian Bach, the Hasses were always on the move. The theatres of Europe, and especially princely courts, were their principal scenes of action. Their travel itineraries took them from southern Italy by way of central Italy, Venice and Vienna to central Germany. There Hasse settled as *Capellmeister* at the artistic and splendour-loving Court of the "Electoral Saxony and King of Poland" in Dresden, where he remained for more than three decades from about 1730 (the circumstances and date of his appointment are not known for certain) until 1763. Hasse's operas contributed substantially to the establishment and consolidation of Dresden's reputation as one of the foremost European musical centres.

In addition to his position at Dresden Hasse had a second professional commitment which linked him with Venice; in 1736 he was named for the first time as "maestro di cappella" of the "Ospedale degli Incurabili", for which institution he had probably already composed music at various times since 1730. In later years, when he no longer held the position of musical director, Hasse remained closely associated with the Ospedale.

Such "hospitals" or "conservatoires" were orphanages, in which not only actual orphans but also foundlings, who abounded at that time, were cared for. Many such institutions – especially in Venice and Naples – were renowned for the musical education which they gave their charges. Several eminent composers of the time were directors of music at these orphanages, including, apart from Hasse, Gasparini, Vivaldi, Jommelli and Galuppi. The "Ospedale degli Incurabili" received only girls, so the musical director there had at his disposal not a "normal" SATB chorus but only a choir of female voices. This fact accounts for the use in the first version of the *Miserere in C minor* of a choir comprising two soprano and two alto parts.

The *Miserere*, Psalm 50 in the Vulgata numbering (Psalm 51 in the Authorized Version and subsequent translations of the Bible), belongs liturgically to the service of Lauds on the last three days of Holy Week (Maundy Thursday, Good Friday and Holy Saturday). At those services the *Miserere* was often sung with verses of unaccompanied plainsong alternating with extremely simple a cappella choral settings of the other verses. Hasse's great *Miserere in C minor* belongs in different surroundings, in the context of Venetian religious ceremonies during

Holy Week, when it immediately followed the performance of an oratorio. Such an oratorio, not infrequently described expressly as "Introductio ad Psalmum Miserere", is scarcely comparable to great oratorios such as those of Bach; with its regular alternation of recitatives and arias, choruses occurring only rarely, it is a sacred counterpart to the Italian opera of its time. Hasse himself composed several oratorios, some to Latin and other to Italian words.

Hasse's *Miserere*, in its final version which is published here, consists of eight sections contrasting in character. It is, therefore, like innumerable other psalm and mass settings of the period, a "composition in numbers", made up of arias, solo ensemble movements and choruses. The presence of choruses and the absence of recitatives differentiates a sacred composition of this kind from works in the secular categories of the opera and its smaller sister the solo "cantata".

Hasse's *Miserere in C minor* exists in several authentic versions. Our edition offers the version for mixed-voice chorus SATB based on Hasse's autograph manuscript of this version (source A1). For this edition six sources were compared: Hasse's autograph manuscripts of the two versions in the Library of the Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi in Milan, and four copied scores (one of them with additions in Hasse's hand) in the Sächsische Landesbibliothek, Dresden. These six sources present the work in three versions, all of which have the right to be considered authentic:

A. The last version for mixed chorus SATB

1. I-Mc, Musica Sacra Ms. 143-3, 488, autograph J. A. Hasse; the basis of the present edition;
2. D-ddr-DIb, Mus. 2477-D-31b, "Viennese copy with autograph additions, probably c. 1765 – 1770" (Landmann 1983, p. 479 [see note 5 in the German text]).

B. An earlier version for mixed chorus SATB

3. D-ddr-DIb, Mus. 2477-D-31c. "Copy made by the copyist Uhle, either Warsaw c. 1760 or Dresden after 1763; fairly certainly from an original by Hasse" (Landmann 1983, p. 479).

C. The original version for female chorus SSAA (c. 1730).

4. I-Mc, Musica Sacra 489 (remainder of catalogue number illegible in the source), autograph J. A. Hasse;
5. D-ddr-DIb, Mus. 2477-D-31. "Copy from the Venetian copying workshop of Giuseppe Baldan (late 18th century), possibly a gift by Hasse to the Dresden Court" (Landmann 1983, p. 479);
6. D-ddr-DIb, Mus. 2477-D-31a. "Copy by the copyist Balch (appointed in 1754, but apparently already working before that date), probably based on an original supplied by Hasse" (Landmann 1983, p. 479).

With this, the first publication in the version for mixed-voice chorus of Hasse's great and once celebrated *Miserere in C minor*, this important work, which has hitherto been restricted to the limited sphere of music for female-voice choir, becomes available to all. It is particularly fortunate that Hasse himself gave his name to vouch for the authenticity of this version. It is to be hoped that this work can win back the unchallenged place in the oratorio repertoire which it once enjoyed, and which is justified by its artistic standing. Singers, instrumentalists and listeners have much to gain from acquaintance with the master of operatic bel canto during the period immediately before that of Wolfgang Amadeus Mozart.

Tübingen, November 1987

Wolfgang Horn

Translation: John Coombs

The following performance material is available for this work:
full score and part for the keyboard instrument (Carus 40.961),
choral score (Carus 40.961/05),
complete orchestral material (Carus 40.961/19).

Avant-propos (abrégé)

Johann Adolf Hasse fut baptisé le 25 mars 1699 à Bergedorf près de Hambourg. Il s'éteignit le 16 décembre 1783 à Venise. La vie de Hasse s'étend sur une période comprise «entre deux époques»; il était, presque d'une génération, plus jeune que Bach et Haendel, nés en 1685; en revanche, il était, d'une génération, l'ainé de Haydn (né en 1732) et, même de deux, celui de Wolfgang Amadeus Mozart (né en 1756). Mais, dès le début, la musique de Hasse était placée sous le signe de la nouveauté; certains airs du *Miserere en Ut mineur*, composé en grande partie vers 1730, paraissent presque annoncer la musique de Mozart, tandis qu'elles s'éloignent résolument de l'esprit baroque qui anime les airs de Bach.

On sait peu de choses sur la jeunesse de Hasse. En 1718 il apparaît en qualité de chanteur à l'opéra de Hambourg; un peu plus tard, on le retrouve à la cour du Brunswick. Au début des années 1720 il se rendit en Italie où il fit le tour de plusieurs villes. A Naples il fut l'un des derniers élèves du compositeur d'opéras Alessandro Scarlatti, décédé en 1725; c'est là qu'il connut ses premiers succès de compositeur d'opéras.

Issu d'une famille protestante, il se convertit au catholicisme au cours de son voyage en Italie. La raison principale en fut vraisemblablement le mariage en 1730 avec Faustina Bordoni, une cantatrice alors célèbre. Certes, la relation avec cette Primadonna très admirée contribua au succès que connurent les opéras de Hasse auprès des cours européennes. Contrairement à un compositeur comme Jean Sébastien Bach, les Hasse sont sans cesse en voyage. Les théâtres européens, en particulier aussi les cours des princes, sont leur sphère habituelle. Leurs pérégrinations les conduisent de l'Italie du Sud à Venise, en passant par l'Italie centrale, jusqu'à Vienne et l'Allemagne centrale. C'est là, à Dresde, à la cour du «Prince électeur de Saxe et roi de Pologne», un homme sensible à l'art et aimant les fastes, que Hasse occupa la fonction de maître de chapelle, pendant trente ans, de 1730 environ (les circonstances et la date à laquelle il fut engagé, ne sont pas clairement établies) jusqu'en 1763. Les opéras de Hasse ont largement contribué à fonder et à consolider la position de Dresde comme l'une des villes dominantes de la vie musicale européenne.

Parallèlement à ses fonctions à Dresde, Hasse accepta une deuxième obligation professionnelle qui le lia à Venise; en 1736 il apparaît pour la première fois comme «maestro di cappella» à l'«Ospedale degli Incurabili», après qu'il ait, probablement dès 1730, eu composé des œuvres pour cette institution. Plus tard encore, alors qu'il n'était plus titulaire de ce poste de maître de chapelle, il demeura étroitement lié à l'Ospedale. Les «Hospices» ou «Conservatoires» étaient des orphelinats dans lesquels on s'occupait non seulement d'orphelins réels, mais aussi d'enfants abandonnés, nombreux à cette époque. Un bon nombre de ces institutions – en particulier à Vienne et à Naples – étaient célèbres pour l'enseignement musical qu'ils donnaient à leurs pensionnaires. Un grand nombre de musiciens illustres de cette époque, dont Gasparini, Vivaldi, Jommelli et Galuppi, ont exercé auprès de ces conservatoires vénitiens. L'«Ospedale degli Incurabili» n'acceptait que des jeunes filles; le maître de chapelle ne disposait par conséquent que d'un chœur de voix de femmes et non d'un chœur «normal» de type SATB. C'est à ces circonstances que l'on doit la répartition des voix dans la première version du *Miserere en Ut mineur* associant deux parties de soprano et deux parties d'alto.

Le *Miserere*, le Psaume 50 selon la numérotation de la Vulgate, appartient à la liturgie des matines des trois derniers jours de la Semaine Sainte (jeudi, Vendredi et Samedi Saints). Au cours de ces offices, le *Miserere* alternait souvent avec des psalmodies à une voix et des chœurs a-cappella de la facture la plus simple. Le grand *Miserere en Ut mineur* de Hasse s'inscrit dans un paysage différent; il ressort en effet au cadre d'une cérémonie d'église des jours de la Semaine Sainte. Il prenait

place immédiatement à la suite d'un oratorio. Un tel oratorio, intitulé assez souvent «*introductio ad Psalmum Miserere*» ne peut guère être comparé aux grandes passions, celles de Bach par exemple; avec cette alternance régulière de récitatifs et d'airs où les chœurs sont rares, il s'agit plutôt d'une sorte de version spirituelle de l'opéra italien. Hasse lui-même a composé un bon nombre d'oratorios aussi bien sur des textes latins que sur des textes italiens.

Le *Miserere* de Hasse comprend dans la version définitive telle qu'elle est présentée ici, huit parties de caractère contrasté. Il s'agit par conséquent, comme pour d'innombrables mises en musique de psaumes et de messes de cette époque, d'une «composition à numéros», qui se compose d'airs, de mouvements d'ensemble avec des solistes, et de chœurs. La présence de chœurs d'une part, l'absence de récitatifs de l'autre, distingue une œuvre spirituelle à numéros des genres profanes que sont l'opéra et son dérivé, la cantate avec solistes. Le *Miserere en Ut mineur* de Hasse existe en plusieurs versions authentiques. Notre édition réalise un texte de la version pour cœur mixte SATB, sur la base de l'autographe que le compositeur en a laissé (source A1). Pour cette édition, nous avons comparé six sources: les autographes de Hasse des deux versions conservées à la Bibliothèque du Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi à Milan et quatre copies (parmi lesquelles une avec des additions de la main de Hasse) conservées à la Sächsische Landesbibliothek de Dresde. Ces six versions transmettent trois versions de l'œuvre dont chacune peut prétendre à l'authenticité.

A. La version la plus tardive pour chœur mixte SATB

1. *I-Mc*, Musica Sacra Ms. 143-3, 488. Autographe J. A. Hasse, base de la présente édition;
2. *D-ddr-Dlb*, Mus. 2477-D-31b. «Copie viennoise avec additions autographes, probablement vers 1765 – 1770» (Landmann 1983, p. 479 [voir note 5 du texte allemand]).

B. Une ancienne version pour chœur mixte SATB

3. *D-ddr-Dlb*, Mus. 2477-D-31c. «Copie de la main de Uhle, soit à Varsovie vers 1760 soit à Dresde à partir de 1763; très probablement d'après un modèle de Hasse» (Landmann 1983, p. 479).

C. La version originale pour voix de femmes SSAA (environ 1730)

4. *I-Mc*, Musica Sacra 489 (aucune autre cote visible sur la source). Autographe J. A. Hasse;
5. *D-ddr-Dlb*, Mus. 2477-D-31. «Copie issue de l'atelier de copie vénitien de Giuseppe Baldan (fin du XVIIIe s.) qui pourrait avoir été offerte par Hasse à la cour de Dresde» (Landmann 1983, p. 479);
6. *D-ddr-Dlb*, Mus. 2477-D-31a. «Copie de Balch (engagé en 1754, mais, selon les usages décrits, en activité déjà plus tôt), probablement sur la base d'un modèle fourni par Hasse» (Landmann 1983, p. 479).

Avec la présente première édition du grand, et autrefois célèbre, *Miserere en Ut mineur* de Hasse, dans sa version pour chœur mixte, cette œuvre, qui était autrefois exclusivement réservée à la littérature spécialisée pour les chœurs de voix de femmes, est désormais plus largement accessible. C'est une chance particulière que Hasse ait garanti l'authenticité de cette version par son propre nom. Il reste à souhaiter que cette œuvre parvienne à retrouver la place dominante dans le répertoire de l'oratorio, place qu'elle avait tout naturellement occupée jadis et qui est à la hauteur de son écriture. Chanteurs, instrumentistes et auditeurs tireront des avantages multiples à la fréquentation de ce maître du bel canto de l'époque qui précéda Wolfgang Amadeus Mozart.

Tübingen, novembre 1987

Wolfgang Horn
Traduction: Christian Meyer

Le matériel suivant est disponible :
partition et voix pour l'instrument à clavier (Carus 40.961),
partition de chœur (Carus 40.961/05),
parties instrumentales (Carus 40.961/19).

Sop.
 Alto
 Tenor
 Vcl. I
 Vcl. II
 Vcl. III
 Vcl. IV
 Cb.

Abb. 1: Autograph der Fassung für Frauenchor SSAA, I-Mc, M. S. 489, fol. 23r, aus dem 4. Satz, Libera me, T. 15–20. Partituranordnung: VI, VII, Va, A solo I, A solo II, Bc. Vor den Vokalsystemen hat Hasse die Namen der Solistinnen vermerkt: „Caecilia“ und „Elisabetta“.

questo battute si lasciano, ed in vece di esse
 si attacca il seguente foglio.

-- re tum vi-tu-los, su-per ac-ta re tu-m vi-tu-los.
 -- re tum vi-tu-los, ac-ta -- re tum vi-tu-los.
 tum vi-tu-los, su-per ac-ta -- re tum vi-tu-los.
 ac-ta -- re tum vi-tu-los.

6 8 3 6 5 4 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Abb. 2. Autograph der Fassung für Frauenchor SSA, I-Mc, M. S. 489, fol. 35v, ursprünglicher Schluß des Werkes (ohne die Kleine Doxologie „Gloria Patri“). Partituranordnung: VI, VII, Va, S I, S II, A I, Bc. Unten auf dieser Seite die Vermerke „Finis“ und „Laud Deo et B. M. S.“ (Beatae Mariae Semper [oder: Sanctae] Virgini). Die letzten sechs Takte sind eingerahmt mit der Anweisung: „queste 6 battute si lasciano, ed in vece di esse s'attacca il seguente foglio“, diese 6 Takte werden ausgelassen, und an ihrer Stelle wird das folgende Blatt angehängt (es folgen noch drei weitere Seiten mit insgesamt 19 Takten in deutlich weniger verbläuter Tinte mit dem Text des „Gloria Patri“).

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 justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum iudicaris.
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 dealabor.
9. Auditui meo dabis gaudium et laetitiam:
et exultabunt 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 iustitiam 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 aedificentur muri Jerusalem.
20. Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes et
holocausta: tunc imponent super altare tuum titulos.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

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 in 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 zu zerschlagen hast.
Verbirg 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.
Ehre sei dem Vater, und dem Sohn, und dem Heiligen Geist.
Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar,
und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

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

Miserere in c

Psalm 50

1. Miserere mei Deus

Johann Adolf Hasse

1699 – 1783

Non troppo lento, ma devoto

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

Non troppo lento, ma devoto

5

Aufführungsdauer / Duration: 25–28 min.

© 1988 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.961

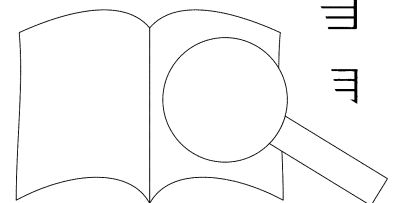
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Erstausgabe / First edition

Herausgeber und

Generalbaubausetzung: Wolfgang Horn



Mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se -

Mi - se - re - re, mi - se - re - re,

Mi - se - re - re, mi - se - re - re,

Mi - se - re - re, mi - se - re

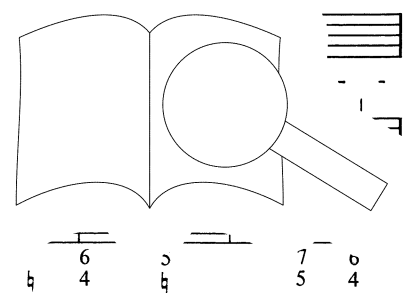
4 7 7 4 1/2
2 5 5 3b 3b

re - re se - re - re me - i

us, mi - se - re - re me - i

re - i De - us, mi - se - re - re me

6 6b 6b 5 4 1/2 6 6 5 4 3b 6 4 5 1/2
2 4 4 3b 5 4 5 1/2 6 4 5 1/2



PROBENPARTITUR

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

Musical score for measures 20-23. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part includes fingerings such as 6, 4, 5, 4, 6, 9, 8, 7, 5.

De - us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor -

De - us, se - cun - dum ma - gnam

De - us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor -

us, se - ri - cor - mi -

Piano accompaniment for measures 20-23. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line. Fingerings are indicated below the notes.

Musical score for measures 24-27. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The piano part includes fingerings such as 5, 4, 3, 4, 5, 3, 4, 2, 5, 3, 6, 6, 5.

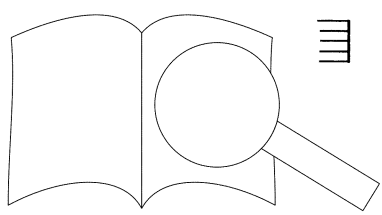
am.

cu - - am. Et se - cun - dum mul - ti -

- di - am tu - - am.

- di - am tu - - am.

Piano accompaniment for measures 24-27. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line. Fingerings are indicated below the notes.

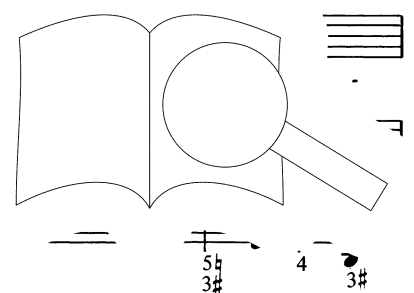


5 4 3 4 5 3 4 2 5 3 6 6 5

Et se-cun-dum multi - tu - di-nem mi-se-ra-ti - o - num, mi-se-ra-ti - o - num tu - a - tu - di-nem mi-se-ra-ti - o - num, mi-se-ra-ti - o - num, mi-se-ra-ti - o - cun-dum mul-ti- tu - di-nem mi-se-ra-ti-o - num, mi-se-ra-ti - o - num

Et se - cun-dum mul-ti - tu - di-nem mi-se-ra-ti - o - num tu -

le in-i-qui - ta - tem in-i-qui - ta - tem me - am, in - i - qui - ta - tem, in - i - qui - ta - tem me - rum, de - le in - i - qui - ta - tem in - i - qui - ta - rum, de - le in - i - qui - ta - tem



PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

EVALUATION COPY - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for measures 38-41. It includes vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical score for measures 42-45. Includes lyrics: "Am - pli-us la - va me ab in - i - - qui". The piano accompaniment includes figured bass notation: 4 2h, 6, 6 4, 5b 3, 9, 7, 5.

Musical score for measures 46-49. This section consists of piano accompaniment with intricate sixteenth-note patterns.

Musical score for measures 50-53. Includes lyrics: "a pec - ca". The piano accompaniment includes figured bass notation: 3, 7, 3h, 7.

Musical score for measures 54-55. Includes piano accompaniment and a diagram of a hand holding a book, with figured bass notation: 7, 6 6 5, 4 3.

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

Quo-ni-am in-i-qui-ta-tem me-am e-go co-gno-sco:

Quo - ni-am in - i - qui - ta - tem me - am e - go co

me. Quo-ni-am in-i-qui-ta-tem me-am e-

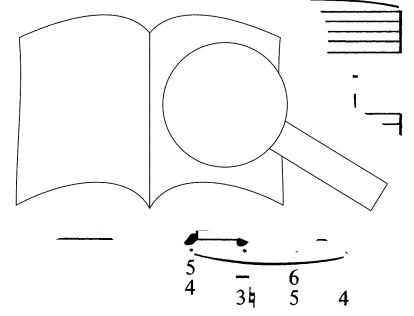
me. Quo - ni - am in - i - qui - ta - tem m go co: et

52

- tum, pec - ca - tum, pec -

ca

pec - ca - tum, pec - ca -



PROBENPARTIUR

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

Musical score for measures 57-61. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "tum me - um con - tra me est sem - ca - tum me - um con - tra me est tum me - um con - tra me est".

Musical score for measures 62-66. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "tum me - um con - tra me est". Fingerings are indicated below the piano part: 7 6 5 5 4, 5 4 5 6 4, 4 5 6, 6 5 6, 7 5.

Musical score for measures 67-71. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "tum me - um con - tra me est". Trills (tr) are marked in the vocal parts.

Musical score for measures 72-76. It includes vocal staves and piano accompaniment.

Musical score for measures 77-81. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "per.". Fingerings are indicated below the piano part: 5 4 3h, 4h 2, 6 6, 6 4, 6 5 4.

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

2. Tibi soli peccavi

Allegro

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola *f*

Basso solo

Basso continuo *f*

Fagotti per tutto il versetto*

6 7 6 \flat 8 \flat 6 4

5

tr tr tr

tr tr

tr

Ti - bi

6 3 \flat 6 5

9

tr

vi, et ma

7 6 \flat 4 4

*Die Oboen schweigen in diesem Satz ("Senza Oboe"). Da das Fagott als Continuoinstrument in der gebunden ist, wird seine Mitwirkung hier durch einen besonderen Hinweis gefordert.

**Hase präzisiert: Zwar piano, aber in Richtung mezzo forte (Wortlaut im Krit. Bericht).

13

tr tr

f

f

tr

- lum co - ram te fe - ci:

6 4 5 6b 4

17

p

p

ce - ris in ser - mo - ni - bus

p

7b

21

f

sim.

p

f

f

f

ut ju - sti - fi - ce - ris in ser - mo - r

7 5 4 4

PROBEPARTITUR

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

25

f *p*

cum ju - di - ca -

29

f *p*

- ris, - ris.

34

f *p* *tr*

PROBENPARTITUR

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

3. Ecce enim

Andante

Oboe I *mf*

Oboe II *mf*

Violino I *mf* tr

Violino II *mf* tr

Viola *mf*

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo *mf*

3

5

Musical score for measures 9-12. The piano part features a complex texture with trills (tr) in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

Four empty musical staves, likely for vocal parts, with a key signature of two flats.

Musical score for measures 13-16. The piano part includes fingering numbers: 5, 6, 6, 4h, 7, 6, 6, 4, 6, 4, 7, 5.

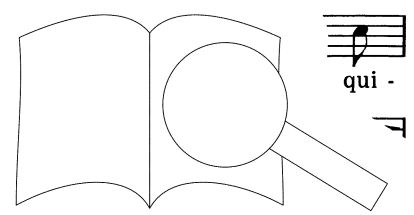
Musical score for measures 17-20. The piano part features trills (tr) and dynamics markings: *sim.* and *stacc.*

Vocal line with lyrics: **Tutti** ce e - nim in in - i - qui -

Vocal line with lyrics: **Tutti** Ec - ce e - nim in in - i - qui -

Musical score for measures 21-24. The piano part includes fingering numbers: 5, 6, 4, 5, 6, 5, 6, 4, 7b, 6, 7b, 5.

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



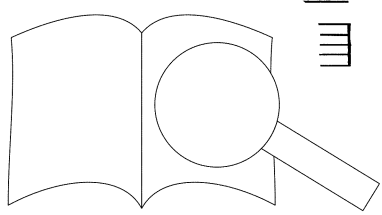
ta - ti - bus con - ce - ptus sum: et in pec -
 ta - ti - bus con - ce - ptus sum: et in
 8 ta - ti - bus con - ce - ptus sum: et
 ta - ti - bus con - ce - ptus sum:

6 5 6 4 5 7 6 4

ca - t' ma - ter
 ne ma - ter
 rit me ma
 on - ce - pit me ma

9 8 4 2 6 4 5 3 6 4 6 5

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



Piano accompaniment for measures 25-30, featuring a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand bass line with steady eighth-note accompaniment.

me - a. Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti:
 me - a. Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xi:
 me - a. Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem
 ter me - a. Ec - ce e - nim ve - ri - ta in -

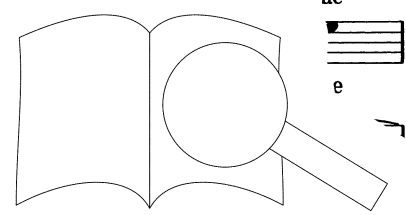
Vocal staves for measures 25-30, including soprano, alto, and tenor parts with lyrics. The piano accompaniment continues below.

Piano accompaniment for measures 31-36, continuing the musical texture from the previous page.

in - et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - ae
 ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - ae
 cer - ta et oc - cul - ta - ae
 ta et oc - cul - ta e

Vocal staves for measures 31-36, including soprano, alto, and tenor parts with lyrics. The piano accompaniment continues below.

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



tu - - - ae ma - ni - fe - sta - - - sti mi -

tu - ae ma - ni - fe - sta - - - sti, ma - ni - fe - sta - sti

tu - - - ae ma - ni - fe - sta - - - sti, ma - ni - sti

7 5 5 3 \sharp 6 4 5 4

p *sim* *sir*

hi. *A* - sper - ges - me hys - so - po, et mun -

hi. *A* - sper - ges - me hys - so - po, et mun -

7 6 7 5 6 5

da - bor: la - va - bis me, et su - per ni - vem de - al - ba -

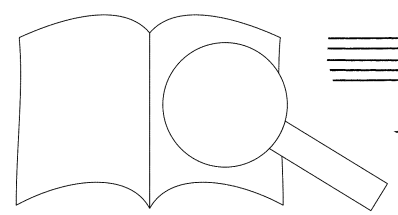
da - bor: la - va - bis me, et su - per ni - vem de - al - ba -

4 3_b 6 6 7
4_b 3 #

Au - di - tu - i me - o da - - - bis

Au - di - tu - i me - - - o da - - - bis

6 6 9 6 6 7 5
4 4 4 3 4 5 6 6 5



Musical score for measures 58-61. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

gau - di - um et lae - ti - ti - am: et ex - su -

gau - di - um et lae - ti - ti - am: et

Musical score for measures 62-65. The piano accompaniment includes figured bass notation: 6 4, 5 3, 6 4, 5 3, 6 4, 6 4, 5 3.

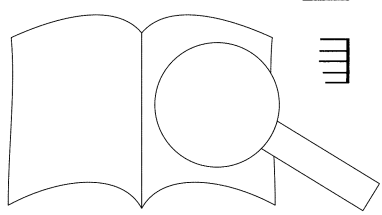
Musical score for measures 66-69. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns.

ta -

tr - bunt

- bunt

Musical score for measures 70-74. The piano accompaniment includes figured bass notation: 7 5, 6 4, 5 3, 3, 7 5, 6 4, 5 3, 6 4, 5 3.



os - sa hu-mi-li - a

os - sa hu-mi-li - a

6 5 6 5

A - ver - te fa - ci-em tu - am a pec - ta.

tr

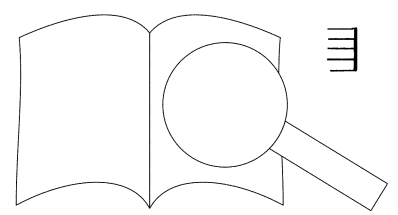
sim.

6 6 6

ca - - tis me - is: et o - mnesin - i - qui - ta - tes me - as de -

le. - a in me De - us: et spi - ri - tum re - ctum

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



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

4 2b 6 5b 3b 6 3b 5 5 4b 6 6 3

is. Solo

Solo Ne pro - ji - ci - as me a

as me a

3 6 3 5b 3 6 4 5 6 4 5 3

PROBENPARTITUR

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

fa - ci - e tu - a: et spi - ri - tum san - ctum tu
fa - ei - e tu - a: et spi - ri - tum san - ctu

4 3 6 5 8 7 6 5 6 5 4 5 6 4 5

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

Allegro

tr

f

f

f

5 4 3b 4

tr

tr

Tutti

Red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu -

Red - de mi - hi lae - ti

Red - de mi - hi lae

Red - de mi - hi ti sa - lu -

7 8 3 6 4 5 3

tr

tr

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

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

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

sa - lu - ta - ris tu - - i: n - ci -

9 8 4 7 6# 4 -Cb, Fag. +Cb, Fag. 7

PROBENPARTIUR

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

pa - li con - fir - ma
 pa - li con - fir - ma

5 4 3 6 4 5 6

me. Do - ce - bo,
 m. Do - ce - bo,
 Do - ce - bo,
 Do - ce - bo,

tr tr

Musical score for the first system, measures 133-138. It includes vocal staves and piano accompaniment.

do - ce - - bo in - i - quos vi - as tu - as:
 do - ce - - bo in - i - quos vi - as
 do - ce - - bo in - i - quos vi -
 do - ce - - bo in - i - quos

7 5 3 9 6 5 4 3

Musical score for the second system, measures 139-144. It includes vocal staves and piano accompaniment.

et im - pi - i ad te con - ver -
 im - pi - i ad te, ad te con - ver -
 et im - pi - i ad te, ver -
 et im - p

4 2 6

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

ten - tur, ot

ten - tur,

ten

ten

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

im - pi - i ad te con - ver - ten -

et im - pi - i ad te con - ver - ten -

et im - pi - i ad te con

n i ad te, et im - pi - i ad te con

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

tr tr tr tr

tur. tur. tur. tur.

6 5 6 5
4 3 4 3

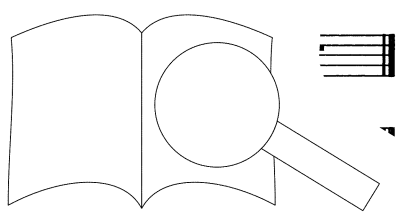
5 6 4

tr tr

tr tr

6 5 6 7 5 6 5

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



4. Libera me

Un poco lento

Oboe o I
Flauto

Oboe o II
Flauto

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Alto solo

Basso continuo

f

f

f

f

f

tasto solo

7

tr

tr

tr

tr

p

p

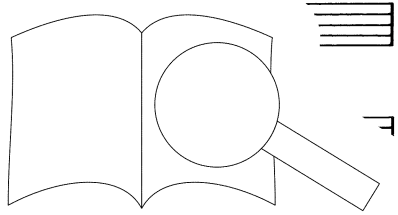
12

Musical score for measures 12-16. The score includes a piano part and a violin part. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). Trills are marked with *tr*. The piano part has a bass line with a '6' and a '4 2' marking, and a treble line with a '5 3' marking.

17

Musical score for measures 17-21. The score includes a piano part and a violin part. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). Trills are marked with *tr*. The piano part has a bass line with a '6 4' marking and a treble line with a 'p' marking.

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



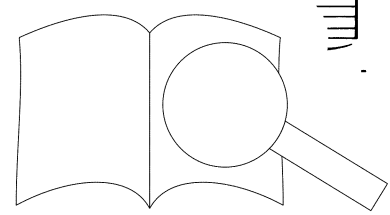
First system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano).

Second system of musical notation, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Li - be-ra me de san - gui - ni-bus, De - us,". The piano accompaniment continues with the same texture as the first system. Dynamics include *p*.

Third system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p*.

Fourth system of musical notation, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "me - ae: et ex - sul -". The piano accompaniment continues with the same texture as the previous systems. Dynamics include *p*.

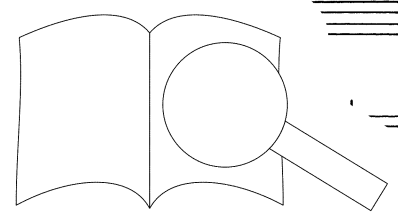
PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



33

38

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



44

Do - mi - ne, la
Do - mi - r

49

me et os me - um an - nun - ti -
pe - ri - es: et

* Hasse wünscht die Aussprache "la - bja".

54-58: Musical score for measures 54-58. It includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *poco f* and *f*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

59-63: Musical score for measures 59-63. It includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *f*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

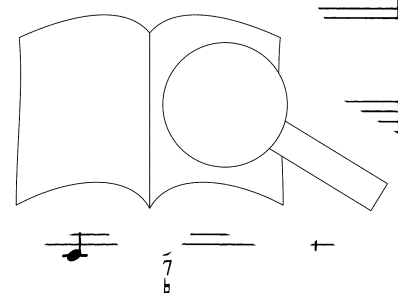
tr
a - bit lau - dem tu - am, la
an - nun - ti - a - bit lau - dem.

5 3 6 4 7b 6 5

64-68: Musical score for measures 64-68. It features piano accompaniment with dynamics including *p*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

69-73: Musical score for measures 69-73. It features piano accompaniment with dynamics including *p*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

6 5 6 5b
4 3 4 3



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

- dem tu - am, lau -

- dem tu - am, lau -

dem, lau - dem - tu -

dem, lau -

74

Musical score for measures 74-78. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a piano and violin part. The piano part includes a bass line with notes 5, 3, 6b, and 5b. Dynamics include f, ff, and am. Trills (tr) are marked in several places.

79

Musical score for measures 79-83. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a piano and violin part. Dynamics include f and p. Trills (tr) are marked in several places. A large magnifying glass graphic is overlaid on the bottom right of the page.

Musical score for measures 84-88. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes piano (p) and forte (f) dynamics. Trills (tr) are indicated above several notes. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 89-93. This section continues the piece with trills and dynamic markings. The notation includes various note values and rests.

Musical score for measures 94-98. The score shows a continuation of the melodic and rhythmic themes, with trills and dynamic markings.

Musical score for measures 99-103. The final section of the page includes trills and dynamic markings, concluding the piece.

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

5. Quoniam si voluisses

Andante, ma non troppo

Oboe I,II (o Flauto I,II) *mf* tr 3 tr

Violino I *f* con sordini tr

Violino II *f* con sordini tr

Viola *f* con sordini

Soprano solo

Basso continuo *mf* Tutti Bassi 6 6 6 6 6 6

5

8

11

Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - (sem u - ti - que:

Violoncelli soli 6 6 6 5 6 7 7

15

- cau - stis non de - le - cta -

be-ris.

Tutti Bassi

Sa-cri-fi-ci-um De-con-tri-bu-la

Vc soli

cor con-tri-tum et hu-mi-li-a-tum I n de-

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

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

- us non de - spi - ci - es.

Vc, Org
Ba, Fr

6. Benigne fac

Allegro di molto

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

4

6 8 4 5 6 5 6 5

2

6 5

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Be - ni - gne, be - ni - gne fac,

Be - ni - gne, be - ni - gne fac,

Be - ni - gne fac,

Be - ni - gne fac,

8

sim.

sim.

Do - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te, in bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si - -
 Do - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te, in bo - na vo - lun - ta - te tu - a
 Do - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te, in bo - na vo - lun - ta - te
 Do - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te, in bo - na vo - lun

6 7 8

11

on:
 on:
 a - cen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem,
 a - cen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem,
 a - cen - tur mu - ri
 a - cen - tur mu - ri

7 7 5 5 6 5

sim.

mu - ri Je - ru - sa - lem. Tunc ac - ce - pta - b: sa - cri -

mu - ri Je - ru - sa - lem. Tunc ac

8 mu - ri Je - ru - sa - lem. ac - sa - cri -

mu - ri Je - ru - sa - lem.

fi - r ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta: tunc im - po - nent

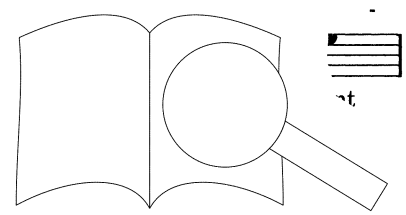
ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta: tunc im - po - nent

- ti - ae, ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau

fi ju - sti - ti - ae, ob - la - ti - o - nes et ho - lo - cau

5 4 3 5 7 6 5 4 3# #

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

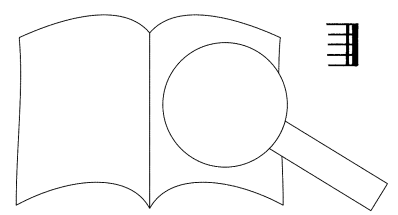


su - per al - ta - - - re tu - um vi - tu -
 su - per al - ta - - - re tu - um
 po - nent su - per al - ta - - - re tu -
 su - per al - ta - - - - - um - - - tu -

7 7 7 7 5 4 3#

los, su - - - re tu - um vi - tu - los.
 los - - - re tu - um vi - tu - los.
 - ta - - re tu - um vi
 - r al - ta - - - re tu - um

4# 6 6# # 5 4 3# #



7. Gloria Patri

Un poco lento, ma poco

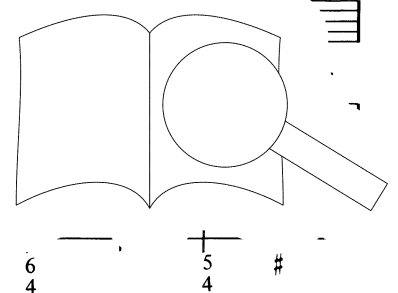
Oboe I,II
Violino I
Violino II
Viola
Alto solo
Basso continuo

- ri-a Pa - - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

San -

poco f
poco f

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



cto.

Glo -

6# 6 6 6 4 5 4 3# b 6 7

ri - a

Pa -

- tri, et - Fi - li - o,

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

ri - tu - i San -

4 2 6 4 2 6 7 7 6 4



Musical score for measures 40-43. The system includes a vocal line with trills (tr) and a piano accompaniment. Fingerings are indicated as 7b, 5, 7b, 3, 6, and #5.

Musical score for measures 44-46. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Fingerings are indicated as 3, 4#, 6, 7b, and 5. The word "Spi" is written below the piano part.

Musical score for measures 47-50. The system includes a vocal line with a fermata and a piano accompaniment. Fingerings are indicated as 6, 6, 6, 6, and 6. The word "San" is written below the piano part.

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

50 *Tutti*
a2
 ff

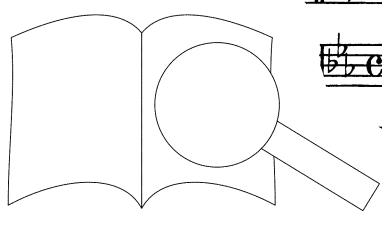
[Cadenza]

cto.

6 4 5 4# 6 5b

53 *a guisa di ca*
 I p
 II

56 *trillo un poco lungo*
trillo un poco lungo



attaca subito

*"Wie eine Kadenz, aber im Takt (unter Beibehaltung des Tempos)". Die Anweisung bezieht sich auf alle Stimmen, nicht nur auf die Oboen.

8. Sicut erat-Amen

Allegro assai 3

Oboe I

Oboe II

Violino I
f staccato sempre

Violino II
f staccato sempre

Viola
f staccato sempre

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Ba. cont.

f staccato sempre

at in prin - ci - pi-o, et nunc, et

ut e - rat in prin - ci - pi-o, et nunc, et

Tutti
Sic - ut e - rat in prin - ci - pi-o, et nunc, et

Tutti
Sic - ut e - rat in prin - ci - pi-o, et nunc, et

6 4



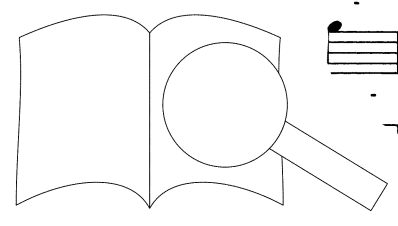
sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - -
 sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo
 sem - per, et in sae - cu - la sae - cu -
 sem - per, et in sae - cu - la

4 4# 5# 4 3# 4 2b 6

a - - - - -
 - men, a - men, a - - - - -
 - - - - - men, a - - - - -

7 6 7 5 3# 7 5 6 6 5 5

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



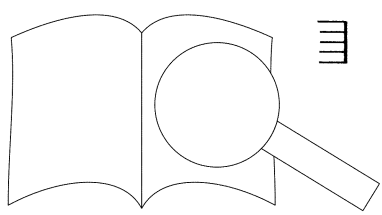
Musical score for measures 14-17. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Musical score for measures 18-17. The system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "men, a -". The piano part continues with the eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 18-17. The system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "men. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et". The piano part continues with the eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 18-17. The system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "me. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et". The piano part continues with the eighth-note accompaniment.

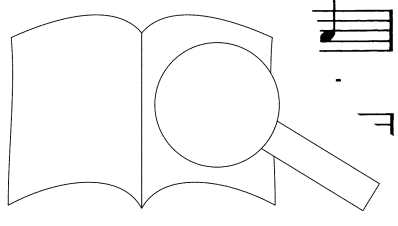
PROBENPARTITUR
 Ausgabegualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



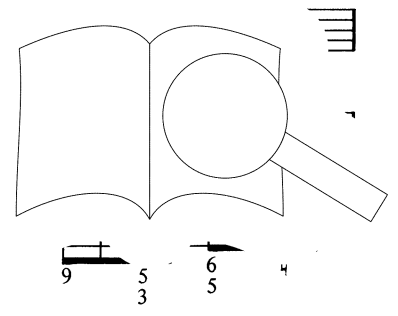
sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum,
 sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo
 sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo
 sem - per, et in sae - cu -

men, a

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



men, a - - - - - men, a



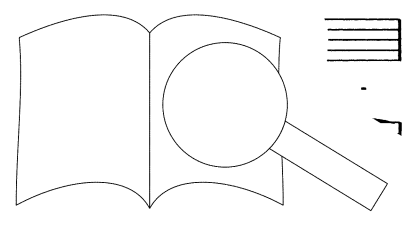
men, a - men, a - men, a - men,

6 4 4

men, a - men, a - men, a - men, a - men, a

6b 3 5 3b

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



48

-men,

4 3h 6 4 7 5 8 6 9 8 7 7 4 6 5 4 2h

53

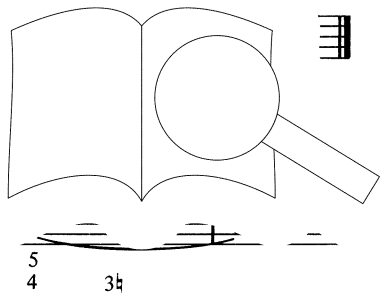
me: men, a - men.


men, a - men.

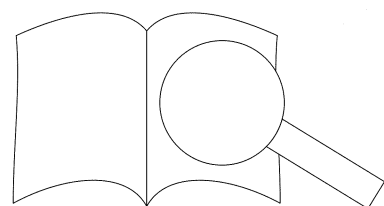
men, a -

men, a -

3h 4 5 4



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



Kritischer Bericht

Abkürzungen: A Alto, B Basso, Bc Basso continuo, Cb Contrabasso, Fag Fagotto, Fl Flauto traverso, Ob Oboe, Org Organo, S Soprano, S. Seite, T Tenore, T. Takt, VI Violino, Va Viola, Vc Violoncello.

Vorbemerkungen:

Zum Verhältnis von Partitur und Stimmenmaterial innerhalb der vorliegenden Ausgabe

Ein besonderes Anliegen Hasses ist die genaue Bezeichnung der Artikulation. Dabei bezeichnet er Motive, die im Verlauf eines Satzes oft vorkommen, nicht an allen Stellen. – Die Ausgabe verfährt so, daß die Partitur von Analogieergänzungen des öfteren absieht, da sich für den Betrachter der Partitur vieles von selbst ergibt. Das ohnehin sehr differenzierte Notenbild sollte nicht zusätzlich mit entbehrlichen Details belastet werden.

Grundsätzlich wird jede Ergänzung in der Partitur als Zutat gekennzeichnet. – Im Stimmenmaterial aber sind Analogieergänzungen dort, wo sie sich zwingend anbieten, ausgeführt worden, um dem Dirigenten und den Spielern die zeitraubende und lästige Arbeit der Einrichtung zu ersparen. Es ist aber zu betonen, daß das Stimmenmaterial weder eine „Bearbeitung“ des Hasseschen Textes noch eine „Interpretationsausgabe“ alter Schule darstellt. Es wurde lediglich versucht, Hasses Anweisungen so auszuführen, daß den Spielern von vornherein ein möglichst eindeutiger Notentext geboten werden kann.

Die wichtigsten Stellen, an denen das Material reicher bezeichnet ist als die Partitur, seien im folgenden namhaft gemacht:

2. *Tibi soli peccavi*

Das Motiv aus zwei auftaktigen 16teln und folgenden Achteln wurde durchgehend mit staccato-Keilen versehen; Hasse wünscht für diesen Satz prinzipiell staccato-Ausführung.

3. *Ecce enim*

Im Allegro-Teil (T. 114ff.) wurde das häufig wiederkehrende 16telmotiv des Typs „f-f-g-as“ auf der ersten Note mit staccato-Keil, von Note 2 – 4 mit Bogen versehen; das auftaktige, in einem Sprung erreichte 8tel führende Motiv (erstmalig T. 117) bei allen 6 Noten mit staccato-Keilen versehen. In Va wurde der erste Teil im Sinne eines durchgängigen Allegro-Teils im Sinne eines vorherrschenden staccato-Keils.

6. *Benigne fac*

Die Artikulationsangaben wurden „sempre“ vereinheitlicht.

I. Die Quellen

Unsere Ausgabe ist für gemischten Chor SATB auf der Grundlage der Übereinstimmung der Instrumentenurkunden und der Stimmenurkunden SSAA interessant. Die Quellen sind im folgenden aufgeführt. Es ist nicht das vollständige Lesartenkatalog über alle Quellen zu geben. Andere Quellen als die oben genannten (siehe unten) werden lediglich zur Klärung herangezogen. Bei divergierenden Quellen werden diese genannt; sie zeigen, welchen Charakter sie gegenüber einem Stück beimaßen und können

so dem heutigen Interpreten eine zusätzliche Hilfe sein. Eine allgemeine Beschreibung der einzelnen Fassungen findet sich im Vorwort.

Verzeichnet werden lediglich die Mailänder und Dresdner Quellen, die ohne jeden Zweifel die größte Authentizität beanspruchen dürfen. Der Bibliothek des Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi in Mailand (I-Mc) und der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (D-ddr-Dlb) sei auch an dieser Stelle herzlich gedankt.

A. Die Fassung für gemischten Chor SATB nach Hasses Autograph

1. I-Mc, Musica Sacra Ms. 143-3, 488. Autograph J. A. Hasse; Grundlage der vorliegenden Edition (zitiert als A1).

32 Blätter im Querformat mit wohl später hinzugefügter Blattzählung (nur die eine Nummer für Vorder- und Rückseite); die Blätter sind mit je 12 Systemen besetzt. Satztitel fehlen durchweg. Zitiert wird nach der Blattzählung (r = recto; v = verso, Rückseite).

1r: Titelblatt, rastriert, autographe Aufschrift: „Miserere/a 4/4 von Adolfo Hasse, detto/il Sassone“. Zusätze von fremder Hand: „S. 143-3/2581“ korrigiert aus „2481“; rechts oben daneben: „Vol. 488“. Unter dem Titel: „sola partitura“.

1v: 1. Miserere, 67xC, „Non troppo lento, ma devoto“ im Bereich der Bezifferung.

6v: 2. Tibi soli, 38xC, „allegro“, f-Moll, 2 A'

8r, 2. Akkolade: 3. Ecce enim, 163 T.: 1. 17v: „Versetto a 2.“, 4. Libera me, 9 T.: 1. 21v: 5. Quoniam, 42xC, „andante“

23v: 6. Benigne fac, 31xC, „allegro“

26r: 7. Gloria Patri, 58xC

28v: 8. Sicut erat, 58xC

32r: am Ende des Stückes: „Finis“

Der Hauptteil des Stückes ist von Hasse geschrieben zu sein.

Durch den Beginn des Stückes ist eine spätere Einfügung von Sätzen insgesamt zu erkennen.

Einzelangaben über die Kompositionen von Takten (vgl. Einzelangaben) sind im Original vorhanden.

Die Artikulation und Bezifferung sind in Einzelheiten der Besetzungsangabe angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

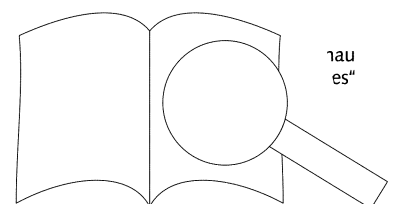
Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

Die Einzelheiten sind in Einzelheiten angegeben.

B. Die Fassung für gemischten Chor SATB nach Kopie Uhles

3. D-ddr-Dlb, Mus. 2477-D-31c, „Allegro“, um 1760 oder Dresden ab 1763 (Landmann 1983, S. 479; zitiert als A2). Beschrieben sind 69 Seiten (Biblia hat kein Titelblatt, sondern nur ein „Sassone“. Ferner die Aufschriften



II. Zur Edition

29. Fach 1. Lage/a 4 voci co VV^m Viola Basso e Flauti e Parti cavati" (der letzte Vermerk bezieht sich auf ein einst vorhandenes, nunmehr vernichtetes Stimmenmaterial).

Die Einteilung dieser Quelle wird nicht im einzelnen beschrieben; es werden lediglich Abweichungen aufgeführt (Näheres bei Landmann, a.a.O.). Satz 1 hat keine Tempoangabe. Satz 2 ist eine nur hier begegnende Baß-Arie in g-Moll, 38x C. Im 3. Satz heißt es beim Tempowechsel (T. 114) bei der Va „più allegro“, bei den VI und Bc „un poco più allegro“. Hasse dagegen wünscht in der Quelle A2 (siehe oben) ein sehr viel schnelleres Tempo! Satz 4 hat die Tempoangabe „Lento“; ferner weisen die Bläsysteme nur die Angabe „Flauti“ auf, Oboen werden nicht zur Wahl gestellt. Satz 5 (S solo) umfaßt nur 40 Takte und hat die Tempoangabe: „un poco andante, ma poco“. Satz 6 hat die Tempoangabe „allegro“. Satz 7 ist überschrieben „moderato“, Satz 8 wiederum „allegro“. Zu den kompositionstechnischen Abweichungen siehe die entsprechenden Abschnitte im Vorwort.

C. Die Fassung für Frauenstimmen SSAA nach Hasses Autograph

4. *I-Mc, Musica Sacra 489* (andere Signatur aus der Quelle nicht ersichtlich). Autograph J. A. Hasse (zitiert als C4), anhand der von Hasse genannten Namen der Solistinnen zu datieren auf 1730 oder 1731 (siehe Hansell 1970, S. 285). Ursprünglich 35, später 37 Blätter im Querformat mit wohl später hinzugefügter Blattzählung (nur je eine Nummer für Vorder- und Rückseite); die Blätter sind mit je 10 Systemen rastriert. Satztitel fehlen durchweg.

1r: Titelseite, rastriert, jedoch ohne Aufschrift (lediglich Angabe der Signatur: „Vol. [N^o. ?] 489“).

1v: 1. Miserere, 67x C ohne Tempobezeichnung, c-Moll.

7v, 2. Akkolade: 2. Tibi soli, 56x C „un poco andante“, g-Moll.

10v, 2. Akkolade: 3. Ecce enim, 165 T.: 115x 3/4 „andante“ + 50x 3/4 „più andante“ bzw. „un poco più andante“ (eine leichte Beschleunigung anzeigend); auf f. 21r Streichung von vier Takten (nach T. 33 des Teils „più andante“), in denen Hasse zunächst SI und SII notiert hatte.

22v: 4. Libera me, 91x 3/4 „Lento“, B-Dur.

27v, 2. Akkolade: 5. Quoniam, 41x C „un poco andante“.

30r: 6. Benigne fac, ursprünglich 21x C „più tosto allegro“ + 46x C „più presto“, Schluß zunächst ohne Doxologie mit dem Wort „vitulos“, f. 35v; unten auf dieser Seite die Vermerke „Finis“ und „Laus Deo, et B. M. S. V.“ (Beatae Mariae Semper [oder: Sanctae] Virgini), c-Moll. Die letzten sechs Takte sind eingerahmt mit der Anweisung: „queste 6 battute si lasciano, ed in vece di esse s'attacca il seguente foglio“, 'diese 6 Takte werden ausgelassen, und an ihrer Stelle wird das folgende Blatt angehängt'; es folgen noch drei weitere Seiten mit insgesamt 19 Takten in deutlich weniger verbläbter Tinte mit dem Text des „Gloria Patri...“; Ende auf fol. 37r.

Bei etlichen Vokalsoli sind Namen der gewünschten Sängerinnen eingetragen; diese Namen ermöglichen eine Datierung des Ms, auf ca. 1730/31. Zugleich ihre Eintragung voraus, daß Hasse die Verhältnisse bei den „Incurabili“ zu jener Zeit bereits kannte. Die Namen lauten:

„Caecilia“ und „Elisab.“ (beide A, zu den Worten „Amplius lava me“ Satz, die in der Fassung A1 ausdrücklich den Tutti zugeordnet (S, 7v, „Tibi soli“); „Emilia“ (S, 16r, im „Ecce enim“ das Solo zu faciem tuam“), „Cozina“ (oder „Cattina“?, S, oder „Caezilia“?, als A genannt) sowie „Anzoletta de S. Polo“ (A, beide auf 18r zu „Ne projecias“); „Caecilia“ und „Elisabetta“ (beide A, sowie Näheres zu den Sängerinnen bei Hansell, a.a.O.)

Auch hier scheint der Hauptteil des Notentextes zu sein. Durch den Beginn etlicher Sätze aus von Sätzen insgesamt unwahrscheinlich, daß es sich um ein Kompositionsausat ist die Einbeziehung der Kleinen Dr. In den venezianischen Karwochenar blieb die Doxologie, liturgischem Usus kundig weg.

5. *D-ldr-Dlb, Mus. 24* statt des Giuseppe den Dresdener H nicht im einzelne entsprech

6. r Notisten Balch (angestellt 1754, eher tätig), vermutlich auf einer von ge basierend“ (Landmann 1983, S. 479; in Einzelheiten der Besetzung und der schenden Text; es finden sich aber keine technischen Varianten zu C4 und C5. Erwähnt sei „Quoniam“, mit „Largo“ bezeichnet ist. Daraus läßt sich zu den Angaben in den späteren Fassungen: „andante „un poco andante, ma poco“ vor zu schnellem Tempo „andante“ war für Hasse demnach ein relativ rasches Grund-

Grundlage der Ausgabe ist A1; auf diese Quelle beziehen sich Notentext und Einzelanmerkungen. Nur dann, wenn A1 Probleme bietet, wurden die anderen Quellen zum Vergleich herangezogen. Undokumentierte Quellenmischung wurde dabei strikt vermieden. – Die Ausgabe paßt den Text von Hasses Autograph der Fassung SATB (A1) behutsam den heutigen Lesegewohnheiten an. Geändert wurde die Schlüsselung der Singstimmen S, A und T; in der Continuo-stimme wurde auf die Verwendung des Tenorschlüssels verzichtet. Die ursprünglichen Verhältnisse sind in den Einzelanmerkungen verzeichnet. – Die Satztitel der Ausgabe sind ergänzt; sie finden sich nicht in den Quellen. Ergänzungen des Herausgebers zum Notentext sind drucktechnisch kenntlich gemacht: sprachliche Hinweise wie „sim.“, „p“, „tr“ usw. erscheinen in Kursive, ergänzte Fermaten und Akzidentien (nicht aber Sicherheitsakzidentien, die im Folgetakt schematisch und stillschweigend gesetzt werden) erscheinen im Kleindruck. Bei Vorschlägen wurde stets ein Bogen von der Vorschlags- zur Hauptnote stillschweigend ergänzt; sonstige ergänzte Bögen erscheinen gestrichelt. – Hasse bezeichnet Triller zum einen durch die Angabe „tr“ oder „trillo“ (mit verschiedenen Kurzformen) als auch durch ein Zeichen, das einem geschwänzten Pralltriller ähnelt, keinesfalls aber als Pralltriller gemeint ist (dies zeigt der Vergleich von Parallelstellen). Die Ausgabe vereinheitlicht zu „tr“. – Die wenigen Abweichungen des Notentextes der Ausgabe von der Quelle sind in den Einzelanmerkungen zusammengestellt. – Das sehr häufig geforderte „portato“, das die Trennung von repetierenden Noten fordert, bezeichnet Hasse durch verschiedene Zeichen: durch eine Wellenlinie über oder unter der Note, durch ein „p“ über oder unter der Note, durch ein „tr“ über oder unter der Note. – Die häufig begegnenden Akzent- oder Nachdruckzeichen sind durch ein „>“ nachdrücklich abgestoßene und nicht lediglich durch ein „>“ gekennzeichnet; auch „>“ 6 erscheint geändert; verwendet konsequent die Formen: „>“ ist zwar durchweg vom Herausgeber verwendet, die „malen“ GröÙe, um dem Spieler das „berw.“ in Sätzen (insbesondere 3. Ecce enim) repetierenden Achteln geführt. Der „Gutdünken zu größeren zusammenfassenden Monastic“ „25.“ folgt dem Antiphonalen Abweicht „ist keine erwähnenswerten Abweichungen zu 1., T. 3“

II. Zur Edition
Die Einzelanmerkungen beziehen sich stets auf Hasses Autograph der Ausgabe; eine andere Quelle gemeint, so wird dies ausdrücklich wie folgt bezeichnet:
Die Einzelanmerkungen sind durch ein „>“ über oder unter der Note, durch ein „tr“ über oder unter der Note, durch ein „tr“ über oder unter der Note. Gelegentlich findet sich eine doppelte Angabe (Ob); dies bedeutet, daß an der betreffenden Stelle zwei Oboen nicht ausnotiert sind, daß mithin der Befund nur der Violinen zuzuschreiben ist.

„ere mei Deus“
Die Oboen sind weitgehend mit colla-parte-Hinweisen notiert, die in der Ausgabe stets stillschweigend in Notation umgesetzt sind.

16 VI (Ob) I: Bogen undeutlich, etwa über 2 – 3.

23 A 3: f statt es; vgl. aber Ob I und VI I. Im Autograph die Note mit Bleistift eingekreist und am Rand Bemerkung „mi?“ (d. h. in diesem Falle: „es?“ gemäß den italienischen Tonsilben).

24 Ob I 4: es“ gegenüber c“ der Violinen im Autograph ausnotiert.

31 SATB: Hasse schreibt neben „miserationum“ gelegentlich auch irrtümlich „miserationem“.

36 VI II 1. Takthälfte: 4tel + zwei 8tel statt 8tel-pause + drei 8tel.

46: Nach diesem Takt hat Hasse zwei Takte gestrichen; ursprünglich war eine Kadenzverklammerung Soli-Tutti geplant, dann aber hat Hasse einen Takt eingeschaltet.

57 Bc 3,4: Bezifferung fälschlich 8 statt 6

76 54.

59 Va 3, 4: Staccatostriche fehlen.

2. *Tibi soli peccavi*

Zu Beginn Vermerk „senza Oboè“

2 VI 1: Angabe „tr.“, T. 9 ein ge-

System die Angabe „trillo“.

8 VI: Anweisung „piano qua-

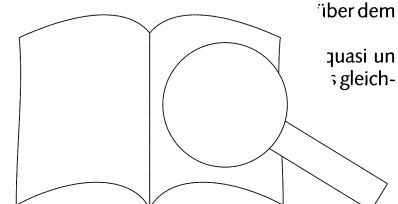
mezzo forte“, also: „piano, we-

sam ein mezzo forte sein sol-

15 B 1: Beide Noten, As und

18: Nach diesem Takt im f

ursprünglich von b aus weit



3. Ecce enim

Die Artikulation des aus vier 16teln bestehenden Motivs des Typs c-c-d-e mit gestoßener Note 1 und gebundenen Noten 2–4 ist in der Quelle nicht selten durch die Hals- und Balkensetzung angedeutet: Note 1 separat, Note 2–4 an gemeinsamem Balken.

3 Bc 3: Bezifferung 7 statt b7.

8 VI (Ob) I, II, Va 5: Staccatostrich fehlt.

14 VI I, II: Artikulation nach Analogie ergänzt.

27 A: Zwei 4tel + 4tel-pause statt 4tel + Halbenote.

62 S: Punkte auf letzter und vorletzter Note, die eine Reperkussion innerhalb des Melismas anzeigen; im A sinngemäß ergänzt; vgl. auch 154 B 2.

64–65 S, A: Bögen sehr flüchtig gezogen.

70 Bc: „tasto solo“ unter, \downarrow über der Note. Die Ausgabe setzt auf dem ersten 4tel den Dreiklang und placiert „tasto solo“ unter dem zweiten 4tel.

73 VI I: Artikulation 2 Bögen 1–4, 5–6, Punkte von 2–6; angeglichen an VI II.

75 S 2: Erneut Angabe „Solo“.

76 Va: Artikulationsbezeichnung fehlt.

91–92: VI II: In der Quelle noch Artikulationszeichen, in der Ausgabe bereits hier die Angabe „simile“.

101 Bc: portato-Zeichen in der Quelle erst T. 104ff.; in der Ausgabe sinngemäß ab T. 101 geführt (vgl. Va).

104 T 1: Vorschlag c' fehlt in der Quelle.

114: Der Tempowechsel wird in den Quellen C4 und C5 durch „andante“-„più andante“ ausgedrückt. In der späteren Fassung wünscht Hasse aber einen radikaleren Wechsel. In A2 präzisiert er durch einen eigenhändigen, über die Angaben des Autographs hinausgehenden Vermerk: „qui cambia tempo in molto più allegro“, hier soll der Taktschlag sehr viel rascher werden.

117 VI II 7: Die Lesart b“ ist eindeutig; sie wird deshalb – trotz des näherliegenden g“ – in die Ausgabe übernommen.

121 Bc: letzte Note und die beiden ersten Noten des folgenden Taktes im Tenorschlüssel und Zusatz „V.^{li}“ (Violoncelli), danach Baßschlüssel und Zusatz „B“.

125: VI I, II 2–7: Hasses Artikulationsangaben zu diesem häufig auftretenden Motiv sind nicht einheitlich. Zuweilen trägt das abschließende 8tel einen Akzentstrich; an einer Stelle weisen die drei ersten Achtel Striche auf (143, 2–4). Die Partiturausgabe teilt lediglich den uneinheitlichen Quellenbefund mit, während das Stimmenmaterial im Sinne einer zweifellos gemeinten abgestoßenen Spielweise bezeichnet wurde. Der entsprechende Satz in der frühen Fassung (Quelle C4) weist übrigens keine Artikulationsbezeichnung auf.

155 A: Die Quelle hat anstatt g'-P-4tel lediglich f-Halbe, vgl. aber die Oboen. In der frühen SSAA-Fassung (Quelle C4) ist der Quart-Sext-Vorhalt (hier: Noten es' und g') in Viertelnoten ausgeschrieben.

4. Libera me

Im Autograph bezeichnet als „Versetto a 2.“ (fol. 17v). – Instrumentenangabe „Ob: o flauti“, wobei „o flauti“ (oder Flöten) offenbar ein späterer Zusatz von der Hand Hasses ist.

1 Bc: „tasto solo“ beginnt über der 2. Note statt der 1. Note. Artikulation durch Wellenlinie von der 2. Note des Taktes bis unter den folgenden Takt be- wobei unklar ist, wie eine „portato“-Ausführung der punktierten Halb- aussehen soll. In T. 92 ist eine ähnliche Stelle in den Violinen un- Punkten und Bogen unter der 2. und 3. Note bezeichnet.

19 VI (Ob) I: Artikulation Bogen 2–4, Punkte + Bogen 5–7, ange- (Ob) II.

23 S, A: Zwischen den Systemen Vermerk „a due“.

25–26 Ob I, II: Artikulation lediglich Takt 26 Boger

36 VI I, II: Punkte ergänzt; ebenso bei repetierier Einzelnachweise.

61 A: Vorschlag as' in der Ausgabe nach An- graphen beider Fassungen (A1 und C4)

75 VI II: Artikulationsbezeichnung feh'

5. Quoniam si voluisses

Hasses Angabe „con sordine“ wird in der heute üblichen Weise als „con sordini“ wiedergegeben. Die Dämpfung führt nicht zu einem beständigen „piano“: siehe die zahlreichen „forte“-Angaben in diesem Satz. Als Äquivalent für ein gedämpftes forte der Streicher empfiehlt die Ausgabe ein mf in den ungedämpften Instrumenten (Ob, Bassi). Gewiß kam es Hasse hier auch wesentlich auf die durch die Dämpfung bewirkte Veränderung der Klangfarbe an. – Hasses Hinweis vor dem Bläsystem lautet: „Flauti, o pure Ob.“, wobei der voranstehende Hinweis auf die Flöten offenkundig nachgetragen ist. In der Folge des Satzes ist dieses System nur noch mit „Ob.“ bezeichnet. – Zur Mitwirkung der Oboen oder (wahlweise) der Flöten schreibt Hasse im betreffenden System: „Co' V.ⁿⁱ ne' soli rit.^{li}, e mezzo forte“ (Mit den Violinen, aber nur in den Ritornellen, und mezzo forte).

4–6 VI (Ob): Schleifer jeweils 16tel statt 32stel, angeglichen an T. 36–38.

11 Bc: Bis 21, 5. Note im Tenorschlüssel mit Beischrift „V.^{li} soli“ (Violoncelli soli), vor T. 21, 6. Note Baßschlüssel und Beischrift „Bassi“. Entsprechend verfährt Hasse in T. 23 (Tenorschlüssel, Beischrift). Vom Wiedereintritt der Bassi, T. 36, an bis zum Ende des Satzes sind Vc und Bassi auf getrennten Systemen notiert.

22 Ob/Fl: In diesem System auf dem ersten 8tel nur a“-8tel statt a“-f“-16tel notiert; der Schleifer es“-f“ wurde in Fl/Ob, VI I und II nach Analogie ergänzt 28–29 VI I, II: Obwohl hier ein Motiv sequenziert wird, ist die Bo- in beiden Autographen (A1, C4) eindeutig: T. 28, 2–3, T. 29, 1–2

6. Benigne fac

5 Ob I, II: staccato-Striche fehlen; ebenso: 6 VI II 1– ergänzt hier sinngemäß, jedoch behutsam.

7. Gloria Patri

24 A 6–8: Nur Bogen ohne Punkte.

27 VI: „poco f“ erst ab 5. Note; Hasse andeuten.

28 Ob: f statt ff

29 Va: Takt leer.

30 Ob: Vermerk „1.^{mo} Oboe selbständig notierter Partie in T. 35 wi

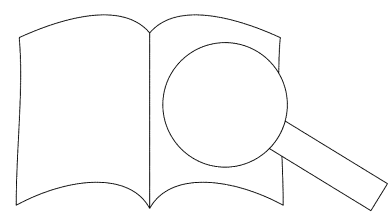
48 Ob 13: staccato-Strich

57 Ob, VI II 5: Lesart d' unkbare und näher- liegende c'. Es sei rüngliche Ton d' zu c' korrigiert ist, mö sen, s steht dem Interpreten daher frei, c'

58: „tr.^{lo} ur wisc. (Ob) I und VI (Ob) II; Vermerk am Sat ta ten. „tacca subito in cadenza“, Der folger ten. rechnung unmittelbar an die Kadenz an'.

„e.“ steht zwischen den beiden Violinsystemen.

Ob I, II, Va, S, B und Bc steht für beide Takte eine Brevis- sind deshalb nicht durch einen Taktstrich getrennt.



Hasse-Werk-Ausgabe (HWA)

herausgegeben von der Hasse-Gesellschaft Bergedorf
Editionsleitung: Wolfgang Hochstein

- I/1: *Cleofide*. Opera seria (Fassung der UA Dresden 1731)
Hrsg.: Zenon Mojzysz 50.704
- II/1: *Marc'Antonio e Cleopatra* (1725). Serenata ✧
Hrsg.: Reinhard Wiesend 50.702
- IV/1: *Vesperpsalmen* ✧
Hrsg.: Wolfgang Hochstein 50.701
Domine ad adiuvandum me in C
Dixit Dominus in C
Confitebor in F
Beatus vir in a
Laudate pueri in A
- IV/2: *Litaneien und Tantum ergo* ✧
Hrsg.: Wolfgang Hochstein 50.703
Litaniae Lauretanae in f
Sub tuum praesidium in c
Litaniae Lauretanae in G
Sub tuum praesidium in B
Salve Regina in F
Tantum ergo in c
Tantum ergo in Es
- IV/3: *Missa in g*
Hrsg.: Wolfgang Hochstein 50.705

Einzelausgaben

(Aufführungsmaterial jeweils erhältlich)

- *Beatus vir* in a (Psalm 111) ✧
Coro SATB, 2 VI, Va, Bc 40.970
- Klavierauszug 40.970/03
- *Cleofide*. Opera seria
(Fassung der UA Dresden 1731)
- Klavierauszug (Paul Horn) 50.704/03
- *Confitebor* in F (Psalm 110) ✧
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 VI, Va, Bc 40.969
- Klavierauszug 40.969/03
- Dixit Dominus in C (Psalm 109) ✧
Coro SATB, 2 Ob, 2 Cor, 2 VI, Va, Bc
- Klavierauszug
- Domine ad adiuvandum me in C ✧
Coro SATB, 2 Ob, 2 Cor, 2 VI, Va, Bc
- Klavierauszug
- Laudate pueri in A (Psalm 112) ✧
Soli SA(Ms), Coro SSATB, 2 Ob
- Klavierauszug 40.969/03
- Litaniae Lauretanae in G ✧
Soli SA, Coro SA, Org
- Klavierauszug 40.969/03
- *Marc'Antonio e Cleopatra*
Soli SMs, 2 VI, Vc, Cemb
- Klavierauszug 50.702/03
- *Miserere* in F
Soli o Coro SATB, 2 VI, Va, Bc
- Klavierauszug in 40.807
- *Miserere* in Es
Soli o Coro SATB, 2 VI, Va, Bc 40.961
- *Requiem* in Es
Soli SSAATTB, Coro SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cor,
2 VI, Va, Bc 40.708
- Klavierauszug 40.708/03
- *Salve Regina* in A / Solo A(Ms), 2 VI, Va, Bc
- Klavierauszug 40.967/03
- *Salve Regina* in F ✧ / Soli SA, Coro SA, Org 40.709
- Sechs Sonaten ✧ / VI, Bc 16.061
- Sechs Triosonaten (Erstdruck 1740)
2 Fl (2 VI), Vc, Cemb 40.582
- Sub tuum praesidium in B ✧
Soli SA, Coro SA, Org 40.709/20
- Te Deum (1751) ✧
Soli SATB (SSAATB), Coro SATB, 2 Tr, 2 Cor
2 Timp, 2 Ob, 2 VI, Va, Bc 40.709/20
- *Venite pastores* (Motetto pastorale) ✧
Soli SAT, Coro SATB, 2 VI, 2 Va, Bc
(ad lib.: 2 Cor, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg)
- Orgelauszug 40.967/03
- *Missa in g*
Hrsg.: Wolfgang Hochstein 50.705

- Regina coeli in D ✧
Solo A, Coro SATB, 2 Cor, 2 Ob, 2 VI, Va, Bc 40.962
Orgelauszug 40.962/03
- Requiem in Es ✧
Soli SSAATTB, Coro SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Cor,
2 VI, Va, Bc 97.004
- Klavierauszug 50.709/03
- Salve Regina in A / Solo A(Ms), 2 VI, Va, Bc 40.967
- Klavierauszug 40.967/03
- Salve Regina in F ✧ / Soli SA, Coro SA, Org 40.709
- Sechs Sonaten ✧ / VI, Bc 16.061
- Sechs Triosonaten (Erstdruck 1740)
2 Fl (2 VI), Vc, Cemb 40.582
- Sub tuum praesidium in B ✧
Soli SA, Coro SA, Org 40.709/20
- Te Deum (1751) ✧
Soli SATB (SSAATB), Coro SATB, 2 Tr, 2 Cor
2 Timp, 2 Ob, 2 VI, Va, Bc 40.709/20
- Venite pastores (Motetto pastorale) ✧
Soli SAT, Coro SATB, 2 VI, 2 Va, Bc
(ad lib.: 2 Cor, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg)
- Orgelauszug 40.967/03

Hasse-Studien

- hrsg. von W. Hochstein
- Band 1 (1990) 90.010
 - Band 2 (1993) 90.011
 - Band 3 (1996) 90.012
 - Band 4 (1999) 90.013
 - Band 5 (2002) 90.014
 - Band 6 (2005) 90.016
 - Band 7 (2008) 90.018
 - Band 8 (2011) 90.020
- *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit*
Hamburg 1999 90.015
- *"Missa per musica" von J. A. Hasse.*
Hrsg. von Wolfgang Hochstein
Hamburg 2010 90.017
- *Johann Adolf Hasse. Tradition, Rezeption, Gegenwart*
Symposiumsbericht Hamburg 2010 90.019

CDs

- *Laudate pueri*
Laudate pueri, Concerto per due flauti in G,
Dixit Dominus, Salve Regina in A, Regina coeli in D
Solisten, St-Barbara Chor Geesthacht, Kammerorchester
J.A. Hasse, Ltg. Wolfgang Hochstein 83.136
- *Missa ultima in g*
Sächsisches Vocalensemble, Virtuosi Saxoniae,
Ltg. Ludwig Güttler 83.240
- *Requiem, Miserere*
Requiem in Es, Miserere in d
Solisten, Dresdner Kammerchor
Dresdner Barockorchester
Ltg.: Hans-Christoph Rademann 83.175

Postkarte

- Johann Adolf Hasse.
Ölgemälde von Balthus
(1740, Sächsische Staatliche Gemäldegalerie Dresden)
✧ = Erstausgabe(n)

