

Johann Adolf
Hasse

Werke

Herausgegeben von der
Hasse-Gesellschaft Bergedorf e.V.

Abteilung IV:
Kirchenmusik, Band 4

Johann Adolf
Hasse

Requiem in B
Requiem in C

Herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Editionsleitung:
Wolfgang Hochstein

Editionsbeirat:
Andrea Hartmann, Klaus Hofmann, Raffaele Mellace,
Steffen Voss, Uwe Wolf (beratend)

Redaktionsanschrift:
Hase-Gesellschaft Bergedorf e.V.
Johann-Adolf-Hase-Platz 1
D-21029 Hamburg
www.hase-gesellschaft-bergedorf.de

Satz: Carus-Verlag Stuttgart
Druck und Bindung: Memminger MedienCentrum

© 2021 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 50.708
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
Printed in Germany
ISMN M-007-24568-9
ISBN 978-3-89948-429-8

Zu diesen Werken ist das folgende Aufführungsmaterial
erhältlich:
Partitur (Band der Hase-Werkausgabe, Carus 50.708).

Requiem in B
Partitur (Einzelausgabe ohne Kritischen Bericht; Carus 50.752)
Klavierauszug (Carus 50.752/03)
komplettes Orchestermaterial (Carus 50.752/19).

⬇️ Digitale Ausgaben sind erhältlich:
www.carus-verlag.com/5075200

Requiem in C
Partitur (Einzelausgabe ohne Kritischen Bericht; Carus 50.751)
Klavierauszug (Carus 50.751/03)
komplettes Orchestermaterial (Carus 50.751/19).
Das Werk wurde vom Dresdner Kammerchor und vom Dresdner
Barockorchester unter der Leitung von Hans-Christoph Rademann
auf CD eingespielt (Carus 83.349).

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

The following performance material is available:
full score (volume of the Hase-Werkausgabe, Carus 50.708).

Requiem in B
full score (separate edition without Critical Report; Carus 50.752)
vocal score (Carus 50.752/03)
complete orchestral material (Carus 50.752/19).

⬇️ Digital editions for this work are listed at
www.carus-verlag.com/5075200

Requiem in C
full score (separate edition without Critical Report; Carus 50.751)
vocal score (Carus 50.751/03)
complete orchestral material (Carus 50.751/19).
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).

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

Inhalt / Contents

Vorbemerkung	VI	Requiem in C	
Einleitung	VII	Introitus et Kyrie	
Preface	XIII	1. Requiem aeternam (Coro SATB)	40
Introduction	XIV	2. Te decet hymnus (Coro TB)	48
		3. Exaudi orationem meam (Alto solo)	49
Abbildungen / Illustrations	XXI	4. Kyrie eleison I (Coro)	54
		5. Christe eleison (Coro)	58
		Kyrie eleison II (Coro)	63
Requiem in B		Sequentia	
Introitus et Kyrie		6. Dies irae (Solo A, Coro)	65
1. Requiem aeternam (Soli SSATTB, Coro SATB)	2	7. Tuba mirum (Coro)	68
2. Te decet hymnus (Coro)	7	8. Mors stupebit (Soli ATTB, Coro)	76
3. Kyrie eleison (Soli SSAT, Coro)	10	9. Recordare (Alto solo)	85
Offertorium		10. Quaerens me (Tenore solo)	90
4. Domine Jesu Christe (Soli AATB, Coro)	12	11. Juste judex (Coro)	99
5. Hostias et preces (Soli SAA)	16	12. Inter oves (Alto solo)	101
Sanctus et Benedictus		13. Lacrimosa (Soli SA, Coro)	113
6. Sanctus (Coro)	19	Offertorium	
7. Benedictus (Soli AA)	25	14. Domine Jesu Christe (Soli AATB, Coro)	123
8. Osanna (Coro)	28	15. Hostias et preces (Soli SAA)	127
Agnus Dei		Sanctus et Benedictus	
9. Agnus Dei (Soprano solo)	32	16. Sanctus (Soli SS, Coro)	130
Communio		17. Benedictus (Alto solo)	135
10. Lux aeterna (Coro TB)	37	Agnus Dei	
Requiem aeternam (1.) da capo		18. Agnus Dei (Soli AA)	138
		Communio	
		19. Lux aeterna (Coro TB)	142
		Requiem aeternam (1.) da capo	
		Anhang / Appendix	
		Requiem in B: Kyrie II (Soli SSAT, Coro)	143
		Kritischer Bericht	
		I. Die Quellen	146
		II. Prinzipien der Edition	151
		III. Textkritische Anmerkungen	152

Vorbemerkung

Anlässlich der 300. Wiederkehr des Geburtstages von Johann Adolf Hasse (1699–1783) hat die Hasse-Gesellschaft Bergedorf damit begonnen, eine Auswahl der Werke des in Bergedorf bei Hamburg geborenen Komponisten in einer kritischen Edition herauszugeben. Die Hasse-Werkausgabe (HWA) soll der Wissenschaft einen einwandfreien Text der vorgelegten Kompositionen liefern und zugleich als Grundlage für praktische Aufführungen dienen.

Die HWA gliedert sich in sechs Abteilungen:

- Abteilung I: Opern, Intermezzi
- Abteilung II: Serenate, Feste teatrali
- Abteilung III: Oratorien
- Abteilung IV: Kirchenmusik
- Abteilung V: Weltliche Kantaten, Vokale Kammermusik
- Abteilung VI: Instrumentalmusik

Innerhalb der Abteilungen werden die Bände nach der Folge ihres Erscheinens gezählt.

Jeder Band enthält ein umfangreiches Werk oder mehrere artverwandte Kompositionen, dazu eine Einleitung mit Hinweisen zur Entstehungsgeschichte, zur Überlieferung und zur Aufführungspraxis, einige Abbildungen sowie den Kritischen Bericht. Von Kompositionen, die in mehreren authentischen Fassungen überliefert sind, wird in der Regel eine davon zur Veröffentlichung ausgewählt. Die Ausgaben mit Vokalkompositionen bringen deren Texte mit deutscher und englischer Übersetzung separat zum Abdruck, sofern es sich jedenfalls nicht um die allgemein bekannten liturgischen Texte von Messe und Requiem handelt. Den Bänden der Abteilungen I bis III ist das originale Libretto der jeweils edierten Fassung – soweit es erhalten ist – als Reprint beigegeben.

Die Partituranordnung wird gemäß der für die Musik des 18. Jahrhunderts üblichen modernen Praxis standardisiert (Holzbläser, Blechbläser und Pauken, hohe Streicher, Singstimmen, Generalbass); bei transponierenden Instrumenten bleibt die originale Notierung erhalten. Grundsätzlich werden nur die heute gebräuchlichen Schlüssel verwendet.

Der Befund der Hauptquelle wird in normaler Stichgröße und gerader Schrift wiedergegeben; dynamische Zeichen und Triller erscheinen in der üblichen geschwungenen Type. Das Notenbild wird in Bezug auf Balkensetzung, Halsung oder rhythmische Notierungen behutsam modernisiert und vereinheitlicht. Die Schreibung der Gesangstexte erfolgt nach heute gültigen Normen bei Wahrung des originalen Laut-

standes. Hinzufügungen des Herausgebers sind auf folgende Weise kenntlich gemacht: Ergänzte Noten, Pausen, dynamische Zeichen, Triller, Akzidenzien und Keile erscheinen in Kleinstich; hinzugefügte Bögen werden gestrichelt. Ergänzungen von Beischriften sind kursiv gesetzt. Hiervon ausgenommen sind Werktitel, Überschriften, Satzbezeichnungen und Besetzungsangaben: Sie erscheinen, auch wenn es sich um Ergänzungen des Herausgebers handelt, in normalisierter Schreibweise und gerader Schrift. In besonderen Fällen (z. B. bei Staccatopunkten oder Akzidenzien vor Vorschlagsnoten) werden eckige Klammern zur Kennzeichnung von Herausgeberzutaten verwendet. Stimmen, die in der Quelle nicht ausgeschrieben, sondern durch einen verbalen Hinweis aus einer anderen Stimmen abzuleiten sind (z. B. „col Basso“), sind mit Häkchen (← →) über den jeweiligen Systemen gekennzeichnet.

Die Partitur enthält eine kleingestochene Aussetzung des Generalbasses als Ausführungsvorschlag.

Einleitung

Mit Dekret vom 1. Dezember 1733 war Johann Adolf Hasse zum Hofkapellmeister in Dresden ernannt worden. Durch die erfolgreiche Aufführung seiner Oper *Cleofide* im September 1731 und durch weitere Beweise seiner Kunst hatte sich der Komponist für diese herausragende Stellung empfohlen; gleichzeitig erhielt seine Frau Faustina (geb. Bordoni), eine der bedeutendsten Sängerinnen ihrer Zeit, ein Engagement als Primadonna im Ensemble der Hofmusik. Aus Italien kommend, traf Hasse mit seiner Familie Anfang Februar 1734 in Dresden ein. Dort hatte die politische Führung inzwischen gewechselt: Der legendäre „August der Starke“ – offiziell: Friedrich August I. (als Kurfürst von Sachsen) bzw. August II. (als polnischer König) – war am 1. Februar 1733 gestorben, und sein Sohn Friedrich August II. hatte die Regierung übernommen. Nach heftigen Auseinandersetzungen zwischen Gegnern und Befürwortern wurde der neue Kurfürst schließlich ebenso wie sein Vater zum König von Polen (nach offizieller Terminologie: König *in* Polen) gewählt; als solcher hieß er August III. Zusammen mit seiner Frau, der Habsburger Kaisertochter Maria Josepha, war der neue Herrscher den Künsten sehr zugetan und förderte seinen Kapellmeister nach Kräften. So konnte Hasse in den rund 30 Jahren seiner Tätigkeit am sächsisch-polnischen Hof das dortige Musikleben auf ein internationales Spitzenniveau führen. Seine Aufgabe als Kapellmeister 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 Zu diesen Werken gehören die hier vorgelegten Requiem-Vertonungen in B-Dur und in C-Dur. Beide sind durch zuverlässige Quellen bezeugt. Bis auf das darin enthaltene Offertorium handelt es sich bei dem Requiem in B um einen Erstdruck.

Das Requiem in B

Zur Entstehung und zur Bestimmung des Requiems in B ist nichts Genaues bekannt. Das als einzige Quelle des gesamten Werkes in Mailand aufbewahrte Autograph trägt lediglich die Ortsangabe „Dresden“,² und der Schriftbefund legt eine Entstehungszeit zwischen 1755 und 1760 nahe: In diesen Jahren nämlich wandelte sich Hasses Schreibweise der Taktzeichen von vertikal übereinander gestellten Ziffern zu solchen, die

leicht versetzt und mit schrägem Bruchstrich geschrieben sind.³ Das Nebeneinander beider Notationsweisen ist außer in datierten Hasse-Manuskripten ab der Mitte der 1750er Jahre auch im Autograph dieser Totenmesse anzutreffen.⁴ Bislang völlig ungeklärt ist der Anlass für die Komposition, und da das in anderen Fällen oft hilfreiche *Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae* – ein chronologischer Bericht der Dresdner Jesuiten über das katholische Leben der Stadt – für die Jahre von 1743 bis 1758 fehlt, kann auf diese Informationsquelle nicht zurückgegriffen werden. Aus anderen Jahrgängen des *Diariums* wissen wir allerdings, dass es am Dresdner Hof üblich war, zu Allerseelen ein orchesterbegleitetes Requiem („Requiem solenne“) für alle Toten aufzuführen und dass darüber hinaus bei Jahresgedächtnissen für verstorbene Mitglieder des Herrscherhauses ebenfalls ein Requiem gegeben wurde.⁵ Außerdem konnten Adelige oder hohe Geistliche mit einer mehrstimmigen Totenmesse geehrt werden. Sollte Hasses Requiem in B für einen dieser Anlässe bestimmt gewesen sein – was bisher nicht auszuschließen ist –, irritiert allerdings die Tatsache, dass in den alten Katalogen der Dresdner Hofmusik jeglicher Hinweis auf das Werk fehlt.⁶ Demzufolge dürfte es seinerzeit weder eine Partiturabschrift noch Stimmenmaterial für Aufführungszwecke gegeben haben. Deshalb drängen sich folgende Fragen auf: Könnte Hasse die Komposition ohne konkreten Anlass, sozusagen „auf Vorrat“ geschrieben und unter seinen Manuskripten zurückgehalten haben? Oder wurde das Werk zwar bei ihm in Auftrag gegeben, kam dann aber doch nicht zum Einsatz? Vermutungen dieser Art werden durch den Umstand gestützt, dass Hasse mehrere Teile aus dem B-Dur-Requiem in seinen späteren Totenmessen in C und Es wiederverwendet hat. Die beiden letztgenannten Werke waren für die Exequien von König August III. (1763) und Kurfürst Friedrich Christian (1764) bestimmt. Hätte es sich nicht von selbst verboten, bei den offiziellen Trauerfeiern für die Landesherrn ältere Teile einer

¹ Seit der politisch motivierten Konversion Augusts des Starken 1697 war der sächsische Hof wieder katholisch – sehr zum Argwohn der lutherischen Bevölkerung. Auch Hasse, der aus einer norddeutschen Familie evangelischer Kirchenmusiker stammte, hatte am 1. August 1724 in Neapel die Konfession gewechselt.

² Bibliothek des Conservatorio di musica „G. Verdi“, Signatur M.S.M.S. 141–1/2.

³ Vgl. Wolfgang Hochstein, „Die Überlieferung von Hasses Messen in den Bibliotheken zu Dresden und Mailand“, in: *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, hg. von Szymon Paczkowski und Alina Żorawska-Witkowska, Warschau 2002 (Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis B/XII), S. 155–173, bes. S. 171–172. – Siehe im vorliegenden Band auch die Abbildungen 1–3.

⁴ Weitere Beispiele sind die Autographen der Missa in G von 1756 und der Oper *Demofonte* in der Fassung von 1758.

⁵ Vgl. Wolfgang Reich/Siegfried Seifert, „Exzerpte aus dem *Diarium Missionis S. J. Dresdae*“, in: *Zelenka-Studien II*, hg. von Günter Gattermann und Wolfgang Reich, Sankt Augustin 1997 (Deutsche Musik im Osten 12), S. 315–379. Siehe auch Gerhard Poppe, „Ein weiterer Faszikel aus dem *Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae* wiederaufgefunden“, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik*. Jahrbuch 2006, S. 193–204.

⁶ Vgl. die Reproduktionen aus dem *Catalogo <Thematico> della Musica di Chiesa [...] von 1765* und aus dem vom Ende des 18. Jahrhunderts stammenden *Catalogo della Musica di Chiesa composta di Giov. Adolfo Hasse*, in: *Hasse-Studien 4*, Stuttgart 1998, S. 51–87.

in Dresden bereits bekannten Komposition wiederzuverwenden? Eine weitere Bestätigung unserer Überlegungen liefert das Kyrie, das in der überlieferten unvollständigen Form für eine Aufführung in der Liturgie kaum zu gebrauchen ist; wir kommen darauf zurück.

Das Requiem in B ist ein eher klein dimensioniertes Werk. Dies zeigt sich schon äußerlich im Verzicht auf eine Vertonung der Sequenz, die mit ihrem umfangreichen Text den Schwerpunkt mancher anderer Totenmessen bildet. Graduale und Tractus fehlen ebenfalls, doch wurden diese Sätze ohnehin nur selten mehrstimmig bearbeitet (in Dresden anscheinend nie). So besteht das B-Dur-Requiem aus den liturgischen Teilen Introitus, Kyrie, Offertorium, Sanctus mit Benedictus, Agnus Dei und Communio. Solistische Partien in Form einer Arie, eines Duets und eines Terzets gibt es für Sopran und zwei Altstimmen, während ein weiterer Sopran, zwei Solo-Tenöre und der Bass nur kurze Episoden innerhalb von Tutti-Sätzen zu singen haben. Das Instrumentarium umfasst je zwei Flöten, Oboen und Hörner sowie Streicher und Generalbass. Oboen wirken in den chorischen Sätzen mit; dann wird der Generalbass üblicherweise auch durch Fagotte verstärkt.⁷ Hörner kommen nur im Sanctus zum Einsatz, die Flöten in der Agnus-Dei-Arie.

Ein Merkmal vieler Totenmessen des 17. und 18. Jahrhunderts ist die Bezugnahme auf den Stile antico (auch: Stile osservato) und auf gregorianische Singweisen. Man kann dies als Zeichen einer „konservativen Haltung“ verstehen, die für den „mit dem Tod verbundenen Ritus“ als angemessen empfunden wurde.⁸ In Hasses B-Dur-Komposition repräsentiert der Abschnitt „Et tibi reddetur“ aus dem Introitus den Stile antico; dabei indiziert die Überschrift „A cappella“ keineswegs eine rein vokale Vortragsart, wohl aber den Verzicht auf eine ausgeprägte instrumentale Idiomatik und stattdessen die generelle Verdoppelung der Singstimmen durch das Orchester. Bezugnahmen auf die Gregorianik können in Form einstimmiger Intonationen oder als Zitat innerhalb eines mehrstimmigen Satzes zutage treten. Im B-Dur-Requiem gibt es solche Zitate im Introitus zu Beginn des Psalmverses „Te decet hymnus“ und am Anfang der Communio „Lux aeterna“.⁹ Dass die dort gebrauchten Choralmelodien sich nicht genau mit den inzwischen standardisierten Fassungen der Editio Vaticana decken, erklärt sich mit verschiedenen lokalen Traditionen, wie es sie damals gab. Mit seiner Verwendung der liturgischen Melodien schließt sich Hasse einem in Dresden bekannten Vorbild an: dem Requiem in D (Z WV 46), das Jan Dismas Zelenka 1733 für August den Starken

geschrieben hatte.¹⁰ Beide Komponisten zitieren zu „Te decet hymnus“ denselben Cantus firmus und folgen damit zugleich dem älteren Requiem in F von Antonio Lotti, von dem es in Dresden zwei Partiturabschriften und Aufführungsmaterial gibt.¹¹ Zelenka wie Hasse lassen gegen Ende ihrer Werke auch die Communio mit gregorianischer Intonation einstimmig beginnen.¹² Doch damit nicht genug, denn als weitere Besonderheit sind die Totenmessen beider Komponisten durch eine bemerkenswerte Textvariante im Offertorium verbunden. Normalerweise heißt es innerhalb des Versus „Hostias et preces“ nämlich: „Tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine, de morte transire ad vitam“ – also in einer im Plural abgefassten Formulierung. Zelenka und Hasse verwenden hingegen den Singular: „Tu suscipe pro anima illa, cujus hodie memoriam facimus: fac eam, Domine, de morte transire ad vitam“. Es wäre zu untersuchen, ob diese Textvariante auch anderenorts anzutreffen ist.

Insgesamt noch enger als mit Zelenka ist die Hasse'sche Komposition mit dem genannten Requiem in F von Antonio Lotti verbunden: Gleich zu Beginn des Introitus greift Hasse mit den sich im *piano* auffächernden Tonrepetitionen der Streicher auf Lotti zurück, wobei Letzterer danach allerdings die gregorianische Singweise verarbeitet. Im Anschluss an das erwähnte Zitat bei „Te decet hymnus“ offenbart das imitierend durchgeführte Soggetto von „Et tibi reddetur votum in Jerusalem“ erneut die Nähe beider Werke zueinander. Besonders frappierend sind Hasses Bezugnahmen auf Lotti dann aber im Offertorium: In den ersten acht Takten des „Domine Jesu Christe“ ist die rhythmische Deklamation in beiden Werken nahezu identisch; auch im Harmonischen gibt es manche Ähnlichkeiten, und die Partiturbilder unterscheiden sich kaum voneinander.¹³ 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.¹⁴ 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 (Takte 38–40) 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!

⁷ Dass Fagotte grundsätzlich mitzuwirken haben, ist aus der originalen Anweisung „senza Fagotti“ zu Beginn des Satzes „Te decet hymnus“ zu folgern.

⁸ Ursula Reichert, Art. „Requiem. A. Bis 1600“, in: *MGG²*, Sachteil Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 156–265, Zitat Sp. 159.

⁹ Näheres bei Wolfram Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764*, Tutzing 2001 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 22), bes. S. 125–134 und S. 338–343. Hasses Requiem in B wird von Hader als „Mailänder Requiem“ bezeichnet, was insofern etwas irritiert, als dass das Werk eindeutig mit Dresden lokalisiert ist und lediglich sein Autograph in Mailand aufbewahrt wird.

¹⁰ Nachweis: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur *Mus.2358-D-81*.

¹¹ Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signaturen *Mus.2159-D-7* und *-7a* (Partituren) sowie *Mus.2159-D-7b* (Stimmen).

¹² Lotti hat die Communio nicht mehr vertont.

¹³ Siehe die Abbildungen 4 und 5 im vorliegenden Band.

¹⁴ Wenn Hasse unüberhörbar auf die älteren Werke von Zelenka und Lotti Bezug nimmt, äußert sich darin ein Phänomen, das auch später bei Naumann zutage tritt, der sich seinerseits in einigen Kompositionen deutlich auf Hasse bezieht: Die neuen Werke stellen sich durch ein derart bewusstes Anknüpfen in eine Traditionslinie mit den älteren und erwecken beim Hörer den Schein des Bekannten. Vgl. Wolfgang Hochstein, „Hasses Auswirkungen auf die Kirchenmusik von Johann Gottlieb Naumann“, in: *Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, hg. von Ortrun Landmann und Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim 2006 (Dresdner Beiträge zur Musikforschung 2), S. 121–138, bes. S. 137.

Trotz seiner Dur-Tonalität ist der erste, aus zwei korrespondierenden Teilen gebaute „Requiem“-Satz ein expressives Stück von großer harmonischer Dichte. Auffallend kurz ist das Kyrie, das nach dem „Christe eleison“ halbschlüssig endet und in dieser Form offenbar unfertig geblieben ist; allerdings ist nicht auszuschließen, dass dem Manuskript die Seiten mit dem ursprünglichen Kyrie-Schluss abhanden gekommen sind. Als Abschluss wäre hier z. B. eine variierte Wiederaufnahme des Kyrie-Anfangs oder ein in B stehendes Fugato zu erwarten – in Anbetracht der Gesamtproportion aber in knapper Form. Um dem liturgischen Satz zu einem einigermaßen befriedigenden Ende zu verhelfen, hat der Herausgeber aus vorhandenem Material einen Ausführungsvorschlag entwickelt, der im Anhang mitgeteilt wird (S. 143).

Mit manchen weiteren Eigenschaften seines B-Dur-Requiem schließt sich Hasse den Konventionen an. Dies betrifft am Ende des Offertoriums die wörtliche Wiederholung von „Quam olim Abrahae“, den Tempowechsel bei „Pleni sunt caeli“ im Sanctus, die Wiederholung der „Osanna“-Musik nach dem Benedictus und die Tatsache, dass zum „Requiem“-Versus aus der Communio der textgleiche Beginn des Introitus zu wiederholen ist (hier allerdings mit Verzicht auf die Repetenda „Cum sanctis tuis“). Auch die solistischen Besetzungen von Benedictus und Agnus Dei sind in diesem Zusammenhang zu nennen; dabei tritt in den besagten Solosätzen erneut die Fähigkeit des Komponisten zutage, Stücke von sinnlicher Schönheit bei zugleich großer Ausdruckstiefe zu schreiben. An mehreren Stellen der Komposition – so am Schluss des unvollendeten Kyrie oder in den Takten 16 und 28 des Agnus Dei – kommt mit dem Vorhalt der verminderten Oktave vor der kleinen oder verminderten Septime ein Mittel zum Einsatz, das für die damalige Zeit als Zeichen höchster Intensität gelten kann: Bei herausgehobenen Halbschluss-Vorbereitungen gebraucht der Komponist diese Formel so gern, dass man geradezu von einem „Hasse-Vorhalt“ sprechen kann.

Das Requiem in C¹⁵

Durch sein Bündnis mit der Habsburgermonarchie unter Maria Theresia war das Kurfürstentum Sachsen in den Siebenjährigen Krieg (1756–1763) verwickelt und in eine Gegnerschaft zu Preußen unter Friedrich II. gebracht – für Hasse

insofern eine prekäre Situation, als er mit beiden Herrschern persönlich bekannt war und seine Musik von ihnen gleichermaßen geschätzt wurde. Der Komponist hielt sich während der Kriegsjahre zunächst in Italien, dann vor allem in Wien und schließlich in Warschau auf und traf erst im April 1763, bald nach dem Frieden von Hubertusburg, wieder in Dresden ein. Trotz der Nachwirkungen des Krieges unternahm Hasse den Versuch, das höfische Musikleben wieder zu beleben. Er brachte im August eine neue Vertonung des *Siroe* heraus und plante mit einer revidierten Fassung des *Leucippo* eine weitere Opernpremiere für den Geburtstag des Königs am 7. Oktober. Dazu kam es jedoch nicht, weil August III. zwei Tage vorher plötzlich starb.

Die viertägigen Exequien für den Landesherrn begannen am 21. November 1763 in der neuen katholischen Hofkirche, der heutigen Kathedrale des Bistums Dresden-Meißen. Der *Historische Kern Dresdnischer Merkwürdigkeiten* bestätigt die Aufführung Hasse'scher Musik innerhalb der Trauerfeierlichkeiten, und obwohl keine Komposition namentlich genannt wird, besteht kein Zweifel daran, dass dessen C-Dur-Requiem bei dieser Gelegenheit erklingen ist:

Den 21. Nov. Nachmittags von 4. bis 6. Uhr sind die solennen Exequien für dem[!] höchstsel. König mit einer Todenmetten [...] und einer, von dem Oberkapellmeister, Herrn Hassen, componirten Trauermusik, angefangen worden. [...] Den 22. Nov. Vormittags [...] ist in der Kathol. Kirche [...] unter einer trefflichen Musik, das Hochamt von dem Päbstl. Nuntio bey dem Castro Doloris gehalten worden [...].¹⁶

Für Komposition, Erstellung des Notenmaterials und Einstudierung standen also nicht einmal sieben Wochen zur Verfügung.

Wie es sich für den Anlass geziemt, ist das C-Dur-Requiem eine „königliche“ Totenmesse im Stil einer Missa solennis, zu deren Orchesterbesetzung außer Flöten, Oboen, Fagotten, Hörnern, Streichern und Generalbass auch Trompeten und Pauken gehören – nicht anders als in Zelenkas Requiem für August den Starken von 1733. An Gesangssolisten werden Sopran, zwei Alte, zwei Tenöre und Bass eingesetzt; dabei sind mit großer Wahrscheinlichkeit auch jene Sängerinnen und Sänger zum Einsatz gekommen, die kurz zuvor im *Siroe* mitgewirkt hatten, unter ihnen der namhafte Tenor Angelo Amorevoli und der Altkastrat Pasquale Bruscolini.¹⁷

¹⁵ Spezialliteratur zum Requiem in C: Walther Müller, *Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist*, Leipzig 1911, bes. S. 94–102; David James Wilson, *The Masses of Johann Adolf Hasse*, Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign 1973, bes. S. 111–129 (mit eigener Abschrift des Werkes auf S. 257–370); 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, S. 37–48; Wolfgang Horn, „Requiem“ und ‚Vivat Rex‘. Bemerkungen zum Charakter der Dresdner ‚Requiem zum Herrschertod‘ von Jan Dismas Zelenka (1733) und Johann Adolf Hasse (1763)“, in: *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert*, Michaelstein 2001 (Michaelsteiner Konferenzberichte 59), S. 157–176; Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik*, 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.

¹⁶ *Historischer Kern Dresdnischer Merkwürdigkeiten*, November 1763, Teil 2, S. 6. Abdruck bei Ortrun Landmann, „Hassiana im Sächsischen Staatsarchiv zu Dresden“, in: *Hasse-Studien* 7, Stuttgart 2012, S. 5–53, bes. S. 32–34. Bis 1850 sind alljährliche Wiederaufführungen des Werkes zum Gedenken an August III. nachweisbar; vgl. Müller, *Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist*, S. 79. – Ein Castrum doloris ist eine eigens für die Exequien errichtete Trauerkapelle innerhalb der Kirche; darin stand der Katafalk mit dem aufgebahrten Leichnam.

¹⁷ Zum *Siroe* gehörten außerdem die nicht näher bekannten Solisten Galliani und Fabri; vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. 2, Dresden 1862, S. 368. Die den beiden Sängern zugeordneten Arien stehen in der *Siroe*-Partitur (Signatur Mus.2477-F-17 der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden) im Sopran- bzw. Altschlüssel; demnach hat es sich ebenfalls um Kastraten gehandelt.

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.¹⁸ Unvertont geblieben ist auch das Offertorium – jedenfalls nach dem Befund zweier in Dresden verwahrter Partiturabschriften, die in Anbetracht eines nicht nachweisbaren Gesamtautographs als wichtigste Quellen gelten müssen.¹⁹ Es sprechen aber alle Indizien dafür, dass bei der besagten Trauerfeier von 1763 jenes Offertorium zur Aufführung gekommen ist, das wir aus dem Requiem in B kennen: Dieser liturgische Satz ist in Dresden nämlich in einer Abschrift desselben Notisten Matthäus Schlettner vorhanden, der auch den ersten Teil der als Hauptquelle für das Requiem in C betrachteten Partitur geschrieben hat (die Manuskripte ergänzen sich also gegenseitig), und auch die meisten anderen nachweisbaren Abschriften des C-Dur-Requiem enthalten eben diesen Satz als Offertorium. Da es außerdem wenig wahrscheinlich ist, dass in der Totenmesse für August III. auf ein mehrstimmig komponiertes Offertorium verzichtet worden wäre, darf seine Wiederverwendung innerhalb des C-Dur-Requiem als ziemlich sicher gelten. In unserer Edition geben wir das Offertorium deshalb in beiden Totenmessen gleichlautend wieder, einschließlich der oben erörterten spezifischen Textvariante.

Bezüge zur Gregorianik gibt es im C-Dur-Requiem an denselben Stellen wie in dem älteren Werk, also zum Text „Te decet hymnus“ aus dem Introitus und zu Beginn der Communio „Lux aeterna“.²⁰ Diesmal verwendet der Komponist an beiden Stellen dieselbe melodische Formel: Es ist jenes Zitat, das wir aus den Introitus-Sätzen von Lotti, Zelenka und aus Hasses Requiem in B kennen. Und auch der *Stile antico* findet Berücksichtigung, nämlich in Form einer *Alla-breve*-Fuge über „Christe eleison“. Ansonsten dominiert im C-Dur-Requiem eine Musiksprache, die sich der damals aktuellen *Stilmittel* bedient. Wie in Vertonungen nach Art einer *Missa solemnis* üblich, besteht die Komposition 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.²¹

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.²²

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.²³

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;²⁴ vermutlich war Angelo Amorevoli besser als die damals verfügbaren Kastraten in der Lage, die anspruchsvolle Partie zu bewältigen. Angesichts dieser Erkenntnis scheint es nicht unmöglich, 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 eher ungebräuchlich ist: Dabei bildet die Vertonung der drei ersten Textzeilen den A-Teil, und der neue Affekt von „Confutatis maledictis, flammis acribus addictis“ ist Anlass für eine musikalisch kontrastierende Behandlung (B-Teil). Bei „Voca me cum benedictis“ greift Hasse dann den A-Teil der Arie verkürzt wieder auf. Dass der Komponist auf die in Oper und Oratorium gebräuchliche *Da-capo*-Form tatsächlich anspielen wollte, wird auch aus der Fortsetzung

¹⁸ Im Anschluss an „Iuste iudex“ 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.

¹⁹ Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signaturen *Mus.2477-D-4* und *Mus.2477-D-4b*. Das früher ebenfalls vorhandene Aufführungsmaterial ist seit 1945 verschollen. Näheres im Kritischen Bericht.

²⁰ Dass Hasse solche Choralzitate auch in seinem Es-Dur-Requiem bringen wird, spricht für einen spezifischen Dresdner Usus.

²¹ 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).

²² 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.

²³ Dass die Intervallfolge der ersten vier Töne identisch mit dem Themenkopf der zweiten Kyrie-Fuge aus Bachs h-Moll-Messe ist, dürfte auf einem Zufall beruhen.

²⁴ Näheres im Kritischen Bericht S. 150.

klar: Nach der Solokadenz leitet das Orchesternachspiel in ein Recitativo accompagnato zum Text „Oro supplex et acclinis“ über. In ähnlicher Form lässt Hasse in seinen späten Opern und Oratorien einzelne Szenen ineinander übergehen und bereitet damit die Aufweichung der ursprünglich strikten Trennung zwischen Arie und Rezitativ vor.

Das „Lacrimosa“ am Ende der Sequenz gewinnt seine Expressivität durch spannungsreiche Vorhaltsüberstülpungen und neapolitanische Sextakkorde, Aufwärtssprünge bei „resurget“ und lange Notenwerte bei „requiem“; die Dur-Auflösung des Schlusses scheint das Vertrauen in die sichere Erfüllung der Bitte „Dona eis requiem“ zu suggerieren.

Besonders erwähnenswert ist auch das „Agnus Dei“-Duett, das durch schroffe Akkordschläge und dissonanzreiche Harmonien einerseits und berückend schöne melodische Wendungen andererseits eine außergewöhnliche Intensität und Tiefe des Ausdrucks 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 opernhafte 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 drei Jahrzehnte verbunden war. Die Vielfalt der Sätze gibt Anlass zu der Vermutung, dass Hasse im Rahmen des liturgisch Möglichen eine Musik mit all jenen Facetten schreiben wollte, wie der Verstorbene sie geliebt und über alles geschätzt hatte.

Hinweise zur Ausführung

Nach liturgischer Aufführungspraxis des Introitus ist im Anschluss an den Psalmvers „Exaudi orationem meam“ der Textabschnitt „Requiem aeternam“ zu wiederholen, und in vielen Totenmessen wird dieser Vorschrift z. B. durch eine Da-capo-Devisen Rechnung getragen. In den Requiem-Vertonungen von Hasse fehlt eine solche Anweisung ebenso wie bei Zelenka;²⁵ deshalb darf geschlossen werden, dass diese Wiederholung nach Dresdner Tradition entfallen konnte.

Dem Zeugnis von Jean Jacques Rousseau zufolge war die Dresdner Hofkapelle unter Hasse das hinsichtlich seiner Zusammensetzung und Qualität beste Orchester Europas.²⁶ 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.²⁷ 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 Altkastrierten 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 im C-Dur-Requiem nur ein Tenor-Solist mitwirkt, sollte dieser im Satz „Mors stupebit“ am Ende von Takt 21 zwei Achtelnoten *d*¹ mit dem Wort „Li-ber“ 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.²⁸

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 Bogen-vibrato angezeigt, bei Bläsern ein Pulsieren des Atemdrucks. Nach allgemeiner Regel verstärken Fagotte den Generalbass immer dann, wenn auch Oboen und möglicherweise weitere Bläser beteiligt sind; da für beide Kompositionen dieses Bandes kein zeitgenössisches Aufführungsmaterial überliefert ist, kann in der Edition nicht mit letzter Sicherheit angegeben werden, wann Fagotte im Basso continuo mitspielen sollten und wann nicht. Fermaten sind durch eine Verlangsamung des Tempos vorzubereiten.²⁹

An Verzierungen verwendet Hasse vor allem Vorschlagnoten (Appoggiaturen) und Triller.³⁰ 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

²⁷ Deshalb sind unter den in Dresden vorhandenen Aufführungsmaterialien in der Regel auch zwei Fagottstimmen vorhanden, aus denen je zwei Personen spielen konnten.

²⁸ Siehe Vera U. G. Scherr, *Handbuch der lateinischen Aussprache. Aufführungspraxis Vokalmusik*, Kassel u.a., 4. Aufl. 2014.

²⁹ Vgl. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil II, Berlin 1762, S. 254.

³⁰ 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.

²⁵ Im Gegenteil folgt in Zelenkas Requiem von 1733 das Kyrie unmittelbar auf die Textstelle „ad te omnis caro veniet“.

²⁶ Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, S. 354.

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 (Halbnote), und folglich ist der Vorschlag als Viertelnote auszuführen – nicht anders als im Sopran, wo die Hauptnote dreizeitig ist (punktierte Viertelnote). In der Bassbezeichnung 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 sie können mit einem Nachschlag enden. Gelegentlich wird der Trillernachschlag einmal ausgeschrieben, um an Folgestellen ebenso ausgeführt zu werden (siehe die Takte 2 und 3 zu Beginn des Requiems in C).

Hasse lässt die Flöten zumeist ohne dynamische Angaben, denn mögliche Abstufungen bleiben im Orchestersatz weitgehend wirkungslos. Eine Ausnahme bildet das „Agnus Dei“ aus dem B-Dur-Requiem, während die Lautstärkeangaben im „Mors stupebit“ aus der C-Dur-Komposition sich damit erklären, dass Flöten und Oboen in den Quellen streckenweise im selben System notiert sind oder dass sie *colla parte* mit den Violinen gehen.

* * *

Der Bibliothek des Conservatorio di musica „Giuseppe Verdi“ in Mailand und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden sei für die Bereitstellung von Kopien der für diese Edition verwendeten Partituren ebenso gedankt wie für die Möglichkeit, diese Quellen vor Ort einzusehen; auch die Veröffentlichung der Abbildungen erfolgte mit freundlicher Genehmigung der genannten Bibliotheken. Danken möchte ich außerdem den Kollegen Prof. Dr. Klaus Hofmann (Göttingen) und Prof. Dr. Raffaele Mellace (Mailand) für die kritische Durchsicht meines Manuskripts. Besonders dankbar bin ich Herrn Dr. Wolfram Hader (Frankfurt am Main) dafür, dass er auf sein Vorhaben zur Edition des Requiems in C zu meinen Gunsten verzichtet hat. Die verlegerische Betreuung des vorliegenden Bandes lag beim Lektorat des Carus-Verlags (Hans Ryschawy, Dr. Uwe Wolf) in besten Händen.

Geesthacht/Elbe, im Juli 2021

Wolfgang Hochstein

Preface

To mark the 300th anniversary of the birth of Johann Adolf Hasse (1699–1783) the Hasse-Gesellschaft Bergedorf has begun to issue a selection of the works of this composer who was born at Bergedorf (near Hamburg), in a critical edition. The Hasse-Werkausgabe (HWA) is to consist of error-free texts which will both supply the needs of scholars, and provide the basis for materials for performance.

The HWA comprises six sections:

- Section I: Operas, Intermezzi
- Section II: Serenatas, Feste teatrali
- Section III: Oratorios
- Section IV: Church music
- Section V: Secular cantatas, Vocal chamber music
- Section VI: Instrumental music

Within the sections the various volumes will be numbered in the order of their publication.

Each volume contains a large-scale work or several shorter compositions related in character, together with an Introduction giving information concerning the history of the work and its survival, with details of performance practice, illustrations and the Critical Report. Compositions which exist in several authentic versions are generally published in one chosen form. The publication of vocal compositions includes separate copies of the texts in German and English translations, apart from the generally known Mass and Requiem texts. The volumes in sections I–III contain the original libretto of the published version, if it still exists, in a photocopied reprint.

The scores are laid out in the actual manner which today has become standard practice for 18th-century music (woodwinds, brass and timpani, high strings, voices, continuo); in the case of transposing instruments the original notation has been retained. As a general rule only modern clefs have been used.

The composition as given in the principal source is reproduced in normal-size and Roman characters; dynamic marks and trills appear in the normal curved shape. The musical text is carefully modernized and unified in such matters as cross-bars, tails and rhythmic figures. In accordance with standards accepted today, the singing texts are printed so as to preserve their original phonetic structure. Editorial additions are indicated as follows: added notes, rests, dynamic marks, trills, accidentals, and wedges appear in small print; added slurs

are shown as broken lines; textual additions are written in italics. Exceptions to these rules are titles of works, headings, movement titles and details of scoring: these are printed in normal Roman characters even if they are editorial additions. In special cases square brackets are used to indicate additions (e.g., staccato dots or accidentals which appear before appoggiaturas). Parts which are not written out in the source, but which are referred to verbally in relation to another part (e.g. “col Basso”), are identified by markings (⌈ ⌋) above the staff.

The score includes a realization of the figured bass, in small print, as a suggestion for use in performance.

Introduction

Johann Adolf Hasse had been appointed court Kapellmeister in Dresden by a decree dated 1 December 1733. Through the successful performance of his opera *Cleofide* in September 1731 and further proofs of his skill, the composer had recommended himself for this outstanding position; at the same time his wife Faustina (née Bordoni), one of the most renowned singers of her time, received an engagement as prima donna in the court music ensemble. Coming from Italy, Hasse and his family arrived in Dresden at the beginning of February 1734. There the political leadership had changed in the meantime: The legendary “Augustus the Strong” – officially: Frederic Augustus I (as Elector of Saxony) and Augustus II (as King of Poland) – had died on 1 February 1733, and his son Frederic Augustus II had taken over the government. After a serious conflict between opponents and supporters, the Elector, like his father, was elected King of Poland (according to official terminology: King *in* Poland); as such he was called Augustus III. Both the new ruler and his wife, the Habsburg emperor’s daughter Maria Josepha, were very fond of the arts and promoted their Kapellmeister to the best of their ability. Thus Hasse was able to develop musical life at the Saxon-Polish court to reach the highest international level during the approximately 30 years of his employment. His task as Kapellmeister 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 Among these works are the Requiem settings in B flat major and in C major which are printed here. Both are reliably attested by highly dependable sources. Apart from the Offertory contained in the Requiem in B flat, this work is published here for the first time.

The Requiem in B flat major

Nothing precise is known about the origin and purpose of the Requiem in B flat major. The autograph preserved in Milan, which is the only source of the whole work, bears only the place indication “Dresden,”² and the graphological analysis suggests a time of origin between 1755 and 1760: In these years, Hasse’s spelling of the time signatures changed from vertically superimposed numbers to numbers that are slightly

offset and written with an oblique fraction slash.³ The juxtaposition of the two notations can be found not only in dated Hasse manuscripts from the mid-1750s onwards, but also in the autograph of this mass for the dead.⁴ At present, the reason for the composition is completely unclear, and since the often helpful *Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae* – a chronological report by the Dresden Jesuits on the Catholic life of the city – for the years from 1743 to 1758 is missing, this otherwise often helpful source of information is unfortunately not available. From other editions of the *Diarium*, however, we know that it was customary at the Dresden court to perform an orchestral requiem (“Requiem solenne”) for all the dead on All Souls’ Day and that in addition, a requiem was also performed on annual commemoration days for deceased members of the ruling house.⁵ Furthermore, aristocrats and important clergy could be honored with a polyphonic mass for the dead. If Hasse’s Requiem in B flat was intended for one of these occasions – which cannot be ruled out to date – the fact that the old catalogues of Dresden court music do not contain any reference to the work is perplexing.⁶ It implies that probably neither a copy of the score nor a set of parts for performance purposes existed at the time, giving rise to the following considerations: Could it perhaps be that Hasse wrote the composition without any concrete reason, “for the stockpile” so to speak, and held it back among his manuscripts? Or was the work commissioned from him, but then not used? Conjectures of this type are supported by the fact that Hasse reused several sections from the B flat major Requiem in his later masses for the dead in C and E flat. The two latter works were composed for the exequies of King Augustus III (1763) and Elector Friedrich Christian (1764). Wouldn’t it have been out of the question to reuse an older composition already known in Dresden at the official funerals for the sovereigns? A further confirmation of our theses is provided by the Kyrie which is hardly

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. Even Hasse, who came from a North German family of Protestant church musicians, had changed his denomination in Naples on August 1, 1724.

² Library of the Conservatorio di musica “G. Verdi,” shelf mark *M.S.M.S.* 141–1/2.

³ Cf. Wolfgang Hochstein, “Die Überlieferung von Hasses Messen in den Bibliotheken zu Dresden und Mailand,” in: *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, ed. by Szymon Paczkowski and Alina Żórawska-Witkowska, Warsaw 2002 (Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis B/XII), pp. 155–173, esp. pp. 171–172. – See also illustrations 1–3 in the present volume.

⁴ Further examples are the autograph manuscripts of the *Missa in G* of 1756 and of the opera *Demofonte* in the version of 1758.

⁵ Cf. Wolfgang Reich/Siegfried Seifert, “Exzerpte aus dem *Diarium Missionis S. J. Dresdae*,” in: *Zelenka-Studien II*, ed. by Günter Gattermann and Wolfgang Reich, Sankt Augustin 1997 (Deutsche Musik im Osten 12), pp. 315–379. See also Gerhard Poppe, “Ein weiterer Faszikel aus dem *Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae* wiederaufgefunden,” in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Yearbook 2006*, pp. 193–204.

⁶ Cf. the reproductions from the *Catalogo <Thematico> della Musica di Chiesa [...] of 1765* and from the *Catalogo della Musica di Chiesa composta di Gio: Adolfo Hasse*, which dates from the end of the 18th century, in: *Hasse-Studien 4*, Stuttgart 1998, pp. 51–87.

usable for a liturgical performance in its extant, incomplete form; we will come back to this.

The Requiem in B flat is a work of rather small dimensions. This becomes clear from the outset in the absence of a setting of the Sequence, which with its extensive text forms the focal point of many other masses for the dead. Gradual and Tractus are also missing, but these movements were in any event rarely set polyphonically (and apparently never in Dresden). The B flat major Requiem consists of the liturgical sections Introit, Kyrie, Offertory, Sanctus with Benedictus, Agnus Dei, and Communio. Solo parts in the form of an aria, a duet and a trio are provided for the soprano and two alto singers, while a further soprano, two solo tenors and the bass have only short episodes to sing within tutti movements. The orchestra includes two flutes, two oboes, two horns, strings, and basso continuo. Oboes take part in the choral movements; here the basso continuo is usually amplified by bassoons.⁷ The horns are only used in the Sanctus, the flutes in the Agnus Dei aria.

A characteristic feature of many funeral masses from all eras is their reference to the *stile antico* (also: *stile osservato*) and to the Gregorian chant. This can be understood as a sign of a “conservative attitude,” which comes to bear in the “rite associated with death.”⁸ In Hasse’s B flat major composition, the section “Et tibi reddetur” from the Introit represents the *antico* style; the title “A cappella” by no means indicates a purely vocal style of performance, but rather the renunciation of a pronounced instrumental idiom and instead the general doubling of the singing voices by the orchestra. References to Gregorian chant can be in the form of monophonic intonations or quotes within a polyphonic movement. In the B flat major Requiem there are such quotations in the Introit at the beginning of the psalm verse “Te decet hymnus” and at the beginning of the Communio “Lux aeterna.”⁹ The fact that the chorale melodies used there do not correspond exactly with the now standardized versions of the *Editio Vaticana* is explained by various local traditions as they existed at that time. With his use of liturgical melodies, Hasse followed a model known in Dresden: the Requiem in D (ZWV 46), written by Jan Dismas Zelenka in 1733 for Augustus the Strong.¹⁰ Both composers quoted the same *cantus firmus* from “Te decet hymnus” and thus followed the older Requiem in F by Antonio Lotti, of which there are two copies of the score and a set of performance material in Dresden.¹¹ Towards the

end of their works, both Zelenka and Hasse also have the Communio beginning with a Gregorian intonation in unison.¹² But that is not all: another special feature is that the masses for the dead of both composers are connected by a remarkable text variant in the Offertory. Normally the verse “Hostias et preces” reads: “Tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine, de morte transire ad vitam”; the deceased souls are thus remembered in the plural. Zelenka and Hasse, on the other hand, use the singular: “Tu suscipe pro anima illa, cujus hodie memoriam facimus: fac eam, Domine, de morte transire ad vitam.” It should be examined whether this text variant can also be found elsewhere.

All in all, Hasse’s composition is even more closely connected with Antonio Lotti’s Requiem in F than with Zelenka: right at the beginning of the Introit, Hasse falls back on Lotti with *piano* note repetitions that fan out in the strings; Lotti, however, subsequently returns to the Gregorian manner of singing. Following the quote from “Te decet hymnus” mentioned above, the imitatively executed subject of “Et tibi reddetur votum in Jerusalem” once again reveals the proximity of both works to each other. Hasse’s references to Lotti are especially striking in the Offertorium: in the first eight bars of the “Domine Jesu Christe,” the rhythmic declamation in both works is almost identical; in the harmonies, too, there are some similarities, and the scores hardly differ visually from each other.¹³ The similarities 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.¹⁴ 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 – an impressive interpretation of the request expressed in the text for the transition from death to a new life!

Despite its major tonality, the first movement “Requiem”, structured in two corresponding sections, is an expressive piece of great harmonic density. The Kyrie is conspicuously short, ending on an imperfect cadence after the “Christe eleison” and apparently incomplete in this form; however, it cannot be ruled out that the pages with the original ending of the Kyrie are missing today. As a conclusion, a varied resumption of the beginning of the Kyrie or a fugato in B flat, for example, could be expected here – but in view of the overall proportions, in a concise form. In order to bring

⁷ The fact that bassoons were to participate in principle can be inferred from the original instruction “senza Fagotti” at the beginning of the movement “Te decet hymnus”.

⁸ Ursula Reichert, art. “Requiem. A. Bis 1600,” in: *MGG*², Subject section vol. 8, Kassel and Stuttgart 1998, cols. 156–265, quote col. 159.

⁹ More detail in: Wolfram Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764*, Tutzing 2001 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 22), esp. pp. 125–134 and pp. 338–343. Hasse’s *Requiem in B* is referred to by Hader as the “Milanese Requiem” – an irritating fact, since the work is unmistakably located in Dresden and only its autograph is preserved in Milan.

¹⁰ Source: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, shelf mark *Mus.2358-D-81*.

¹¹ Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, shelf marks *Mus.2159-D-7* and *-7a* (scores), as well as *Mus.2159-D-7b* (parts).

¹² Lotti no longer set the Communio.

¹³ See illustrations 4 and 5.

¹⁴ When Hasse unmistakably refers to the older works of Zelenka and Lotti, this expresses a phenomenon that also appears later in Naumann, who for his part clearly refers to Hasse in some compositions: The new works, through such a conscious linking, place themselves in a line of tradition with the older ones and arouse in the listener the appearance of the familiar. Cf. Wolfgang Hochstein, “Hasses Auswirkungen auf die Kirchenmusik von Johann Gottlieb Naumann,” in: *Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, ed. by Ortrun Landmann and Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim 2006 (Dresdner Beiträge zur Musikforschung 2), pp. 121–138, esp. p. 137.

the liturgical movement to a somewhat satisfactory conclusion, the editor has developed a proposal for performance from existing material, which is presented in the appendix (p. 143).

With some of the other characteristics of his B flat major Requiem, Hasse follows conventions. At the end of the Offertory, this concerns the word-for-word repetition of "Quam olim Abrahae," the tempo change in "Pleni sunt caeli" in the Sanctus, the repetition of the "Osanna" music after the Benedictus, and the fact that for the "Requiem" verse from the Communio the beginning of the Introit, which has the same text, must be repeated (here, however, leaving out the repetenda "Cum sanctis tuis"). The solo scoring of Benedictus and Agnus Dei should also be mentioned in this context; these solo movements once again reveal the composer's ability to write pieces of sensual beauty and a great depth of expression. At several points in the composition – such as at the end of the unfinished Kyrie or in measures 16 and 28 of the Agnus Dei – the use of the diminished octave as appoggiatura before the minor or diminished seventh is a progression that can be regarded as indicative of the highest intensity at that time: the composer so frequently uses this formula in his approach to particularly significant imperfect cadences that one can practically speak of a "Hasse appoggiatura".

The Requiem in C major¹⁵

As a result of its alliance with the Habsburg Monarchy under Maria Theresa, the Electorate of Saxony was involved in the Seven Years' War (1756–1763) and was brought into opposition to Prussia under Frederick II – a precarious situation for Hasse inasmuch as he was personally acquainted with both rulers and his music was equally appreciated by them. During the war years, the composer stayed first in Italy, then mainly in Vienna and finally in Warsaw, and did not return to Dresden until April 1763, soon after the Peace of Hubertusburg. Despite the aftermath of the war, Hasse attempted to revive courtly musical life. He published a new composition of *Siroe* in August and planned a revised version of his *Leucippo* as a further opera premiere for the king's birthday on 7 October. However, this did not come about because Augustus III died suddenly two days earlier.

¹⁵ Literature specifically concerning the Requiem in C: Walther Müller, *Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist*, Leipzig 1911, esp. pp. 94–102; David James Wilson, *The Masses of Johann Adolf Hasse*, Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign 1973, esp. pp. 111–129 (with an own copy of the work on pp. 257–370); 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; Wolfgang Horn, "'Requiem' und 'Vivat Rex'. Bemerkungen zum Charakter der Dresdner 'Requiem zum Herrschertod' von Jan Dismas Zelenka (1733) und Johann Adolf Hasse (1763)," in: *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert*, Michaelstein 2001 (Michaelsteiner Konferenzberichte 59), pp. 157–176; Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik*, 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.

The four-day exequies for the sovereign opened on 21 November 1763 in the new Catholic court church, now the Cathedral of the Bishopric of Dresden-Meissen. The *Historischer Kern Dresdnischer Merkwürdigkeiten* confirms the performance of Hasse's music within the funeral services, and although no composition is mentioned by name, there is no doubt that his C major Requiem was heard on this occasion:

On Nov. 21, in the afternoon from 4 to 6 o'clock, the funeral services for the most blessed King began with a funeral mass [...] and funeral music composed by the chief Kapellmeister, Mr. Hasse. On the morning of Nov. 22 [...] a funeral service was held in the Catholic church [...] under an excellent music, the high mass by the Papal nuntio was held at the Castrum Doloris [...].¹⁶

There were thus not even seven weeks available for composition, preparation of the musical material and rehearsal.

As befits the occasion, the C major Requiem is a "royal" funeral mass in the style of a missa solemnis, whose orchestral instrumentation – like Zelenka's Requiem for Augustus the Strong from 1733 – includes not only flutes, oboes, bassoons, horns, strings, and basso continuo, but also trumpets and timpani. One soprano, two contraltos, two tenors and a bass are used as vocal soloists; it is highly probable that the singers who had performed in the *Siroe* shortly before, among them the renowned tenor Angelo Amorevoli and the alto castrato Pasquale Bruscolini, were also involved.¹⁷

Newly composed were 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.¹⁸ The Offertory was also not set to music – at least according to the evidence of two copies of the score kept in Dresden, which must be considered the most important sources in view of a total autograph that cannot be verified.¹⁹ However, there is every indication that the Offertory we know from the Requiem in B flat was performed at the aforementioned funeral service of 1763: in Dresden, this liturgical movement is in fact available in a copy by the same copyist Matthäus Schlettner who copied

¹⁶ *Historischer Kern Dresdnischer Merkwürdigkeiten*, November 1763, Part 2, p. 6. Reprinted by Ortrun Landmann, "Hassiana im Sächsischen Staatsarchiv zu Dresden," in: *Hasse-Studien 7*, Stuttgart 2012, pp. 5–53, esp. pp. 32–34. Until 1850, evidence of annual revivals of the work in memory of Augustus III is documented; cf. Müller, *Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist*, p. 79. – A *Castrum doloris* is a small chapel that was erected within the church specially for the exequies; inside was the catafalque with the corpse.

¹⁷ In *Siroe* were also two unknown soloists, Galliani and Fabri; cf. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, vol. 2, Dresden 1862, p. 368. The arias assigned to the two singers are in the *Siroe* score (shelf mark *Mus.2477-F-17* of the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden) in soprano and alto clef, respectively; accordingly, they were also castrati.

¹⁸ 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.

¹⁹ Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, shelf marks *Mus.2477-D-4* and *Mus.2477-D-4b*. The performance material, which was also previously available, has been missing since 1945. More details in the Critical Report.

the first part of the score of the Requiem in C – which is considered the main source for this work (the manuscripts thus complement each other) – and also most other verifiable copies of the C major Requiem contain just this movement as offertory. Moreover, since it is unlikely that the requiem mass for Augustus III would have dispensed with an Offertory composed for several voices, its reuse within the C major Requiem can be considered fairly certain. In the present edition, therefore, we include the identical Offertory in both masses for the dead, inclusive of the specific text variant as discussed above.

There are references to Gregorian chant in the C major Requiem in the same places as in the older work, i.e., on the texts “Te decet hymnus” from the Introit and “Lux aeterna” at the beginning of the Communio.²⁰ In this work, the composer uses the same melodic formula in both passages: it is the quotation we know from the Introit movements of Lotti, Zelenka and from Hasse’s Requiem in B flat. The antico style is also included, namely in the form of an alla breve fugue on “Christe eleison”. Otherwise, the C major Requiem is dominated by a musical language that makes use of contemporary stylistic devices. As is usual in settings of the missa solemnis type, 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.²¹

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.²²

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.²³

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;²⁴ presumably Angelo Amorevoli was better able than the castrati available at the time to handle the demanding part. Given this realization, 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: the setting of the first three lines of text forms the A-section, and the new affect of “Confutatis maledictis, flammis acribus addictis” is the occasion for a musically contrasting treatment (B-section). In “Voca me cum benedictis” Hasse then takes up the A-section of the aria again in a shortened form. That the composer actually intended to allude to the da capo form common in opera and oratorio is also clear from the continuation: after the solo cadenza, the orchestral postlude leads into a recitativo accompagnato to the text “Oro supplex et acclinis”. In a similar manner, Hasse allows individual scenes to merge into one another in his late operas and oratorios, thus preparing the way for the dissolution of the originally strict separation between aria and recitative.

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”.

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 characteris-

²⁰ The fact that Hasse also included such chorale quotations in his E flat major Requiem is an argument in favor of a specifically Dresden custom.

²¹ 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).

²² 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.

²³ The fact that the interval sequence of the first four notes is identical to the head of the second Kyrie fugue theme from Bach’s Mass in B minor is probably coincidental.

²⁴ For further details see the Critical Report, p. 150.

tics 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. The diversity of the movements gives reason to suspect that Hasse wanted to write music with all the facets that the deceased had loved and valued above all else, within the framework of what was liturgically possible.

Suggestions concerning performance

According to the liturgical performance practice of the Introit, the text section "Requiem aeternam" is to be repeated after the psalm verse "Exaudi orationem meam," and in many funeral masses this requirement is taken into account, for example, by a da capo instruction. In Hasse's requiem settings, as in Zelenka's, such an instruction is missing;²⁵ therefore, it may be concluded that this repetition could be omitted according to Dresden tradition.

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.²⁶ 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 scoring of the reed instruments is remarkable.²⁷ 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 contralto 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 in the C major Requiem, 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.²⁸

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. As a general rule, bassoons reinforce the basso continuo whenever oboes and possibly other wind instruments are also involved; since no contemporary performance material has been handed down for either composition in this volume, it is not possible to state with absolute certainty in the edition when bassoons should or should not double the basso continuo. Fermatas should be prepared by slowing down the tempo.²⁹

Hasse used mainly grace notes (appoggiaturas) and trills as ornaments.³⁰ 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 principally 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 they could 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 Requiem in C).

²⁵ On the contrary, in Zelenka's Requiem of 1733 the Kyrie immediately follows the text passage "ad te omnis caro veniet".

²⁶ Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, p. 354.

²⁷ For this reason there are usually two bassoon parts among the performance materials available in Dresden, each of which could be performed by two players.

²⁸ See Vera U.G. Scherr, *Handbuch der lateinischen Aussprache. Aufführungspraxis Vokalmusik*, Kassel et al., 4th edition, 2014.

²⁹ Cf. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, part II, Berlin 1762, p. 254.

³⁰ 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.

Hasse usually left the flutes without dynamic indications, because possible gradations would have remained largely ineffective in the orchestral setting. An exception is the “Agnus Dei” from the B flat major Requiem, while the volume indications in the “Mors stupebit” from the C major composition can be explained by the fact that flutes and oboes in the sources are sometimes notated on the same staff, or that they play *colla parte* with the violins.

* * *

The principal source for the Requiem in B flat is the autograph found in the library of the Conservatorio di musica “G. Verdi” in Milan (I-Mc, shelf mark *M.S.M.S. 141-1/2*, siglum **M1**). For the Requiem in C, the following sources were consulted in particular: a copy of the score from the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-DI, shelf mark *Mus.2477-D-4*, siglum **D2**) as the principal source for the Introit, Kyrie, Sanctus, Agnus Dei, and Communio; the autograph *M.S.M.S. 141-3* preserved in I-Mc as the principal source for the Sequence (siglum **M2**), and the aforementioned autograph *M.S.M.S. 141-1* as the principal source for the Offertorium, which is identical in both requiem masses.

The order of instruments in the score was set up according to today’s standards, and the vocal parts appear in the clefs customary today. Spelling of the text and notational conventions, including the setting of accidentals, have been normalized and standardized. Additions by the editor are marked diacritically in the score whenever possible (small print for accidentals, ornaments and dynamics; dashing for slurs, italic printing for text instructions). The Critical Report at the end of the volume contains detailed descriptions of all sources used, and identifies divergent readings as well as other decisions made by the editor.

I would like to thank the library of the Conservatorio di musica “Giuseppe Verdi” in Milan and the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden for providing copies of the scores used for this edition as well as for the opportunity to consult these sources on site and for their kind permission to publish the illustrations. I would also like to thank my colleagues Prof. Dr. Klaus Hofmann (Göttingen) and Prof. Dr. Raffaele Mellace (Milan) for their critical review of my manuscript. I am especially grateful to Dr. Wolfram Hader (Frankfurt am Main) for foregoing his project of editing the Requiem in C in my favor. The editorial supervision of the present volume was in the best hands with the editorial staff of Carus-Verlag (Hans Ryschawy, Dr. Uwe Wolf).

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

The image shows a page of handwritten musical notation for Johann Adolf Hasse's Requiem in B-flat, measures 1-8. The score is written on ten staves. The top two staves are for oboes, followed by high strings. The vocal parts are written in common clefs. The lyrics 'Kyrie eleison' are written under the vocal staves. Performance markings such as 'p. a.', 'mol.', '200.', and 'Cento.' are present. The time signature is 3/2 with an oblique fraction stroke.

Abbildung 1

Johann Adolf Hasse, Requiem in B. Takte 1–8 aus dem Kyrie der autographen Partitur (in der vorliegenden Edition: Quelle M1).

In den beiden oberen Systemen stehen die Oboen, gefolgt von den hohen Streichern. Die Vokalpartien sind in den damals gebräuchlichen Schlüsseln notiert; bei homorhythmischem Verlauf sind nicht immer alle Singstimmen textiert. Mehrere Korrekturen sind erkennbar, so in den Oboen Takt 2 und in Violine I Takt 5 (hier waren irrtümlich zunächst Achtelnoten geschrieben). Die Vortragszeichen in den Takten 1 (Oboen) und 4 (Oboen, Violinen und Viola) werden in der Edition als Ondeggiando-Wellen wiedergegeben, und die Setzung der Legatobögen in den Takten 2, 4 und 8 (Oboen, Violinen) wurde dort vereinheitlicht. Außer vermutlich beim Basso continuo ist das Taktzeichen mit schrägem Bruchstrich geschrieben.

Quelle: Bibliothek des Conservatorio di musica „G. Verdi“, Mailand (I-Mc), Signatur M.S.M.S. 141-1, f. 8^r.

Illustration 1

Johann Adolf Hasse, Requiem in B flat. Measures 1–8 from the Kyrie of the autograph score (in the present edition: source M1).

The oboes are on the two uppermost staves, followed by the high strings. The vocal parts are notated in the clefs commonly used at the time; in the case of homo-rhythmic progressions, not all of the vocal parts always have text underlaid. Several corrections are discernible, for example in the oboes, measure 2, and in violin I, measure 5 (here eighth notes were written by mistake at first). The performance symbols in measures 1 (oboes) and 4 (oboes, violins, and viola) are rendered as ondeggiando waves in the edition, and the setting of the legato slurs in measures 2, 4, and 8 (oboes, violins) has been made consistent. Except presumably for the basso continuo, the time signature is written with an oblique fraction stroke.

Source: Library of the Conservatorio di musica “G. Verdi,” Milan (I-Mc), shelf mark M.S.M.S. 141-1, f. 8^r.

Requiem in B

Flauto I, II
Oboe I, II
Corno I, II
Violino I, II
Viola

Soli:
Soprano I, II
Alto I, II
Tenore I, II
Basso

Coro:
Soprano
Alto
Tenore
Basso

Bassi
(Violoncello, Contrabbasso,
Fagotto, Organo)

Requiem in B

Johann Adolf Hasse
1699–1783

1. Requiem aeternam

Introitus et Kyrie

Un poco lento

I Oboe II

I Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

Org.

Bassi + Fag.

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

do - na e - is Do - mi - ne: et lux per - pe - tu -

do - na e - is Do - mi - ne:

do - na e - is Do - mi - ne:

Vc.

6 4 2, 6, b, 7 3, b8 7 #6 3, 5 4, 3, 5 3

9

f *p* *f* *p* *f* *p*

div. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Tutti *p* *Tutti* *p* *Tutti* *p*

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

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

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

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

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

13

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Bassi

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

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

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

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

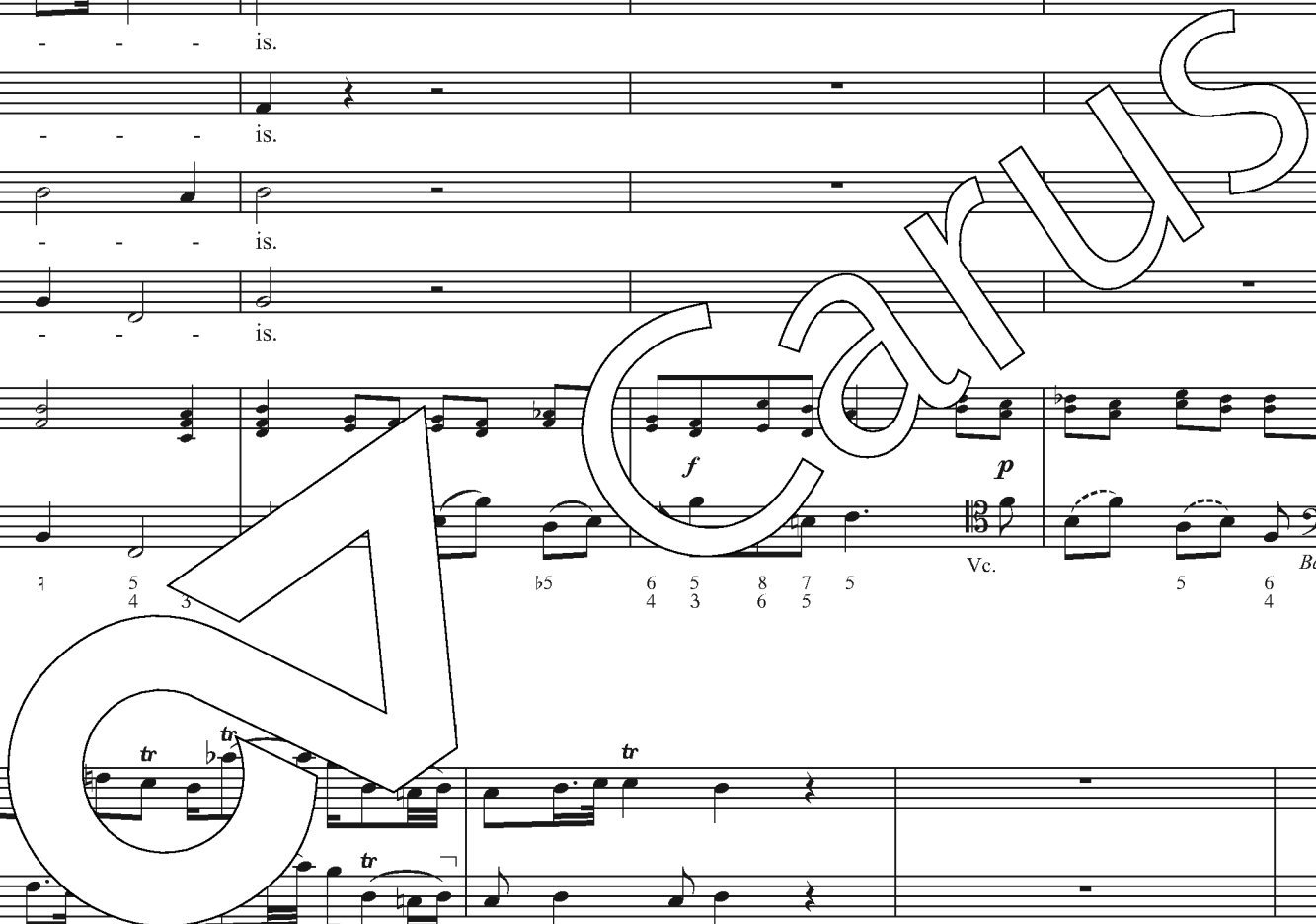
b 6 5 #4 6 7 #6 7 # 6 5 6 b7 5 4 4 5 4 3 5 4 3

Vc.

Musical score for measures 33-36. The piano part consists of two staves with dynamic markings *p*, *f*, and *tr*. The violin part consists of two staves with dynamic markings *f*, *p*, and *tr*.

Vocal staves for measures 33-36. The lyrics are "e - - - is." repeated across four staves.

Piano accompaniment for measures 33-36. Includes fingering numbers (5, 4, 5, 4, 3, b5, 6, 4, 5, 3, 8, 6, 7, 5, 5) and performance instructions for Violin (*Vc.*) and Bass (*Bassi*) parts.



Musical score for measures 37-40. The piano part consists of two staves with dynamic markings *p* and *tr*. The violin part consists of two staves with dynamic markings *p* and *tr*.

2. Te decet hymnus

A cappella

Oboe I
Oboe II

Violino I
Violino II

Viola

Soprano
Tutti
Te de - - - - cet hy - mnus

Alto
Tutti
Te de - - - - cet hy mnus

Tenore

Basso

A cappella

Bassi
- Fag. 6 5 6 5 7 5 4 3 6

9

tr

tr

De - us in Si - - - - on,

De - us in Si - - - - on,

Et ti - bi red-

Et ti - bi red - de - tur vo -

6 5 6 5 4 3 6



et ti - bi red - de - tur vo - - - - - tum in Je -
 et ti - bi red - de - tur vo - tum, et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je -
 de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem, vo - - - - - in Je -
 tum in Je - ru - sa - lem, et ti - bi red - de - tur vo - - - - - in Je -

2 5 5 6 7 6 6 4 9 8 8 6 7 5
 2 2 5 6 5

ru - sa - lem: ex - au - di o - ra - ti - o - nem me -
 ru - sa - lem: ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - - - - - am, ad
 ru - sa - lem: ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - - - - -
 ru - sa - lem: ex - au - di o - ra - ti - o - nem

7 6 5 4 3 6 3 4 3 6 6 b6 6 Bassi 6 3 4 6 6 b6
 4 3 4 4 3

Vc.

am, ad te o-mnis ca-ro ve-ni-et, ad te o-mnis
 te o-mnis ca-ro ve-ni-et
 am, ad te o-mnis ca-ro ve-ni-et
 me-am, ad te o-mnis ca-ro ve-ni-et

Vc. Bassi



ca-ro ve-ni-et.
 ad te o-mnis ca-ro ve-ni-et.
 ad te o-mnis ca-ro ve-ni-et.
 ni-et, ad te o-mnis ca-ro ve-ni-et.

47 2 b7 3 6 4 6 4 b7 8 3 6 6 3 5 5 3 6 4 5 4 3

3. Kyrie eleison

Lento

Oboe I
Oboe II

Violino I
Violino II

Viola

Soprano
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

Alto
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Solo

Tenore
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

Basso
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Lento

Bassi
+Fag. 6 5 6 4 5 Vc. *p*

5

Soprano II solo
lei - - - - son, e - lei - - - - son.

Solo
e - lei - - - - son.

lei - - - - son.

6/4 6/4 5/4 6/4 5/4

* Zur Silbentrennung von „eleison“ siehe das Vorwort und den Kritischen Bericht. / Concerning the syllabification of “eleison” see the Introduction and the Critical Report.

9

Tutti Soprano I solo

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

Tutti

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Solo

8 Tutti

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

Tutti

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

Tutti Vc.

6 7 9 8

5 4

b b5 b6 5

4 4 3

13

Soprano II solo

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

Solo

e - lei - - - son.

8

lei - - - son.

6 6 6 7 5

4 4 3 4 5

Ein vom Herausgeber eingerichtetes Kyrie II ist im Anhang enthalten. / A Kyrie II arranged by the editor is included in the Appendix.

Offertorium

4. Domine Jesu Christe

Andante

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

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

Andante

Bassi

+ Fag.

6 5 6 b

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

44 6 7 6 # # 44 6 46 6 b5 b

Musical score for measures 11-16. It features vocal lines and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *p* and *f*. The vocal lines are in Latin.

fun - do la - - - - - cu: Soli
 ni, et de pro - fun - do la - - - - - cu: li - be-ra e - as de o - re le - o - nis, Solo
 de pro - fun - do la - - - - - cu: li - be-ra
 et de pro - fun - do la - - - - - cu: li - be-ra

7 b6 7 6 7 6 5 6 5 4 4 Ve. 6 5 4 3

Musical score for measures 17-22. It features vocal lines and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *f* and *Tutti*. The vocal lines are in Latin.

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, *Tutti* ne ab - sor - be - at e - as, ne ca - dant in ob - scu - rum:
 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:

6 5 4 3 b6 6 b6 6 5 4 3

Tutti Bassi

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 san - ctam:

4 7 6 5 5 5 4 #3 4

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

6 5 6 5 4 3 4 3

5. Hostias et preces

Andantino

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

6

tr

p

Ho - sti-as et
Ho - sti-as et
Ho - sti-as et

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 -



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

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

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,

6. Sanctus

Sanctus et Benedictus

Lento

Oboe I, II

Corno I, II
in Mi^b/Es

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

San

San

San

San

Lento

+ Fag.

4

a 2

ctus, San - - - ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us Sa - - - ba -

- - ctus, San - - - ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us Sa - - - ba -

- - ctus, San - - - ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba -

ctus, San - - - ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us Sa - - - ba -

Allegro di molto

7

oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,

oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,

oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,

oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,

a 2

Allegro di molto

12

ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo -

ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - - - ri - a,

ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - - - ri - a,

ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo -

Vc. Tutti Bassi

Oboe I

Oboe II

Corno I

Corno II

glo - - - ri - a tu - a. O - san - na, o - san - na, o - san - na, o - san -

glo - - - ri - a tu - a. O - san - na in - ex - cel - sis, o - san - na, o - san -

- - - ri - a tu - a. O - san - na in - ex - cel - sis, o - san - na in - ex -

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

* Zur Lesart des Tenors in den Takten 34–36 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the tenor in mm. 34–36 see the Critical Report.

sis.

sis.

sis.

sis.

6 5 / 4 [3] 6 5 / 4 [3] 6 6 4 [3]

7. Benedictus

Lento

Violino I

Violino II

Viola

Alto solo I

Alto solo II

Bassi

-Fag.

6 5 4 3 6 5 4 3 9 8 7 6

3

Be - ne -

Be - ne -

9 8 6 5 6 5 6 4 3

6

di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - - - - - mi-ne

di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - - - - - mi-ne

6 5 4 3 6 5 4 3 7 5 9 8 4 3 6 7 7 8 8 7 6 5

9

Do-mi-ni, in no-mi-ne Do-mi-ni, in no-mi-ne Do-mi-ni, in no-mi-ne Do-mi-ni

6/4 5/4 6/4 6 6/5 6/5 5/4 7 6 4

12

ni. Be-ne-dic-tus qui ve-nit, qui ni. Be-ne-dic-tus qui ve-nit in

f *p* *f* *p* *f* *p*

tr tr tr tr

6/4 9/4 8/3 b7 6/4 5/3 6/4 5/3 7

15

ve-nit in no-tri-um ve-nit in no-tri-um

tr tr tr

9/4 8/3 9 8 5 6/5 5 6/5 5 6

8. Osanna

Tempo di prima

Oboe I
Oboe II
Corno I in Mi^b/Es
Corno II in Mi^b/Es
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Bassi

O - san - na, o - san - na, o - san - na in ex - cel - sis, o - san -
O - san - na, o - san - na, o - san - na, o - san - na, o - san -
O - san - na in ex - cel - sis, o - san - na, o - san - - -
O - san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis, o - san -

Tempo di prima

+Fag.

6

na, - - sis, o - san - na in ex - cel - sis, o - san -

na - - - - sis, o - san - na, o - san - - -

na, o - san - na, o - san - na in ex - cel - - - sis, o - san - na in ex - cel - sis, o - san -

- na, o - san - - na in ex - cel - - - sis, o - san - na, o - san - na, o - san -

6 5 6 5
4 4 3

Musical notation for the first system, featuring two staves with treble clefs. The music includes dynamic markings *p* and *f*.

Musical notation for the second system, featuring two staves with treble clefs. The music includes dynamic markings *p* and *f*.

Musical notation for the third system, featuring three staves (two treble clefs and one bass clef). The music includes dynamic markings *p* and *f*.

Musical notation for the fourth system, featuring a single staff with a treble clef. It includes the lyrics "san - - sis, o - san - na, o - san - na in ex - cel - -" and dynamic markings *p* and *f*.

Musical notation for the fifth system, featuring a single staff with a treble clef. It includes the lyrics "na, o in ex - cel - sis, o - san - na, o - san - na in ex - cel -" and dynamic markings *p* and *f*.

Musical notation for the sixth system, featuring a single staff with a treble clef. It includes the lyrics "- na, o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na, o - san - na in ex - cel -" and dynamic markings *p* and *f*.

Musical notation for the seventh system, featuring a single staff with a bass clef. It includes the lyrics "- na, o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na, o - san - na in ex - cel -" and dynamic markings *p* and *f*.

Musical notation for the eighth system, featuring two staves (treble and bass clefs). The music includes dynamic markings *p* and *f*.

6 5
4 3

6 5
4 3

6 6 5
4 [3]

Agnus Dei

9. Agnus Dei

Un poco lento

Flauto I
Flauto II

Violino I *con sordino*
Violino II *con sordino*
Viola

Soprano solo

Un poco lento

Bassi

-Fag. 6 5 3 6 6 6 7

4

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: do - na e - is

6 4 5 3 6 4 6 4 6 3

Carus

re - - - - qui - em. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta

b7 b6 5 b 6 4 5 4 5 4

mun - di: do - na e - is re - - - - - qui -

em. A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta

Musical notation for measures 25-27, top system. It consists of two staves with treble clefs. The music features a melodic line with various ornaments and rests, and a supporting line with chords and moving bass notes.

Musical notation for measures 25-27, middle system. It consists of two staves with treble clefs and one staff with a bass clef. The piano part includes dynamic markings *poco f* and *p*. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Vocal line for measures 25-27. The lyrics are: mun - di: do - na e - is, do - na

Piano accompaniment for measures 25-27, bottom system. It consists of two staves with treble and bass clefs. The right hand has chords and moving lines, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Chord numbers 7, 4, 4, 4, 4 are indicated below the bass staff.

Musical notation for measures 28-30, top system. It consists of two staves with treble clefs. The music features a melodic line with a long note in measure 29 and a more active line in measure 30.

Musical notation for measures 28-30, middle system. It consists of two staves with treble clefs and one staff with a bass clef. The piano part includes dynamic markings *poco f*. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Vocal line for measures 28-30. The lyrics are: e - is re - - - - qui - em sem - pi - ter -

Piano accompaniment for measures 28-30, bottom system. It consists of two staves with treble and bass clefs. The right hand has chords and moving lines, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Chord numbers 7, 5, 4, 4, 4, 6, 5 are indicated below the bass staff.

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

Solo cadenza notation for the word 'ter - nam.' It shows a melodic line with a trill (tr) on the final note.

f

f

f

f

f

nam.

f

6 4 5 3 6

tr

p

f

tr

p

f

tr

p

f

p

f

p

f

p

f

tr

senza sord.

senza sord.

p

f

6 4 5 7 6 5 4

7 6 5 4

Communio

10. Lux aeterna

Tenori e Bassi

sotto voce

Lux _____ ae - ter - na lu - ce - at e - is, Do - mi - ne: _____

Detailed description: This block contains the first line of musical notation for the 'Lux aeterna' section. It is written for Tenors and Basses in a bass clef with a common time signature. The melody consists of a series of half notes with slurs and breath marks. The lyrics are: 'Lux _____ ae - ter - na lu - ce - at e - is, Do - mi - ne: _____'.

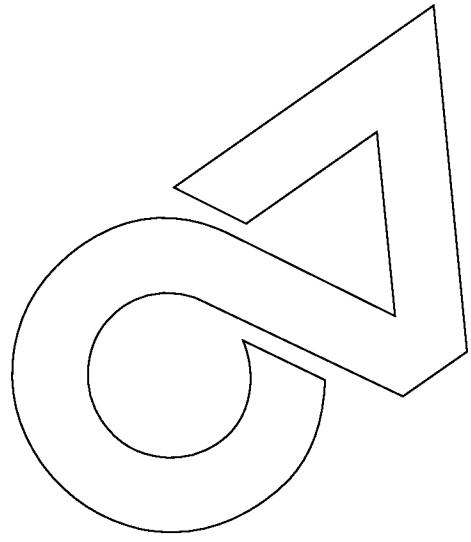
4

Cum san - ctis tu - is in _____ ae - ter - num, qui - a pi - us es. _____

Detailed description: This block contains the second line of musical notation for the 'Lux aeterna' section. It begins with a measure rest of 4 measures. The melody continues with half notes, slurs, and breath marks. The lyrics are: 'Cum san - ctis tu - is in _____ ae - ter - num, qui - a pi - us es. _____'.

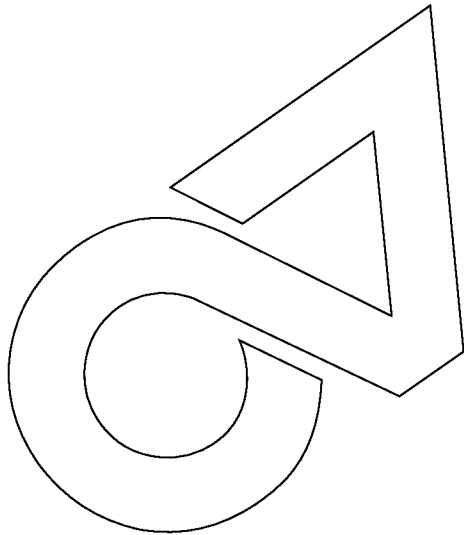
Requiem aeternam (Nr. 1) da capo → S. / p. 2

Carus



Carus

Requiem in C



Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II
Tromba I, II
Timpani
Violino I, II
Viola

Soli:
Soprano
Alto I, II
Tenore I, II
Basso

Coro:
Soprano
Alto
Tenore
Basso

Bassi
(Violoncello, Contrabbasso,
Organo)



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

Non troppo lento, ma maestoso

+ Fag.

5 6 7
4 -

* Ausführung: / Performance:

Aufführungsdauer / Duration: ca. 50 min.

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 -

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 -

b #4 6 #6 # 6 6 b6 b6 6 #5 #

13

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,

3 ♯6 # ♯ 6

17

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 -

6 5
4 3

7 5 6
5 5

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 -

5 6 5 6 # 47 6 5 4 3

27

poco f *f* *tr* *tr* *f* *f*

poco f *tr* *tr* *f*

poco f *poco f* *f* *f* *tr* *f* *f* *f*

poco f *f* *rit*

8 3 b7 6 4 7 2 3 7 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.

3. Exaudi orationem meam

A tempo giusto

Flauto I
Flauto II
Fagotto I, II
Violino I
Violino II
Viola
Alto solo
Bassi

con sordino

A tempo giusto

7 6

8

p *f* *p* *f* *p* *f*

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

6 7 6

16

Musical score for measures 16-18. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features trills (tr) and dynamic markings.

Musical score for measures 19-21. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Dynamic markings *p* and *f* are present.

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

Musical score for measures 22-24. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Fingerings 5, 6, 6, 5, 6, 5, 6, 5 are indicated below the bass staff.

24

Musical score for measures 25-27. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. A dynamic marking *f* is present at the end of the system.

Musical score for measures 28-30. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Dynamic markings *f* are present.

ro ve - - ni - et.

Musical score for measures 31-33. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef.

Musical score for measures 34-36. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Fingerings 7, b5, 4 are indicated below the bass staff. A dynamic marking *f* is present.

31

Trills in the right hand and bass line. Dynamics: *p*.

Trills in the right hand and bass line. Dynamics: *p*.

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

6

Carus

39

Trills in the right hand and bass line. Dynamics: *f*, *p*.

Trills in the right hand and bass line. Dynamics: *f*, *p*.

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

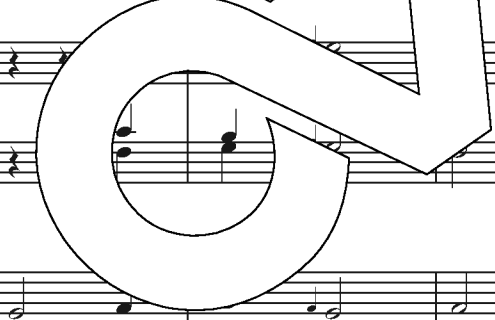
7

5

6

6

b5 6 5 4

- - ro ve - ni - et, ad te, ad te, ad te o -

6 5 6 6 5 6

62

mnis ca - ro - ve - ni - et.

7 6 6
5 4 4

6 5 6

70

senza sord.

senza sord.

5 6 3 4 5 6 7 8
2 3 4 2 3

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

ve - - - - - ni - et.

4. Kyrie eleison I

Andante

a 2

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

Andante

+Fag.

5

7 6 5 7 6 5 7 6 4 3 b5 3 6 7 6 7 6

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 - ri -

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

6 4 6 4 6 6 4 7 # 4 7
5 2 2 2 5

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 - le - i - son, e -

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 - le - i - son, e -

#4 6 4 #6 5 # 5 7 #6 7 #5
2 2 2

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

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

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 -

7 # 4 7 b5 b5 7 6

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.

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

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.

4 6 4 6 6 5 6 5 7 5 2

* Eventuell a² spielen? / Play a² instead?

5. Christe eleison

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Oboe I and II, Violino I and II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Bassi. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - - son, e - le - - i - son, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - - i - son, e - le - - i - son, Chri - ste e - le - - i - son, e - le - - i - son." The score includes performance instructions such as "Tasto solo + Fag." and "Vc. b6". A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

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 6 6 7 5 7 # 5 7 5 4 6 7 b6

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 - - -

6 5 4 4 2 6 4 2 6 5 7 b6 5 4 2 7 5

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 - Chri - ste

Vc. 5 6 6 Bass 6 5 6 Vc. 7

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 b6 6 b5 5 6 b4 2 6 4 2 b6 4 2 6

Musical score for measures 42-43. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Musical score for measures 44-48. This system includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "son. e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. Chri - ste, son. e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son." The piano part continues with harmonic support.

4 2 6 6 6 6 6 6 #6 6 7 3 b6 5 8 9 4

Musical score for measures 49-50. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The key signature changes to C major (no sharps or flats). The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Musical score for measures 51-55. This system includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, e - le - i - son, e - le - i - son. Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son. Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son." The piano part continues with harmonic support.

#7 8 Vc. 8 7 6 Bassi 5 7 5 6 Vc. 7 #6 6 Bassi 6 6 6 b6

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

6 7 3 b6 5 8 b9 4 8 6 4 5 4 4 4 6 4 8 b3

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

8 4 #7 8 6 6 5 #[6] 6 5 6 4 2 6 4 2 6 6 7 46

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.
 8 son, 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.

6 5 b6 4 6 b6 b6 6 3 6 b4 b2

Kyrie eleison II

77 Adagio

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

Adagio

6 b7 5

Sequentia

6. Dies irae

Un poco andante

Oboe I
Oboe II
Fagotto I, II
Violino I
Violino II
Viola
Bassi

a 2

Un poco andante

6 7 6 6 6^{b3} 7 6 6

Tasto solo

3

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Di - es i - rae, di - es il -
Di - es i - rae, di - es il - la, di - es il -
Di - es i - rae, di - es il - la, di - es il -
Di - es i - rae, di - es il -

6 7 6 5 5 5 4 3 7 #6

Oboe I, II staff with musical notation.

Piano accompaniment staff with musical notation.

Alto solo

Vocal staff with lyrics: tre - mor est fu - tu - rus, quan - do ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta st - ete dis - cus -

Piano accompaniment for the vocal section with fingerings: 6/5, 5, 5, 6, 7, 6, 5, 3, 9, 4, 7, 7.

Oboe I, II staff with musical notation and trills.

Piano accompaniment for the second system with dynamics *f*, *p*, *div.*, and trills.

Vocal staff with lyrics: su - - - rus!

Piano accompaniment for the third system with dynamics *f*, *p*, and fingerings: 7, #6, #6, ♭, Tasto solo, 6, 4, 5, 6, 4, 6, 4, 5, ♭.

7. Tuba mirum

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes Oboe I and II, Fagotto I and II, and Tromba I and II. The middle section includes Violino I and II, and Viola. Below these are the vocal staves for Soprano, Alto, Tenore, and Basso. At the bottom is the piano accompaniment, labeled 'Bassi'. The score is in 3/4 time and features a prominent watermark 'CARUS' across the center. Trills (tr) are marked in the woodwind and string parts, and the piano part includes a first finger (1) marking. The vocal staves are currently empty.

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

6 5
4

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

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

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

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

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

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

o-mnes 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 -

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

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