

Joseph
HAYDN

Missa Sancti Bernardi von Offida in B

Heiligmesse

Hob. XXII:10

Soli SSATB(B), Coro SATB

2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Clarini, Timpani
2 Violini, Viola, Bassi (Violoncello/Contrabbasso) ed Organo
ad libitum: 2 Corni

herausgegeben von/edited by
Andreas Traub

Joseph Haydn · Lateinische Messen
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.608

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III
Faksimiles	XII
Kyrie	
1. Kyrie (Coro SATB)	1
Gloria	
2. Gloria in excelsis Deo (Coro)	14
3. Gratias agimus tibi (Soli SATB)	20
4. Qui tollis peccata mundi (Coro)	24
5. Quoniam tu solus Sanctus (Coro)	29
Credo	
6. Credo in unum Deum (Coro)	38
7. Et incarnatus est (Soli SSATBB, Coro)	42
8. Et resurrexit (Coro)	46
9. Et vitam venturi (Coro)	52
Sanctus	
10. Sanctus (Coro)	58
Benedictus	
11. Benedictus (Coro)	61
Agnus Dei	
12. Agnus Dei (Coro)	70
13. Dona nobis pacem (Coro)	73
Anhang	
Corno I/II zum <i>Benedictus</i>	83
Kritischer Bericht	85

Die Zählung der Einzelteile dient allein der Probenpraxis. Die Messe ist keine Kantatenmesse.

The numbering of the individual movements of the Mass is strictly for rehearsal purposes. This is not a cantata (number) Mass.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.608), Studienpartitur (Carus 40.608/07),
Klavierauszug (Carus 40.608/03),
Chorpartitur (Carus 40.608/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.608/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.608), study score (Carus 40.608/07),
vocal score (Carus 40.608/03),
choral score (Carus 40.608/05),
complete orchestral material (Carus 40.608/19).

Vorwort

Die *Heiligmesse* steht zusammen mit der ebenfalls auf 1796 datierten *Paukenmesse* am Beginn der Gruppe von sechs „Hochämtern“, die zusammen mit den beiden Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* das Spätwerk Haydns bilden.¹ Die Messen entstanden im Auftrag des seit 1794 regierenden Fürsten Nikolaus II. von Esterházy (1765–1833) für die Feiern zum Namenstag der Fürstin Maria Josefa Hermenegilda am 12. September und wurden in der Bergkirche oder der Stadtpfarrkirche von Eisenstadt aufgeführt.² Das Titelblatt der autographen Partitur trägt die eigenhändige Aufschrift „Missa Stⁱ Bernardi von Offida. I di me Giuseppe Haydn 796“. Bernhard von Offida (1604–1694) war Kapuzinermönch, der für seine Mildtätigkeit, Wunder und Weissagungen berühmt wurde; Papst Pius VI. sprach ihn 1795 selig. Der Namenstag des Bernhard von Offida, der 11. September, fiel 1797 auf einen Samstag, und so könnte Haydn ihn durch die Aufführung dieser Messe am darauffolgenden Sonntag geehrt haben.³

Den Beinamen „Heiligmesse“ erhielt das Werk, weil Haydn im *Sanctus* das damals bekannte Geistliche Lied „Heilig, heilig, heilig / Heilig über heilig / Jesus Christus ohne End / in dem heiligsten Sacrament“ zitiert (s. Abb. 2).⁴ In der Partitur hat er diesen Textbeginn in der Altstimme eingetragen; dies wird in der Edition wiedergegeben. Die autographen Partitur kam später in den Besitz von Felix Mendelssohn Bartholdy und von dort in die Staatsbibliothek Berlin. 1802 erschien die Messe im Druck bei Breitkopf & Härtel. In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlichte Friedrich Rochlitz daraufhin eine ausführliche Rezension, in der er auch grundsätzliche Fragen berührt:

Vertrauende Andacht, fromme Freudigkeit, sanfte Wehmut und Bitte wechseln, je nachdem die Worte dazu Veranlassung geben, durch das ganze schöne Werk. Die heiteren Sätze sind im Ganzen sehr froh und begeisternd, und einige davon dürften für die Kirche und ihre Worte zu glänzend scheinen: doch mehr, wenn man sie durchliest, als wenn man sie hört. Denn mit vieler Besonnenheit und reifer Erfahrung hat der Komponist auch dem Schimmernden durch manche, sich keineswegs auf den ersten Anblick zu Tage legende Hülfsmittel ihre Würde und ihren frommen Anstand wiederzugeben gewusst.⁵

Im Partiturautograph sind folgende Stellen offensichtlich nachgetragen: im *Kyrie* Takt 145–149 (s. Abb. 3)⁶, im *Gloria* die Takte 13–16, 27–34, 55–62 und 106–109⁷ sowie im *Credo* Takt 145. Dabei zeigt der Nachtrag im *Kyrie*, dass Haydn offenbar zuerst nur den Tonsatz notiert hat, ohne den Text zu unterlegen, denn in Takt 144 ist keine Spur der Silbe „-son“ zu erkennen, die dort untergebracht werden müsste, wenn die Singstimmen im folgenden Takt pausierten. Die Einschübe im *Gloria* haben offenbar die Funktion, den sonst offenbar zu kurz geratenen ersten Teil des Satzes ausreichend zu dimensionieren. Im *Credo* ist Takt 145 auch in dem wie die Partitur auf 1796 datierten Stimmenmaterial aus Eisenstadt, aus dem das Werk wohl unter Haydns Leitung aufgeführt wurde, nachgetragen;⁸ die Intensivierung dieser Stelle wurde demnach erst während der Einstudierung vorgenommen. Im *Benedictus* hatte Haydn in Takt 69–71 anstelle von Alt und Viola solo zuerst Sopran und Fagott solo vorgesehen. Zum *Gloria*, *Credo* und *Benedictus* sind einige aufschlussreiche Skizzen überliefert.⁹

Besetzung

Haydn benutzte für die Partitur ein Notenpapier mit zwölf Systemen, die er zu Beginn des *Kyrie* wie folgt bezeichnet: *Clarini in b fa.*, *Tympani in b*, *Oboi*, *Fagotti*, *Violino I^{mo}*, *Violino 2^{do}*, *Viola*, *Soprano*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organo*. Im *Credo* bezeugen Eintragungen im System der Oboen die Mitwirkung von Klarinetten.¹⁰ Auf dem Titelblatt des Stimmenmaterials aus Eisenstadt werden außer zwei Klarinetten auch zwei Hörner genannt (s. Abb. 1), und in dem Material finden sich Stimmen für beide Instrumentenpaare.¹¹ Die Klarinettenstimmen weichen im *Kyrie*, im „*Gratias*“-Teil des *Gloria* (T. 67–218), in der Schlussfuge des *Credo* (T. 222–332) und im *Benedictus* von den Oboen ab, mit denen sie sonst, abgesehen von dem angegebenen Abwechseln im *Credo*, parallel laufen. Diese Abweichungen stehen jedoch nicht in Haydns Autograph, sondern sind nur aus den Stimmen selber zu entnehmen. Dennoch werden die Klarinetten in der vorliegenden Neuausgabe, im Unterschied zur Edition im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe, vollständig in die Partitur einbezogen.¹² Der 1802 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienene Erstdruck der Partitur zählt im Titel „2 Clarinettes“ auf, hat aber kein eigenes Klarinetten-System, so dass die erwähnten Abweichungen von den Oboen nicht ersichtlich werden. Die Stimmen der Hörner, die im Erstdruck nicht genannt werden, sind mit denen der Trompeten identisch; nur im

¹ Die Hintergründe erläutert ausführlich Wolfgang Hochstein im Vorwort zu seiner Edition der *Missa in Tempore Belli* (Carus 40.607), S. V–VIII. Siehe auch H. C. Robbins Landon, *Haydn, Chronicle and works – The Years of The Creation 1796–1800*, London 1977, S. 124–157. Grundlegend noch immer: Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg 1941, hier S. 261–307.

² Leopold M. Kantner, „Das Messenschaffen Joseph Haydns und seiner italienischen Zeitgenossen – ein Vergleich“, in: Georg Feder u. a. (Hrsg.), *Joseph Haydn, Tradition und Rezeption – Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Köln 1982*, Regensburg 1985, S. 145–159 nimmt dagegen an, die *Heiligmesse* sei eher für eine Aufführung in Wien komponiert worden.

³ So H. C. Robbins Landon im Vorwort seiner Edition des Werkes: *Joseph Haydn, Missa Stⁱ Bernardi von Offida „Heiligmesse“*, hrsg. von H. C. Robbins Landon in Verbindung mit Karl Heinz Füssl und Christa Landon, Bärenreiter-Taschenpartitur 93, Kassel etc. 1971, S. Vlf.

⁴ Drei Fassungen der Melodie bei Landon (wie Anm. 1), S. 151.

⁵ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 4. Jahrgang, No. 44 vom 28^{ten} Julius 1802, Sp. 705–718, das Zitat Sp. 706f.

⁶ Der Nachtrag verursacht durchweg Irritationen in den Stimmheften für die Singstimmen.

⁷ Der Nachtrag auf einem eigenen Blatt stammt nicht von Haydn, sondern vom Schreiber des Aufführungsmaterials, wahrscheinlich Johann Elßler, der in Esterházy als Kopist angestellt und mit Haydn freundschaftlich verbunden war.

⁸ Nur in den Stimmen von Fagott, Horn I und II, Pauken und Orgel ist dies nicht deutlich zu erkennen.

⁹ Die Skizzen werden wiedergegeben in der Bärenreiter-Taschenpartitur 93, S. 74–78.

¹⁰ Zu Beginn: „Clarineti Tacent“; bei „Et incarnatus est“ (T. 60): „2 Clarineti, oboe Tacent“; vor T. 107 nach dem Violoncello-Solo: „Clarineti“; bei „Et surrexit“ (T. 120): „Clarineti Tacent fin et vitam venturi“; bei der Schlussfuge (T. 222): „clarineti et oboe“.

¹¹ „Clarinetto I/II“ ohne weitere Angabe; „Corno I/II in b Fa“.

¹² H. C. Robbins Landon, K. H. Füssl und C. Landon, *Messen Nr. 5–8* (Gesamtausgabe von Joseph Haydns Werken, herausgegeben vom Joseph Haydn-Institut, Köln, Reihe XXIII, Band 2), München-Duisburg 1958.

Benedictus wird ein eigener Satz für die dort „in E mol“ (in Es) stehenden Hörner geboten, der wohl nicht von Haydn selber stammt.¹³ Haydn hat, wie vielfach in der Literatur festgestellt, solche Ergänzungen gebilligt, zum Teil sogar angeregt.¹⁴ Betrachtet man das Autograph, die Stimmen aus Eisenstadt und den Erstdruck, so erscheint die Mitwirkung der Hörner zwar fakultativ, man wird aber nicht auf sie verzichten können, wenn man das Eisenstädter Erscheinungsbild der Messe vollständig vergegenwärtigen will.

Zu den einzelnen Sätzen

Das *Kyrie* wird nach der langsamen Einleitung vom Wechsel zwischen einer viertaktigen, melodisch abgerundeten und einer zweitaktigen, zur kontrapunktischen Verarbeitung geeigneten Artikulation des Textes „Kyrie eleison“ geprägt. Beide beginnen fallend; jene setzt auf dem Terzton, diese auf dem Grundton an. Auf den ersten, von der melodischen Gestalt bestimmten Teil (T. 13–34) folgt eine Fugenexposition, deren fünfter Einsatz von Trompeten und Pauken markiert wird (T. 35–52/53). Dann folgt ein Mittelteil, in dem die Melodie in Umkehrung ihres Ansatzes von d^2 aus über das alterierte e^2 bis zum Hochton as^2 hinaufsteigt (T. 53–73/74). Danach wird die Fuge mit einer Engführung wieder aufgegriffen, doch erfolgt nach fünf Takten eine Unterbrechung; mit einem Rückgriff auf den Mittelteil wird das „Christe eleison“ eingeschoben. Dann wird die Engführung fortgesetzt, und die Einsatzstufen füllen das Hexachord B-G aus. Unter dem Aspekt der Fugendisposition ist das *Kyrie* mit den beiden traditionellen Fugen der Messe, dem „In gloria Dei Patris“ im *Gloria* und dem „Et vitam venturi saeculi“ im *Credo* zu vergleichen. Nach der Wiederholung des ersten Formteils kommt es zu einer abschließenden Ausweitung, in der nochmals der Kopf des Fugenthemas anklingt, zuerst instrumental (T. 134), dann vokal (T. 151).

Zu Beginn des *Gloria* und bei „Quoniam tu solus sanctus“ (T. 219–223) gleicht die Komposition auffällig dem *Gloria* der 1782 entstandenen *Mariazeller Messe* Haydns. Im zweiten, in *g*-Moll stehenden Formteil (T. 67–218) werden das vorwiegend solistische „Gratias agimus tibi“ und das „Qui tollis peccata mundi“ zusammengefasst. Er ist dreiteilig angelegt, so dass das „Qui sedes ad dexteram Patris“ dem zweiten „Qui tollis“ untergeordnet wird. Die Musik rückt nach Es-Dur, und die Ansätze „Gratias“ und „Qui tollis“ können als Umkehrungsvarianten verstanden werden ($g-a-b$ in T. 67, $es^1-des^1-c^1$, bzw. $es^2-des^2-c^2$ in T. 137 und 173). Durch die dichte Kontrapunktik gewinnt letzterer einen „stile antico“-Gestus. Über die Beischrift „Più Allegro“ wundert sich Rochlitz in der genannten Rezension und schreibt:

dass das Genie der Nothhülfen nirgends bedarf, sondern dass der Geist der Sache selbst die Hülfe bringt; denn durch engeres Zusammendrängen der zum Theil vorher zerstreueten Ideen u. s. w. hebt sich das Gefühl von hier an höher, zum Innigern, Aengstlichen, Dringenden – und wie neu, wie richtig und wahr wird dadurch die Ansicht der Worte: qui tollis peccata mundi, miserere nobis.¹⁵

In der abschließenden Fuge verteilt Haydn die Textteile „In gloria Dei Patris“ und „Amen“ auf Fugenthema und Kontrasubjekt, die gegenläufig angelegt sind; das Thema fällt in Terzen von f^2 nach g^1 , das Kontrasubjekt steigt von f nach es^1 . Auf die Exposition mit fünf Einsätzen folgen im Sopran ein Einsatz auf *G* (T. 251) und im Bass ein Einsatz auf *Es* (T. 255). Danach zeichnet sich die Tendenz ab, das Thema in eine fallende Terzenkette zu verwandeln (am deutlichsten in T. 271–274 im Bass).

„Mit dem Credo“, so Friedrich Rochlitz, „hebt sich der Geist und das Interesse noch um vieles, und sichert dem Werke seinen Platz unter dem Auserwählten einer für alle Zeiten gesammelten musikalischen Bibliothek.“¹⁶ In dem wie das „Gratias agimus tibi“ vorwiegend solistischen „Et incarnatus est“ in Es-Dur, das Rochlitz vollständig abdruckt, verwendet Haydn einen dreistimmigen Kanon mit dem Text „Gott im Herzen, ein gut Weibchen im Arm, / Jenes macht selig, dieses *g*‘wiß warm“¹⁷. Bei „Crucifixus etiam“ rückt die Musik nach es-Moll, der „tiefsten“ Tonart innerhalb des ganzen Werkes. Den drei solistischen Männerstimmen antwortet der Chor mit „Passus et sepultus est“. Dann wird die Kanonmelodie nochmals aufgegriffen. Man kann die Verwendung eines solchen Kanons an dieser Stelle als Zeichen der „arglosen Schalkheit“ ansehen, die Georg August Griesinger „einen Hauptzug in Haydns Charakter“ nannte und damit das Bild des Komponisten prägte.¹⁸ Möglicherweise wird aber nur ein guter Tonsatz, ganz abgesehen vom Text, an passender Stelle eingerückt. Der Vergleich mit dem in *b*-Moll stehenden „Et incarnatus“ in der *Theresienmesse* von 1799 und mit dem ebenfalls in Es-Dur stehenden, aber ganz anders gestalteten „Et incarnatus“ in der *Harmoniemesse* von 1802 zeigt die Spannweite der Ausdrucksmöglichkeiten, mit denen Haydn diese Stelle gestalten konnte.

Der folgende Formteil beginnt in *c*-Moll und schließt auf dominantischem *D*-Dur, ist also insgesamt nach *g*-Moll orientiert, das jedoch nur bei „Et unam sanctam“ gefestigt wird (T. 193). In dem Aufstieg zum Sextton b^1 bei „et exspecto resurrectionem mortuorum“, der echohaft in den Oboen wiederholt wird, kann man schon die Kontur des folgenden Fugenthemas voraushören. In der Fuge, die mit 111 Takten ein Drittel der Satzlänge einnimmt, verteilt Haydn wie im *Gloria* die Textteile auf Thema und Kontrasubjekt. Beim dritten Einsatz (T. 231) tritt eine Engführung an die Stelle des Kontrasubjekts. Der zehnte Einsatz (Bass, T. 268–269) führt in einen Orgelpunkt, von dem aus der Schlussteil der Fuge aufgebaut wird. Die Themeneinsätze erfolgen auf den Stufen *B*, *C*, *D*, *F* und *G*.

Die Ausdehnung des *Sanctus* ist durch die zugrunde liegende Liedmelodie bestimmt, die vom Alt, begleitet von Violine II und Fagott, vorgetragen wird. In T. 9–10 wird die erste Zeile von Violine I wiederholt. Aus dem Klangwechsel nach *G*-Dur in T. 4, der in T. 10 wiederholt wird, geht der den weiteren Verlauf bestimmende Zug von *c*-Moll über *F*-Dur zurück nach *B*-Dur hervor.

Haydn formt das *Benedictus* als eigenen gewichtigen Satz in der Unterquinttonart Es-Dur, der nicht durch einen Rückgriff auf das „Osanna“ im *Sanctus* mit diesem zusammengeschlossen wird. Das „Osanna“ erscheint vielmehr wie ein Anhang nach der abschließenden Kadenz (T. 108/109). Als einziger Satz dieser Messe hat das *Benedictus* eine längere instrumentale Einleitung.

¹³ Die vorliegende Neuausgabe verzichtet darauf, die Hörner in die Partitur selbst auf eigenen Systemen aufzunehmen und gibt stattdessen die von den Trompeten unabhängigen Stimmen zum *Benedictus* als Anhang zur Partitur wieder. Darüber hinaus enthält das separat erhältliche Aufführungsmaterial vollständige Hörner-Stimmen.

¹⁴ Hochstein (wie Anm. 1), S. VI.

¹⁵ Wie Anm. 5, Sp. 709.

¹⁶ Wie Anm. 5, Sp. 710.

¹⁷ Zuerst: Otto Erich Deutsch, „Haydns Kanons“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 15/1932, S. 112–122.

¹⁸ Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810 (Nachdruck Hildesheim 1981), S. 107.

Das *Agnus Dei* beginnt bemerkenswert düster in b-Moll und erreicht über Des-Dur die Tonart es-Moll (T. 32/33), die im *Credo* das „Crucifixus“ charakterisiert. Der Satz, schreibt Rochlitz, „entbehrt alles Schmuckes, und ist nur für die vier Singstimmen und die gewöhnlichen Saiteninstrumente geschrieben, was zwischen so reich mit Blasinstrumenten besetzten Stücken sehr wohl thut. [...] Schon die fremde Tonart [...] trägt dazu bey, dem Ganzen etwas Feyerliches und tief Eingreifendes zu geben“.¹⁹ Haydn formt zu dem Ruf „Agnus Dei“ eine viertönige rhythmische Struktur, die auch den Beginn „Dona nobis“ tragen kann und schließt so die beiden Teile zusammen.

Es sei erwähnt, dass Martin Chusid in der Anlage der Messe drei viersätzliche Sinfonien unterscheiden will: I *Kyrie*, II *Gloria*, III „Gratias“, IV „Quoniam“ – I *Credo*, II „Et incarnatus“, III „Et resurrexit“, IV „Et vitam“ – I *Sanctus*-„Pleni“, II *Benedictus*, III *Agnus Dei*, IV „Dona nobis“.²⁰ Die formalen Gegebenheiten lassen sich jedoch mühelos aus der Tradition der Messvertonung herleiten, so dass es nicht nötig ist, auf die andere Gattung auszuweichen. Friedhelm Krummacher betont zu Recht, dass nicht formale Analogien, sondern die Entfaltung der grossen Form aus den besonderen Bedingungen des Ineinandergreifens von Vokalem und Instrumentalem das „Sinfonische“ der späten Messen Joseph Haydns ausmacht.²¹

Der Herausgeber dankt Herrn Dr. Helmut Hell von der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, für einen Mikrofilm des Partiturotographs sowie für die Erteilung der Editions Genehmigung und Herrn Dr. Gottfried Holzschuh vom Esterházy-Archiv in Eisenstadt für die Kopien des dortigen Stimmenmaterials sowie des Erstdrucks.

Bietigheim, im Herbst 2006

Andreas Traub

¹⁹ Wie Anm. 5, Sp. 716f.

²⁰ Martin Chusid, „Some observations in Liturgy, Text and Structure of Haydn's Late Masses“, in: H. C. Robbins Landon (Hrsg.), *Studies in Eighteenth Century Music – A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, London 1970, S. 125–135.

²¹ Friedhelm Krummacher, „Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen“, in: Hermann Danuser u. a. (Hrsg.), *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte Ästhetik, Theorie – Festschrift Carl Dahlhaus*, Laaber 1988, S. 455–481.

Foreword

Along with the *Paukenmesse* (*Missa in tempore belli*), another work dating from 1796, the *Heiligmesse* (*Holy Mass*) stands at the beginning of that group of six “high masses” which, together with the oratorios *The Creation* and *The Seasons*, form the late works of Haydn.¹ The masses were commissioned by Prince Nikolaus II of Esterházy (1765–1833), the ruling prince from 1794, to celebrate the name day of Princess Maria Josefa Hermenegilda on 12 September. They were performed in the Bergkirche or the municipal parish church of Eisenstadt.² The title-page of the autograph score bears the heading in Haydn’s own hand of “Missa Stⁱ Bernardi von Offida. I di me Giuseppe Haydn 796.” Bernard of Offida (1604–1694) was a Capuchin monk who became famous for his benevolence, miracles and prophecies; Pope Pius VI canonized him in 1795. Bernard of Offida’s nameday, 11 September, fell on a Saturday in 1797, and so Haydn may have honored him by performing this mass the next day, a Sunday.³

The work acquired the nickname “Heiligmesse” because in the *Sanctus* Haydn quotes the then well-known sacred hymn “Heilig, heilig, heilig / Heilig über heilig / Jesus Christus ohne End / in dem heiligsten Sacrament (see ill. 2).⁴ In the score he entered the verbal incipit in the alto part; this has been reproduced in the present edition. Later, the autograph score came into the possession of Felix Mendelssohn Bartholdy and then into the Berlin State Library. In 1802 the Mass was printed by Breitkopf & Härtel. Friedrich Rochlitz subsequently published a detailed review in the *Allgemeine musikalische Zeitung* in which he made some crucial points:

Faithful devotion, pious joyfulness, gentle melancholy and petitions alternate, according to the prompting of the words, throughout this beautiful work. The cheerful movements as a whole are very blithe and inspiring, and for the church and their words some might appear to be too brilliant: but more so when reading them than when hearing them. For the composer, with much careful thought and ripe experience, has succeeded in restoring dignity and pious decorum to even the most glittering passages through some devices that are by no means immediately obvious.⁵

In the autograph score the following passages are obviously later additions: mm. 145–149 (see ill. 3).⁶ in the *Kyrie*, mm. 13–16, 27–34, 55–62, and 106–109⁷ in the *Gloria*, and m. 145 in the *Credo*. The later addition to the *Kyrie* shows that Haydn evidently wrote down only the music and not the text to begin with, because in measure 144 there is no trace of the syllable “-son” which would belong there if the singers were silent in the following measure. The interpolations in the *Gloria* are obviously calculated to give the right dimensions to the first part of the movement, which would be too short otherwise. Measure 145 in the *Credo* has also been added to the Eisenstadt parts⁸ which, like the score, are dated 1796, and from which the work was probably performed under Haydn’s direction. It follows that the intensification of this passage was only undertaken during rehearsals. In the *Benedictus* Haydn at first envisaged a soprano and solo bassoon in measures 69–71 instead of alto and solo viola. Some illuminating sketches have survived for the *Gloria*, *Credo*, and *Benedictus*.⁹

Scoring

Haydn used for the score a manuscript paper with twelve systems, which he inscribed at the beginning of the *Kyrie* as follows: *Clarin* in *b fa.*, *Tympani in b*, *Oboi*, *Fagotti*, *Violino I^{mo}*, *Violino 2^{do}*, *Viola*, *Soprano*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organo*. In the *Credo*, entries in the system for oboes attest to the use of clarinets.¹⁰ On the title-page of the parts from Eisenstadt two horns are named as well as two clarinets (see Ill. 1), and there are parts for both pairs of instruments in the performance material.¹¹ The clarinet parts differ from the oboes in the *Kyrie*, in the “Gratias” section of the *Gloria* (mm. 67–218), in the concluding fugue of the *Credo* (mm. 222–332), and in the *Benedictus*. Otherwise the oboe and clarinet lines run parallel, apart from the aforesaid alternation in the *Credo*. These differences do not, however, appear in Haydn’s autograph and are only evident from the parts themselves. Nonetheless the clarinets have been fully incorporated in the score of the present new edition, in contrast to the edition published as part of the Haydn-Gesamtausgabe.¹² The first printed edition of the score, published by Breitkopf & Härtel at Leipzig in 1802, includes “2 Clarinettes” in the title but has no independent clarinet system, so that the aforementioned differences from the oboes are not apparent. The parts for horns, which are not named in the first printing, are identical with the trumpet parts; only in the *Benedictus* is there an independent passage for the horns “in E mol” (in

¹ Wolfgang Hochstein gives a detailed account of the background in the German Foreword to his edition of the *Missa in Tempore Belli* (Carus 40.607), pp. V–VIII. See also H. C. Robbins Landon, *Haydn, Chronicle and works – The Years of The Creation 1796–1800*, London, 1977, pp. 124–157. Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg, 1941, is still a fundamental work. See here pp. 261–307.

² Leopold M. Kantner, “Das Messenschaffen Joseph Haydns und seiner italienischen Zeitgenossen – ein Vergleich,” in: Georg Feder et al. (ed.), *Joseph Haydn, Tradition und Rezeption – Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Köln 1982*, Regensburg, 1985, pp. 145–159, assumes on the contrary that the *Heiligmesse* was more probably composed for a performance in Vienna.

³ Noted by H. C. Robbins Landon in the foreword to his edition of this work: *Joseph Haydn, Missa Sti Bernardi von Offida “Heiligmesse,”* ed. H. C. Robbins Landon in association with Karl Heinz Füssl and Christa Landon, Bärenreiter-Taschenpartitur (pocket score) 93, Kassel etc., 1971, pp. Vlf.

⁴ Three versions of the melody in Landon (as n. 1), p. 151.

⁵ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Year 4, No. 44 of 28 July 1802, cols. 705–718, quotation in cols. 706f.

⁶ The addition consistently causes difficulties in the parts for the singers.

⁷ The addition on a separate sheet is not by Haydn but by the scribe of the performance materials, probably Johann Elßler, who was employed in Esterházy as a copyist and was a friend of Haydn.

⁸ Only in the parts for bassoon, horn I and II, timpani, and organ is this not clearly discernible.

⁹ The sketches are reproduced in the Bärenreiter Taschenpartitur 93, pp. 74–78.

¹⁰ At the beginning: “Clarinetti Tacent”; at “Et incarnatus est” (m. 60): “2 Clarineti, oboe Tacent”; before m. 107 after the cello solo: “Clarinetti”; at “Et resurrexit” (m. 120): “Clarinetti Tacent fin et vitam venturi”; before the closing fugue (m. 222): “clarineti et oboe.”

¹¹ “Clarinetto I/II” without any further indication; “Corno I/II in b Fa.”

¹² H. C. Robbins Landon, K. H. Füssl and C. Landon, *Messen Nr. 5–8* (Complete Edition of Joseph Haydn’s works, published by the Joseph Haydn Institute, Cologne, series XXIII, volume 2), Munich-Duisburg, 1958.

E flat), which was probably not written by Haydn himself.¹³ As is often noted in the literature, Haydn consented to such additions and sometimes even encouraged them.¹⁴ If one examines the autograph, the Eisenstadt parts and the first printing, the involvement of the horns will seem optional, but we cannot do without them if one wants to fully re-create the Mass with the atmosphere of Eisenstadt.

The individual movements

Following the slow introduction, the *Kyrie* is characterized by the alternation of a four-measure, melodically rounded off version and a two-measure version suited for contrapuntal treatment to articulate the words "Kyrie eleison." Both begin with a descent; the first starts on the third-note, the second on the tonic. A first section determined by the melodic outline (mm. 13–34) is followed by a fugal exposition whose fifth entry is signalled by trumpets and kettledrums (mm. 35–52/53). This is followed by a middle section in which the melody, in an inversion of its beginning, ascends from d^2 via the altered e^2 to the top note of $a\ flat^2$ (mm. 53–73/74). After this, the fugue is resumed in a stretto passage, but there is an interruption after five measures; harking back to the middle section, Haydn interpolates the "Christe eleison." Then the stretto is continued, and the successive entries fill out the hexachord B flat-G. From the viewpoint of fugal layout the *Kyrie* is comparable to the two traditional fugues of a mass, the "In gloria Dei Patris" in the *Gloria* and the "Et vitam venturi saeculi" in the *Credo*. After the repeat of the first section, there is a final expansion in which the beginning of the fugue subject is heard again, first instrumentally (m. 134), then vocally (m. 151).

At the beginning of the *Gloria* and at "Quoniam tu solus sanctus" (mm. 219–223), the work shows a striking resemblance to the *Gloria* of Haydn's "Mariazzell" Mass, composed in 1782. In the second section in G minor (mm. 67–218), "Gratias agimus tibi," largely for soloists, and the "Qui tollis peccata mundi" are combined. This section has a tripartite structure, so that the "Qui sedes ad dexteram Patris" is subordinated to the second "Qui tollis." The music shifts to E flat major, and the intonation of the "Gratias" and "Qui tollis" can be regarded as varied inversions ($g-a-b\ flat$ in m. 67, $e\ flat^1-d\ flat^1-c^1$ and $e\ flat^2-d\ flat^2-c^2$ in mm. 137 and 173 respectively). Through the close counterpoint the latter acquires an air of "stile antico". In his review, Rochlitz was surprised at the appended "Più Allegro" and wrote

that genius never needs makeshift devices, because the very spirit of the enterprise brings the remedy; for by means of a closer compression of the hitherto sometimes scattered ideas, etc., the emotion becomes loftier at this point, more intense, anxious, and urgent – and how new, how right and true this expresses the thought behind the words: qui tollis peccata mundi, miserere nobis.¹⁵

In the concluding fugue, Haydn assigns the verbal sections "In gloria Dei Patris" and "Amen" to the fugue subject and counter-subject, which are set in contrary motion; the subject falls in thirds from f^2 to g^1 , while the counter-subject ascends from f to $e\ flat^1$. The exposition with its five entries is followed in the soprano by an entry on G (m. 251) and in the bass by an entry on $E\ flat$ (m. 255). After this, the salient feature is a tendency to transform the theme into a chain of falling thirds (most distinctly in mm. 271–274 in the bass).

"With the *Credo*," wrote Friedrich Rochlitz, "the spirit and the interest become far more elevated still, insuring the work a place of

honor in a musical library collected for all times."¹⁶ Rochlitz reproduces in full the "Et incarnatus est" in E flat major, which like the "Gratias agimus tibi" is mainly for solo voices. Here Haydn uses a three-part canon on the text "Gott im Herzen, ein gut Weibchen im Arm, / Jenes macht selig, dieses g'wiß warm" (God in your heart, a good woman in your arms, / The one brings blessings, the other surely warmth).¹⁷ At "Crucifixus etiam" the music shifts to E flat minor, the most distant key in the entire work. The chorus responds to the three male solo voices with "Passus et sepultus est." Then the canon melody is taken up again. It is possible to see the use of such a canon at this point as a sign of that "innocent mischievousness" which Georg August Griesinger described as "a prominent trait of Haydn's character," thereby defining the composer's image.¹⁸ But possibly Haydn was just inserting a well-written piece of music at the appropriate point, quite removed from the text. A comparison with the "Et incarnatus" in B flat minor in the *Theresienmesse* of 1799 and with the "Et incarnatus" in the *Harmoniemesse* of 1802 – also in E flat major, but constructed quite differently – illustrates the range of expressive possibilities open to Haydn when he composed this passage.

The following section begins in C minor and closes on the dominant D major, being thus orientated towards G minor as a whole, although this is only established at "Et unam sanctam" (m. 193). In the ascent to the sixth tone, $b\ flat^1$, at "et exspecto resurrectionem mortuorum," which is echoed by the oboes, the contour of the succeeding fugue subject is anticipated. With its 111 measures the fugue occupies a third of the length of the movement. As in the *Gloria*, Haydn here assigns the sections of the text to subject and counter-subject. At the third entry (m. 231) the counter-subject is replaced by a stretto. The tenth entry (bass, mm. 268–269) leads into an organ-point from which the closing section of the fugue is constructed. The thematic entries occur on the steps of B flat, C, D, F, and G.

The expansion of the *Sanctus* is determined by the underlying hymn melody, which is performed by the alto, accompanied by violin II and bassoon. In mm. 9–10 the first line of violin I is repeated. From the change in sound to G major in m. 4, repeated in m. 10, a move towards B flat major emerges from C minor by way of F major which is decisive for the further course of the music.

By setting the *Benedictus* in E flat major, the key of the lower-fifth, Haydn treats the *Benedictus* as an important movement in its own right, which is not combined with the *Sanctus* by reverting to the "Osanna." Rather, the "Osanna" appears as though it were a pendant after the concluding cadence (mm. 108/109). The *Benedictus* is the only movement in this mass with an extended instrumental introduction.

¹³ The present new edition does not include the horns on their own systems in the full score itself; instead it reproduces the parts for the *Benedictus*, where they are independent of the trumpets, as an appendix to the score. Furthermore the performance materials, which are available separately, include the complete horn parts.

¹⁴ Hochstein (as n. 1), p. VI.

¹⁵ As n. 5, col. 709.

¹⁶ As n. 5, col. 710.

¹⁷ First noted by Otto Erich Deutsch, "Haydn's Kanons," in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 15/1932, pp. 112–122.

¹⁸ Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, 1810 (reprinted Hildesheim, 1981), p. 107.

The *Agnus Dei* commences in a remarkably somber B flat minor key and proceeds via D flat major to E flat minor (mm. 32/33), the key characterizing the "Crucifixus" in the *Credo*. The movement, wrote Rochlitz, "is devoid of all decoration and is written solely for the four singers and the usual stringed instruments, which is very salutary between pieces scored so richly for winds. [...] The foreign key in itself [...] helps to give the whole movement a solemn and deeply moving quality."¹⁹ For the cry of "Agnus Dei," Haydn creates a four-note rhythmic structure which is also capable of supporting the opening "Dona nobis," thus uniting the two sections.

It should be said that Martin Chusid has perceived three four-movement sinfonias in the design of the mass: I *Kyrie*, II *Gloria*, III "Gratias," IV "Quoniam," – I *Credo*, II "Et incarnatus," III "Et resurrexit," IV "Et vitam" – I *Sanctus*- "Pleni," II *Benedictus*, III *Agnus Dei*, IV "Dona nobis."²⁰ But the formal properties can be readily derived from traditional mass composition, so that it is unnecessary to divert to the other genre. Friedhelm Krummacher rightly points out that the "symphonic-like" aspect of Joseph Haydn's late masses comes not from structural analogies but from their broad formal development out of the particular conditions of the interweaving of vocal and instrumental elements.²¹

The editor wishes to extend his thanks to Dr. Hartmut Hell of the Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, for a microfilm of the autograph score and for granting permission to publish the present edition, and to Dr. Gottfried Holzschuh of the Esterházy Archive in Eisenstadt for providing copies of both the parts and the first printed edition, which are preserved there.

Bietigheim, autumn 2006
Translation: Peter Palmer

Andreas Traub

¹⁹ As n. 5, cols. 716f.

²⁰ Martin Chusid, "Some observations in Liturgy, Text and Structure of Haydn's Late Masses," in: H. C. Robbins Landon (ed.), *Studies in Eighteenth Century Music – A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, London, 1970, pp. 125–135.

²¹ Friedhelm Krummacher, "Symphonische Verfahren in Haydn's späten Messen," in: Hermann Danuser et al. (ed.), *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte, Ästhetik, Theorie – Festschrift Carl Dahlhaus*, Laaber, 1988, pp. 455–481.

Avant-propos

La *Sainte Messe* côtoie la *Paukenmesse* (*Missa in tempore belli*) datée elle aussi de 1796 au début du groupe de six « grand-messes » qui constituent l'œuvre de la vieillesse de Haydn avec les deux oratorios *La Création* et *Les Saisons*.¹ Les messes furent écrites à la commande du prince Nicolas II Esterházy (1765–1833) régnant depuis 1794, pour les célébrations de la fête de la princesse Marie-Josèphe Hermenegilda, le 12 septembre et furent données dans la Bergkirche ou dans l'église paroissiale d'Eisenstadt.² La couverture de la partition autographe porte le titre autographe de « Missa St'i Bernardi von Offida. I di me Giuseppe Haydn 796 ». Bernhard von Offida (1604–1694) était un capucin célèbre pour ses actions de bienfaisance, ses miracles et ses prédictions ; le pape Pie VI le béatifia en 1795. La fête de Bernhard von Offida, le 11 septembre, tomba en 1797 un samedi et il est donc possible Haydn lui ait rendu hommage le dimanche suivant en représentant cette messe.³

L'œuvre reçut le surnom de « Sainte Messe » parce que Haydn cite dans le Sanctus le chant sacré connu à l'époque « Heilig, heilig, heilig / Heilig über heilig / Jesus Christus ohne End / in dem heiligsten Sacrament » (v. ill. 2).⁴ Dans la partition, il a inscrit ce début de texte à la voix d'alto ; cela est rendu dans l'édition. La partition autographe entra plus tard en possession de Félix Mendelssohn Bartholdy et fut versée de là à la Bibliothèque d'Etat de Berlin. En 1802, la messe parut en gravure chez Breitkopf & Härtel. Dans la revue musicale *Allgemeine musikalische Zeitung*, Friedrich Rochlitz publia ensuite une critique détaillée dans laquelle il aborda aussi des questions fondamentales :

Dévotion confiante, joie pieuse, douce mélancolie et prière alternent selon que les mots en donnent l'occasion à travers toute cette belle œuvre. Les mouvements gais sont dans l'ensemble très joyeux et entraînants, et certains d'entre eux devraient sembler trop brillants pour l'église et ses paroles : mais plus si on les lit que si on les écoute. Car c'est avec beaucoup de pondération et de mûre expérience que le compositeur a su rendre par maint stratagème ne se révélant pas au premier coup d'œil sa dignité et sa pieuse convenance à ce qu'il y a de plus chatoyant.⁵

Dans l'autographe de la partition, les passages suivants ont été manifestement notés ultérieurement : dans le *Kyrie* les mes. 145–149 (v. ill. 3)⁶, dans le *Gloria* les mes. 13–16, 27–34, 55–62 et 106–109⁷ ainsi que dans le *Credo* la mes. 145. Ici, l'ajout dans le *Kyrie* montre que Haydn n'avait apparemment tout d'abord noté que la composition sans le texte car la mes. 144 ne comporte aucune trace de la syllabe « -son » qui devrait y figurer quand les voix se taisent à la mesure suivante. Les interventions dans le *Gloria* ont pour fonction de donner une dimension suffisante à la première partie du mouvement sinon trop brève. Dans le *Credo*, la mes. 145 est elle aussi rajoutée dans le matériel d'orchestre d'Eisenstadt daté de 1796 comme la partition, qui servi sans doute à la représentation de l'œuvre sous la direction de Haydn ;⁸ l'intensification de ce passage ne fut donc entreprise que pendant le travail d'étude. Dans le *Benedictus*, Haydn avait prévu à la mes. 69–71 au lieu de la voix d'alto et de l'alto solo tout d'abord la voix de soprano avec basson solo. Quelques ébauches instructives sur le *Gloria*, *Credo* et *Benedictus* ont été conservées.⁹

Distribution

Pour la partition, Haydn utilisa un papier musical à douze portées qu'il désigne comme suit au début du *Kyrie* : *Clarini en b fa., Tympani in b, Oboi, Fagotti, Violino I^{mo}, Violino 2^{do}, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo*. Dans le *Credo*, des notations dans la portée des hautbois attestent la participation de clarinettes.¹⁰ Sur la couverture du matériel d'orchestre d'Eisenstadt sont nommés outre deux clarinettes encore deux cors (v. ill. 1), et dans le matériel se trouvent des voix pour deux couples d'instruments.¹¹ Les parties de clarinette divergent de celles des hautbois dans le *Kyrie*, dans la partie « *Gratias* » du *Gloria* (mes. 67–218), dans la fugue finale du *Credo* (mes. 222–332) et dans le *Benedictus*, les deux instruments jouant par ailleurs en parallèle, mis à part l'alternance indiquée dans le *Credo*. Ces divergences ne figurent toutefois pas dans l'autographe de Haydn mais ne sont à déduire que des voix elles-mêmes. Pourtant, contrairement à l'édition dans le cadre de l'édition intégrale Haydn, les clarinettes sont entièrement incluses dans la partition de la nouvelle édition présente.¹² La première impression parue en 1802 chez Breitkopf & Härtel à Leipzig de la partition indique dans le titre « 2 Clarinettes » mais ne comporte aucune portée propre aux clarinettes, si bien que les divergences mentionnées par rapport aux hautbois ne sont pas évidentes. Les parties des cors qui ne sont pas nommées dans la première impression sont identiques à celles des trompettes ; seulement dans le *Benedictus*, est proposé une composition propre pour les cors qui

¹ Wolfgang Hochstein éclaire en détail dans la préface en allemand à son édition l'arrière-plan de la *Missa in Tempore Belli* (Carus 40.607), p. V–VIII. Voir aussi H. C. Robbins Landon, *Haydn, Chronicle and works – The Years of The Creation 1796–1800*, Londres, 1977, p. 124–157. Toujours fondamental : Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Wurtzbourg, 1941, ici p. 261–307.

² Leopold M. Kantner, « Das Messenschaffen Joseph Haydns und seiner italienischen Zeitgenossen – ein Vergleich », dans : Georg Feder e. a. (éd.), *Joseph Haydn, Tradition und Rezeption – Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Köln 1982*, Ratisbonne, 1985, p. 145–159, suppose par contre que la *Sainte Messe* a été plutôt composée pour une représentation à Vienne.

³ Selon H. C. Robbins Landon dans la préface à son édition de l'œuvre : *Joseph Haydn, Missa St'i Bernardi von Offida « Heiligmesse »*, éd. par H. C. Robbins Landon en liaison avec Karl Heinz Füssl et Christa Landon, Bärenreiter-Taschenpartitur (Partition de poche) 93, Kassel, etc., 1971, p. VI sq.

⁴ Trois versions de la mélodie chez Landon (comme Rem. 1), p. 151.

⁵ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 4^{ème} année, N° 44 du 28 Juillet 1802, col. 705–718, la citation col. 706 sq.

⁶ L'ajout provoque des incertitudes dans les cahiers de voix pour le chant.

⁷ L'ajout sur une feuille propre n'est pas de Haydn, mais du copieur du matériel d'orchestre, sans doute Johann Elßler, engagé comme copiste à Esterházy et ami de Haydn.

⁸ Cela n'est pas clairement identifiable seulement dans les parties de basson, cor I et II, timbales et orgue.

⁹ Les ébauches sont rendues dans la partition de poche Bärenreiter 93, p. 74–78.

¹⁰ Au début : « Clarinetti Tacent » ; à « Et incarnatus est » (mes. 60) : « 2 Clarinetti, oboe Tacent » ; avant mes. 107 après le solo de violoncelle : « Clarinetti » ; à « Et resurrexit » (mes. 120) : « Clarinetti Tacent fin et vitam venturi » ; à la fugue de conclusion (mes. 222) : « clarinetti et oboe ».

¹¹ « Clarinetto I/II » sans autre indication ; « Corno I/II in b Fa ».

¹² H. C. Robbins Landon, K. H. Füssl et C. Landon, *Messes n° 5–8* (édition intégrale des œuvres de Joseph Haydn, éditée par l'Institut Joseph Haydn, Cologne, Série XXIII, Volume 2), Munich-Duisburg, 1958.

y sont « in E mol » (en mi bémol), qui vraisemblablement n'est pas de la main de Haydn.¹³ Haydn a, comme on le constate à maintes reprises dans la littérature, agréé ce genre de compléments, les initiant même quelquefois.¹⁴ Si l'on considère l'autographe, les voix d'Eisenstadt et la première impression, la participation des cors apparaît certes facultative, mais l'on ne pourra toutefois pas y renoncer si l'on veut rendre dans tous ses aspects la coutume d'Eisenstadt.

A propos des mouvements individuels

Après la lente introduction, le *Kyrie* est caractérisé par l'alternance entre un traitement à quatre temps, mélodiquement équilibré et une articulation à deux temps, appropriée à un traitement contrapuntique du texte « *Kyrie eleison* ». Tous deux commencent en descendant ; le premier entonne sur un ton de tierce, le second sur le ton fondamental. La première partie définie par l'apparence mélodique (mes. 13–34) est suivie d'une exposition fuguée dont la cinquième entrée est marquée par les trompettes et les timbales (mes. 35–52/53). Puis vient une partie médiane dans laquelle la mélodie monte dans le renversement de son début de *ré*⁴ en passant par le *mi*⁴ altéré jusqu'au ton aigu de *la bémol*⁴ (mes. 53–73/74). Puis la fugue est reprise avec une strette bientôt interrompue pourtant au bout de cinq mesures ; le « *Christe eleison* » est inséré avec un retour à la partie médiane. Puis la strette reprend et les degrés d'entrée remplissent l'hexacorde Si bémol-Sol. Concernant la disposition de la fugue, le *Kyrie* est comparable aux deux fugues traditionnelles de la messe, au « *In gloria Dei Patris* » du *Gloria* et au « *Et vitam venturi saeculi* » du *Credo*. Après la répétition de la première partie formelle survient un élargissement de conclusion dans lequel la tête du thème fugué revient encore une fois, tout d'abord aux instruments (mes. 134), puis aux voix (mes. 151).

Au début du *Gloria* et au « *Quoniam tu solus sanctus* » (mes. 219–223), il est frappant à quel point la composition ressemble au *Gloria* de la *Messe de Mariaszell* que Haydn écrivit en 1782. Dans la deuxième partie formelle en sol mineur (mes. 67–218) sont réunis le « *Gratias agimus tibi* » essentiellement soliste et le « *Qui tollis peccata mundi* ». Elle est agencée en trois parties, si bien que le « *Qui sedes ad dexteram Patris* » est subordonné au deuxième « *Qui tollis* ». La musique évolue vers mi bémol majeur, et les entrées « *Gratias* » et « *Qui tollis* » peuvent être comprises comme des variantes d'inversement (*sol*²-*la*²-*si bémol*² à la mes. 67, *mi bémol*³-*ré bémol*³-*do*³, ou *mi bémol*⁴-*ré bémol*⁴-*do*⁴ aux mes. 137 et 173). La densité contrapuntique confère à la dernière entrée un air de « *stile antico* ». Rochlitz s'étonne de l'apposition « *Più Allegro* » dans la critique susmentionnée et écrit :

que le génie n'a point besoin d'artifices, mais que l'esprit de l'œuvre au contraire se vient lui-même en aide ; car par la concision plus étroite des idées parfois dispersées auparavant etc. s'élève le sentiment d'ici vers tout ce qu'il y a de plus intérieur, de plus anxieux, de plus pressant – et combien nouvelle, juste et vraie s'en trouve la considération des mots : *qui tollis peccata mundi, miserere nobis*.¹⁵

Dans la fugue de conclusion, Haydn répartit les passages « *In gloria Dei Patris* » et « *Amen* » sur le sujet fugué et le contresujet qui sont agencés en sens contraire ; le sujet décroît en tierces de *fa*⁴ vers *sol*³, le contresujet augmente de *fa*² vers *mi bémol*³. L'exposition avec cinq entrées est suivie au soprano d'une entrée sur *sol* (mes. 251) et à la basse une entrée sur *mi bémol* (mes. 255). Puis se dessine la tendance de transformer le sujet en une chaîne de tierces descendante (le plus clairement aux mes. 271–274 à la basse).

« Avec le *Credo* », selon Friedrich Rochlitz, « l'esprit et l'intérêt s'intensifient encore, assurant à l'œuvre son rang parmi les élus d'une bibliothèque musicale constituée pour l'éternité. »¹⁶. Dans le « *Et incarnatus est* » en mi bémol majeur essentiellement soliste comme le « *Gratias agimus tibi* » que Rochlitz reproduit entièrement, Haydn utilise un canon à trois voix avec le texte « *Gott im Herzen, ein gut Weibchen im Arm, / Jenes macht selig, dieses g'wiß warm* » (Dieu dans le cœur, une brave femme dans les bras, / L'un comble son âme, l'autre lui tien chaud)¹⁷. Dans le « *Crucifixus etiam* », la musique évolue vers mi bémol mineur, la tonalité « la plus grave » au sein de toute l'œuvre. Le chœur répond aux trois voix d'hommes solistes par le « *Passus et sepultus est* ». Puis est reprise encore une fois la mélodie en canon. On peut considérer l'utilisation d'un tel canon à cet endroit comme un signe de « l'espièglerie sans malice » que Georg August Griesinger appelait « un des traits essentiels du caractère de Haydn », marquant ainsi l'image du compositeur.¹⁸ Mais peut-être seule une bonne composition est-elle insérée à l'endroit adéquat, indépendamment du texte. La comparaison avec le « *Et incarnatus* » en si bémol mineur dans la *Theresienmesse* de 1799 et avec le « *Et incarnatus* » de l'*Harmoniemesse* de 1802, lui aussi en mi bémol majeur mais agencé tout autrement montre l'étendue des possibilités expressives avec lesquelles Haydn pouvait concevoir ce passage.

La partie formelle suivante commence en do mineur et se referme sur la tonalité dominante de ré majeur, est donc dans l'ensemble orientée vers sol mineur qui n'est pourtant fixé qu'au passage « *Et unam sanctam* » (mes. 193). Dans l'ascension au ton de sixte *si bémol*³ à « *et exspecto resurrectionem mortuorum* », répété en écho par les hautbois, on peut déjà entendre au préalable les contours du thème fugué suivant. Dans la fugue qui occupe un tiers du mouvement avec 111 mesures, Haydn répartit comme dans le *Gloria* les passages textuels sur le sujet et le contresujet. A la troisième entrée (mes. 231) survient une strette à la place du contresujet. La dixième entrée (basse, mes. 268–269) conduit à une pédale à partir de laquelle se construit la partie de conclusion de la fugue. Les entrées thématiques se font sur les degrés Si bémol, Do, Ré, Fa et Sol.

L'extension du *Sanctus* est déterminée par la mélodie du chant qui l'inspire, chanté par l'alto accompagné par le violon II et le basson. Mes. 9–10, la première ligne du violon I est reprise. Du changement tonal vers Sol majeur à la mes. 4, répété à la mes. 10 naît la ligne déterminant la suite du parcours de do mineur en passant par fa majeur pour revenir à si bémol majeur.

Haydn forme le *Benedictus* comme un mouvement propre important dans la tonalité de quinte inférieure de mi bémol qui n'est pas relié au *Sanctus* par une reprise de l'« *Osanna* » dans celui-ci. L'« *Osanna* » semble plutôt être un supplément après la cadence

¹³ Cette nouvelle édition renonce à intégrer les cors dans la partition même sur des portées propres et rend au lieu de cela les parties indépendantes des trompettes dans le *Benedictus* comme supplément à la partition. En outre, le matériel d'orchestre conservé séparément contient des parties de cor complètes.

¹⁴ Hochstein (comme Rem. 1), p. VI.

¹⁵ Comme Rem. 5, col. 709.

¹⁶ Comme Rem. 5, col. 710.

¹⁷ Tout d'abord : Otto Erich Deutsch, „Haydns Kanons“, dans : *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 15/1932, p. 112–122.

¹⁸ Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, 1810 (postimpression Hildesheim, 1981), p. 107.

de conclusion (mes. 108/109). Le *Benedictus* est le seul mouvement de cette messe à posséder une introduction instrumentale assez longue.

Notons que l'*Agnus Dei* commence sur une note remarquablement sombre dans la tonalité de si bémol mineur et parvient en passant par ré bémol majeur à la tonalité de mi bémol mineur (mes. 32/33) qui caractérise le « Crucifixus » dans le *Credo*. Le mouvement, écrit Rochlitz, « est exempt de tout ornement et n'est écrit que pour les quatre voix et les instruments à cordes ordinaires, ce qui est bien-faisant entre des morceaux à la si riche distribution d'instruments à vent. [...] La tonalité étrangère à elle seule [...] contribue à donner à l'ensemble quelque chose de solennel et de profondément émouvant ».¹⁹ Haydn forme à l'imploration « Agnus Dei » une structure rythmique de quatre tons qui peut porter aussi le début « Dona nobis » et referme ainsi les deux parties.

Mentionnons le fait que Martin Chusid veut distinguer dans la structure de la messe trois symphonies à quatre mouvements : I *Kyrie*, II *Gloria*, III « *Gratias* », IV « *Quoniam* » – I *Credo*, II « *Et incarnatus* », III « *Et resurrexit* », IV « *Et vitam* » – I *Sanctus*-« *Ple ni* », II *Benedictus*, III *Agnus Dei*, IV « *Dona nobis* ».²⁰ Les détails formels se laissent cependant déduire sans peine de la tradition de la composition de messes, si bien qu'il n'est pas nécessaire de passer à l'autre genre. Friedhelm Krummacher souligne à juste titre que non pas des analogies formelles mais l'épanouissement de la grande forme à partir des conditions particulières de l'entrelac des éléments vocaux et instrumentaux crée le caractère « symphonique » des messes de la maturité de Joseph Haydn.²¹

L'éditeur remercie Monsieur le Dr. Helmut Hell du département musical de la Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, pour le microfilm de l'autographe de la partition et pour son autorisation d'édition, ainsi que Monsieur le Dr. Gottfried Holzschuh des archives Esterházy d'Eisenstadt pour les copies du matériel d'orchestre et de la première impression.

Bietigheim, en automne 2006
Traduction : Sylvie Coquillat

Andreas Traub

¹⁹ Comme Rem. 5, col. 716 sq.

²⁰ Martin Chusid, „Some observations in Liturgy, Text and Structure of Haydn's Late Masses“, dans : H. C. Robbins Landon (éd.), *Studies in Eighteenth Century Music – A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, Londres, 1970, p. 125–135.

²¹ Friedhelm Krummacher, „Symphonische Verfahren in Haydn's späten Messen“, dans : Hermann Danuser e. a. (éd.), *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte Ästhetik, Theorie – Festschrift Carl Dahlhaus*, Laaber, 1988, p. 455–481.

Heiligmesse

Missa St'i Bernardi von Offida · Hob. XXII:10
In Nomine Domini

Joseph Haydn
1732–1809

I. Kyrie

Kyrie

Adagio

Oboe I, II

Clarinetto I, II *
in Si^b / B

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Si^b / B
Corno I, II
in Si^b / B (ad lib.) *

Timpani
in Si^b - Fa / B - F

Violino
I

II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

e. c.

ten.
ten.
ten.

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

6 6 6 6 6 6 6 6
4 3 4 4 4 4 4 4

* Zu den Klarinetten und Hörnern siehe das Vorwort / Concerning the clarinets and horns see the Foreword

Aufführungsdauer / Duration: ca. 50 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – 2. Auflage / 2nd Printing 2019 – CV 40.608

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Andreas Traub

Allegro moderato

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, including vocal staves with lyrics and piano accompaniment.

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

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

Fifth system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Sixth system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

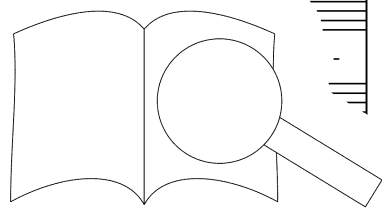
Seventh system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Eighth system of musical notation, including vocal staves with lyrics and piano accompaniment.

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

6 4 3 7 4 2 5 3 7 4

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



24

son, e - lei - - - - -

son, e - lei - - - - -

son, e - lei - - - - -

son, e - lei - - - - -

3 6 5 6 5

29

e e - lei - - - - - son.

ri - e e - lei - - - - - son.

ri - e e - lei - - - - - son.

ri - e e - lei - - - - - son.

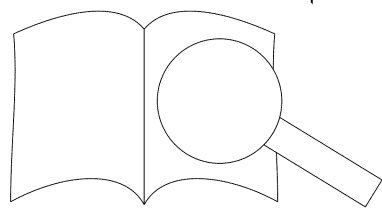
7 8 7 8 =

4 3 4 3 =

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

PROBE PART

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



34

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

Vc. Tutti

1 1 1 6

41

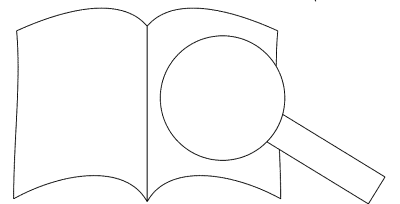
ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - le

6 5 6 6 6 5

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

- - - ri - e e - lei - - -
 Ky - - - ri - e e - lei - - -
 Ky - - - ri - e e - lei - - - st
 e, Ky - - - ri - e e - lei - - -

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



60

Musical notation for measures 60-65. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "son, Ky - ri - e, Ky -".

An empty musical staff.

An empty musical staff.

Piano accompaniment for measures 60-65, showing intricate keyboard textures.

son, Ky - ri - e, Ky -

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

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

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

Piano accompaniment for measures 60-65, showing intricate keyboard textures.

66

Musical notation for measures 66-71. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "son, e - lei - son, Ky - ri -".

An empty musical staff.

An empty musical staff.

Piano accompaniment for measures 66-71, showing intricate keyboard textures.

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

son, e - lei - son, e -

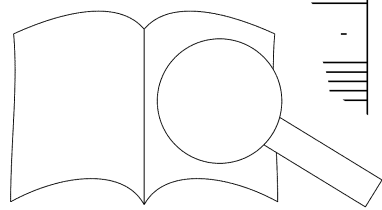
son, e - lei - son, e - lei - son,

lei - son, e - lei - son,

Piano accompaniment for measures 66-71, showing intricate keyboard textures.

6 5 4 b5 6 6 4 4 3 b5

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



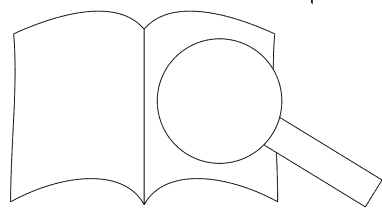
e e - lei - son, e - lei - son.
 e e - lei - son, e - lei - son.
 e e - lei - son, e - lei - son.
 e e - lei - son, e - lei - son.

5 4 b5 6 6 4

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

p p p p
 f b7 5 p 4

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

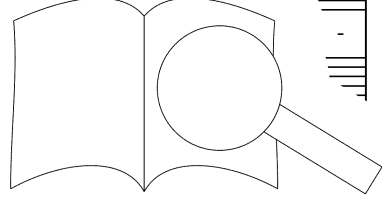


First system (measures 85-91): Treble and bass staves with dynamics *f* and *p*. Second system (measures 85-91): Treble and bass staves with dynamics *f* and *p*.

Third system (measures 85-91): Vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: *lei - - - son, e - lei - - - son. Ky - - - ste e -*
 Fourth system (measures 85-91): Bass line with lyrics: *lei - - - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,*
 Fifth system (measures 85-91): Figured bass notation: 9 4, 8 3, 4, 4 2, 6

Sixth system (measures 92-98): Vocal parts with lyrics: *- ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - - - son, Kv - ri -*
 Seventh system (measures 92-98): Vocal parts with lyrics: *Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.*
 Eighth system (measures 92-98): Vocal parts with lyrics: *Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,*
 Ninth system (measures 92-98): Bass line with lyrics: *Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,*
 Tenth system (measures 92-98): Figured bass notation: 9 4, 8 3, 5 2, 6, 5 4, 3, 4 3, 5 2, 4, 5, 5 3, 4 6

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



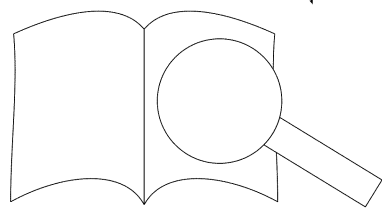
e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e e - lei - son, e - lei - son, son, Ky - ri - e e -

6 $\frac{4}{b}$ 6 $\frac{6}{b5}$ 9 8 ta 5 3

son. si - son. lei - son. Kv - ri -

6 6 3 3 3 6 $\frac{4}{6}$ 6 6 6 6 6 4 3 7

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



113

Musical score for measures 113-116. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: e lei - - son, Ky - ri - e e lei - son. The piano part features various dynamics like *p* and *mf*.

Musical score for measures 117-120. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: e lei - - son, Ky - ri - e e lei - - ri - e lei - - son, Ky - ri - e e - on, Ky - - - ri - Ky - - - ri - . The piano part features various dynamics like *p* and *mf*.

121

Musical score for measures 121-124. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: lei - - - son, e - lei - - . The piano part features various dynamics like *p* and *mf*.

Musical score for measures 125-130. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: lei - - - son, e - lei - - e lei - - son, e - lei - - e lei - - son, e - lei - - son, e - lei - - . The piano part features various dynamics like *p* and *mf*.

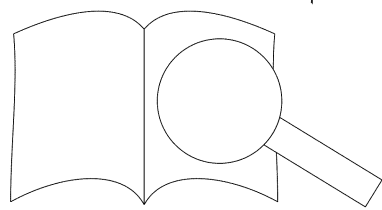
* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

son, e lei son, Ky ri e, son, e lei son, Ky ri e

5 6 6 4 3 b7 5 7

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

5 6 6 4 3 10 8



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

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

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

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

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

e - lei - son, e - lei -

e - lei - son, e - lei -

e e - lei - son, e - lei -

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

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

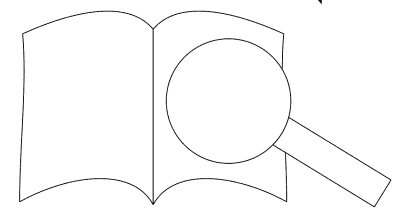
6 4 6 6
 4 2 4

tasto solo

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

7 8 7 8
 4 3 4 3

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



2. Gloria in excelsis Deo

Gloria

Vivace

The musical score is arranged in a multi-stem format. It begins with a piano introduction in 3/4 time, marked 'Vivace' and 'a 2'. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal parts enter at measure 6 with the lyrics 'Glo-ri-a in ex-cel - sis'. There are four vocal staves, each with its own lyrics. The lyrics are: 'Glo-ri-a in ex-cel - sis', 'Glo-ri-a in ex-cel - sis', 'Glo-ri-a in ex-cel - sis', and 'Glo-ri-a in ex-cel - sis'. The score continues with piano accompaniment and vocal parts, including the lyrics 'el - sis, in ex-cel - sis De - o, glo - sis,' and 'ex-cel - sis, in ex-cel - sis De - o, glo'. The piano part features various textures, including chords and moving lines. The vocal parts have melodic lines with some ornamentation. The score concludes with a final piano accompaniment section.

11 a 2

in ex-cel - sis De - o.

in ex-cel - sis De - o.

in ex-cel - sis De - o.

in ex-cel - sis De - o.

Et in

Et in

Et in

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

18

ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - tis,

pax ho - mi - ni - bus bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis,

pax, pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, k

ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis

6 5 6 4 5 10 10 10 6 5 4 6 7 b7 5 6

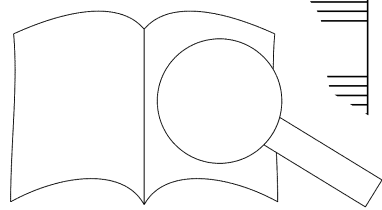
ta - - - tis, bo - nae vo - lun - ta - tis. vo - lun -
 ta - - - tis, bo - nae, bo - nae vo - lun -
 ta - - - tis, bo - nae vo - lun - ta - - - tis, bo - nae vo - lun -
 ta - - - tis, bo - nae tis, vo - lun -

4 |h|3 7 b7 5 6

tis. Lau-da-mus te. Be-ne-di - ci-mus te.
 - tis. Lau-da-mus te. Be-ne-di - ci-mus
 - - - tis. Lau-da-mus te. Be-ne-di - ci-mus
 ta - - - tis. Lau-da-mus te. Be-ne-di - ci-mus

4 |h|3 6 unisono p 1 1

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



Ad - o - ra - - mus te. Glo - ri - ca - - - - - us

Ad - o - ra - - mus te. ri - fi -

Ad - o - ra - - mus te. Glo - ri - fi -

Ad - o - ra - - mus te. Glo - ri - fi -

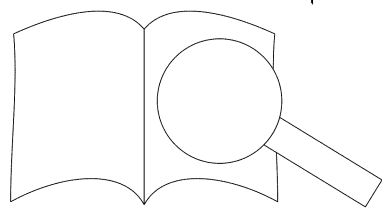
Org

fi - ca - - - - mus te, glo - ri - fi - ca - - - -

ca - - - - - mus te, glo - ri - fi -

ca - - - - - mus te, glo - ri - fi -

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



glo - ri - fi - ca - - - - - mus

glo - ri - fi - ca - - - - - mus

glo - ri - fi - ca - - - - - mus

glo - ri - fi - ca - - - - - mus

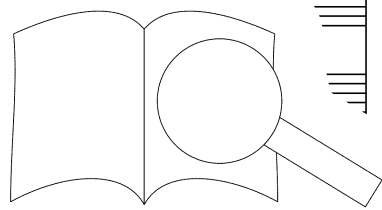
te, glo - ri - fi - ca - mus

mus te, glo - ri - fi

mus te, glo - ri - fi

mus te, glo - ri - fi

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

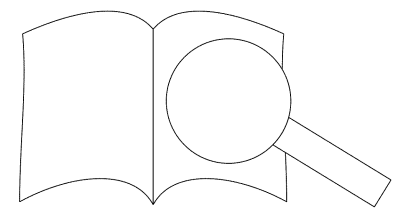


glo - ri - fi - ca - - - - - r
 glo - ri - fi - ca - - - - - r
 glo - ri - fi - ca - - - - - mus te,
 glo - ri - fi - ca - - - - - mus

te, glo - ri - fi - ca - - - - - mus te.
 - - - - - us te, glo - ri - fi - ca - - - - - mus te.
 - - - - - mus te, glo - ri - fi - ca - - - - - mus te.
 - - - - - mus te, glo - ri - fi - ca - - - - - mus te.

6 4 5 3 6 6 4 3

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



3. *Gratias agimus tibi*

67 Allegretto

67
Solo
Gra - ti - as a - gi - mus ti - - bi pro - pter glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - stis, Pa - tris, qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, qui cum Pa - tre et Spi - ri - tu Sancto simul et con - sors - tu - s, qui procedit ex Patre, qui procedit ex Patre et Spi - ri - tu Sancto, qui procedit ex Patre et Spi - ri - tu Sancto, qui procedit ex Patre et Spi - ri - tu Sancto.

6 5 7 6 5 6 7 6

75
- pter glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - stis, Pa - tris, qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, qui cum Pa - tre et Spi - ri - tu Sancto simul et con - sors - tu - s, qui procedit ex Patre, qui procedit ex Patre et Spi - ri - tu Sancto, qui procedit ex Patre et Spi - ri - tu Sancto, qui procedit ex Patre et Spi - ri - tu Sancto.

7 6 7 6 6 6 5 6 5 10 8 6 7 4 9 8 7 3

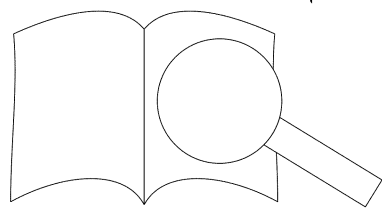
De - us Pa - ter, De - us Pa - ter o - - -
 le - stis, De - us Pa - ter, Pa - ter, Pa - - - pot -
 le - stis, De - us Pa - ter, Pa - ter, Pa - - mni - - pot -
 De - us Pa - ter, De - us Pa - ter o - - - mni - - pot -

3 5 6 6 5 3 4 3

- us Pa - - - ter o - mni - - pot - ens.
 Tutti De - us Pa - - - ter, Pa - - ter o - mni
 Tutti De - us Pa - - - ter, Pa - - ter o - mni

f tasto solo

9 8 6 4 3



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

96

p

Solo

Do - mi-r - ni - te,

Solo

D

- ge - ni - te,

Solo

Do - mi-ne Fi - ni - ge - ni - te,

Solo

Do - mi-ne Fi - te,

p 6 7 3 7 3 6 6 4 3 6 5 6 2 6

106

p

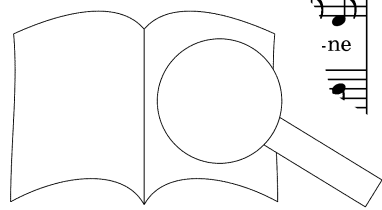
Je - su Chri-ste, Je - su Chri-ste.

Chri-ste, Je - su Chri - ste, Je - su Chri-ste, Je - su Chri-ste, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

6 5 6 5 10 7 9 8 7 6 5 6 4 6 3 6

PROBENPAPIER

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

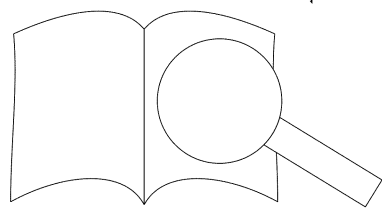


Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li
 De - us, A - gnus De - i, Fi - li-us Pa - tris, li - us
 De - us, A - gnus De - i, Fi - li-us Pa -
 Do - mi-ne De - i, Fi - li - us

3 6 8 b b7 5 3 b6 5 7 6 - 7 6

tris, Fi - - li-us Pa - - tris.
 tris, Fi - - li-us Pa -
 ris, Pa - - tris, Fi - - li-us Pa -
 Pa - - tris, Fi - - li-us Pa -

6 b5 9 7 b5 3 7 3 6 5 9 8 b7 5 4 3 b7 5 4 3



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

4. Qui tollis peccata mundi

Più Allegro

132

Musical score for measures 132-137. It features vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include 'f' and 'a 2'.

Musical score for measures 138-141. It features vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include 'f'.

Musical score for measures 142-147. It features vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include 'f'.

Musical score for measures 148-153. It features vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include 'Tutti' and 'f'.

Musical score for measures 154-159. It features vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include 'Tutti' and 'f'.

Musical score for measures 160-165. It features vocal lines and piano accompaniment.

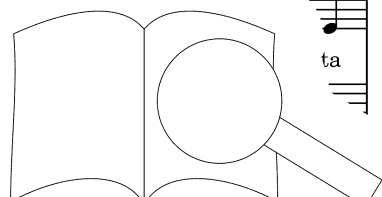
Musical score for measures 166-171. It features vocal lines and piano accompaniment.

Musical score for measures 172-177. It features vocal lines and piano accompaniment.

Musical score for measures 178-183. It features vocal lines and piano accompaniment.

Musical score for measures 184-189. It features vocal lines and piano accompaniment.

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



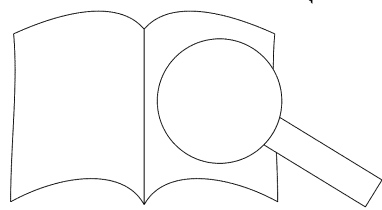
mun-di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,
 mun-di, mi - se - re - re, mi - se - re - re, no -
 mun-di, mi - se - re - re, mi - se - re se re no -
 mun-di, mi - se - re - re, mi - se - re re - re no -

6 4 3 - *tasto solo* *sfz* b7 5 6 6 4 3

se - re - re, mi - se - re - re no -
 se - re - re, mi - se -
 mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se
 bis, mi - se - re - re, mi - se

Org
tasto solo *Vc/Cb* 6 4 3

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



Musical notation for measures 188-194. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "o - nem no - stram. Qui se -".

Empty musical staves for measures 188-194.

Piano accompaniment for measures 188-194, featuring triplets in both hands.

Vocal staves with lyrics for measures 188-194. The lyrics are: "o - nem no - stram. Qui se -".

5 6 3 6 4 1 1 1 1

Musical notation for measures 195-201. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "te - ram Pa - - tris, mi - se - re - re, mi - se -".

Empty musical staves for measures 195-201.

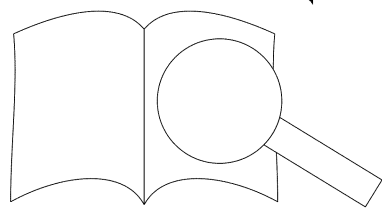
Piano accompaniment for measures 195-201, featuring fortissimo dynamics (ff).

Vocal staves with lyrics for measures 195-201. The lyrics are: "te - ram Pa - - tris, mi - se - re".

Musical notation for measures 195-201, including piano accompaniment. The lyrics are: "te - ram Pa - - tris, mi - se - re".

7 6 5 9 4 - 6 #

tasto solo



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

re - re, mi - se - re - - re no - - bis, mi - re - re, mi - se - re - - re no - - bis, re - re, mi - se - re - - re no - - bis, re, mi - se - re - re, mi - se - re - - re no - - bis.

mi - se - re - re no - - bis. re, mi - se - re - re no - - bis. re, mi - se - re - re no - - bis. re, mi - se - re - re no - - bis.

p *tasto solo*

PROBEPAKUNGSZWECK

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

5. Quoniam tu solus Sanctus

219 Vivace

Quo - ni-am tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi-nus, tu so - lus Je - su
Quo - ni-am tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi-nus, tu so - lus Je - su
Quo - ni-am tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi-nus, Je - su
Quo - ni-am tu so - lus San - ctus, tu so - lus Je - su

223

Chri - ste. Quo - ni-am tu so - lus San - ctus, tu so - lus
Chri - ste. Quo - ni-am tu so - lus San - ctus, tu so - lus

Do - mi - nus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su, Je - - - su

Do - mi - nus, so - lus Al - tis - si - mus, Je - - -

so - lus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su, Je -

so - lus, so - lus Al - tis - si - mus, a

ari

Cum San - cto Spi - ri - tu in

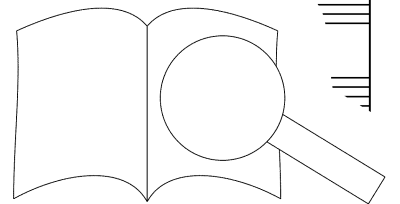
Cum San - cto

Cum San - cto

ste. Cum San - cto - ri

6/3 4/3 7/4 6/4 4/4 b6/4 4/7 8/3 b6/4 4/7

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



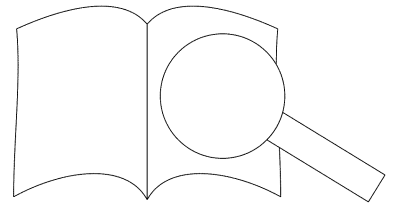
glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men, a - - - Pa - - men.
 glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men, a - - - Pa - - mer

8 3 b6 4 h7 4 8 b6 4 h7 4 8 3

a De - i Pa - tris, a - - men, a - - - me
 In glo - ri - a De - i Pa -
 - men, a - men.
 A - - - men, a

f 8 10 6 3 4 6 7 7 6 6 7 7 5 6

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



De - i Pa - - - tris, a - men, a -

In glo - ri - a De - i tris, .nen, a - - -

6 7 6 9 8 6 7 46 6

tris, a - - - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris, a - -

- - - - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris,

- - - - men, a - men, a - - - men, a - -

- - - - men, a - men, a - - - - men, a - - men.

3 6 7 7 7 7 7 # # Vc

musical score for measures 254-268, including vocal lines and piano accompaniment.

men, a - - - - men.
 men, a - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris.
 In glo - ri - a De - i In glo - ri - a

10 7 5 6 8 Tutti 6 5 6 6 b

8 - 5 3 4 6

musical score for measures 259-273, including vocal lines and piano accompaniment.

a - - - - men, a - - - -
 glo - i Pa - tris, a - - - - men. In glo - ri - a De - i
 a - - - - men, a - - - -
 De - i Pa - tris, a - - - - men. In glo - ri - a - -

6 5 b 6 5 6 b 6

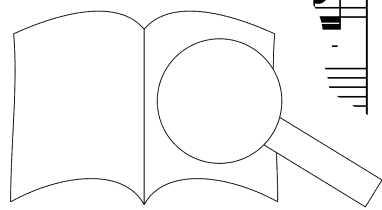
264

men, a - - - men, a - - - men, a - - - men.
 a - - - men. In glo - ri - a De - i Pa - - - a - - -
 a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men,
 5 6 7 6 4 4 4 *tasto solo*

269

i Pa - tris, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men,
 a - - - men. In glo - ri - a L
 5 6 5 6 6

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



Musical score for measures 273-277. Includes vocal parts with lyrics: "men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -".

Musical score for measures 278-282. Includes vocal parts with lyrics: "men, a - men, a - men, a - men, a -". Includes a magnifying glass icon and the instruction "tasto solo".

men, a - - - men, a - - -
 men, a - - - men, a - - -
 men, a - - - men, a - - -
 men, a - - - men, a - - -

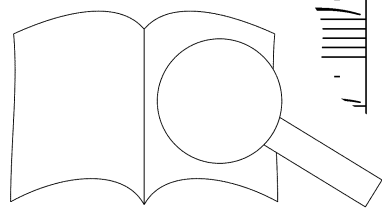
3 6 3 6 5

a - - - men, a - - -
 a - - - men, a - - -
 .en, a - - - men, a - - -
 men, a - - - men, a - - - men, a - - -

3 3 3 5 5 7 4 7

PROBEKOPPIE

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



men, a - - men, a - -

men, a - - men, a - -

men, a - - men, a - -

men, a - - men, a - -

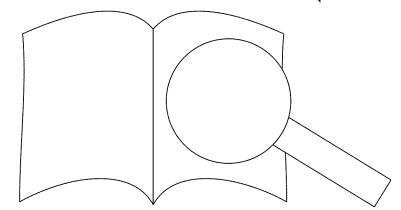
men, a - - - men, a - - - men, a - -

men, a - - - men, a - - - men, a - -

men, a - - - men, a - - - men, a - -

men, a - - - men, a - - - men, a - -

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



6. Credo in unum Deum

Credo

Allegro

Piano introduction for the Credo section, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and begins with a series of chords and melodic lines.

Tutti

Cre - do, cre - do, cre - do in u - num De - um Pa - trem, fa -
 Cre - do, cre - do, cre - do in u - num De - um Pa - trem, fa -
 Cre - do, cre - do, cre - do in u - num De - um Pa - trem, fa -
 Cre - do, cre - do, cre - do in u - num De - um Pa - trem o-mni - pot - en - tem, fa -

1 1 1 1 8 3 6 4 8 10 5

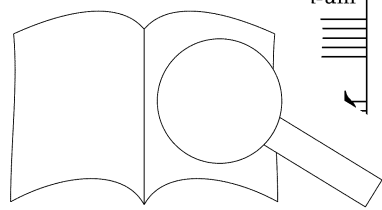
7 Oboi

Fagotti

a 2

coe - li, fa - cto - rem coe - li et ter-rae, vi - si - bi - li - um
 coe - li, fa - cto - rem coe - li et ter-rae, vi - si - bi -
 .cto - rem coe - li, fa - cto - rem coe - li et ter-rae,
 cto - rem coe - li, fa - cto - rem coe - li et ter-rae, vi - si - bi - li - um

5 5 6 2 6 6 6 4 5 5



14

o - mni-um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - mi - nu' Je - sum Do - mi - num Je - sum

5 7 5 6 3 1 1 # 4 7 6 4

21

ri - su - am De - i, Fi - li - um De - i u - ni - ge - - ni - tum. Et ex Pa - - tre Fi - li - um De - i, Fi - li - um De - i u - ni - ge - - ni - tum. Et Chri - stum, Fi - li - um De - i, Fi - li - um De - i u - ni - ge - - ni - tum. Et

6 4 # - 6 46 6 6 4 # 6 # 1 1 #

28

na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de De
na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de men de
na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la. De - lu - men de
na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la. lu - men de

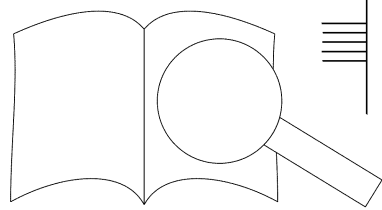
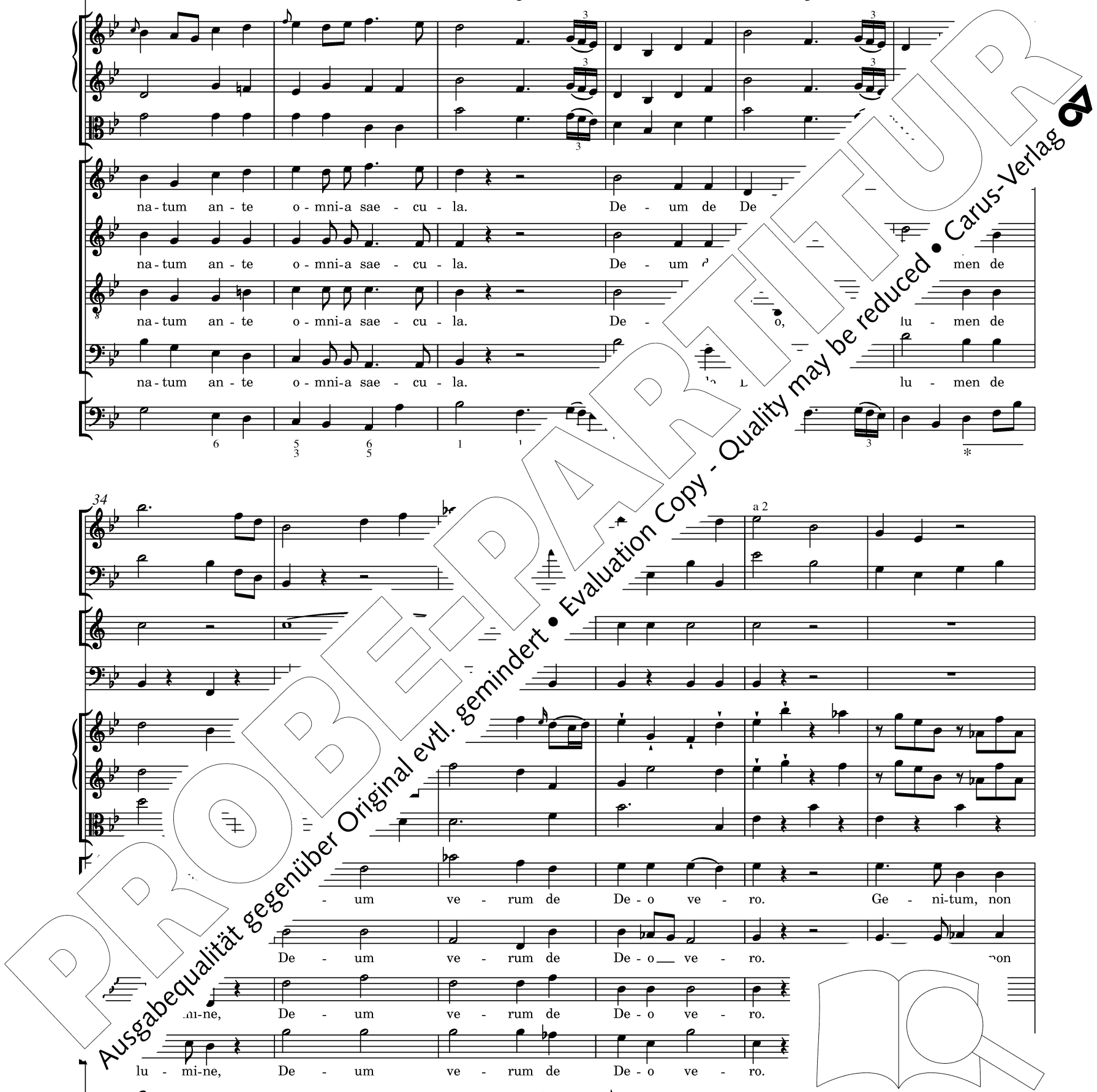
6 5 6 1 1 3 *

34

- um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non
De - um ve - rum de De - o ve - ro. non
ni - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.
lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

3 b7 2 6 6 3 b7

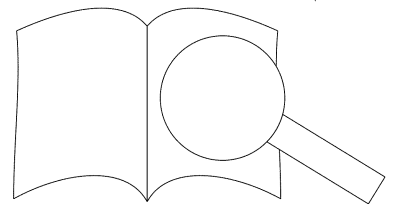
* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report



fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt
 fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - ct' pter nos
 fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni- sur, o - pter nos
 fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - i. Qui pro - pter nos

... pter no - stram sa - lu - tem de - scen-dit de coe - lis, de - scen-dit, de -
 et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen-dit de
 i-nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen-dit de
 ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen-dit de

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



52

scen-dit de coe - lis, de - scen - dit, de - scen - dit, de - scen - dit de cor
 scen - dit de coe - lis, de - scen - dit, de - scen - dit, de - scen - d' - lis.
 scen - dit de coe - lis, de - scen - dit, de - scen - dit, de - roe
 scen - dit de coe - lis, de - scen - dit, de - scen - dit.

7. Et incarnatus est
 Adagio

60 Clarinetti 1^{mo} solo
 Fagotti a 2
 pizz.
 pizz.
 pizz.
 Sopran
 - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a, M gi - ne,
 Tasso II solo
 pizz.
 senza Org
 Violoncello solo

69

Solo

Et in-car - na-tus est de Spi-ri - tu San-cto ex Ma - ri - a, Ma - ri - a Vir - gi-ne:
 et in-car - na-tus est de Spi-ri - tu San - cto ex Ma - ri - a, Ma - ri - a

78

fa-ctus est, et ho - mo, et ho - mo fa - ctus est.
 fa-ctus es et ho - mo, et ho - mo fa - ctus est.
 a-ctus est, et ho - mo, ho - mo fa - ctus est.
 Cru - ci - fi - xus

coll' arco

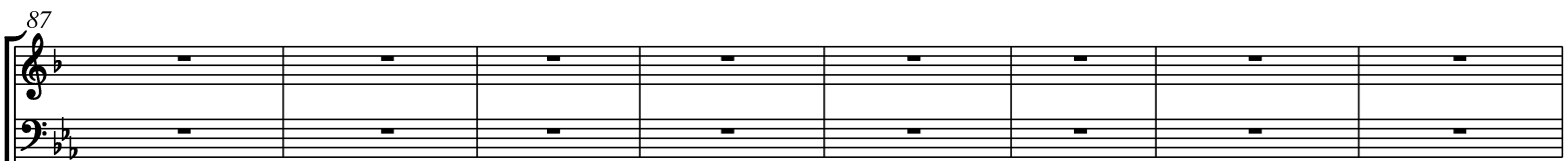
10

Cru - ci - fi - xus

Bas. arco
 Organo tasto solo

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

87



coll' arco
coll' arco
Soprano
Alto
Tenore
Basso I
Basso II

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

Pas-sus, pas - -
Pas-sus, pas

et - i-am pro no - bis: sub Pon-ti-o Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi - la - to
et - i-am pro no - bis: sub Pon-ti-o Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi
et - i-am pro no - bis: sub Pon-ti-o Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi



95

pas

se - pul - tus, se - pul - tus est.
se - pul - tus, se - pul - tus est.
se - pul - tus, se - pul - tus est.
se - pul - tus, se - pul - tus est.
se - pul - tus, se - pul - tus est.

Solo
Solo
Solo
Solo

pp
pp
pp
pp
pp

fp
fp
pp
fp

Cru - ci - fi - xus et - i-am pro
Cru -
Cru -

tasto solo



Tutti e piano
Tutti Pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est,
Tutti Pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est
Tutti Bassi
 no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to. Pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est,
 no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to. Pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est,
 no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to.

Tutti e piano

5 5 4 b6 5 6

- tus, et se - pul - tus est, se - pul - tus est.
 - pul - tus, et se - pul - tus est, se - pul - tus est.
 se - pul - tus, et se - pul - tus est, se - pul - tus
 et se - pul - tus est, se - pul - tus

tasto solo

6 5 5 6 7 3 4 5

8. Et resurrexit

Allegro

Oboi

120

Fagotti

Clarini / Corni (ad lib.)

Timpani

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. a - e - lum:

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. in coe - lum:

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in

Tutti Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e ras. Et a - scen - dit in

f 6 5 4 *f* 4 2 6

129

ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in

coe - lum, ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven -

coe - lum, ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven -

coe - lum, se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

coe - lum, se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

f 6 6 6 4 *f* 6 7 6 4 5

tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re

tu - rus est cum glo - ri - a, re

tu - rus est cum glo - ri - a, re

tu - rus est cum glo - ri - a, re

6 4 # 6 4 - # -

cu - jus re - gni, cu - jus re - gni non, non,

- tu - os: cu - jus re - gni, cu - jus re - gni

mor - tu - os: cu - jus re - gni, cu -

vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni, cu -

p *f* 3 3 3 3 3 3 3 3 5

cu - jus re - gni non e - rit fi - - - nis.

cu - jus re - gni non e - rit fi - - - nis.

cu - jus re - gni non e - rit fi - - - nis.

cu - jus re - gni non e - rit fi - - - r

7 5 6 4 5 3 6 4 5 2

in Spi - ri-tum San - ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - - tem.

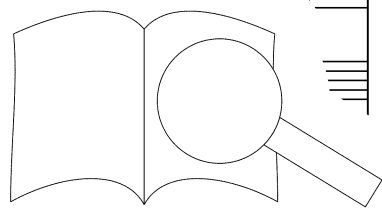
Et in Spi - ri-tum San - ctum, Do - mi-num, et vi - vi -

Et in Spi - ri-tum San - ctum, Do - mi-num, et vi - vi -

Et in Spi - ri-tum San - ctum, Do - mi-num, et vi - vi -

2 - 6 7 4 6 5 3 4 4

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



Qui cum Pa-tre, cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul ad-o

Qui cum Pa-tre, cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul ad- et

Qui cum Pa-tre, cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul Jur, et

Qui cum Pa-tre, cum Pa-tre et Fi-li-o si- tur, et

5/3 - 4/2 3/1 5/3 6/4 3/3

fi-ca-tur: qui lo-cu-tus est per Pro-phe-tas.

ri-fi-ca-tur: qui lo-cu-tus est per Pro-

glo-ri-fi-ca-tur: qui lo-cu-tus est per Pro- |

glo-ri-fi-ca-tur: qui lo-cu-tus est per Pro-

ff 6 6 6 4 #

190

a 2

a 2

Et u

Et

Et

Et

am ca

san - ctam ca

am san - ctam ca

7 4 #

196

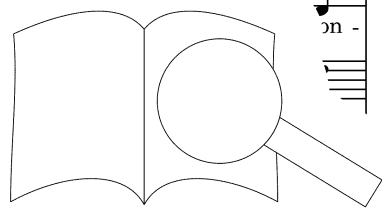
a - - po - sto - li - cam Ec - cle - - si - am. Con -

ti. - cam et a - - po - sto - li - cam Ec - cle - - si - an on -

li - cam et a - - po - sto - li - cam Ec - cle - - si - an

tho - li - cam et a - - po - sto - li - cam Ec - cle - - si - ar.

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

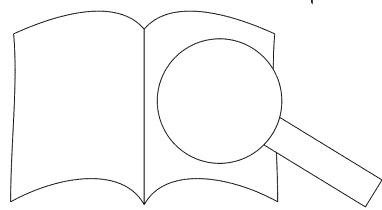


fi - te-or u-num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca
 fi - te-or u-num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem p
 fi - te-or u-num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - ca
 fi - te-or u-num ba - ptis - ma in re - mis - si o -

Et ex - spe - cto

p *p-tasto solo*

a mor - tu - o - - - rum.
 o - nem mor - tu - o - - - rum.
 re-cti - o - nem mor - tu - o - - - rum.
 re - sur-re-cti - o - nem mor - tu - o - - - rum.



PROBEPAPIER • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

9. Et vitam venturi

Vivace assai

222

Oboi

Clarineti

Fagotti

a 2

Musical notation for Oboes, Clarinets, and Bassoons, measures 222-230. The Oboe part has a dynamic marking of *f*. The Clarinet and Bassoon parts have a dynamic marking of *f* and a *a 2* marking.

Musical notation for Violins and Violas, measures 222-230.

Musical notation for Cellos and Double Basses, measures 222-230.

Vocal staves with lyrics: Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-men, a-

Piano accompaniment, measures 222-230. Includes dynamic marking *f* and fingering numbers: 6, 6, 8, 10, 4, 6, 7, 5, 6, 7, 7, 4, 3.

231

a 2

Musical notation for Oboes, Clarinets, and Bassoons, measures 231-240. Includes dynamic marking *f* and *a 2* markings.

Musical notation for Violins and Violas, measures 231-240.

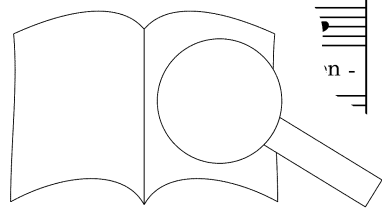
Musical notation for Cellos and Double Basses, measures 231-240.

Vocal staves with lyrics: -tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-

Vocal staves with lyrics: vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-

Vocal staves with lyrics: Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, men.

Piano accompaniment, measures 231-240. Includes dynamic marking *f* and fingering numbers: 5, 7, 6, 7, 5, 6, 5, 4, 6, 4, 6, 5, 4, 6.



men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -
 tu - ri sae - cu - li. A - - - - men, et - vi - tam ven -
 - - - - men. Et vi - tam A - men,

5 4 # - 7 6 9 8 7 6 b6 7 6

men, a - - - - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.
 - - - - men, a - - - - men. Et vi - tam ven
 Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - - men, et

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

a - - men.
men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu-li. A - r
A - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a
sae - cu-li. A - - men, a - - men.

4 3 4 6 6 b 4 2 6 7 6 5 3 6

cu-li. A - men, a - - men, a - - men, a - - men, a - - men, a - - men, a - - men.
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu-li. A - -

2 6 - 7 6 9 8 7 5 4 6 4 3

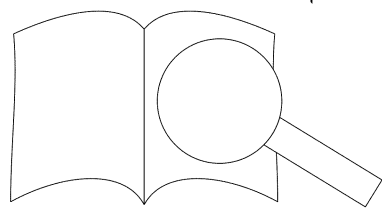
tasto solo

men, a - - - men, a - - men, a - m'
 tu - ri sae - cu-li. A - - - men, a - - men, a
 - men, a - men, a - - men, a -
 men, a - - - men, a -

6 2 6 4 5 5 5 6 5

a, a - - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men,
 - - - men. Et vi - tam ven
 a - men, a - - men, a - - - men. Et
 - - - men, a - -

tasto solo



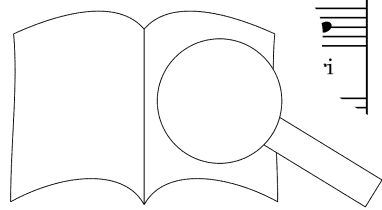
PROBENFÜR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

a - men, a - men, a - men, a - men,
 a - men, a - men, a - men, a - men,
 sae - cu - li. A - men, a - men, a - men, a - men,
 a - men, a - men, a - men, a - men,

6 5 5 6 b7

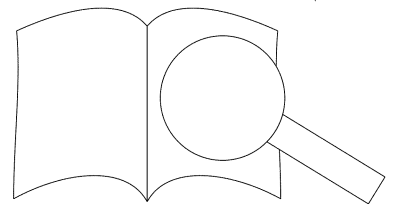
men, a - men, a - men. Et tu - ri
 men, a - men, a - men. Et i
 a - men, a - men, a - men, a - men.
 a - men, a - men, a - men,

6 6 6 4 3 6 5 p tasto solo



sae - cu-li. A - - - men, a - - - men.
 sae - cu-li. A - men, a - - - men, a - - me
 ven - tu - ri sae - cu-li. A - - - men, a -
 a - - - men,
 Et tam
 vi - tam
 Et
 ff 8 6 4 5 3 8
 tasto solo

cu-li. A - - - men, a - - - men
 sae - cu-li. A - - - men, a - - me
 tam ven - tu - ri sae - cu-li. A - - - men, a - - me
 a - - - men, a - - - men, a - men, a - men.
 ff 8 6 5 3 6 6 3



10. Sanctus

Sanctus

Adagio

Oboe I, II

Fagotto I, II

Clarino I, II

in Si^b / B

Corno I, II

in Si^b / B (ad lib.)

Timpani

in Si^b -Fa / B-F

Violino I

II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo e Bassi

San - ctus, San - ctus, San - ctus, Je - us
 San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, mi-nus De - us
 Hei - lig, Hei - lig, Hei - lig
 San - ctus, San - ctus, San - ctus, San Do - mi-nus De - us
 San - ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us

7 5 4 3 6 4 3

Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth.
 oth, Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth.
 - ba-oth, Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth.
 Sa - ba-oth, Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth.

6 4 5 3 8 3 5 4 3 7

tasto solo

11 Allegro

First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Third system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Sixth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Seventh system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Eighth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Ninth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Tenth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Eleventh system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra, sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a,
Ple - ni sunt coe - li et ter - ra, sunt coe - li et ter - ra glo -
Ple - ni sunt coe - li et ter - ra, sunt coe - li et ter - ra tu - a.
Ple - ni sunt coe - li et ter - ra, sunt coe - li et ter - ra ri - a tu - a.

Org 5 3 7 46 - 6 5 6 4 5 *tasto solo*

19

Twelfth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Thirteenth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Fourteenth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Fifteenth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

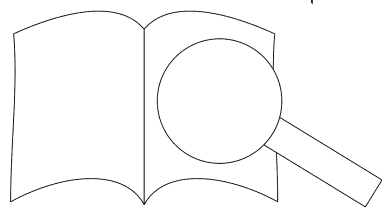
Sixteenth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Seventeenth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Eighteenth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

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

Vc 1 1 1 Cb 7 46 - 4 3 b7 6 4 b5 9 8 3 6



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

28

Musical notation for measures 28-36, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 37-40, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 41-44, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 45-48, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 49-52, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 53-56, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 57-60, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 61-64, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 65-68, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 69-72, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 73-76, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 77-80, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 81-84, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 85-88, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 89-92, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 93-96, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 97-100, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 101-104, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 105-108, including vocal line and piano accompaniment.

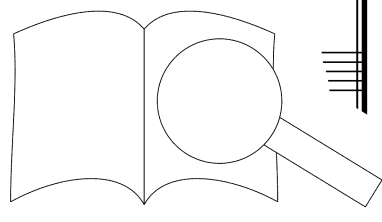
Musical notation for measures 109-112, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 113-116, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 117-120, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 121-124, including vocal line and piano accompaniment.

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



11. Benedictus

Benedictus

Moderato

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Si^b / B

Fagotto I, II

Clarino I, II*
in Si^b / B

Timpani
in Si^b - Fa / B-F

Violino
I
II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo
e Bassi

p tasto solo
Violoncello

* Zu den Hörnern siehe das Vorwort und den Anhang / Concerning the horns see the Foreword and the Appendix

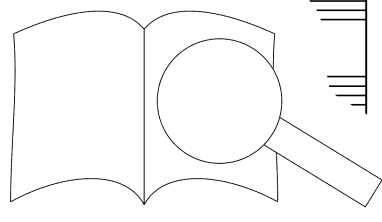
p *tasto solo*

Be - ne - di - - ctus qui ve - nit, qui ve - nit mi - ne
 Be - ne - di - - ctus qui ve - nit, qui ve - nit do - - mi-ne
 Be - - - - ne - di - ctus qui ve - ni' in no - - mi-ne
 - mi-ni,

- di - - ctus qui ve - - nit, qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi-ni.
 i, be-ne - di - - ctus qui ve - - nit, qui ve - nit in no
 - mi-ni, be-ne - di - - ctus qui ve - - nit, qui ve - nit in no
 be-ne - di - - ctus qui ve - - nit, qui ve - nit in no mi-ni.

Tutti

4 2 6 6 5 6 5 4 3



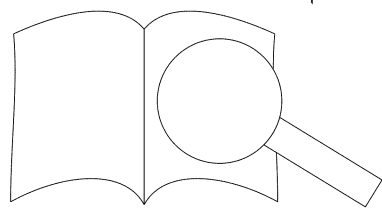
Be - - ne - di - ctus, be - - ne -
 Be-ne - di - ctus, ve -
 Be - - ne - di - ctus mi-ne
 Be - - ne - di - ctus, ve - nit in no - mi-ne

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

be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne, in
 Do - be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne,
 - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit in
 Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne,

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

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

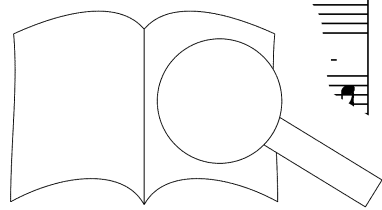


Musical score for measures 37-43. It features vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics include: "no - mi-ne Do - mi-ni, qui", "Do - mi-ni, in no - mi-ne Do - mi - ni, ctus qui", "Do - mi-ni, in no - mi-ne Do - mi - ni, be - di - ctus qui", and "Do - mi-ni, in no - mi-ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui".

Musical score for measures 44-50. It features vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics include: "in no - mi - ne", "in no - mi-ne Do -", "nit in no - mi-ne, in no -", and "ve - nit in no -".

Musical score for measures 51-63. It features vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics include: "in no - mi - ne", "in no - mi-ne Do -", "nit in no - mi-ne, in no -", and "ve - nit in no -".

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



Do - mi - ni. *p* Be - ne - di - ctus

Do - mi - ni. *p* Be - ne - di - ctus qui

Do - mi - ni. *p* Be - ne - di - ctus qui

Do - mi - ni. *p* Be - ne - di - ctus qui

6 4 5 #

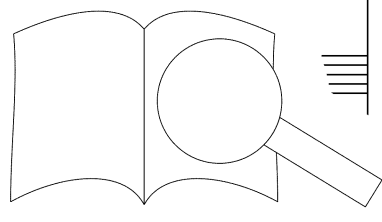
tasto solo

e - ne - di - ctus qui ve - nit in *pp* no - - - - mi - ne

be - ne - di - ctus qui ve - nit in *pp* no - -

- nit, be - ne - di - ctus qui ve - nit in *pp* no - mi - ne Dc

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in *pp* no - -



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

79

Do - - - mi - ni. Be - n' qui
 Do - - - mi - ni. - nit, qui
 ne - di - ctus qui
 Do - - - mi - ni. pizz.

86

qui ve - nit in no - mi - ne, qui
 qui ve - n
 qui ve - n
 In no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - :
 Tutti

Musical score for measures 93-98. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and triplets. The vocal part includes lyrics: "ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, no - mi - ne Do - mi - ni, ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, no - mi - ne Do - mi - ni, e - ne - di - ctus qui".

Musical score for measures 99-104. The piano part continues with complex rhythmic patterns. The vocal part includes lyrics: "no - mi - ne Do - mi - ni, e - ne - di - ctus qui".

Musical score for measures 105-110. The piano part continues with complex rhythmic patterns. The vocal part includes lyrics: "e - ne - di - ctus qui".

Musical score for measures 111-116. The piano part continues with complex rhythmic patterns. The vocal part includes lyrics: "no - mi - ne I".

Musical score for measures 117-122. The piano part continues with complex rhythmic patterns. The vocal part includes lyrics: "in no - mi - ne I".

Musical score for measures 123-128. The piano part continues with complex rhythmic patterns. The vocal part includes lyrics: "ve - nit in no - mi - ne I".

- - - mi-ne Do - - mi-ni, in no-mi-ne Do - - mi-ni. sa. in ex-
 - - - mi-ni, Do - - mi-ni, in no-mi-ne Do - - mi-ni. in ex-
 - - - mi-ni, Do - mi-ni, in no-mi-ne Do - - na in ex-
 - - - mi-ne Do - mi-ni, in no-mi-ne Do - - san-na in ex-

45 6 6 5

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

6 b7 6 4 8

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report
 Carus 40.608

12. Agnus Dei

Agnus Dei

Adagio

Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Organo e Bassi

A - gnus De - i, qui to'

ca - ta, pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re

bis, mi - se - re - re no - - - bis, mi - se - re - re

16

mi - se - re - re no - - - bis.
mi - se - re - re no - - - bis.
re - - re no - - - bis.
mi - se - re - re no - - - bis.

6 5 8 10 4 3

p *tasto solo*

21

A - gnus De - i, ta, pec - ca - - ta
A - gnus De ca - ta, pec - ca - - ta
A - gnus De ai pec - ca - ta, pec - ca - - ta
A - gnus De - lis pec - ca - ta, pec - ca - - ta

7 6 8 7 6 6

27

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re,
mu. mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi
di: mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi
mun - di: mi - se - re - re no - bis, n

4 7 b 6 5

31

mi - se - re - re no - - - bis.
re - - - re no - - - bis.
re - - - re no - - - bis.
mi - se - re - re no - - - bis.

6/5 *f* 5 4 4/3 *p* *tasto solo*

36

A - gnus De - i, ca - ta, pec - ca - - ta
A - gnus pec - ca - ta, pec - ca - - ta
A - gnus lis pec - ca - ta, pec - ca - - ta
tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - - ta

4/3 6 6

42

pec - ca - - - ta, pec - ca - - - ta mun - - - di.
pec - ca - - - ta, pec - ca - - - ta mun - - - di.
an - di, pec - ca - - - ta, pec - ca - - - ta mun - - - di.
mun - di, pec - ca - - - ta, pec - ca - - - ta mun - - - di.

6/4 *p* *tasto solo*

13. Dona nobis pacem

Allegro

47

Ob.

Cl.

Fg.

Ctr.

Timp.

do - - - na no - bis pa - - - cem, - na

do - - - na no - bis pa - - - cem, † cem, - - - na

do - - - na no - bis pa - - - ce do - - - na

do - - - na no - bis pa - do - - - na

52

- - - bis pa - - - cem, pa - cem,

- bis pa - - - cem, pa - cem,

- - - bis pa - - - cem, pa - cem,

no - - - bis pa - - - cem, pa - cem, uo - na



57

no - bis, do - - - na no - cem,
 no - bis, do - - - na n' bis - - - cem,
 no - bis, do - - - na - - - cem,
 no - bis, do - - - na pa - - - cem,

6

62

do - - - na no - bis pa - - - cem,
 do - - - na no - bis pa - - - cem,
 do - - - na no - bis,
 do - - - na no - bis,

6 4 3 8 47 5 10 10

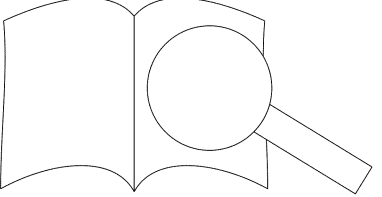
Musical score for measures 67-71. It features vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: do - - - na no - - - bis pa - - - .

Musical score for measures 72-76. It features vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: do - - - na no - - - bis pa - - - ce na no-bis no - bis, no - - - bis pa - - - .

Musical score for measures 77-81. It features vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: do - - - na no - bis pa - - - cem, pa - - - cem.

Musical score for measures 82-86. It features vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: do - - - na no - bis pa - - - cem, pa - - - cem, pa - - - .

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



77

pizz. arco

Do - na no - bis pa

Do - na no - bis pa

Do - na no - bis

Do - na no - bi.

con Org arco

6 5

84

arco

na no - bis pa - - cem, pa - - cem, pa - - cem.

do - na no - bis pa - - cem, pa - - cem, I

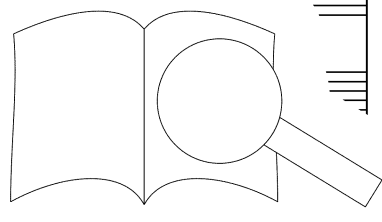
do - na no - bis pa - - cem, pa - - cem, I

do - na no - bis pa - - cem, pa - - cem, I

pizz. arco

senza Org

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

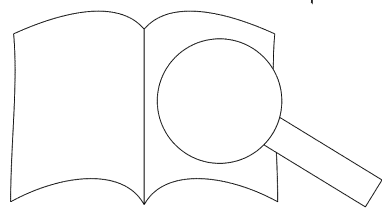


Do - - - na no - bis
De na
na

46 6 4

uo - - - na no - bis pa - - - cem,
- - - cem, do - - - na no - bis
is pa - - - cem, do - - - na
Do - - - na no - bis pa - - - cem, pa - - - cem,

5 6 6 7 b



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

103

do - - na no - bis pa - - cem, pa do - - na no - bis, pa - - cem, pa - - cem, do - na bis, do - - na no - bis pa - - cem, pa - - - cem, pa - - - - - do no - bis pa -

6 6 6 6 4/4

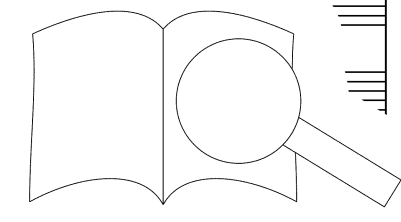
108

cem, do - na no - bis pa - - - - - cem. no - bis pa - cem, no - bis pa - - - - - bis pa - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - - - - -

6 4 6 5 5 7

PROBE PAPIER • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

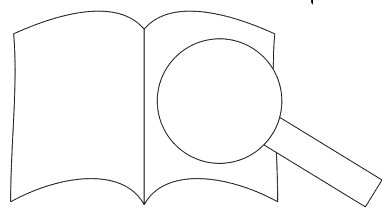


Do - na no - na
 Do - na na
 Do - na - na
 Do - na - na

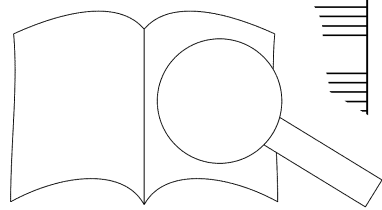
pa - - - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - - -
 bis pa - - - cem, pa - cem, do - na no
 - - bis pa - - - cem, pa - cem,
 no - - - bis pa - - - cem, pa - cem,

tasto solo

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report



* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report



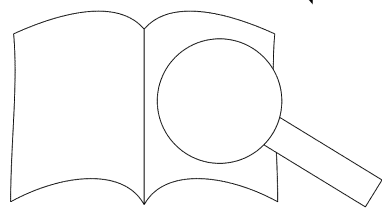
do - na no - bis pa - - cem, pa - - cem, pa -
do - na no - bis pa - - cem, pa - - cem, pa -
do - na no - bis pa - - cem, pa - - cem do - na no - bis
do - na no - bis pa - - cem, pa - do - na no - bis
do - na no - bis pa - - cem, pa - do - na no - bis

pizz. *arco* *a 2* *f* *p* *con Org* *senza Org*

pa - - - cem, pa - - - cem, pa - cem.
cem, pa - - - cem, pa - - - cem, pa - ce
pa - cem, pa - - - cem, pa - - - cem, pa - ce
pa - cem, pa - - - cem, pa - ce. pa

ff *4/4*

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report
Carus 40.608



Anhang

von den Clarini unabhängige Hornstimmen aus dem Stimmensatz Eisenstadt /
the horn parts – independent of the clarini – preserved in the set of parts from Eisenstadt

Benedictus

Corno I, II in Mi \flat /Es

Moderato

6
6
15
5 1
34
3 4
49
3 1
62
13 13
84
5 5
1

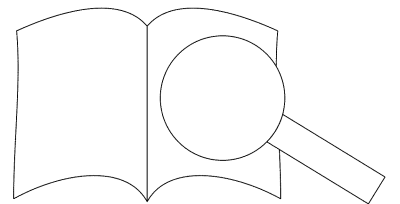
Carus-Verlag

PROBEPARTITUR

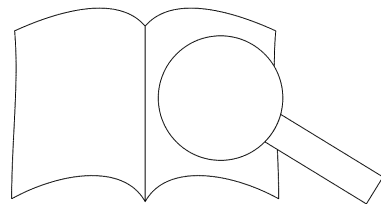
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced •

Kritischer Bericht

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



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



Kritischer Bericht

Die *Heiligmesse* erschien in der vom Joseph Haydn-Institut in Köln betreuten Gesamtausgabe der Werke Haydns („GA“) 1958 im Band XXIII,2 und 1971 als Bärenreiter-Taschenpartitur 93.¹ In beiden Partituren sind die Klarinettenstimmen, soweit sie von den Oboenstimmen abweichen, nicht enthalten, sondern werden im Anhang beigegeben. Auf eine mögliche Mitwirkung der Hörner, die, wie das heute in Eisenstadt aufbewahrte Aufführungsmaterial bezeugt, mit den Trompeten parallel geführt werden, wird in der Einleitung hingewiesen; es wird aber nicht erwähnt, dass die Hörner im *Benedictus* eine eigene Stimmführung haben. Der Kritische Bericht zu Band XXIII,2 der Haydn-Gesamtausgabe liegt bislang nicht vor.² Es kann hier jedoch nicht der Anspruch erhoben werden, einen solchen umfassenden Kritischen Bericht partiell zu ersetzen. Die wichtigsten Quellen des Werkes sind im Hoboken-Verzeichnis nachgewiesen.³

I. Die Quellen

Die drei Quellen der hier vorgelegten Edition sind zuerst die autographe Partitur des Werkes, heute in der Staatsbibliothek Berlin (A), dann das von Haydn benutzte und stellenweise korrigierte Aufführungsmaterial, heute in Eisenstadt (B) und schließlich der Erstdruck der Partitur, 1802 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen (C). Diese Quellen standen dem Herausgeber von Mikrofilmen, bzw. Fotokopien zur Verfügung.

A: Partitur-Autograph, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussische Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Papieren, Ms. autogr. Jos Haydn 49. Das Autograph umfasst 50 Blatt Notenpapier und hat eine spätere Bindung. Auf dem Titelblatt, 1r(1), steht oben in der Mitte „Missa Sti Bernardi von Giuseppe Haydn 796“. Unten steht das eröffnende „Kyrie“ und die abschliessende „Finito“. Die Partitur wurde beigegeben, wobei der Schnörkel an der Hand [von eigener Hand] geleistet wurde.

¹ *Messen Nr. 5–8*, hrsg. von H. C. Robbins Landon, Karl Heinz Füssl und Christa Landon, München 1958, S. 203. So erstaunt der Hinweis auf diesen Kritischen Bericht in der Taschenpartitur 93 auf S. 54f. und S. 74–78.
² *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, hrsg. von Wolfgang Hochstein, Mainz 1971, S. 92–96. Nachweise des Erstdrucks bei: *RISM A/II*, *Verzeichnisse der Musikdrucke vor 1800*, Kassel etc. 1974, S. 144: H 2497.
³ Diese Parallelführungen sind bei den Einzelanmerkungen aufgeführt.

Die Anlage der Partitur ist folgende:
 1v(2)–8r(15) *Kyrie*; 8v(16)–10v(20) „Gloria in excelsis“
 Nachträge zum *Gloria*; 12r(23)–17v(34) „Gratias“
 eingeschoben und trägt nur auf 14r(27) den Namen
 geschrieben von anderer Hand (Johann Elser)
 „Quoniam“; 23r(45)–35v(70) *Credo*; 35v(70)–
 38r(75)–43r(85) *Benedictus*; 43v(86)–47v(90)
 Beim *Kyrie* und den drei Teilen der *Gloria* sind die
 Taktsummen (146; 66–152–82) jeweils
 bereits einschließen.

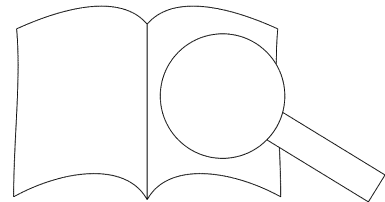
Zu Beginn des *Kyrie* befinden sich unten in folgender Weise:

Clarini I in b fa.
 Tympani [Trommeln]
 2 Oboi [Oboen]
 Fagott [Fagot]
 Violin I
 Violin II

Im System „Tympani“ mit den drei solistischen Männerstimmen und dem Violoncello notiert Haydn den Bass II in das System der Orgel, was zu Irritationen bei dem Schreiber des Aufführungsmaterials (B) führte, und das Violoncello in das System der Fagotte. Das System der Pauken versieht Haydn durchweg mit zwei b-Vorzeichen und notiert die klingenden Töne B und F. In der Stimme (B) mit der Aufschrift „Timpano in B“ werden die Vorzeichen im *Kyrie* beibehalten und im *Credo*, *Sanctus* und *Agnus* nur zu Beginn angegeben. Im Erstdruck (C) ist „Timpani in B.“ angegeben, Vorzeichen fehlen, aber es werden wiederum die Töne B und F notiert (nicht etwa C und G); dies übernimmt die Haydn-Gesamtausgabe. In der hier vorgelegten Edition wird Haydns Notierung mit zwei Vorzeichen wiedergegeben.

Haydns Notenschrift ist im allgemeinen gut lesbar. Bei Tonwiederholungen bedient er sich der üblichen Abkürzungen. Die Parallelführung von Violine II mit Violine I wird durch Schrägstriche, die von Fagott mit Orgel und Viola mit Orgel durch „col Basso“ angezeigt.⁴ Bei Ganztaktpausen bleiben die Systeme leer. In den Singstimmen unterlegt Haydn den Text bei den Pausen, dies ist nur in der jeweils obersten Stimme.

Im untersten System, *Organo*, weist die Orgel auf das Pausieren des Basso und ein Hin- und Hergehen allein hin; dies wird durch die Stimmführungsmaterial (B) bestätigt.



Unklarheiten ergeben sich zum einen bei den dynamischen Angaben, da stellenweise nicht zwischen *forte*, geschrieben *f*, und *sforzato*, geschrieben *sfz*, unterschieden werden kann. Zudem stehen öfters *f* und *sfz* in verschiedenen Stimmen übereinander. Zum anderen sind die Position von Bindebögen und der Geltungsbereich von Staccatoangaben oft unklar. Vor allem bei letzteren gibt Haydn offenkundig mehrfach nur Andeutungen, die in den Stimmen (B) und im Erstdruck (C) in unterschiedlicher Weise übernommen oder erweitert wurden; stellenweise sind sie im Sinne einer *simile* weiterzuführen.

Folgende Stellen sind von Haydn nachgetragen: am Schluss des *Kyrie* T. 145–149; am Schluss des *Gloria* T. 13–16, 27–34, 55–62 und 106–109 (auf Einzelblatt 14^v); am Rand von 29^v(58) des *Credo* mit Verweiszeichen T. 145. Dieser Takt 145 ist auch in den Stimmen (B) nachgetragen (nur in Fg, Cor I, Cor II, Timp, und Org nicht deutlich zu erkennen). Im *Benedictus* war in T. 69–71 zuerst Sopran und Fagott solo vorgesehen. Kleinere Korrekturen stehen im *Gloria* in T. 7 (Rücknahme der Sechzehntelunterteilung in der Viola), T. 165 (irriges Weiterführen der Tonrepetition in den Bläsern), T. 264 (im Tenor zuerst nur Viertel *es*¹ und Pausen) und T. 277 (Weiterführung der Melodie im Alt), im *Credo* in T. 242 (in der Orgel stand zuerst eine punktierte Halbe *fis*¹; die Korrektur wurde nicht in die Stimme übernommen) sowie im *Agnus Dei* in T. 39–40 (Tenor zuerst *a-b-b* statt *c¹-d¹-d¹*).

B: handschriftlicher Stimmensatz, zumindest zum Teil vermutlich von Johann Elßler geschrieben, heute im Fürstlich Esterházy'schen Musikarchiv, Esterházy-Privatstiftung, Eisenstadt, alte Signatur dem Umschlag No. 56 (spätere Signatur auf dem Umschlag rücken: 637 / *Heilig-Messe*).

Das Aufführungsmaterial umfasst 23 hochformatige den originalen Bezeichnungen (in Klammern: Anzahl der Seiten): *Soprano I^{mo}* (21), *Alto I^{mo}* (21), *Tenore I^{mo}* (20), *Soprano in ripieno* (19), *Alto in Ripieno* (19), *Ripieno* (19), *Basso in Ripieno* (17), *Violini Primo* (23), *Violini Secondo* (23), *Viola* (20), *Violoncelli* (20), *Oboe I^{do}* (12), *Clarinetto I^{mo}* (8), *Corno I^{mo} in b Fa* (6), *Corno II^{do}* (6), *Clarino II^{do} in b fa* (8), *Timp* (2). Der Titel auf dem Umschlag lautet: *Missa in B. I a I 4. Vocce Cornetti. I 2. Fagotti. I 2. Violoncelli e Basso. I con*

Das Notenmaterial umfasst 23 hochformatige den originalen Bezeichnungen (in Klammern: Anzahl der Seiten): *Soprano I^{mo}* (21), *Alto I^{mo}* (21), *Tenore I^{mo}* (20), *Soprano in ripieno* (19), *Alto in Ripieno* (19), *Ripieno* (19), *Basso in Ripieno* (17), *Violini Primo* (23), *Violini Secondo* (23), *Viola* (20), *Violoncelli* (20), *Oboe I^{do}* (12), *Clarinetto I^{mo}* (8), *Corno I^{mo} in b Fa* (6), *Corno II^{do}* (6), *Clarino II^{do} in b fa* (8), *Timp* (2). Der Titel auf dem Umschlag lautet: *Missa in B. I a I 4. Vocce Cornetti. I 2. Fagotti. I 2. Violoncelli e Basso. I con*

sonst nicht bezugte Führung des Alts in T. 148–150 des *Agnus Dei*, bei der im Verhältnis zum Bass Oktavparallelen entstehen. An einigen Stellen lassen Bögen, die einen Silbenwechsel überspannen, vermuten, dass der Text nachträglich unterlegt wurde. Überwiegend wird „in excelsis“ als ein Wort geschrieben.

C: Erstdruck

Der 1802 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen hat den Titel *Messe I à 4 Voix avec accompagnement de Viola et Basse, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 1 2 Timbales et Orgue* [composée par Joseph Haydn] von VI I und Org ohne Bezifferung] | *Musique de Breitkopf et Härtel, I à 4 Voix*. Er umfasst 108 querformatige Seiten. *Agnus Dei* auf acht reduziert. Die Besetzung angegeben. P. 1. Violino I., Violino II., Viola, Violoncello e Bassi. Timpani in B., Soprano, Alto, Tenore, Bassi.

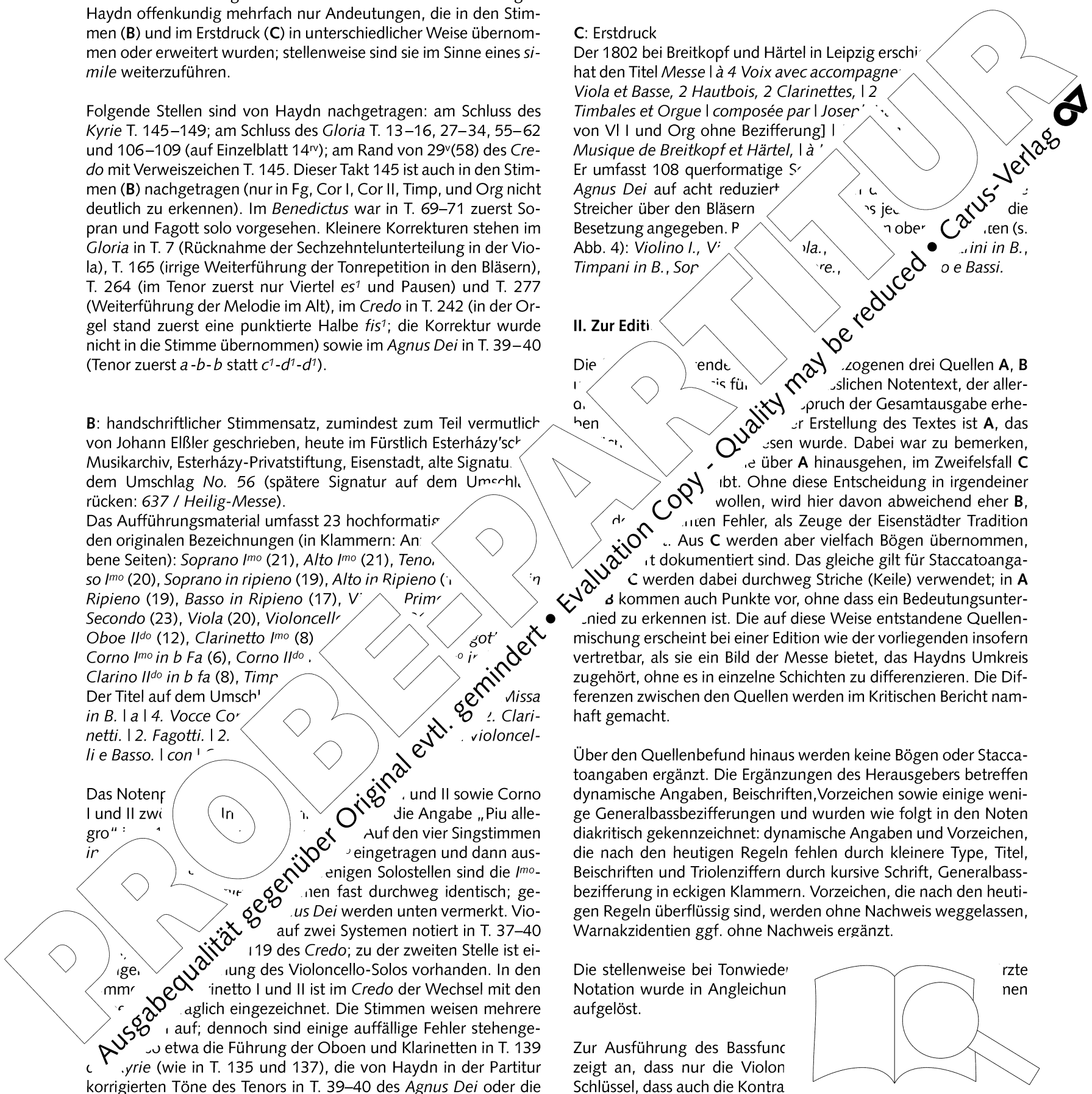
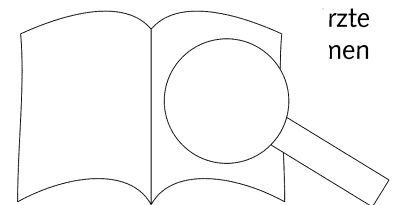
II. Zur Edition

Die endgültigen zogenen drei Quellen A, B und C sind für den Notentext, der allerdings die Gesamtausgabe erheben soll, die Erstellung des Textes ist A, das Original, das verwendet wurde. Dabei war zu bemerken, dass über A hinausgehen, im Zweifelsfall C verwendet. Ohne diese Entscheidung in irgendeiner Hinsicht wollen, wird hier davon abweichend eher B, das Original, als Zeuge der Eisenstädter Tradition verwendet. Aus C werden aber vielfach Bögen übernommen, die dokumentiert sind. Das gleiche gilt für Staccatoangaben. In C werden dabei durchweg Striche (Keile) verwendet; in A kommen auch Punkte vor, ohne dass ein Bedeutungsunterschied zu erkennen ist. Die auf diese Weise entstandene Quellenmischung erscheint bei einer Edition wie der vorliegenden insofern vertretbar, als sie ein Bild der Messe bietet, das Haydns Umkreis zugehört, ohne es in einzelne Schichten zu differenzieren. Die Differenzen zwischen den Quellen werden im Kritischen Bericht namentlich gemacht.

Über den Quellenbefund hinaus werden keine Bögen oder Staccatoangaben ergänzt. Die Ergänzungen des Herausgebers betreffen dynamische Angaben, Beischriften, Vorzeichen sowie einige wenige Generalbassbezifferungen und wurden wie folgt in den Noten diakritisch gekennzeichnet: dynamische Angaben und Vorzeichen, die nach den heutigen Regeln fehlen durch kleinere Type, Titel, Beischriften und Triolenziffern durch kursive Schrift, Generalbassbezifferung in eckigen Klammern. Vorzeichen, die nach den heutigen Regeln überflüssig sind, werden ohne Nachweis weggelassen, Warnakzidentien ggf. ohne Nachweis ergänzt.

Die stellenweise bei Tonwiederholung verwendete Notation wurde in Angleichung mit der heutigen aufgelöst.

Zur Ausführung des Bassfunktions zeigt an, dass nur die Violoncelli und die Kontrabassisten den Bass führen.



Wechsel in der Regel noch durch die Beischriften „Violoncelli.“ und „Tutti Bassi“ verdeutlicht. Der in **A** und **C** verwendete C1- (Sopran-)Schlüssel, der in der Neuauflage durch den Violinschlüssel wiedergegeben wird, zeigt an, dass die tiefen Streicher schweigen. In der „Violoncello e Basso“-Stimme von **B** stehen dort Pausen. Ein Sonderfall ist T. 86–90 des *Benedictus*: In **A** und **C** wird der C3-(Alt-)Schlüssel verwendet, und in **C** ist der Hinweis „Viola“ beigegeben. Im Bassfundament bezeichnet „Tutti“ den Einsatz aller beteiligten Instrumente; dies kann mit einem Tutti-Einsatz der Vokalstimmen zusammenfallen. Die Angaben „unisono“ und „Org[ano]“ – vgl. Gloria T. 39 und 45, wo *Org* zusätzlich zur Bezifferung gesetzt ist – betreffen allein die Tätigkeit des Organisten; die tiefen Streicher spielen an solchen Stellen durchweg mit.

Der Messetext wird dem heute liturgisch verbindlichen angepasst,⁵ wobei jedoch klassische alte Schreibweisen wie „caelum“, „cuius“ und „Iesus“ nicht übernommen werden. Einzelne geringfügige Abweichungen ergeben sich aus der musikalischen Struktur. Deutlich abweichend ist die Gliederung bei „Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato – Passus et sepultus est“. Im *Kyrie*, *Benedictus* und „Dona nobis pacem“ und in den beiden Fugen „In gloria Dei Patris“ und „Et vitam venturi saeculi“ wird durch Punkte (anstelle von Kommata) die musikalisch-formale Struktur angedeutet.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo (Ausgabe), Ctr = Clarino, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, Org = Organo (Quelle), S = Sopran, T = Tenore, Timp = Timpani, Va = Viola, Vc = Violoncello, VcB = Violoncello e Basso (Quelle), VI = Violino.

Zitierweise: Takt – Stimmensigle – Zeichen im betr. Takt (Note oder Pause) – Lesart.

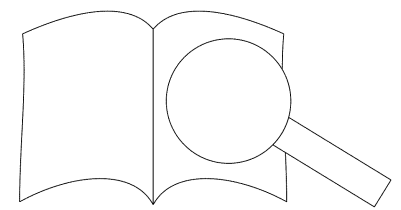
Bei den Singstimmen stimmen Solo- und Ripienstimme überein, ab wenigen Unterschieden bei der Bogensetzung (hierzu s. oben); mit d- zung ohne weitere Differenzierung (I, II) ist der übereinstimmende Bc

Kyrie

1–12	VI I/II	A: in den Systemen vertauscht
1	VI I/II 3–4 bzw. 2–3	A, C: keine Bögen
2	VI I/II, Va, Bc 1	A, C: kein „ten.“
3	VI I 1–3	A, B: kein Bogen
9–11	Bc	A, B: keine Bö
11	Bc	A, B kein „ir
11	VI I/II, Va, B 4–5 bzw. 2–3 bzw. 1–2	A, B: kein
13	Bc 3	A
19–22, 119–122	VI I/II	d 121 auch in A,
19	VI I	
20	VI II	
21		uern ¹³ zugesetzt
24–26		
25/		
27		

VI I
Ob I
keine Artikulationsangaben
zwei Viertel
A, C: ab T. 46.4 keine Bezifferung
A, B: kein Bogen

55	VI I	A, C: keine Artikulation
55–56	VI II	A: col VI I
56	Bc 1	A: Bezifferung 5
56	T 2	C: c ¹
57	alle Instr.	C: ff
60	T 2	A: keine Pause
60	B 1	C: Halbe
61	Bc	A: keine Bezifferung
61/62, 63/64	Ob I	B: kein Bogen
64	VI I 5–8, 9–12	A, B keine Bögen
64–68	VI II	A: ab T. 64.2 col VI I
67	Fg	B: kein Bogen
69	VI I 1	A: zusätzliches Viertel a ²
83	Bc 1	B: Bezifferung 5
94	Bc 3	A, B (Org): Bogenansatz bei f ²
98	Ob II	B: f
99	VI I 1	C: kein fz
100	T 1	B: kein Auflösungszeit ¹
101–103	Bc	A, B: keine Bögen
106	B	B: kein Bogen
106	Bc 1	A, C: keine Be-
109	Bc 2	A, C: keine r
112	Bc 3	A, C: kein
119	Ob I/II	B: f
123–127	VI II	A: c
124	Clt I 1	P
127	Bc 5	g 5. rg te
130–131	Bc 1	„ng
132–133	VI II	„ling- ol Org
133	Bc 1	
133	C+	
135–139		
136		
137	Cc	
138		
139		
140		
141		
142	VI II	A: col VI I
143	Bc	A: 1–3, 6–7 Stacc.; B: 1–3 Bezifferung 1; C: 1–5 Stacc.
144	Bc	A: 1–2 keine Bezifferung; B: 1–2 Stacc., 3–6 Bezifferung 1; C: 1–2 Stacc.
145	Bc 5	B (Org): keine Bezifferung
146	Bc 2	C: Bezifferung #
147	Ctr I	A, B: kein Stacc.
148	Ctr II	A: kein Stacc.
149	Ctr I/II	A: kein Stacc.
150	Timp	B: kein Stacc.
151	Bc	B: „unisono“, C: „tasto solo“
152	Bc	B: Bezifferung T. 39.2–40.1 jeweils 1.
153	Bc	B: „organo“
154	Bc	B: ohne Generalbassbezifferung
155	Bc	A: keine Generalbassbezifferung
156	VI II	A: ab T. 49.3 col VI I
157	VI II	A, B: nur Schlüsselwechsel, C: zusätzlich jeweils die Angaben „Violoncello“ und „Basso“
158		
159		
160		
161		
162		
163		
164		
165		
166		
167		
168		
169		
170		
171		
172		
173		
174		
175		
176		
177		
178		
179		
180		
181		
182		
183		
184		
185		
186		
187		
188		
189		
190		
191		
192		
193		
194		
195		
196		
197		
198		
199		
200		



⁵ Vgl. beispielsweise *Graduale Triplex*, Rom, Tournai 1984.

319 T B: nachträglich eingefügt
 330–332 VI II A: ab T. 330.3 col VI I.

Sanctus

1, 3 VI II, Va, Fg A: Bögen unklar (T. 1: VI II, Fg 1–3, Va 1–2; T. 3: VI II, Fg 1–2, Va kein Bogen); B: Bögen 1–2; C: Bögen 1–3
 3 Ob I B: zwei Halbe Noten f^2 , h^1
 7 VI I A: Bogen wohl nur 1–2; B, C: Bogen 1–3
 7 VI II, Va, Fg A, B: kein Bogen; C: Bogen 1–2
 7 B B: p
 9–10 Va, Bc A, B (Org): keine Bögen
 11 Bc 1 C: keine Beischrift „Org“
 18 Ob II B: Halbe a^1 – Viertel c^2 , so auch zuerst in A, dann dort korrigiert
 18 Bc 2 C: Beischrift „Tasto“; A, B: keine Angabe
 18–19 VI II A: ab T. 18.4 col VI I
 21 Bc 3 C: Beischrift „Violonc.“ und „Contra Basso“; A, B: keine Angabe
 22, 24–27 Fg A, B: keine Bögen
 22, 27 Bc A, B (Org): keine Bögen
 25 VI I, Ob I A, B: keine Bögen
 25–26 B A: keine Textierung; B: wie Neuausgabe; C: „[ex]celsis, excelsis“
 27 Ob I/II A, B: kein Bogen
 28 Ob I/II B: kein Bogen
 30–33 Bc A, B (Org): keine Bögen
 35–36 Fg A, B: keine Bögen
 40, 41 Ob I/II B: kein Bogen
 42–43 T, B A, B: keine Bögen
 44 Ob I/II 1–3 C: Stacc.

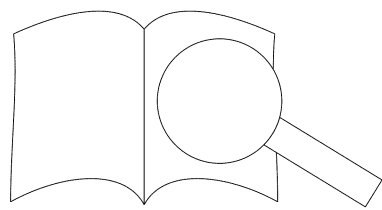
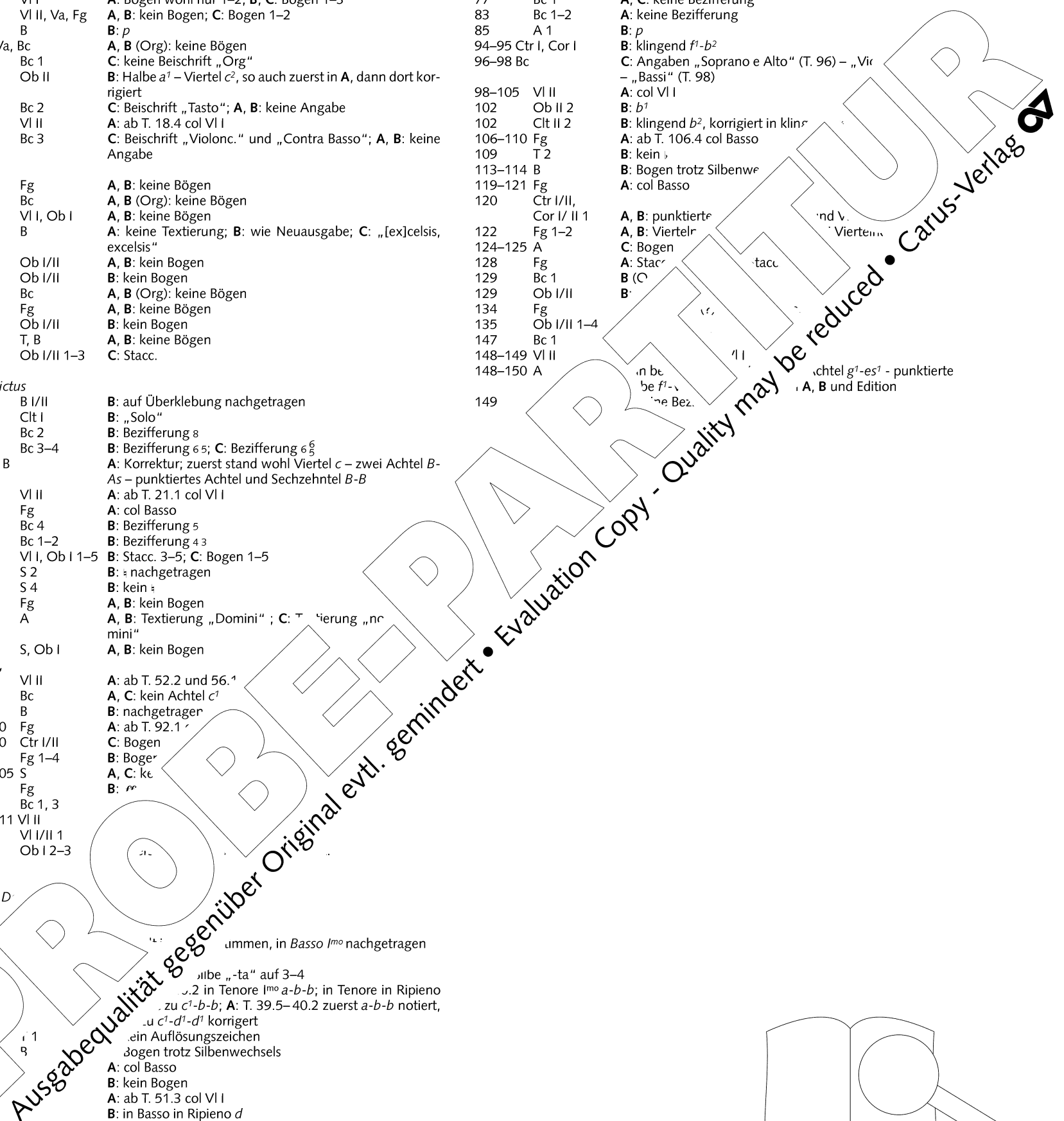
Benedictus

1–22 B I/II B: auf Überklebung nachgetragen
 1 Clt I B: „Solo“
 8 Bc 2 B: Bezifferung 8
 9 Bc 3–4 B: Bezifferung 6 5; C: Bezifferung 6 5
 17–18 B A: Korrektur, zuerst stand wohl Viertel c – zwei Achtel $B-A$ – punktiertes Achtel und Sechzehntel $B-B$
 21–23 VI II A: ab T. 21.1 col VI I
 21–39 Fg A: col Basso
 23 Bc 4 B: Bezifferung 5
 24 Bc 1–2 B: Bezifferung 4 3
 28 VI I, Ob I 1–5 B: Stacc. 3–5; C: Bogen 1–5
 32 S 2 B: nachgetragen
 33 S 4 B: kein
 44–45 Fg A, B: kein Bogen
 48–52 A A, B: Textierung „Domini“; C: Textierung „nominini“
 49–50 S, Ob I A, B: kein Bogen
 52–53, 56 VI II A: ab T. 52.2 und 56.1
 74 Bc A, C: kein Achtel c^1
 79–81 B B: nachgetragen
 92–110 Fg A: ab T. 92.1
 99–100 Ctr I/II C: Bogen
 100 Fg 1–4 B: Bogen
 103–105 S A, C: ke
 104 Fg B: ff
 108 Bc 1, 3
 109–111 VI II
 111 VI I/II 1
 111 Ob I 2–3

Agnus D

1–2
 12
 13 ummen, in Basso l^{mo} nachgetragen
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100
 101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525
 526
 527
 528
 529
 530
 531
 532
 533
 534
 535
 536
 537
 538
 539
 540
 541
 542
 543
 544
 545
 546
 547
 548
 549
 550
 551
 552
 553
 554
 555
 556
 557
 558
 559
 560
 561
 562
 563
 564
 565
 566
 567
 568
 569
 570
 571
 572
 573
 574
 575
 576
 577
 578
 579
 580
 581
 582
 583
 584
 585
 586
 587
 588
 589
 590
 591
 592
 593
 594
 595
 596
 597
 598
 599
 600
 601
 602
 603
 604
 605
 606
 607
 608
 609
 610
 611
 612
 613
 614
 615
 616
 617
 618
 619
 620
 621
 622
 623
 624
 625
 626
 627
 628
 629
 630
 631
 632
 633
 634
 635
 636
 637
 638
 639
 640
 641
 642
 643
 644
 645
 646
 647
 648
 649
 650
 651
 652
 653
 654
 655
 656
 657
 658
 659
 660
 661
 662
 663
 664
 665
 666
 667
 668
 669
 670
 671
 672
 673
 674
 675
 676
 677
 678
 679
 680
 681
 682
 683
 684
 685
 686
 687
 688
 689
 690
 691
 692
 693
 694
 695
 696
 697
 698
 699
 700
 701
 702
 703
 704
 705
 706
 707
 708
 709
 710
 711
 712
 713
 714
 715
 716
 717
 718
 719
 720
 721
 722
 723
 724
 725
 726
 727
 728
 729
 730
 731
 732
 733
 734
 735
 736
 737
 738
 739
 740
 741
 742
 743
 744
 745
 746
 747
 748
 749
 750
 751
 752
 753
 754
 755
 756
 757
 758
 759
 760
 761
 762
 763
 764
 765
 766
 767
 768
 769
 770
 771
 772
 773
 774
 775
 776
 777
 778
 779
 780
 781
 782
 783
 784
 785
 786
 787
 788
 789
 790
 791
 792
 793
 794
 795
 796
 797
 798
 799
 800
 801
 802
 803
 804
 805
 806
 807
 808
 809
 810
 811
 812
 813
 814
 815
 816
 817
 818
 819
 820
 821
 822
 823
 824
 825
 826
 827
 828
 829
 830
 831
 832
 833
 834
 835
 836
 837
 838
 839
 840
 841
 842
 843
 844
 845
 846
 847
 848
 849
 850
 851
 852
 853
 854
 855
 856
 857
 858
 859
 860
 861
 862
 863
 864
 865
 866
 867
 868
 869
 870
 871
 872
 873
 874
 875
 876
 877
 878
 879
 880
 881
 882
 883
 884
 885
 886
 887
 888
 889
 890
 891
 892
 893
 894
 895
 896
 897
 898
 899
 900
 901
 902
 903
 904
 905
 906
 907
 908
 909
 910
 911
 912
 913
 914
 915
 916
 917
 918
 919
 920
 921
 922
 923
 924
 925
 926
 927
 928
 929
 930
 931
 932
 933
 934
 935
 936
 937
 938
 939
 940
 941
 942
 943
 944
 945
 946
 947
 948
 949
 950
 951
 952
 953
 954
 955
 956
 957
 958
 959
 960
 961
 962
 963
 964
 965
 966
 967
 968
 969
 970
 971
 972
 973
 974
 975
 976
 977
 978
 979
 980
 981
 982
 983
 984
 985
 986
 987
 988
 989
 990
 991
 992
 993
 994
 995
 996
 997
 998
 999
 1000

56 Ctr I 1 B: klingend b^1 , korrigiert in klingend c^2
 59–73 Fg A: col Basso
 72–73 Bc A, C: keine Bezifferung
 73–74 A B: Bogen
 77, 83–84 Ob I/II B: kein Stacc.
 76 Ob II B: f
 77 Bc 1 A, C: keine Bezifferung
 83 Bc 1–2 A: keine Bezifferung
 85 A 1 B: p
 94–95 Ctr I, Cor I B: klingend f^1-b^2
 96–98 Bc C: Angaben „Soprano e Alto“ (T. 96) – „Vice Bassi“ (T. 98)
 98–105 VI II A: col VI I
 102 Ob II 2 B: b^1
 102 Clt II 2 B: klingend b^2 , korrigiert in klingend c^2
 106–110 Fg A: ab T. 106.4 col Basso
 109 T 2 B: kein
 113–114 B B: Bogen trotz Silbenwechsels
 119–121 Fg A: col Basso
 120 Ctr I/II, Cor I/II 1 A, B: punktiertes
 122 Fg 1–2 A, B: Viertel
 124–125 A C: Bogen
 128 Fg A: Stacc.
 129 Bc 1 B (C)
 129 Ob I/II B:
 134 Fg
 135 Ob I/II 1–4
 147 Bc 1
 148–149 VI II
 148–150 A
 149



Die lateinischen Messen (nach Hob. XXII) The Latin Masses (according to Hob. XXII)

Alle Messen als Studienpartituren (im Schuber) /
All Masses available as a set of study scores 51.900

- 1 Missa brevis in F
Soli SS, Coro SATB, 2 VI, Bc / 13 min 40.601
- 2 Missa a 4 voci alla cappella
(Fragment, nicht veröffentlicht bei Carus /
not available from Carus)
- 3 Missa brevis in G („Rorate coeli desuper“)
(Autorschaft unbekant / authorship unknown)
Coro SATB, 2 VI, Bc / 8 min 40.602
- 4 Missa in honorem Beatissimae Virginis Mariae
in Es (Große Orgel Solomesse)
Soli SATB, Coro SATB, 2 Eh, 2 Cor, 2 VI, Vc/Cb,
Org solo, [2 Ctr, Timp] / 40 min 40.603
- 5 Missa Cellensis in honorem BVM in C
(Große Mariazeller Messe, Cäcilienmesse)
Soli SATB, Coro SATB,
2 Ob, 2 Fg, 2 Ctr, 3 Trb, Timp, 2 VI, Va, Bc,
[2 Cor im *Benedictus*] / 65 min 40.604
- 6 Missa Sancti Nicolai in G (Nikolaimesse)
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 Cor,
2 VI, Va, Bc / 27 min 40.605
- 7 Missa brevis Sancti Joannis de Deo in B
(Kleine Orgel Solomesse) / Solo S, Coro SATB,
2 VI, Vc/Cb, Org solo / 17 min 40.600
- Missa Nr. 7 mit verlängertem *Gloria* und
2 Ctr, arr. J. Michael Haydn Δ 40.600/1
- 8 Missa Cellensis in C (Kleine Mariazeller Messe)
Soli SATB, Coro SATB,
2 Ob, Fg, 2 Ctr, Timp, 2 VI, Va, Bc / 29 min 40.600
- 9 Missa in tempore belli in C (Paukenmesse)
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 Fg, 2 Ctr, Timp,
2 VI, Va, Bc, [Fl, 2 Clt, 2 Cor] / 45 min 40.600
- 10 Missa Sancti Bernardi de Offida in B
(Heiligmesse) / Soli SSATB(B), Coro SATB,
2 Ob, 2 Clt, 2 Fg, 2 Ctr, Timp, 2 VI, Va, Bc,
[2 Cor] / 50 min 40.600
- 11 Missa in angustiis in d (Neue Messe)
Soli S(S)ATB, Coro SATB,
Vc/Cb, Org, [Fl, 2 Ob, 2 Ctr, Timp] / 55 min 40.600
- 12 Missa in B (Theresienmesse)
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 Cor,
2 VI, Va, Bc, [Fl, 2 Clt, 2 Cor] / 45 min 40.610
- 13 Missa in B (Hilf mir meine Feinde lieben)
Soli S(S)ATB(B), Coro SATB,
2 Ob, 2 Clt, 2 Fg, 2 Ctr, Timp, 2 VI, Va, Bc,
[2 Cor] / 50 min 40.611
- 14 Missa in B (Hilf mir meine Feinde lieben)
Soli S(S)ATB(B), Coro SATB,
2 Ob, 2 Clt, 2 Fg, 2 Ctr, Timp, 2 VI, Va, Bc,
[2 Cor] / 50 min 40.612

Die Chorbücher / 7 Choral Collections

- 1 Choralbuch / Coro SSA o TTBB 2.111
- 2 Choralbuch / sacred / Coro SAB 2.112
- 3 Choralbuch / sacred / Coro SATB 2.113
- 4 Choralbuch / weltlich/secular / Coro SATB 2.114
- 5 Choralbuch / weltlich/secular / Coro SSAA 2.115
- 6 Choralbuch / weltlich/secular / Coro TTBB 2.116
- 7 Kanonsammlung / Canon collection 2.117
- 8 Musik für Tasteninstrumente 2.118

Kleinere Kirchenwerke / Smaller church works

- Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (arr. Horn)
Coro SATB, Org 6.502/10
- Coro SAM, Org 6.502/20
- Coro SSA, Org 6.502/30
- „Ein' Magd, ein' Dienerin“. Aria pro Adventu (G)
Hob. XXIII d:1
Solo S, 2 Cor, 2 VI, Va, Bc, [2 Ob] / 7 min
- „Eja gentes“ (L). Graduale pro omne tempore
Hob. XXIII a: C15 / Coro SATB, 2 Ctr, Timp,
2 VI, Vc/Cb, Org solo / 3 min
- „Insanae et vanae curae“ (L). Offertorium
Hob. XXIII Anh. (nach Hob. XXI:1 Nr.
Coro SATB, Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, 2
3 Trb, Timp, 2 VI, 2 Va, Bc / 10 min
- „Libera me“ (L) Hob. XXII b:1
Coro SATB, 2 VI colla parte
- „Non nobis Domine“ (L)
(„Offertorio in stile a
Coro SATB, Bc / 4 min 51.997
- „O coelitum beatorum“
Solo S[AT], Ctr, 2 VI, Va, Bc / 4 min 50.399
- „O Jesu“
Coro SATB, 2 VI, Va, Bc / 2 min 51.993
- „Pater Noster“
Coro SATB, 2 VI, Va, Bc / 8 min 51.996
- „Pater Noster“
Coro SATB, 2 VI, Va, Bc / 20 min 51.998
- „Pater Noster“
Coro SATB, 2 VI, Va, Bc / 20 min 51.994
- „Pater Noster“
Coro SATB, 2 VI, Va, Bc / 20 min 51.999
- „Pater Noster“
Coro SATB, 2 VI, Va, Bc / 20 min 91.011
- „Pater Noster“
Coro SATB, 2 VI, Va, Bc / 20 min 91.053

Neun vierstimmige Gesänge mit Klavierbegleitung (G) Nine four-part settings with piano accompaniment (Hob. XXVc)

- 1 Der Augenblick: „Inbrunst, Zärtlichkeit,
Verstand“ (Text: J. N. Götz) / 3 min 40.282/70
- 2 Die Harmonie in der Ehe: „O wunderbare
Harmonie“ (Text: J. N. Götz) / 4 min 40.282/50
- 3 Alles hat seine Zeit: „Lebe, liebe, trinke,
lärme“ (Text: Athenaeus; übertragen
von J. A. Ebert) / 2 min 40.282/90
- 4 Die Beredsamkeit: „Freunde, Wasser
machet stumm“ (Text: G. E. Lessing) / 2 min 40.282/60
- 5 Der Greis: „Hin ist alle meine Kraft“
(Text: J. W. L. Gleim) / 2 min 40.282/40
- 6 Die Warnung: „Freund, ich bitte,
hüte dich“ (Text: Athenaeus;
übertragen von J. A. Ebert) / 3 min 40.282/80
- 7 Wider den Übermut: „Was ist
mein Glück“ (Text: Chr. F. Gellert) / 3 min 40.282/80
- 8 Aus dem Dankliede zu Gott
„Du bist's, dem Ruhm und
(Text: Chr. F. Gellert) / 3 min 40.282/80
- 9 Abendlied zu Gott: „Herr, d
das Leben“ (Text: Chr. F. Gellert) / 3 min 40.282/80

Δ = In Vorbereitung/in preparation

 THE CHOIR APP

