

Johann Adolf
Hasse

Venite pastores
Motetto pastorale

Soli (SAT), Coro (SATB)
2 Violini, 2 Viole, Basso continuo
(Violoncello, Violone / Contrabbasso, Tiorba ad libitum, Organo)
ad libitum: 2 Oboi, 2 Flauti, 2 Corni, 2 Fagotti

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein & Turdis Rasmussen

Partitur / Full score



Carus 40.964

Vorwort

Für rund drei Jahrzehnte, von 1734 bis zum Anfang der 60er Jahre, stand das Musikleben am Dresdner Hof im Zeichen eines Mannes, der zu den bedeutendsten Komponisten seiner Epoche gehörte und in ganz Europa höchstes Ansehen genoß: Johann Adolf Hasse. 1699 als Sohn einer Organistenfamilie in Bergedorf bei Hamburg geboren, begann Hasse als Operntenor in Hamburg und Braunschweig und ging dann zur kompositorischen Weiterbildung nach Italien, wo er in Neapel einer der letzten Schüler von Alessandro Scarlatti wurde. Mit Intermezzi und Opern machte er schon Mitte der 1720er Jahre in Neapel und anderen Städten auf sich aufmerksam; geistliche Kompositionen entstanden aus der Zusammenarbeit mit dem Ospedale degl'Incurabili, einem der Mädchenkonservatorien in Venedig. 1731 kam Hasse, der inzwischen die berühmte Sängerin Faustina Bordoni geheiratet hatte, zu einem ersten Gastspiel nach Dresden. Seine Oper *Cleofide* wurde zu einem derartigen Erfolg, daß Friedrich August I. („August der Starke“), der in Personalunion Sächsischer Kurfürst und Polnischer König war, den Entschluß faßte, Hasse als Kapellmeister an seinen Hof zu berufen. Wenige Jahre später – inzwischen regierte Friedrich August II. – trat Hasse sein Amt an. Im Zusammenwirken mit vielen namhaften Solisten und einem erstklassigen Orchester brachte die Ära Hasse dem Sächsischen Hof eine lang andauernde und in ihrer Qualität einzigartige musikalische Blütezeit, wobei der Komponist neben seiner Dresdner Tätigkeit auch für andere wichtige Opernbühnen Europas arbeiten durfte. Erst die Auswirkungen des Siebenjährigen Krieges setzten dieser bedeutsamen Periode ein Ende. Hasse siedelte mit seiner Familie zunächst für einige Jahre nach Wien und anschließend nach Venedig über, wo er 1783 starb. Bis ins hohe Alter wurde der Komponist als große musikalische Autorität geachtet. Neben seinen Opern – sie gelten als Prototyp der Opera seria metastasianischer Prägung – hinterließ er ein reiches Schaffen an Kirchenkompositionen, Oratorien, Kantaten und Instrumentalwerken.¹

Bei festlichen Anlässen gehörte es zu Hasses Aufgaben als Sächsischer Kapellmeister (ab 1751: Oberkapellmeister), Kirchenmusikwerke für die katholischen Gottesdienste des Hofes zu komponieren und diese Aufführungen zu leiten.² Für die Weihe der neu erbauten Hofkirche im Jahre 1751 schrieb er die *Messe d-Moll* und das *Te Deum D-Dur*. Auch die vorliegende, hier erstmals im Druck veröffentlichte Weihnachtsmotette *Venite, pastores* ist den Sakralkompositionen Hasses aus seiner Dresdner Zeit zuzurechnen.

Das Werk ist bis heute außer in Dresden nirgends nachgewiesen; sein Autograph ist verschollen, und auch die Hasse-Literatur gibt keinen Hinweis auf die Existenz dieser Komposition. Trotzdem kann die Autorschaft Hasses als sicher gelten: Die in der Sächsischen Landesbibliothek verwahrten Handschriften des *Venite, pastores* (eine Partitur und umfangreiches Stimmenmaterial) gehören zum ehemaligen Notenbestand der Hofkirche, und nachweislich waren einige der an der Abfassung des Materials beteiligten Schreiber um die Mitte des 18. Jahrhunderts, also zu Hasses Zeit, in Dresden als Hofnotisten tätig; zwei dieser Kopisten haben u.a. auch an den Stimmen zu Hasses *d-Moll-Messe* von 1751 geschrieben. Es wäre höchst unrealistisch, in Gegenwart des Komponisten diesem ein fremdes Opus unterschieben zu wollen. Daß das *Venite, pastores* über Dresden hinaus nicht

verbreitet wurde, läßt sich damit erklären, „daß hier eine originär Dresdner Komposition vorliegt, die man nicht weiterverbreitete, sondern für sich behielt (wie mit vielen anderen Dresdner Kirchenmusiken auch geschehen)“.³ Über diese philologischen Befunde hinaus weist die Komposition einige musikalische Merkmale auf, die für Hasses Stil durchaus typisch sind; dies gilt beispielsweise für die ausgeprägte Kantabilität der Solostimmen oder für die besonders spannungsreichen Vorhaltsbildungen der Takte 88 (Altstimme) und 108, wie man sie in ähnlicher Form bei Hasse immer wieder antreffen kann.⁴

Ungeklärt ist bisher die Entstehungszeit des *Venite, pastores*. Es könnte aber sein, daß auch diese Komposition erst nach dem Bau der Hofkirche entstanden und möglicherweise zum Weihnachtsfest 1751 erstmals dort erklungen ist.⁵

Die Komposition ist auf der Partiturvorlage als *Pastorale* und als *Motette* bezeichnet. Während der letztgenannte Begriff im 18. Jahrhundert auf keinen spezifischen musikalischen Gattungstyp festgelegt ist, indiziert die Bezeichnung *Pastorale* die Verwendung ganz bestimmter Stilismen, die einem Werk ein unverkennbares, „typisch weihnachtliches“ Kolorit verleihen sollen. Hierzu gehören der ruhig wiegende Sechachteltakt mit seinen Sicilianorhythmen, die häufigen Terzparallelen und die vielen Bordunbässe (Orgelpunkte als Basis kadenzierender Akkordfolgen). Diese allgemein gebräuchlichen Stilmerkmale werden von Hasse ergänzt und in ihrer Wirkung noch intensiviert durch die sordinierten Streicher und die relativ reichhaltige Holzbläserbesetzung, in der die Flöten die klangliche Krone bilden, die Oboen das Tutti verstärken und – besonders bemerkenswert! – die Fagotte nicht mit dem Generalbaß gehen, sondern eigenständig geführt sind.⁶ Die Mitwirkung einer Theorbe in der Generalbaßgruppe ist für die Dresdner Kompositionen dieser Epoche hingegen nichts Außergewöhnliches, auch wenn der einstmals beste Lautenist seiner Zeit, Sylvius Leopold Weiss, bei der vermuteten Entstehung des *Venite, pastores* schon tot war (Weiss starb 1750). – Das klangschöne und eingängige Stück besitzt eine klare dreiteilige Gliederung, wirkt dabei aber durch die weitgehend gleichbleibende Motivik sehr einheitlich und geschlossen. Der Text mit seiner volkstümlichen Beschreibung der weihnachtlichen Hirtenszene ist nicht liturgischen Ursprungs; es dürfte sich vielmehr um eine Neudichtung bzw. Neuzusammenstellung geeigneter Sätze handeln.

Aus den Überlieferungsschichten des Stimmenmaterials ist abzulesen, daß Hasses *Venite, pastores* bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts am ersten Weihnachtstag in der Dresdner Hofkirche erklungen ist; auch heute gehört das Werk dort wieder zum festen Repertoire. Schon auf Grund dieser langen Tradition lag es nahe, in der vorliegenden Edition das Werk in seiner offensichtlichen „Aufführungsversion“ wiederzugeben, also unter Berücksichtigung jener zahlreichen dynamischen Angaben, Phrasierungsbögen und sonstigen Ergänzungen, die in der handschriftlichen Partitur und im Stimmenmaterial nachträglich verzeichnet worden sind. Nähere Einzelheiten hierzu enthält der Kritische Bericht am Schluß dieser Ausgabe.

Hasses *Venite, pastores* verlangt eine verhältnismäßig große Besetzung des Orchesters (der Komponist hatte sich in

Dresden natürlich keine diesbezüglichen Beschränkungen auferlegen müssen...). Um das Werk außer in dieser Originalfassung auch in kleineren instrumentalen Besetzungen aufzuführen zu können, scheint es durchaus möglich, einzelne oder sogar alle Bläserpartien wegzulassen und das Stück nur mit Streichern und Continuo zu begleiten; trotz des unvermeidlichen Verlustes an Klangfarbenreichtum bliebe die wesentliche musikalische Substanz in solchen Fällen erhalten, und es wäre im Bedarfsfall lediglich erforderlich, die Takte 121–122 (mit Auftakt) allein von der Orgel ausführen zu lassen.⁷ Darüber hinaus hat der Herausgeber einen Orgelauszug vorgelegt, der Aufführungen des *Venite, pastores* nur mit Orgelbegleitung ermöglicht – gegebenenfalls unter Verstärkung der Baßstimme durch entsprechende Instrumente; diese Bearbeitung ist unter der Verlagsnummer CV 40.964/03 erhältlich.

Den Mitarbeitern der Sächsischen Landesbibliothek Dresden sei für die Mikrofilme von den Quellen des *Venite, pastores* sowie für hilfreiche Auskünfte und die Publikationserlaubnis vielmals gedankt. An der editorischen Bearbeitung der Partitur und am Kritischen Bericht hat Frau Turdis Rasmussen vom Hasse-Archiv in Hamburg-Bergedorf mitgewirkt. Dem Bezirksamt Hamburg-Bergedorf gilt Dank für freundliche Unterstützung.

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

Geesthacht/Elbe, im Oktober 1989 Wolfgang Hochstein

Hinweise zur Aufführung

Zunächst einige Anmerkungen zur Besetzung: In Hasses Zeit waren die Oberstimmen des Chores mit Knaben besetzt, und in Kirchenkompositionen wurden auch die hohen Solostimmen von Knaben oder Männern (Kastraten, Falsettisten) gesungen. Übernimmt eine Frauenstimme das Alt solo, können die Takte 103–105 nach oben oktaviert werden. – In der Continuo-Gruppe wirkte damals neben Orgel, Violoncello und Violone auch eine Theorbe mit. Diese bereicherte das Klangbild auf reizvolle Weise, ist aber sicher kein unabdingbares Muß. Aus dem Dresdner Stimmenmaterial geht hervor, daß die Theorbe während des gesamten Stückes mitgespielt hat, der Violone (Kontrabaß) hingegen nur in den Tutti-Partien zum Einsatz kam.

Die übergebundene Sechzehntelfigur in den Takten 2, 4, 5, etc. (Flöten, Violine I) ist stets triolisch auszuführen. Dasselbe gilt für den Tenor in Takt 72.

Nach den Regeln zeitgenössischer Theoretiker nehmen „lange“ Vorschlagsnoten die Hälfte vom Wert zweizeitiger Hauptnoten und zwei Drittel vom Wert dreizeitiger Hauptnoten ein.⁸ Dies bedeutet, daß Vorschläge wie in den Takten 11, 21 und an ähnlichen Stellen den Wert einer punktierten Viertelnote erhalten; in den Takten 88 und 104 sind die Vorschläge als Viertelnoten auszuführen. Bei der Generalbaßaussetzung unserer Edition wurden die durch die Vorschläge entstehenden Vorhaltsbildungen jeweils berücksichtigt, obwohl dies aus den bezifferten Quellen nicht zwingend hervorgeht (im Gegenteil steht dort am Anfang von Takt 31 ausdrücklich $\frac{8}{3}$). Es sei den Ausführenden überlassen, ob sie sich an den genannten Stellen unserer Generalbaßaussetzung anschließen oder unter Inkaufnahme größerer Dissonanzwirkungen dort jeweils schon den Auflösungsakkord verwenden wollen.

Schließlich noch ein Hinweis zu den Takten 121–122: Das ehomäßig wirkende Motiv in den Hörnern und Oboen steht nicht in der Partiturvorlage, sondern nur in den Stimmen. Dort wurde später aber der Vermerk *pausieren* nachgetragen, woraus zu folgern ist, daß dieser kurze instrumentale Einschub auch entfallen kann; denkbar wäre außerdem, dieses Echo entweder nur von den Hörnern oder nur von den Oboen spielen zu lassen.

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich: Partitur (CV 40.964/01), Orgelauszug (CV 40.964/03), Chorpartitur (CV 40.964/05), 8 Harmoniestimmen (CV 40.964/09), Violino I (CV 40.964/11), Violino II (CV 40.964/12), Viola I/II (CV 40.964/13), Basso continuo (CV 40.964/14).

¹ Kompositionen von Hasse in Ausgaben des Carus-Verlages: *Messe in d* (1751) (CV 40.663), *Te Deum in D* (1751) (CV 40.963), *Miserere in c* (CV 40.961), *Miserere in F* (in CV 40.807; Echtheit dieses Stückes nicht sicher), *Regina coeli* (CV 40.962), *Sechs Sonaten für Cembalo* (CV 40.596). Weitere Ausgaben sind in Vorbereitung.

² „August der Starke“ war 1697 zum Katholizismus übergetreten, damit er die Polnische Königswürde übernehmen konnte; seither war der Sächsische Hof katholisch. Auch Hasse hatte bereits während seines ersten Italienaufenthalts diese Konfession angenommen.

³ Dr. Ortrun Landmann, Fachreferentin für Musik an der Sächsischen Landesbibliothek, in einem Brief vom 17.12.1986 an die Herausgeber.

⁴ Vgl. das Vorwort des Herausgebers zu Hasses *Messe in d* von 1751, Stuttgart 1988, S. IV (Stichwort „Hasse-Vorhalt“).

⁵ Ortrun Landmann äußert in ihrem in Anm. 3 genannten Brief dieselbe Vermutung.

⁶ Daß die Fagotte hier gelegentlich als Unteroktavkoppel der Violinen fungieren, ist ein Instrumentationseffekt, den später auch W.A. Mozart gern verwenden sollte.

⁷ Vgl. zu dieser Stelle die Hinweise im Kritischen Bericht.

⁸ Vgl. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil I, Berlin 1753 (Reprint Bde. I/II Leipzig 1978), S. 65 § 11.

Foreword

For about three decades, from 1734 until the early 1760's, the musical life of the Court of Dresden was dominated by a man who was one of the most important composers of his time, and who enjoyed the highest reputation throughout all Europe: Johann Adolf Hasse. Born in 1699 at Bergedorf near Hamburg, the son of an organist, Hasse began his career as an operatic tenor in Hamburg and Braunschweig, then went to Italy for further training in composition; he was one of the last pupils of Alessandro Scarlatti in Naples. He made his name as a composer of intermezzi and operas in the mid-1720's in Naples and other cities, and his work for the Ospedale degli Incurabili, an institution for girls in Venice, led to his composition of sacred works. In 1731 Hasse, who in the meantime had married the celebrated singer Faustina Bordoni, made his first guest appearance at Dresden. His opera *Cleofide* was so successful that Friedrich August I ("Augustus the Strong"), who was both Elector of Saxony and King of Poland, decided to appoint Hasse to his court as director of music. A few years later – after the accession of Friedrich August II – Hasse took up his duties. Making full use of the abilities of many distinguished soloists and a first-class orchestra, Hasse inaugurated a long era of music-making of the highest quality at the court of Saxony. In addition to his work at Dresden, he was also allowed to compose for other important European opera houses. This extremely successful period was brought to its end by the effects of the Seven Years' War. Hasse and his family spent some years in Vienna, then moved to Venice, where he died in 1783. In his old age Hasse was still respected as a great musical authority. In addition to his operas – foremost examples of the opera seria to libretti written or influenced by Metastasio – he left an abundance of liturgical compositions, oratorios, cantatas, and instrumental works.¹

On festive occasions it was Hasse's responsibility as Capellmeister (from 1751: Obercapellmeister) of Saxony to compose church music for the Catholic services of the court, and to direct the performances.² For the consecration of the newly built Court Church in 1751 he wrote the *Mass* in D minor and the *Te Deum* in D major. The present work, the Christmas motet *Venite, pastores*, now published for the first time, also belongs among the sacred compositions of Hasse's years in Dresden.

There is no documentary evidence of the existence of this work outside Dresden. The autograph score has disappeared, and there is no reference to the work in literature concerning Hasse. Nevertheless his authorship of it is undoubted. Manuscript copies of *Venite, pastores* (a score and an abundance of performing parts) in the Sächsische Landesbibliothek (D-ddr-DI) were formerly the property of the Court Church, and some of this material is in the handwriting of copyists known to have been employed at Dresden as court copyists about the middle of the 18th century, in Hasse's time; two of these copyists also wrote the parts of Hasse's *D minor Mass* in 1751. It is highly unlikely that there was any wish to substitute an unknown work in the presence of the composer. The fact the *Venite, pastores* never became known outside Dresden is not surprising, because "this is an original Dresden composition which was not sent anywhere else but was kept for use there (as was also the case with many other Dresden church works)".³ In addition

to this circumstantial evidence of Hasse's authorship, the composition is marked by various musical features which are wholly characteristic of his style. These include the extremely cantabile shaping of the solo parts, and the particularly tense suspensions in bars 88 (alto) and 108, such as are frequently to be found in Hasse's music.⁴

We have no indication of the date when *Venite, pastores* was composed. Possibly this work, like the *D minor Mass* and the *Te Deum*, was written soon after the building of the Court Church, so it may have been heard there for the first time at Christmas 1751.⁵

This composition is described on the score title page as *Pastorale* and *Motette*. While the latter term was not restricted to any specific class of musical work in the 18th century, the word *Pastorale* indicates the presence of definite stylistic features intended to give the work an unmistakable colouring "typical of Christmas." These features include gently swaying six-eight time to a Siciliano rhythm, frequent use of melodies in thirds, and drone basses (sustained pedal notes below cadential chord sequences). These universally employed stylistic features were intensified in their effect by Hasse's use of muted strings and a relatively large force of woodwind instruments; the flutes provide the tonal crown, the oboes reinforce the tutti, and – especially worthy of note! – the bassoons do not double the bass line but play an individual part of their own.⁶ The inclusion of a theorbo (a large lute) in the continuo group is not unusual in Dresden compositions of the period, even though the finest lutenist of the time, Sylvius Leopold Weiss, had died before the probable date of the composition of *Venite, pastores* (Weiss died in 1750). – This beautiful and easily accessible piece is in clear three-section form, while the use of motives which remain largely unaltered gives it a strong sense of overall unity. The words, which describe in simple terms the scene of the shepherds around Bethlehem at Christmas, are not liturgical in origin; they were probably written, or in some cases assembled from suitable phrases already in existence, especially for this setting.

Markings in the performing parts indicate that Hasse's *Venite, pastores* was performed on Christmas Day at the Dresden Court Church until almost the end of the 19th century, and it has now been restored to the regular repertoire there. On the basis of this long tradition it appears clearly desirable to publish this edition of the work in a "performing version," including many of the dynamic indications, slurs and other markings which were added to the manuscript score and parts during rehearsals. Details in this connection are given in the Critical Report in German at the end of this score.

Hasse's *Venite, pastores* calls for a comparatively large orchestra (this naturally presented no difficulty for the composer in Dresden...). In order to make it possible to perform the work not only in its original version but also with reduced instrumental forces, the possibility exists to omit certain wind instruments or even all of them, accompanying the work with only strings and continuo; despite the unavoidable loss of tone colouring which this would entail, the essential musical substance of the work could be preserved in these circumstances. In the absence of wind

instruments it would be necessary to have bars 121–122 (with upbeat) played only by the organ.⁷ The editor has also provided an organ solo reduction which will make it possible to perform *Venite, pastores* with organ accompaniment only – or preferably with the bass line supported by suitable instruments. This arrangement is obtainable from the publishers as CV 40.964/03.

Grateful thanks are due to the staff of the Landesbibliothek Dresden (D-ddr-DI) for the microfilm of the source material of *Venite, pastores*, as well as for their helpful information, and for granting permission for this publication. Frau Turdis Rasmussen of the Hasse-Archiv in Hamburg-Bergedorf has assisted in the editorial work on the score and in preparing the Critical Report. The helpful support of the District Authority of Hamburg-Bergedorf is also acknowledged with thanks.

This publication is issued in conjunction with the Hasse-Gesellschaften in Hamburg-Bergedorf and Munich.

Geesthacht/Elbe, October 1989 Wolfgang Hochstein
Translation: John Coombs

Notes on performance

First a few remarks concerning the scoring: In Hasse's time the two upper choral parts were sung by boys, and in church compositions the high solo parts were also sung by boys or by men (castrati, counter-tenors). If a female singer takes the alto solo part, bars 103–106 can be sung an octave higher. – In the continuo group the organ, violoncello and violone were originally joined by a theorbo. This provides a

fascinating enrichment of the sound picture, but the theorbo is certainly not indispensable. It can be seen from the Dresden performing material that the theorbo played throughout the entire work, but that the violone (contrabass) was used only in the tutti sections.

The joined semiquaver (sixteenth-note) figure in bars 2, 4, 5 etc. (flute, violin I) is always to be played in triplet rhythm. The same is true of the tenor part in bar 72.

According to the rules formulated by 18th-century theoreticians, "long" appoggiature take half the duration of the principal note in duple time and two thirds of its duration in triple time.⁸ This means that appoggiature as in bars 11, 21 and in similar instances take the value of a dotted crotchet (quarter note); in bars 88 and 104 the appoggiature are to be played as crotchets. In the realization of the figured bass for our edition the suspensions created by the appoggiature were always taken into consideration, although this is not always the case regarding the figuration of the source material (on the contrary, at the beginning of bar 31 in the source $\frac{8}{3}$ is expressly marked). It is left to the performer to decide in such instances whether to adopt our continuo realization or whether, despite the resulting dissonance, to play the principal chord at once.

Finally a further mention of bars 121–122: the echo-like motive in the horns and oboes is not to be found in the source score but only in the performing parts. There the word *pausieren* (rest) was added later, which suggests that this brief instrumental interjection can be omitted. It would also be possible to have this echo effect played either only by the horns or only by the oboes.

For notes see the German text.

Avant-propos

Durant près de trois décennies, de 1734 au début des années 1760, la vie musicale à la cour de Dresde avait été placée sous le signe d'un homme qui comptait parmi les compositeurs les plus importants de son temps et dont la réputation s'étendait dans l'Europe toute entière. Né en 1699 à Bergedorf, près de Hambourg, au sein d'une famille d'organistes, Hasse commença sa carrière de musicien comme ténor à l'opéra de Hambourg et à Braunschweig et se rendit ensuite en Italie pour parfaire sa formation de compositeur. Il fut ainsi à Naples l'un des derniers élèves d'Alessandro Scarlatti. Dès le milieu des années 1720 il attira déjà l'attention sur lui à Naples et dans d'autres villes avec des intermezzi et des opéras; des œuvres spirituelles furent composées en collaboration avec l'Ospedale degl'Incurabili, un conservatoire de jeunes filles à Venise. Hasse qui avait épousé entre temps la célèbre cantatrice Faustina Bordoni, était invité en 1731 à Dresde pour y monter un premier spectacle. Son opéra *Cleofide* remporta un succès tel que Frédéric Auguste Ier («Auguste le Fort»), prince électeur de Saxe et roi de Pologne, prit la décision d'appeler Hasse comme maître de chapelle à sa cour. Hasse prit ses fonctions quelques années plus tard, sous le règne de Frédéric Auguste II. En collaboration avec de nombreux solistes réputés et un excellent orchestre, la cour de Saxe connut sous l'ère de Hasse une vie musicale d'une qualité exceptionnelle tandis que le compositeur avait obtenu l'autorisation de travailler, à côté de son activité à Dresde, auprès d'autres grandes scènes européennes. Les répercussions de la Guerre de Sept ans mirent cependant un terme à cette brillante période. Hasse s'installa tout d'abord avec sa famille durant quelques années à Vienne, puis à Venise où il mourut en 1783. Jusqu'à un âge avancé, le compositeur devait jouir d'une autorité incontestée en matière de musique. Outre ses opéras, représentatifs de l'opera seria de type metastasien, la production de Hasse comprend de nombreuses œuvres pour l'église, des oratorios, des cantates et des œuvres instrumentales¹.

En tant que maître de chapelle de Saxe («Oberkapellmeister» à partir de 1751), Hasse avait pour obligation, lors des fêtes, de composer et de faire exécuter des œuvres de musique religieuse pour les services religieux catholiques de la cour². Ainsi, à l'occasion de la consécration de la Hofkirche en 1751, il composa la Messe en Ré mineur et le *Te Deum* en Ré majeur. De même, le motet de la Nativité *Venite, pastores*, publié ici pour la première fois, fait partie des œuvres sacrées composées par Hasse à l'époque où il était à Dresde.

Jusqu'à présent, cette œuvre n'est attestée qu'à Dresde. La partition autographe est perdue et l'on ne trouve aucune trace de cette œuvre dans la bibliographie consacrée à Hasse. Son attribution à Hasse ne fait cependant aucun doute: les manuscrits du *Venite, pastores* conservés à la Landesbibliothek de Dresde (une partition et un volumineux corpus de parties séparées) proviennent de l'ancien fonds de la Hofkirche. On sait par ailleurs que certains des copistes auxquels on doit la confection du matériel étaient actifs à la cour de Dresde vers le milieu du XVIIIe siècle, donc à l'époque de Hasse. Deux d'entre eux ont également copiés les parties séparées de la Messe en Ré mineur de Hasse de 1751. Il serait parfaitement irréaliste, alors que nous savons que Hasse se trouvait alors à Dresde, de voir dans le *Venite,*

pastores l'œuvre d'un autre compositeur. Que cette œuvre n'ait pas été diffusée au delà de Dresde, s'explique par le fait que «nous sommes en présence ici d'une composition spécifiquement composée pour Dresde qui n'avait pas été diffusée plus largement pour la simple raison qu'on la conservait pour son propre usage (comme cela se passait pour bien d'autres œuvres de musique religieuse de Dresde)»³. Par delà ces arguments philologiques, la composition présente en outre un certain nombre de caractéristiques musicales parfaitement représentatives du style de Hasse: par exemple l'exceptionnelle cantabilité des voix solo ou la forte tension inhérente aux appoggiatures des mes. 88 (partie d'alto) et 108 dont on trouve bien d'autres témoins dans d'autres œuvres de Hasse⁴.

La question de la date de composition du *Venite, pastores* n'est pas encore éludée. Il se pourrait cependant que cette œuvre n'ait été composée qu'après la construction de la Hofkirche où elle n'a vraisemblablement été donnée pour la première fois qu'à l'occasion de la fête de Noël de 1751.⁵

La composition est intitulée à la fois «Pastorale» et «Motet» sur la partition. Au XVIIIe siècle, ce dernier concept ne désigne aucun genre musical particulier. En revanche, le terme de «Pastorale» connote l'utilisation de traits stylistiques bien déterminés qui confèrent à l'œuvre un coloris évoquant indiscutablement «l'ambiance typique de la Nativité». Au nombre de ces moyens il y a le mètre de berceuse en 6/8 avec ses rythmes de sicilienne, la fréquence des tierces parallèles et les nombreux bourdons (à savoir des points d'orgue portant une série d'accords inscrits dans une cadence). Ces traits stylistiques d'un usage courant sont complétés par Hasse qui, par ailleurs, en intensifie l'effet en employant les cordes avec des sourdines et en renforçant les effectifs des instruments à vent de la famille des bois. Si les flûtes constituent la clef de voûte de ce timbre, les hautbois renforcent le tutti et – cela mérite d'être souligné – les bassons sont traités de manière indépendante, se détachant par conséquent de la basse continue⁶. Au demeurant, le concours du théorbe au sein de la basse continue n'a rien d'exceptionnel pour les œuvres composées à Dresde à cette époque, même si le meilleur luthiste de l'époque, Sylvius Leopold Weiss, était déjà décédé au moment supposé de la création du *Venite, pastores* (Weiss est mort en 1750). – Cette pièce qui surprend par la beauté de son timbre et par sa simplicité, présente une structure tripartite parfaitement claire. La permanence des motifs en revanche assure l'homogénéité de la pièce dans sa continuité. Le texte emprunte une description populaire de la scène des bergers de la nuit de Noël et n'est donc pas d'origine liturgique. Il pourrait s'agir d'une nouvelle composition, voire d'un nouvel assemblage de phrases relatant cet épisode.

L'étude de la tradition du matériel constitué par les parties séparées permet de conclure que le *Venite, pastores* de Hasse a été exécuté longtemps, jusque vers la fin du XIXe siècle, à la Hofkirche de Dresden lors de la première journée de Noël. Aujourd'hui, l'œuvre a retrouvé sa place dans ce répertoire. Ne serait-ce qu'en raison de cette longue tradition il importait de procurer une édition de l'œuvre dans sa «version d'exécution», en considérant donc les nombreuses indications dynamiques, liaisons de phrasé et autres

adjonctions qui ont été portées après coup sur la partition manuscrite et les parties séparées. Le lecteur trouvera des indications plus précises dans l'apparat critique inséré à la fin de cette édition.

Le *Venite, pastores* de Hasse exige un orchestre relativement fourni (à Dresde, le compositeur avait à sa disposition tous les moyens dont il pouvait rêver...). Afin de pouvoir néanmoins exécuter cette œuvre dans sa version originale à l'aide d'un ensemble instrumental plus réduit, il semble qu'il soit parfaitement possible d'omettre certaines, voire toutes les parties de vents et ne donner l'œuvre qu'avec les cordes et le continuo; malgré la perte irrémédiable de la richesse de la palette sonore, la substance musicale n'en demeure pas moins préservée. Le cas échéant, il sera cependant indispensable d'exécuter les mesures 121–122 (avec la levée) seulement à l'orgue⁷. En outre, l'éditeur a proposé une réduction pour orgue qui permet une exécution du *Venite, pastores* avec le seul accompagnement de l'orgue – le cas échéant en renforçant la voix de basse à l'aide d'instruments appropriés. Cet arrangement est disponible sous le numéro CV 40.964/03.

Nous adressons au personnel de la Sächsische Landesbibliothek de Dresde tous nos remerciements pour le microfilmage des sources du *Venite, pastores* ainsi que pour leur assistance scientifique, enfin d'avoir autorisé la présente publication. Madame Turdis Rasmussen (Hasse-Archiv à Hamburg-Bergedorf) a participé à la préparation de la partition pour son édition et à la rédaction de l'apparat critique. Nous remercions enfin l'administration de la circonscription de Hamburg-Bergedorf pour son aimable soutien.

Ce volume paraît en liaison avec les Sociétés Hasse de Hamburg-Bergedorf et de Munich.

Geesthacht/Elbe, octobre 1989
Traduction: Christian Meyer

Wolfgang Hochstein

Indications pour l'exécution

Tout d'abord quelques observations concernant la distribution: du temps de Hasse, les voix supérieures du chœur étaient tenues par des garçons. De même, dans les compositions d'église les soli dans l'aigu étaient chantés par des garçons ou des hommes (castrats, falsetti). Si la partie d'alto solo est chantée par une femme, les mesures 103–106 peuvent être transposées à l'octave supérieure. – Dans le continuo, l'orgue, le violoncelle et le violone étaient renforcés par un théorbe. Cet instrument rehaussait de manière tout à fait séduisante le timbre de cette formation, mais son emploi n'est pas absolument indispensable. D'après les parties séparées conservées à Dresde, il apparaît que le théorbe jouait durant la totalité de la pièce, tandis que le violone (contrebasse) n'intervenait que dans les parties de Tutti.

La formule en doubles croches placée sous une liaison (mes. 2, 4, 5 etc. flûtes, violon I) doit toujours être exécutée comme un triolet. Il en va de même au ténor, mesure 72.

Selon les règles des théoriciens de l'époque, les appoggiatures «longues» prennent la moitié de la valeur de la note principale lorsque celle-ci est binaire, et les deux tiers de celle-ci lorsqu'elle est ternaire⁸. Cela signifie que les appoggiatures des mes. 11 et 21, par exemple, prennent la valeur d'une noire pointée. Aux mes. 88 et 104 les appoggiatures doivent être exécutées comme des noires. En réalisant la basse continue, nous avons toujours pris en compte les retards résultant des appoggiatures, même si cela n'apparaît pas nécessairement dans les sources chiffrées (au contraire, les sources donnent explicitement au début de la mesure 31: $\frac{8}{3}$). A ces endroits, nous laissons aux interprètes le choix de suivre la réalisation que nous proposons ou d'emprunter l'accord de résolution dont ils seront dès lors contraints d'accepter l'effet de dissonance.

Une dernière observation relative aux mesures 121 et 122: le motif exposé aux cors et aux hautbois avec son allure d'écho, ne figure que dans les parties séparées et non dans la partition. A cet endroit, on a cependant noté plus tard la mention «pausieren» (pause). Il faut donc en conclure que cette brève incise instrumentale peut également être supprimée. On pourrait par ailleurs imaginer de ne faire jouer cet écho que par les cors ou par les hautbois.

Pour les notes, voir le texte allemand.

6

f

f

f

6

6

5

5

8

7

6

5

6

5

3

6

5

3

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

First system of musical notation, including two treble clefs and two bass clefs. Dynamics include piano (p) and forte (f).

Second system of musical notation, featuring two bass clefs. Dynamics include piano (p) and forte (f).

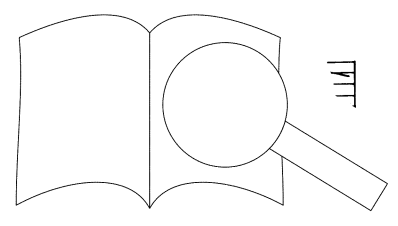
Third system of musical notation, featuring a single treble clef. Dynamics include piano (p).

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. Dynamics include piano (p), unison (unis.), and forte (f).

Fifth system of musical notation, featuring a single treble clef with lyrics. Dynamics include piano (p).

Sixth system of musical notation, featuring two treble clefs and two bass clefs. Dynamics include piano (p).

Seventh system of musical notation, featuring a grand staff with figured bass notation below. Dynamics include piano (p).



5 7 8
3 4 3
2 2

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

Musical score for the first system, measures 1-4. It features two treble staves and two bass staves. Dynamics include forte (f) and piano (p).

Musical score for the second system, measures 5-8. It features two treble staves and two bass staves. Dynamics include piano (p), forte (f), and unison (unis.).

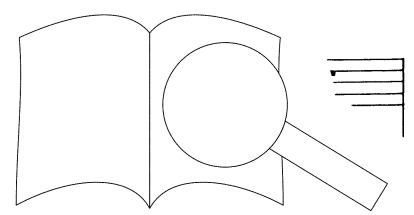
ni - te,

an - te - re - mus:

Re - dem - ptor est na -

Musical score for the third system, measures 9-12. It features two treble staves and two bass staves. The vocal line continues with the lyrics.

Musical score for the fourth system, measures 13-16. It features two treble staves and two bass staves. Dynamics include forte (f) and piano (p).



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

Musical score for the first system, measures 25-34. It includes staves for strings and woodwinds. Dynamics range from forte (f) to piano (p).

Musical score for the second system, measures 35-44. It includes vocal parts with lyrics and a cello part. Dynamics include "Tutti f" and "Tiv". A large watermark "PROBEPARTITUR" is overlaid diagonally across the page.

tus. *Tutti f* Ve - ni - te. Re - - dem - ptor est

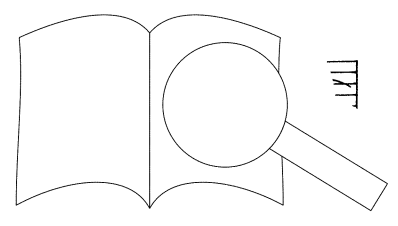
Tutti f Ve Re - dem - ptor est na - - tus, Re - dem - ptor est

Tiv e - ni - te: Re - dem - ptor est na - - tus, Re - dem - ptor est

e, ve - ni - te: Re - dem - - - ptor -

+Violone (Cb.)

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



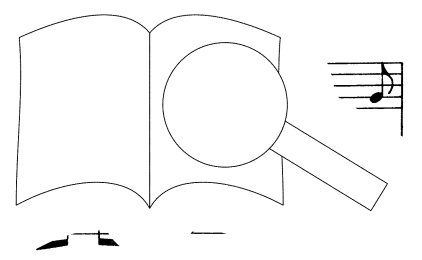
31

na - ni - te, pa - sto - - res: Re -

na - ui - - te, pa - sto - - res: Re -

na - Ve - ni - - te, pa - sto - - res: Re -

tus. Ve - ni - - te, pa - sto - - res: Re -



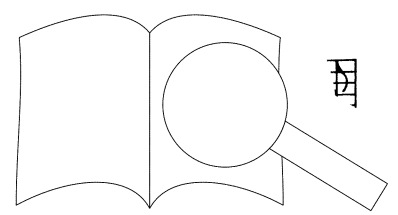
PROBEEPARTITUR

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

Musical score for the first system, measures 37-44. It features four staves for the vocal parts and two for the piano accompaniment. The music is in G major and 4/4 time. Dynamics range from piano (p) to forte (f).

Musical score for the second system, measures 45-52. It includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: dem - ptor est na - dem - ptor est dem - ni - tus. Quid sta - tis?

Musical score for the third system, measures 53-60. It features piano accompaniment with dynamics p and f. Fingerings are indicated below the notes.

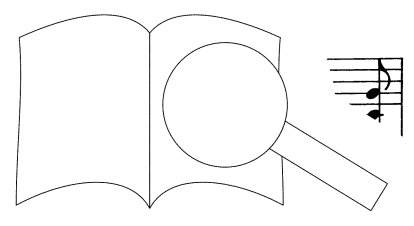


43

43

ni - te!
ni - te!
a - tis?
Solo
Ti - me - re no -
ni - te!

5 6 3 6 5



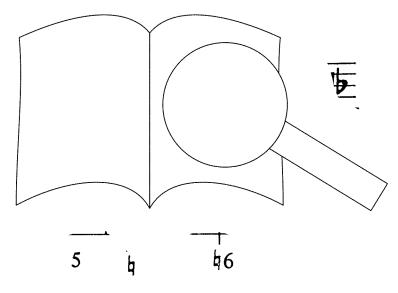
5 T - Violone (Cb.)

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

49

li - A - gnus pro - mis - sus, pro - mis - sus jam no - bis est

5 4 5 5 4 5 5 4 5



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

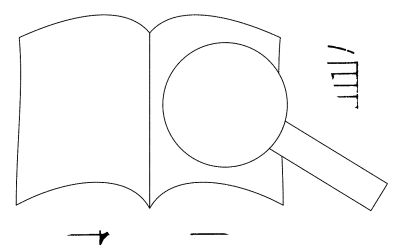
muta in F

da

En A - gnus Di - vi - nus, qui tol - lit pec - ca - ta, en

sa - lu de - let re - a - ta, quae
(re - a - ta, quae

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



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

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

Musical score for strings and woodwinds, measures 73-78. Dynamics markings include *f* and *p*.

Musical score for strings and woodwinds, measures 79-84. Dynamics markings include *f* and *p*.

73

Tutti f
Pa - sto - res, dem - ptor est na - tus, Re - dem - ptor est

Tutti f
Pa - Re - - dem - ptor est

Tutti
ta. ni - te: Re - dem - ptor est na - tus, Re - dem - ptor est

Tutti
ta.) s, ve - ni - te: Re - dem - - - ptor

Musical score for vocal parts with lyrics, measures 73-84. Dynamics markings include *f* and *p*.

+Violone (Cb.)

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

Musical score for Violone (Cb.), measures 73-84. Dynamics marking includes *p*.

79

na - tus, - st na - tus.

na - ptor est na - tus.

na - Re - dem - ptor est na - tus.

Re - dem - ptor est na -

*) Siehe den Krit. Bericht.

PROBEPARTITUR

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

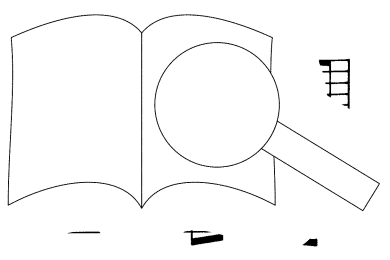
muta in D

Solo

Hi...

... fert pon - de - ra fru - ctus.

-Violone (Cb.)



Musical score for the first system, consisting of six staves (three treble and three bass clefs) with rests.

Musical score for the second system, consisting of six staves with musical notation.

Musical score for the third system, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

na - ni fert pon - de-ra fru - ctus ad vi -

Musical score for the fourth system, including piano accompaniment with figured bass notation.

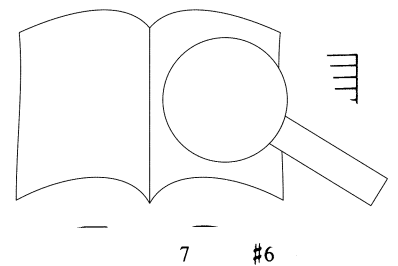
6 6 # 6

Diagram of a book with a magnifying glass over it, with a '6' below.

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

- cti-mam du - bis ob - la - tus, pro
(ob - la - tus, pro

6 5 6 5 5 6 5 5 9 8 7
5 5 5 5 5 9 8 7



8^{va} ad lib. ----

no Pa - sto - res, quid sta - tis, quid sta - .

s. (us.)

5 #6 # # 6 5 6 5

6 5 6 7

4 # 4 5

First system of musical notation. It consists of two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves. The vocal lines have dynamics markings *p* and *f*. The piano accompaniment includes a section marked *[in D]* with a *p* dynamic.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts from the first system. Dynamics markings *p* and *f* are present. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Third system of musical notation. The vocal line begins with the lyrics: *- sto - res, pa - sto - res ex - sul - te - mus.* Below the lyrics is the translation: *(ve - ni - te,)*. The piano accompaniment includes a section marked *Solo* and a *p* dynamic. The word *tis?* is written above the first vocal staff.

Fourth system of musical notation. It shows the continuation of the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a *p* dynamic and includes a diagram of a hand position with finger numbers: 7, 4, 2, 8, 5, 3, 5, 7, 4, 2, 8, 5.

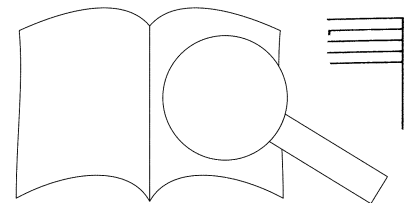
Musical score for the first system, measures 110-114. It features two staves of treble clef and two of bass clef. Dynamics include forte (f) and piano (p).

Musical score for the second system, measures 115-119. It features two staves of treble clef and two of bass clef. Dynamics include forte (f) and piano (p).

Ve - ni - ni - te, ad - o - re - - - mus, —

Musical score for the third system, measures 120-124. It features two staves of treble clef and two of bass clef. Dynamics include forte (f) and piano (p).

Musical score for the fourth system, measures 125-129. It features two staves of treble clef and two of bass clef. Dynamics include forte (f) and piano (p).



*) Siehe die Hinweise zur Aufführung und den Krit. Bericht.

Musical score for measures 122-125. The score includes multiple staves for different instruments. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The text "senza sord." (without mutes) is written above several staves. A large watermark "PROBEPARTITUR" is overlaid diagonally across the page.

122

Re - dem - p'

Tutti *f* Ve - ni - te, ve - ni - te: *p*

Tutti *f* Ve - ni - te, ve - ni - te: Re - *p*

Tutti *f* Ve - ni - te, ve - ni - te: Re - *p*

Tutti *f* Ve - ni - te, Re - *p*

Musical score for measures 122-125 with vocal lines. The lyrics are: "Re - dem - p' Ve - ni - te, ve - ni - te: Re -". Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The text "Tutti" is written above the vocal lines.

Musical score for measures 122-125, featuring a double bass line. Below the score is a diagram of a double bass with fingerings: 6 5 5 6 5 / 4 3 4 3. The text "+Violone (Cb.)" is written below the diagram.

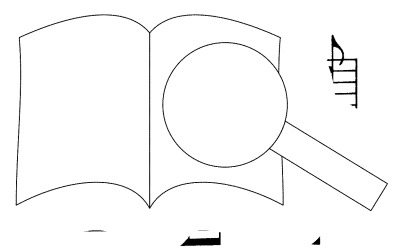
134

te, pa - sto - re - dem - ptor est na - - - tus,

te, pa - re - dem - ptor est na - - - tus,

te, - res: Re - dem - ptor est na - - - tus,

- res: Re - dem - ptor est na -



PROBEPARTITUR

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

Musical score for piano and voice, measures 140-149. The score features multiple staves for piano accompaniment and vocal lines. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*. A watermark "PROBENPARTITUR" is overlaid diagonally across the page.

Musical score for piano and voice, measures 140-149. The score features multiple staves for piano accompaniment and vocal lines with lyrics. Dynamics include *p* and *pp*. A watermark "PROBENPARTITUR" is overlaid diagonally across the page.

Lyrics: Re - dem - tus. —
 Ra - tus. —
 na - tus. —
 - ptor est na - tus. —

*) Siehe den Krit. Bericht.

Text

Venite, pastores,
venite, exultemus,
venite, adoremus:
Redemptor est natus.
Quid statis? Venite!
Timere nolite!
En Agnus promissus jam nobis est datus.
En Agnus divinus, qui tollit peccata,
en salus beata, quae delet reata.
Pastores, venite:
Redemptor est natus.
Hic Agnus humani fert pondera fructus
ad victimam ductus
pro nobis oblatu.
Venite, pastores...

Kommt, ihr Hirten,
kommt, wir wollen jubeln,
kommt, wir wollen anbeten:
Der Erlöser ist geboren.
Was steht ihr da? Kommt!
Fürchtet euch nicht!
Seht, das verheißene Lamm ist uns schon gegeben.
Seht, das göttliche Lamm, das hinwegnimmt die Sünden,
seht, das selige Heil, welches alle Schuld tilgt.
Kommt, ihr Hirten:
Der Erlöser ist geboren.
Dieses Lamm trägt die Last der menschlichen Frucht,
zum Opfer geführt,
für uns dargebracht.
Kommt, ihr Hirten...

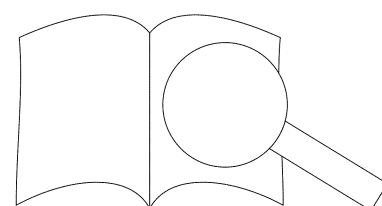
(Übersetzung: Johannes Götte)

Come, ye shepherds,
come, let us rejoice,
come, let us adore:
the Redeemer is born.
Why do you stay? Come!
Do not be afraid!
The promised Lamb has been given to us,
the divine Lamb who takes away sin;
the blessed one who removes all guilt.
Come, ye shepherds:
the Redeemer is born.
This Lamb bears the burden of the human fruit,
led to sacrifice,
offered for us.
Come, ye shepherds...

(Translation: John Coombs)

Venez, bergers,
venez, réjouissons nous,
venez, prions:
le rédempteur est né
Pourquoi restez-vous?
Ne craignez rien!
Voyez, l'agneau
Voyez, l'agneau
voyez, l'agneau
Venez
le
fruit humain,

(Übersetzung: Johann Meyer)



I. Die Quellen

Die einzigen überlieferten Quellen der vorliegenden Komposition gehören zum ehemaligen Musikalienbestand der Katholischen Hofkirche in Dresden und werden heute in der Sächsischen Landesbibliothek (D-ddr-DI) aufbewahrt. Es handelt sich um eine Partitur und um reichhaltiges Stimmmaterial, alles handgeschrieben.

Partitur (D-ddr-DI, Signatur Mus. 2477-E-538)

Die Partitur im Querformat 23,5 x 32 cm besteht aus 14 Seiten, von denen die letzte unbeschrieben ist. Ein gesondertes Titelblatt gibt es nicht; statt dessen stehen auf dem oberen Rand der ersten Notenseite die Angaben *Pastorale*, *Motetto* und *Del: Sig:r Giov: Adol: Hasse* (vgl. Abb. 1). Der Kopist dieses Exemplars ist zwar namentlich nicht bekannt; sein Schriftbild läßt sich aber leicht wiedererkennen, so daß er als einer der Hofnotisten identifizierbar ist, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts – also während der Amtszeit Hasses – in Dresden tätig waren. Deshalb liegt die Vermutung nahe, daß die Abschrift unter den Augen des Komponisten erfolgt ist. Konkrete Hinweise zur Datierung finden sich allerdings nicht. Die Partituranordnung ist wie folgt: 2 Hörner in D, 2 Flöten (2 Systeme), 2 Oboen, 2 Fagotte (2 Systeme), 2 Violinen (2 Systeme), 2 Violen (2 Systeme), Sopran, Alt (*Contr.Alto*), Tenor, Baß, Orgel (= Basso continuo). Schon von der zweiten Seite an stehen die Oboen dann aber unter den Hörnern; ebenso wurden auf S. 1 ab Takt 6 die beiden Flöten und auf den Seiten 12 und 13 die Tenor- und Altstimmen irrtümlich miteinander vertauscht und in die falschen Systeme geschrieben. Im Chorsatz sind nicht immer alle Stimmen mit Textunterlegung versehen. Die beabsichtigte Länge, Phrasierungsbögen ist gelegentlich unklar. Akzidentien den bei erneutem Auftreten des betreffenden Tones im selben Takt ein zweites Mal geschrieben und gelter bleibenden Tönen auch über den Taktstrich taktige Pausen sind in Form von Halbpausen. einzelne Stimmenpaare vorübergehend unisort sind, werden entsprechende Verdr lungswendet (z.B. *co'1 Viola*).

Der Notentext ist gut lesbar, allerdings die zahlreichen Einträge ein echtes „Gebrauchsexemplar“ im Zuge häufiger Einstudierungen. Das Werkes viele Phrasierungen haben ergänzt oder geändert. Schreibfehler (z.B. Taktzeichen 1–3). Die Nachträge zu den Wellergabeln gegen Ende der Partiturmanuskript die Unterlegungen mit blauem Farbstift.

Stimmmaterial (D-ddr-DI, Signatur Mus. 2477-E-538a)

Das Stimmmaterial zu Hasses Weihnachtsmotette umfaßt insgesamt 32 hochformatige Seiten. Vom Schriftbild her läßt sich ein älterer Stimmensatz (S. 1–59) deutlich von einem neueren (ab S. 60) unterscheiden. Sämtliche Stimmen

sind mit dem Titel *Pastorale* überschrieben. Der Komponistenname wurde nur in Einzelfällen nachgetragen.

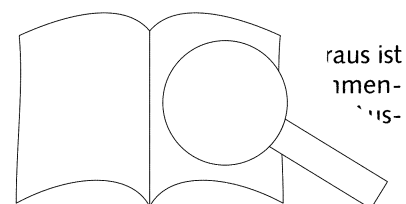
Das ältere Material ist in unmittelbarem Zusammenhang mit der zuvor erörterten Partitur entstanden; es wurde fast ausschließlich von jenem Kopisten abgefaßt, der auch an den Stimmen zu Hasses *d-Moll-Messe* von 1751 mitgeschrieben hat (vgl. Abb. 4). Dieser Bestand enthält die folgenden Stimmen: Sopran (3x), Alt (2x), Tenor (3x), Baß (3x), Flöte I, Flöte II, Oboe I, Oboe II, Fagott I, Fagott II, Horn I, Horn II, Violine I (3x), Violine II (2x), Viola I, Viola II, Violoncello, Violone (2x), Theorbe (*Tiorba*), Orgel. Auf den Singstimmen wird wie üblich nach *Primo*, *Secondo* und *Ripieno* differenziert, wobei die solistischen Partien nur in der jeweils ersten Stimme stehen. Die Stimmen von Theorbe und Orgel sind aber etwas vollständiger als der Basso continuo. Die zweite Violone-Stimme trägt am Schlußdatum 25.12.23 (wahrscheinlich 1823).

Das neuere Stimmmaterial ist in der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden. Es besteht aus Sopran (2x), Violine I (3x), Violine II (2x) und der Tenorstimmen ist mit dem Datum 25.12.1883 versehen.

Vor allem enthält viele Einzelzeichnungen, die in der Partitur entnommen worden sind; in den Notentext in derselben Zusammenhang mit der Partitur erörtert. Die Violone bzw. Kontrabaß während der Aufführung ist nur aus dem Stimmmaterial, das ersichtlich.

Bei der Edition der Quellen stellte die Herausgeber vor ein zusätzliches Problem: Es war nämlich zu entscheiden, ob die Edition den durchaus rekonstruierbaren ursprünglichen Notentext oder die um zahlreiche Vortragszeichen ergänzte Fassung – die „Aufführungsversion“ – wiedergeben sollte. Dabei sprachen mehrere Gründe für die Wahl der letztgenannten Lesart: Zunächst einmal war eine echte „Urtext-Ausgabe“ schon deshalb nicht machbar, weil Hasses Autograph verschollen ist; außerdem läßt sich vermuten, daß viele der nachträglichen Ergänzungen oder Abänderungen von dynamischen Zeichen und Phrasierungsbögen bereits in Gegenwart des Komponisten vorgenommen worden sind, da sie sich von den ersten Einstudierungen an als sinnvoll herausgestellt haben dürften. So bietet unsere Ausgabe das *Venite, pastores* in der Fassung der Dresdner Aufführungstradition, die dadurch autorisiert ist, daß sie bis auf Hasse selbst zurückgeht.

Aus derselben Erkenntnis ergibt sich der Befund der handgeschriebenen Materialien in gleicher Weise eingegangen. Die Zeichen auch dann in die Partitur, wenn es nicht in der Duplierstimmen vorkommt.



aus dem Stimmmaterial



delt sich dabei um eine Bezeichnung, die ohnehin sinnvoll ist und sonst vom Herausgeber zu ergänzen gewesen wäre). Zu Beginn des Werkes gilt dies etwa für die dynamische Angabe *mf*, die sich nur im Stimmenmaterial bei sämtlichen betroffenen Instrumenten findet, oder für die Phrasierung der häufig vorkommenden Begleitfigur, wie sie in den Takten 1 und 3 erstmals in Violine II und Viola auftritt: Ursprünglich hatte dieses Motiv zwei Bögen getragen (auf 2–3 und 4–6), die später generell zu einem durchgehenden Bogen abgeändert worden sind. Ebenso wurde die differenzierende Besetzung der Streichbässe – mit oder ohne Violine – und die etwas vollständigere Generalbaßbezeichnung der Stimmen von Theorbe und Orgel in der Ausgabe berücksichtigt.

Trotz der beschriebenen „Harmonisierung“ der handschriftlichen Quellen als Basis der Edition blieben noch einige wenige Stellen übrig, an denen das Streben nach einer konsequenten Gestaltung des Notentextes kleine Ergänzungen der Herausgeber erforderlich machte. Derartige Zusätze lassen sich am Schriftbild erkennen: Bögen sind gestrichelt, Akzidentien und Fermaten klein gedruckt, dynamische Vorschriften sowie Trillerzeichen und Klartextangaben kursiv gesetzt (der Quellenbefund wird demgegenüber in gerade stehenden Typen wiedergegeben).

Des weiteren wurde die Akzidentiensetzung den heutigen Gepflogenheiten angepaßt, die Halbpause als punktierte Viertelpause geschrieben und die vertikale Platzierung dynamischer Zeichen im Bedarfsfall vereinheitlicht bzw. den musikalischen Erfordernissen angepaßt.

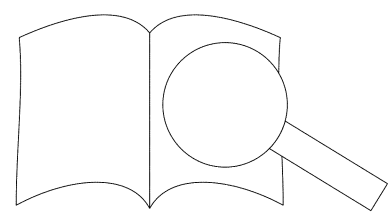
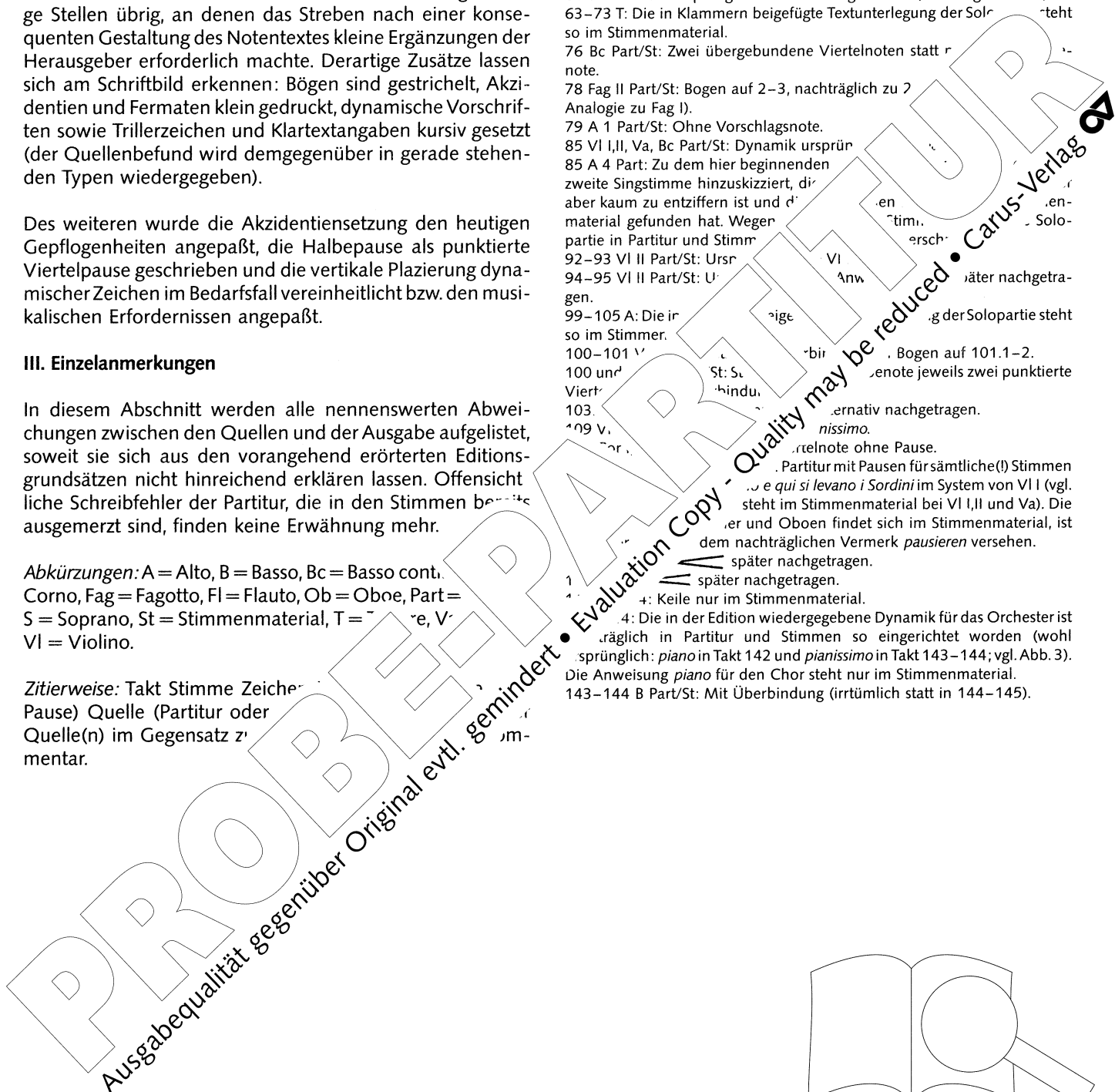
III. Einzelanmerkungen

In diesem Abschnitt werden alle nennenswerten Abweichungen zwischen den Quellen und der Ausgabe aufgelistet, soweit sie sich aus den vorangehend erörterten Editionsgrundsätzen nicht hinreichend erklären lassen. Offensichtliche Schreibfehler der Partitur, die in den Stimmen bereits ausgemerzt sind, finden keine Erwähnung mehr.

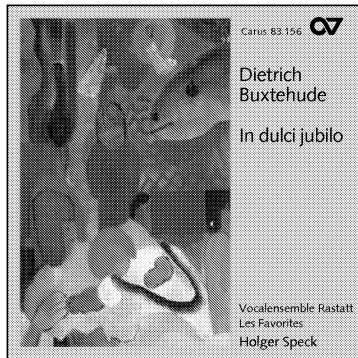
Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso cont., Corno, Fag = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, Part = S = Soprano, St = Stimmenmaterial, T = Tenor, V = Viola, VI = Violino.

Zitierweise: Takt Stimme Zeichen
Pause) Quelle (Partitur oder
Quelle(n) im Gegensatz zu
mentar.

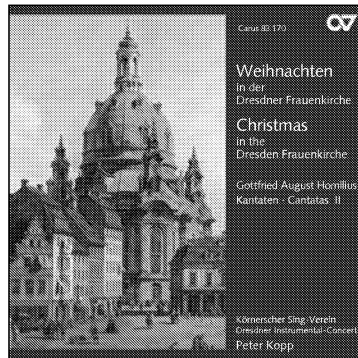
- 3VI II, Va 2 Part/St: *piano* bereits gegen Ende des vorangehenden Taktes.
- 4 Bc 1 Part/St: Falsche Bezifferung $\frac{6}{4}$.
- 6 Fag I,II 1 Part/St: *forte* bereits in der Mitte des vorangehenden Taktes.
- 11 Cor I,II 1 Part/St: Zeichen \curvearrowright nachgetragen.
- 29 VI I 4 Part/St: Ursprünglich mit Vorschlagsnote b^1 (überall gestrichen). Wegen dieses Vorschlags ist Violine I in Takt 29 (Part/St) aber immer noch 2–3 und 4–6 phrasiert.
- 30 Bc Part/St: Dritte Bezifferung $\frac{6}{2}$.
- 31 Cor I: Wiedereinsatz ursprünglich schon hier.
- 34 B 1 Part/St: Punktierte Viertelpause.
- 42 Fag II 2 St: Mit Keil (Phrasierungsbogen 1–2 in keiner Quelle).
- 47 Fag II 3 Part/St: Ohne Keil.
- 48 Cor I,II Part/St: Ursprünglich *piano sempre*.
- 50 Cor I 1 St: Genauso wie Cor I (also punktierte Viertelpause und anschließende Pause).
- 52 VI II 1–2 Part/St: Ursprünglich wie VI I.
- 53 VI II 1–2 Part/St: Ursprünglich wie VI I.
- 54 VIII 1–2 Part/St: Obere Noten und Anweisung *divisi* später nachgetragen.
- 61 T 2 Part/St: Ursprünglich mit Vorschlagsnote c^1 (überall gestrichen).
- 63–73 T: Die in Klammern beigefügte Textunterlegung der Solopartie steht so im Stimmenmaterial.
- 76 Bc Part/St: Zwei übergebundene Viertelpausen statt einer Viertelpause.
- 78 Fag II Part/St: Bogen auf 2–3, nachträglich zu 2 (Analogie zu Fag I).
- 79 A 1 Part/St: Ohne Vorschlagsnote.
- 85 VI I,II, Va, Bc Part/St: Dynamik ursprünglich *mf*.
- 85 A 4 Part: Zu dem hier beginnenden zweiten Singstimmteil hat die zweite Singstimme hinzuskizziert, die aber kaum zu entziffern ist und dem Material gefunden hat. Wegen der Schwierigkeit der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial mit *mf* und *mf* (Anw.) versehen. Die Partitur und Stimmenmaterial ist später nachgetragen.
- 92–93 VI II Part/St: Ursprünglich *mf* (Anw.).
- 94–95 VI II Part/St: Ursprünglich *mf* (Anw.).
- 99–105 A: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) der Solopartie steht so im Stimmenmaterial.
- 100–101 V: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Bogen auf 101.1–2.
- 100 und 101 V: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Note jeweils zwei punktierte Viertelpausen.
- 103: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Alternativ nachgetragen.
- 109 V: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) *ritardando*.
- 110 Cor I: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Viertelpause ohne Pause.
- 111: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Partitur mit Pausen für sämtliche(!) Stimmen.
- 112: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) *e qui si levano i Sordini* im System von VI I (vgl. Abb. 3). Die Anweisung *mf* steht im Stimmenmaterial bei VI I,II und Va). Die Anweisung *mf* und Oboen findet sich im Stimmenmaterial, ist dem nachträglichen Vermerk *pausieren* versehen.
- 113: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) \curvearrowright später nachgetragen.
- 114: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) \curvearrowright später nachgetragen.
- 115: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 116: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 117: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 118: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 119: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 120: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 121: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 122: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 123: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 124: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 125: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 126: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 127: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 128: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 129: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 130: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 131: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 132: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 133: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 134: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 135: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 136: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 137: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 138: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 139: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 140: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 141: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 142: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 143: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 144: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.
- 145: Die in der Partitur und Stimmenmaterial ist die Partitur und Stimmenmaterial ist *mf* (Anw.) Keile nur im Stimmenmaterial.



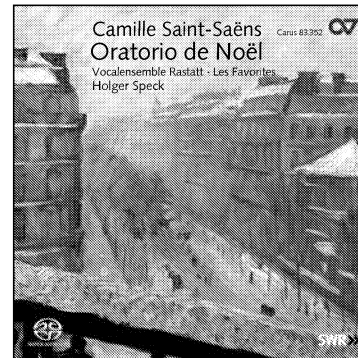
CDs zu Advent und Weihnachten



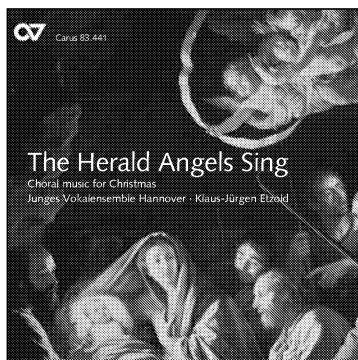
Carus 83.156



Carus 83.170



Carus 83.300



Carus 83.441



Carus 83.441



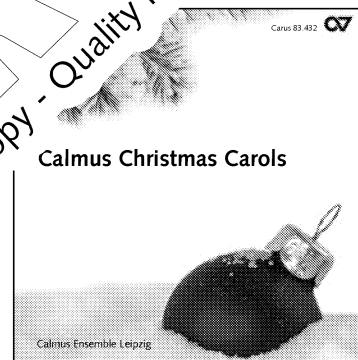
Carus 83.418



Carus 83.169



Carus 83.442



Carus 83.492



Carus 83.233



Carus 83.241



Carus 83.241

PROBE-PARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

