Johann Adolf

Hasse

Requiem in C

Soli (SAATB), Coro (SATB)
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Tromboni, Timpani
2 Violini, Viola, Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Einzelausgabe aus Band IV/4 / Separate edition from Vol. IV/4
J. A. Hasse, Werke

Urtext

Partitur / Full score

Carus 50.751

Inhalt / Contents

Vorwort 4
Foreword 6

Introitus et Kyrie
1. Requiem aeternam (Coro SATB) 8
2. Te decet hymnus (Coro TB) 16
3. Exaudi orationem meam (Alto solo) 17
4. Kyrie eleison I (Coro SATB) 22
5. Christe eleison (Coro) 26
Kyrie eleison II (Coro) 31

Sequentia
6. Dies irae (Solo A, Coro) 33
7. Tuba mirum (Coro) 36
8. Mors stupebit (Soli ATTB, Coro) 44
9. Recordare (Alto solo) 53
10. Quaerens me (Tenore solo) 58
11. Juste judex (Coro) 67
12. Inter oves (Alto solo) 69
13. Lacrimosa (Soli SA, Coro) 81

Offertorium
14. Domine Jesu Christe (Soli AATB, Coro) 91
15. Hostias et preces (Soli SAA) 95

Sanctus et Benedictus
16. Sanctus (Soli SS, Coro) 98
17. Benedictus (Alto solo) 103

Agnus Dei
18. Agnus Dei (Soli AA) 106

Communio
19. Lux aeterna (Coro TB) 110
Requiem aeternam da capo

Zu diesem Werk ist das folgende Aufführungsmaterial erhältlich:

Partitur (Einzelausgabe ohne Kritischen Bericht; Carus 50.751)
Klavierauszug (Carus 50.751/03)
komplettes Orchestermaterial (Carus 50.751/19).

Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/5075100

Das Werk wurde vom Dresdner Kammerchor und vom Dresdner Barockorchester unter der Leitung von Hans-Christoph Rademann auf CD eingespielt (Carus 83.349).

The following performance material is available:
full score (separate edition without Critical Report; Carus 50.751)
vocal score (Carus 50.751/03)
complete orchestral material (Carus 50.751/19).

Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/5075100

The Requiem in C major is available on CD, performed by the Dresdner Kammerchor and the Dresdner Barockorchester under the direction of Hans-Christoph Rademann (Carus 83.349).

Vorwort

Mit Dekret vom 1. Dezember 1733 war Johann Adolf Hasse zum Hofkapellmeister in Dresden ernannt worden. Dort regierte inzwischen Friedrich August II., der – ebenso wie sein Vater, der legendäre „August der Starke" – in Personalunion sächsischer Kurfürst und polnischer König war und als solcher August III. hieß. Hasses Aufgabe bestand in erster Linie in der regelmäßigen Komposition von Opern; auf Geheiß hatte er außerdem Karwochen-Oratorien und einiges an liturgischer Kirchenmusik zum Gebrauch in den katholischen Hofgottesdiensten zu schreiben.[1]

Das Requiem in C entstand anlässlich der Trauerfeier für August III., der am 5. Oktober 1763 gestorben war. Die feierlichen Exequien wurden am 22. November 1763 in der neuen Hofkirche, der heutigen Kathedrale des Bistums Dresden-Meißen, abgehalten; für Komposition, Erstellung des Notenmaterials und Einstudierung standen also gut sechs Wochen zur Verfügung.[2]

Wie es sich für den Anlass geziemt, ist das C-Dur-Requiem eine „königliche" Totenmesse im Stil einer Missa solemnis, zu deren Orchesterbesetzung auch Trompeten und Pauken gehören. An Gesangssolisten werden Sopran, zwei Alte, zwei Tenöre und Bass eingesetzt.

Neu komponiert wurden Introitus, Kyrie, Sequenz, Sanctus mit Benedictus, Agnus Dei und Communio. Allerdings hat Hasse nicht die gesamte lange Sequenz vertont, sondern drei der mittleren Strophen ausgelassen.[3] Und nach allen Indizien ist bei der Trauerfeier von 1763 jenes Offertorium erklungen, das Hasse einige Jahre zuvor für sein Requiem in B komponiert hatte und das bisher noch nicht aufgeführt worden war.

Bezugnahmen auf eine liturgische Singweise gibt es beim Psalmvers „Te decet hymnus" aus dem Introitus und zu Beginn der Communio „Lux aeterna". Außerdem findet der Stile antico Berücksichtigung in Form einer Alla-breve-Fuge über „Christe eleison". Ansonsten dominiert eine Musiksprache, die sich der damals aktuellen Stilmittel bedient. Die Komposition besteht aus einer kontrastreichen Folge von musikalischen Sätzen, die jeweils in sich geschlossen sind und durch Ausdruck, Stil und Form sowie durch unterschiedliche Besetzungen und abwechslungsreiche Instrumentierungen ihr individuelles Profil gewinnen.

Der Beginn des Werkes ist für eine Totenmesse ungewöhnlich und überraschend, denn Hasse hat den Introitus „Requiem aeternam" nicht als schwermütige Klage, sondern als majestätisch-repräsentative Aufzugsmusik komponiert; dies dürfte so zu verstehen sein, dass dem verstorbenen König dieselbe Art von Huldigung entgegenzubringen ist wie dem lebenden. Auf gleicher Linie liegt die dynamische Differenzierung der Anfangs- und Schlusstakte mit ihrem Hervortreten von Trompeten und Pauken.[4]

Mehrere Arien folgen dem von Hasse oft gebrauchten formalen Modell der zweiteiligen Kirchenarie. Dabei erhält das „Exaudi orationem meam" seine besondere Klanggestalt durch die häufige Oktavkoppelung der obligaten Fagotte an die instrumentalen Oberstimmen.[5]

Im Zentrum des Kyrie steht die bereits erwähnte Fuge über „Christe eleison", in deren Verlauf Hasse durch Abspaltungs- und Engführungstechniken sein satztechnisches Können unter Beweis stellt. Unverkennbar sind die Textbezüge des Themenkopfes, dessen Tonfolge eine Kreuzform ergibt und bei dem ein hinzutretendes Kreuz-Akzidens die intendierte Bezugnahme auf den Gekreuzigten zusätzlich verdeutlicht.

Die textreiche Sequenz hat Hasse nach gängiger Gepflogenheit in mehrere autonome Einzelsätze unterteilt. Dabei gehört der Gebrauch punktierter Rhythmen im „Dies irae" oder der Einsatz von Trompeten im „Tuba mirum" zu den Topoi, die auch in Requiemvertonungen anderer Komponisten regelmäßig anzutreffen sind. Vielgestaltig ist der Satz „Mors stupebit" mit seiner Präsentation verschiedener Gesangssoli und dem kraftvollen Eintritt des Chores, ehe in der f-Moll-Arie „Recordare" inbrünstig bittende Töne angeschlagen werden.

Neben den ausgeprägten Koloraturen sprechen weitere Anzeichen dafür, dass Hasse die Arie „Quaerens me" ursprünglich für Sopran bestimmt hatte, ehe er sich umentschied und das Stück dem Tenor übergab. Es erscheint nicht ausgeschlossen, zur ursprünglichen Absicht des Komponisten zurückzukehren und den Satz vom Sopran singen zu lassen. Bemerkenswert ist außerdem die Arie „Inter oves" – nicht nur wegen ihrer effektvollen Instrumentierung mit obligaten Holzbläsern und gedämpften Violinen, sondern überdies durch die Form mit ihrer deutlichen Nähe zum Da-capo-Modell, das in katholischer liturgischer Kirchenmusik ebenso selten ist wie der Umstand, dass die Arie am Schluss in ein Recitativo accompagnato übergeht.

Das „Lacrimosa" am Ende der Sequenz gewinnt seine Expressivität durch spannungsreiche Vorhaltsüberstülpungen und neapolitanische Sextakkorde, Aufwärtssprünge bei „resurget" und lange Noten-

---

1 Seit der politisch motivierten Konversion Augusts des Starken 1697 war der sächsische Hof wieder katholisch – sehr zum Argwohn der lutherischen Bevölkerung.

2 Spezialliteratur zum Requiem in C: Szymon Paczkowski, „Einige Bemerkungen zum Requiem C-Dur von J. A. Hasse", in: *Johann Adolf Hasse und Polen. Materialien der Konferenz Warszawa, 10–12 Dezember 1993*, hg. von Irena Poniatowska und Alina Żórawska-Witkowska (Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis B/IV), Warschau 1995 (Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis B/IV), S. 37–48; Wolfram Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764*, Tutzing 2001, bes. S. 30–33 und Kapitel IV; Wolfgang Hochstein, „Zwischen Devotion und Repräsentation. Kirchenmusik von Johann Adolf Hasse", in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 87 (2003), S. 21–33, bes. S. 27–33; Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, neubearbeitete Ausgabe, aus dem Italienischen übersetzt von Juliane Riepe, Beeskow 2016, bes. S. 318–329.

3 Im Anschluss an „Juste judex" fehlen die Strophen „Ingemisco, tamquam reus", „Qui Mariam absolvisti" und „Preces meae non sunt dignae". Dies mag der knappen Zeit geschuldet gewesen sein – und der Verzicht auf in der Mitte stehende Textabschnitte fällt zudem am wenigsten auf.

4 Während Oboen, Hörner und Streicher in Takt 2 bzw. 28 ins *mezzoforte* zurücktreten, verbleiben Trompeten und Pauken im *forte* (dies ist zu Beginn zwar nicht eigens bezeichnet, versteht sich für Satzanfänge aber von selbst).

5 Mehr dazu bei Wolfgang Hochstein, „Die Dresdner Kapelle unter Johann Adolf Hasse", in: *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens*, hg. von Hans-Günter Ottenberg und Eberhard Steindorf, Hildesheim 2001 (Dresdner Beiträge zur Musikforschung 1), S. 81–94, bes. S. 89.

werte bei „requiem"; die Dur-Auflösung des Schlusses scheint das Vertrauen in die sichere Erfüllung der Bitte „Dona eis requiem" zu suggerieren.

Das Offertorium bezieht sich in einigen Details auf das ältere Requiem in F von Antonio Lotti: Zu Beginn des „Domine Jesu Christe" ist die rhythmische Deklamation in beiden Werken nahezu identisch, und auch im Harmonischen gibt es manche Ähnlichkeiten. Die Übereinstimmungen setzen sich im Satz „Hostias et preces" fort: in beiden Fällen ein inniges Terzett, das im Dreivierteltakt steht und von Streichern mit häufigen Tonrepetitionen zurückhaltend begleitet wird. Trotzdem geht Hasse hier über Lotti hinaus, denn durch den Verzicht auf die Basslage sowie durch rhetorische Pausen und dynamische Kontraste an den letzten „de morte"-Stellen ist ihm ein Stück von ätherischer Klanglichkeit und entrücktem Ausdruck gelungen – eine beeindruckende Interpretation der im Text ausgedrückten Bitte um den Übergang vom Tod in ein neues Leben!

Besonders erwähnenswert ist auch das „Agnus Dei"-Duett, das durch schroffe Akkordschläge und dissonanzenreiche Harmonien einerseits und betörend schöne melodische Wendungen andererseits eine außergewöhnliche Intensität erhält. Weitere Merkmale teilt das C-Dur-Requiem mit der B-Dur-Komposition, darunter die Anlage des Sanctus und die rahmende Wiederholung des Einleitungssatzes am Ende.

Hasses Requiem in C präsentiert ein stilistisches Spektrum zwischen archaisierendem Sakralstil, höfischer Festmusik und opernhaften Elementen. In diesen Bereichen hatte der Komponist sich in Dresden künstlerisch uneingeschränkt entfalten können – nicht zuletzt deshalb, weil August III. ihm das alles ermöglicht hatte. So macht diese Totenmesse den Eindruck eines musikalischen Denkmals, das der Komponist einem Herrscher gesetzt hat, dem er viel zu verdanken hatte und mit dem er in gegenseitiger Anerkennung über mehr als drei Jahrzehnte verbunden war.

Hinweise zur Ausführung

Nach dem Zeugnis von Jean Jacques Rousseau war die Dresdner Hofkapelle unter Hasse das hinsichtlich seiner Zusammensetzung und Qualität beste Orchester Europas.[6] Mitte der 1750er Jahre bestand das Ensemble aus ca. 25 Streichern, je zwei oder drei Flöten und Hörnern sowie fünf Oboen und ebenso vielen Fagotten; auffallend ist also die chorische Besetzung der Rohrblattinstrumente. Trompeten und Pauken gehörten seinerzeit zur Gruppe der Hoftrompeter und nicht zur Hofkapelle; sie wurden bei Bedarf hinzugezogen. Die Vokalpartien geistlicher Werke wurden vom Opernpersonal gesungen – selbstverständlich ohne Frauen und stattdessen in den Oberstimmen mit Sopran- und Altkastraten bei chorischer Unterstützung durch die Kapellknaben. Da für die Ausführung der Gesangssoli stets genügend Kräfte zur Verfügung standen, konnten die jeweiligen Partien auf mehrere Personen verteilt werden. Wenn heute nur ein Tenor-Solist mitwirkt, sollte dieser im Satz „Mors stupebit" am Ende von Takt 21 zwei Achtelnoten d^1 mit dem Wort „Liber" singen (alternativ: Silbe „-ra" schon auf der zweiten Note von Takt 21 – besser ohne Triller – und dann weiter mit d^1 und dem Wort „Li-ber"). – Bei der Aussprache des Lateinischen ist von einer italienischen Lautung auszugehen.[7]

Zu den weiteren aufführungspraktischen Konventionen gehören die folgenden:

Wo keine dynamische Vorschrift steht – wie meistens am Satzanfang –, gilt *forte*. Artikulationszeichen wie Legatobögen, Keile oder Staccatopunkte sind oft nur exemplarisch gesetzt und nach *simile*-Prinzip weiter anzuwenden. Ob mehrstimmige Partien von Violinen und Bratschen *divisi* oder arpeggiert zu spielen sind, ergibt sich in der Regel aus dem Kontext, der Spielbarkeit und einfacher oder doppelter Halsierung. Die Vortragsanweisung *ondeggiando* wird gleichbedeutend als Wellenlinie oder mit Staccatopunkten unter Legatobogen notiert; bei Streichern wird damit ein Bogenvibrato angezeigt, bei Bläsern ein Pulsieren des Atemdrucks. Fermaten sind durch eine Verlangsamung des Tempos vorzubereiten.[8]

An Verzierungen verwendet Hasse vor allem Vorschlagnoten (Appoggiaturen) und Triller.[9] Als Faustregel kann gelten, dass lange Vorschläge vor konsonierenden Hauptnoten, kurze Vorschläge eher vor dissonierenden Hauptnoten angebracht sind. Überdies bekommen lange Vorschläge bei zweizeitigen rhythmischen Verhältnissen grundsätzlich den halben und bei dreizeitigen Verhältnissen zwei Drittel vom Wert der Hauptnote; man sehe dazu Takt 3 des Offertoriums „Domine Jesu Christe": In Oboen und Violinen ist die Hauptnote zweizeitig (Halbenote), und folglich ist der Vorschlag als Viertelnote auszuführen – nicht anders als im Sopran, wo die Hauptnote dreizeitig ist (punktierte Viertelnote). In der Bassbezifferung lässt der Komponist die durch Appoggiaturen gebildeten Vorhalte im Allgemeinen unberücksichtigt. Streng genommen bedeutet dies, dass im Continuo bereits der Auflösungsakkord zu spielen ist, während einer oder zwei seiner Töne in den Oberstimmen noch vorgehalten werden. Das dabei entstehende Dissonanzproblem kann insbesondere bei langen Vorhalten bzw. eher langsamen Tempi nicht unerheblich sein. Deshalb werden lange Vorhalte in unserer Edition in die Generalbass-Aussetzung einbezogen; da die Aussetzung lediglich einen Vorschlag des Herausgebers darstellt, muss sich jedoch niemand daran gebunden fühlen. – Je nach Tempo und Zusammenhang beginnen Triller mit der oberen Nebennote und enden mit einem Nachschlag. Gelegentlich wird der Trillernachschlag einmal ausgeschrieben, um an Folgestellen ebenso ausgeführt zu werden (siehe die Takte 2 und 3 zu Beginn des Introitus).

Hasse lässt die Flöten zumeist ohne dynamische Angaben, denn mögliche Abstufungen bleiben im Orchestersatz weitgehend wirkungslos.

Zusammen mit dem Requiem in B ist die vorliegende Komposition in Band IV/4 der Hasse-Werkausgabe erschienen (Carus 50.708). Der dortige Kritische Bericht enthält detaillierte Angaben zu den Quellen und den Editionsprinzipien sowie zahlreiche Textkritische Anmerkungen.

Geesthacht/Elbe, im Juni 2021 Wolfgang Hochstein

6 Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, S. 354.

7 Siehe Vera U. G. Scherr, *Handbuch der lateinischen Aussprache. Aufführungspraxis Vokalmusik*, Kassel u.a., 4. Aufl. 2014.

8 Vgl. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil II, Berlin 1762, S. 254.

9 Zum Folgenden vgl. die grundlegenden Kapitel in den zeitgenössischen Lehrwerken: Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 193–237; Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil II, S. 185–219; Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 3. Aufl. Breslau 1789, S. 77–89.

Foreword

Johann Adolf Hasse had been appointed court Kapellmeister in Dresden by a decree dated 1 December 1733. There the political leadership had changed in the meantime: By now Frederic Augustus II ruled, who – just like his father, the legendary "Augustus the Strong" – was Elector of Saxony and King of Poland in personal union and as such was called Augustus III. Hasse's task consisted primarily in the regular composition of operas; if so instructed, he also had to write Easter Week oratorios and a certain amount of liturgical church music for use in Catholic court services.[1]

The Requiem in C was composed on the occasion of the funeral service for Augustus III, who had died on October 5, 1763. The solemn exequia were held on 22 November 1763 in the new Catholic court church, presently the cathedral of the diocese of Dresden-Meißen; a good six weeks were thus available for composition, preparation of the music and rehearsal.[2]

As befits the occasion, the C major Requiem is a "royal" funeral mass in the style of a missa solemnis, whose orchestral instrumentation includes also trumpets and timpani. One soprano, two altos, two tenors and a bass are used as vocal soloists.

New compositions include Introit, Kyrie, Sequence, Sanctus with Benedictus, Agnus Dei, and Communio. However, Hasse did not set the entire long Sequence to music, but left out three of the middle verses.[3] There is every indication that at the funeral service of 1763 the same offertory was heard that Hasse had composed a few years before for his Requiem in B flat major, which had not yet been performed.

There are references to Gregorian chant in the psalm verse "Te decet hymnus" from the Introit and at the beginning of the Communio "Lux aeterna". The antico style is also included, namely in the form of an alla breve fugue on "Christe eleison". Otherwise a musical language dominates that makes use of contemporary stylistic devices. The composition consists of a sequence of contrasting musical movements, each of which is self-contained and gains its individual profile through expression, style and form as well as through different scoring and tasteful instrumentation.

The beginning of the work is unusual and surprising for a requiem mass, since Hasse composed the Introit "Requiem aeternam" not as a melancholy lament, but as majestically representative processional music; this should be understood as an indication that the deceased king was to be paid the same kind of homage as the living. The dynamic differentiation of the opening and concluding bars with the prominence of trumpets and timpani is structured along the same concept.[4]

Several arias follow the formal model of the binary church aria often used by Hasse. The "Exaudi orationem meam" receives its special sonority through the frequent octave coupling of the obbligato bassoons to the instrumental upper voices.[5]

At the center of the Kyrie is the fugue on "Christe eleison" mentioned above, in the course of which Hasse demonstrates his compositional skills by means of splitting and stretto techniques. The textual references of the subject head are unmistakable: a sequence of tones resulting in the shape of a cross, with an additional sharp accidental (German "Kreuz" = sharp) clarifying the intended reference to the Crucified One.

In accordance with common practice, Hasse divided the text-rich Sequence into several autonomous individual movements. The use of dotted rhythms in "Dies irae" or the use of trumpets in "Tuba mirum" are among the topoi that are also regularly found in other composers' requiem settings. The movement "Mors stupebit" is multifaceted, with its presentation of various vocal solos and the powerful entry of the choir, before fervently pleading tones are struck in the F minor aria "Recordare".

In addition to the pronounced coloraturas, there are further indications that Hasse originally intended the aria "Quaerens me" for soprano before changing his mind and giving the piece to tenor. It does not seem impossible to return to the composer's original intention and have the movement sung by the soprano. The aria "Inter oves" is also noteworthy – not only because of its effective instrumentation with obbligato woodwinds and muted violins, but also because of the form with its clear proximity to the da capo model, which is rather unusual in Catholic liturgical church music as the fact that the aria finally leads into a recitativo accompagnato.

The "Lacrimosa" at the end of the sequence gains its expressiveness through dramatically layered suspensions and Neapolitan sixth chords, upward leaps on "resurget" and long note values on "requiem"; the major resolution of the ending seems to suggest confidence in the certain fulfillment of the request "Dona eis requiem."

---

1 Since the politically motivated conversion of Augustus the Strong in 1697, the Saxon court was once again Catholic – much to the suspicion of the Lutheran population.

2 Literature specifically concerning the Requiem in C: Szymon Paczkowski, "Einige Bemerkungen zum Requiem C-Dur von J. A. Hasse," in: *Johann Adolf Hasse und Polen. Materialien der Konferenz Warszawa, 10–12 Dezember 1993*, ed. by Irena Poniatowska and Alina Żórawska-Witkowska (Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis B/IV), Warsaw 1995, pp. 37–48; Wolfram Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik*, Tutzing 2001, esp. pp. 30–33 and chapter IV; Wolfgang Hochstein, "Zwischen Devotion und Repräsentation. Kirchenmusik von Johann Adolf Hasse," in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 87 (2003), pp. 21–33, esp. pp. 27–33; Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, revised edition, translated from the Italian by Juliane Riepe, Beeskow 2016, esp. pp. 318–329.

3 After "Juste judex" the verses "Ingemisco, tamquam reus", "Qui Mariam absolvisti", and "Preces meae non sunt dignae" are missing. This may have been due to the lack of time – and the omission of sections of the text from the middle would also be the least noticeable.

4 While oboes, horns and strings reduce to *mezzoforte* in m. 2 resp. m. 28, trumpets and timpani remain in *forte* (this is not specifically designated at the beginning, but is self-evident at the opening of a movement).

5 For further details see Wolfgang Hochstein, "Die Dresdner Kapelle unter Johann Adolf Hasse," in: *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens*, ed. by Hans-Günter Ottenberg and Eberhard Steindorf, Hildesheim 2001 (Dresdner Beiträge zur Musikforschung 1), pp. 81–94, esp. p. 89.

The Offertory refers in some details to the older Requiem in F by Antonio Lotti: at the beginning of the "Domine Jesu Christe", the rhythmic declamation in both works is almost identical; in the harmonies, too, there are some similarities. These continue in the movement "Hostias et preces": in both cases we find an intimate trio in three-quarter time, discreetly accompanied by strings with frequent note repetitions. Nevertheless, Hasse transcended Lotti here, for in eschewing the bass register and by means of the rhetorical pauses and dynamic contrasts in the last "de morte" passages (measures 38–40), he succeeded in creating a piece of ethereal sonority and rapturous expression – a striking interpretation of the request expressed in the text for the transition from death to a new life!

Particularly noteworthy is the "Agnus Dei" duet, which, through harsh chord repetitions and dissonant harmonies on the one hand and enchantingly beautiful melodic turns on the other, acquires an extraordinary intensity and depth of expression. The C major Requiem shares further characteristics with the B flat major composition, including the structure of the Sanctus and the framing repetition of the introductory movement at the end.

Hasse's Requiem in C presents a stylistic spectrum between archaic sacred style, courtly festive music and operatic elements. In these fields, the composer had been able to develop artistically without restriction in Dresden – not least because Augustus III had made all this possible for him. Thus, this mass for the dead gives the impression of a musical monument that the composer set for a ruler to whom he owed much and with whom he was connected in mutual esteem over three decades.

Suggestions concerning performance

In the testimony of Jean Jacques Rousseau, the Dresden court orchestra under Hasse was the best orchestra in Europe in terms of both instrumental forces and quality.[6] In the mid-1750s, the ensemble consisted of about 25 strings, two or three flutes and horns respectively, as well as five oboes and as many bassoons; here, the choral instrumentation of the reed instruments is remarkable. Trumpets and timpani belonged to the court trumpeters and not to the court orchestra; they were called in when necessary. The vocal parts of sacred works were sung by singers from the opera – without women, of course, but with soprano and alto castratos in the upper voices and with the support of the chapel boys. Since there were always enough singers available for the performance of the vocal solos, the respective parts could easily be divided among several people. If only one tenor soloist is involved, he should sing two eighth notes d^1 on the word "Li-ber" at the end of measure 21 in the movement "Mors stupebit" (alternatively: syllable "-ra" already on the second note of measure 21 – better without trill – and then continue with d^1 and the word "Li-ber"). – The pronunciation of Latin must be based on Italianate diction.[7]

A number of further conventions of performance practice should be mentioned:

Where there is no dynamic indication – as is usually the case at the beginning of a movement – *forte* applies. Articulation signs such as legato slurs, wedges or staccato dots are often only notated as examples and should continue to be applied according to the *simile* principle. Whether polyphonic passages of violins and violas are to be played *divisi* or arpeggiated is usually determined by the context, playability and single or double stems. The performance instruction *ondeggiando* is notated as a wavy line or with staccato dots under legato slurs; for strings it indicates bow vibrato, for wind instruments it indicates a change in breath pressure. Fermatas should be prepared by slowing down the tempo.[8]

Hasse used mainly grace notes (appoggiaturas) and trills as ornaments.[9] As a rule of thumb, long appoggiaturas should be used rather before consonant main notes, short appoggiaturas rather before dissonant main notes. Moreover, in the case of duple rhythmic proportions, long appoggiaturas receive half the value of the main note, and in the case of triple proportions, two-thirds of the value of the main note; see measure 3 of the Offertory "Domine Jesu Christe": in the oboes and violins, the main note has two beats (half note), and therefore the appoggiatura is to be executed as a quarter note – exactly like the soprano, whose main note has three beats (dotted quarter note). In figuring the thorough bass, the composer generally ignored the appoggiaturas. Literally, this means that the resolution chord is already sounding in the continuo, while one or two of its notes are still suspended in the upper voices. The dissonance problem that arises from this can be not insignificant, especially with long appoggiaturas or rather slow tempos. For this reason we have included long appoggiaturas in the continuo realization in our edition; since the realization is merely a suggestion by the editor, no one need feel bound by it. – Depending on tempo and context, trills begin with the upper secondary note and end with a termination. Occasionally, the trill termination is written out once in order to be performed in the same way in subsequent passages (see measures 2 and 3 at the beginning of the Introit).

Hasse usually left the flutes without dynamic indications, because possible gradations would have remained largely ineffective in the orchestral setting.

Together with the Requiem in B flat major, the present composition was published in volume IV/4 of the Hasse-Werkausgabe (Carus 50.708). The critical report there contains detailed information on the sources and the principles of the edition as well as numerous text-critical annotations.

Geesthacht/Elbe, June 2021 Wolfgang Hochstein
Translation: Gudrun and David Kosviner

6 Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, p. 354.

7 See Vera U.G. Scherr, *Handbuch der lateinischen Aussprache. Aufführungspraxis Vokalmusik*, Kassel et al., 4th edition, 2014.

8 Cf. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, part II, Berlin 1762, p. 254.

9 With regard to the following, cf. the fundamental chapters in the contemporary treatises: Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, pp. 193–237; Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Part II, pp. 185–219; Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 3rd edition, Breslau 1789, pp. 77–89.

Requiem in C

Introitus et Kyrie

1. Requiem aeternam

Johann Adolf Hasse
1699–1783

Non troppo lento, ma maestoso

Flauto I, II
Oboe I, II
Corno I, II in Do / C
Tromba I, II in Do / C
Timpani in Do-Sol / c-G
Violino I, II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Bassi

a 2

mf *f* *tr*

* *Ausführung: / Performance:*

+ *Fag.*

Aufführungsdauer / Duration: ca. 50 min.
© 2021 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 50.751
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

Edition and Basso continuo realization
by Wolfgang Hochstein

5

Re - - - qui - em ae - ter -

Re - - - qui - em ae - ter -

Re - - - qui - em ae - ter -

Re - - - qui - em ae - ter -

Carus

9

nam do-na Do - mi-ne: et lux per - pe - tu-a lu - ce-at e - is, lu-ce - at e -

nam do-na e - is Do - mi-ne: et lux per-pe - tu-a lu-ce-at, lu-ce - at e -

nam do-na e - is Do - mi-ne: et lux per-pe - tu-a lu-ce-at, lu-ce - at e -

nam do - na e - is Do - mi-ne: et lux per-pe - tu-a lu-ce-at, lu-ce - at e -

Carus

13

a 2

a 2

is, - ce - at is, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at, lu - ce - at,

is, lu - ce - at e - is, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at, lu - ce - at,

is, lu - ce - at e - is, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at, lu - ce - at, lu - ce - at,

is, lu - ce - at e - is, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at, lu - ce - at, lu - ce - at,

Carus

17

a 2

a 2

lu - ce- is, et lux per -

lu - ce-at e - is, et lux per -

lu - ce-at e - is, et lux per -

lu - ce-at e - is, et lux per -

Carus

pe - tu-a lu - ce-at e - - is, lu-ce-at, lu-ce-at, lu-ce-at e -

pe - tu-a lu - ce-at e - - is, lu-ce-at, lu-ce-at, lu-ce-at e -

pe - tu-a lu - ce-at e - - is, lu-ce-at, lu-ce-at, lu-ce-at e -

pe - tu-a lu - ce-at e - - is, lu-ce-at, lu-ce-at, lu-ce-at e -

Carus

23

a 2

is, lu- lu-ce-at, lu-ce-at e - is, lu-ce-at e - is.

is, lu-ce-at, lu-ce-at, lu-ce-at e - - is, lu-ce-at e - is.

is, lu-ce-at, lu-ce-at, lu-ce-at e - - is, lu-ce-at e - is.

is, lu-ce-at, lu-ce-at, lu-ce-at e - is, lu-ce-at e - is.

Carus


27
poco f
tr
f
8 3
♭7
6 4
7 2
3
7

2. Te decet hymnus

Andante

Tenori e Bassi

Te de - - - cet hy - mnus De - us in

Bassi

+*Fag.*

5

Si - - - - on, et ti - bi red - de - - tur

9

vo - tum in Je - ru - - - - - sa - lem.

Carus

3. Exaudi orationem meam

A tempo giusto

Flauto I, II

Fagotto I, II

Violino I

con sordino

Violino II

con sordino

Viola

Alto solo

A tempo giusto

Bassi

7 6

8

p

f

Ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - - - am,

6 7 6

Carus

16

ad te, ad te, ad te o - - mnis ca - - - -

24

- - - - - - - - - - - - - - - - ro ve - - ni - et.

a 2

Carus

31

tr

p

Ex - au - - di, ex - au - - di, ex - a - di o - ra - ti -

6

39

a 2

o - nem me - - am, ad te, ad te o - - mnis ca - -

7 5 6 6

Carus


47
tr
54
f
p
- - ro ve - ni - et, ad te, ad te, ad te o -
♭5 6 5 ♮ 7
6 5 6 6 5 6

62

- mnis ca - ro_ ve - ni - et.

70

senza sord.

senza sord.

* *Vorschlag zur Ausführung der Solokadenz:*
Suggestion for the performance of the solo cadenza:

ve - - - - - - - - - - - - ni - et.

Carus

4. Kyrie eleison I

Andante

a 2

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Andante

Bassi

+ *Fag.*

5

Carus

9

Oboe I

Oboe II

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri -

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - - ri - e, Ky ri -

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - - ri - e, Ky - -

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - - e, Ky - ri -

14

e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

e e - le - - - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

e e - le - - - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

e e - le - - - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

Carus

19

le - i - son.
Ky - ri - e, Ky - ri -
le - i - son.
Ky - ri - e, Ky - ri -
le - i - son.
Ky - ri -
le - i - son.
- e, Ky - ri -

24

e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

Carus

29

son, e - le - - - i - son, e - le - i - son.

son, e - le - - i - son, e - le - i - son.

son, e - le - - i - son, e - le - i - son.

son, e - le - - i - son, e - le i son.

34

Ky - ri - e e - le - - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - lei - son, e - le - - i - son.

Ky - ri - e e - le - - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

Ky - ri - e e - le - - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - lei - son, e - le - - i - son.

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

* *Eventuell* a² *spielen? / Play* a² *instead?*

5. Christe eleison

Oboe I
Oboe II
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Bassi

Chri - ste, Chri - ste, Chri-ste e - le - - - son, e - le - -

Tasto solo
+ *Fag.*

Chri - ste,

Chri - ste, Chri - ste, Chri-ste e - le - - - i - son, e -

le - - - - i - son, Chri - ste e - le - - - i - son, e -

- i - son, e - le - - - - - - - - - - i - son.

Vc.

Carus

15

Chri - ste, Chri-ste e - le - - - - - - i - son, e - lei-son, e - lei - son.

le - - - - - - - i - son, e - le - - i - son, e - le - - -

le - - - - - - - i - son, e - le - i - son, e - le - - -

Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - lei - -

Bassi

22

Chri-ste e - le - - - - - - - - - - i - son.

- - - - - - i - son, e - le - i - son. Chri - ste, Chri - ste,

son, e - le - - - i - son. Chri - ste, Chri - ste, Chri-ste e -

- - - - - - son, Chri-ste e - le - - - - - - - - - -

Carus

29

Chri - ste, Chri - ste, Chri-ste e - lei - -

Chri-ste e - le - - - - - i - son, e - le - - - - -

le - - - - - - - - - - i - son, e - le - - - i -

- - i - son. Chri - ste

Vc. 5 6 6 Bas 6 5 6 Vc. 7

36

- - - - - son, Chri - ste e - le - - - - - - - - -

- - i - son, e - le - - - - - - - - - - - - i -

son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - - - - - - - - -

Chri - ste e - lei - - - - - - - - - - - - - son.

Bassi 6 5 7 6 6 5 6 4 6 6 4 6

Carus


42
- - - - - - - - - - - - i - son. Chri - ste,
son. e - le - - - - - - - - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
- - - - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - - - -
Chri-ste e - le - - - - - - - - - - - son.
49
Chri - ste e - le - i - son, e - le - - - - - - - - - - i -
Chri - ste, Chri - ste e - lei - - son, e - le - i - son, e - le - - i -
- i - son. Chri - ste, Chri - ste, Chri-ste e - le - - - - - - i -
Chri - ste, Chri - ste, Chri-ste e - le - -
Vc.
Bassi

56

son, e - le - i - son, e - le - i - son. Chri - ste, Chri - ste, Chri-ste e -

son. Chri - ste, Chri - ste, Chri-ste e - le - - - - -

son, e - le - i - son, e - le - - - - i - son. Chri-ste e - le - i - e - le -

- - - - - - i - son.

63

le - - - - - - - - i - son, e - le - i - son, e - le - - - i -

- i - son, e - le - - i - son. Chri-ste e - le - - - - - - - -

- - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

Chri-ste e - lei - - - - - - son. Chri-ste e - le - -

Carus

70

son. Chri-ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

- - - - - - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le

- - - - - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

Kyrie eleison II

77 **Adagio**

Ky - ri - e, Ky - ri - e,

Ky - ri - e, Ky - ri - e,

Ky - ri - e, Ky - ri - e,

Ky - ri - e, Ky - ri - e,

Adagio

Carus

81

Ky - ri - e e - le - - - - - - - i - son,

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - - - i - son,

Ky - ri - e e - le - - - - - - - i - son,

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - - - i - son,

85

e - lei - son, e - lei - son.

e - lei - son, e - le - - - i - son.

e - le - i - son, e - le - i - son.

e - le - i - son, e - le - i - son.

Carus

6. Dies irae

Un poco andante

I
Oboe
II
a 2
Fagotto I, II
I
Violino
II
Viola
Un poco andante
Bassi

6 7 6 6 6 7 6 6 ♭3

Tasto solo

3

p *f*

Soprano
Di - es i - rae, di - es il -
Alto
Di - es i - rae, di - es il - la, di - es il - *i - rae,*
Tenore
Di - es i - rae, di - es il -
Basso
Di - es i - rae, di - es il -

6 7 6 5 7 #6
5 5 4 3

Carus

6

la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la:

la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la:

la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la: te - Da - cum Si -

la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la: - Da - vid cum Si -

9

te - ste Da - vid cum Si - byl - la, cum Si - byl - la.

Solo

te - ste Da - vid cum Si - byl - la, cum Si - byl - la. Quan - tus

byl - la, te - ste Da - vid cum Si - byl - la.

byl - la, te - ste Da - vid cum Si - byl - la.

Vc. col Basso

Carus

12

Oboe I, II

Alto solo

tre - mor est fu - tu - rus, quan - do ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta st - cte dis - cus -

15

Trillo tenuto

Trillo tenuto

div.

su - - - - rus!

Tasto solo

Carus

7. Tuba mirum

Oboe I
Oboe II
Fagotto I, II
Tromba I, II
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Bassi

Carus

7

Tu - ba, tu - ba,

Tu - ba, tu - ba,

Tu - ba, tu - ba,

Tu - ba, tu - ba,

Carus

14

ba mi-rum spar - gens so-num, spar - gens so - num

- ba mi-rum spar - gens so-num, spar - gens so - num

tu - ba mi-rum spar - gens so-num, spar - gens so - num

tu - ba mi-rum spar - gens so-num, spar - gens so - num

Carus


20
per se - pul - cra re - gi - o - num, co - get o - mnes an - te thro - - - num, an -
per se - pul - cra re - gi - o - num, co - get o - mnes an - te thro - - - num, an -
per se - pul - cra re - gi - o - num, co - get o - mnes an - te thro - - - num, an -
per se - pul - cra re - gi - o - num, co - get o - mnes an - te thro - - - num, an -
6 4 2
♯6 ♮5

te thro - num. Tu - ba mi-rum spar - gens so-num, spar - gens

te thro - num. Tu - ba mi-rum spar - gens so-num, spar - gens

te thro - num. Tu - ba mi-rum spar - gens so-num, spar - gens

Carus

32

so - num per se - pul - cra re - gi - o - - - - - - num, co - get

so - num per se - pul - cra re - gi - o - - - num, co - get

so - num per se - pul - cra re - gi - o - - - - - - num, co - get

so - num per se - pul - cra re - gi - o - - - - - - num, co - get

Vc. Vc.

col Basso

Cb.

6 #6 ♮5 7 3 6

Carus

38

o-mnes an - te thro - num, o - mnes an - te thro -

o-mnes an - te thro - num, o - mnes an - te thro -

o-mnes an - te thro - num, an - te thro - num, o - mnes an - te thro -

o-mnes an - te thro - num, an - te thro - num, o - mnes an - te thro -

Carus

* *Zum Rhythmus der Trompeten siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the rhythm of the trumpets see the Critical Report.*

num.

num.

num.

num.

Carus

8. Mors stupebit

Andante

Flauto I, II

Oboe I, II

Corno I, II in Mi♭ / Es

(Pausen bis Takt 55 / pauses until m. 55)

Violino I

Violino II

Viola

(Pausen bis Takt 55 / pauses until m. 55)

Soprano

Alto

Tenore I, II

Tenore I solo

Mors stu -

Basso

Andante

Bassi

– *Fag.*

6

Alto

pe - bit et na - tu - ra, cum re - sur - get cre - a - tu - ra, ju - di - can - ti re - spon-

Tasto solo

* *Zu den Artikulationszeichen dieser Stelle siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the articulation of these bars see the Critical Report.*

12

su - ra, ju-di - can - - - - - - - - - - - - - - - -

17

poco *f*

poco *f*

poco *f*

Soli

Li - ber

Tenore II * Li - ber

- - - - - - - - - - - - - - - - ti, ju - di - can - ti re - spon - su - ra.

poco *f*

* *Siehe die Hinweise zur Ausführung in der Einleitung. / See the suggestions for performance in the Introduction.*

Carus

22

scri - ptus pro-fe - re - tur, pro-fe - re - tur, in quo to - tum con - ti - ne - tur, un-de

scri - ptus pro-fe - re - tur, pro-fe - re - tur, in quo to - tum con - ti - ne - tur, un-de

27

a 2

a 2

mun - dus ju-di - ce - - - - - - - - tur.

mun - dus ju-di - ce - - - - - - - - tur.

Solo

Ju - dex er - go cum se-

Tasto solo

Carus

32

de - - - - - bit: nil in - ul - tum re - ma - ne -

quid - quid la - tet ap - pa - re -

37

ju - dex er - go cum se - de - - - - bit: nil in - ul - tum re - ma -

Tasto solo

* *Zur Textunterlegung siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the text underlay see the Critical Report.*

** *Zur Platzierung der dynamischen Angaben siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the position of the dynamic marks see the Critical Report.*

43

f

f

f

f

f

p

Solo

Quid sum

ne - - - - - - - - bit.

48

p

p

p

mi - ser tunc di - ctu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus? Cum vix ju - stus sit se - cu - rus, cum vix

Carus

54

Flauto I

Flauto II

Oboe I

Oboe II

Corni

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Tutti

Rex, Rex, Rex,

ju - stus sit__ se - cu - rus. Rex, Rex, Rex,

Rex, Rex, Rex tre-men-dae ma-je-

+Fag.
Tutti Bassi

Carus

60

Rex tre-men-dae ma-je-sta-tis, qui sal-van-dos sal-vas gra-tis,

Rex tre-men-dae ma-je-sta-tis, qui sal-van-dos sal-vas gra-tis,

Rex tre-men-dae ma-je-sta-tis, gra-tis,

sta-tis, gra-tis,

Carus

64

gra - tis, sal - va me, fons, fons, fons pi - e - ta -

gra - tis, sal - va me, fons, fons, fons pi - e - ta -

gra - tis, sal - va me, fons, fons, fons pi - e - ta -

Carus

70

tis.

tis.

tis.

tis.

Un poco lento

Flauto I II

Violino I con sordino

Violino II con sordino

Viola

Alto solo

Un poco lento

Bassi

– Fag.

7

p f p f f

Re-cor-

Carus

13

p

p

p

da - re Je-su pi - e, Je - su_ pi - e, quod ____ sum cau - sa, quod sum u-sa - ae:

♮6 6 6 7 5 6 6 6 6
5 5 ♮ 4 ♭3

20

f

f

ne me per-das il - la di - e, ne me per-das il - la di - - e, il - la _____ di - e.

6 6 6 5 ♭7
4

Carus

27

f *p* *p*

div.

f *p*

Re-cor - da - re J_u Je - su_

7 6 ♮6 ♮

34

pi - e, quod sum cau-sa tu - ae vi - ae: ne me per-das il - la di - - - - e, ne me

♮6 6 6 6 6 5 6 6
5 5 4 ♮
♭3 ♮3

Carus

40

per - - - - - - - - - - - - - - - - - -

♮6 6 6

46

poco *f* *p*

poco *f* *p*

das il - la di - e. Re-cor - da - re Je-su pi - e, quod sum cau-sa tu-ae

poco *f* *p*

7 6 5 6 5
♮ 4 ♮ 4 ♮

Carus

53

senza sord.

senza sord.

vi - - ae: ne me per-das il - la di - e.

59

* *Vorschlag zur Ausführung der Solokadenz:*
Suggestion for the performance of the solo cadenza:

di - - - - - - - - - - e.

Carus

10. Quaerens me

Piuttosto andante

Flauto I
Flauto II
Oboe I
Oboe II
Violino I
Violino II
Viola
Tenore solo

Piuttosto andante

Bassi

+ *Fag.*

Carus

16

23

p

Carus

30

Quae rens

–Fag.

38

me, se - di - sti las - - - - - - - - - - sus:

Cb.

Vc.

+Fag.

* *Ausführung triolisch. / Performance as triplet.*

46

f *p* *tr*

red - e - mi - sti cru - cem pas - sus: tan tus

– *Fag.*

52

la - bor non sit cas - sus, tan - tus la - bor non sit

* *Vorschlag zur Auszierung der Fermate:*
Suggestion for embellishing the fermata:

la - - - - - bor

Carus

59

cas

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

65

poco *f*

f

sus.

5 | 5 6 | ♮6 | 6 | 6 | ♮ | +*Fag.* | 6

Carus

71

p

Qua - - rens

– Fag.

78

p

p

p

p

me, se - di - sti las - sus: red - e - mi - sti cru - cem pas - -

Carus

85

- - - - - - - sus: tan - tus la bor, tan - tus

91

la - bor non_ sit cas - - - - - - sus, tan - tus la - bor,

Carus

98

tan-tus la - bor non sit cas-sus, non_ sit cas - - - - - - - - -

106

Carus

112

- - - sus, non ___ sit cas - sus.

119

* *Vorschlag zur Ausführung der Solokadenz:*
Suggestion for the performance of the solo cadenza:

cas - - - - - - - - - - - - - - sus.

Largo

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Tutti

Soprano: Ju - ju - dex u - o - - - - - nis, do - num fac re -

Alto: Ju - ste dex u - o - - - - - nis, do - num fac re -

Tutti

Tenore: Ju - ste ju - dex ul - ti - o - - - - - nis, do - num fac re -

Tutti

Basso: Ju - ste ju - dex ul - ti - o - - - - - nis, do - num fac re -

Largo

Bassi

+ *Fag.*

6 6 ♭7 7 6 6 5 ♭7
5 4 6 5 5 4 5

Carus

4

mis - si - o - nis, an - te di - - - - em, an - te di - em ra - ti - o - -

mis - si - o - nis, an - te di - - - - em, an - te di - em ra - ti -

mis - si - o - nis, an - te di - - - - em, an - te di - em ra - ti -

mis - si - o - nis, an - te di - - - - em, an - te di - em ra - ti -

9 8 7 5 6 7 ♯6 ♮ 6 6 5
3 5 5

7

f p f p f p f

- - nis.

o - nis.

o - nis.

o - nis.

5 ♮3 Tasto solo 6 5 7 5 6 6 ♮
4 4 ♮ 5 4

Carus

Andante

Flauto I, II

Oboe I, II

Fagotto I, II

a 2

Violino I

Violino II

con sordino

Viola

Alto solo

Bassi

Soli

Carus 50.751

9

12

* *Statt der Viertelpause* c¹/c² *spielen wie in Takt 74? / Instead of the crotched rest play* c¹/c² *as in bar 74?*

15

a 2

In - - - er o - - - y lo-cum prae -

4 6 7 7

19

a 2

sta, et ab_ hae - dis me se-que - stra, sta-tu - ens in_ par - te_ de - xtra, sta - tu -

4 6 7 7

Carus

23

a 2

a 2

a 2

ens in par-te de - xtra, sta - tu - ens in par - te de - xtra in

27

par -

Carus

30

33

a 2

a 2

te__ de - - xtra.

* *Eventuell* fis^2 *spielen? / Play* f^2 *sharp?*

36

39

a 2

Con-fu - ta - - - - - - - - - tis ma - le - di - ctis, flam-mis

Carus



* *Zur Lesart der Singstimme siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the voice see the Critical Report.*

50

- - - - - - - cri - bus ad - di - ctis, vo - ca_

53

a 2

poco *f*

me cum be-ne-di - ctis, vo - ca_ me cum be-ne-di - ctis, in par - te_ dex -

Carus

58

a 2

tra, in par - te dex - tra, vo - ca_

62

poco f

senza sord.

me cum be-ne-di - ctis, vo - ca_ me cum be-ne-di - ctis, cum be - ne-di -

[3]

* *Vorschlag zur Ausführung der Solokadenz: / Suggestion for the performance of the solo cadenza:*

be - ne - di - - - - - ctis, cum be - - ne - di - ctis.

Carus

67

a 2

ff

ff

ff

ff

p

p

ctis.

ff

70

tr

p

* *Eventuell* h² *bzw.* h¹ *spielen? / Play* b² *resp.* b¹?

74

77

a 2

Carus

80 **Adagio**

p

O - ro sup - plex, o - ro sup - plex et ac cli - nis, con - tum qua - si

Adagio

p

84

mf

ci - nis: ge - re cu - ram me - i fi - - nis.

mf

attacca

Carus

Andante

Oboe I
Oboe II
Fagotto I, II
a 2

Corno I, II in Do / C
Tromba I, II in Do / C
a 2

Timpani in Do-Sol / c-G

Violino I
Violino II
Viola

Soprano: La - cri - mo - - sa di - es il - la,

Alto: La - cri - mo - - - sa di - es, di - es il - la,

Tenore: La - cri - mo - sa di - es il - la,

Basso: La - cri - mo - - - sa di - es il - la,

Andante

Bassi

Carus

8

a 2

qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di -

qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di -

qua re - sur - get ex fa - vil - la, ex fa - - - vil - la ju - di -

qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - - -

* *Zur Lesart des Oboen siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the oboes see the Critical Report.*

Carus

13

a 2

can - - - - - - - - - - - - - - - - - - dus

can -

can - - dus, ju - - di - - - can - - - - - - -

6 5 7
4 3 5

9 6

6 5 7
4 3 5

5 3
4

9 6

Carus

19

a 2

ho - - - - - - mo re - - - us:

- - - dus ho - - - - mo re - - - us:

- - - dus ho - - - mo re - - - us:

- - - dus ho - - mo re - - - us:

Carus

tr

tr

*

tr

tr

p

p

p

Solo

Hu-ic er-go par-ce De - - us. Pi - e

Solo

Hu-ic er-go par-ce De - - - - - us. Pi - e

p

[♮]6 6 5 ♯ 6 ♭5 9 8 7 5 3 6 4

* *Zur Lesart der Fagotte siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the bassoons see the Critical Report.*

33

Je su Do - mi-ne, do - na e - is, do - - na e - is re - qui-

Je - su Do - - mi-ne, do - na e - is, do - - na e - is re - qui-

Carus

Tutti

em, a e - i re - - - - - - - - - - - -

Tutti

em, do - na e - is re - - - - - - - - - - - -

Tutti

Do - na e - is re - - - - - - - - - - - -

Tutti

Do - na e - is re - - - - - - - - - - - -

Carus

qui - em, do - na

qui - em, do - na

qui - em, do - na

qui - em, do - na

Carus

a 2

a 2

e - is re - - - - - - - - - - - - - qui-

e - is re - - - - - - - - - - - - - qui-

e - is re - - - - - - - - - - - - - qui-

e - is re - - - - - - - - - - - - - qui-

Carus

65

a 2

em. A - men, a - men, a - men, a - men.

em. A - men, a - men, a - men, a - men.

em. A - men, a - men, a - men, a - men.

em. A - men, a - men, a - men, a - men.

Carus

14. Domine Jesu Christe

Andante

I
Oboe
II

I
Violino
II

Viola

Soprano — Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae, li - be - ra a - ni - mas

Alto — Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae, li - be - ra a - ni - mas

Tenore — Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae, li - be - ra a - ni - mas

Basso — Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - a[e], li - be - ra a - ni - mas

Andante

Bassi

+Fag.

6

o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni, de poe - nis in - fer - ni, et de pro-

o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - - - - - -

o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - - - - - ni, et

o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni, de poe - nis in - fer - ni,

Carus

* *Zum Offertorium siehe das Vorwort und den Kritischen Bericht. / Concerning the Offertory see the Introduction and the Critical Report.*

11

p

p

p

fun - do la - - - - - - - cu:

Soli

ni, et _____ de pro - fun - do la - - - - cu: li - be-ra e - as de o - re l - o - nis,

_____ de pro-fun - do_ la - - - - - - cu:

Solo

li - be-ra

et de pro-fun - do_ la - - - - - - cu:

Solo

li - be-ra

7 ♭6 7 6 7 6 5 5 6/4 3

Vc.

6/4 5/3

17

f

f

f

Tutti

ne ab - sor - be-at e - as, e - as tar - ta - rus, ne ca - dant in ob - scu - rum:

Tutti

ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus, ne ca - dant in ob - scu - rum:

Tutti

e - as de o - re le - o - nis, ne ab - sor - be-at e - as, ne ca - dant in ob - scu - rum:

Tutti

e - as de o - re le - o - nis, ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus, ne ca - dant in ob - scu - rum:

f

♮ 6/4 5/3 ♭6/♭3 6 ♮6 ♮ 6/4 5/♮

Tutti Bassi

Carus

22

sed si - gni-fer san - ctus Mi - cha-el re-prae-sen-tet e - as in lu - cem san - ctam:

sed si - gni-fer san - - ctus Mi - cha-el re-prae-sen-tet e - as in lu - cem san - ctam:

sed si - gni-fer san - ctus Mi - cha-el re-prae-sen-tet e - as in lu - cem san - ctam:

sed si - gni-fer san - ctus Mi - cha-el re-prae-sen-tet e - as in lu - cem - ctam:

27

Quam o - lim A - bra - hae, quam o - lim A - bra - hae pro - mi - si - sti, et se - mi-ni

Quam o - lim A - bra - hae, quam o - lim A - bra - hae et se - mi-ni

Quam o - lim A - bra - hae, quam o - lim A - bra - hae et se -

Quam o - lim A - bra - hae, quam o - lim A - bra - hae pro - mi - si - sti, et

Carus

32

e - - - - - - - - - jus, et se - mi-ni e - jus, et

e - jus, et se - - - - mi-ni e - jus, et se - mi-ni e - jus, et

- - - - - - - - - - mi-ni e - jus, et se - mi-ni e - jus, et

se - - - - - - - - mi-ni e - jus, et se - mi-ni e - jus, et

37

se - mi-ni e - jus.

se - mi-ni e - jus.

se - mi-ni e - jus.

se - mi-ni e - jus.

* *Bereits am Ende von Takt 36* forte *spielen? / Play* forte *already at the end of bar 36?*

Andantino

Violino I
Violino II
Viola
Soprano solo
Alto I solo
Alto II solo
Violoncelli soli

6

tr
tr
p
p
Ho - sti-as et
Ho - sti-as et
Ho - sti-as et
p

12

pre - ces ti-bi Do-mi-ne lau - dis of - fe - ri-mus: tu su - sci-pe pro a - -
pre - ces ti-bi Do-mi-ne lau - dis of - fe - ri-mus: tu su - sci-pe pro a -
pre - ces ti-bi Do-mi-ne lau - dis of - fe - ri-mus: tu su - sci-pe pro a -

carus

18

- - ni - ma il - la, cu - jus ho - di - e me - mo - ri - am

- - ni - ma il - la, cu - jus ho - di - e me - mo - ri - am

- - ni - ma il - la, cu - jus ho - di - e me - mo - ri - am

23

fa - ci - mus: fac e Do - mi - ne fac e - am, Do - mi - ne, de mor - te trans -

fa - ci - mus: fac e - am, Do - mi - ne, Do - mi - ne, de mor - te trans -

fa - fac e - am, Do - mi - ne, de mor - te trans -

29

pp

pp

pp

i - re, de mor - te trans - i - re, trans - i - re ad vi - tam,

i - re, de mor - te trans - i - re ad vi - tam,

i - re, de mor - te trans - i - re ad vi - tam,

pp

Carus

35

fac e - am, Do - mi-ne, fac e - am, Do - mi-ne, de mor - te, de mor - te, de

fac e - am, Do - mi-ne, fac e - am, Do - mi-ne, de mor - te, de mor - te,

fac e - am, Do - mi-ne, fac e - am, Do - mi-ne, de mor - te, de mor - te,

41

mor - te trans - i - trans - i - re ad vi - tam.

de mor - te trans - i - re ad vi - tam.

de mor - te trans - i - re ad vi - tam.
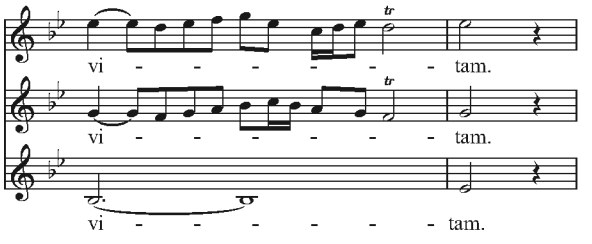
46

Da capo „Quam olim Abrahae“ §
(S. / p. 93)

* *Legatobögen der Violinen an die Singstimmen und tiefen Streicher anpassen? / Adjust the slurs of the violins to the vocal parts and the lower strings?*

** *Für die Violinen muss die Fermate über der Vorschlagnote angebracht werden. / For the violins, the fermata must be placed above the grace note.*

*** *Vorschlag zur Ausführung der Solokadenz:*
Suggestion for the performance of the solo cadenza:



16. Sanctus

Un poco andante

I
Oboe
II

I
Violino
II

Viola

f staccato

p

Soprano

Soli

Sa - - -

Un poco andante

Bassi

Vc.

6/4 5 7 7 7 6/4

5

f

tr

Tutti *f*

- - - - - - - - ctus, San - - ctus, San - ctus Do - mi-nus

Alto

Tutti *f*

San - ctus Do - mi-nus De - us

Tenore

Tutti *f*

San - ctus Do - mi-nus De - us

Basso

Tutti *f*

San - ctus Do - mi-nus De - us

5/3 7 7/5 *Bassi +Fag.* 7

Carus

9

p

p

p

p

p

*

De - us Sa - ba - oth.

Sa - - - - ba - oth.

Sa - - - - ba - oth.

Sa - - - - ba - oth.

p

Vc.

5
4

3

Cb., Fag.

13 **Allegro di molto**

f

f

f

f

Ple - - - ni sunt cae - li, cae - - - li et

Ple - ni sunt cae - li, cae - li et

Ple - ni sunt cae - li, cae - li et

Ple - ni sunt cae - li, cae - li et

Allegro di molto

f

Bassi
+Fag.

6 7 7 6 7 7 6

Carus

* *Auf Überbindung verzichten? / Play without tie?*