

Johann Michael
HAYDN

Missa Sancti Raphaelis
MH 87/111

Coro (SATB)
2 Oboi ad libitum, 2 Clarini, 2 Trombe, Timpani
2 Violini, Organo e Bassi

Erstausgabe (Langfassungen von Gloria und Credo MH 111)
First edition (long versions of Gloria and Credo MH 111)

herausgegeben von /edited by
Armin Kircher

Ausgewählte Werke · Selected Works
Urtext

Partitur / Full score



Carus 54.087

Inhalt / Contents

Vorwort	III
Foreword	VI
Kyrie	1
Gloria (Langfassung / long version)*	
Gloria in excelsis Deo	5
Qui tollis	8
Quoniam	11
Cum Sancto Spiritu	12
Credo (Langfassung / long version)*	
Credo in unum Deum	16
Et incarnatus est	20
Et resurrexit	23
Sanctus	
Sanctus	30
Osanna	32
Benedictus	
Benedictus	34
Osanna	36
Agnus Dei	
Agnus Dei	38
Dona nobis pacem	42
Anhang: Kurzfassungen von Gloria und Credo / Appendix: Short versions of Gloria und Credo	
Gloria	47
Credo	50
Kritischer Bericht	57

* Erstausgabe/First edition

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 54.087), Klavierauszug (Carus 54.087/03),
Chorpartitur (Carus 54.087/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 54.087/19).

The following performance material is available for this work:
Full score (Carus 54.087), vocal score (Carus 54.087/03),
choral score (Carus 54.087/05),
complete orchestral material (Carus 54.087/19).

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 Kirchencomponist, 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 Temesvar) 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

Fast zwei Drittel der Messen Michael Haydns tragen einen Heiligennamen. Auch drei Erzengelmessen finden sich darunter: Die ersten beiden stammen wohl noch aus seiner Wiener Zeit (*Michaelsmesse* MH 12, 1758; *Gabrielsmesse* MH 17, 1758–60); die *Raphaelsmesse* MH 87⁶ entstand dann in Salzburg zwischen ca. 1765 und 1768. Raphael (hebräisch: „Gott heilt“) ist der Schutzpatron der Reisenden, Auswanderer und Pilger sowie der Kranken. Als Begleiter des alttestamentarischen Tobias wird er im Pilgergewand mit Stab und Wandertasche dargestellt; ein weiteres Attribut ist der Fisch, von dessen heilender Wirkung Tobias durch Raphael erfährt (vgl. Tob 6,8). Sein Fest fällt heute auf den 29. September, den gemeinsamen Gedenktag der drei Erzengel Michael, Gabriel und Raphael.

Die *Raphaelsmesse* folgt in ihrem Aufbau und ihrer Besetzung dem Typus der „Missa brevis et solemnis“, einer zeitlich begrenzten, festlich mit Trompeten und Pauken besetzten Messe, über die Mozart 1776 Padre Martini berichtete, dass sie mit Epistel-sonate, Offertorium oder Motette bei Zelebration durch den Erzbischof „al più lungo 3 quarti d'ora“, also nicht länger als eine Dreiviertelstunde, dauern solle. Gleichzeitig müsse sie aber prunkvoll besetzt sein: „con Tutti Stromenti – Trombe di guerra, Tympani et.“⁷ Es handelt sich dabei nicht um eine Erfindung des Salzburger Fürsterzbischofs Colloredo (1761–1772), mit dessen Namen diese Kompositionsweise in der Literatur meist verbunden wird, sondern um eine Form der Messe, die auch schon vor Michael Haydn (u. a. von Johann Ernst Eberlin⁸) bzw. vor der Amtszeit Colloredos

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 (Reprint Leipzig 1979).

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

⁵ Joseph Otter, Georg Schinn und P. Werigand 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).

⁶ Zur Zählung dieser Messe im Werkverzeichnis vgl. auch Anm. 18.

⁷ „Mit allen Instrumenten – Kriegstrompeten, Pauken etc.“ Brief vom 4. September 1776, zitiert nach Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (Hgg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen I*, Kassel u. a. 1962, S. 532f., Nr. 323.

⁸ *Missa solemnis brevis* (Carus 91.033).

praktiziert wurde. Musikalische Kürze wurde häufig mit Hilfe der sogenannten Polytextur in den textreichen Sätzen erreicht: Hier erklangen gleichzeitig verschiedene Textabschnitte. Dies war zwar eine im 18. Jahrhundert durchaus übliche Praxis, die Haydn bereits in den beiden früheren Erzeugelmessen erprobt hatte und nun in Gloria und Credo der *Raphaelsmesse* wieder anwandte; sie wurde allerdings von kirchlicher Seite scharf kritisiert. Papst Benedikt XIV. forderte in seiner Enzyklika *Annus qui* (1749) die Verständlichkeit des liturgischen Textes. Kaiserin Maria Theresia hatte die päpstlichen Vorschriften 1753 für Wien und die habsburgischen Erblande anerkannt; sie wurden erst nach 1767 teilweise wieder gelockert, in der musikalischen Praxis sah man ohnehin häufig darüber hinweg.⁹ Das Fürsterzbistum Salzburg war politisch autark, Fürsterzbischof Sigismund Schrattenbach (1753–1771) legitimierte den reichen Instrumenteneinsatz mit dessen Repräsentationsfunktion der weltlichen Macht.

Die Salzburger Hofmusik bestand 1757 aus rund dreißig Instrumentalisten, zehn Hoftrompetern und zwei Hofpaukern (auch optisch durch eine eigene Uniform abgehoben), rund 45 Domvikaren und -choralisten sowie Kapellknaben.¹⁰ Die Situation hatte sich auch zehn Jahre später kaum verändert.¹¹ Die Aufführungsmöglichkeiten im benachbarten Stift St. Peter waren, wenngleich etwas eingeschränkter, grundsätzlich vergleichbar mit dem Dom.¹²

Die *Raphaelsmesse* liegt auch in einer erweiterten Zweitfassung vor, die Michael Haydn mit „Salisburgi 7 9br. 768“ (= 7. November 1768) datierte.¹³ Da Haydn seine Werke stets frühzeitig vor einer geplanten Aufführung fertigstellte, legt diese Datierung einen Aufführungstag der Messe am Fest des heiligen Virgil, dem 27. November, nahe. Dieser Tag fiel im Jahr 1768 auf einen Sonntag und wurde prunkvoll gefeiert: „Sonntag, den 27. [November] am Fest S. Virgilio ist Festum Pallii, und wird das Hochamt mit vorhergehender Predig[t] solemniter gehalten.“¹⁴ Da der heilige Virgil nicht nur Bischof von Salzburg, sondern auch Abt des Benediktinerklosters St. Peter war, ist eine Bestimmung der Messe für die Klosterkirche denkbar, wenn nicht sogar wahrscheinlich. Die Prälatenwürde des Abts legitimierte eine Aufführung mit dem Trompetenchor. Haydn selbst hatte zum Kloster eine sehr persönliche Beziehung, lebte er doch seit seiner Vermählung mit der Hofsängerin Maria Magdalena Lipp im August 1768 im „Klosterhause nahe am Freyhof [...] gegen einen geringen Zins“, versah den Organistendienst an Hochfesten und lieferte zahlreiche Chorkompositionen für St. Peter.¹⁵

Die Zweitfassung der *Raphaelsmesse* löst nicht nur die polytextierten Passagen des Gloria und des Credo auf, sondern ergänzt

auch sämtliche Sätze um ein Ad-libitum-Oboenpaar¹⁶ und steigert den ursprünglich aus zwei Clarini bestehenden Bläsersatz durch die Hinzufügung zweier Trombe zu einem vierstimmigen Trompetenchor. Wie der hier verwendete Begriff „Zweitfassung“ schon andeutet, handelt es sich bei dieser Version mit großer Sicherheit um die spätere Form der Messe, d. h. um eine nachträgliche Erweiterung der kürzeren und kleiner besetzten Version. In gleicher Weise verfuhr Haydn um diese Zeit auch mit seiner *Gabrielsmesse*, wobei die genaueren Umstände und Gründe dieser beiden Umarbeitungen nicht bekannt sind. Dass Haydn sich beiden Werken im letzten Viertel des Jahres 1768 nochmals widmete und sie durch eine grundlegende Bearbeitung vielseitiger einsetzbar machte, kann aber sicher als Zeichen seiner besonderen Hochschätzung diesen Messen gegenüber gewertet werden.

Was das Verhältnis von Kurz- und Langfassung angeht, ist übrigens auch der umgekehrte Fall belegt. So bestand bei Ignaz Holzbauers um 1770 in Mannheim entstandener *Missa in C* zuerst eine längere Fassung, die dann nachträglich gekürzt wurde, als Reaktion auf die Forderung nach einer Begrenzung der Messdauer.¹⁷ Bei der *Raphaelsmesse* weist die Zweitfassung zwar eine größere zeitliche Ausdehnung als die ursprüngliche Version auf, die Änderungen, die Haydn bei der Umarbeitung vornahm, führten allerdings nicht dazu, dass sie ihren Charakter als „Missa brevis et solemnitas“ einbüßte. Bei der Erweiterung von Gloria und Credo, die ein Anwachsen von 19 auf 70 bzw. von 59 auf 123 Takte mit sich brachte, greift Haydn häufig rhythmisch auf die polytextierte Vorlage zurück, teilweise auch motivisch; er übernimmt in beiden Sätzen den rhythmisch-harmonisch-melodischen Gestus von Violin- und Basso-Continuo-Stimme und fügt ihn in die polyphone Deklamation der Vokalstimmen ein. Das „Amen“ des Gloria (T. 14–19 der Erstfassung = T. 65–70 der Zweitfassung), das „Et incarnatus est“ (T. 14–28 = T. 36–50) sowie der Schlussabschnitt (T. 46–59 = T. 110–123) des Credo bleiben unverändert.

Die Zweitfassung wird im Hauptteil der vorliegenden Edition wiedergegeben, da sie mit ihren – hier erstmals veröffentlichten – ausgeschriebenen Versionen von Gloria und Credo die Form präsentiert, in der die Messe heute im Normalfall aufgeführt werden wird.¹⁸ Im Anhang finden sich dann die ursprünglichen, polytextierten Versionen von Gloria und Credo¹⁹.

Haydn eröffnet seine *Raphaelsmesse* repräsentativ im Tutti. Formale Geschlossenheit wird mittels dreigliedriger Durchkomposition und gleichbleibender Orchestermotivik erreicht. Das „Kyrie eleison“ trägt der Chor in blockhafter Deklamation mit leichter melodischer Verflüssigung vor, einzig der Sopran hebt sich durch ein lyrisch kantables Motiv ab (T. 5f., 13f., 24f.); die Violinen verdoppeln Sopran und Alt, der Trompetenchor markiert den Rhythmus, und die Oboen bringen Farbe zwischen die vokalen und instrumentalen Abschnitte.

⁹ Vgl. Otto Biba, „Die Wiener Kirchenmusik um 1783“, in: *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Eisenstadt 1971, S. 7–79, hier S. 71.

¹⁰ So Leopold Mozart in Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen*. Vgl. Klaus Aringer, „Die Aufführungspraxis in der Kirchenmusik der Mozart-Zeit“, in: Thomas Hochradner und Günther Massenkeil (Hgg.), *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, Laaber 2006, S. 41–55, bes. S. 43–45.

¹¹ Vgl. *Hochfürstl. Salzburger Kirchen- und Hof=Calendar*, hrsg. von Franz Anton Gilowsky, Salzburg [1768], S. 102f.

¹² Vgl. P. Petrus Eder OSB, „Die Sankt-Petrischen Musikanten“, in: Petrus Eder und Gerhard Walterskirchen (Hgg.), *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts*, Salzburg 1991, S. 95–123.

¹³ Im Unterschied dazu ist von der kürzeren Fassung keine Datierung überliefert.

¹⁴ *Hochfürstl. Salzburger Kirchen- und Hof=Calendar* (wie Anm. 11; ohne Seitenangabe). – *Festum Pallii* ist der Name für ein vom Erzbischof selbst zelebriertes Hochamt (benannt nach einem von Metropolitnen als Amtszeichen über dem Messgewand getragenen Stoffband, dem Pallium).

¹⁵ Vgl. Gerhard Croll und Kurt Vössing, *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit*, Gütersloh 1987, S. 87f.

¹⁶ Dieses wird in der vorliegenden Ausgabe mit abgedruckt, um eine Aufführung mit Oboen, sofern gewünscht, zu ermöglichen. – Auch in Mozarts Messen KV 258 und 259 finden sich später ergänzte Oboenstimmen.

¹⁷ Diese nachträglichen Streichungen erfolgten vor allem im Bereich der instrumentalen Vor- und Zwischenspiele; vgl. Jochen Reutter, Vorwort zu Ignaz Holzbauer, *Missa in C*, S. Xlf. (Carus 50.501).

¹⁸ Diese Langfassungen von Gloria und Credo werden im Werkverzeichnis unter der eigenen Werknummer MH 111 geführt; vgl. Charles H. Sherman und T. Donley Thomas, *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, Stuyvesant, NY 1993, S. 41f. Die Werknummer MH 87 ist der gesamten Messe mit den Kurzfassungen von Gloria und Credo zugeordnet; vgl. ebd. S. 33f.

¹⁹ Diese Erstfassungen sind ohne Oboen und die beiden (tieferen) Trombe besetzt.

Gloria und Credo folgen ebenfalls einem dreiteiligen Aufbau, dessen instrumentaler Satz von der Repetitionsmotivik der Streicher bestimmt ist. Ein zweitaktiges Bassmodell (Instrumentalbass) bildet im Credo die neutrale Basis für die Deklamation des liturgischen Textes. Textausdeutung erfolgt besonders auffallend in den nach Moll gewendeten Mittelteilen: Das „Qui tollis“ im Gloria erklingt als hemiolisch verbreiterte Terzkopplung von Sopran und Alt bzw. von Alt und Tenor („Qui sedes“), dem vierstimmig respondierend „miserere nobis“ folgt. Das Credo schreibt beim „Et incarnatus est“ ein *Largo* vor²⁰; Haydn vergrößert den Deklamationswert und akzentuiert die letzte Zählzeit in den Violinen durch ein *forte*.

In Sanctus und Benedictus präsentiert sich Haydn als Kontrapunktiker auf kleinstem Raum, im Sanctus mit einem virtuosen Motiv, das durch alle Vokalstimmen geführt und schließlich in den beiden Violinen übernommen wird, um dann in eine gemeinsame chori-sche Deklamation des „Pleni sunt coeli“ überzugehen. Im Benedictus muten die breiten, gemessen fortschreitenden Notenwerte von Dux und Comes wie Boten eines archaischen Stils an; sie werden vor dem Einsatz der Vokalstimmen in den Oboenpartien antizipiert. Die eintaktigen Figurationen der Unisono-Violinen als musikalischer Motor repräsentieren dagegen die zeitgenössische Musiksprache, auf die sich die Vokalstimmen erst in ihrem Fugato ab T. 16 einlassen. Das beide Teile abschließende „Osanna“ lässt den Sopran vordeklamieren und präsentiert ab der zweiten Hälfte von Takt 34 ein doppeltes Fugato zwischen Sopran und Tenor bzw. Bass und Alt mit zunehmender Intensität und Verdichtung im kontrapunktischen und im instrumentalen Satz.

Im Agnus Dei scheint Haydn jegliches Gefühl für die Zeit zu verlieren. Mit 99 Takten ist es der ausgedehnteste Teil der Messe. Die drei Anrufungen sowie der liturgische Rahmen lassen dem Komponisten genügend Raum für eine ausgearbeitete kontrastreiche zweiteilige Anlage. Der blockhafte Chorsatz knüpft mit seiner aufgelockerten Gestaltung an das einleitende Kyrie an, freudigbewegt erklingt die kontrapunktisch mit Stimmpaaren und formelhaften Violinmotiven arbeitende Bitte um Frieden „Dona nobis pacem“ als beschwingter Kehraus.

Als Quellen für die Edition von Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei sowie der Kurzfassungen von Gloria und Credo wurden drei Stimmenabschriften aus der Erzabtei St. Peter in Salzburg herangezogen (= Quellen **C1**, **C2** und **C3** im Kritischen Bericht). Als Quelle für die Langfassungen von Gloria und Credo diente eine Partiturabschrift von Haydns Schüler Nikolaus Lang (= Quelle **B**), für die Takte 48ff. des Credo zudem ein autographes Partiturfragment (= Quelle **A1**). Die Ad-libitum-Oboenstimmen haben sich als Autograph erhalten, auf dem ihre Edition in der vorliegenden Ausgabe beruht (= Quelle **A2**).

Der Verlag dankt dem Musikarchiv der Erzabtei St. Peter in Salzburg, namentlich dessen Leiter P. Dr. Petrus Eder OSB, der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Széchényi-Nationalbibliothek Budapest für die freundliche Bereitstellung von Quellenkopien.

Graz, im Juni 2017

Ulrike Aringer-Grau

²⁰ In der ersten Fassung MH 87 als *Adagio* bezeichnet.

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.

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
Translation: David Kosviner

Armin Kircher

Almost two thirds of Michael Haydn’s masses bear the name of a saint. These include three Archangel masses: the first two probably date from his time in Vienna (*Missa Sancti Michaelis* MH 12, 1758; *Missa Sancti Gabrielis* MH 17, 1758–60); the *Missa Sancti Raphaelis* MH 87⁶ was written later in Salzburg, between around 1765 and 1768. Raphael (Hebrew: “God heals”) is the patron saint of travellers, emigrants and pilgrims as well as of people who are ill. As a companion to Tobit of the Old Testament, he is depicted in a pilgrim’s robe with a staff and travelling bag; another attribute is the fish, the healing effects of which were experienced by Tobit thanks to Raphael (cf. Tob. 6:8). His feast day is nowadays celebrated on 29 September, the feast day for all three Archangels Michael, Gabriel and Raphael.

In its structure and scoring, the *Missa Sancti Raphaelis* follows the “*missa brevis et solemnis*” type: this is a mass of limited duration, festively scored with trumpets and timpani, of which Mozart reported to Padre Martini in 1776 that, including epistle sonata, offertory or motet in celebration by the Archbishop, it was to last “*al più lungo 3 quarti d’ora*” – not longer than three-quarters of an hour. At the same time, however, it should be splendidly scored “*con Tutti Stromenti – Trombe di guerra, Tympani et.*”⁷ This is not, however, an invention of Colloredo, the Prince Archbishop of Salzburg (1761–1772), with whose name this manner of composition is usually linked in literature, but a form of the mass that was already practiced before Michael Haydn (among others,

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 (reprint: Leipzig, 1979).

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

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

⁶ Concerning the numbering of this mass in the catalog of works see also footnote 18.

⁷ “With all instruments – clarions, timpani, etc.” Letter dated 4 September 1776, quoted after Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch (eds.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen I*, Kassel et al., 1962, pp. 532f., no. 323.

by Johann Ernst Eberlin⁸), respectively before Colloredo's term of office. Musical brevity was frequently achieved by means of so-called polytextuality in movements containing voluminous texts: in these, several sections of text were sung simultaneously. This was an entirely customary practice in the 18th century – Haydn had already explored it in the two earlier Archangel masses and used it again in the Gloria and the Credo of the *Missa Sancti Raphaelis*; however, church authorities criticized it emphatically. In his encyclical *Annus qui* (1749), Pope Benedict XIV demanded that liturgical texts should be comprehensible. In 1753, the Empress Maria Theresia recognized the papal stipulations for Vienna and the Hapsburg patrimonial lands; they were partially relaxed again after 1767, but musical practice frequently tended to disregard them in any case.⁹ The Archbishopric of Salzburg was politically autonomous and Prince Archbishop Sigismund Schrattenbach (1753–1771) legitimized the lavish use of instruments on the grounds of their representational function with respect to secular power.

In 1757, the Salzburg court music consisted of around thirty instrumentalists, ten court trumpeters and two court timpanists (distinguished also optically by their own uniform), as well as about 45 cathedral vicars, cathedral choristers, and choirboys.¹⁰ This situation had hardly changed ten years later.¹¹ The performance resources in St. Peter's Abbey next door were basically comparable to those of the cathedral, albeit somewhat reduced.¹²

The *Missa Sancti Raphaelis* also exists in an expanded second version which Michael Haydn himself dated "Salisburgi 7 9br. 768" (= 7 November 1768).¹³ Since Haydn always completed his works in good time before a planned performance, this date suggests a performance of the mass on the Feast of St. Virgilius, 27 November. In 1768, this day fell on a Sunday and was lavishly celebrated: "Sunday 27 [November] on the Feast of St. Virgillii is Festum Pallii, and high mass preceded by a sermon will be held solemniter."¹⁴ Since St. Virgilius was not only bishop of Salzburg, but also abbot of the Benedictine St. Peter's Abbey, it is plausible – in fact, probable – that the mass was intended for the abbey church. The dignity due to a prelate – i. e., the abbot – legitimized a performance including the trumpet choir. Haydn himself had a very personal relationship to the abbey: after his marriage to the court singer Maria Magdalena Lipp in August 1768, he lived in the "abbey house close to the abbey farm [...] for a low rent," served as organist on high feast days and produced numerous choral compositions for St. Peter's.¹⁵

⁸ *Missa solemnis brevis* (Carus 91.033).

⁹ Cf. Otto Biba, "Die Wiener Kirchenmusik um 1783," in: *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Eisenstadt, 1971, pp. 7–79, here p. 71.

¹⁰ According to Leopold Mozart in Marburg's *Historisch-Kritischen Beyträgen*. Cf. Klaus Aringer, "Die Aufführungspraxis in der Kirchenmusik der Mozart-Zeit," in: Thomas Hochradner and Günther Massenkeil (eds.), *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, Laaber, 2006, pp. 41–55, esp. pp. 43–45.

¹¹ Cf. *Hochfürstl. Salzburger Kirchen- und Hof=Calender*, ed. by Franz Anton Gilowsky, Salzburg [1768], pp. 102f.

¹² Cf. Fr. Petrus Eder OSB, "Die Sankt-Petrischen Musikanten," in: Petrus Eder and Gerhard Walterskirchen (eds.), *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts*, Salzburg, 1991, pp. 95–123.

¹³ The dating of the shorter version, on the other hand, has not been handed down.

¹⁴ *Hochfürstl. Salzburger Kirchen- und Hof=Calender* (see footnote 11; no page indication). – *Festum Pallii* is the name for a high mass celebrated by the archbishop himself (named after the pallium, a textile band worn by metropolitans over the chasuble as badge of office).

¹⁵ Cf. Gerhard Croll and Kurt Vössing, *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit*, Gütersloh, 1987, pp. 87f.

The second version of the *Missa Sancti Raphaelis* not only unravels the polytextual passages in the Gloria and the Credo, but adds a pair of oboes¹⁶ *ad libitum* to all the movements and enhances the wind section – originally consisting of two clarini – by the addition of two trombe, creating a four-voice trumpet choir. The term "second version" used here already indicates that this version is, with a high degree of certainty, a later form of the mass, i. e., a subsequent expansion of a shorter and less amply scored version. Around the same time, Haydn treated his *Missa Sancti Gabrielis* in the same manner, although the exact circumstances or motivations behind these two reworkings are unknown. However, the fact that Haydn devoted himself to both works once more in the last quarter of 1768 revising them substantially to make them more versatile in its deployment, can certainly be considered as a sign of his especial esteem of these two masses.

Concerning the relation of both short and long version, the opposite case has also been documented: the first version of Ignaz Holzbauer's *Missa in C*, composed around 1770 in Mannheim, was the longer; it was subsequently shortened as a reaction to a demand for limiting the duration of the mass.¹⁷ In the case of the *Missa Sancti Raphaelis*, the second version is of longer duration; however, the amendments made by Haydn did not lead to the work losing its character of "missa brevis et solemniter." In expanding the Gloria and the Credo – which resulted in these movements being enlarged from 19 to 70 and from 59 to 123 measures respectively – Haydn frequently fell back on the polytextual model, in part also motivically. In both movements, he adopted the rhythmic, harmonic and melodic gestures of the violin and basso continuo parts, inserting them into the polyphonic declamation of the vocal parts. The "Amen" from the Gloria (mm. 14–19 in the first version = mm. 65–70 in the second version), the "Et incarnatus est" (mm. 14–28 = mm. 36–50), as well as the final section of the Credo (mm. 46–59 = mm. 110–123) remained unaltered.

The second version is reproduced in the main section of the present edition since, with its written out versions of the Gloria and the Credo – published here for the first time – it presents the form in which the mass will under normal circumstances be performed today.¹⁸ The Appendix contains the original, polytextual versions of the Gloria and the Credo¹⁹.

Haydn opens his *Missa Sancti Raphaelis* with a representative tutti. Formal unity is achieved by means of three through-composed sections and consistent orchestral motivic material. The "Kyrie eleison" is performed by the choir in block-like declamation with some light melodic flow; only the soprano stands out with a lyrical cantabile motive (mm. 5f., 13f., 24f.); the violins double the soprano and contralto voices, the rhythm is emphasized by the trumpet choir and the oboes add color between the vocal and instrumental sections.

¹⁶ This will also be reproduced in the present edition in order to enable a performance with oboes, if so desired. – Mozart's Masses KV 258 and 259 also contain oboe parts which were added at a later date.

¹⁷ These subsequent deletions were implemented particularly within the instrumental preludes and interludes; cf. Jochen Reutter, Foreword for Ignaz Holzbauer, *Missa in C*, pp. XI f. (Carus 50.501).

¹⁸ These long versions of Gloria and Credo are listed in the catalog of works under the own number MH 111; cf. Charles H. Sherman and T. Donley Thomas, *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, Stuyvesant, NY, 1993, pp. 41f. MH 87 is allocated to the complete mass, with the short versions of Gloria and Credo; cf. *ibid.*, pp. 33f.

¹⁹ These first versions are scored without oboes and the two (lower) trombe.

The Gloria and the Credo also display a ternary structure, the instrumental setting of which is characterized by repetitive motivic material in the strings. In the Credo, a two-measure bass model (instrumental bass) forms a neutral basis for the declamation of the liturgical text. The middle sections in minor tonality show particularly emphatic textual exegesis: the “qui tollis” of the Gloria is presented as linked thirds in soprano and contralto – or, respectively contralto and tenor (“Qui sedes”) – which are broadened into hemiolas, followed by the response of “miserere nobis” in four voices. In the Credo, the “et incarnatus est” is marked *Largo*;²⁰ Haydn enlarged the declamatory note values and accented the last beat in the violins by means of a *forte*.

In the Sanctus and the Benedictus, Haydn presented himself as a contrapuntalist in the smallest of spaces. In the Sanctus, a virtuoso motive is led through all the vocal parts and finally taken over by the two violins before leading into a collective choral declamation of the “Pleni sunt coeli.” In the Benedictus, the measured pace of the broad note values of *dux* and *comes* seem like messengers of an archaic style; they are anticipated in the oboes before the entry of the vocal parts. On the other hand, the musical motor of single-measure figurations in the unison violins represent a contemporary musical language, to which the vocal parts only surrender in the fugato from m. 16 onwards. In the “Osanna” which closes both sections, the soprano leads the declamation and, from the second half of m. 34, a double fugato is presented between soprano and tenor and bass and contralto respectively, which becomes progressively denser and more intense in the contrapuntal as well as the instrumental setting.

In the Agnus Dei, Haydn seems to have lost all sense of time. With its 99 measures, it is the most extensive part of the mass. The three invocations as well as the liturgical framework offered the composer sufficient space for a binary form with richly elaborated contrasts. The block-like choral setting with its loosened character is linked to the introductory Kyrie, and the prayer for peace “Dona nobis pacem,” working with joyously animated contrapuntal treatment of the vocal parts in pairs and with formulaic violin motives, offers a spirited finale.

The sources for the edition of Kyrie, Sanctus, Benedictus and Agnus Dei, as well as for the short versions of Gloria and Credo are three manuscript sets of parts from the Archabbey of St. Peter’s in Salzburg (= Sources **C1**, **C2** and **C3** in the Critical Report). The source for the long versions of Gloria and Credo is a copy of the score by Haydn’s student Nikolaus Lang (= Source **B**), for the measures 48ff. of the Credo also an autograph score fragment (= Source **A1**). The *ad libitum* oboe parts have survived as an autograph, on which basis these parts have been edited for the present edition (= Source **A2**).

The publishers express their gratitude to the music archive of the Archabbey of St. Peter’s in Salzburg, namely its director Fr. Dr. Petrus Eder OSB, to the Bayerische Staatsbibliothek Munich and to the Széchényi-National Library Budapest for kindly making copies of the sources available.

Graz, June 2017
Translation: Gudrun and David Kosviner

Ulrike Aringer-Grau

²⁰ In the first version MH 87, it is titled *Adagio*.

Missa Sancti Raphaelis

Johann Michael Haydn
1737–1806

Kyrie

MH 87/111

Andante

Oboe I, II
ad libitum *

Clarin I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C *

Timpani
in Do-Sol / c-G
col Tromba II

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo e Bassi

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

6 6 6 6 4 3

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

tasto solo accomp. 4 3

* Zu den Oboen- und Tromba-Stimmen siehe Vorwort. / Concerning the parts for the oboes and trombe see the Foreword.

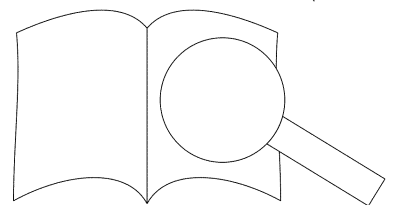
Aufführungsdauer / Duration: ca. 17 min.

© 2018 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 54.087

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 Armin Kircher



9

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

6 5 7

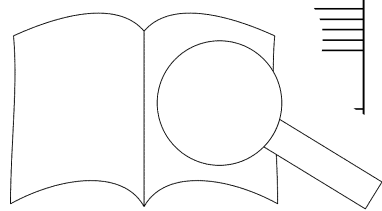
12

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

3 3 tr p f p
 3 3 tr p f p

6 5 4 # 4 #

tasto solo accomp.



16

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

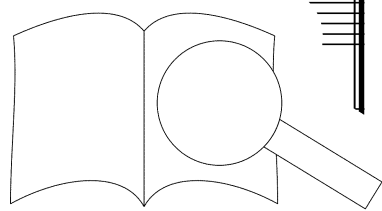
19

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

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

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

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



Gloria

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

MH 111,1
Erstausgabe / First edition

Allegro

Oboe I, II
ad libitum

Clarino I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G
col Tromba II

Violino I, II

Soprano
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - -

Alto
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - -

Tenore
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus vo - lun - ta -

Basso
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus vo - lun - ta -

Organo e Bassi
Tutti

6 4 3 6 5

4

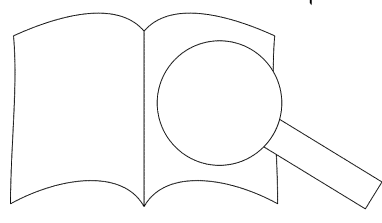
mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - -

- mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

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

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

8 6 7 3



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

o - - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.
 o - - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te
 o - - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca -
 o - - ra - mus te. Glo - ri mu.

6
4

7

4 3

gi - mus ti - bi
 ti - as a - gi - mus ti - bi
 pro - pte
 pro - pte

6 5
4 3

9 3
4 3

7 #

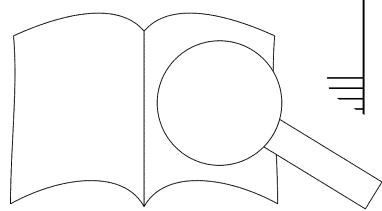
6

6 7
4

9 3
4 3

7 #

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



Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter omni - pot - ens. Do
 Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter omni - pot - ens.
 am. Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter omni - u - ni -
 am. Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - tr - ens. e Fi - li u - ni -

6 4 2

ge - ni - te, - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -
 Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -
 Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De -
 te, Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De -

6 b5 b7 6 5 4 3 b 4 #

Qui tollis

19 Ob I, II

VI I

VI II

tris. Qui tol - lis pec - ca - ta,

tris. Qui tol - lis pec - ca - ta,

tris.

tris.

8 4 # 9 7 7 7

23

di, e no - bis. Qui tol -

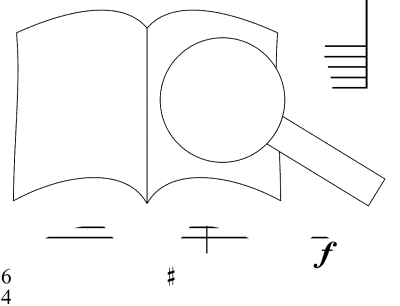
re - re no - bis. Qui tol -

mi - se - re - re no - bis.

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

Solo

1 1 1 6 # 4 7 6 6 6 6 # 6 b 6 6 # f



27

- - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, sus -

- - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

pre -
pe - pre -

9 6 / 7 8 9 8 / 7 b7 6 / 5 2

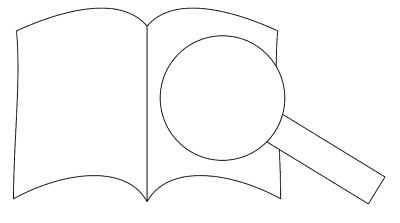
31

ca - pre - ca - ti - o - nem no - - stram.

o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem no - -

pre -

b6 6 / b4 5 / 2 9 b4 / 3 7 6 / b5 9 / 8 7 6 4 / 3 p 6



Qui se - - des

Qui se - - des de - - ram,

Tutti

6 4 3 7

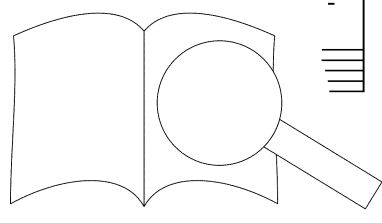
mi - se - re - re, mi - se - re - -

ra - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - - re

te - ram Pa - tris, mi - se - re - - re, mi -

mi - se - re - re, mi - se -

6 # 4 # 6 9 5 4 3 7 # 1 1 1 6 # #7 6 4 4 # # 7 6 b6 4 # b5 #



41

p

re no - bis.
no - bis.
re no - bis.
re no - bis.

Solo *p* Tutti

7 $\flat 6$ 7 $\flat 6$ 3 6 *p* 6 \flat 3

Quoniam

44 Ob I, II

f

Ctr I, II

Tr I, II; Timp

VII I, II

Qu tus - San - ctus. Tu so - lus

Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus

Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nu

Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nu

4 6 6 3

San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je
 San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis -
 San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri -
 San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri -

6 4 3 7 6 5 9 4 3 4 3 4 #

Cum
 ste.
 Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, in
 Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, in
 Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, in
 Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, in

3 4 # 3 2 7 #

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

7 6 6 7

mer - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in
 a, a - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in
 - men, a - men. Cum San
 a - men, a - men. Cum San

a 2

7 4 3 4 3 6

glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris, cum San
 glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris, cum Spi
 glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris, etc ri - tu, in
 glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris, Spi - ri - tu, in

3 6 6 b2

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

6 4 2 6 6 4 3

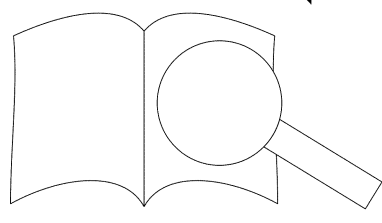
men, a - men, a - men, a - men, a - men,
 men, a - men, a - men, a - men, a - men, men,
 8 men, a - men, a - men, a - men, a -
 men, a - men, a - men, a - men men, men, a -

6 6 6 6 5

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

4 3 4 3

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



Credo

Cre - do in u - num De - um.

MH 111,2
Erstausgabe / First edition

Allegro

Oboe I, II
ad libitum

Clarino I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C
Timpani
in Do-Sol / c-G
col Tromba II

Violino I, II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo e Bassi

5

Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fac - to - rem coe - li et ter - ra - rum, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

Et ex - te - ra - rum, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

Et in u-num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De -

Et in u-num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De

Et in u-num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li -

Et in u-num Do - mi - num Je - sum Chri - stum

6
5

ex Pa - tre na - tum an - te o - - mni - a

Et ex Pa - tre na - tum an - te o - - mni - a

Et ex Pa - tre na - tum an - te o

ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o -

6
5

VII, II

sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve -

sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um

sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De -

sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu -

#5

6
5

o. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem

- ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem

- ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, em

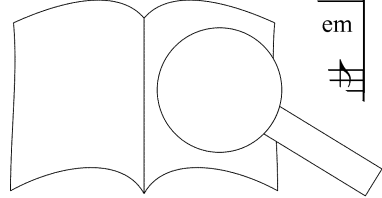
- o ve - - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,

6
4

#

4
2

6



Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro

Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui p.

Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. pro os

Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. pter nos

6 5 #

- pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - lis.

et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - lis.

et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit

l. mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit

7 5 4 3 6

Et incarnatus est

Largo

36 Ob I, II

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

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

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

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

Et in - car - na - - tus est de Sr.

Et in - car - na - - tus est de

Et in car - na - - tus est . i - tu

Et in - car - na - - tus est - ri - tu

p *f* *p*₆ *f*₅ *p*₇ *f*₇

40

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

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

Ma - - ri - -

ex Ma - - ri - -

San ex Ma - -

- cto ex Ma - -

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

*p*₄ *f*₃ *p*₆ *f*₅ *p* *f* *p* *f*

44

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

a Vir - - gi - ne: Et ho -

a Vir - - gi - ne: Et ho

a Vir - - gi - ne: Et

a Vir - - gi - ne: h -

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

6 5 9 8

48

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

mo - ctus est. Cru - ci - fi - - xus

fa - - ctus est. Cru - ci - fi - - xus

fa - - ctus est. Cru - ci - fi

fa - - ctus est. Cru - ci - f

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

7 4 6 4

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

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

et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti la

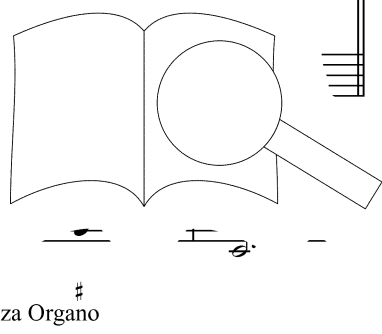
et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti

pas - se - pul - - tus est.

sus, et se - pul - - tus est.

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

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



Et resurrexit

Allegro

61 Ob I, II

Ctr I, II

Tr I, II; Timp

VII, II

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - d

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, su

f col Organo

6
5

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

in coe - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tric

in coe - lum: se - det ad dex - te - ram Pa -

sc - dit in coe - lum: se - det ad dex - te - ram Pa -

9 6 6

i - - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di
 i - - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,
 i - - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a.
 i - - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a.

6 5 4 2 6

-a-os: cu-jus re - gni non e - rit fi - - nis. Et in
 mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - - nis. Et in
 vi et mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi in
 vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi

b b7 6 5 4 6 4 3 6

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

6 b5 2 6 6

qui e Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum Pa-tre et
 Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum Pa-tre et
 ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum
 ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum

b 8 7 6 5 8 7 6 5

88 Ob I, II

Ob I, II musical staff

Ctr I, II

Ctr I, II musical staff

VI I, II

VI I, II musical staff

Vocal staff 1: Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi

Vocal staff 2: Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo

Vocal staff 3: Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con

Vocal staff 4: Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et ca - tur: qui lo -

Vocal staff 5: Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et ca - tur: qui lo -

6
b5

93

Musical staff 1 (93)

Musical staff 2 (93)

Musical staff 3 (93)

Musical staff 4 (93)

Vocal staff 1: cu Pro - phe - - tas. Et u - nam

Vocal staff 2: per Pro - phe - - tas. Et u - nam

Vocal staff 3: cu tus est per Pro - phe - - tas.

Vocal staff 4: - tus est per Pro - phe - - tas.

Musical staff 5 (93)

9
b7
b

8
6

b7

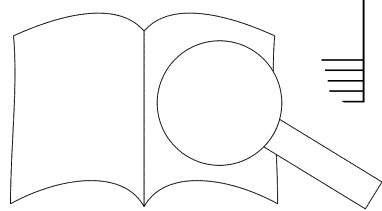
6

6
4

3

#6

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



san - ctam ca - tho - - li - cam et a - po - sto - -

san - ctam ca - tho - - li - cam et a - po - sto

san - ctam ca - tho - - li - cam et a - po

san - ctam ca - tho - - li - cam et a - - - cam

6 6 8

Ec - cle

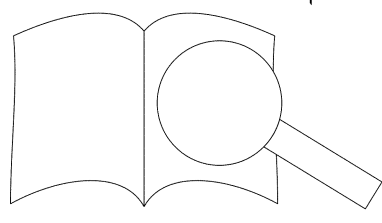
Con - fi - te - or u - num ba -

Con - fi - te - or u - num ba -

si - am. Con - fi - te - or u -

si - am. Con - fi - te - or u -

6 5 # 6 5



ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec -
 ptis - ma in re - mis - si - o - nem
 ptis - ma in re - mis - si - o - r
 ptis - ma in re - mis - si -

b5 6 5

Ob I, II
 Ctr I, II
 Tr I, II; Timp
 VII, II

spe - cto re - - sur - re - cti - o - nem
 ex - spe - cto re - - sur - re - cti - o - nem
 .um. ex - spe - - cto ti -
 Et ex - spe - - cto

musical score for measures 114-117, featuring vocal lines and piano accompaniment.

VII
VII II

mor - - tu - o - rum. Et ta.
mor - - tu - o - rum. Et
o - - nem mor - tu - o - rum. Et ven -
o - - nem mor - tu - o - rum. Et - - tam ven -

6 7

musical score for measures 118-121, featuring vocal lines and piano accompaniment.

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

6 5
4 3

Sanctus

Andante

Oboe I, II
ad libitum

Clarino I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G
col Tromba II

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo e Bassi

4

6 6 7 7 6 5

San
Tutti

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus,
San - ctus, San - ctus, San - ctus, Sar - si - nus,
San - ctus, San - ctus,
San - ctus,

tasto solo

6 6 7 6 5



7

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

Solo

6 5 4 3 6 5 # [4]

10

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

Tutti

f 6 5 6 5 6 5 6 5
 4 3 4 3 5 4 3

tu - a, glo - - - ri - a tu - a.
 tu - a, glo - - - ri - a tu - a.
 tu - a, glo - - - ri - a tu - a.
 tu - a, glo - - - ri - a tu - a.

6 5 6 4 - - - - 6 5

Osanna

17 [Allegro]

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

8 4 3 6 # 5 8 4 3 6 6 5 4 2

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

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

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

8 6 6 6 *p* *tasto solo* *f* 4 6 6 4 3 2 4

Benedictus

Allegro

Oboe I, II
ad libitum

Clarino I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G
col Tromba II

Violino I

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo e Bassi

Solo

4 Ob I, II

VII, II

8

Be - - - ne - - -
Be - - - ne - - - di - -

Tutti

6 6 # 9 [-] 5 9 [-] 5 9 [-] 5

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

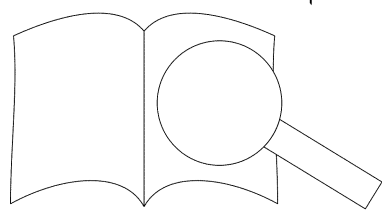
9 4 6 # 9 - 5 9 -

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

#9 4 6 # 6 - 6 6 6 6 7 4

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

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



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

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

4 6 #5 6 8 # 6 6 6 4 5 # 6 #

Solo

Osanna

27 Ob I, II

Ob I, II

Ctr I, II in Do / C

Tr I, II in Do / C
 Timp in Do-Sol / c-G col Tr II

VII

VII

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

Tutti

4 3 6 [#] 6 5 4 #3 6 6 5 4 2

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

6 6 5 - - - 6 6 5 6 [5⁺] 4 3 *tasto solo*

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

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

6 6 6 *p* *tasto solo* *f* 4 6 6 4 3 2 4

Agnus Dei

Andante

Oboe I, II
ad libitum

Clarinete I, II
in Do / C

Trombe I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G
col Tromba II

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo e Bassi

Solo

6 *p* *f*

4 3 - - 4 2

6 *f* *p* 4 2 6 *f* 6 2 6 [5] 4 3

fp fp fp fp

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

6 6 6 6 6 4 3 7

fp fp fp fp fp fp fp fp

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

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

Musical score for measures 24-29. It includes piano accompaniment with dynamic markings *fp* and trills (*tr*). The vocal parts are for soprano, alto, tenor, and bass, with lyrics: "bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di." The bottom staff includes performance instructions: "Solo" and "Tutti".

Musical score for measures 30-39. It includes piano accompaniment with dynamic markings *fp*. The vocal parts are for soprano, alto, tenor, and bass, with lyrics: "pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di." The bottom staff includes performance instructions: "Solo" and "Tutti".

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

7 5 # 5

A - gnus De - i, qui tol - lis,
 A - gnus De - i, qui tol - lis.
 bis. A - gnus De - i, qui
 - bis. A - gnus De - i, qui
 Solo Tutti

6 5 # 6 [6 5] 6 6 6 # #

A - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec
 A - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol
 A - gnus De - i, qui tol - lis, qui ec - ca - ta mun - di:
 A - gnus De - i, qui tol - lis mun - di:

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

Dona nobis pacem

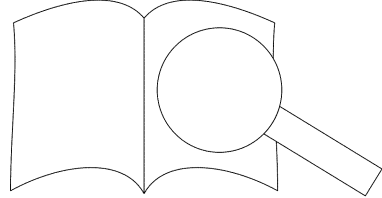
fp *fp* *fp* *fp*

Solo

6 6 4 3 P 4/2

Musical score for measures 57-62. The score includes a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *f*, *fp*, and *f*. A fermata is present over the final measure of the piano part.

Musical score for measures 63-72. This section includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *poco f*, *f*, and *p*. The lyrics are: "no - bis pa - cem, do - - na no - bis pa - cem, do - - na no - bis pa - cem, do -". A *Tutti* marking is present at the beginning of the vocal line. The piano part features a fermata and a final measure with a 9/8 time signature change.



69

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

9 8 6 4 3 4 3

75

do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem,
 do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis
 do - na no - bis pa - cem, do - na no - t
 em, do - na no - bis pa - cem, do - na no - l

6 5 6 [5] 4 3 4 3

fp fp f fp fp f

pa - - - - - pa - - - - -

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

fp fp f fp f

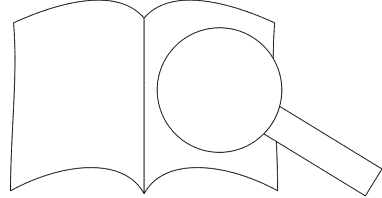
- - - - - cem, pa - cem, pa - - - - -

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

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

- - - - - cem, pa

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



cem, pa cem,
 cem, pa cem,
 cem,
 cem, pa cem, Solo

6 3
 4

Adagio

pa
 pa
 Tutti

6
 b5

Anhang

Kurzfassungen von Gloria und Credo

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

Allegro

Clarino I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G
col Tromba II

Violino I, II

Soprano
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus. Ad - o - mus

Alto
Lau - da - mus te. Gra - gi - mus

Tenore
Be - ne ... pro - pter ma - gnam

Basso
Bo - nae vo - lun Do - mi - ne

Organo e
Bassi
Tutti




... i - pot - ens. Fi - li - us Pa - tris.
... - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
... ri am. Je - su Chri - ste. ... mi
... Rex coe - le - stis. Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i.



Qui se - - des. Quo - ni - am tu so - lus
 sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - stram.
 no - bis. ... ad dex - te - ram Pa - -
 lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re

7 6 5 6 5 4 6

Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in
 - si - mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in
 Je - su Chri - ste. Cum San - cto
 mi - nus. Je - su Chri - ste. Cum San - cto

6 6 7 6 5 6 6 b6 b5

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

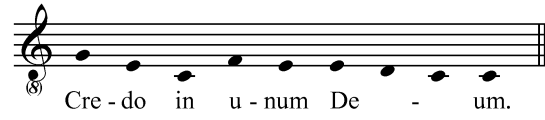
6 4 3 6

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

VI I
VI II

6 6 4 3 4 3

Credo



Cre - do in u - num De - um.

Allegro

Clarino I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G
col Tromba II

Violino I, II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo e
Bassi



Pa - trem o - mni - pot - en - tem. Et in r' mi - ... am
... fa - cto - rem coe - li et ter - rae. ai - ge - ni -
... vi - si - bi - li - um um. Et ex
in um.

Tutti

[6] 6 5



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

5 6 5 # 6 5

9

... et pro - pter no - stram sa - lu - tem
 Pa - tri: ... de - scen -
 o - mni - a fa - cta sunt. ... de
 pro - pter nos ho - mi - nes ... de coe -

4 3

13 *Adagio* *Et incarnatus est*

lis. n - na - tus est de
 car - na - tus est de
 in - car - na - tus est
 Et in - car - na - tus est

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

6 5

Spi - ri - tu San - cto ex Ma

Spi - ri - tu San - cto ex

Spi - ri - tu San - cto ex Ma

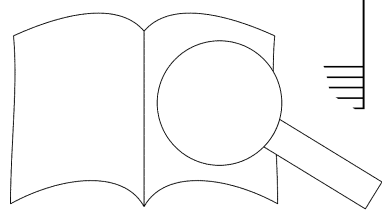
Spi - ri - tu San - cto ex

ri - Vir - - gi - ne: Et

- a Vir - - gi - ne: Et

ri - - a Vir - - gi -

- - - a Vir - - gi -



ho - - - mo ctus est. fa - - ctus est.

ho - - - mo ctus est. fa - - ctus est.

ho - - - mo ctus est. fa - - ctus est.

ho - - - mo ctus est.

p #7 4 #2 [-] *f* *p* #7 # [-] *f* *p* 6 4 5 #

Crucifixus

29 Allegro

Cru - ci - fi - pro no - bis. ... se - cun - dum Scri -

Pi - la - to ... et a -

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

... pas - - sus et se - pul - tus est.

f *f* *f* # 6 6 6 ð

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

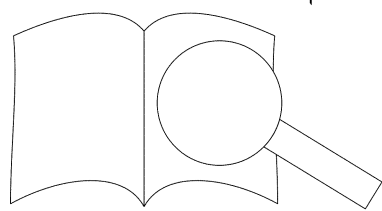
ptu - ras. ... cum glo - ri - a.
 scen - dit in coe - lum. ... ju - di - ca - - -
 ... se - det ad dex - te - ram Pa - tris. ... vi - vos
 Et i - te - rum ven - tu - rus est ... jus re -

Spi - S. L num. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o ...
 ra - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. ... qui lo -
 vi - fi - can - tem. ... si - mul ad - o - ra
 a e - rit fi - nis. ... et con

6 5
4 3

Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam ...
 cu - tus est per Pro - phe - tas. ... in
 ... et a - po - sto - li - cam Ec - ce - an.
 ca - tur. Con - fi - te ba -

pec -
 ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem
 Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem
 Et ex - spe - cto
 - ma. Et ex - spe - cto



musical score for page 50, featuring vocal parts and piano accompaniment. The piano part includes markings for VII and VI II. The vocal parts have lyrics: mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - mor - tu - o - rum. Et vi - tar o - nem mor - tu - o - rum. Et ri o - nem mor - tu - o - rum. Et ri

musical score for page 55, featuring vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts have lyrics: men, a - men, a - men, a - men. men, a - men, a - men, a - men. A - men, a - men, a - men, cu - li. A - men, a - men, a - men,

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A1: Autographes Fragment zur Langfassung des Credo, Partitur, T. 48–123, Széchényi-Nationalbibliothek Budapest, Signatur *Mus. ms. II.5*.

Notiert auf 10-zeilig rastriertes Papier im Querformat, 23 x 31 cm, acht Seiten, paginiert von Haydn mit 17–24. Partituranordnung: 2 Clarini, 2 Trombe (notiert im c_3 -Schlüssel), Timpani (in eigenem System notiert), Violino I, Violino II (in T. 61–115 nur mit Strichen als Hinweis auf Colla-Parte-Verlauf mit Violino I), Soprano (notiert im c_1 -Schlüssel), Alto (notiert im c_3 -Schlüssel), Tenore (notiert im c_4 -Schlüssel), Basso, Organo (bezifferter Generalbass). Textunterlegung nur unter Soprano und Tenore. Am Ende des Manuskripts (S. 24, unten rechts) Datierung von Haydns Hand: „Salzburg 7 9br. 768“ (7. November 1768).

Sorgfältig erstellte Reinschrift.

A2: Autographe Oboenstimme (Oboe I und II) zur Zweitfassung (Kyrie, Langfassungen von Gloria und Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei), Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur *Mus. ms. 3754*.

Notiert auf 10-zeilig rastriertes Papier im Querformat, 22,5 x 30,5 cm, auf drei unpaginierten Seiten, undatiert. Die beiden Oboenstimmen sind jeweils in einem System paarig, in Gegenhaltung, notiert. Oben auf der ersten Notenseite „2 Oboi“. Auf dem vorderen Inneneinbanddeckel die Anmerkung: „Stimm- Arrangement / der Missa S. Raphaelis / für Blasinstrumente Wallner“ (vermutlich Bertha Antonia Wallner, 1876–1910). Sorgfältig erstellte Reinschrift.

B: Partiturschrift der Langfassungen von Gloria und Credo, geschrieben von Nikolaus Lang, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur *Mus. ms. 4139*.

35 Seiten im Querformat, 22 x 31,5 cm, auf drei unpaginierten Seiten mit Aufschrift: „Gloria et Credo“. Komposition: Di Gio: Michele Haydn / Salisburg. Es folgen noch einige Eintragungen von Salisburg (1803–1890). Es folgen 3 unpaginierte Seiten (Rückseite), original paginiert.

Partituranordnung: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Trombe I/II (enthalten bei Colla-Verlauf mit Violino I), Soprano (notiert im c_1 -Schlüssel), Alto (notiert im c_3 -Schlüssel), Tenore (notiert im c_4 -Schlüssel), Basso, Organo (bezifferter Generalbass). Textunterlegung nur unter der Sopran-

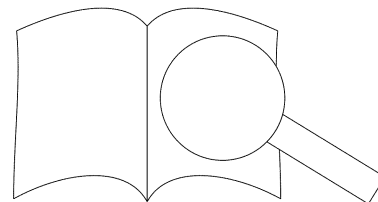
C: Abschriftliches Stimmenmaterial, Erzabtei St. Peter in Salzburg (18. Jh.):

- **C1:** Enthält die Erstfassung (Kyrie, Kurzfassung von Gloria und Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei). Geschrieben von Felix Hofstätter (Salzburger Hofkapellmeister, 1744–1814): „Canto Rip:“ (6 S.), „Alto Rip:“ (6 S.), „Basso Rip:“ (5 S.), „Violino I:“ (beziffert, 6 S.), „Fagotto“ (6 S.). Geschrieben von Joseph Richard (Salzburger Hofkapellmeister, 1720–1791): „Tromba 1:“ (6 S.), „Tromba 2:“ (6 S.), „Timpani“ (6 S.). Hochformat, 31 x 22,5 cm. In diesem Stimmensatz (Tromba II allerdings nicht) fehlt die Timpani-Stimme. Signatur: *Hay 365.5*.

- **C2:** Enthält die Zweitfassung (Kyrie, Langfassungen von Gloria und Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei). Geschrieben von Johann Nepomuk Rainprechter (Salzburger Hofkapellmeister, 1757–1812). Kopist: Johann Nepomuk Rainprechter (1757–1812). „Alto“ (8 S.), „Tenore“ (9 S.), „Basso“ (8 S.), „Clarino 1^{mo}“ (4 S.), „Clarino 2^{do}“ (4 S.), „Timpani“ (3 S.), „Violino 1^{mo}“ (12 S.), „Violino 2^{do}“ (12 S.), „Organo“ (beziffert, 9 S.). Hochformat, 30,5 x 22 cm, 10-zeilig. In diesem Stimmensatz fehlt die Timpani-Stimme. Signatur: *Hay 365.3*.

- **C3:** Enthält Erst- und Zweitfassung (Kyrie, jeweils Kurz- und Langfassung von Gloria und Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei). Kopist: Johann Nepomuk Rainprechter (1757–1812). „Alto“ (8 S.), „Tenore“ (9 S.), „Basso“ (8 S.), „Clarino 1^{mo}“ (4 S.), „Clarino 2^{do}“ (4 S.), „Timpani“ (3 S.), „Violino 1^{mo}“ (12 S.), „Violino 2^{do}“ (12 S.), „Organo“ (beziffert, 9 S.). Hochformat, 30,5 x 22 cm, 10-zeilig. In diesem Stimmensatz fehlt die Sopranostimme (sowie Trombe I/II). Signatur: *Hay 365.3*.

¹ Zu den Kopisten vgl. Charles H. Sherman u. John W. Nesch (Hrsg.), *Joseph Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue* (New York 1993), S. 34; Manfred Hermaier, *Die Musik der Erzabtei St. Peter in Salzburg. Katalog* (Salzburg 1988), S. 100.



II. Zur Edition

1. Kyrie, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei und Kurzfassungen von Gloria und Credo

1.1 Allgemeines

Für die Edition von Kyrie, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei und der im Anhang wiedergegebenen Kurzfassungen von Gloria und Credo wurden die Stimmenabschriften **C1**, **C2** und **C3** zugrunde gelegt, deren Kopisten dem nahen Umfeld Haydns zugeordnet werden können.² Am zuverlässigsten erwiesen sich Quellen **C1**³ und **C2**, die auch untereinander nur wenig voneinander abweichen. **C3** zeigt dagegen des Öfteren Unterschiede gegenüber Quellen **C1** und **C2** und enthält auch mehr Fehler bzw. unstimrige Lesarten als diese. Aus diesem Grunde galten **C1** und **C2** als Leitquellen bei der Edition, **C3** wurde jedoch als Nebenquelle hinzugezogen und fand auch Berücksichtigung bei der Generalbassbezifferung (Näheres dazu unten). Übernahmen aus **C3** sind im Notentext nicht grafisch abgesetzt, werden aber in den Einzelanmerkungen in Teil III des Kritischen Berichts nachgewiesen.

Nicht in jedem Stimmensatz sind sämtliche Stimmen vertreten; daher beruhen Violino I und II in der vorliegenden Ausgabe lediglich auf **C2** (abgeglichen mit **C3**). Die Timpani-Stimme basiert auf der mit dieser identischen Tromba-II-Stimme in **C1** (abgeglichen mit der Timpani-Stimme in **C3**). Der vierstimmige Trompetenchor⁴ ist in keiner der drei Quellen komplett enthalten; Grundlage der Clarini ist **C2** (abgeglichen mit **C3**), Grundlage der Trombe **C1**.

1.2. Zur Generalbassbezifferung

Die Generalbassbezifferung von **C3** ist reichhaltiger als die in **C1** und **C2**, d. h. es gibt eine Anzahl von unbezifferten Noten in beiden letztgenannten Quellen, die in **C3** mit Ziffern sind. Diese über **C1** und **C2** hinausgehenden Bezifferungen in der vorliegenden Ausgabe mit berücksichtigt. Im Folgenden ist aufgelistet, in welchen Takten die Bezifferung nur in **C3** enthalten ist:

Kyrie: 12,6 (Ziffer 5); 17; 19,6 (Ziffer 5); 20; 21,6 (Ziffer 5); 23,7 (Ziffer 5); 24,4 (Ziffer 5)
Gloria (Kurzfassung): 6,8; 13,5; 17,7–8
Credo (Kurzfassung): 12,5–6; 15,3; 22,2 (Ziffer 5)
Sanctus: 11,4,8 (jeweils Ziffer 5); 17,4–6; 19,1 (Ziffer 5)
Benedictus: 1,7; 2,1; 3; 4,2; 20,7; 24,7; 25,3 (Ziffer 5); 19,8; 20,7; 24,7; 25,3 (Ziffer 5)
Agnus Dei: 5,3 (Ziffer 5); 18,2 (Ziffer 8); 6,3 (Ziffer 5); 35,4 (Ziffer 6); 39,4; 41,3 (Ziffer 5); 58,3 (Ziffer 5); 61,1 (Ziffer 5)

Es gibt jedoch auch Stellen, an denen sich eine Bezifferung nur in **C1** oder **C2** findet.

2,4 (Ziffer 5)

² Vgl. die Ausführungen zu den betreffenden Kopisten bei Manfred Hermann Schmid, *Musikaliensammlung* (wie Anm. 1), S. 23ff.

³ Vgl. die Einschätzung von Manfred Hermann Schmid, a. a. O., S. 30, in der er Felix Hofstätter, den Hauptschreiber in **C1**: „[...] kann für Michael Hofstätter, den erststrangigen Kopist gelten“ (Hofstätter wird hier unter Schreiber 31 genannt).

⁴ Vgl. dazu die Ausführungen im Vorwort, S. VI.

Nur in **C2**:

Kyrie: 3,1; 27,1
Gloria (Kurzfassung): 3,5;
Credo (Kurzfassung): 6,1; 22,1; 52,1
Sanctus: 14,7; 14,8 (#), 27 („tasto solo“)
Benedictus: 12,3; 34,1–2
Agnus Dei: 6,1; 17,1 (Ziffer 6), 46,3; 71,2

2. Langfassungen von Gloria und Credo

Die Edition der im Hauptteil wiedergegebenen Langfassungen von Gloria und Credo folgt der Partiturahandschrift **A1** Lang⁵. Da sich vom Credo für die Taktnummer 27 ein entsprechendes Abschnitte auf einer doppelt erhaltenen Partiturfragment **A1** erhaltenes Abschnitte auf einer doppelt erhaltenen Partiturfragment **A1**, kritisch verglichen.

3. Oboenstimmen

Zur Zweitfassung der Oboenstimmen von Gloria und Credo, S. 10–11, wurden die Originalmanuskripte von Haydn zwei Adlibitum-Oboen (Adlibitum-Oboen) zugeordnet. In der vorliegenden Ausgabe eine entsprechende Besetzung der Oboenstimmen, die in der Originalausgabe mit berücksichtigt. In der vorliegenden Ausgabe mit berücksichtigt. In der vorliegenden Ausgabe mit berücksichtigt.

4. Generalbass

Die Generalbassbezifferung der Originalausgabe, Balkung, Notenhaltung und der Setzung der Generalbassstimme in der vorliegenden Ausgabe folgt die vorliegende Ausgabe. Die Generalbassbezifferung der Originalausgabe, Balkung, Notenhaltung und der Setzung der Generalbassstimme in der vorliegenden Ausgabe folgt die vorliegende Ausgabe. Die Generalbassbezifferung der Originalausgabe, Balkung, Notenhaltung und der Setzung der Generalbassstimme in der vorliegenden Ausgabe folgt die vorliegende Ausgabe.

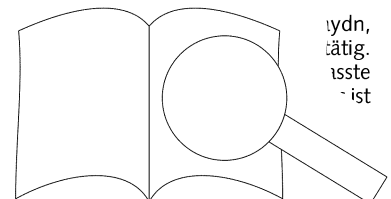
Die Generalbassbezifferungen des Herausgebers, die sich nicht auf die Quellen stützen können, sind in den Noten wie folgt diakritisch gekennzeichnet: Dynamikangaben wie *f* oder *p* durch Kleinstich, Bögen durch Strichelung, Zwischenüberschriften durch kursive Schrift, Tempoangaben und Generalbassziffern durch eckige Klammern.

Die Angaben „Tutti“ und „Solo“ in den Bc-Stimmen weisen auf Mitwirkung bzw. Schweigen des Chores hin; manchmal korrespondieren sie auch mit den Angaben *f* und *p*.

Der lateinische Text folgt in Orthographie, Interpunktion und Silbentrennung der heute üblichen Form, gemäß dem *Graduale Romanum* von 1979; auf diesem beruhen auch die in den Quellen nicht enthaltenen liturgischen Intonationen der Gloria- und Credosätze.

⁵ Nikolaus Lang (1772–1837) war ein österreichischer Komponist und gehörte dessen Freundeskreis an. Er hat viele Kopien von Werken Haydns gemacht. Er hat mehrere thematische Kataloge von Haydn zusammengestellt. Vgl. Michael-Haydn-Kopien in der *Bayerische Musikzeitung* 27 (1972), S. 25–29.

⁶ Vgl. Vorwort, S. VI.



II. Einzelanmerkungen

Abkürzungen

A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Ctr = Clarino, S = Soprano, T = Tenore, T. = Takt, Timp = Timpani, VI = Violino, Vne = Violone
Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note, Vorschlagsnote oder Pause) – Befund in der Quelle.

Kyrie

1	Bc 1	C2, C3: ohne Angabe „Tutti“
2, 21	VI II 4	C2, C3: jeweils ohne Vorschlagsnote <i>b</i> ¹ ; Ausgabe ergänzt in Analogie zu VI I
6	B 3	C1, C3: Textsilbe „-lei-“ schon auf 1
6, 25	Timp 3	C3: jeweils punktierte Achtel + Sechzehntel statt Viertel
6, 14, 25	S 1–6	C2: nachträglich mit anderem Stift überschrieben: statt Triolen jeweils Achtel <i>f</i> ² – <i>e</i> ² (T. 6 und 25) bzw. <i>c</i> ² – <i>h</i> ² (T. 14)
9	Bc 3	C1: Bezifferung (versehentlich) <i>♭</i>
21	S 5–6	C1: Achtel <i>a</i> ¹ statt Sechzehntel <i>h</i> ¹ – <i>a</i> ¹
25	T 2	C1: Textsilbe „-lei-“ schon T. 24,5, in C3 schon T. 25,1

Gloria – Langfassung

54	VI I/II 1	B: <i>e</i> ¹ statt <i>f</i> ¹ (ebenso C3); in Ausgabe geändert gemäß geltender Harmonie an dieser Stelle (F-Dur-Sextakkord)
----	-----------	---

Credo – Langfassung

48f.	VI I/II	A1: ohne Bögen; Ausgabe folgt B
51	VI II 5	B: ohne Stacc.; Ausgabe folgt A1
51	Bc 10–12	A1: ohne Stacc.; Ausgabe folgt B
52	VI II 6–8	A1: ohne Stacc.; Ausgabe folgt B
53	Bc 2–4, 6–8	A1: ohne Stacc.; Ausgabe folgt B
54	VI I	A1: ohne Bögen; Ausgabe folgt B
60	VI I 1	B: Achtel- statt Viertelvorschlag; Ausgabe folgt A1
104	VI I/II 7–8	B: <i>c</i> ² statt <i>d</i> ² ; Ausgabe folgt A1
107	B 1–2	A1: ohne Bogen; Ausgabe folgt B

Sanctus

4	S 3	C1: ohne <i>tr</i>
8–11	Bc	C2: T. 8,2 bis einschließlich T. 11,4 Pa Angabe „Solo“ nur in C1 -Vne und C3
8	Bc 2	C2 -VI II, 1. Exemplar: mit <i>♯</i>
9	VI II 7	<i>f</i> nur in C1 -Vne, dort allerdings auf 1; in A -Übereinstimmung zur <i>Tutti</i> he gebr
11	Bc 2	C1: Viertelpause + Ach- telnote, so auch C2 -
12	A 4	C2: T. 15,2 bis ein- C1: <i>Tutti</i> schon a C2: mit Halte
15–17	Bc	telstelle, B
17	Bc 3	der Les-
23f.	VI I	C2: <i>f</i> <i>f</i> -I dictu.
24	Bc 5	(z. T. auf
28	VI I/II, SAT 1); Ausgabe 1, in Entspre-

Benedictus

1		Angabe „all: molto“, C1 -Batutta, ito all:“
1–		schließlich T. 8,5 Pausen rsehentlich) ohne <i>♯</i>
		unterlegung T. 18,4–19,3: „in nomine“ venit“; Ausgabe gleicht in Übereinstim- mit C3 an S an
		Achtelnote + Achtelpause statt Viertelnote T. 25,6 bis einschließlich T. 27,1 Pausen
		C1, C2, C3: Vorzeichenwechsel in den meisten Stim- men erst vor T. 31; in Ausgabe stattdessen vor dem <i>Osanna</i> eingefügt, in Entsprechung zum ersten <i>Osan- na</i> (Sanctus, T. 17ff.)
34		C2: ohne <i>tasto solo</i>
37		C1: ohne <i>tasto solo</i>
38	VI I/II, SAT 1	vgl. Anmerkung zum Sanctus, T. 28,1

Agnus Dei

Allgemeine Anmerkung zu diesem Satz: Die Bogensetzung in den Unisonopassagen der Violinen ist in den Quellen uneinheitlich. Abweichende Lesarten bestehen sowohl zwischen **C2** und **C3** als auch an einigen Stellen zwischen VI I und II in **C2**, manchmal auch zwischen den beiden Exemplaren von **C2**-VI II. In den folgenden Einzelanmerkungen sind die wichtigsten diesbezüglichen Lesartenunterschiede verzeichnet. In den Quellen ist darüber hinaus nicht immer klar erkennbar, wo genau der Beginn bzw. das Ende eines Bogens anzusetzen ist; dies wird im Einzelnen hier nicht vermerkt.

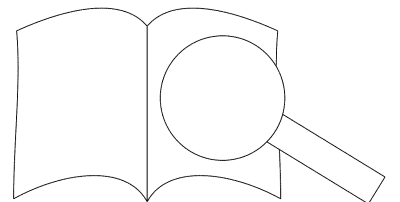
1	VI I/II 1–8	C3: mit Zweierbögen
1–11	Bc	C2: Pausen
3	VI I/II 1–4	C2 -VI I und C2 -VI II, 1. Exemplar, ohne C2 -VI II, 2. Exemplar, Bogen 2–4; Au-
3	VI II 5–8	C2 -VI II, 1.+2. Exemplar: ein Bogen gleicht in Übereinstimmung zu C2 ohne <i>tr</i> ; Ausgabe gleicht in C3 an VI II an
4	VI I	Bögen nur in C2 -VI II, 2 C2: T. 24,3 bis einsch' C2: ohne <i>tr</i> ; Ausg- C3 an VI II an
10	VI I/II 3–8	C2: ohne Hal'
24f.	Bc	C2: Vierte'
25	VI I 6	ten, ohr paus'
34f.	Ctr	abe te a'
38	VI II	ten, soi
42f.	Bc	schli.
48	VI I 3	
52–62	Bc	
55	VI I 1	instimmung zu
65	Bc 2–4	
71	VI I 1	<i>f</i> , dafür <i>f</i> T. 72,1 und an VI II an
71		<i>f</i> C1 n, alismi
81		–T, 1. Exemplar
81, 83,		bogen zur folgenden Sechzehn- auf deren <i>fp</i> -Kennzeichnung und in zu C3 nicht in die Ausgabe übernom- uch VI I 2. Exemplar: jeweils ohne <i>fp</i> auf 1, dafür <i>p</i>
		jeweils ohne <i>fp</i> ; Ausgabe gleicht in Übereinstim- ung zu C3 an die entsprechenden Takte an
		C2: in 1. Ex. ohne <i>f</i>
		C2: in 2. Ex. mit <i>tr</i>
		C2: <i>pp</i> statt <i>p</i>
		C2: mit erneutem <i>p</i>
		C2 -S, 1. Exemplar: <i>f</i> erst T. 98,1
		C2: <i>f</i> erst T. 98,1, C3 ohne <i>f</i>

Gloria – Kurzfassung

1	Bc 1	C2: ohne Angabe „Tutti“
13	VI I/II 12	C2 -VI I: <i>d</i> ² statt <i>c</i> ² , C2 -VI II dagegen <i>c</i> ² (ebenso C3 -VI I/II); dieser Lesart folgt die Ausgabe C2 -VI II, 1.+2. Exemplar: <i>f</i> ¹ statt <i>g</i> ¹ ; Ausgabe gleicht in Übereinstimmung mit C3 an VI I an
16	VI II 5	

Credo – Kurzfassung

13	alle 2	C1, C2: <i>Adagio</i> in manchen Stimmen bereits auf 1, C3: in manchen Stimmen <i>Largo</i> statt <i>Adagio</i>
22	VI I 10, 12	C2, C3: jeweils <i>h</i> ¹ statt <i>d</i> ² ; NA gleicht an VI II an in Analogie zur entsprechenden Stelle der Langfassung (T. 44,10+12)
23	VI II 10	C2 -VI II, 1. Exemplar: <i>f</i> bereits auf 6
30	T 3	auch in C1 und C2 <i>f</i> lediglich im Tenor (in C3 auch Tenor ohne Dynamik); möglicherweise soll auf diese Weise der Text („et resurrexit“) hervorgehoben wer- den
41	Bc 6	C2: Bezifferung (v-
50	S 2–3	C2 -S, 1. Exemp
58	VI II 3	C2 -VI II, 1.+2. nachträglich mi noch einmal ve



Sologesang

- Aria de Passione Domini et Adventu MH 131 (L/G)
Solo S(T), 2 VI, Bc, Org solo 50.347
- Ave Regina in A MH 14 (L) / Solo S, 2 VI, Bc 50.350

Knabenchor / Frauenchor

- Deutsches Magnificat MH 673 (G)
Soli SS, Coro SS, 2 Cor, Bc 10.366
- Missa Sancti Nicolai Tolentini MH 109 (L)
Soli SS, Coro S, 2 Ctr, 2 VI, Bc 54.109
- Missa Sancti Aloysii MH 257 (L)
Soli SSA, Coro SSA, 2 VI, Bc 54.257
- Missa sub titulo Sancti Leopoldi MH 837 (L)
Soli SSA, Coro SSA, 2 VI, Bc, [2 Cor] 54.837
- Puer natus in Bethlehem MH deest (L/G)
Coro SSA, Fl, 2 Clt, Fg, 2 Cor, Bc 54.999
- Stella coeli MH 306 (L) / Coro SSA, Org in 2.111/10

Gemischter Chor

Lateinische Messen

- Missa Beatissimae Virginis Mariae MH 15
Soli SATB, Coro SATB, 2 Trb, 2 VI, Vc, Bc,
[2 Ctr, Timp] 50.305
- Missa in honorem Sanctae Ursulae
(Chiemsee-Messe) MH 546
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ctr, Timp, 2 VI, Bc 54.546
- Missa in honorem Sancti Dominici MH 419
Soli SATB, Coro SATB, 2 VI, 2 Ob, 2 Tr, Timp, Bc 91.008
- Missa in honorem Sancti Gotthardi MH 530
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 Ctr, Timp, 2 VI, Bc 54.530
- Missa pro Quadragesima MH 551
Coro SATB, Bc 50.325
- Missa Quadragesimalis MH 552
Coro SATB, Bc 50.326
- Missa Sanctae Crucis MH 56 / Coro SATB 50.317
- Missa Sancti Amandi MH 229
Coro SATB, 2 Ob, 2 Ctr, 2 Tr, Timp, 2 VI, Bc 54.279
- Missa Sancti Gabrielis MH 17
Soli SATB, Coro SATB, 2 VI, 2 Tr, [Timp], Bc 40.103
- Missa Sancti Hieronymi MH 254 / Soli SATB,
Coro SATB, 2 Ob solo, 2 Ob, 2 Fg, 3 Trb, Bc 40.104
- Missa Sancti Joannis Nepomuceni MH 182
Coro SATB, 2 Ob, 2 Ctr, 2 Tr, Timp, 2 VI, Bc
[3 Trb colla parte] 40.105
- Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii MH 183
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ctr, 2 Tr, 3 Trb, Bc 40.106
- Missa sub titulo Sanctae Theresiae
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 Ctr, 2 Tr, 2 VI, Va, Bc 40.107
- Missa sub titulo Sancti Franziskus
Soli SATB, Coro SATB, 2 VI, Va, Bc 40.108
- Missa Tempore Quadragesimae
Coro SATB, Bc 50.327
- Requiem in C
2 Ctr, 3 Trb 50.321
- Requiem in D
von P. G. 54.838
- Requiem in E
50.341/10
- Requiem in F
Missa Sancta MH 276-278 (L) 50.341/10
- Requiem in G
k. Magnificat, Responsorien
Coro S, Org (auch in Einzelausgaben) 54.276
- Requiem in A
Vier Stimmen 38 + 327-329 50.340
- Requiem in B
Einzelausgaben erhältlich:
Missa factus est MH 38 (L) 50.340/10
- Requiem in C
sancti Dei MH 327 (L) in 50.340/20
- Requiem in D
sancti Dei omnes MH 328 (L) in 50.340/20
- Requiem in E
Iesu, Redemptor omnium MH 329 (L) in 50.340/20

Gemischter Chor mit Instrumenten

- Ave Maria in E MH 388 (L)
Coro SATB, 2 Ctr, 2 VI, Bc 50.343

- Deutsches Hochamt „Hier liegt vor deiner Majestät“
MH 560 (G) / Coro SATB, 2 Clt (2 VI), 2 Fg, 2 Cor,
2 Tr, Timp, Cb, [Org] oder Coro SATB, Org 54.560
- Heiligste Nacht MH 427 (G)
Coro SAB, Org (arr) in 2.112/10
- Lauft, ihr Hirten, allzugleich
Coro SATB, Org (arr) 3.116/50
- Responsoria ad Matutinum in Nativitate Domini
MH 639 (L). 8 Weihnachts-Responsorien
Coro SATB, 2 VI, Bc 54
- Salve Regina in A MH 634 (L)
Coro SATB, 2 Cor, 2 VI, Bc
- Stern auf diesem Lebensmeere MH 686 (G)
Coro SAB, Org (arr)
- Te Deum in C MH deest (L)
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ctr, Timp, 2 VI, Bc
- Te Deum in D MH 829 (L)
Coro SATB, 2 Ob, 2 Ctr, Timp, 2 VI, Va, P
- Veni Sancte Spiritus MH 161 (L)
Coro SATB/SATB, Org

Soli, gem. Chor und Instrumer

- Ave Maria in F MH 72 (L)
Solo S, Coro SATB, 2 VI, Bc 45
- Salve Regina in B MH 73
Solo B, Coro SATB 54.090
- Veni Sancte Spiritus
Soli SATB, Cor, Timp, in C 50.344
- Vesperae sol.
Soli SATB, 2 Cor, Timp, in C 50.348

Cho

- Chorbuch 2.111
- Chorleitung 2.112
- Chorleitung Musik 2.113
- Chorleitung Normmusik 2.114
- Chorleitung Chormusik 2.115
- Chorleitung Weltliche Chormusik 2.116
- Chorleitung TTBB, [Tast] 2.117
- Chorleitung J. VII: Kanonsammlung 2.117

Instrumentalmusik

- Cadenzen und Versetten
in den 8 Kirchentonarten MH 176 und
Zwei Praeludien und Finale MH 436 / Org in 2.118
- 7 Divertimenti MH 5-10 + 27
2 VI, Vc (z. T. +) 40.537

Compact Discs

- Der Kampf der Buße und Bekehrung
(Purcell Choir, Orfeo Orchestra / Vashegyi) 83.351
- Deutsche Messe. Kleinere Kirchenwerke
(Wiener Kammerchor / Prinz) 83.354
- Messen für Frauenchor
(Mädchenchor Hannover / Schröfel) 83.355
- Requiem in B MH 838
(Kammerchor Saarbrücken / Grün) 83.353

Bücher / Postkarten

- Außerordentlich beliebt und bekannt
J. M. Haydn – Leben. Werk. Zeit.
- Biographische Skizze von Michael F.
Salzburg 1808 / Faksimile-Ausgabe
- J. M. Haydn, Ölgemälde (Hornöck)
Postkarte 16,7 x 11,8 cm

+ = Erstausgabe
● = eingespielt auf Carus CD

