

Joseph
HAYDN

Responsoria de venerabili Sacramento

I–IV

Hob. XXIIIc:4

Coro SATB
2 Corni, 2 Violini e Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Armin Kircher

Generalbassaussetzung von / Basso continuo
Paul Horn

Haydn · Musica sacra
Urtext

Partitur / Full score



Carus 51.996

Inhalt

Vorwort / Foreword	3
I. Lauda Sion	5
II. Laudis thema specialis	11
III. Sit laus plena	15
IV. Quod in coena	22
Kritischer Bericht	28

Dem Leser steht folgendes Aufführungsmaterial vor:
7 Stimmen (Carus 51.996/01),
3 Stimmen (Carus 51.996/03),
Cello (Carus 51.996/05),
2 Harfenstimmen (Carus 51.996/09),
Violino I (Carus 51.996/11), Violino II (Carus 51.996/12),
Violoncello/Contrabbasso (Carus 51.996/13).

Vorwort

Im seinem 1765 begonnen Entwurfskatalog hat Joseph Haydn auf Seite 8 die *Responsoria de Venerabili* angeführt. Das Werk galt als verschollen und wurde erst 1964 im Prager Nationalmuseum wieder aufgefunden. Das Titelblatt der zeitgenössischen Stimmenabschrift, die aus dem Konvent der Barmherzigen Brüder in Kuks stammt, trägt die Aufschrift: „Quatuor Station / pro Festo Corporis Christi / à / 4tuor Voci Concertandi / Due Violini / Due Corni / Violone / con / Organo / Del Sig. Giuseppe Haydn“.¹ Durch das Notenincipit in Haydns Entwurfskatalog war eine eindeutige Identifizierung der „Quatuor Station“ als dessen *Responsoria de Venerabili* möglich.² Haydns Eintrag im Entwurfskatalog findet sich zwischen Barytonkompositionen der Jahre 1765 und 1769, weshalb die Eingrenzung der Entstehungszeit der vier Motetten auf diesen Zeitraum möglich ist. Haydn wurde 1766 nach dem Tod von Gregor Joseph Werner zum Kapellmeister befördert, womit die Verantwortung für die Kirchenmusik am Eisenstädter Hof, die Aufführung und die Komposition neuer liturgischer Werke, verbunden war.

Den vier eucharistischen Motetten (Hob. XXIIIc:4) liegen die Verse 1–5, 7, 9 und 10 der Fronleichnams-Sequenz zugrunde. Das *Lauda Sion Salvatorem* ist eine der drei großen Hymnen, die der hl. Thomas von Aquin 1263/64 in päpstlichem Auftrag für das neu eingeführte Fronleichnamfest schrieb. Der Text, die „poetische Verdichtung der Eucharistietheologie“³, fasst bildhaft die Lehre der katholischen Kirche über das Sakrament des Altares zusammen.

Die liturgische Verwendung fanden die Responsorien in der sakramentalen Prozession des Festes, dessen Ursprung auf die Visionen der Augustinernonne Juliane von Lüttich im 13. Jahrhundert zurückgeht. Die einzelnen Responsorien sind den vier Stationen der Prozession zugeordnet, denen die Anfangsabschnitte der vier Evangelien zugeordnet werden. Gesungen wurden sie vor der Verkündigung des Evangeliums, nachdem das Allerheiligste aufgestellt und beweihräuchert worden war. Die Motetten entsprechen sie nicht dem im 18. Jahrhundert geprägten Gattungsbegriff einer Motette, sondern sind dem freien motettischen

Auf Grund der Instrumentation, der Besetzung mit Hörnern⁴ und Orgelcränzen im Kirchenraum zu der Zeit, an dem Ort, für den Haydn sie komponierte, an erster Stelle ist eine Berücksichtigung der besonderen Umstände im Freien befindlicher Aufführungen zu berücksichtigen. Zugeständnissen an die Klänge der Kirchenorgel sind gänzlich ausgeschlossen.

Die Motetten leben aus dem engen Verhältnis zwischen dem Text und der musikalischen Umsetzung. Die poetische Versmaß der Dichtung wird für die Textausgestaltung übernommen. Haydn verzichtet auf Wortwiederholung und die thematische Verarbeitung einzelner Motive, der Sprachfluss wird durch harmonische

Mittel akzentuiert. Der akkordisch-homophone Chorsatz kommt der Textverständlichkeit zugute.

Die Wahl der Tempi (1. und 3. Satz „Andante“, 2. und 4. Satz „Largo“) und der Tonarten (B-Dur, d-Moll, A-Dur, Es-Dur) drückt eine zyklische Zusammengehörigkeit der vier Sätze aus, denen Haydn mit dynamischen Kontrasten eine differenzierte Prägung gibt. Die Einfachheit des Chor- und Instrumentalsatzes, der die Vokalstimmen stützt oder colla parte begleitet, weist auf die Erfordernisse der musikalischen Aufführungspraxis vor Ort hin.

Ein typisches Merkmal von Haydns kirchenmusikalischen Werken der Zeit nach 1765 sind Unisono-Führungen, die zur klanglichen Kontrastwirkung eingesetzt werden. Die Responsorien sind alle instrumentale Nachspiele in der Einstimmigkeit gehalten. Die Motetten 16–18 der vierten Motette gebrauchen Streichern und den Vokalstimmen. Weiter sind in Haydns frühen Stimmführungen des Tenors zu finden. Vorbild dafür bringen in ihrer Schlichtheit wie sie für die Darstellung des Fronleichnamfestes zu finden. *Ave verum*, charakteristisch.

Joseph Haydns Motetten bringen in ihrer Schlichtheit wie sie für die Darstellung des Fronleichnamfestes zu finden. *Ave verum*, charakteristisch.

Ich danke Frau Dr. Markéta Kabelková, Musikhistorischen Abteilung des Prager Konservatoriums für die zum Zweck dieser Edition zur Verfügung gestellten Quellenreproduktion.

Prag, November 2008

Armin Kircher

¹ Die *Responsoria de Venerabili* wurden als „Hymnus de Venerabili I–IV“ erstmals von Irmgard Becker-Glauch 1965 veröffentlicht.

² Die inzipitlose Eintragung der „Mottetto de Venerabili“ auf derselben Seite im Entwurfskatalog bezieht sich vermutlich auf die vier in C-Dur stehenden Kompositionen über das *Lauda Sion* (Hob. XXIIIc:5), ein Jugendwerk Haydns.

³ Jan Heiner Tück, „Die Sequenz *Lauda Sion* als poetische Verdichtung der Eucharistietheologie des Thomas von Aquin“, in: *Theologie und Glaube* 93 (2003), Seite 475–497.

⁴ Becker-Glauch bezweifelt, dass beide Hornstimmen von Haydn selber stammen. Vgl. dazu: Irmgard Becker-Glauch, „Neue Forschungen zu Haydns Kirchenmusik“, in: *Haydn-Studien*, Band II, hrsg. von Georg Feder, München-Duisburg 1969, Seite 206.

⁵ Armin Raab, *Funktionen des Unisono. Dargestellt an Streichquartetten und Messen Joseph Haydns*, Frankfurt 1990.

⁶ Brand führt an, dass diese Kompositionstechnik in Werken der Schüler von Alessandro Scarlatti und Nicola Porpora ebenso wie im Werk von Hasse anzutreffen ist. In: Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg 1941, Seite 31.

Foreword

In the sketch catalog he began in 1765, Joseph Haydn listed the *Responsoria de Venerabili* on page 8. The work was thought to be lost, and was only rediscovered in the National Museum, Prague in 1964. The title page of the contemporary copy of the parts, from the Convent of the Barmherziger Brüder in Kuks bears the inscription: "Quatuor Station / pro Festo Corporis Christi / à / 4tuor Voci Concertandi / Due Violini / Due Corni / Violone / con / Organo / Del Sig. Giuseppe Haydn".¹ Through a comparison with the music incipit in Haydn's "Entwurfkatalog," it has been possible to identify the "Quatuor Station" as his *Responsoria de Venerabili*.² Haydn's entry in the Entwurfkatalog occurs between compositions for baryton from 1765 and 1769, making it possible to date the four motets to this period. In 1766, after the death of Gregor Joseph Werner, Haydn was promoted to Kapellmeister, which carried with it the responsibility for church music at the Eisenstadt court, and the performance and composition of new liturgical works.

The four Eucharistic motets (Hob. XXIIIc:4) are based on verses 1–5, 7, 9 and 10 of the Corpus Christi sequence. The *Lauda Sion Salvatorem* is one of the three great hymns written by Saint Thomas Aquinas in 1263/64, commissioned by the Pope for the newly-introduced feast of Corpus Christi. The text, the "poetic condensing of Eucharistic theology,"³ graphically summarizes the teaching of the Catholic church on the sacrament of the altar.

The responsories were used liturgically in the sacramental procession of the feast, which has its origins in the vision of the Augustinian nun Juliana of Liège in the 13th century. The individual responsories are assigned to the four stations of the procession, at which the opening of the four gospels were recited. They were sung in the proclamation of the gospel, after the Blessing of the altar was placed on the altar and incensed. In the motets they do not correspond to the distichs of a responsory in Gregorian chant, but are categorized as free motets.

The instrumentation, with the organ and continuo suggests perfect place for which Haydn wrote. The motets were performed in the open air, with the organ and continuo, usually in the churches. However, with the organ and continuo, an open-air performance is possible.

Haydn's setting of the text gains a great deal from the close relationship between text and its setting to music. The poetic quality of the text was retained in setting the text to music. The flow of text is maintained through individual motives; the flow of text is maintained through harmonic means. The chordal-homophonic writing aids the comprehensibility of the text.

The choice of tempi ("Andante" for the 1st and 3rd movements, "Largo" for the 2nd and 4th) and keys (B flat ma-

ior, D minor, A major, E flat major) gives the four movements a feeling of cyclic unity, to which Haydn adds a subtly differentiated character through dynamic contrasts. The simplicity of the choral and instrumental writing, which support the vocal parts or accompany them *colle parte*, points to the local traditions of musical performance practice.

A typical feature of Haydn's church music after 1765 is his use of unison passages, employed for their contrasting tonal effect. In the responsories, unison is used for all the instrumental interludes and postludes, and in bars 16–18 of the fourth motet, Haydn the strings play in "double unison," i. e., the strings play one passage in unison and the vocal parts sing another passage in unison. In Haydn's early sacred works there are many places where the tenor vocal line is below the soprano line. The reason for this was Italian church music, where the Younger had introduced.

In their simplicity, Haydn's motets give expression to deep religious feelings. Many works written for the feast of Corpus Christi, including Mozart's motet for the Feast of Corpus Christi, 1791 for the Feast of Corpus Christi.

The editor wishes to thank Dr. Markéta Kármánová, Director of the Music-Historical Department of the National Museum, Prague for the reproduction of the manuscript for this edition.

© 2008

Elizabeth Robinson

Armin Kircher

¹ The *Responsoria de Venerabili* were first published as "Hymnus de Venerabili I–IV" by Irmgard Becker-Glauch in 1965.

² The entry of the "Mottetto de Venerabili," lacking its incipit, on the same page in the Entwurfkatalog probably refers to the four compositions in C major on the text *Lauda Sion* (Hob. XXIIIc:5), one of Haydn's early works.

³ Jan Heiner Tück, "Die Sequenz *Lauda Sion* als poetische Verdichtung der Eucharistie theologie des Thomas von Aquin", in: *Theologie und Glaube* 93 (2003), pp. 475–497.

⁴ Becker-Glauch doubts that both the horn parts were by Haydn himself. See: Irmgard Becker-Glauch, "Neue Forschungen zu Haydn's Kirchenmusik", in: *Haydn-Studien*, Vol. II, ed. Georg Feder, Munich-Duisburg, 1969, p. 206.

⁵ Armin Raab, *Funktionen des Unisono. Dargestellt an Streichquartetten und Messen Joseph Haydn's*, Frankfurt, 1990.

⁶ Brand mentioned that this compositional technique is also found in works by pupils of Alessandro Scarlatti and Nicola Porpora, as well as Hasse. In: Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg, 1941, p. 31.

Responsoria de venerabili Sacramento

Hob. XXIIIc:4

Joseph Haydn

1732–1809

I. Lauda Sion

komponiert 1765–1769

Andante

2 Corni in B

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo

Violoncello e Contrabbasso

Lau - da, lau - da, lau - da Si - on Sal

Lau - da, lau - da, lau - da Si - on

Lau - da, lau - da, lau - da Si - o

Lau - da, lau - da, lau - da - va -

5 7 8 6 6 4 3

to - rem,

to - re

tu - cem et pa - sto - rem,

tu - cem et pa - sto - rem,

tu - da du - cem et pa - sto - rem,

lau - da du - cem et pa - sto - rem,

4/2 6 6 4 4

Aufführungsdauer / Duration: ca. 8 min.

© 2009 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 51.996

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

edited by Armin Kircher
Basso continuo realization by
Paul Horn

11

in hy - mnis et can - ti - cis, lau - da, lau - da, in hy - mnis et
 in hy - mnis et can - ti - cis, lau - da, lau - da, in hy - mnis et
 in hy - mnis et can - ti - cis, lau - da, lau - da,
 in hy - mnis et can - ti - cis, lau - da, lau

4 6 [4] 6 6 6 6 6

17

can - ti - cis.
 a - ti - cis.
 t can - ti - cis.
 can - ti - cis, et can - ti - cis.

6 4 4

22

tr

tr

Quan-tum pot - - es, tan - - tum

Quan-tum pot - - es, tan - -

Quan - -

Quan -

27

au - de, qui - - a ma - - jor

au - de, qui - - a ma - - jor

- es, tan-tum au - de: qui - - a ma - - jor

- tum pot - es, tan-tum au - de: qui - - a ma - - jor

7 6 8 8

5 4 3 8

o - mni lau - de, nec lau - da - re - suf - fi - cis,

o - mni lau - de, nec lau - da - re - suf - fi - cis.

o - mni lau - de, nec lau - da - re - suf - fi

o - mni lau - de, nec lau - da - re - suf

6 # 4/3 3 #

nec lau - da - re suf - fi - cis. Lau - da, lau - da,

nec lau - da - re, suf - fi - cis. Lau - da, lau - da,

- re, lau - da - re suf - fi - cis. Lau - da, lau - da,

nec lau - da - re, suf - fi - cis. Lau - da, lau - da,

47 # 3 3 5 7

44

lau - da Si - on Sal - va - to - rem, lau-da Si - on, lau-da
 lau - da Si - on Sal - va - to - rem, lau-da Si - on,
 lau - da Si - on Sal - va - to - rem, Sal - va -
 lau - da Si - on Sal - va - to - rem,

Tasto solo

6 9 8 7 6 4 2

50

du - cem: - a ma - jor o - mni lau - de,
 du - cer qui - a ma - jor o - mni lau - de,
 rem: qui - a ma - jor o - mni lau - de,
 pa - sto - rem: qui - a ma - jor o - mni lau - de,

6 6 5 4 5 6

nec lau - da - re, lau - da-re suf - fi - cis, nec lau - da - re,
 nec lau - da - re, lau - da-re suf - fi - cis, nec lau - da - re,
 nec lau - da - re, lau - da-re suf - fi - cis, nec lau - da - re,
 nec lau - da - re, suf - - fi - cis, nec lau - da - re, suf - fi - cis, suf - fi - cis, suf - fi - cis.

nec lau - da - re, lau - da-re suf - fi - cis, suf - fi - cis, suf - fi - cis.
 re, lau - da-re suf - fi - cis, suf-fi - cis, suf-fi - cis.
 re, lau - da-re suf - fi - cis, suf - fi - cis, suf - fi - cis.
 nec lau - da - re, lau - da-re suf - fi - cis, suf - fi - cis, suf - fi - cis.

16

ta - lis, pa - nis vi - vus et vi - ta - lis ho - di - e, ho - di -
 ta - lis, pa - nis vi - vus et vi - ta - lis ho - di - e, di -
 ta - lis, pa - nis vi - vus et vi - ta - lis ho - di -
 ta - lis, pa - nis vi - vus et vi - ta - lis ho

24

e pro - ni - ai - tur. e - po - ni - tur. Quem in sa - crae men - sa
 e - po - ni - tur. Quem in sa - crae men - sa
 e - po - ni - tur. Quem in sa - crae men - sa
 e - po - ni - tur. Quem in sa - crae men - sa

coe - nae, tur - - bae fra-trum du - o - de - nae

coe - nae, tur - - bae fra-trum du - o - de - nae

coe - nae, tur - - bae fra-trum du - o - de - nae

coe - nae, tur - - bae fra-trum du - o - de

da - - non amb - - i - gi - tur, non,

da - amb - i - gi-tur, non amb - i - gi - tur, non,

non amb - - i - - gi - tur, non,

non amb - - i - - gi - tur, non,

senza Org.

46

non, da - tum non amb - - - i - - gi - tur,
 non, da - tum non amb - - - i - - gi -
 non, non amb - - - i -
 non, non amb - - -

[#]4
b3 6 8 b6 5 #

53

da - - - amb - - i - - - gi - tur.
 da non amb - i - - - gi - tur.
 tum non amb - i - - - gi - tur.
 da - - - tum non, non amb - i - - - gi - tur.

6 b #6 6 9 8 b #

III. Sit laus plena

Andante

2 Corni in A

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo
Violoncello e
Contrabbasso

Sit laus ple - - na, sit so - no - -

Sit laus ple - - na, sit so - no

Sit laus ple - - na, sit so

Sit laus ple - - na, sit

6 7 7

5

a - cun - da, sit de - co - ra

ju - cun - da, sit de - co - ra

sit ju - cun - da, sit de - co - ra

sit ju - cun - da, sit de - co - ra

7 [7]

10

men - tis ju - - bi - la - - ti - o, ju - bi -
 men - tis ju - - bi - la - - ti o, bi -
 men - tis ju - - bi - la - - ti
 men - tis ju - - bi - la -

5

15

la - - - - - ti-o, sit ju -
 la - - - - - ti-o, sit ju -
 - - - - - ti-o, sit ju -
 - - - - - ti-o, sit ju -

7 8 7 7 6 [7] [5^b] 4⁺ 6 2

21

cun-da, sit de-co-ra men-tis, men-tis ju-bi-la-ti-o.

cun-da, sit de-co-ra men-tis, men-tis ju-bi-la-ti-o.

cun-da, sit de-co-ra men-tis, men-tis ju-bi-la-ti

cun-da, sit de-co-ra men-tis, men-tis ju-bi-

6 5 6 6 7
4 3 4 4 #

27

In hac men-sa no-vi Re-

In hac men-sa no-vi Re-

In hac men-sa no-vi

In hac men-sa no-vi

6 4 6
5 5 5

33

gis, no - vum Pa - scha no - vae le - gis, no - vum Pa - scha no - vae
 gis, no - vum Pa - scha no - vae le - gis, no - vum P vae
 Re - gis, no - vum Pa - scha no - vae le - gis, no - vum Pa - scha no - vae le - gis, no - vum Pa - scha no - vae

6 5 #

39

le - gis, tus ter - mi - nat, pha - se
 ve - tus ter - mi - nat, pha - se
 se ve - tus ter - mi - nat, pha - se
 le pha - se ve - tus ter - mi - nat, pha - se

4/3 6 #2 6 6/5

45

ve - tus ter - mi - nat. Sit laus

ve - tus ter - mi - nat. Sit

ve - tus ter - - mi - nat.

ve - tus ter - - mi - nat.

6 #

4

51

ple - no so - no - ra, sit ju -

ple - no so - no - ra, sit ju -

so - no - ra, sit ju -

so - no - ra, sit ju -

sit so - no - ra, sit ju -

7 7

56

cun - da, sit de - co - ra men - tis ju - bi - la - ti -

cun - da, sit de - co - ra men - tis ju - bi - la - ti -

cun - da, sit de - co - ra men - tis ju - bi - la - ti -

cun - da, sit de - co - ra men - tis ju - bi - la - ti -

47 7 7

62

o. hac men - sa no - vi Re - gis, no - vum Pa - scha no - vae

o. hac men - sa no - vi Re - gis, no - vum Pa - scha no - vae

In hac men - sa no - vi Re - gis, no - vum Pa - scha no - vae

In hac men - sa no - vi Re - gis, no - vum Pa - scha no - vae

7 7 6 5
4 3

67

le - gis, pha - - se ve - tus, pha-se ve-tus ter - mi - nat,
 le - gis, pha - - se ve - tus, pha-se ve-tus ter - mi - nat,
 le - gis, pha - - se ve - tus, pha-se ve-tus ter - mi - nat,
 le - gis, pha - - se ve - tus, pha-se ve-tus ter

6
4

7

72

pha - se ... us ter - mi - nat.
 pha - t ... se ve-tus ter - mi - nat.
 us, pha-se ve-tus ter - mi-nat.
 ve - tus, pha-se ve-tus ter - mi-nat.

7

IV. Quod in coena

Largo

2 Corni in Es

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo
Violoncello e
Contrabbasso

Quod, quod, quod in coe - na Chri - stus

Quod, quod, quod in coe - na Chri - stus

Quod, quod, quod in coe - na Chri - stus

Quod, quod, quod in coe - na Chri - stus

6

ges-sit.

ci - en - dum hoc ex - pres - sit in su - i me -

ci - en - dum hoc ex - pres - sit in su - i me -

fa - - ci - en - dum hoc ex - pres - sit in su - i me -

fa - - ci - en - dum hoc ex - pres - sit in su - i me -

7

4 4 6
2

6 6
4 3

11

mo - ri-am, in su - i me - mo - ri-am, hoc ex - pres-sit, in coe-na ges-sit, in

mo - ri-am, in su - i me - mo - ri-am, hoc ex - pres-sit, in coe-na ges-si

mo - ri-am, in su - i me - mo - ri-am, hoc ex - pres-sit, in coe-na

mo - ri-am, in su - i me - mo - ri-am, hoc ex - pres-sit,

16

su - i n. me - - - mo - - - ri -

su - n. me - - - mo - - - ri -

ri-am, me - - - mo - - - ri -

me - mo - ri-am, me - - - mo - - - ri -

21

am, me - mo - ri - am, me - mo - ri - am.

am, me - mo - ri - am, me - mo - ri - am.

am, me - mo - ri - am, me - mo - ri - am.

am, me - mo - ri - am, me - m

26

Do - - cti sa - - cris

Do - - cti sa - - cris

Do - - cti sa - - cris

Do - - cti sa - - cris

31

in - sti - tu - tis, pa - nem, vi - num in sa - lu - tis con-se -
 in - sti - tu - tis, pa - nem, vi - num in sa - lu - tis
 in - sti - tu - tis, pa - nem, vi - num in sa - lu -
 in - sti - tu - tis, pa - nem, vi - num

b h 7 7

36

cra - mus, con - Do - cti sa - cris in - sti - tu - tis,
 cra - mu se - sti - am. Do - cti sa - cris in - sti - tu - tis,
 - mus ho - sti - am. Do - cti sa - cris in - sti - tu - tis,
 a - se - cra - mus ho - sti - am. Do - cti sa - cris in - sti - tu - tis,

h6 b7

42

sa - cris, pa - nem, vi - num con - - se - cra - - - mus

sa - cris, pa - nem, vi - num con - - se - cra - - -

sa - cris, pa - nem, vi - num con - - se - cra -

sa - cris, pa - nem, vi - num con - - se -

6 6 5 4 6

48

ho - - - am, con - se - cra - mus, con - se -

ho - - - sti - am, con - se - cra - mus, con - se -

- - sti - am, con - se - cra - mus, con - se -

hi - - - sti - am, con - se - cra - mus, con - se -

b7 3 = = = = 6

54

cra - mus ho - - sti - am, ho - - sti - am,
 cra - mus ho - - sti - am, ho - sti - am,
 cra - mus ho - sti - am, ho - - sti - ar,
 cra - mus ho - sti - am, ho - sti

7

59

ho - - s, - - - - - sti - am.
 on - se - cra - mus ho - - - sti - am.
 con - se - cra - mus ho - - - sti - am.
 am, con - se - cra - mus, ho - - - sti - am.

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Stimmenabschrift aus dem Konvent der Barmherzigen Brüder in Kuks

Národní Muzeum – České Muzeum Hudby (Nationalmuseum – Tschechisches Museum für Musik), Prag, Signatur: XLIX.E. 264

Aufschrift des Titelblattes: „Quatuor Station / pro Festo Corporis Christi / à / 4tuor Voci Concertandi / Due Violini / Due Corni / Violone / con / Organo / Del Sig. Giuseppe Haydn“.

Das Material besteht aus 10 Einzelstimmen (Angabe der originalen Schlüsselung, sofern von der vorliegenden Edition abweichend, und Anzahl der beschriebenen Notenseiten): „Organo“ (bezifferter Bass, 4 S.), „Soprano“ (c₁-Schlüssel, 4 S.), „Alto“ (c₃-Schlüssel, 4 S.), „Tenore.“ (c₄-Schlüssel, 4 S.), „Basso“ (4 S.), „Violino 1^{mo}“ (4 S.), „Violino 2^{do}“ (4 S.), „Violone“ (4 S.), „Cornu 1^{mo}“ (2 S.) und „Cornu 2^{do}“ (2 S.).

II. Zur Edition

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Schlüsselung, der Balken- und Notensetzung, der Halsung der Noten, der Setzung von Akzidentien und Warnungsakzidentien sowie der Schreibweise von Tempo- und Dynamikangaben gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Abkürzende Schreibweisen werden ohne Einzelnachweis ausnotiert. Ergänzungen des Herausgebers, die sich nicht auf die Quelle stützen können, sind in den Noten deutlich gekennzeichnet: Akzidentien (außer bloßen Warnungsakzidentien) und Dynamikangaben in Klammern durch Strichelung, Vorschlagsnoten und Ziffern durch eckige Klammern, Beischriften in kleiner Schrift. Bei hinzugefügten Staccati werden keine Keile verwendet. Sonstige Abweichungen sind in den Einzelmerkungen (Teil III des Kritischen Berichts) wiesen.

Der Generalbass wurde an der Quelle enthaltener Horn, Ravensburg, ausgeschrieben.

III. Einzelmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Cor = Corno (I/II), Org = Organo, S = Soprano, T = Tenore, VI = Violino (I/II), Vne = Violone.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note, Vorschlagsnote, Pause) – Quellenbefund.

I. Lauda Sion

5	Org 1	Bezifferung $\frac{8}{8}$
9	VI II 1	undeutlich, ob Bogen zur 2. oder zur 3. Note
12	Vne 7	ohne Bogen zu 13.1
13	S 1	Sechzehntelvorschlag
15	A 3–4	Viertelpause
19	Vne 3–9	ohne Keile
25	Org 2–6	ohne Keile
46	Org 3	Bezifferung $\frac{8}{8}$ erst 46.4
55	A 1	f ¹ (statt g ¹)

II. Laudis thema specialis

1–59	Alle	Generelles Vorzeichen das <i>b</i> jeweils einzeln
1/2	Vne 2–4	jeweils ohne Keile
3	Vne 2–4	es
12	Org 2	Bezifferung $\frac{1}{2}$
23	Org 1	ursprünglich Buchstabe
26	Vne 1–4	ohne Keile
26	Org 4	f
27	Org 3	f
35/36	Org 2	f

III. Sit laus pler

4	S 1	v
4		hr
5		ne
26		Notenkopf korrigiert zu g
27	7	
50		Keile
		Noten (statt Viertelnote)
		ohne Keile
		es ¹ – d ¹
		p erst 12.1
		ohne p
		p (statt f)
		p
		f
		Bogen zu T. 19
		ohne Keile
		jeweils ohne Bogen
		p bereits 44.1
		p
		ohne p
		ohne Fermate