

Johann Michael
HAYDN

Missa in C sub titulo Sti. Michaelis
MH 12

Coro (SATB)
2 Clarini, 2 Violini, Organo e Bassi

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Armin Kircher

Ausgewählte Werke · Selected Works
Urtext

Partitur / Full score



Carus 54.012

Vorwort

„Welche Kunst in seinen Kirchenmusiken herrsche, kann man daraus abnehmen, daß sein Bruder und Mozart ihm die Meisterschaft in dieser Gattung zuerkannten“, schreibt Ernst Ludwig Gerber in seinem *Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler*.¹ Obwohl Johann Michael Haydns Schaffen alle damals üblichen Gattungen der Musikpflege umfasste, war er zu seinen Lebzeiten vor allem als Komponist geistlicher Musik geschätzt. „Mozart erkannte ihn für den größten Kirchenkomponisten – seine Frau konnte ihm keine angenehmere Überraschung machen als mit einer Michael Haydn-Partitur“,² berichtet Sigismund Ritter von Neukomm, ein Schüler Haydns. Georg August Griesinger überliefert Joseph Haydns Meinung über die Bedeutung des um fünf Jahre jüngeren Bruders als Komponist liturgischer Musik: Joseph Haydns Ansicht nach verdienten in „der Kirchenmusik [...] die Arbeiten seines Bruders, Michael Haydn, eine der ersten Stellen; es sey aber nur Schade, daß dieses Fach so schlecht bezahlt werde, denn man könne sich mit einem Dudelsack mehr verdienen, als mit Offertorien und Messen.“³

In seinem 43-jährigen Wirken in Salzburg schlug Michael Haydn die Brücke von der Frühklassik zum musikalischen Biedermeier. Das Wissen um die liturgische Funktion und die musikalische Umsetzung der geistlichen Texte zeichnet seine Kirchenmusik aus. Der kirchenmusikalische Stil Haydns wirkte vorbildlich für eine Neuorientierung der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, denn nachdem der vom Josephinismus verordnete aufklärerische Rationalismus und die damit verbundenen Einschränkungen überwunden waren, wurde der Kunst, besonders der Musik, wieder ein zentraler Stellenwert im religiösen und kirchlichen Leben zugestanden. Die Würdigung E. T. A. Hoffmanns: „Jeder Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur weiss, und wusste schon längst, dass M[ichael] H[aydn], als Kirchenkomponist, unter die *ersten* Künstler dieses Fachs, aus jeder Zeit und jeder Nation, gehört“,⁴ wurde im ganzen deutschen Sprachraum zur Kenntnis genommen und brachte Haydn die zu Lebzeiten versagt gebliebene überregionale Wertschätzung.

Michael Haydn schrieb über dreißig Messen. Die *Trinitatis-Messe* MH 1 aus dem Jahr 1754 (entstanden vermutlich für die Weihe der Kathedrale in Temesvár) ist sein erstes überliefertes Werk, am Ende seines Schaffens steht ein unvollendetes Requiem (*Requiem in B*, MH 838). Haydn gelingt in seiner geistlichen Musik eine Synthese aus Kontrapunkt und liedhafter Melodik, die sich von der Gregorianik und der heimischen Volksmusik beeinflusst zeigt.

Festlicher Bläserklang in barocker Manier und diffizile Begleitfiguren in den Streichern sind charakteristisch für die Orchestrierung seiner Messen.

Bei der musikalischen Umsetzung des liturgischen Textes folgte Haydn der Tradition fantasievoller Allegoresen, die alle Einzelheiten der Messe mit Ereignissen aus dem Leben Jesu in Verbindung brachten. Ähnlich wie bei den vielen Messandachten kam der Kirchenmusik nach Meinung der Theologen damaliger Zeit die Aufgabe zu, die gläubigen Laien zu einem vertieften Verständnis der Messe als Mittelpunkt des religiösen Lebens zu führen. Die auf das Mitgefühl ausgerichtete Religiosität des ausgehenden 18. Jahrhunderts benötigte eine „musikalische Malerei“, mit der das emotionale Erleben von Rührung und Erschütterung bei den Andächtigen erweckt werden konnte. In seiner Kirchenmusik gelang es Haydn, wie in der *Biographischen Skizze* unter Hinweis auf den wirkungsästhetischen Aspekt hervorgehoben wird, „aus dem Wenigen viel, und aus dem Vielen Alles zu machen, immer und überall die Herzen zu Gott zu erheben, heilige Gefühle zu erregen, und selbst das unheilige rohere Herz in religiöse Andacht aufzuschmelzen“.⁵

Salzburg, im April 2014

Armin Kircher

Unter den Messen Michael Haydns befinden sich fast zwei Drittel, die einen Heiligennamen tragen. Die Namensnennung kann sich auf das Patrozinium einer Kloster- oder Pfarrkirche, Namenstage, Priester- oder Abtsweihe, Diözesanpatrone oder auf Jubiläen beziehen. Darunter sind drei Messen mit dem Namen eines Erzengels (Michael: MH 12, Gabriel: MH 17 und Raphael: MH 87), allesamt frühe Kompositionen Haydns in der knappen Brevis-Form mit einer festlichen Besetzung: Trompeten (und Pauken), Kirchentrio mit 2 Violinen und Basso continuo sowie Vokalstimmen (Soli und/oder Chor).

Die *Michaelsmesse* komponierte Haydn wohl noch in Wien vor 1758, die *Gabrielsmesse* in Großwardein (1758–60) und die *Raphaelsmesse* bereits in Salzburg (1765–68). Ende des Jahres 1768 erweiterte er die beiden letzteren nochmals und löste die Polytextierungen der textreichen Sätze Gloria und Credo auf. Die *Michaelsmesse* hingegen blieb unverändert.

Der Jahrestag des heiligen Michael, dessen Name „Wer ist wie Gott?“ bedeutet und auch in Judentum und Islam bekannt ist, wird seit dem Jahr 493 am 29. September gefeiert. Seine Attribute (Schwert, Helm, Drache, Stab, Waage) weisen ihn als gerechten Kämpfer und Seelenwäger aus.

Der Auftraggeber für Haydns *Michaelsmesse* ist unbekannt. Ihre Überlieferung in mindestens 19 Archiven, vorwiegend in Klöstern des süddeutsch-österreichischen Raumes, zeugt

¹ Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4 Bde., Leipzig 1812–1814, Bd. 2 (1812), Sp. 535.

² Sigismund Neukomm, Brief vom 14. Januar 1809 an den Verleger Ambrosius Kühnel, zitiert nach: Rudolf Angermüller, *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, München, Salzburg 1977 (Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 4), S. 24.

³ Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 115 (neu hrsg. v. Peter Krause, Leipzig 1979).

⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, März 1812, S. 192 (Rezension des Requiem MH 838).

⁵ Joseph Otter, Georg Schinn und P. Wergand Rettensteiner, *Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen, und zum Beßten seiner Wittve herausgegeben*, Salzburg 1808, S. 48 (Reprint Stuttgart 2006).

von ihrer weiten Verbreitung. Die früheste datierte Quelle stammt aus dem Jahr 1758, die spätesten Quellen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Wie in der Kirchenmusik des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts üblich, sind die Auführungsmaterialien an die lokalen Gegebenheiten angepasst, etwa im Fall der *Michaelsmesse* mit einer eigenständig geführten 2. Violine oder einer zusätzlichen Paukenstimme. Auch war es in der Praxis üblich, Abschnitte der Messe solistisch zu besetzen (z. B. traditionellerweise das Benedictus), was sich in einigen Quellen widerspiegelt. Die vorliegende Edition folgt der ältesten datierten Überlieferung von 1758 aus Brünn.⁶

Durch ihre Besetzung mit 2 Trompeten und ihre Kürze gehört die *Michaelsmesse* dem feierlichen Typus „brevis et solemnus“ an. Dieser Typus findet sich vor allem im habsburgischen Raum, so bei Johann Joseph Fux (*Missa brevis solemnitas* K 5), Johann Ernst Eberlin (*Missa solemnus brevis*, 1746) und Franz Ignaz Anton Tuma (*Missa in C*).⁷ Durch häufige Polytextierung erreichten die Komponisten die notwendige zeitliche Komprimierung, also eine (liturgisch eigentlich unzulässige) Verschachtelung der textreichen Sätze Gloria und Credo.

Die Teile der *Michaelsmesse* weisen erstaunliche Proportionen auf: Kyrie 33 Takte, Gloria 11 Takte, Credo 22 Takte, Sanctus 30 Takte, Benedictus 62 Takte und Agnus Dei 68 Takte. Es lassen sich drei unterschiedliche Ebenen unterscheiden: radikale Konzentration auf ein Minimum durch Polytextierung in Gloria und Credo, eine mittlere Ebene in Kyrie und Sanctus und die lange Ausarbeitung der beiden Schlusssätze Benedictus und Agnus Dei. Haydn verwendet – abgesehen vom Gloria – in allen Sätzen eine dreiteilige Form, die teils vom Text motiviert, teilweise autonom herbeigeführt ist. Harmonisch folgen Kyrie, Sanctus und Agnus Dei dem Schema C-Dur – G-Dur – a-Moll – C-Dur; in Analogie zum italienischen Solokonzert Vivaldis erfolgen die Modulationen in den Vokalteilen (den Soloteilen entsprechend), die instrumentalen Zwischenspiele bleiben harmonisch geschlossen.

Die Trompeten nehmen den Kyrie-Ruf rhythmisch vorweg. Gleichzeitig erklingt in den in der gesamten Messe unisono geführten Violinen ein mit Sprüngen weit ausgreifendes, konzertierendes Motiv, das den ganzen Satz dominiert. Instrumentale Vor- und Zwischenspiele untergliedern die drei Anrufungen; der Chor setzt erst auf der Taktmitte ein. Allein das zweite Kyrie (T. 20) nimmt die Imitation in Sopran und Alt schon auf der ersten Zählzeit vorweg, bevor Tenor und Bass gemeinsam mit den Violinen einsetzen. Die monothematische Bauweise ist zum einen ein Zugeständnis an die bewusst knappe Dimensionierung des Satzes, zum anderen ein deutliches Zeichen für die Funktion des Chores als Zusatz zum instrumentalen Gehäuse.

Im Gloria wie auch im Credo kehrt sich diese Beziehung um: Der instrumentale Satz tritt mit einem diminuierenden aufsteigenden (im Credo absteigenden) Ostinatmotiv hinter den Vokalsatz zurück. Die Textdeklamation erfolgt gestaffelt auf Achtel- und Sechzehntelebene, so dass das jeweilige Initialwort hervortritt und damit eine Teilverständlichkeit des Textes gewährleistet bleibt. Diese Form der Polytextierung stellt in der Wiener Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts keine Besonderheit dar: Nur 9 Takte umfassen die Gloria-Sätze des Wiener Hoforganisten Ferdinand Arbeser (*Missa Nubes plurant justum*, vor 1753) und der Joseph Haydn zugeschriebenen *Missa Rorate coeli desuper* (Hob. XXII:3, ca. 1749/50).⁸ Inhaltlich motiviert sind die Hervorhebungen des „Glorificamus te“ durch gemeinsame Deklamation in Tenor und Bass (T. 2f.), die Kurzimitation bei „Qui tollis peccata mundi“ in Alt und Bass (T. 5f.) sowie der gemeinsame Chorabschluss „Cum Sancto Spirito“, der mit einem zweifachen „Amen“ beendet wird. Ein ähnliches Bild zeigt auch das Credo, in dem das vom wortausdeutend absteigenden „descendit de coelis“ gemeinsam eingeleitete „Et incarnatus“ durch langsames Tempo (Adagio), homophonen Satz und größere Deklamationswerte abgesetzt wird. Auch der Schluss erklingt wiederum gemeinsam: Alt und Sopran nehmen das „Et vitam venturi“ als Anklang der traditionellen Schlussfuge vorweg, das dann im gemeinsamen „Amen“ verklingt.

Auf das strikt homophone Sanctus im Adagio folgt als Allegro das „Pleni sunt coeli“ allein von Sopran und Tenor in Dezimkopplungen vorgetragen, zu dem die anderen beiden Stimmen beim „et terra“ wieder hinzutreten. Das „Osanna“ assoziiert durch unterschiedliche Stimmkopplungen die traditionelle Doppelchörigkeit. Coda-ähnliche Schlusswirkung erzielt der einem kurzen instrumentalen Einwurf nochmals nachgestellte „in excelsis“-Ruf, der auch im Kyrie und im Agnus („Dona nobis pacem“) in dieser Form begegnet.

Besondere Aufmerksamkeit verdient das ausgedehnte Benedictus, in dem Haydn zur Tonart a-Moll wechselt und auf die Trompeten verzichtet. Die Ritornellform ermöglicht den Violinen mit einem Fortspinnungsmotiv eine ausge dehntere motivische Entfaltung, die beim Einsatz der stets in Paaren gekoppelten Singstimmen zurücktritt bzw. sich mit der Motivik der Singstimmen verbindet. Es handelt sich hier wiederum um eine monothematische Anlage, die mit dem schwungvollen, leicht variierten Osanna schließt.

Das Agnus Dei erhält seine Gliederung durch die drei chorischen Anrufungen, die mit instrumentalen Zwischenspielen verbunden sind. Der Chor setzt erst nach dem ersten Akkord in Trompeten und Basso continuo ein, so dass auch in der zweiten und dritten Anrufung das vorausgehende instrumentale Zwischenspiel regulär schließen kann. Kontrastierend erklingt das „miserere“ im Piano mit breiten Notenwerten. Der Schlussabschnitt „Dona nobis

⁶ Zur Überlieferungssituation vgl. Ulrike Aringer-Grau, „Johann Michael Haydns *Missa sub titulo Sancti Michaelis* – Anmerkungen zu einem Frühwerk“, in: Mozart Studien 18, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2009, S. 73–85.

⁷ Wolfgang Hochstein und Christoph Krummacher (Hrsg.), *Geschichte der Kirchenmusik* Bd. 2, Laaber 2012, S. 221f. (= Enzyklopädie der Kirchenmusik Bd. 1/2).

⁸ Bruce MacIntyre, *Viennese Concerted Mass in the early classic period*, Ann Arbor 1986, S. 58, 218 und 725.

pacem“ übernimmt in den Violinen die überleitenden Pendelfiguren und stellt kurze Piano- und Tutti-Passagen wirkungsvoll gegenüber.

Michael Haydns erste, seinem Namenspatron gewidmete *Missa brevis* spiegelt in vielfacher Hinsicht die allgemeine kirchenmusikalische Praxis des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im süddeutsch-österreichischen Raum wider. Das Ungleichgewicht der Sätze nimmt – wie auch in vielen anderen Messen der Zeit – eine aufgeklärte Liturgie vorweg, indem sie durch radikale Polytextierung von Gloria und Credo der realen Dauer einer stillen Textdeklamation⁹ nahekommen versucht; das ausgedehnte Benedictus hingegen nutzt den größeren Zeitrahmen nach der Wandlung und entfaltet hier als einziger Satz Motivik.

Der Verlag dankt dem Moravské Zemské Muzeum (Mährisches Landesmuseum) in Brünn für die Erlaubnis zur Edition nach dem Stimmensatz von 1758, dem Benediktinerstift Göttweig für die zur Verfügung gestellte Quellenreproduktion des Stimmensatzes von 1759 sowie Karlheinz Ostermann (Silz, Tirol) für seine Vorarbeiten.

Graz, im Juni 2016

Ulrike Aringer-Grau

Foreword

“The degree of artistry in his sacred music can be measured by the fact that both his brother and Mozart recognized in him a master of the genre.” These are the words of Ernst Ludwig Gerber in his *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*.¹ Even though Johann Michael Haydn’s oeuvre encompassed all the genres of music customary in his era, he was principally esteemed for his sacred compositions during his lifetime. “Mozart recognized in him the greatest composer of church music, and his wife could present him with no more pleasant surprise than a score by Michael Haydn,”² wrote Sigismund Ritter von Neukomm, one of Haydn’s students. Georg August Griesinger reported Joseph Haydn’s opinion concerning the significance of his five years younger brother as a composer of liturgical music: In Joseph Haydn’s opinion, “his brother’s works deserved to be ranked among the best in the field of church music; it was only a pity that this field was so badly paid, since one could earn more money with a bagpipe than with masses and offertories.”³

During his 43 working years in Salzburg, Michael Haydn built a bridge from early Classicism to musical Biedermeier. His church music was characterized by his knowledge of liturgical function and the musical realization of sacred texts. Haydn’s church music style proved exemplary in the reorientation experienced by church music during the 19th century since, after the rationalism of Enlightenment decreed by Josephinism – with its concomitant limitations – had been overcome, art, and particularly music, was accorded central importance in religious and liturgical life. E. T. A. Hoffmann’s assessment: “Every connoisseur of the art of music and its literature knows, and has long known, that M[ichael] H[aydn], as a church music composer, ranks among the *leading* artists in this field, of all eras and of every nation”⁴ was duly taken note of in the entire German-speaking world; it brought Haydn the superregional recognition that he had been denied during his lifetime.

Michael Haydn composed more than thirty masses. His first extant work is the *Trinity Mass* MH 1, composed in 1754 (presumably for the consecration of the cathedral in Temesvar); an uncompleted requiem concludes his oeuvre (*Requiem in B-flat*, MH 838). In his sacred music, Haydn succeeds in creating a synthesis between counterpoint and songlike melodies, which were influenced by both Gregorian chant and the folk music of his country. Festive brass sounds in the Baroque style and filigree accompaniment figurations in the strings are both characteristic of the orchestration of his masses.

⁹ H. C. Robbins Landon (*Haydn. The early years. 1732–65*, London 1993 [= Haydn. Chronicle and works 1], S. 142) geht von etwa 60 Sekunden für das Gloria Joseph Haydns (Hob. XXII:3) aus.

¹ Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4 volumes, Leipzig, 1812–1814, vol. 2 (1812), col. 535.

² Sigismund Neukomm, letter dated 14 January 1809 to the publisher Ambrosius Kühnel, quoted after: Rudolf Angermüller, *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, Munich, Salzburg, 1977 (Musikwissenschaftliche Schriften, vol. 4), p. 24.

³ Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, 1810, p. 115 (new edition by Peter Krause, Leipzig, 1979).

⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, March 1812, p. 192 (review of the Requiem MH 838).

In his musical realizations of liturgical texts, Haydn followed the tradition of imaginative allegoresis, which associates each detail of the mass with events from the life of Jesus. The theologians of that time were of the opinion that, like the numerous mass devotions, church music had the task of guiding religious lay persons to a more profound understanding of the mass as the central focus of spiritual life. The religiosity of the late 18th century, focused as it was on empathy, required “musical paintings” by means of which the emotional experience of being moved and shaken would be evoked in devout believers. In his church music, Haydn succeeded in “making much out of little, and all out of much, always and everywhere lifting the hearts to God, evoking sacred emotions, and even melting the crude, unholy heart in spiritual devotion,” as is emphasized in the *Biographische Skizze* with reference to the aspect of aesthetic efficacy.⁵

Salzburg, April 2014

Armin Kircher

Translation: David Kosviner

Of Michael Haydn's thirty masses, almost two-thirds of them bear names of saints. The attribution may relate to the patronage of a monastery or a parish, a name day, a priestly ordination, an abbatial blessing, the patron saint of a diocese or an anniversary. Among them include three masses with the name of an archangel (Michael: MH 12, Gabriel: MH 17, and Raphael: MH 87), all of them early compositions by Haydn that were written in the short *brevis* form with a ceremonial instrumentation: trumpets (and timpani), church trio (2 violins, basso continuo) and vocal parts (solo and/or choir).

Haydn probably composed the *Missa in C sub titulo Sti. Michaelis* in Vienna before 1758, the *Missa in honorem Sti. Gabrielis* in Oradea (1758–60) and the *Missa Sti. Raphaelis* in Salzburg (1765–68). At the end of the year 1768 he expanded the latter two once again, dissolving the polytextural elements in the verbose sections of the Gloria and Credo. The *Missa Sti. Michaelis*, however, remained unchanged.

The anniversary of Saint Michael, whose name means “Who is like God?” and is also known in Judaism and Islam, has been celebrated on the 29th of September since the year 493. His attributes (sword, helmet, dragon, staff, scale) show him to be a righteous fighter and the judge of souls.

The client for Haydn's *Missa Sti. Michaelis* is unknown. Its transmission in at least 19 archives, mainly in monasteries in Southern Germany and Austria, testifies to the work's wide distribution. The earliest dated source goes back to 1758, the latest sources from the mid-19th century. As is common for church music of the 18th and early 19th centuries, the performance materials are adapted for local

circumstances, as is in the case of the *Missa Sti. Michaelis* with an autonomous 2nd violin or an additional tympani part. It was also common practice to use solo parts for sections of the mass (traditionally in the Benedictus, for example), which is reflected in some sources. The present edition is based on the oldest dated source from Brno in 1758.⁶

Through its instrumentation with 2 trumpets and its short length, the *Missa in C sub titulo Sti. Michaelis* belongs to the festive “*brevis et solemnis*” type, found mainly in the Habsburg region by composers such as Johann Joseph Fux (*Missa brevis solemnitas* K 5), Johann Ernst Eberlin (*Missa solemnis brevis*, 1746) and Franz Ignaz Anton Tuma (*Missa in C*).⁷ Through the frequent use of polytextural writing, the composers achieve the necessary temporal density, i. e. an interleaving of the verbose sections of the Gloria and Credo (although, liturgically, this is not permissible).

The segments of the *Missa Sti. Michaelis* exhibit astonishing proportions: Kyrie: 33 mm.; Gloria: 11 mm.; Credo: 22 mm.; Sanctus: 30 mm.; Benedictus: 62 mm. and Agnus Dei: 68 mm. Three different levels can be distinguished: the radical concentration to a minimum through polytextural writing in the Gloria and Credo, a middle level in the Kyrie and Sanctus and the long development of the Benedictus and Agnus Dei, the two final movements. Apart from the Gloria, Haydn uses a ternary form in all movements that is motivated in part by the text and is induced in part autonomously. Harmonically, the Kyrie, Sanctus and Agnus Dei follow the scheme of C major – G major – A minor – C major. Analogous to the Italian solo concerto of Vivaldi, the modulations occur in the vocal parts (accordingly, the solo parts), the instrumental interludes remain harmonically intact.

The trumpets rhythmically anticipate the calls of Kyrie. At the same time, the violins, which play in unison throughout the entire mass, dominate the entire movement with an extensive concertante-like motif that features leaps. Instrumental preludes and interludes subdivide the three invocations; the choir first enters at the middle of the measure. It is only in the second Kyrie (m. 20) where the imitation in the soprano and alto starts on the first beat before the tenor and bass enter together with the violins. The monothematic construction is both a concession to the deliberately concise sizing of the movement as well as a clear sign of the function of the chorus as an accessory to the instrumental body.

In both the Gloria and Credo this relationship is reversed: the instruments withdraw behind the vocal line with a diminished ascending (in the Credo descending) ostinato motif. The text declamation is vested gradually in eighth

⁵ Joseph Otter, Georg Schinn and P. Werigand Rettensteiner, *Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen, und zum Beßten seiner Wittwe herausgegeben*, Salzburg, 1808, p. 48 (reprint: Stuttgart, 2006).

⁶ Regarding the manuscript tradition cf. Ulrike Aringer-Grau “Johann Michael Haydn's *Missa sub titulo Sancti Michaelis* – Anmerkungen zu einem Frühwerk” (“Johann Michael Haydn's *Missa sub titulo Sancti Michaelis* – Notes on an early work”), in: Mozart Studien 18, ed. Manfred Hermann Schmid, Tutzing, 2009, pp. 73–85.

⁷ Wolfgang Hochstein and Christoph Krummacher (ed.), *Geschichte der Kirchenmusik* (“History of Church Music”) Vol. 2, Laaber, 2012, pp. 221f. (= Enzyklopädie der Kirchenmusik Vol. 1/2).

and sixteenth notes so that each respective initial word comes forward, thereby guaranteeing the text's clarity. This form of polytextural writing is not unusual in Viennese church music from the 18th century: the Gloria movements of the Viennese court organist Ferdinand Arbeser (*Missa Nubes plurant justum*, written before 1753) and the *Missa Rorate coeli desuper* attributed to Joseph Haydn (Hob. XXII:3, ca. 1749/50) are only 9 measures long.⁸ The emphasis of the "Glorificamus te" by the collective declamation in the tenor and bass (mm. 2f.) is rhetorically motivated, as is the short imitation in "Qui tollis peccata mundi" in the alto and bass (mm. 5f.) and the common final in the chorus "Cum Sancto Spirito," which ends with a twofold "Amen." It is a similar case in the Credo, where the collective "Et incarnatus" of the texturally descending "descendit de coelis" is established by a slower tempo (Adagio), homophonic writing and larger declamatory values. Likewise, the conclusion ends in a common "Amen" after the alto and soprano have anticipated the "Et vitam venturi" as an echo of the traditional closing fugue.

The strictly homophonic Sanctus in the Adagio is followed by the "Pleni sunt coeli" as an Allegro. It is sung alone by the soprano and tenor in coupled tenths, to which the other two voices join in once again at "et terra." The "Osanna" makes an association to traditional writing for double choir through various vocal couplings. A coda-like cadential effect is achieved in a short instrumental interjection following the recurring call of "in excelsis," which is also encountered in this manner in the Kyrie and Agnus ("Dona nobis pacem").

The expanded Benedictus, in which Haydn modulates to A minor and foregoes the trumpets, deserves particular attention. Through a weaving motif, the ritornello form enables the violins a more extensive motivic development that withdraws at the entrance of the voices, which is always coupled in pairs or is linked with the motifs of the voices. Once again, this is a monothematic movement that concludes with the rousing, slightly varied Osanna.

The Agnus Dei receives its structure through the three choral invocations that are connected by instrumental interludes. The chorus first enters after the opening chord in the trumpets and basso continuo, making it also possible for the preceding instrumental interlude to properly draw to a close in the second and third invocation. Comparatively, the "miserere" is in piano with broad note values. In the final "Dona nobis pacem," the violins take up the sweeping transitional figures, effectively juxtaposing the brief piano and tutti passages.

Michael Haydn's first *missa brevis*, dedicated to his namesake, reflects in many ways the general practice of church music in Southern Germany and Austria during the 18th and 19th centuries. The imbalance of the movements anticipates – as in many other masses during that time – an enlightened liturgy by attempting to approach the real

length of an embedded text declamation⁹ through the radical polytextural writing of the Gloria and Credo. On the other hand, the expanded Benedictus employs the larger time frame following its transformation and is the only movement to employ motivic writing.

The publisher would like to thank the Moravské Zemské Muzeum (Moravian Museum) in Brno for the permission of the publication, which is based on the set of parts from 1758, the Göttweig Abbey for providing the reproduction of the source set of parts from 1759, and Karlheinz Ostermann (Silz, Tirol) for his preparatory work.

Graz, June 2016
Translation: Erik Dorset

Ulrike Aringer-Grau

⁸ Bruce MacIntyre, *Viennese Concerted Mass in the early classic period*, Ann Arbor, 1986, pp. 58, 218 and 725.

⁹ H. C. Robbins Landon (*Haydn. The early years. 1732–65*, London, 1993 [= Haydn. Chronicle and works 1], p. 142) estimates approximately 60 seconds for Joseph Haydn's Gloria (Hob. XXII:3).

Missa in C

sub titulo Sti. Michaelis MH 12

Johann Michael Haydn

1737–1806

Kyrie

Allegro

Clarino I, II
in Do / C

Solo

Violino I, II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

Solo

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

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

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

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

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

6 6 7 6 7

Aufführungsdauer / Duration: ca. 12 min.

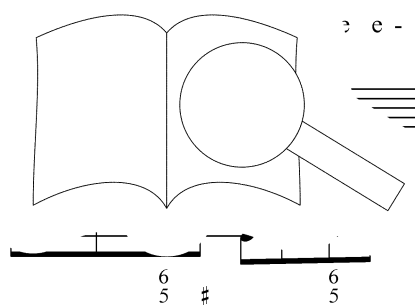
© 2016 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 54.012

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

First edition
edited by Armin Kircher
Continuo realization: Angelika Tasler

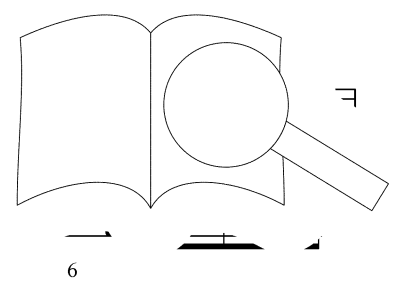
Musical score for measures 7-9. It includes vocal staves for Soprano (S^r), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son." The piano part features chords and a bass line with figured bass notation: 9, 7 #, 9, 8, 6, 7, 6, 4 #, 6, 9, 6 #.

Musical score for measures 10-14. It includes vocal staves for Soprano (S^r), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), and a piano accompaniment. The lyrics are: "son. Chri - ste e - son. Chri - ste e - son. Chri - ste e -". The piano part features chords and a bass line with figured bass notation: 6, 6, 6 #, 6 #, 6 #, 6 #. The score includes markings for "Solo" and "Tutti".



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

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



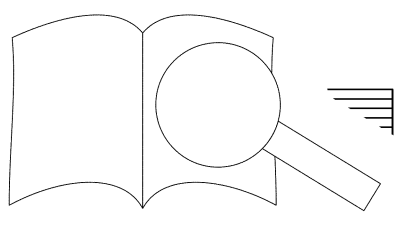
Tutti

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

Tutti

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

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



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

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

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

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

6 9 7 9 7 9 7 6 5

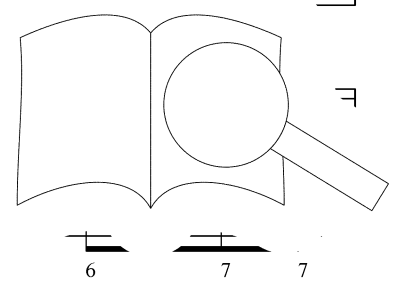
Ky - ri-e e - lei-son.

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

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

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

6 9 6 5



31

tr

Tutti

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

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

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

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

Tutti

6 5 6 7 7 6

Gloria

Ordinari^o (velis)

Glo-ri - a in ex-cel-sis De-o.

Tutti

Tutti

Et in ter - ri - bus Gra - ti - as a - gi - mus

cae - li et aquae, visibili - bus et invisibili - bus, qui - bus

con - sta - tis. pro - pter

quod tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus

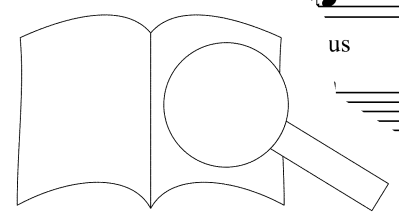
Al - ti - mus, tu so - lus in - com - pa - ribilis, tu so - lus Im -

mu - ta - bilis, tu so - lus Aeternus, tu so - lus Om - ni -

po - tens, tu so - lus Splen - didus, tu so - lus Glo - ri - osus, tu so - lus

Ad - o - ra - mus te.

6 5 6 7 5



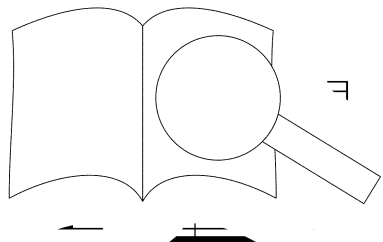
ti - bi Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, mi - se -
 ma - gnam glo - ri - am tu - am. Qui tol - lis pec - ca - ta mun -
 te. Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens.
 te. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -

6 5 9 8 5 7 6 5 6 6 7 6

re - re no - bis. Qui . am Pa - tris, Je - su Chri -
 - di: no - bis. Tu so - lus Do - mi - nus. Cum
 Sus - cem no - stram. Tu so - lus Al - tis - si - mus. Cum
 Quo - ni - am tu so - lus San -

5 6 6 6 6 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5

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



9

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

San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men.

San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - r

6 5 6 5 6 5 6 3

Credo

Allegro

Cre - do in u - num De - - um.

Tutti

Tutti

Pa - trem o - mni - in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum.

Tutti

f et ter - rae, Fi - li - um De - i u - ni -

Tutti

bi - li - um o - mni - um, et ex Pa - tre na -

et in - vi - si - bi - li - um ni - a

6 7 7 6 7 7

3

De - um de De - o, De - um ve - rum de De - o ve - ro.
 ge - ni - tum. Ge - ni - tum, non fa - ctum, per quem o - mni - a fa - cta
 tum, lu - men de lu - mi - ne, sae - cu - la. con - sub - stan - ti - a - lem Pa

5 4 3# 6 7 7 7 6 5 [b] #

5

Adagio

Qui pro - pter de - scen - dit de coe - lis. Et in - car -
 sunt. de - scen - dit de coe - lis. Et in - car -
 ho de - scen - dit de coe - lis. Et in - car -
 ram sa - lu - tem de - scen - dit de

6 5 3 6 5 3 - 6 5 4 3

7

na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi -
na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi -
na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a
na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma -

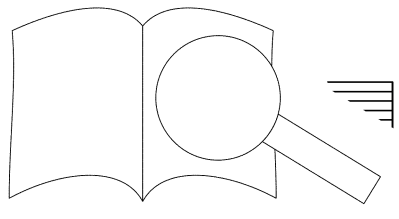
6/4 5/3 6/5 6/4 6/5

9

Allegro

ne: Et ho - mo
ne: Et est.
- ctus est. Sub Pon - ti -
fa - ctus. Cru - ci - fi - xus

8/6 - 5/4 # 6



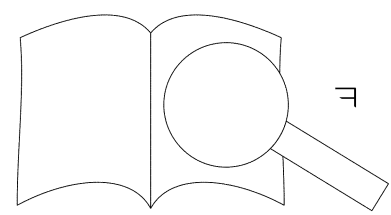
6

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,
 pas - sus et se - pul - tus est. Se - det ad
 o Pi - la - to. Et a - sce -
 no - - - bis. se - cun - dum Scri - ptu -

6 7 # # 6

et i - te est. Et in Spi - ri - tum
 dex - te - ram Pa - tris cu - jus re - gni non e - rit fi -
 dit et mor - tu - os.
 glo - ri - a ju - di - ca - re vi -

6 5 # 6 6 7 6 7 # 6 5

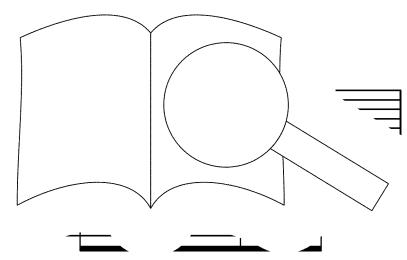


San - ctum, Do - mi-num, qui cum Pa - tre et Fi - li - o
 nis. Fi - li - o - que pro - ce - dit, qui lo -
 Qui ex Pa - tre si - mul ad -
 vi - fi - can - tem: et

6 6 4
 5# 5

cu - tus in ca - tho - li - cam, con - fi - te -
 phe - tas. u -
 Ec - cle - si - am.
 et a - po - sto - li

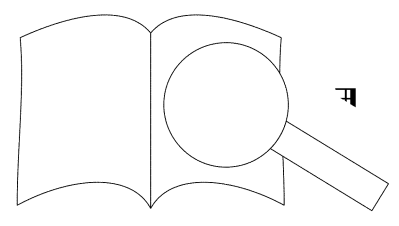
6 5 5 6 6
 4 5# 5



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

or in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.
 num ba - ptis - ma. Et vi - tam ven - tu - ri
 Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem
 re - sur - re - cti - o - nem mor

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



Sanctus

Adagio

San - ctus, San - ctus, San - - - ctus

San - ctus, San - ctus, San - - - ctus

San - ctus, San - ctus, San - - - ctus

San - - - ctus, San - - - ctus

6 4 5 3

Allegro

Do - mi - r us Sa - ba - oth. Ple - ni,

Do - - - us Sa - ba - oth.

De - - - us Sa - ba - oth. Ple - ni,

- nus De - - - us Sa

5 3 5 5 6 5 #

9

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

6 5 4

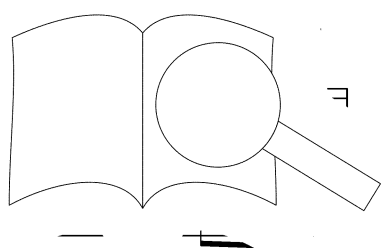
14

Osanna

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

a.

5 - 6 # 6 6 #



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

7 5 6 4 4

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

7 8 - 7 5 - 6
 6 - 5 3 -

10 10 10

in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis.

b10 -

Benedictus

Solo
Violino I, II

Solo
Basso continuo

5# — 6 6 7 # 6 6 7 #

4

p

p

6 # 6 6 # 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 #

7

f *f*

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

10

p *p*

6 6 5 # # 6 6 6 # # 6

13

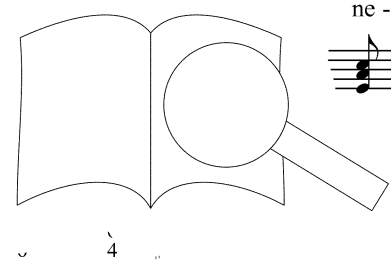
Be - ne - di - ctus qui ve - nit

* Be - ne - di - ctus qui ve - nit

Be - ne -

ne -

6 4 6 5 6 4 6 5 6 5 #



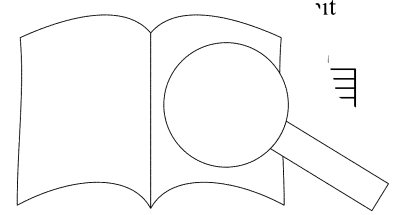
* In anderen Überlieferungen Solo bis Osanna, T. 47. / In other sources solo up to Osanna, m. 47.

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

8 6 5
6 4 # 6 5
4 3

ve - - nit. Be-ne - di-ctus qui ve-nit in
 ve - - ni Be-ne - di-ctus qui ve-nit in
 no - mi - ne. Be-ne-di-ctus qui ve-nit
 in no - mi - ne. vit

7 6 6 6 6 65
4 5



no - mi - ne Do - mi - ni.
 no - mi - ne Do - mi - ni.
 in no - mi - ne Do - mi - ni.
 in no - mi - ne Do - mi - ni.

7 6 6 5 6 - 6 6 6 7

6 6 6 6 6 6 6 6

4 5b 5 [6] 5 6 5

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

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

in no - mi - ne Do ve - - nit.
 in no - mi - ni, qui ve - - nit.
 Do - - ne Do - mi - ni, in no - mi -
 no - mi - ne Do - mi - ni,

5 6 5 6 7
4 4 # 4 #

6 6 6
4 4 5

Be-ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne, no-mi-ne Do-mi-ne.

Be-ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne, no-mi-ne Do-mi-ne.

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

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

6 # # # 9 6 6 5
4 #

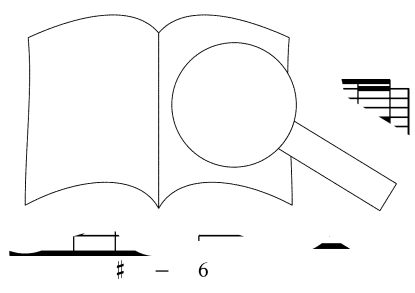
ni.

ni.

6 - # 6 - 5 6 6 6 7
- 6

PROBEPARTITUR

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



delta 6/5 delta/6 6/4 5/# 6/7 6/5 #

6/6 delta/# 6/6 6/6 delta/# 6/4 6/5 6/5 #

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
 in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
 in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
 in ex - cel - sis, in ex

5 - 6 / 5 10 10 10 b10

Agnus Dei

Largo

Clarin I, II
in Do / C

Violino I, II

Soprano

Alto

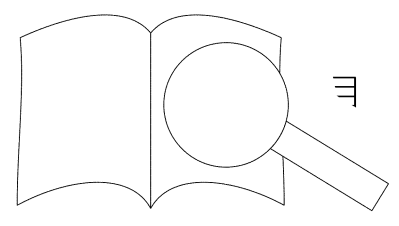
Tenore

Basso

Basso continuo

Tutti
 A - *f*
f
Tutti

qui tol - lis pec - ca - ta
 qui tol - lis pec - ca - ta
 e - i, qui tol - lis pec - ca - ta
 - gnus De - i, qui tol - li



6 5 9 7 5

6

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

p *f p* *f r*

mun - di: mi - - se - - re - re,
 mun - di: mi - - se - - re - re,
 mun - di: mi - - se - - re
 mun - di: mi - - se -

6 5
4 3

6

11

f *f* *f* *f*

f *p*

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

p senza Organo

6

16

A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

A - gnus De - i, qui tol - li

A - gnus De - i, qui

f con Organo

21

ca - ta m' mi - - se - -

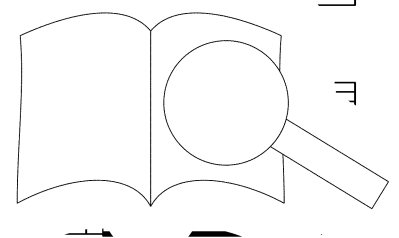
ca - mi - - se - -

ca - mi - - se - -

mun - di: mi -

f p

9 7 6 5 6 5



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

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

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

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

f p *f* *p*

f *f* *p senza Organo*

6 5 # 6 5 #

qui tol - lis pec - ca - ta

i, qui tol - lis pec - ca - ta

us De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

A - gnus De - i, qui tol ta

f con Organo



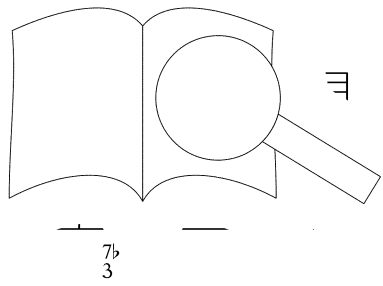
Dona nobis pacem

38

Musical score for measures 38-41. It features a piano accompaniment and four vocal staves. The piano part has dynamics *p*, *f*, *p*, *f*, *p*. The vocal parts have lyrics: "mun - di: do - - - na".

42

Musical score for measures 42-45. It features a piano accompaniment and four vocal staves. The piano part has dynamics *f*, *p*, *f*, *p*. The vocal parts have lyrics: "no - bis p^a Do - - na no - bis, no - bis, no - bis, no - bis".



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

8 7 8 7 6 5 6 5 7 6 6 5 3

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

nza Organo p f con Organo

b 3 7

59

bis pa - cem.

bis pa - cem.

bis pa - cem.

bis pa - cem.

p senza Organo

6 6 5
4 3

64

p

p

p

Do - - bis pa - cem.

p

Do - - no - bis pa - cem.

f

f

f

f

pa - cem.

pa

Organo

f

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Ein Autograph der *Missa in C sub titulo Sti. Michaelis* ist unbekannt; das Werk ist in Form von Abschriften überliefert, die in 19 Archiven nachgewiesen werden konnten. Davon sind acht Quellen datiert (1758, 1759, 1760, 1766, 1770, 1771, 1848 und ca. 1850), die Abhängigkeiten der Quellen untereinander noch nicht genau geklärt.¹ Der Edition wurde die früheste datierte Fassung (A) zugrunde gelegt und in Zweifelsfällen die zweite datierte Abschrift (B) als Vergleichsquelle herangezogen.

A: Handschriftlicher Stimmensatz (1758) im Moravské Zemské Muzeum (Mährisches Landesmuseum) in Brünn (Tschechien), Signatur A. 19.093.

Titelblatt: oben durchgestrichene Nummer; Mitte „MISSA Brevissima I à I Canto I Alto I Tenore I Basso I Violini 2 I Clarini 2 I Con I ORGANO.“, darunter „Del Sig: Hayden da Vienna.“; Bibliothekssignatur mit blauem Stift „A 19.093“; unten rechts „Chori Sancto-Thomensis I [Unterschrift unleserlich]“; ganz unten Mitte Takt 1–3.6 der Violinstimme als Noteninzipit.

9 Einzelstimmen aus der Hand unterschiedlicher Schreiber, teils mit nachträglichen Korrekturen:

„Canto.“: 3 Seiten à 12 Notenzeilen, c₁-Schlüssel, letzte Seite unten rechts „Revisum“.

„Alto.“: 4 Seiten, davon die erste mit 13, die übrigen mit je 12 Notenzeilen; c₃-Schlüssel, Vermerk letzte Seite unten rechts „Revisum“.

„Tenore Conc.“: 3 Seiten à 12 Notenzeilen, c₄-Schlüssel, letzte Seite unten rechts „Descriptit Ludovicus I [?] Grammatista I 1758 I Revisum“.

„Basso Concerto.“: 4 Seiten, davon die erste mit 13 übrigen mit je 12 Notenzeilen; Vermerk letzte Seite unten rechts „Scripsit I [?] I Hlarreti I B: apud I S. Thor 1758“.

„Clarino Primo.“: 2 Seiten à 12 Notenzeilen, unten rechts „Revisum [weiter rechts: I Descrip. I Frelich Discan- I tista apud S: Thor I [?]“.

„Clarino Secundo.“: 2 Seiten à 12 Notenzeilen, unten rechts „Descriptit I Ant“.

„Violino Primo.“: 4 Seiten, unten rechts „Revisum Home Syntaxista“.

„Violino Secundo.“: 4 Seiten, unten rechts „Scripsit Francisus Leschejar“.

„Organo.“: 1 Seite, unten rechts „Notenzeilen, letzte Seite unten rechts „p: f“.

C (Orgelstimme): „Kyrie“, „Et incarnatus“, „Sanctus“, „Gloria“ (T. 40 „Dona:“).

B: Handschriftlicher Stimmensatz (1759), Stift Göttweig, Musikarchiv, *Manuskript 1717*, Signatur 232.

Titelblatt: Oben links „232 I Pen“, oben rechts „N.º 14. I Transpos.“. Mitte „MISSA I a. I 4=tro Voci Conc:ti I Canto. Alto. I Tenore. Basso I Violini. unis: 2. I Tromb: 2 (ad libb: I Clarini 1 2 (I con I Organo. I Del Signore D: Haydn.“, darunter blass in anderer Schrift „Michael? o. Joseph 1830“, über dem Namen von späterer Hand ergänzt „Hayden Michael“, daneben Stempel der Bibliothek. Unten links „1/4 I N.º 1.“, unten rechts „Comparavit. P Joseph: I 1759“. Stimmen: „Organo.“ (bezifferter Bass, 8 S.), „Canto.“ (4 S.), „Alto“ (4 S.), „Tenore“ (4 S.), „Basso“ (4 S.), „Violino Unis:“ (8 S.), „Violino Unisono.“ (8 S.). Es folgt eine Liste mit Aufführungsdaten von 1777 bis 1875. Zusatzstimmen: „Clarino Imo“ (von anderer Hand, 2 S.), „Organo 2.“ (2 S.), „Violone.“ (6 S.), „Oboe Imo“ (von anderer Hand, 4 S.), „Oboe IIdo“ (von anderer Hand, 4 S.).

II. Zur Edition

Die Edition folgt Quelle A und sichtlich der Schlüsselung, der der Notenhaltung sowie der Warnungssakzidenzien und Praxis wieder. Hinzufügen werden so weit wie möglich gekennzeichnet: Dynamik (außer bloße Warnungssakzidenzien), Bögen durch Stricheln, kleinen Strich, Tutti/Solo-Änderungen, ergänzte Tempi und Gruppierungen sind in den Einzelnoten kritischen Berichts nachgewiesen. Abkürzungen (z. B. „f“) wurden aufgelöst bzw. in die ursprüngliche Schreibung übertragen. Der lateinischen Ausgabe folgt in Orthographie, Groß- und Kleinschreibung, Interpunktion und Silbentrennung dem *Revue de la Musique* (Paris-Tournais 1979).

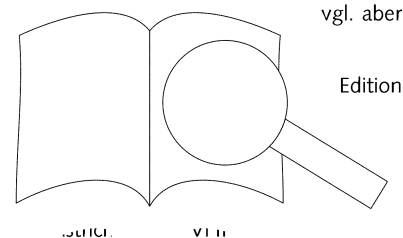
Abkürzungen und Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Ctr = Clarintrumpete (I/II), Org = Organo, S = Soprano, T = Tenore, VI = Violino (I/II). Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note, Vorschlagsnote oder Pause) – Befund in Quelle A.

Kyrie

A: Triolen und Sextolen sind in der Stimme für VI I fast immer mit Bögen versehen; der Schreiber von Stimme VI II setzt diese nur vereinzelt. Die Edition folgt diesbezüglich der Schreibweise in VI I.

3	VI 1–6 VI 7	Bögen in VI II 3–4, 5–6 nur in VI II
8	VI 11–12	Kürzelstriche nur in VI II
9	VI 4–5 VI 9–14	Kürzelstriche nur in VI II Sextolenbögen und Ziffer fehlen in VI I,
13	S 2	vgl. aber
15	VI 11–12	
17	S 1–3	Edition
18	VI 4–5	
20	VI 6–7	
21	VI 4–5	
22	VI 1	
23	VI 4–5, 10–11	



¹ Vgl. Ulrike Aringer-Grau, „Johann Michael Haydns *Missa sub titulo Sancti Michaelis* – Anmerkungen zu einem Frühwerk“, in: *Mozart Studien* 18, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2009, S. 79.

23	VI 7-11	5 Noten mit Sextolenziffer in VI I
26, 27	VI 4-5	Kürzelstriche nur in VI II
30	VI 15-16	Kürzelstriche nur in VI II
31	VI 1-6	Bögen in VI II 3-4, 5-6
32	VI 12-13 VI II 1-6	Kürzelstriche nur in VI II



Credo

1	Ctr I/II	Tempoangabe „Allegro“ fehlt
	S 3	Notenkopf undeutlich (c ² /d ²)
7	T 5	Sechzehntelnote (statt Achtel)

Sanctus

1	Ctr II	Tempoangabe „Adagio“ fehlt
6	Org 5-6	Bezifferung 6 –
7	Org 3	Bezifferung $\frac{6}{5}$ erst 7.4
14	T 2	„tu-“ erst 14.3
23	S 2	f ² (statt g ²), vgl. aber Ctr I, VI und Org
25	TB 1	„-sis“ bereits 24.4
29	B 1	Halbe Note mit Viertelpause

Benedictus

A: Im Benedictus hat der Schreiber von VI II Triller notiert, die sich weder in VI I noch in den Stimmen der Vergleichsquelle **B** finden, jedoch der damaligen Aufführungspraxis entsprechen. Sie wurden nicht in den Notentext der vorliegenden Edition übernommen, sondern sind in den Einzelanmerkungen vermerkt.

1	VI 9	Kürzelstrich nur in VI II
2	VI 3-4	Kürzelstriche nur in VI I
3	VI 6-7, 9-10, 11-12	Bögen in VI II
5	VI 5-6, 8-9, 10-11	Bögen in VI II
6	VI 1-2	Bogen in VI II
8	VI 7	in VI II mit tr
9	VI 4-5 VI 14	Bogen in VI II in VI II mit Bogen zu 10.1
10	VI 12	in VI I p erst 11.1
11	VI 3	VI I mit Vorschlagsnote c ²
12	VI 1-2	in VI I zwei Achtelnoten (statt punktierte Achtelnote, Sechzehntelnote)
13	VI 1	f ¹ in VI II (zusätzlich zu 12.8)
16	VI 4	poco f ¹ in VI II
22	A	



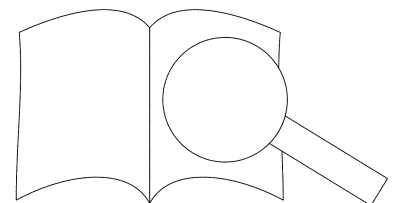
no - mine Domini.

23	VI 9	in VI II mit tr
24	VI 1 VI 4	f ¹ in VI I in VI II mit tr
30	VI 2	f ¹ nur in VI I, erst 30.7
32	VI 6-7	Haltebogen nur in VI I
36	A 2 A 5	Notenkopf undeutlich Sechzehntelnote
37	VI 8-9	VI II ohne Kürzelstrich
38	VI 4	in VI II mit tr
41	VI 1 VI 6-7	in VI I Bogen in VI II
42	VI 3 VI 8, 12	Vorschlagsnote Vorschlagsnote
43	VI 1-2	
52	VI 1	
54-55	S	„-cel-sis, o-cel-sis“ bei 54.3 „in excelsis“

Agnus

1	Bo	in den Stimmen VI I/II der verschiedenen Schreiber). Fraglich, ob von Quelle B angeglichen.
2	VI I/II	Tempoangabe „Largo“ fehlt
3	VI I/II	p erst 2.4 in VI I
4-7	VI I/II	mit Kürzelstrich
4	VI I/II	d ¹ (statt c ¹)
5	VI I/II	f ¹ bereits 3.1 in VI II
		ganztaktige Bögen in VI I
		Bogen in VI II 4.4-6
		Bogen in VI II 5.3-5

6	VI 2	p erst 6.4 in VI II
7	VI 5	f ¹ in VI I
8	VI	Bögen in VI II 8.1-2 und 3-6
9	VI 1-2	f ¹ p nur in VI II
10	VI 2	p erst 10.3 in VI II
11	VI 3	p in VI II
12	VI 1, 2, 4	in VI II p, f, p
13	VI 1	p bereits 12.1 in VI I
16	VI	Bögen nur in VI II
18	VI 2-3	Bogen in VI I 18.1-3
19-21	VI	Bogen in VI I jeweils 2-4
22	VI 2	p erst 22.4 in VI I
24	Org 2	p bereits 24.1
24-27	VI I/II	ohne Staccatopunkte
26	VI 1 VI 2	f ¹ nur in VI II p nur in VI II, erst auf 26.5
27	VI I/II 3	p
29	VI 1-2	Bogen nur in VI II
29, 30	VI 3-4	Bogen nur in VI I
34	VI 1	in VI II mit tr
35-36	VI	Bogen in VI I jeweils 2-4
36-37	VI	Bogen in VI II jeweils 2-4
38	VI	Bögen nur in VI II
40	VI 2	p erst 40.3 in VI II
41-46	VI I/II	f ¹ p an jeweils unteren im Takt; hier an
47	VI I, Org 2 S 4	p h ¹ (statt c ²), vgl. S 4
48	VI I, Org 1 VI 1 S	f ¹ in VI II mit Taktfehler
49	VI 1	f ¹ in VI I
50	T 1	f ¹ in T 1
53	VI 3	f ¹ in VI 3
54	A 1	f ¹ in A 1
55	VI 1 B 3	f ¹ in VI 1 f ¹ in B 3
60	VI	f ¹ in VI
61	VI	f ¹ in VI
62	VI	f ¹ in VI
64	VI	f ¹ in VI
67	VI	f ¹ in VI



Inhalt

Vorwort / Foreword	2
Kyrie	7
Gloria	12
Credo	14
Sanctus	20
Benedictus	23
Agnus Dei	28
Kritischer Bericht	38

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

Die folgende Aufführungsmaterial vor:
Pa. (Carus 54.012), Chorpartitur (Carus 54.012/05), komplettes Orchestermaterial (C:

The following performance material is available for this mass:
full score (Carus 54.012), choral score (Carus 54.012/05), complete orchestral material (Carus 54.012/19).

