

Joseph
HAYDN

Missa in tempore belli in C

Paukenmesse

Hob. XXII:9

Soli SATB, Coro SATB
2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Clarini, Timpani
2 Violini, Viola, Bassi (Violoncello / Contrabbasso) ed Organo
ad lib.: Flauto, 2 Clarinetti, 2 Corni

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Joseph Haydn · Lateinische Messen
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.607

Inhalt

Vorwort	IV
Kyrie	
1. Kyrie eleison (Soli SATB, Coro SATB)	1
Gloria	
2. Gloria in excelsis Deo (Coro)	26
3. Qui tollis (Solo B, Coro)	49
4. Quoniam tu solus Sanctus (Solo S, Coro)	66
Credo	
5. Credo in unum Deum (Coro)	85
6. Et incarnatus est (Solo SATB, Coro)	94
7. Et resurrexit (Soli SATB, Coro)	105
8. Et vitam venturi saeculi (Soli SATB, Coro)	120
Sanctus	
9. Sanctus (Soli AT, Coro)	144
Benedictus	
10. Benedictus (Soli SATB, Coro)	154
Agnus Dei	
11. Agnus Dei (Soli SATB, Coro)	174
Kritischer Bericht	202

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.607), Studienpartitur (Carus 40.607/07),
Klavierauszug (Carus 40.607/03),
Chorpartitur (Carus 40.607/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.607/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.607), study score (Carus 40.607/07),
vocal score (Carus 40.607/03), choral score (Carus 40.607/05),
complete orchestral material (Carus 40.607/19).

Vorwort

Die *Missa in tempore belli* von Joseph Haydn (Hob. XXII:9) ist ein in mehrfacher Hinsicht interessantes Werk. Zum einen läßt diese Meßvertonung einige Rückschlüsse auf die Situation der österreichischen Kirchenmusik unter dem Einfluß der damaligen Gesetzgebung zu. Außerdem hat die politische Lage mit der bevorstehenden Invasion Österreichs durch die Truppen unter Napoleon jenen Niederschlag gefunden, der sich schon in der Bezeichnung der Komposition als „Messe in Kriegszeit“ offenbart (im deutschen Sprachraum ist das Werk vor allem unter dem Namen „Paukenmesse“ bekannt). Nicht zuletzt aber steht die Komposition am Beginn jener Gruppe von sechs lateinischen Meßvertonungen, die zusammen mit den Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* das vokale Spätwerk Haydns bilden und die unbestritten zu seinen kompositorischen Spitzenleistungen zählen.

Zwischen 1782 und 1785 hatte der österreichische Kaiser Joseph II. eine Reihe von Vorschriften für das kirchliche Leben und zur Gestaltung des Gottesdienstes erlassen. Diese von aufgeklärtem Gedankengut getragenen „Josephinischen Reformen“ sollten unter anderem dazu dienen, die Liturgie von äußerlichem Prunk zu befreien und sie auf das für wesentlich Gehaltene zu beschränken. Die Musikausübung an Kirchen und Klöstern, die zuvor in üppiger Blüte gestanden hatte, wurde von den neuen Vorschriften in erheblicher Weise eingeschränkt, wenn nicht völlig unmöglich gemacht.¹ In den Josephinischen Reformen liegt die wohl wichtigste Ursache dafür, daß viele seinerzeitige Komponisten davon Abstand nahmen, größer dimensionierte Werke für den gottesdienstlichen Gebrauch zu schreiben. Diese erzwungene Enthaltensamkeit dauerte rund ein Jahrzehnt, bis sich nach dem Tod Josephs II. einige der besonders drastischen Einschränkungen allmählich zu lockern begannen.

So komponierte auch Joseph Haydn nach der *Mariazeller Messe* von 1782 in den folgenden vierzehn Jahren kein weiteres Werk desselben Genres. Statt dessen führte er seinen musikalischen Stil in Kammermusik und Sinfonie zu jener Vollendung, wie sie sich vor allem in den zwölf „Londoner Sinfonien“ aus der ersten Hälfte der 1790er Jahre manifestiert; eine meisterhafte Beherrschung der Form, ein differenzierter Orchestersatz, liedhafte Themen bei gleichzeitiger Ausdruckssteigerung sowie eine deutliche Individualisierung jedes Einzelwerks sind die auffälligsten dieser Stilmerkmale, die dann auch das kirchenmusikalische Spätwerk Haydns auf nicht minder eindrucksvolle Weise prägen.²

Nachfolgend sollen einige Lebensumstände des Komponisten, soweit sie für die Entstehung des vorliegenden Werkes von Belang sind, kurz rekapituliert werden: Als Fürst Nikolaus von Esterházy („der Prächtige“) im Jahre 1790 starb, hatte Haydn ihm fast 30 Jahre lang als Kapellmeister gedient. Der neue Fürst Paul Anton löste die Hofkapelle auf und beließ außer Haydn nur den Konzertmeister Tomasini formal im Amt. Der Komponist verlegte seinen Hauptwohnsitz nach

Wien und trat bald darauf die beiden Reisen nach England an. Paul Anton verstarb bereits 1794 nach kurzer Amtszeit, und Fürst Nikolaus II. bat Haydn um die Reorganisation der Hofkapelle; dieser Aufgabe konnte der Komponist jedoch erst im Anschluß an die Rückkehr aus London im Spätsommer 1795 nachkommen. Seine letzten Lebensjahre verbrachte Haydn zumeist in Wien, hielt sich den Sommer über aber auch wiederholt in Eisenstadt auf. Hier in Eisenstadt kamen ab 1796 die Haydnschen „Hochämter“, wie seine späten Messen gern genannt werden, zur Aufführung. Anlaß für diese Einstudierungen, die von Haydn selbst geleitet wurden, war jeweils die Namenstags-Nachfeier der Fürstengattin Maria Josepha Hermenegilda im September; dieses Fest wurde stets mit großem Aufwand und mit einem musikalisch gestalteten Gottesdienst in der Bergkirche oder in der Stadtpfarrkirche begangen.

Hinsichtlich jener Meßvertonung, die Haydn als erstes Sakralwerk nach der Zwangspause komponiert und 1796 in Eisenstadt aufgeführt hat, besteht bis heute keine völlige Klarheit. Das Dilemma rührt daher, daß gleich zwei Haydnsche Messen mit 1796 datiert sind, und zwar neben der vorliegenden *Missa in tempore belli* auch die *Missa Sancti Bernardi de Offida*, die sogenannte „Heiligmesse“; dabei geben die überlieferten Quellen selbst keine eindeutige Auskunft über die Reihenfolge beider Werke. Während im 19. und frühen 20. Jahrhundert die Auffassung vorgeherrscht hatte, die *Heiligmesse* sei die zuerst entstandene,³ hat Alfred Schnerich 1935 den Beweis zugunsten der *Paukenmesse* zu führen versucht;⁴ ihm schloß sich Carl Maria Brand in seiner grundlegenden Untersuchung der Haydn-Messen weitgehend an.⁵ Die hierzu von Schnerich und Brand vorgebrachten Argumente stellt H. C. Robbins Landon in seiner Haydn-Chronik zusammenfassend dar, findet aber nach der Auswertung neu erschlossener Quellen doch wieder zu der älteren Ansicht über die Aufeinanderfolge beider Kompositionen zurück: Demzufolge wäre die *Heiligmesse* erstmals im September 1796 in Eisenstadt erklingen; die *Paukenmesse* wurde im Frühherbst desselben Jahres in Eisenstadt begonnen, in Wien vollendet und dort am 26. Dezember anläßlich einer Primizfeier in der Piaristenkirche uraufgeführt; die erste Eisenstädter Aufführung des Werkes fand dann am 29. September 1797 statt.⁶ Trotz der durchaus schlüssigen Beweisführung von Landon soll an dieser Stelle aber auch auf Überlegungen von Leopold Kantner aufmerksam gemacht werden, die die ursprüngliche Bestimmung der *Heiligmesse* eher für Wien als für Eisenstadt nahe-

¹ Vgl. Hans Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich* (=Studien zur Pastoralliturgie Bd. 1), Regensburg 1976 (zur Kirchenmusik bes. S. 125, 162-163, 477-481 und 547).

² Vgl. Jens Peter Larsen / H. C. Robbins Landon, Artikel „Haydn, Franz Joseph“ in: *Die Musik und Geschichte und Gegenwart* Bd. 5, Kassel 1956, bes. Sp. 1907-1908. Vgl. auch Jens Peter Larsen, Artikel „Haydn, Joseph“ in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bd. 8, London 1980, bes. S. 357.

³ Vgl. Carl Ferdinand Pohl / Hugo Botstiber, *Joseph Haydn* Bd. 3, Leipzig 1927, S. 111-113.

⁴ Alfred Schnerich, „Zur Chronologie der Messen Haydns“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XVII. Jg. 1935, S. 472-474.

⁵ Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg 1941 [Reprint 1982], S. 217-223.

⁶ H. C. Robbins Landon, *Haydn: The Years of The Creation' 1796-1800* (=Haydn: Chronicle and Works Bd. 4), London 1977, S. 102-104. Landon begründet seine Auffassung unter anderem damit, daß sich das in Eisenstadt verwahrte Stimmenmaterial der *Heiligmesse* durch zahlreiche Eintragungen von Haydns Hand als das originale Aufführungsmaterial erweist, was für die dortigen Stimmen zur *Paukenmesse* nicht in derselben Weise gilt. Außerdem führt er die auffallend vielen Einfügungen im Autograph der *Heiligmesse* als Zeichen dafür an, daß Haydn sich im Sommer 1796 erst wieder in die richtigen Proportionen einer Meßvertonung einarbeiten mußte; bei der anschließend komponierten *Paukenmesse* war dies dann kein Problem mehr.

legen.⁷ Zur endgültigen Klärung dieser Frage sind weitere Forschungen erforderlich.

Ein anderes Problem stellt sich im Hinblick auf die Instrumentation der *Missa in tempore belli*. Nach dem Autograph besteht die „Normalbesetzung“ des Werkes aus zwei Trompeten, Pauken, zwei Oboen, zwei Fagotten, Streichern, Singstimmen und Generalbaß; in den Sätzen „Qui tollis“ und „Et incarnatus est“ treten zwei Hörner an die Stelle der Trompeten,⁸ und ferner sind im „Et incarnatus“ zwei B-Klarinetten vorgesehen. Einige nachträgliche, aber nicht von Haydn geschriebene Eintragungen im Autograph ergänzen die Instrumentation auf folgende Weise: Im „Qui tollis“ Takt 147 ist der Einsatz der Flöte im System des Solo-Violoncellos vermerkt, und im „Et resurrexit“ sollen die Oboen ab Takt 249 durch Klarinetten verstärkt werden. Andere Quellen überliefern zusätzliche Klarinettenstimmen für die meisten übrigen Sätze der Messe, und nach wieder anderen Befunden sollen sämtliche Trompetenpartien durch Hörner verdoppelt werden.⁹ Aus diesen unterschiedlichen Überlieferungen lassen sich folgende Schlüsse ziehen: Die oben genannte ursprüngliche Instrumentierung des Autographs hatte Haydn im Hinblick auf die Eisenstädter Verhältnisse konzipiert, denn diese Besetzung entspricht genau den seinerzeit dort verfügbaren Kräften.¹⁰ Die reichere Bläserbesetzung hingegen dürfte anlässlich von frühen Aufführungen der *Paukenmesse* an anderen Orten entstanden sein; dabei ist nach Lage der Quellen nicht ausgeschlossen, daß die zusätzlichen Flöten-, Horn- und Klarinettenpartien bereits bei der angenommenen ersten Aufführung des Werkes in Wien gespielt wurden, wo dem Komponisten ein größeres Ensemble als in Eisenstadt zur Verfügung stand. Ob alle ergänzten Instrumentalstimmen tatsächlich von Haydn selbst stammen, ist nicht mit letzter Sicherheit geklärt, auch wenn Landon besonders in der selbständigen Stimmführung der ergänzten Klarinetten zu Beginn des „Gloria“ ein Zeichen für deren Echtheit sieht.¹¹ Ebenso wird wohl nicht in Abrede zu stellen sein, daß der Komponist diese Partien gekannt und auch gebilligt haben muß, denn sonst hätten die zusätzlichen Flöten- und Hornstimmen kaum Eingang in den vom Komponisten beaufsichtigten Erstdruck der Messe finden können.¹² Die Einrichtung der Instrumenta-

tion eines Werkes im Hinblick auf verschiedene Aufführungsmöglichkeiten entsprach durchaus der damaligen Gepflogenheit und wird durch eine Briefnotiz Haydns bestätigt.¹³ Wenn also die geschilderten Besetzungsvarianten vom Komponisten selbst ausgearbeitet oder zumindest gutgeheißen worden sind, dann können diese auch bei heutigen Einstudierungen der *Paukenmesse* in Betracht gezogen werden; durch die Wiedergabe aller überlieferten Bläserpartien bietet die vorliegende Neuausgabe der *Missa in tempore belli* den Ausführenden die Möglichkeit, sich zwischen der Haydn'schen Urfassung des Werkes und einigen authentischen Besetzungsvarianten zu entscheiden. – An dieser Stelle ist noch eine Bemerkung dazu angebracht, ob die Hörner *alto* oder *basso* klingen sollen: Normalerweise – und dies gilt auch im Fall ihrer Koppelung an die Trompeten – wird von der tiefen Lage auszugehen sein; lediglich im „Et incarnatus est“ haben die Hörner nach einer Eisenstädter Überlieferung in der Altlage zu spielen,¹⁴ die im übrigen auch für das „Qui tollis“ gelten dürfte.

In ihrer formalen Anlage weisen einige Sätze der *Paukenmesse* unverkennbare Ähnlichkeiten mit dem Bau eines Sinfoniesatzes auf. Diese Nähe zu dem in der Instrumentalmusik erprobten Modell gibt sich gleich im „Kyrie“ zu erkennen: Auf die langsame Einleitung folgt eine ausgedehnte monothematische Exposition (bis Takt 51), und nach kurzer Durchführung beginnt in Takt 67 die Reprise. Aus Beobachtungen wie diesen leitet Robbins Landon die These ab, daß Haydns letzte Messen ihrer Struktur nach Sinfonien für Singstimmen und Orchester seien.¹⁵ Der Gedanke ist durchaus nicht von der Hand zu weisen, zumal Haydn um diese Zeit bekanntlich keine Sinfonien mehr geschrieben, wohl aber seine ganze Erfahrung mit der Orchesterschreibweise in den Meßkompositionen zur Anwendung gebracht hat. Weniger nachvollziehbar scheint indessen die Theorie von Martin Chusid, der in Überspitzung der Landonschen Feststellung in jeder der späten Haydn-Messen einen Zyklus aus drei vokalen Sinfonien erkennen will.¹⁶ Dieser Auffassung steht jedenfalls die deutliche Bindung an solche Satztypen und Gestaltungselemente entgegen, die nicht in der Instrumentalmusik, sondern ganz spezifisch in der Meßvertonung entwickelt wurden und die in Haydns Messen selbstverständlich zur Anwendung kommen.¹⁷ Daß demnach ein Sakralwerk mit anderen Kriterien beurteilt werden müßte als eine Instrumentalkomposition,

⁷ Leopold M. Kantner, „Das Messeschaffen Joseph Haydns und seiner italienischen Zeitgenossen – Ein Vergleich“ in: Georg Feder, Heinrich Hüschen und Ulrich Tank (Hg.), *Joseph Haydn. Tradition und Rezeption – Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Köln 1982*, Regensburg 1985 (=Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 144), S. 145-159. Kantner sieht in dem geringen Solistenanteil der *Heiligmesse* ein Indiz für die Bestimmung des Werkes für Wien („Rücksicht auf die noch immer wirksamen josephinischen Schikanen“), ebenso wie dem Zitat des Kirchenliedes „Heilig, heilig“, das in Wien wohl eher als in Eisenstadt verstanden werden konnte (S. 157).

⁸ Diese Instrumente wurden früher vielfach von denselben Spielern bedient.

⁹ Zu den verschiedenen Überlieferungen vgl. Landon, *Haydn: The Years of The Creation' 1796-1800* (op. cit.), S. 162-164; die jeweiligen Quellen sind durch Alter, Herkunft und teilweise auch durch Eintragungen von Haydns Hand gut legitimiert. Vgl. auch die Quellenbeschreibungen im Kritischen Bericht dieser Ausgabe. – Es fällt auf, daß die originalen Klarinettenpartien im „Et incarnatus est“ in B stehen, während sämtliche hinzugefügten Klarinettenstimmen in C notiert sind.

¹⁰ Zur „Kammer- und Chormusik“ in Eisenstadt gehörten 1796 nicht mehr als sechs Sängerinnen und Sänger sowie insgesamt zehn Instrumentalisten; außerdem wurden im Bedarfsfall die Bläser der fürstlichen „Feldharmonie“ hinzugezogen. Vgl. Pohl/Botstiber, *Joseph Haydn* Bd. 3 (op. cit.), S. 104-105.

¹¹ Siehe Anmerkung 9. Landon bezieht sich hier vor allem auf die Solostelle ab Takt 8. – Der Wiedereinsatz der Klarinetten im Schlußsatz des „Credo“ wird unterschiedlich überliefert; vgl. dazu den Kritischen Bericht.

¹² Daß ausgerechnet die ergänzten Klarinetten in der Erstausgabe der *Paukenmesse* fehlen, führt Landon auf die Verwendung von Haydns Autograph als Druckvorlage zurück; in dieser Eigenschrift sind die Klarinettenpartien nicht verzeichnet, und die separat aufbewahrten Stimmen waren anscheinend nicht greifbar (siehe Anmerkung 9).

¹³ Schreiben vom 10. August 1799 an den Musikdirektor Knoblich im Kloster Grissau: „Nachdem ich in meinen alten tagen aus billiger anordnung meines dermaligen Jungen Fürstens seit 4 Jahren, alljährlich eine neue Mess zu Componiren habe, so mache ich mir ein wahres vergnügen Ihnen mit Einer derselben bedienen zu können, nur schreiben Sie mir, ob Sie nebst Trompeten und Paucken auch 2 Oboen oder Clarinette besitzen, damit ich mich darnach richten könne, wenn Ihnen anderst der Copiatur-betrag von 12 Fl, nicht zu theuer ist.“ Zitiert nach: Dénes Bartha (Hg.), *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel 1965, Brief Nr. 230 (S. 330-331). Laut Kommentar zu diesem Brief hat der Empfänger nachweislich auch eine Partiturlinienkopie der *Paukenmesse* von Haydn erhalten.

¹⁴ Vgl. Landon, *Haydn: The Years of The Creation' 1796-1800* (op. cit.), S. 163. „He returned to the large-scale orchestral mass, and using its extended length [...] he continued the symphonic form under this new guise: for the late Haydn masses are in their fundamental construction symphonies for voices and orchestra using the mass text.“ H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, S. 596.

¹⁶ Martin Chusid: „Some Observations on Liturgy, Text and Structure in Haydn's Late Masses“, in: H. C. R. Landon und R. E. Chapman (Hg.), *Studies in Eighteenth Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, London 1970, S. 125-135 (bes. S. 128). Für Chusid bilden die folgenden Ordinariumsätze jeweils eine Vokalsinfonie: Kyrie-Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus-Agnus Dei.

¹⁷ Vgl. Leopold Kantner, „Tradition, Gegenwart und Zukunft in Haydns Meß-Kompositionen“, in: *Musica sacra* 102. Jg. 1982, S. 68-81.

verkennt auch Charles Rosen in seiner Kritik an der Kirchenmusik der Wiener Klassiker.¹⁸

Der langsame Einleitungsteil des „Kyrie“ ist von inbrünstigem Flehen um Erbarmen geprägt; die Pauken, denen die Messe ihren volkstümlichen Beinamen verdankt, treten hervor und lassen ebenso wie die Holzbläser ein spezifisches Klangkolorit aufkommen.¹⁹ Im mäßig bewegten Hauptteil dieses Messensatzes exponiert der Solosopran ein Thema von liedhafter Eingängigkeit. Dieses musikalische Material wird im Chor aufgegriffen und fortgesponnen, und kurze Einschübe des Solistenquartetts sowie das Altsolo zu Beginn der knappen „Durchführung“ sorgen anschließend für klangliche Abwechslung. Die sich in ihrer musikalischen Substanz entsprechenden Ecksätze des „Gloria“ strahlen rauschend festlichen Glanz aus. Im unmittelbaren Anschluß an die etwas verhaltene Gestaltung der Teststelle „Et in terra pax“ taucht dabei erstmals jenes instrumentale Klammersmotiv auf, das mit seinen Ableitungen und Varianten für eine überzeugende musikalische Vereinheitlichung der beiden „Gloria“-Ecksätze sorgt. Kernstück dieses Ordinariumsteils ist das ausdrucksstarke „Qui tollis“: Umrankt von den Kantilenen des Solocellos, dem sich im weiteren Verlauf die Flöte anschließt, tragen Solobaß und respondierender Chor hier die Erbarmensbitten vor. Das „Credo“ wird mit einer relativ kurzen, aber durchaus prägnanten Chorfüge eröffnet; die Verbindung der Aufzählung von Glaubensartikeln mit dieser strengen kontrapunktischen Form wirkt ausgesprochen sinnfällig.²⁰ Der folgende Satz mit seiner Schilderung der Geburt, des Leidens und Sterbens Jesu ist weniger von Dramatik als von tiefer Ausdrucksintensität gekennzeichnet, und im „Et resurrexit“, das über weite Strecken von einem beibehaltenen Instrumentalmotiv durchdrungen ist, fallen mehrere bildhafte Wortvertonungen auf.²¹ Den Schluß des „Credo“ bildet eine große Doppelfuge über „Et vitam venturi saeculi“. Innerhalb dieses Satzes ist mehrfach jene Gegenüberstellung von Chor und Solistenquartett anzutreffen, die lange als typisch Haydn'sche „Erfindung“ gegolten hat.²² Das „Sanctus“ beginnt mit einer langsamen Eröffnung, verdichtet sich spürbar und geht bei „Pleni sunt coeli“ in schnelles Tempo über. Anschließend präsentiert sich das „Benedictus“ in vorwiegend lyrischer Grundstimmung, wenn-

gleich nicht ohne dramatische Akzente. Neben der liedhaften Melodik hinterläßt auch der Wechsel vom anfänglichen Moll hin zum Dur einen starken Eindruck. Das „Agnus Dei“ mit seinem berühmten Paukensolo und den prägnanten Bläserfanfaren – naheliegende Anspielungen auf die damalige Kriegsgefahr – ist in der Literatur immer wieder kommentiert worden.²³ Ebenso leicht läßt sich dann der Stimmungsumschwung in der Stretta dieses Satzes nachvollziehen: Die zuversichtliche Gewißheit, daß der ersehnte Frieden einkehren wird, hat sich durchgesetzt und verhilft dem Werk zu einem beglückenden Abschluß. Hubert Unverricht hat im Hinblick auf alle sechs späten Haydn-Messen die Auffassung vertreten, daß sich hierin „die verschiedenen Komponenten des Kirchstiles wie etwa liturgische Bindungen, Orchesterbehandlung, Stimmführung des Chores und der Solisten“ zu jener ebenmäßig abgewogenen Einheit verbinden, die „den krönenden Abschluß der kirchenmusikalischen Klassik“ darstellt.²⁴ Diese Feststellungen treffen nicht nur auf das sakrale Spätwerk Haydns im allgemeinen, sondern im besonderen auch auf die *Paukenmesse* zu.

In seiner *Missa in tempore belli* hat Haydn einen kurzen Textabschnitt unverändert gelassen, nämlich die Worte „Qui ex Patre Filioque procedit“ aus dem „Credo“. Derartige Verstöße gegen den liturgischen Wortlaut, wie sie sich in anderen Werken dieser Gattung ebenso finden, sind dem Komponisten oft vorgeworfen worden, doch wäre der Verdacht völlig abwegig, Haydn wolle durch ein solches Vorgehen eine versteckte Kritik an kirchlichen Dogmen üben.²⁵ Schon eher liegt die Ursache für diese Auslassungen in einer allgemeinen Großzügigkeit, mit der viele damalige Komponisten den Messentext behandelten.²⁶ Der Hauptgrund jedoch dürfte in schlichter Vergeßlichkeit zu suchen sein, wie sich im Fall der *Paukenmesse* anhand einer Stelle aus dem „Kyrie“ beweisen läßt: Ursprünglich hatte Haydn es völlig versäumt, in diesem Satz den Text „Christe eleison“ unterzubringen (was sich bei einem derart geläufigen Text tatsächlich nur als Vergeßlichkeit erklären läßt); erst nachträglich wurde er auf sein Versehen aufmerksam und hat in den Takten 63–64 die Textunterlegung von „Kyrie eleison“ zu „Christe eleison“ geändert. Bemerkenswerterweise überliefern einige ältere Stimmenabschriften den Satz noch in der unkorrigierten Form.²⁷

¹⁸ „The classical style is at its most problematic in religious music.“ [...] „The masses are, of course, full of admirable details and contain much writing of great power. They remain, however, uncomfortable compromises.“ Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York 1972, Zitate S. 366 und 369.

¹⁹ Ausführliche Beschreibungen der *Missa in tempore belli* finden sich bei C. M. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (op. cit.), S. 217–260 und bei H. C. R. Landon, *Haydn: The Years of „The Creation“ 1796–1800* (op. cit.), S. 162–180. Brand weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß „die künstlerisch-individuelle Behandlung der Pauke mit Haydn ihren Anfang nimmt“ (S. 224).

²⁰ Zwei Jahre später, im „Credo“ der *Nelson-Messe*, wendet Haydn ein ähnliches Mittel zur musikalischen Versinnbildlichung der Glaubenswahrheiten an: das Kanonprinzip.

²¹ Besonders wirkungsvoll ist es im „Et incarnatus est“, wie die Solostimmen nacheinander und quasi zögernd das Geheimnis der Menschwerdung zu verstehen suchen, ehe der Chor diesen Kernsatz des Glaubensbekenntnisses bestätigt. Die Bildlichkeiten des „Et resurrexit“ äußern sich z. B. in der steigenden Melodik zu den Worten „resurrexit“, „ascendit“ und „resurrectionem“, in der Unisono-Deklamation zum Bekenntnis der *einen* Taufe sowie in der Generalpause vor „mortuorum“ und der anschließenden tiefen Lage aller Stimmen.

²² „In der Credofuge der Paukenmesse tritt zum ersten Mal eine höchst bedeutende Neuerung ein: Dem Chor tritt gegen Schluß das Soloquartett gegenüber. Diese geniale Neuerung ist so recht Haydn's ureigene Erfindung.“ Alfred Schnerich, *Messe und Requiem seit Haydn und Mozart*, Wien 1909, S. 34. – Als ein älteres Beispiel für diesen Klangwechsel zwischen Soloquartett und Chor sei auf die 1766 komponierte *Messa in D* von Niccolò Jommelli hingewiesen (Hg. von Wolfgang Hochstein, Lottstetten 1987). Siehe auch Leopold Kantner, „Das Messenschafter Joseph Haydn's und seiner italienischen Zeitgenossen – Ein Vergleich“ (op. cit.), S. 154.

²³ Georg August Griesinger, Haydn's früher Biograph, notiert hierzu: „In dieser Messe sind die Worte: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, auf eigene Art mit Begleitung der Pauken vorgetragen ‚als hörte man den Feind schon in der Ferne kommen‘. Bey den darauf folgenden Worten: dona nobis pacem, läßt er auf einmal alle Stimmen und Instrumente rührend einfallen“ (*Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810 [Reprint Hildesheim 1981], S. 117–118). Alfred Schnerich schreibt: „Im Agnus mahnt die Solo-Pauke zuerst leise, dann verstärkt an die nahende Kriegsgefahr, während im Dona sehnsüchtig schmerzvolle Bitte mit zuversichtlicher Hoffnung wechseln. Beethoven hat an diese Gedanken in der *Missa* op. 123 direkt angeknüpft“ (*Joseph Haydn und seine Sendung*, Wien 1922, S. 122). Ähnlich äußert sich Karl Geiringer: „Im Agnus Dei verweist die Verwendung von Trompeten und Pauken auf die Kriegsstimmung. Insbesondere die Fanfaren der Blasinstrumente am Beginne des *Dona nobis pacem* wirken unheimlich und furchterregend“ (*Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik*, Mainz/München 1989, S. 439).

²⁴ Hubert Unverricht, „Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert“, in: Karl Gustav Fellerer (Hg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* Bd. 2, Kassel 1976, S. 157–172 (Zitate S. 168 und 169).

²⁵ Einer solchen Ansicht widerspricht Haydn's bekannt fromme Einstellung ebenso wie die Tatsache, daß er seine Partituren mit der Gebetsformel „In nomine Domini“ zu beginnen und mit „Laus Deo“ zu beenden pflegte.

²⁶ „Thus we should realize that, despite all the papal bulls and imperial decrees outlawing such textual corruptions, composers did exert some creative influence over the treatment of the text, especially during the final quarter of the century.“ Bruce C. Mac Intyre, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period* (=Studies in Musicology Bd. 89), Ann Arbor 1986, S. 125.

²⁷ Vgl. die Hinweise im Kritischen Bericht.

Die geschilderte Korrektur der Textunterlegung gehört zu mehreren nachträglichen Änderungen, die der Komponist persönlich in seiner Eigenschrift der *Paukenmesse* vorgenommen hat. Gelegentlich lassen sich die ursprünglichen Fassungen anhand des Autographs noch rekonstruieren, während in anderen Fällen der Vergleich mit frühen Abschriften, in denen sich die älteren Lesarten teilweise erhalten haben, zu interessanten Aufschlüssen über den Haydnschen Schaffensvorgang führen kann. Einige Aspekte hierzu sind im Kritischen Bericht am Schluß dieses Bandes zusammengetragen.²⁸

Abschließend sollen einige aufführungspraktische Hinweise gegeben werden:

Der Hinweis *Solo* bei Blasinstrumenten zeigt die gewünschte einfache Besetzung an; damit wird zwar häufig, aber nicht notwendigerweise ein solistisches Hervortreten des jeweiligen Instruments indiziert. In der Generalbaßstimme sind die Anweisungen *Tutti* und *Solo* als Registrier- bzw. Manualangaben für die Orgel zu verstehen; ferner wird hier die Devise *Tasto solo* jeweils durch *Organo* rückgängig gemacht. Trotz der Anweisungen *Tasto solo* oder *senza Organo* kann der Generalbaß beziffert sein (wahrscheinlich hat Haydn die Bezifferung zuerst geschrieben und ließ sie stehen, nachdem er die übrigen Devisen beigefügt hatte). Die Quellen setzen Phrasierungs- und Artikulationszeichen an korrespondierenden Stellen nicht konsequent; es versteht sich in solchen Fällen aber eine *simile*-Ausführung.²⁹ Im „Kyrie“ können die Takte 21–22 und 71–72 in kleinchorischer Besetzung gesungen werden. Über die Ausführung sämtlicher Verzierungen einschließlich des typischen „Haydn-Ornaments“ () gibt die grundlegende Untersuchung von Robbins Landon zu Haydns Sinfonik erschöpfend Auskunft.³⁰ Deshalb soll hier lediglich angemerkt werden, daß die Vorschlagsnoten zumeist im halben Wert der folgenden Hauptnote auszuführen sind (vgl. „Kyrie“ Takte 11–12 und viele weitere Stellen); hingegen empfiehlt sich in den Takten 1, 3 und 32 des „Sanctus“ oder in Takt 126 des „Agnus Dei“ eine kurze Ausführung des Vorschlags. Zur Aussprache des Lateinischen sei auf die neu erschienene Studie von Vera Scherr verwiesen.³¹

Herzlicher Dank gilt den Bibliotheken und Archiven, die Mikrofilme oder Fotokopien von ihren Quellen der *Paukenmesse* zur Verfügung gestellt haben.

Geesthacht/Elbe, im März 1993 Wolfgang Hochstein

²⁸ Der Herausgeber beabsichtigt, diesen Entstehungsprozeß der *Paukenmesse* in einem Aufsatz nachzuzeichnen.

²⁹ Vgl. etwa die Streicher zu Beginn der Komposition.

³⁰ H. C. R. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn* (op. cit.), S. 133–163.

³¹ Vera V. G. Scherr, *Aufführungspraxis Vokalmusik. Handbuch der lateinischen Aussprache*, Kassel 1991 (bes. S. 165).

Foreword (abridged)

The *Missa in tempore belli* by Joseph Haydn (Hob. XXII:9) is an interesting work in several respects. Firstly this setting of the Mass provides pointers to the situation of Austrian church music as it had been affected by imperial decrees. Secondly the political situation, with the imminent invasion of Austria by Napoleon's troops, had reached a crisis point which is reflected in the description of this composition as a "Mass in time of war" (in German-speaking countries this work is generally known as the "Paukenmesse" – Timpani Mass). Last but not least, this work is the first of the group of six settings of the Latin Mass which, together with the oratorios *The Creation* and *The Seasons*, form the body of Haydn's last period vocal works, and which unquestionably belong among his supreme creative achievements.

Between 1782 and 1785 the Austrian Emperor Joseph II had issued a series of decrees concerning the nation's religious life and the ordering of church services. These decrees had the intention, among others, of removing superficial pomp from the liturgy, and reducing it to what was considered essential. Those decrees, which banned virtually all elaborate music with orchestral accompaniment from church services, were probably the principal reason why many composers of the period gave up writing large-scale liturgical works. That enforced austerity lasted for about ten years, until after the death of Joseph II the most drastic of his strictures were gradually relaxed.

Thus after the *Marizell Mass* of 1782 Joseph Haydn wrote no further works in this genre during the next fourteen years. Instead he developed his musical style in the spheres of chamber music and the symphony, attaining that degree of perfection which is manifested above all in the twelve "London Symphonies" written during the first half of the 1790s. The stylistic mastery of Haydn's maturity is revealed no less impressively in the sacred works of his final period.

Haydn's last six Masses were performed at Eisenstadt, near Vienna, from 1796 onwards. The occasion for the composition of each of these Masses, which were conducted by Haydn himself, was the annual name day of his employer Prince Esterházy's wife Princess Maria Josepha Hermenegilda in September. That festival was always celebrated in great style and with a fully musical service at either the Bergkirche or the Stadtpfarrkirche. Regarding the circumstances surrounding the *Missa in tempore belli*, which was composed during the same year as the *Missa Sancti Bernardi de Offida*, it is generally agreed nowadays that the *Missa in tempore belli* was begun at Eisenstadt during the early autumn of 1796, completed in Vienna, and first performed there on the 26th December at a celebratory Mass in the Piarist Church; the first performance of this work at Eisenstadt probably took place on the 29th September 1797.

According to the composer's manuscript the "normal scoring" of the *Missa in tempore belli* is for two trumpets, timpani, two oboes, two bassoons, strings, voices, and continuo; in the movements "Qui tollis" and "Et incarnatus est" two horns replace the trumpets, and two clarinets in B flat also appear in the "Et incarnatus." In addition there are some references to further instruments entered into the autograph score,

although not by Haydn himself: in the "Qui tollis," bar 147, the entry of a flute is marked at the solo cello staff, and in the "Et resurrexit" the oboes are joined by clarinets from bar 249. Other sources indicate the use of clarinets in most of the movements of the Mass, and according to other authorities all the trumpet passages should be doubled by horns. These differing traditions point to the following conclusions: Haydn conceived this work with the limited instrumental resources at Eisenstadt in mind, as is indicated by the original scoring in the manuscript, because this scoring is for precisely those instruments which were available there at that time. The extra wind instruments were probably added for early performances of this work elsewhere; the source material does not rule out the possibility that the additional flute, horn, and clarinet parts were played at the presumed first performance of the work in Vienna, where the composer had the use of a larger ensemble than that which was available at Eisenstadt.

In their formal structure several movements of the *Missa in tempore belli* bear an unmistakable resemblance to the construction of a symphonic movement. This closeness to the model which Haydn had perfected in the field of instrumental music is at once evident in the "Kyrie": the slow introduction is followed by an extended monothematic exposition (until bar 51), and after a brief development section the recapitulation begins at bar 67. Observations such as this have led H. C. Robbins Landon to express the opinion that Haydn's last Masses are, structurally speaking, symphonies for voices and orchestra.

The slow introduction to the "Kyrie" is a fervent plea for mercy; the timpani enter and, like the woodwind instruments, add their specific tone colour. In the moderately animated principal section of this movement the solo soprano sings an appealing, songlike melody. This musical material is taken up by the choir and extended; brief appearances by the solo quartet and the solo alto at the beginning of the short "development section" provide for variety of sound. The first and last sections of the "Gloria," similar in their musical substance, radiate festive splendour. Immediately after the somewhat restrained setting of the words "Et in terra pax" there is heard for the first time a musical motive which, with its derivations and variants, gives a sense of convincing musical unity to the first and last sections of the "Gloria." At the heart of this section of the Mass is the powerfully expressive "Qui tollis": embellished by the cantilena melody of the solo cello, to which the flute is later added, the solo bass here pleads for divine forgiveness, his words echoed by the choir. The "Credo" begins with a relatively brief but telling choral fugue; it seems highly appropriate to use this strict contrapuntal form for the statement of the various articles of faith. The next section, with its account of the birth, sufferings, and death of Jesus, is marked less by dramatic power than by profound intensity of expression. The "Et resurrexit," which is held together by a frequently repeated instrumental motive, is marked by several striking examples of musical word painting. The "Credo" concludes with a great double fugue to the words "Et vitam venturi saeculi." During this movement much use is made of contrast between the choir and the quartet of soloists, which has long been regarded as a typically Haydn-esque "invention." The "Sanctus" opens slowly, but steadily

gathers strength, and changes to a rapid tempo at "Pleni sunt coeli." The "Benedictus" which follows is fundamentally lyrical in character, although not without moments of drama; in addition to the songlike melodic lines a strong impression is created by the transition from the original minor key to the major. The "Agnus Dei," with its famous timpani solo and potent brass fanfares – an ominous reminder of the threat of war at that time – has frequently been commented upon by writers. It is equally evident that the change of mood during the stretta of this final movement signifies certainty that longed-for peace would in time prevail, and this sense of regained confidence carries the work to a heart-warming conclusion. Hubert Unverricht has expressed the view, in relation to all six of Haydn's late Masses, that here "the different components of the church style, such as liturgical connections, the use of the orchestra, writing for the choir and for soloists" are combined into a balanced entity which represents "the crowning achievement of classical church music."

Finally a few practical details for performance:

The marking *Solo* for the wind instruments indicates that only one instrument is to play; it often, but not necessarily always, means that the instrument should stand out as a soloist. In the continuo part the markings *Tutti* and *Solo* are to be understood as indications of the registration or manual to be used by the organist; the indication *Tasto solo* is always cancelled by the word *Organo*. Despite the indications *Tasto solo* or *senza Organo* the continuo line may be figured (presumably Haydn wrote the figuration at the outset, then allowed it to remain after he had added the other instructions). In the original sources phrasing and articulation markings do not always correspond in similar passages; in such instances *simile* performance is to be understood. In the "Kyrie" bars 21–22 and 71–72 may be sung by a semi-chorus. Detailed information concerning the execution of all ornaments, including the typical "Haydn ornament" (), is to be found in the extremely thorough investigation of Haydn's symphonies by Robbins Landon. It is therefore sufficient to mention here that appoggiature generally take half the value of the note which they precede (see "Kyrie" bars 11–12 and many other instances); on the other hand in bar 1, 3, and 32 of the "Sanctus" and in bar 126 of the "Agnus Dei" it is advisable to treat the ornament as a short grace note.

Notes and literary references are to be found in the German text.

Geesthacht/Elbe, March 1993
Translation: John Coombs

Wolfgang Hochstein

Avant-propos (abrégé)

La *Missa in tempore belli* de Joseph Haydn (Hob. XXII:9) est une œuvre intéressante à bien des égards. Elle apporte d'une part un certain nombre d'informations sur les conditions de la musique d'église autrichienne de ce temps. Cette messe doit en outre son titre à la situation politique de l'époque, l'Autriche étant alors menacée par l'invasion imminente des troupes napoléoniennes. (Dans les pays d'expression allemande, cette œuvre est généralement connue sous le nom de « Paukenmesse », Messe des timbales.) Avec les deux oratorios – la *Création* et les *Quatre saisons* – cette œuvre inaugure enfin la dernière période créatrice de Haydn dans le domaine de la musique vocale. Toutes ces œuvres comptent sans nul doute parmi les réalisations les plus éminentes de ce compositeur.

Entre 1782 et 1785, l'empereur d'Autriche Joseph II avait promulgué une série de prescriptions concernant la vie de l'église et l'organisation des services religieux. Ces règlements avaient essentiellement pour but de délivrer la liturgie de ses ornements extérieurs pour la contraindre à son contenu essentiel. Les « réformes joséphiniennes » furent probablement à l'origine du mouvement qui conduisit de nombreux compositeurs à cesser d'écrire des œuvres liturgiques de grande dimension. Cette tendance dura une dizaine d'années. Après la mort de Joseph II les restrictions les plus contraignantes furent progressivement levées.

Au cours des 14 années qui suivirent la composition de la *Messe de Mariaszell* (1782), Joseph Haydn ne composa plus aucune œuvre de ce genre. Il concentra ses efforts sur la musique de chambre et la symphonie, dont les douze « Symphonies londoniennes », de la première moitié des années 1790, constituent l'apogée; l'œuvre religieuse tardive devait cependant hériter des traits stylistiques développés au cours de ces années.

Les six dernières messes de Haydn furent exécutées à partir de 1796 à Eisenstadt. Elles furent régulièrement données au mois de septembre, sous la direction du compositeur à l'occasion de la fête de la princesse Maria Josepha Hermenegilda. Cette fête était généralement célébrée avec beaucoup de fastes, avec un service religieux rehaussé de musique, soit dans la Bergkirche, soit dans l'église paroissiale. On admet en général aujourd'hui que la *Missa in tempore belli* – composée la même année que la *Missa Sancti Bernardi de Offida* – fut commencée au début de l'automne 1796 à Eisenstadt et achevée à Vienne où elle fut donnée le 26 décembre lors d'une fête de prémices dans la Piaristenkirche. Sa première exécution à Eisenstadt pourrait avoir été donnée le 29 septembre 1797.

Selon l'autographe, l'instrumentation de la *Missa in tempore belli* comprend deux trompettes, timbales, deux hautbois, deux bassons, cordes, voix et basse continue. Dans le « Qui tollis » et l'« Et incarnatus est » les trompettes sont remplacées par deux cors. L'« Et incarnatus » fait appel à deux clarinettes en Si bémol. La partition autographe présente en outre quelques indications de seconde main: le « Qui tollis » mentionne une flûte à la mes. 147 au niveau de la portée du violoncelle solo; dans l'« Et resurrexit », à partir de la mes. 247, les hautbois sont renforcés par des clarinettes. Selon d'autres

sources, des parties de clarinettes interviennent dans la plupart des mouvements de la messe; ailleurs encore, les parties de trompettes sont doublées par des cors. Ces divergences dans la tradition permettent de penser que l'instrumentation de l'autographe répondait aux besoins de l'exécution donnée à Eisenstadt, car elle fait précisément appel aux instrumentistes dont Haydn disposait en cet endroit. En revanche, le renforcement des pupitres de vents pourrait avoir été requis lors d'exécutions antérieures données en d'autres lieux. Selon les indices fournis par les sites de conservation des sources, il n'est pas exclu que les parties de flûte, de cors et de clarinettes supplémentaires aient déjà été présentes lors de la première exécution de l'œuvre à Vienne où le compositeur disposait d'un ensemble instrumental plus grand qu'à Eisenstadt.

D'un point de vue formel, certains mouvements de la « Messe des timbales » s'apparentent à des mouvements de symphonie. Cette proximité avec les modèles formels élaborés et éprouvés dans la musique instrumentale se manifeste dès le « Kyrie »: l'introduction lente est suivie d'une longue exposition monothématique (jusqu'à la mesure 51); la reprise (à partir de la mesure 67) suit un bref développement. Cette observation a conduit H. C. Robbins Landon à soutenir la thèse selon laquelle les dernières messes de Haydn seraient par leur structure des symphonies pour voix et orchestre.

L'introduction lente du « Kyrie » est habitée par un émouvant appel à la miséricorde; les timbales sont particulièrement mises en relief et se conjuguent aux bois pour donner à ce mouvement une couleur originale. Dans la partie principale de ce mouvement, qui se déploie dans un tempo modéré, le soprano solo expose un thème aux accents mélodieux. Ce matériau musical est repris et développé par le chœur; de brèves interventions du quatuor de solistes ainsi que le solo d'alto solo qui inaugure le bref « développement », contribuent à une diversité sonore. Les mouvements qui encadrent le « Gloria » rayonnent d'un brillant éclat. Après l'« Et in terra pax » que le compositeur a traité avec une certaine retenue, surgit pour la première fois un bref motif instrumental qui réapparaîtra avec quelques variantes, contribuant ainsi à l'unification musicale des deux mouvements placés au début et à la fin du « Gloria ». Le « Qui tollis » constitue la partie centrale de ce mouvement: il est encadré par les cantilènes du violoncelle solo auquel la flûte se trouve ensuite associée; le texte est traité de manière responsoriale entre la basse solo et le chœur. Le « Credo » s'ouvre sur une fugue chorale relativement brève, mais expressive; la sévérité de cette forme contrapuntique s'adapte en effet parfaitement à la déclinaison des articles de la foi. Le mouvement qui suit, évoquant la naissance, la passion et la mort du Christ, privilégie l'intensité de l'expression par rapport à la dramatisation du récit. L'« Et resurrexit », dont la cohésion est assurée par le maintien d'un même motif instrumental, présente plusieurs figuralismes. Le « Credo » s'achève par une grande double fugue sur « Et vitam venturi saeculi ». On observe également au sein de ce mouvement une opposition entre le chœur et le quatuor de solistes qui a longtemps prévalu comme une « invention » typiquement haydnienne. Le « Sanctus » commence par une introduction lente qui de plus en plus dense. Le « Pleni sunt

coeli » est souligné par l'adoption d'un tempo vif. Le « Benedictus » est paré d'une atmosphère plutôt lyrique dont les accents dramatiques ne sont pas absents. A côté du caractère chantant des lignes mélodiques, l'alternance des modes mineur et majeur produit une forte impression. L'« Agnus Dei », dont on connaît le célèbre solo de timbale et les saisissantes fanfares de vent – allusions au temps de guerre – a fait l'objet de multiples commentaires. On comprend mieux dès lors le changement d'ambiance qu'introduit la strette de ce mouvement: à cet endroit s'imposerait la certitude rassurante du retour de la paix conduisant ainsi l'œuvre vers un dénouement heureux. Considérant l'ensemble des six dernières messes de Haydn, Hubert Unverricht en est arrivé à la conclusion que ces œuvres illustrent « les diverses composantes du style d'église, à savoir les conditions liturgiques, le traitement orchestral, l'écriture des parties chorales et des solistes » et réalisent un équilibre qui marque « l'apothéose de la musique d'église classique ». Ce constat convient non seulement à l'œuvre sacrée tardive de Haydn, mais en particulier à la *Messe des timbales*.

Voici enfin quelques indications pratiques pour l'exécution de l'œuvre:

La mention *Solo* aux instruments à vents témoigne d'une distribution simple; cette mention indique souvent – mais non pas nécessairement – la mise en relief de cette partie instrumentale. Dans les parties du continuo, les mentions *Tutti* et *Solo* sont en effet des indications de registration – voire de clavier – pour l'orgue. Par ailleurs la mention *Tasto solo* est généralement annulée par la mention *Organo*. En dépit des indications *Tasto solo* ou *senza Organo*, la basse a été chiffrée par endroits (Haydn a probablement noté tout d'abord le chiffrage sans le supprimer au moment où il ajouta les autres mentions). Les signes de phrasé et d'articulation n'ont pas été notés de manière systématique; on recommandera toutefois, dans tous les cas, une exécution à l'identique. Dans le « Kyrie », les mesures 21–22 et 71–72 pourront être chantées en réduisant les effectifs du chœur. On trouvera dans l'ouvrage de Robbins Landon consacré à l'œuvre symphonique de Haydn toutes les indications concernant l'exécution des ornements, en particulier l'ornement (), si cher à Haydn. On notera en particulier que les appoggiatures sont généralement de la moitié de la durée de la note principale qui suit (cf. le « Kyrie » mes. 11 et 12 et ailleurs); on raccourcira toutefois la durée de l'appoggiature aux mesures 1, 3 et 32 du « Sanctus » ou à la mesure 126 de l'« Agnus Dei ».

Les notes et les références bibliographiques figurent dans le texte allemand.

Geesthacht/Elbe, mars 1993
Traduction: Christian Meyer

Wolfgang Hochstein

5

First system of musical notation, measures 5-8. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Second system of musical notation, measures 9-12. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*.

Third system of musical notation, measures 13-16. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Fourth system of musical notation, measures 17-20. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *pp*.

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

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

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

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

Fifth system of musical notation, measures 21-24. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *p* and Solo. Chord symbols are provided below the piano part.

6 - - - 6 $\flat 7$ 6 $\flat 4$ 6 $\flat 7$ 6 $\flat 3$ 6 $\flat 4$ \flat 6 $\flat 7$ $\flat 3$ 6

Graphic of an open book with a magnifying glass over it, symbolizing a search or evaluation.

Allegro moderato

9

a2

9

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

son, e - lei -

son, e

son.

Allegro moderato

Solo

6 6 9 8 5
4 6 3

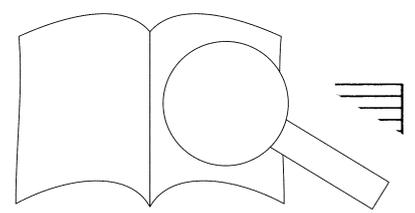
Musical score for three staves (treble, middle, bass clef). Dynamics include *p* and *Solo*.

Two empty musical staves (treble and bass clef).

Musical score for a grand piano with treble and bass clefs.

Musical score for a vocal line with lyrics: *ri - lei - son, e lei - son,*

Musical score for a grand piano with dynamics *solo* and *Org p*.



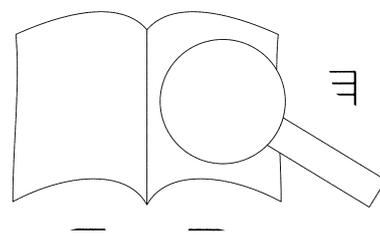
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Solo

Ky - ri - e

e -

- son,



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

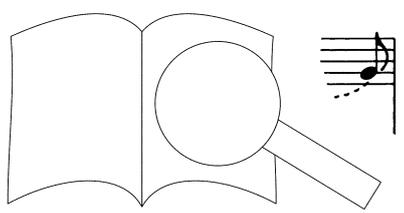
21 lei - son, e - lei - son, e -

p Tutti* Ky - ri - e e - lei -

p Ky - ri - e

p Ky - son,

p lei - son,



* Zur Besetzung der Singstimmen in Takt 21-22 siehe das Vorwort und den Kritischen Bericht.

25 lei - son.

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

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

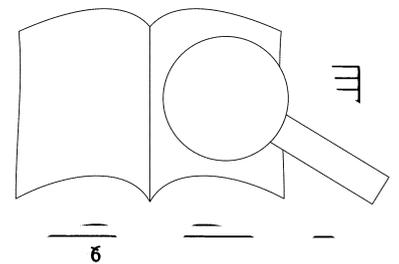
e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e -

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

Tutti

Org *f*

6 4 3 6 6 9 8 5 4 6 3



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

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

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

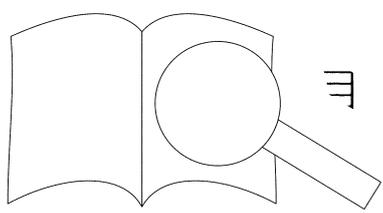
ei - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

10 10 5 -Cb 6 5 +Cb#

6 4 6

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

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



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

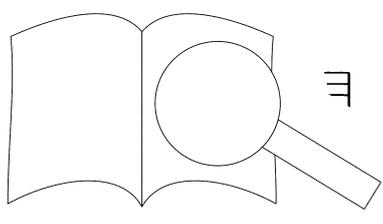
- son, - son, e - lei - son, e - lei - son, son, e - lei - son, e - lei - son, son, e - lei - son, e - lei - son,

Solo

Solo

Solo

Solo



41
 fz fz p
 fz fz fz

fz

fz fz fz fz fz fz fz

41 Tutti f

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

Tutti f

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

Tutti f

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

Tutti f

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

Solo Tutti f

Solo Tutti f

Solo Tutti f

Solo Tutti f

fz fz

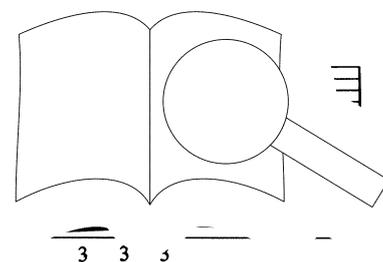
10 #10 8 4 6 4 #

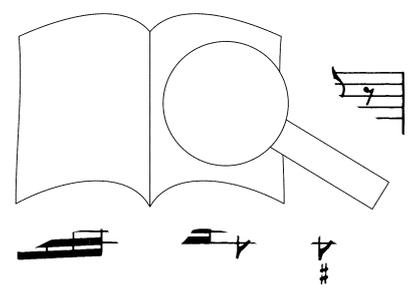
3 #

PROBENPARTITUR

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

45



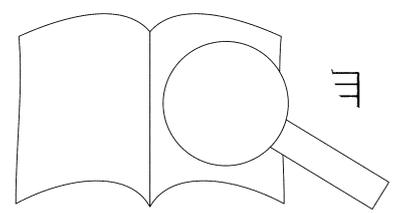


PROBE-PARTITUR

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

Solo

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



PROBE-PARTITUR

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

Musical score for the first system, measures 56-59. It includes a piano part with dynamics *p* and *f*, and a vocal line with an *a2* marking.

Musical score for the second system, measures 60-63. It includes a piano part with dynamics *p* and *f*, and a vocal line.

Musical score for the third system, measures 64-67. It includes a piano part with dynamics *p* and *f*, and a vocal line.

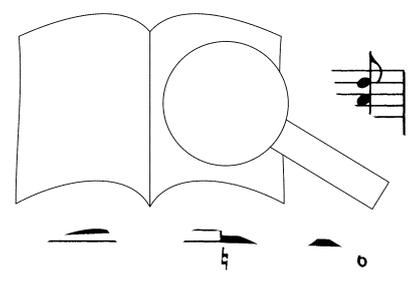
Musical score for the fourth system, measures 68-71. It includes a piano part with dynamics *p* and *f*, and a vocal line with lyrics: *- son, e - lei - son, e -*

Musical score for the fifth system, measures 72-75. It includes a piano part with dynamics *p* and *f*, and a vocal line with lyrics: *lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -*

Musical score for the sixth system, measures 76-79. It includes a piano part with dynamics *p* and *f*, and a vocal line with lyrics: *Tutti f e - lei - son, e - lei - son, e -*

Musical score for the seventh system, measures 80-83. It includes a piano part with dynamics *p* and *f*, and a vocal line with lyrics: *Tutti f e - lei - son, e - lei son, e -*

Musical score for the eighth system, measures 84-87. It includes a piano part with dynamics *p* and *f*, and a vocal line with lyrics: *Tutti f*



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

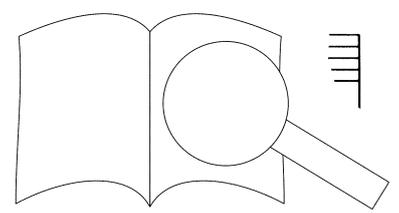
lei - son, e - lei - son, e - lei - son. Chri - ste,

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

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

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

5 8 5 6 6 3 5



* Zur Lesart des Soprans siehe den Kritischen Bericht.

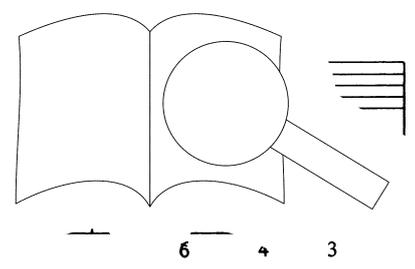
Chri - - ste e - lei - - son. Ky - ri - e e -

Chri - - ste - - - - - son.

Chri - - - - - lei - - - - - son.

e - lei - - - - - son.

Solo



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

Solo

p

son, e - lei - son, e -

lei - son, e - lei - son,

Tutti Ky - ri - e e -

p Ky - ri - e e -

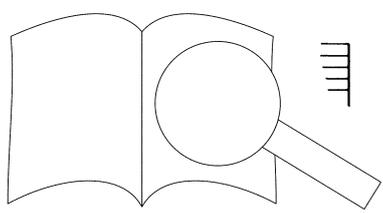
p Ky - ri - e e -

p Ky - ri - e e -

p Ky - ri - e e -

p Ky - ri - e e -

Tasto solo



* Zur Besetzung der Singstimmen in Takt 71-72 siehe das Vorwort und den Kritischen Bericht.

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a *Solo p* marking. The piano accompaniment includes a *f* dynamic marking.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes a *f* dynamic marking.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes a *f* dynamic marking.

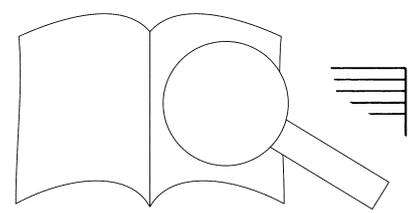
72 lei - - son, e - lei -
lei - - son, - ri - e e - lei - - son,

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

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

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

Tutti
Tasto solo *Org f*



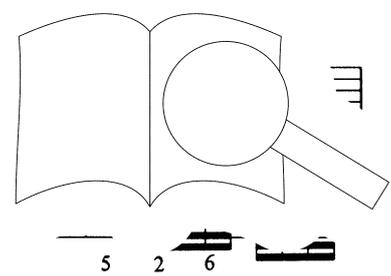
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ky - ri - e e lei - e lei -

lei - son, son, e lei -

lei - ei - son, e lei -

e lei - son, e lei -



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

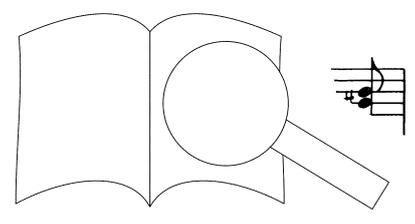
86 *Tutti f* Ky - ri - e, Ky - ri - e. - ri - son, e - lei - son, Ky - ri - *Tutti f*

Tutti f Kv e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - *Tutti f*

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

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

Solo *Tutti f* *Solo* *Tutti f* *Solo* *Tutti f*



PROBENPARTITUR

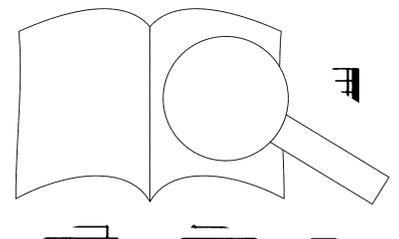
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

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

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

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



Gloria

2. Gloria in excelsis Deo

Vivace

Oboe I, II
f

Clarinetto I, II
in C (ad lib.)
f

Fagotto I, II
f

Corno I, II in C
(ad lib.)
Clarino I, II
in C
f

Timpani
in c-G
f

Violino I
f

Violino II
f

Viola
f

Soprano
Tutti f
Glo - ri - a in ex -

Alto
Tutti f
sis De - o, glo - ri - a in ex -

Tenore
x - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex -

Bar
- ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex -

ace
utti
f

1 1 1
unisono

7
#

1 1

Carus-Verlag

6

Soli

p

Solo

p

6

cel - sis De - o.

cel - sis De

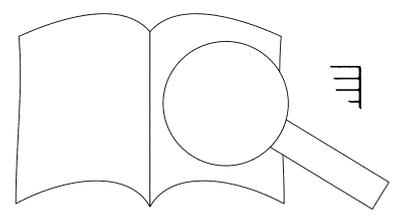
cel - sis

7

Tasto solo

p

pizz.



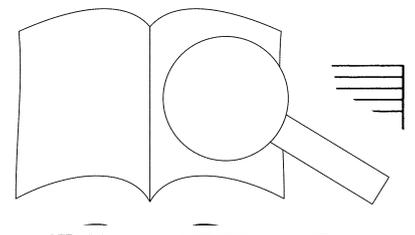
12

p Et i te ho - mi - ni - bus bo -

p pax ho - mi - ni - bus, et in

p Et in

p in



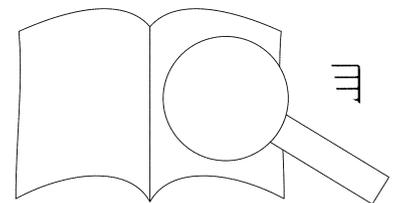
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

nae vo - lun ta - - nae vo - lun - ta - -

ter - ra pax us bo - nae vo - lun - ta - -

8 ter - ra ni - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - -

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



6 6 6 6 6 4 7 3

Musical score for the first system, measures 24-29. It features a vocal line with a 'Solo' marking and a piano accompaniment. Dynamics include 'f' and 'a2'.

Musical score for the second system, measures 30-35. It continues the vocal and piano parts from the previous system.

Musical score for the third system, measures 36-41. It continues the vocal and piano parts from the previous system.

Musical score for the fourth system, measures 42-47. It includes vocal lines with lyrics and a piano accompaniment.

tis, bo - tis.

tis, lun - ta - tis.

tis, vo - lun - ta - tis.

- nae vo - lun - ta - tis.

Musical score for the fifth system, measures 48-53. It includes a piano accompaniment with figured bass notation and an 'arco' marking.

6 6 6 6 6 4 5 3 arco

6 3 #

PROBE-PARTITUR

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

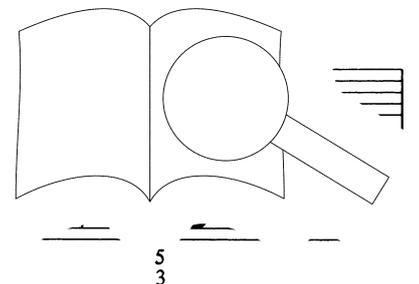
Three staves of musical notation. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line with a slur and a fermata, and a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *a2* is present above the first measure of each staff.

Two staves of musical notation, one in treble clef and one in bass clef. The music continues with a melodic line and a rhythmic accompaniment.

Three staves of musical notation. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line with a slur and a fermata, and a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *fz* is present above the first measure of each staff.

Vocal staves with lyrics. The lyrics are: "te, ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus te,". The music is in treble clef.

Two staves of musical notation, one in treble clef and one in bass clef. The music features a melodic line and a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *fz* is present above the first measure of each staff.



9 8
4 3

6 3
#

5
3

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

41

41

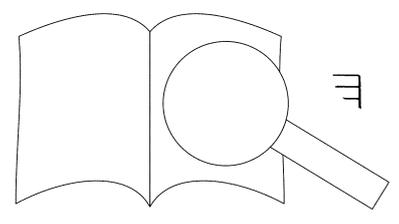
glo - ri - fi - ca - mus, glo - mus te, glo - ri - fi - ca - .

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

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

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

6 6 6 7 6 6 7 #



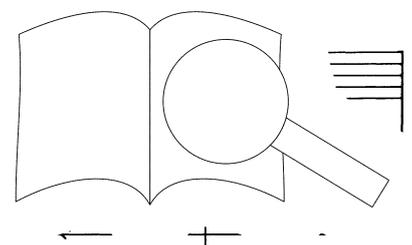
Musical score for the first system, measures 47-52. It features a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. Dynamics include 'a2' and 'fz'.

Musical score for the second system, measures 53-58. It continues the vocal and piano parts from the first system.

Musical score for the third system, measures 59-64. It continues the vocal and piano parts, with 'fz' dynamics.

Musical score for the fourth system, measures 65-70. It includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Lyrics include 'mus', 'Gra - ti - as a - gi - mus', and 'te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi'.

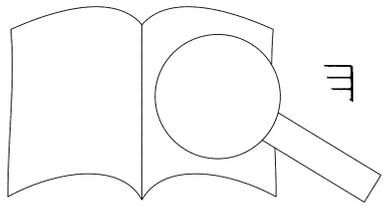
Musical score for the fifth system, measures 71-74. It features piano accompaniment with 'Tasto solo' marking and fingerings (5, 7, Cb #).



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

- ti - as a - ei - mus pro - pter ma - gnam
 ti - bi pro - pter ma - ri - am, pro - pter ma - gnam
 ti - bi p glo - ri - am, pro - pter ma - gnam
 - gnam glo - ri - am, pro - pter ma - gnam

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



58

Musical score for the first system, measures 58-62. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. The music includes dynamic markings 'fz' and 'a2'.

Musical score for the second system, measures 63-67. It features two treble clefs and one bass clef. The music includes dynamic markings 'fz' and 'a2'.

Musical score for the third system, measures 68-72. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. The music includes dynamic markings 'fz'.

Musical score for the fourth system, measures 73-77. It features four staves: three treble clefs and one bass clef. The lyrics "glo - ri - am tu - am." are written below the staves.

Musical score for the fifth system, measures 78-82. It features two treble clefs and one bass clef. The music includes dynamic markings 'fz'.

A diagram of an open book with a magnifying glass over it, and a small musical staff with notes.

b7
5

b6
4

6
3

#

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

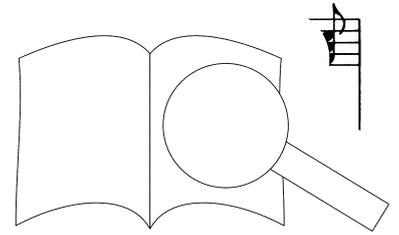
Musical score system 1, measures 64-68. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features various rhythmic patterns and dynamics, including a forte (fz) marking.

Musical score system 2, measures 69-72. It consists of two staves: one treble clef and one bass clef. The music continues with rhythmic patterns.

Musical score system 3, measures 73-76. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music includes a forte (fz) marking and a dynamic change to mezzo-forte (mf).

Musical score system 4, measures 77-80. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is mostly rests, indicating a section where the instruments are silent.

Musical score system 5, measures 81-84. It consists of two staves: one treble clef and one bass clef. The music includes a key signature change to one sharp (F#) and a dynamic marking of mezzo-forte (mf). Below the staves are fingering numbers: 9 8 3, 4 3, 6 3, 1 1 1.



* Zur Baßstimme siehe den Hinweis im Kritischen Bericht.

Do - - mi - ne Pa - - tris ex - - coe - le - stis,

Do - - Rex coe - le - stis,

- mi - ne De - us, Rex coe -

Do - - mi - ne De - us, Pa - - tris coe -

6 5 6 5
4 3 4 3

6 5 6 5
4 3 4 3

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

a2

ff

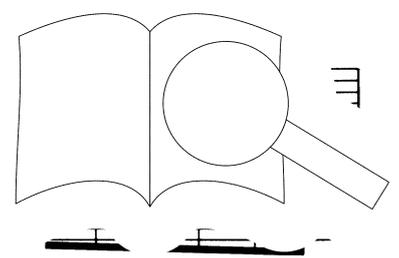
De - - us Pa - - ter o - mni - - pot - ens,

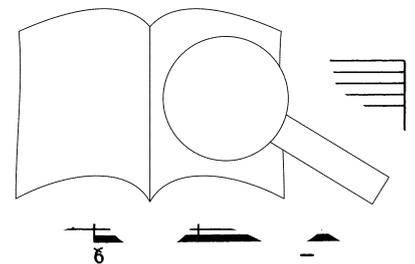
De - - us - - ter o - mni - - pot - ens,

le - sti - - us Pa - ter o - mni - - pot - ens,

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

unisono





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

82

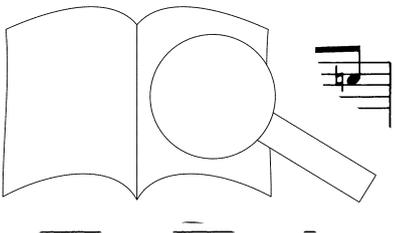
De - us Pa - o - mni -

De - us ter o - mni -

Pa - us Pa - ter o - mni -

Pa - ter o - mni -

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



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

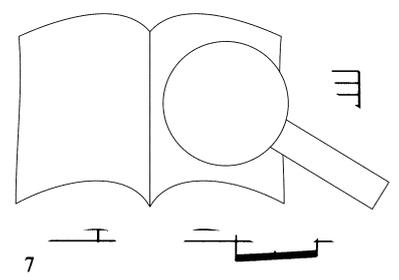
Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Do - mi - ni - ge - ni - te,
 - li u - ni - ge - ni - te,
 Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te,
 Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te.

Piano accompaniment for the bottom system.



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

PROBEPARTITUR

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

Musical score for three staves (treble, alto, bass) with 'a2' markings above the notes.

Musical score for a single treble staff.

Musical score for a single bass staff.

Musical score for a grand piano with treble, middle, and bass staves, including 'fz' and 'tr' markings.

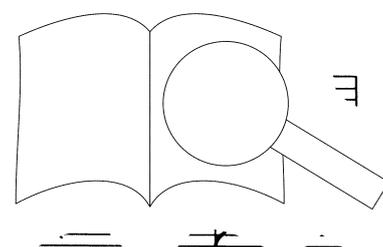
Do - mi-ne De - A - gnus

Do A - gnus

Je - us, A - gnus

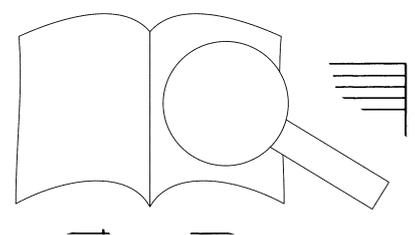
mi-ne De - us, A - gnus

Piano accompaniment for the vocal lines.



9 8 6
4 3 3 #

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

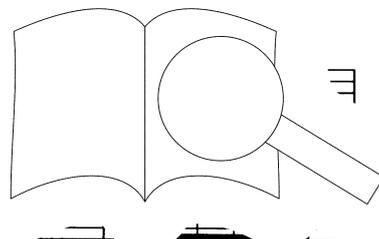


114

Fi - li - us

- tris, Fi - li - us Pa -

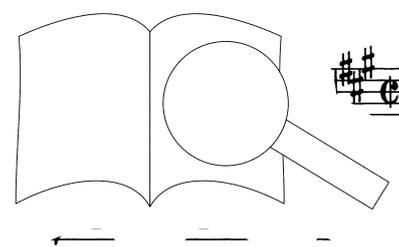
- tris, Fi - li - us Pa -



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

119

119



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

3. Qui tollis

Adagio 125

Flauto*

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in C (ad lib.)

Fagotto I, II

Corno I, II
in A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violonr

ε
(Vic
Contra.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Flauto*, Oboe I, II, Clarinetto I, II in C (ad lib.), Fagotto I, II, Corno I, II in A, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Violonr, and ε (Vic Contra.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is Adagio, and the rehearsal mark is 125. The Flauto* part has a dynamic marking of p. The Violino I, II, and Viola parts have dynamic markings of p. The Violonr part has a dynamic marking of fz. The ε (Vic Contra.) part has a dynamic marking of p. The score is marked 'Adagio Solo' for the ε (Vic Contra.) part. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the score. A logo for 'Carus-Verlag' is visible in the bottom right corner of the score area.

* Zur Verwendung der Flöte siehe das Vorwort und den Kritischen Bericht.

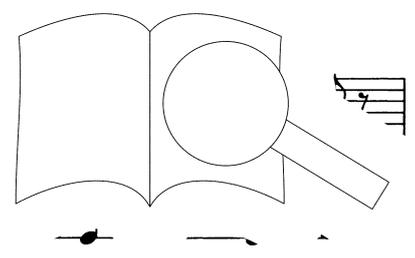
Musical score system 1, measures 1-4. It consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The first three staves are mostly empty, with some rests. The bass staff contains a melodic line starting with a half note G2, followed by a quarter note A2, and a half note B2.

Musical score system 2, measures 5-8. It consists of four staves. The first staff has a whole note chord G4-B4-D5. The second and third staves have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bass staff continues the melodic line from the previous system.

Musical score system 3, measures 9-12. It consists of four staves, all of which are empty with rests.

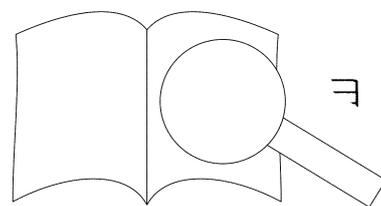
Musical score system 4, measures 13-16. It consists of one staff with a treble clef. It contains a melodic line with eighth notes and a slur over the first four measures.

Musical score system 5, measures 17-19. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with eighth notes. Below the staves are the numbers 6, 4, 7, 2, 8.



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

- lis, qui tol - lis pec - ca - - - ta



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

6 7 8
4 2

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

Musical score for measures 137-140, featuring four staves with rests.

Musical score for measures 141-144, featuring piano accompaniment with eighth notes and chords.

Musical score for measures 145-148, featuring vocal line and piano accompaniment.

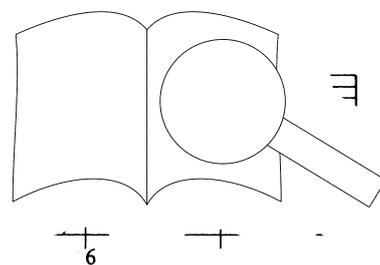
no - b'

- lis pec - ca - ta,

pec - ca - ta

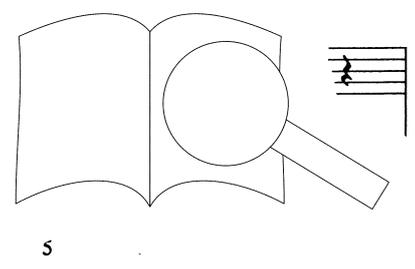
Musical score for measure 149, featuring piano accompaniment.

Musical score for measures 150-153, featuring piano accompaniment.



* Wahlweise oberer oder unterer Ton der Oktave zu singen.

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



148

fz *fz* *fz* *fz*

p *f*

p *f*

p *f*

Tutti p *f*

Mi - se - re - re mi - se - re - re

Tutti p *f*

mi - se - re - re

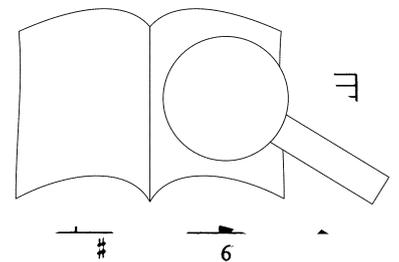
Tv *f*

- re, mi - se - re - re

bis. *f*

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

fz *fz*



153

p *f* *fz* *p*

p *f*

153

p *f* *p* *p*

no - bis, re no -

no - re re no -

no - se re re no -

no mi - se re re no -

fz *Tutti* *f*

PROBEPARTITUR

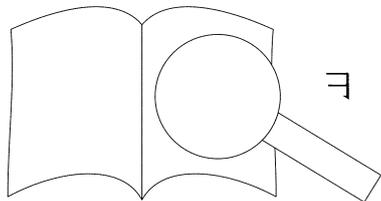
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, measures 157-160. It features a vocal line with a "Solo" marking and a piano accompaniment. Dynamics include "fz" and "p".

Musical score for the second system, measures 161-164. It continues the vocal and piano parts. Dynamics include "p" and "fz".

Musical score for the third system, measures 165-168. It includes vocal lines with "bis." markings and a piano accompaniment. The lyrics "Qui tol - - lis pec - ca - ta, pec -" are visible.

Musical score for the fourth system, measures 169-172. It features a piano accompaniment with a "Solo" marking and dynamics "fz" and "p". A large watermark "PROBE-PARTITUR" is overlaid on the page.



161

f p

f

f

a2

f

f

f

f

f

p

161

p

de - pre-ca - ti - o - nem

p

- sci-pe de - pre-ca - ti - o - nem

p

Su - - sci-pe de - pre-ca - ti - o - nem

Tutti f

p

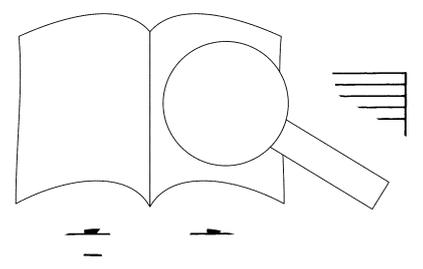
ca -i, su - - sci-pe de - pre-ca - ti - o - nem

f

Tutti

f

47

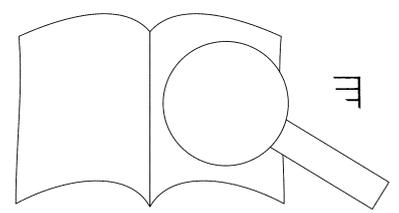


PROBEPARTITUR

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

no - stram, su - sci - ti - o - nem no - stram,
 no - stram, su - pre - ca - ti - o - nem no - stram,
 no - stram, de - pre - ca - ti - o - nem no - stram,
 no - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram,

Tutti Solo

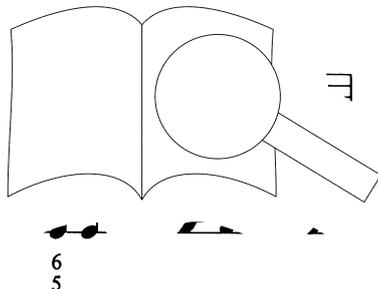


169

* Zur Flötenstimme der Takte 169-172 siehe den Kritischen Bericht.

PROBEPARTITUR

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



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

Mi - se - re no - bis, no - bis
(mi - se - re - re)

Mi - se re no - bis, no - bis
(mi - se - re - re)

Pa - tris. re no - bis, no - bis
(mi - se - re - re)

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

Tutti

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

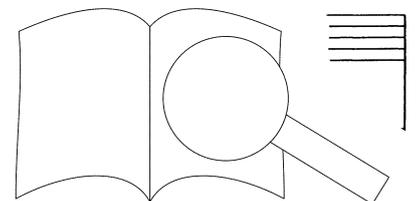
mi - se - re - re, se - re - re, mi - se -

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

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

Solo

6



* Zu den Oktavparallelen zwischen Sopran und Tenor siehe den Kritischen Bericht.

6
45

6
4

5
#

Musical notation for the first system, featuring vocal staves with melodic lines and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, continuing the vocal and piano parts.

Musical notation for the third system, including piano accompaniment with a prominent bass line.

lus Al - tis - si Je - - su Chri - ste.
 lus Al - Je - - su Chri - ste.
 lus si - mus, Je - - su Chri - ste.
 - si - mus, Je - - su Chri - ste.

Piano accompaniment for the second system and a diagram of a book with a magnifying glass over it.

PROBEPARTITUR

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

Do - mi-nus, tu so - tis - si - mus, Je -

Do - mi-nus, tu Al - tis - si - mus, Al -

Do - mi-ni - lus Al - tis - si - mus, Al -

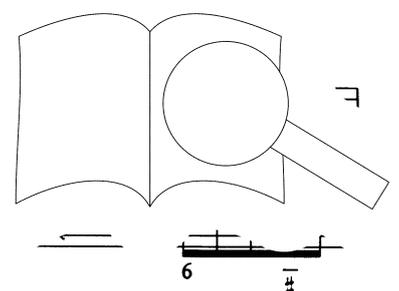
- lus Al - tis - si - mus, Al -

- - su Chri - - - - - su Chri - - ste.
 tis - - si - r Je - - su Chri - - ste.
 tis - - su, Je - - su Chri - - ste.
 Je - - su, Je - - su Chri - - ste.

PROBEPARTITUR

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

Più stretto



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

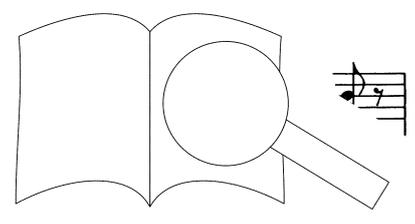
First system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment.

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

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

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i
 in glo - ri - a De - i
 Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i
 San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment.



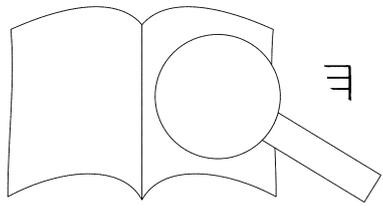
PROBEPARTITUR
 Ausgabegualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

men, a -

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

a - men, a - men,

a - - men. a -



6 6 6 8 6 46 6 10 10 6 8 10 10 6
-Cb 3 +Cb b

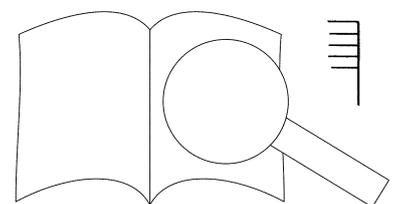
PROBEPARTITUR

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

254

men, a

men, a



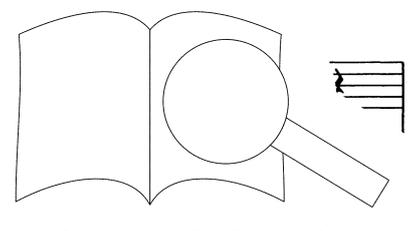
* Zur Lesart der Trompeten/Hörner siehe den Kritischen Bericht.

men, a - - - men,

men, a - - - men,

men, a - - - men,

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



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

270

f

a - - - men,

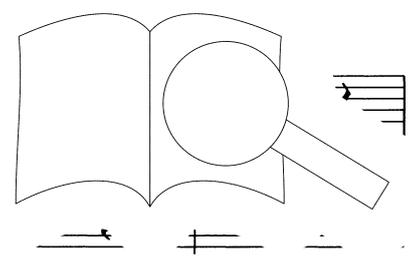
- - - men,

- - - men,

a - - - men,

- - - men,

a - - - men.



PROBEPARTITUR

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

285

p

285

Solo *Tutti f*

men, a - men,

men, a - men,

men, a - men,

a

Solo *senza Org*

p

7



Solo

a - men, a - men,

men, a - men, a - men.

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

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

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

Tutti

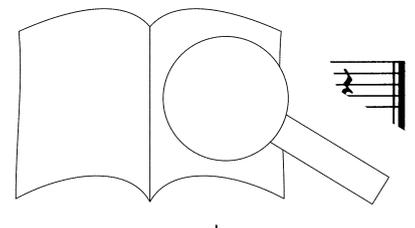
senza Org

pleno Org

f

-Cb

+Cb



PROBEPARTITUR

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

Credo

5. Credo in unum Deum

Allegro

Oboe I, II
(Clarineti tacent)

Fagotto I, II

Corno I, II in C
(ad lib.)
Clarino I, II
in C

Timpani
in c-G

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

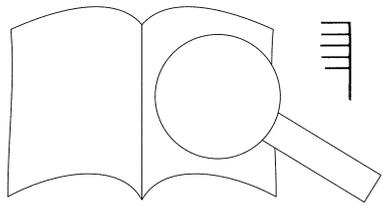
Tenore

Basso

Con.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Oboe I, II (with Clarinets tacet), Bassoon I, II, Horns I, II in C (ad lib.), Clarinets I, II in C, Timpani in c-G, Violins I and II, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Cymbals (Con.). The tempo is marked 'Allegro'. The score begins with a forte (f) dynamic. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with the lyrics 'Pa - trem, Cre - do, cre - do in u - num De - um,'. The Tenor part is marked 'Tutti f' and the Bass part is marked 'Tutti f'. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

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



* Siehe den Kritischen Bericht.

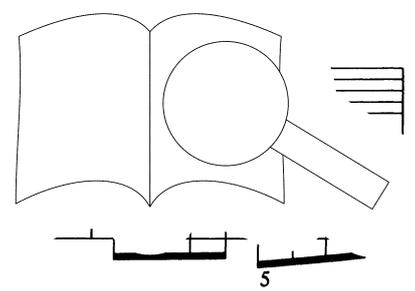
5

Tutti f
Et ex Pa - tre, ex

Tutti
u - num, in u - num Do-mi-num Je - sum,

Pa - trem
fa-cto-rem coe - li et ter - rae, et ter - rae, vi - si -

- en - tem, fa-cto-rem coe - li et ter - rae, et ter - rae.



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

Pa - tre na - tum an - a sae - - cu - la,

Je - sum Chri - stum De - i u - ni - ge - - ni - tum.

bi - li - um, et in - vi - si - bi -

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

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

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

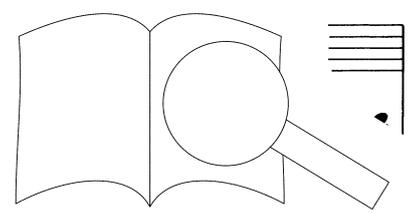
Empty musical staves for the second system.

Musical notation for the piano accompaniment in the second system.

Musical notation for the vocal line with lyrics in the second system.

sae - - cu - la. Ge - ni-tum, non
 De lu - men de lu - mi - ne, De -
 Je - ni-tum, non fa - ctum, non fa - ctum, con-sub -

Musical notation for the piano accompaniment in the third system.



* Siehe den Kritischen Bericht.