

L'introduzione

Maestoso ed Adagio

Hoboken XX:1B

The musical score is written for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. It is in 4/4 time and consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) begins with a *ff* dynamic and includes a *p* dynamic in the second measure. The second system (measures 5-8) features a *f* dynamic and includes a *ff* dynamic in the third measure. The third system (measures 9-12) continues with a *f* dynamic and includes a *ff* dynamic in the third measure. The fourth system (measures 13-16) starts with a *p* dynamic and includes a *f* dynamic in the second measure.

Violine I

L'introduzione

Maestoso ed Adagio

Hoboken XX:1B

ff

5 ff p f ff

8 fz

10 fz fz fz fz

13 p f p

17 f p f p

21 f fz fz fz

*) Siehe Bemerkungen. *) See Comments. *) Cf. Bemerkungen ou Comments.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 2000 by G. Henle Verlag, München

Violine II

L'introduzione

Maestoso ed Adagio

Hoboken XX:1B

Musical score for Violin II, L'introduzione, Maestoso ed Adagio. The score consists of seven staves of music in G major, 4/4 time. The first staff starts with a forte (*ff*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The second staff has dynamics of *f*, *p*, and *f*. The third staff is marked *ff*. The fourth staff has dynamics of *fz* and *fz*. The fifth staff is marked *p*. The sixth staff has dynamics of *f*, *p*, *f*, and *p*. The seventh staff has dynamics of *f*, [*p*], *f*, and *fz*.

Viola

L'introduzione

Maestoso ed Adagio

Hoboken XX:1B

Musical score for Viola, L'introduzione, Maestoso ed Adagio. The score consists of 12 staves of music, numbered 1 to 47. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score includes various dynamics such as *ff*, *p*, *f*, *fz*, and *pp*, along with articulation marks like accents and slurs.

Violoncello

L'introduzione

Maestoso ed Adagio

Hoboken XX:1B

Musical score for Violoncello, L'introduzione, Maestoso ed Adagio. The score is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It consists of 49 measures across 11 staves. The music features various dynamics including fortissimo (ff), piano (p), and fortissimo (f), along with articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and a piano (pp) dynamic marking.

Vorwort

Joseph Haydns Orchestermusik über *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* entstand im Jahr 1786 als Auftragswerk für eine Passionszeremonie, die alljährlich in der südspanischen Bischofsstadt Cádiz abgehalten wurde: Im Mittelpunkt der „Tres Horas“, als Gedenken an die Todesstunde Christi der Höhepunkt der Passionszeit, standen die letzten Worte des Gekreuzigten. Der Auftrag verlangte kurze Instrumentalsätze, die als eine Art Meditationsmusik im Wechsel mit der Lesung und Ausdeutung der Christusworte vorgetragen werden sollten.

Gemessen an der speziellen Ausrichtung dieses Kompositionsauftrags fand Haydns Passionsmusik bald eine erstaunliche Verbreitung: Noch vor der Drucklegung wurden Stimmenabschriften der Orchesterfassung vertrieben, sowohl durch den Komponisten selbst als auch durch den Wiener Verlag Artaria. Außer an diesen verkaufte Haydn das Werk im Frühjahr 1787 auch an den Londoner Verleger William Forster. Vielleicht ermunterte der Erfolg des Werkes den Wiener Verlag, *Die Sieben letzten Worte* nicht nur im Original, sondern zugleich als Bearbeitung für Streichquartett und als Klavierauszug herauszubringen – alle drei Ausgaben erschienen im Sommer 1787. Über ihre Entstehung und Drucklegung geben mehrere Briefe Haydns an Artaria aus diesem Jahr Aufschluss. Während der von einem unbekanntem Bearbeiter stammende Klavierauszug von Haydn lediglich durchgesehen wurde, bereitete er die Stichvorlage der Bearbeitung für Streichquartett offenbar selbst vor. Dabei trug er die notwendigen Änderungen in vier Streicherstimmen einer Abschrift der Orchesterfassung ein; davon sollte dann ein Kopist im Verlag die Stichvorlage ausschreiben: „Übersende hiemit alle vier abgeänderte stimmen, in Hoffnung daß der Copist mich gut verstehen, und Jede stimm ins besondere in die gehörige Ordnung, folglich tauglich zu quartetten bringen wird, solte aber

an einigen orton ein Zweifl entstehen, so wird mir solchen alsogleich der abschreiber zu wissen machen, damit beyzeiten kan abgeholfen werden. alle 4 stimmen, das ist jede Sonate wo die Abänderung geschechet, muß neu abgeschrieben werden“ (Brief Nr. 78 vom 14. 2. 1787 an Artaria, in: *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha, Kassel 1965; siehe auch Nr. 77 und 89). Die Stichvorlagen zu den drei Artaria-Ausgaben sind nicht erhalten.

Die Oratorienfassung der *Sieben letzten Worte* für Soli, Chor und Orchester entstand erst im Jahr 1796. Zuvor hatte Haydn sein Werk bereits als Oratorium gehört, bearbeitet von dem Passauer Domherrn Joseph Friebert. Haydn soll die Aufführung gelobt, aber angemerkt haben, dass er die Singstimmen besser gemacht hätte. Der eigentliche Anstoß zu einer eigenen Oratorienfassung des Werkes ging aber vermutlich von Baron Gottfried van Swieten aus, der zusammen mit Haydn den Friebertschen Text umarbeitete und in den folgenden Jahren auch die Texte zu den Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* verfasste.

Die hier vorgelegte Bearbeitung für Streichquartett entstand durch einfache Reduktion der Orchesterbesetzung, ohne dass die Streicherstimmen stark umgearbeitet worden wären. In *L'Introduzione*, *Sonata IV* und *Il terremoto* sind sie ganz unverändert. *Sonata VII* ist der einzige Satz, in dem alle vier Streicherstimmen Änderungen aufweisen. In der Orchesterfassung gehen die Bläserstimmen ohnehin zumeist mit den Streichern *colla parte*; die selbständigen Partien hat Haydn bei der Bearbeitung in der Regel auf eine der vier Streicherstimmen übertragen (z. B. in *Sonata II*, T. 43–47 Violine 2; *Sonata III*, T. 53–61 Viola; *Sonata VII*, T. 8–12, 88–92 Violine 1/2). Zuweilen entfallen jedoch auch eigenständige Teile der Bläserstimmen, so dass hier thematisches Material, wichtige Akkordtöne oder kontrapunktische Dichte verloren gehen (so z. B. in *Sonata III*, T. 22, 24, 70–73; *Sonata V*, T. 38–43, 76–78, 96–106 und *Sonata VI*, T. 57–63). Dies dürfte als Reduktion im Sinne

einer Konzentration auf das Wesentliche anzusehen sein, in einzelnen Fällen könnte aber auch ein Versehen vorliegen. Anscheinend beabsichtigt ist der Wegfall der ausklingenden Haltetöne in den Hörnern und in der Flöte am Ende der *Sonata VII*, denn hier ist auch die Pause der Streicher um zwei Takte gekürzt. Dagegen beruht das Fehlen des Grundtons im Schlussakkord der beiden Teile von *Sonata VII* wahrscheinlich auf einem Versehen (er wird im Original T. 40 f. von Hörnern und Fagott, T. 98 f. von den Hörnern gespielt); in der vorliegenden Ausgabe ist er daher ergänzt.

Die Violoncellostimme der Quartettbearbeitung beruht auf dem Kontrabass und nicht auf dem Violoncello der Orchesterfassung. Sie enthält daher jene Passagen nicht, in denen das Violoncello im Orchester bei pausierendem Kontrabass mit der Viola geht (insbesondere in *L'Introduzione* und *Sonata I*) oder in Oktaven mit Violine 1 geführt wird (*Sonata II*). Eigenständige Passagen des Orchester-Violoncellos sind dagegen übernommen (*Sonata I*, T. 96–98; *Sonata III*, T. 10).

Die Themen der sieben Sonaten sind von vornherein textbezogen angelegt, doch erst bei Erstellung der Stichvorlagen entschloss sich Haydn, den Text in der Orchesterfassung ebenso wie in der Streichquartettbearbeitung den Anfangstakten von Violine 1 unterlegen zu lassen. Dazu schreibt er in dem oben schon zitierten Brief an Artaria: „Der Inhalt deren Sonaten in Notten ausgedruckt (welchen ich zugleich mit einschücke) muß auch in denen quartetten beygedruckt werden.“ Welche Textvorlage Haydn benutzte, ist nicht bekannt; in *Sonata I* und *VII* weicht der Wortlaut von der Vulgata ab. Die vorliegende Ausgabe gibt die Textunterlegung quellengetreu wieder, jedoch unter stillschweigender Vervollständigung der in den Quellen aus Platzgründen nur gelegentlich gesetzten Silbentrennstriche, damit die von Haydn beabsichtigte eindeutige Zuordnung der Textsilben sichtbar bleibt.

Einzige authentische Quelle der Bearbeitung für Streichquartett ist die Originalausgabe. Alle weiteren Ausgaben

sind Nachdrucke davon, eine unabhängige handschriftliche Überlieferung gibt es nicht. Die geläufige Opuszahl 51 stammt nicht von Haydn selbst, sondern hat sich seit einem der zahlreichen frühen Drucke eingebürgert – Artaria brachte die Originalausgabe der Streichquartettbearbeitung unter der Opuszahl 48 heraus. In modernen Ausgaben ebenfalls häufig genannt ist die Zählung des Hoboken-Werkverzeichnisses, Hob. III: 50–56 (*Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, zusammengestellt von Anthony van Hoboken, Bd. I, Mainz 1957). Diese Nummerierung ist jedoch problematisch, weil sie *L'Introduzione* und *Sonata I* sowie *Sonata VII* und den letzten Satz *Il terremoto* jeweils unter einer Nummer zusammenfasst und somit statt der neun nur sieben Sätze zählt.

Die vorliegende Ausgabe ist eine Vorabedition der Haydn-Gesamtausgabe. Die Orchesterfassung und das Oratorium sind dort bereits erschienen in *Joseph Haydn Werke*, hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, Reihe IV, München/Duisburg: G. Henle Verlag 1959 (separater Kritischer Bericht 1963) bzw. Reihe XXVIII, Bd. 2, 1961. Die Orchesterfassung erschien auch als Bärenreiter Urtext-Ausgabe TP 92, Kassel u. a. 1959.

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestellte Quellenkopien gedankt.

Bremen, Frühjahr 2008
Christin Heitmann

Preface

Joseph Haydn's orchestral setting of *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (*The Seven Last Words of our Saviour on the Cross*) was written in

1786 in response to a commission to provide music for the annual Holy Week ceremonial held in the southern Spanish episcopal city of Cádiz: the final words of the crucified Christ stood at the central point of the “Tres Horas” in remembrance of Christ's death to mark the culmination of Passiontide. The commission required brief instrumental movements that were to be played as a form of musical meditation alternating with the reading and expounding of Christ's words.

Considering the specific directives of the commission, Haydn's setting of the Passion quickly attained astonishingly wide circulation: even before the work had been printed, manuscript copies of the orchestral parts had already been sold by the composer himself, as well as by the Viennese publishing house Artaria, besides which Haydn also sold the work to the London publisher William Forster in the spring of 1787. It is possible that the success of *The Seven Last Words* encouraged Haydn's Viennese publishing house to bring out the arrangement for string quartet and a piano reduction concurrently with the original version – all three editions were published in the summer of 1787. Several of Haydn's letters to Artaria written in the same year shed light on the origins and printing of the work. Whereas the keyboard reduction prepared by an unknown arranger was merely perused by Haydn, he evidently prepared the engraver's copy for the version for string quartet himself, entering the necessary alterations into four string parts in a copy of the orchestral version. From this, a copyist employed by the publisher was then expected to draft a copy for the engraver: “I enclose all four amended parts herewith in the hope that the copyist will understand me well, and in particular will make each part properly, so that it is fitting for a quartet. Should any doubt arise, however, the copyist will make me aware of such forthwith, so that it may be remedied in good time. All four parts, which is to say every sonata in which alteration occurs, must be written out anew” (letter no. 78 to Artaria of 14. 2. 1787, in: *Joseph Haydn*,

Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, ed. Dénes Bartha, Kassel, 1965; see also nos. 77 and 89). The engraver's copies for the three Artaria editions have not survived.

The oratorio version of the *Seven Last Words* for soloists, choir and orchestra was not written until 1796. Haydn had already heard an oratorio version of his work previously in an arrangement by Joseph Friebert, a canon at Passau cathedral. Haydn is said to have praised the performance but also remarked that he would have arranged the voice parts better. The real impetus to write his own oratorio version presumably came from Baron Gottfried van Swieten; he adapted Friebert's text together with Haydn, and was later to compose texts for the oratorios *The Creation* and *The Seasons*.

The present arrangement for string quartet was the result of a straightforward reduction of the orchestral parts without significant reworking of the existing string parts; in *L'Introduzione*, *Sonata IV* and *Il terremoto* they are entirely unaltered. The only movement to exhibit alterations in all four string parts is *Sonata VII*. The wind parts of the orchestral version mostly follow the strings *colla parte*; where the parts are independent, Haydn as a rule assigned them to one of the four string parts (see e. g. *Sonata II*, M. 43–47 violin 2; *Sonata III*, M. 53–61 viola; *Sonata VII*, M. 8–12, 88–92 violin 1/2). However, some independent writing for the winds is dispensed with at times, with thematic material, important notes within chords or contrapuntal complexity being lost (see e. g. *Sonata III*, M. 22, 24, 70–73; *Sonata V*, M. 38–43, 76–78, 96–106; *Sonata VI*, M. 57–63). This may be considered as a means of concentrating on the most significant aspects, but in certain instances could also be due to oversight. The omission of the concluding sustained notes in the horns and flute at the end of *Sonata VII* appears to be deliberate, as the rest in the string parts is also curtailed by two measures. On the other hand, the missing root of the final chord in both sections of *Sonata VII* is probably due to an

oversight (in the original version it is played by the horns and bassoon at M. 40 f., and by horns at M. 98 f.); the note has consequently been reinstated in our edition.

The violoncello part of the quartet arrangement is based on the double bass rather than violoncello part of the orchestral version. Hence it does not include those passages in which the orchestral violoncello part follows the viola while the double bass part pauses – particularly in the *L'Introduzione* and *Sonata I* – or where it doubles the first violin part in octaves (*Sonata II*). Conversely, independent passages in the orchestral violoncello part are adopted (*Sonata I*, M. 96–98; *Sonata III*, M. 10).

The themes of each of the seven sonatas are from the outset determined by the texts, though Haydn did not decide to add the text to the opening measures of the first violin part of the orchestral version, and of the quartet arrangement, until the engraver's copies were being drawn up. To this end he wrote in the letter to Artaria quoted above: "The words for the sonatas which are expressed in the music (and which I enclose) must be printed with the quartets as well." Haydn's source for the text is not known; in *Sonata I* and *Sonata VII* the wording differs from that of the Vulgate. The present edition faithfully reproduces the source text underlay, though in places where, for reasons of space, syllabic hyphens were only occasionally used, these have been tacitly supplemented to preserve the clear placing of syllables intended by Haydn.

The original edition is the sole authentic source of the arrangement for string quartet. All further editions are reprinted from it; there is no independent manuscript source. Although commonly designated as opus 51, this was not Haydn's doing but it has gained currency since the publication of one of the numerous early editions – Artaria published the original edition of the arrangement for string quartet as opus 48. Hoboken's catalogue numbering (Hob. III:50–56) is also frequently cited in modern editions (*Joseph Haydn. The-*

matisch-bibliographisches Werkverzeichnis, compiled by Anthony van Hoboken, vol. I, Mainz, 1957). This numbering is, however, problematic as it amalgamates *L'Introduzione* with *Sonata I* under one number, and likewise *Sonata VII* with the concluding movement *Il terremoto*, thus giving a total of only seven movements instead of nine.

The present volume is a preliminary issue from the complete edition of Haydn's works. The orchestral version has already been published in series IV of the *Joseph Haydn Werke*, edited by the Joseph Haydn-Institut, Cologne, Munich/Duisburg: G. Henle Verlag, 1959 (separate Critical Report 1963); it has also been published as Bärenreiter Urtext edition TP 92, Kassel, etc., 1959. The oratorio has been published in series XXVIII, vol. 2, of the *Joseph Haydn Werke*, 1961.

We thank those libraries mentioned in the *Comments* for kindly making copies of the sources available.

Bremen, spring 2008
Christin Heitmann

Préface

L'œuvre pour orchestre *Les Sept dernières paroles du Christ en croix* de Joseph Haydn date de 1786. Il s'agit d'une œuvre de commande pour une cérémonie de la Passion se déroulant une fois l'an à Cadix, siège épiscopal dans le sud de l'Espagne. Au centre des «tres horas», en mémoire de la mort du Christ, moment suprême de la Passion, se situent les dernières paroles du Crucifié. Une telle commande réclamait de courts mouvements instrumentaux à jouer comme une sorte de musique méditative en alternance avec la lecture et l'interprétation des paroles du Christ.

Etant donné la destination particulière de cette commande, et contre toute attente, la musique de la Passion de Haydn connaît rapidement une diffusion extraordinaire: avant même la mise sous presse circulent des copies des parties instrumentales de la version pour orchestre, mises en vente tant par le compositeur lui-même que par les Éditions Artaria de Vienne. Au printemps 1787, Haydn vendit par ailleurs l'œuvre à l'éditeur londonien William Forster. Peut-être ce succès encourage-t-il Artaria à publier *Les Sept dernières paroles du Christ* non seulement dans la version originale mais aussi, simultanément, dans un arrangement pour quatuor à cordes et une réduction pour piano – les trois éditions paraissent à l'été 1787. Plusieurs lettres adressées cette même année par Haydn à Artaria fournissent des informations sur la genèse et l'édition de l'œuvre. Tandis que la réduction pour piano, réalisée par un arrangeur inconnu, est simplement revue par le compositeur, ce dernier s'occupe lui-même de la copie à graver de l'arrangement pour quatuor à cordes. Pour cela il reporte les corrections nécessaires sur les quatre parties des cordes d'une copie de la version pour orchestre et charge un copiste de réaliser la copie à graver: «J'envoie par la présente les quatre parties corrigées, espérant que le copiste me comprendra bien et mettra en particulier chaque partie dans l'ordre convenable et par suite approprié aux quatuors; mais si jamais il devait naître un doute à tel ou tel endroit, le copiste devra me le signaler aussitôt afin qu'il puisse y être remédié en temps opportun. Chacune des quatre parties, c.-à-d. chaque sonate ayant enregistré une modification, doit être recopiée» (lettre n° 78 du 14.2.1787 à Artaria, in: *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, éd. par Dénes Bartha, Kassel, 1965; cf. aussi nos 77 et 89). Les copies à graver des trois éditions Artaria n'ont pas été conservés.

La version en oratorio des *Sept dernières paroles du Christ*, pour solistes, chœur et orchestre, date seulement de 1796. Haydn avait déjà entendu auparavant son œuvre sous forme d'oratorio, un arrangement de Joseph Frieber,

chanoine à la cathédrale de Passau. Haydn aurait à cette occasion loué l'exécution mais fait remarquer qu'il aurait quant à lui mieux réussi les parties chantées. Cependant, l'idée de réaliser sa propre version en oratorio de l'œuvre lui vient probablement du baron Gottfried van Swieten qui avait remanié, en collaboration avec Haydn le texte de Friebert et aussi rédigé lors des années suivantes les textes des oratorios de *La Création* et des *Saisons*.

Le présent arrangement pour quatuor à cordes a été réalisé par simple réduction de la formation orchestrale, les parties des cordes restant peu modifiées. Dans *L'introduzione*, la *Sonata IV* et *Il terremoto*, elles restent totalement inchangées. La *Sonata VII* est le seul mouvement dans lequel toutes les parties des cordes présentent des modifications. Dans la version orchestrale, les vents suivent d'ailleurs le plus souvent les cordes *colla parte*; pour son arrangement, Haydn a en règle générale transféré les parties indépendantes sur l'une des parties des cordes (p. ex. pour la *Sonata II*, M. 43–47, violon 2; pour la *Sonata III*, M. 53–61, alto; pour la *Sonata VII*, M. 8–12, 88–92, violons 1/2). Parfois cependant, il arrive aussi que des éléments indépendants des parties des vents soient omis, de telle sorte que du matériau thématique, des notes d'accords importantes ou la densité contrapuntique se trouvent alors perdus (ainsi p. ex. dans la *Sonata III*, M. 22, 24, 70–73; dans la *Sonata V*, M. 38–43, 76–78, 96–106 et la *Sonata VI*, M. 57–63). Cette pratique peut-être considérée comme une réduction au sens d'une concentration sur l'essentiel, mais il pourrait aussi s'agir dans quelques cas d'une négligence. Il semble que la suppression des notes tenues finales des cors et de la flûte à la fin de la *Sonata VII* soit

intentionnelle, car le silence noté pour les cordes y est aussi raccourci de deux mesures. En revanche, l'absence du son fondamental dans l'accord final des deux parties de la *Sonata VIII* relève probablement d'une erreur (dans l'original, il est joué par les cors et le basson, M. 40 s., et par les cors M. 98 s.); il a par conséquent été rajouté dans la présente édition.

La partie de violoncelle de l'arrangement pour quatuor suit la contrebasse et non le violoncelle de la version pour orchestre. Elle n'inclut donc pas les passages où, dans l'orchestre, le violoncelle joue parallèlement à l'alto pendant que la contrebasse tient un silence (en particulier dans *L'introduzione* et la *Sonata I*) ou bien suit en octaves le premier violon (*Sonata II*). En revanche les passages indépendants du violoncelle de l'orchestre sont repris (*Sonata I*, M. 96–98; *Sonata III*, M. 10).

Les thèmes des sept sonates sont directement inspirés par le texte. Mais ce n'est qu'au moment de préparer la copie à graver, que Haydn décida de disposer le texte sous les premières mesures du violon 1 aussi bien dans la version orchestrale que dans l'arrangement pour quatuor à cordes. À ce sujet il écrit dans la lettre à Artaria évoquée ci-dessus: «Le contenu des sonates imprimé sous la musique (que j'ai envoyé en même temps) doit être également être imprimé dans les quatuors.» On ne sait pas quel texte Haydn a utilisé comme modèle; dans les *Sonata I* et *VIII*, le texte diffère de la Vulgate. La disposition du texte dans la présente édition est conforme aux sources. Les traits de césures omis dans les sources par manque de place, ont été ici ajoutées sans autre commentaire afin de mettre en évidence l'agencement strict des syllabes du texte tel qu'il a été voulu par Haydn.

L'édition originale constitue la seule source authentique de l'arrangement pour quatuor à cordes. Toutes les éditions ultérieures sont des retirages et il n'existe pas de tradition manuscrite autonome. Le numéro d'opus usuel 51 n'est pas de Haydn mais s'est établi dans l'usage depuis l'une des nombreuses éditions antérieures – Artaria a publié l'édition originale de l'arrangement pour quatuor à cordes sous le numéro d'opus 48. Les éditions modernes indiquent aussi fréquemment la numérotation du catalogue Hoboken, Hob. III: 50–56 (*Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, établi par Anthony van Hoboken, vol. I, Mayence, 1957). Cette numérotation est toutefois problématique dans la mesure où elle regroupe sous un même numéro *L'introduzione* ainsi que la *Sonata I*, la *Sonata VII* et le finale *Il terremoto*, dénombrant ainsi sept mouvements seulement au lieu de neuf.

La présente édition est une édition anticipée de la Haydn-Gesamtausgabe (édition complète des œuvres de Haydn). La version pour orchestre et l'oratorio ont déjà paru dans les *Joseph Haydn Werke*, éd. par le Joseph Haydn-Institut, Cologne, série IV, Munich/Duisburg: G. Henle Verlag, 1959 (Commentaire Critique séparé, 1963) ainsi que dans l'édition critique TP 92 de Bärenreiter, Kassel etc., 1959. L'oratorio a paru dans les *Joseph Haydn Werke*, série XXVIII, vol. 2, 1961.

Nous adressons nos remerciements aux bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour les photocopies des sources aimablement mises à notre disposition.

Brême, printemps 2008
Christin Heitmann