

Johann Michael

HAYDN

Missa in honorem Sanctae Ursulae Chiemsee-Messe MH 546

per Soli SATB, Coro SATB
2 Clarini, Timpani
2 Violini e Basso continuo
(Violoncello / Fagotto / Contrabbasso ed Organo)

herausgegeben von / edited by
Armin Kircher

J. M. Haydn · Ausgewählte Werke
Urtext

Partitur / Full score



Carus 54.546

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III
I. Kyrie (Soli SATB, Coro)	1
II. Gloria	
Gloria (Soli SATB, Coro)	9
Qui tollis (Soli TB, Coro)	19
Quoniam (Soli SATB, Coro)	29
III. Credo	
Credo in unum Deum (Soli SATB, Coro)	43
Et incarnatus est (Soli SATB)	50
Et resurrexit (Soli SATB, Coro)	57
IV. Sanctus (Coro)	82
V. Benedictus	
Benedictus qui venit (Solo S, Coro)	87
Osanna (Coro)	100
VI. Agnus Dei	
Agnus Dei (Soli SATB, Coro)	103
Dona nobis pacem (Solo S, Coro)	111
Kritischer Bericht	124

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (CV 54.546), Klavierauszug (CV 54.546/03),
Chorpartitur (CV 54.546/05), 3 Harmoniestimmen
(CV 54.546/09), Violino I (CV 54.546/11),
Violino II (CV 54.546/12), Violoncello/Fagotto/Contrabbasso
(CV 54.546/13), Organo (CV 54.546/49).

Vorwort

Neben Wolfgang Amadeus Mozart, der im Jahr 1781 seine Vaterstadt verließ, war Johann Michael Haydn (1737–1806) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der bedeutendste Musiker, der am fürsterzbischöflichen Hof in Salzburg wirkte. Obwohl Haydns Schaffen alle damals üblichen Gattungen der Musikpflege umfasste, war er zu seinen Lebzeiten vor allem als Kirchenmusiker bekannt und geschätzt. „Mozart erkannte ihn für den größten Kirchenkomponisten – seine Frau konnte ihm keine angenehmere Überraschung machen als mit einer Michael Haydn-Partitur“, weiß Sigismund Ritter von Neukomm zu berichten.¹ Georg August Griesinger überliefert Joseph Haydns Meinung über die Bedeutung des um fünf Jahre jüngeren Bruders als Komponist liturgischer Musik: „In der Kirchenmusik verdienen 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.“² In der bereits zwei Jahre nach J. M. Haydns Tod „zum Besten seiner Wittve“ erschienenen Biographie wird ausdrücklich auf die pastorale Wirkung seiner geistlichen Werke hingewiesen: „Er zog die Herzen mit unwiderstehlicher Gewalt zu Gott empor, erregte heilige Gedanken, belebte das Andachtsgefühl, und wußte es in stäter [!] Wärme zu erhalten.“³ Überschwänglich fällt E. T. A. Hoffmanns Beurteilung aus: „Jeder Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur weiß, und wußte schon längst, daß Michael Haydn, als Kirchencomponist, unter die ersten Künstler dieses Faches, aus jeder Zeit und jeder Nation gehört.“⁴

Johann Michael Haydns kirchenmusikalische Kompositionen entstanden in erster Linie für die Feier der Liturgie, zur Ehre und Verherrlichung Gottes. Der von Bescheidenheit geprägte Charakter Haydns mag als Grund dafür angesehen werden, dass er die Drucklegung seiner Werke ablehnte. Sein 43-jähriges Wirken in Salzburg blieb deshalb großteils ohne Resonanz. Dennoch verbreiteten sich seine geistlichen Werke bereits zu Lebzeiten in zahlreichen Abschriften im österreichischen, bayerischen und böhmischen Raum. Dies trug dazu bei, dass Haydns kirchenmusikalisches Schaffen nie ganz in Vergessenheit geriet. Der von ihm originär ausgeprägte kirchenmusikalische Stil, wie er beispielhaft in den „in pieno“-Werken anzutreffen ist, wirkte vorbildlich für die Neuorientierung der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, die im restaurativen Anspruch des Caecilianismus ihren Höhepunkt fand. In der *Biographischen Skizze* 1808 wird als Muster für „den ächten Kirchenstyl“ zur „Vervollkommnung der musikalischen Welt“ „die Herausgabe der vorzüglichsten Sparten unseres großen Meisters“ (M. Haydn) gefordert.⁵

Geboren wurde Johann Michael Haydn am 13. September 1737 in Rohrau an der Leitha in Niederösterreich, nahe der ungarischen Grenze, als sechstes Kind des Wagnermeisters Mathias Haydn und seiner Frau Anna Maria Koller. Das familiäre Musizieren – Vater Haydn hatte „die Harfe zu klimpern gelernt“ und war „mit einer guten Tenorstimme ausgestattet“⁶ – gehörte zu seinen ersten musikalischen Eindrücken. Im Jahr 1745 wurde Johann Michael, wie zu-

vor sein älterer Bruder Joseph, Sängerknabe am Kapellhaus zu St. Stephan in Wien, wo er ein breit gefächertes kirchenmusikalisches Repertoire kennen lernte. Von Georg Reutter d. J. erhielt er in der Tradition des Johann Joseph Fux Unterricht in Kontrapunkt und Komposition. Noch während seiner Ausbildung entstand im Jahr 1754 die erste datierte Komposition des damals Siebzehnjährigen: die *Missa in honorem Sanctissimae Trinitatis* (MH 1).

Von März 1760 bis zum Frühjahr 1762 stand Haydn als Kapellmeister im Dienst von Adam Freiherr Patáchich von Zajezda, dem Bischof von Großwardein (im heutigen Rumänien). Auf Vermittlung des Neffen des Salzburger Fürsterzbischofs Graf Schrattenbach kam er im Jahr 1763 nach Salzburg, wo er sich am 24. Juli „im Saal zu Mirabell“ bei der Tafelmusik als „fremder Componist aus Wien“⁷ vorstellte und unter Verweis auf seine zu „verschiedenen Mahlen bezeugte Musicalische Erfahrung“⁸ um eine Anstellung am fürsterzbischöflichen Hof bewarb. Am 14. August 1763 wurde er zum „Hofmusicus und Concertmeister“ mit einem monatlichen Gehalt von 25 Gulden ernannt. Haydn wird Mozart erst 1766 nach dessen Rückkehr von der großen Europa-Reise (Ende November) in Salzburg begegnet sein.

Zusammen mit Wolfgang Amadeus Mozart und Anton Cajetan Adlgasser wurde Johann Michael Haydn beauftragt, das dreiteilige Fastenatorium *Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebotes* zu vertonen, welches im März 1767 zur Aufführung kam. Am 17. August 1768 vermählte sich Haydn mit der Hofsängerin Maria Magdalena Lipp, Tochter des Domstiftsorganisten Franz Ignaz Lipp, einer hervorragenden Sopranistin. Den Tod ihres einzigen Kindes, Aloisia Josepha, das am 27. Januar 1771 noch vor Vollendung des ersten Lebensjahres verstarb, hat Haydn sein Leben lang nicht verwunden. Unter dem Eindruck der persönlichen Trauer entstand zum unerwarteten Tod von Fürsterzbischof Sigismund Graf Schrattenbach, einem im Volk sehr beliebten Landesfürsten und großen Freund und Mäzen der Künste, innerhalb von zwei Wochen im Dezember 1771 das *Requiem in c*, Haydns verinnerlichtestes und tiefgehendstes Werk.

¹ 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.

² Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 115 (neu hg. v. Peter Krause, Leipzig 1979).

³ Joseph Otter, Georg Schinn und P. Wergand Rettensteiner, *Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen, und zum Besten seiner Wittve herausgegeben*, Salzburg 1808, S. 29–30.

⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung* (1812).

⁵ wie Anm. 3

⁶ Griesinger, S. 7.

⁷ Salzburger Hofdiarium, zitiert nach Hans Jancik, *Michael Haydn. Ein vergessener Meister*, Zürich, Leipzig, Wien 1952, S. 37.

⁸ Anstellungsgesuch Johann Michael Haydns, zitiert nach Jancik, S. 60.

Hieronimus Graf Colloredo, Schrattenbachs Nachfolger als Salzburger Fürsterzbischof, war ein eifriger Vertreter aufklärerischen Gedankengutes und beeinflusste mit seinen Reformen nachhaltig das kompositorische Schaffen von Haydn. Möglicherweise ist das der Grund, der J. M. Haydn nach dem Zeugnis von Sigismund Neukomm bewogen hat, „die Kirchenmusik ganz gegen seinen Geschmack [...] zu seinem Genre zu machen.“⁹ Auf Veranlassung seines neuen Dienstherrn entstanden ca. 130 Vertonungen des liturgischen Gradualtextes, mit denen die zwischen Epistel und Evangelium eingeschobenen Kirchenisonaten ersetzt werden mussten, und Vertonungen muttersprachlicher Texte, als deren bedeutendstes Beispiel die bis zum heutigen Tag verbreitete deutsche Singmesse *Hier liegt vor deiner Majestät* zu nennen ist.

Nach dem Tod von Anton Cajetan Adlgasser (1777) wurde Haydn die Organistenstelle an der Dreifaltigkeitskirche übertragen, und am 30. Mai 1782 wurde er nach Mozarts Zerwürfnis mit dem Salzburger Hof als dessen Nachfolger zum 1. Hof- und Domorganisten ernannt. Damit übernahm er ebenfalls die Unterrichtstätigkeit am Salzburger Kapellhaus. Als Lehrer war Haydn überaus geschätzt. Unter seinen Schülern finden sich wichtige Namen wie Anton Diabelli (1781–1858), Sigismund R. v. Neukomm (1778–1858) und Carl Maria von Weber. Für die Kapellknaben entstand eine Reihe von liturgischen Werken in der Besetzung für drei Oberstimmen, darunter die *Missa Sti. Aloysii* (MH 257) und die *Missa Sti. Leopoldi* (MH 837), Haydns letzte vollendete Komposition.

In den beiden letzten Lebensjahrzehnten rückte der vokale Bereich in den Vordergrund der kompositorischen Tätigkeit Haydns. Seine beiden letzten Symphonien in A und B entstanden im Juli 1789, danach widmete er sich fast ausschließlich der geistlichen und auch der weltlichen Vokalmusik. Mit den gleichstimmigen deutschen Liedern, für die geselligen Treffen mit seinem Freundeskreis geschrieben, begründete Haydn die neue Gattung des vierstimmigen Männerquartetts, die über seinen Schülerkreis von der Romantik aufgegriffen und weiterentwickelt wurde und als Ausgangspunkt der Männerchorbewegung zu sehen ist.

Durch Vermittlung seines Bruders Joseph wurde Haydn von Fürst Nikolaus II. Esterházy („der Prächtige“) im Jahr 1802 die Übernahme der Vizekapellmeisterstelle an dessen Hof in Eisenstadt angeboten. Obwohl die politischen Unruhen der Jahrhundertwende auch vor Salzburg nicht Halt machten und Haydn beim Einfall der Franzosen in die Stadt bedroht und geplündert wurde, blieb er in Salzburg. Zwei Reisen führten ihn 1798 und 1801 nach Wien, wo er der zweiten Gemahlin von Franz I., Kaiserin Marie Theresie, die von ihr bestellte *Missa sub titulo Sanctae Theresiae* (MH 796) überbrachte. In der Folge entstanden für den kaiserlichen Hof eine Reihe von Werken: *Missa sub titulo S. Francisci Seraphici* (MH 826), *Graduale Cantate Domino* (MH 828), *Offertorium Domine Deus* (MH 827) und *Te Deum in D* (MH 829). Ehrend für Haydn waren zudem ein Kompositionsauftrag des spanischen Hofes, die *Missa hispanica* (MH 422) für Doppelchor und Orchester, und die Aufnahme in die „Königliche Schwedische Musikakademie“ im Jahr 1804.

An den Folgen zweier schwerer Unfälle verstarb Haydn am 10. August 1806. Am 13. August wurde er in der Kommune-Gruft auf dem Friedhof St. Peter beigesetzt. Sein letztes Werk, das *Requiem in B* (MH 838), das die Kaiserin Marie Theresie im Jahr 1805 in Auftrag gegeben hatte, blieb unvollendet und bricht nach 21 Takten im „Liber scriptus“ der Sequenz „Dies irae“ ab.

Bereits zum 15. Todestag des „Salzburger Haydns“, den eine beinahe überschwängliche Liebe mit Stadt und Land verband, wurde am 10. August 1821 in der Stiftskirche St. Peter zu Ehren des Komponisten ein Denkmal enthüllt, das mit Hilfe von Spenden „seiner Freunde und Verehrer“ errichtet wurde. In berührenden Worten berichtete Franz Schubert, der auf der Durchreise nach Gastein im August 1825 in Salzburg weilte, seinem Bruder Ferdinand die Eindrücke vom Besuch des Grabmonumentes in St. Peter: „Es wehe auf mich, dachte ich mir, dein ruhiger, klarer Geist, du guter Haydn, und wenn ich auch nicht so ruhig und klar sein kann, so verehrt dich doch gewiss Niemand auf Erden so innig als ich. (Eine schwere Thräne entfiel meinen Augen ...).“¹⁰

Unter den über 30 Vertonungen des lateinischen Ordinariumstextes, die von Johann Michael Haydn überliefert sind, nimmt die *Missa in honorem Sanctae Ursulae* (MH 546) eine Sonderstellung ein; man kann sie als seine „mozartscheste“ Messvertonung bezeichnen. Das Werk ist eine meisterliche Verbindung von formaler Konzentration, musikalischer Schönheit und liturgischer Zweckbestimmung. Liedhafte Melodik, Einheit des motivischen Materials und ausgewogener Zusammenklang von festlichen und meditativen Abschnitten machen diese Messe zu einem von Haydns gelungensten und inspiriertesten Werken. Bei der musikalischen Ausdeutung des liturgischen Textes folgte Haydn der Tradition phantasievoller Allegoresen, die alle Einzelheiten der Messe mit Ereignissen aus dem Leben Jesu in Verbindung bringen. Ähnlich wie bei den vielen Messandachten kam der Kirchenmusik nach Meinung der Theologen damaliger Zeit die Aufgabe zu, bei den gläubigen Laien ein vertieftes Verständnis der Messe als Mittelpunkt des religiösen Lebens auszuprägen. 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 sollte.

In der Instrumentation sieht Haydn in seiner *Missa in honorem Sanctae Ursulae* das um zwei Trompeten und Pauken erweiterte Salzburger Kirchentrio vor, das außer dem Orgelcontinuo zwei Violinen und einen Streich-Bass vorsieht. Die Verwendung von Trompeten und Pauken steht für den Typus der „Missa solemnis“, wie er im süddeutschen Raum bei feierlichen Anlässen gebräuchlich war. Im kirchenmusikalischen Werk von W. A. Mozart entsprechen die *Spatzen-Messe* KV 220, die *Piccolomini-*

⁹ wie Anm. 1

¹⁰ Brief vom 12. September 1825, zitiert nach Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel, Basel, Paris, London, New York 1964, S. 314.

Messe KV 258 und die *OrgelSolo*-Messe KV 259 diesem Typus der Festmesse, den man wegen seiner Kürze „*Missa brevis et solemnitas*“ nennt.

In der klassischen Kirchenmusik ist die Anweisung „*con sordino*“ für die Verwendung eines Dämpfers in den Violinen selten anzutreffen. Haydn schreibt in der vorliegenden Messe an drei Stellen den gedämpften Klang der Streicherstimmen vor: im „*Qui tollis*“ des *Gloria*, im „*Et incarnatus est*“ des *Credo* und zu Beginn des *Agnus Dei*. Die dunklere Klangfarbe steht in diesen Teilen für eine verinnerlichte Grundhaltung der musikalischen Textdeutung. Ein Vergleich mit der *Krönungsmesse* KV 317 von W. A. Mozart liegt nahe, wo im „*Et incarnatus est*“ und bei der Begleitung des Solosoprans im *Agnus Dei* ebenfalls Violinen „*con sordino*“ vorgesehen sind.

Die Komposition der *Missa in honorem Sanctae Ursulae*, die auch den traditionellen Beinamen *Chiemsee-Messe* trägt, fällt in eine überaus fruchtbare Periode von Haydns Schaffen, die für den Zeitraum von 1782 bis 1795 angegeben werden kann. Mit großem Fleiß arbeitete er beinahe täglich an seinen Werken. Eine Eintragung am Ende des Autographs nennt mit dem 5. August 1793 das Datum der Fertigstellung der *Chiemsee-Messe*. Auf einer Partiturabschrift des Salzburger Musikverlegers Benedikt Hacker (einem Freund und Schüler Michael Haydns, 1769–1829), die sich im Besitz des Münchener Karl Emil von Schafhütl (1803–1890) befand, klärt ein Vermerk, wie es postum zum Zweitnamen „*Chiemseemesse*“ kam: „Michael Haydn schrieb diese Messe zum Namenstag einer Klosterfrau zu Kloster Frauenwörth im Chiemsee Sebastiana Oswald, auf die er sehr viel hielt.“ Sie war eine der begabtesten Musikerinnen unter den Frauenwörther Nonnen, eine ausgezeichnete Geigerin und Sängerin.

Ursula Anna Josepha, so der Taufname von Maria Sebastiana, wurde am 19. August 1772 in München als eines von sechs Kindern des kurfürstlichen Rechnungs-Justifikanten beim Mautdirektorium Johann Baptist Oswald und seiner Ehefrau Katharina geboren. Unterrichtet wurde sie im Landshuter Ursulinen-Kloster. Dort konnte sie „nach ihrem Bestreben die Music, Geigen und Singen erlernen.“ Am 15. April 1790 wurde das musikbegabte Mädchen als Novizin im Benediktinerinnen-Kloster Frauenchiemsee aufgenommen. Kurz vorher sind, so merkte Äbtissin Luitgard an, drei Konventualfrauen verstorben, „die der Music allenthalb kundig waren“, weshalb sie „sowohl den Choral als Figural Chor widerum besezen“ wolle.¹¹ Um noch vor der Vollendung ihres 21. Lebensjahres die Profess ablegen zu dürfen, suchte ihr verwitweter Vater, inzwischen Fischermeisteramts-Verweser in Feldwies, am 14. Juni 1792 um eine Ausnahme von dieser Regelung an. Sein Antrag wurde jedoch abgelehnt, sodass seine Tochter erst am 19. August 1793, an ihrem 21. Geburtstag, die Ordensgelübde ablegen durfte. Als im Jahr 1801 auf Veranlassung einiger Konventualinnen eine Untersuchungskommission das Kloster visitierte, beklagten sich drei Chorfrauen, darunter M. Sebastiana, über das Klosterleben und ihre Mitschwester. Der Salzburger Fürsterzbischof schloss in einem Schreiben vom 2. Okto-

ber 1801 die unzufriedenen Frauen von der Klostergemeinschaft aus. Noch im selben Jahr zog M. Sebastiana zu ihrer Schwester; über ihren weiteren Lebenslauf sind keine Daten bekannt.

Wann Haydns Messe auf Frauenchiemsee zum ersten Mal erklang, ob zur feierlichen ewigen Profess von M. Sebastiana am 19. August 1793 oder zu ihrem Namenstag am 21. Oktober, kann letztlich nicht geklärt werden. Wahrscheinlich war Haydn, der die beiden Inselklöster Frauen- und Herrenchiemsee gerne besuchte, bei der Aufführung seiner *Chiemsee-Messe* anwesend. Im Zusammenhang mit der Komposition der Messe ist Haydns zweisätziges Offertorium *Exaltabo te* (MH 547) entstanden, die er am 9. August 1793 vollendet hat.

Die *Missa in honorem Sanctae Ursulae* fand rasche Verbreitung, was zahlreiche Abschriften der Messe bekunden. Zeitgenössisches Notenmaterial wird u.a. in den Musikarchiven der österreichischen Klöster Göttweig (1793), Seitenstetten (1797), St. Florian (1799), Kremsmünster, Lambach, Klosterneuburg, Heiligenkreuz, Melk, Schlierbach, Reichersberg und Wilhering und der Hofburgkapelle (Abschrift von Joseph Eybler) aufbewahrt. Im Musikalienbestand von Frauenwörth allerdings blieb keine Abschrift des Werkes erhalten. Beeinflusst durch das romantische Klangideal erfuhr das Werk im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts mehrfach eine instrumentale Erweiterung.¹²

Herausgeber und Verlag danken Herrn Dr. Rainer Boss für die redaktionelle Arbeit und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien für die Genehmigung zur Edition nach dem Partiturautograph.

Salzburg, Januar 2005

Armin Kircher

¹¹ Zitiert nach Robert Münster, „Musik auf Frauenchiemsee in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und nach der Säkularisation“, in: *Kloster Frauenchiemsee 782–2003*, hg. v. Walter Brugger und Manfred Weitlauff, Weißenhorn 2003, S. 651–664.

¹² Bei Werkabschriften in nachfolgenden Musikarchiven finden sich instrumentale Erweiterungen: Wasserburg (WS 373) – Flöte 1,2; Altötting – Klarinette 1,2 / Horn 1,2; Hofkapelle München – Viola 1,2 / Oboe 1,2 / Horn 1,2.

Foreword (abridged)

Along with Wolfgang Amadeus Mozart, who left the town of his birth in 1781, Johann Michael Haydn (1737–1806) was the most important musician who worked at the Court of the Prince-Archbishop of Salzburg during the second half of the 18th century. Although Haydn produced works in all the musical forms common in his day, it was above all as a composer of church music that he was known and appreciated.

It was probably as a result of his natural modesty that he did not want his works to be published. For this reason little was known in the music world of the 43 years of his work at Salzburg. Nevertheless, manuscript copies of his liturgical works found their way to many places in Austria, Bavaria and Bohemia, so that his church music was never entirely forgotten. His original church music style, which is demonstrated in his „in pieno” works in an exemplary manner, was to influence the new orientation of church music in the 19th century, culminating in the reforms of the Cecilian Movement.

Johann Michael Haydn was born on 13 September 1737 in Rohrau an der Leitha, in Lower Austria, near the Hungarian border, as the sixth child of the wheelwright Mathias Haydn and his wife Anna Maria Koller. In 1745 Johann Michael followed his elder brother Joseph by becoming a choirboy at St. Stephen's Cathedral in Vienna, where he learned a vast repertoire of church music. Georg Reutter, Jr. taught him counterpoint and composition in the strict tradition of Johann Joseph Fux.

From March 1760 until the spring of 1762 Haydn was Kapellmeister to Adam Baron Patachich von Zajezda, Bishop of Grosswardein (now in Romania). Through an initiative of the nephew of the Prince-Archbishop of Salzburg, Count Schrattenbach, he came to Salzburg in 1763, where he applied for a position at the Prince-Archbishop's Court, and on 14 August 1763 he was appointed „Court musician and concert master.” Haydn first met Mozart in Salzburg on the latter's return from his long European tour (at the end of November 1766).

On 17 August 1768 Haydn married the Court singer Maria Magdalena Lipp. The death of their only child, Aloisia Josepha, on 27 January 1771, when she was less than a year old, was an event which Haydn never overcame. Under the impression of this personal grief and at the time of the unexpected death of Prince-Archbishop Sigismund Count Schrattenbach, who was a ruler greatly loved by his people and a true friend and patron of the arts, Haydn composed within two weeks in December 1771 the *Requiem in C minor*, which is his most deeply personal and profound work.

Hieronymus Count Colloredo, Schrattenbach's successor as Prince-Archbishop of Salzburg, was an enthusiastic supporter of the ideas of the Enlightenment, and his reforms had a lasting effect on Haydn's compositions. According to Sigismund Neukomm, this was possibly what caused

J. M. Haydn „to make church music, entirely contrary to his taste his own genre.” In accordance with his new employer's wishes, he wrote some 130 settings of liturgical Gradual texts, and of texts in German.

Following the death of Anton Cajetan Adlgasser (1777) the position of organist of the Trinity Church was transferred to Haydn, and on 30 May 1782, after Mozart's break with the Salzburg Court, Haydn succeeded him as 1st Court and Cathedral organist. With this post he also assumed responsibility for instructing the choristers at Salzburg.

During the last two decades of his life vocal music was in the forefront of Haydn's compositions. With his German songs for equal voices, written for social gatherings with his friends, Haydn created the new genre of the four-part quartet for male voices.

In 1802, through the good offices of his brother Joseph, Haydn was offered by Prince Nikolaus II Esterházy („the magnificent”) the position of Vice-Kapellmeister of his Court at Eisenstadt. In 1798 and 1801 he visited Vienna, where he presented to the second wife of Franz I, the Empress Marie Therese, the *Missa sub titulo Sanctae Theresiae* (MH 796) which she had commissioned. There followed a series of other works for the Imperial Court: *Missa sub titulo S. Francisci Seraphici* (MH 826), gradual *Cantate Domino* (MH 828), offertory *Domine Deus* (MH 827) and *Te Deum in D* (MH 829). In addition, Haydn was honored with a commission from the Court of Spain for the *Missa hispanica* (MH 422) for double choir and orchestra, and by his admission to the „Royal Swedish Academy of Music” in 1804.

As the result of two serious accidents Haydn died on 10 August 1806. On 13 August he was buried in St. Peter's Cemetery. His last work, the *Requiem in B flat major* (MH 838), which the Empress Marie Therese had commissioned in 1805, remained unfinished.

Already on 10 August 1821, the 15th anniversary of the death of the „Salzburg Haydn,” who was bound to the town and country with an almost overabundant love, a monument in honor of the composer was unveiled in St. Peter's Church; it had been erected with the help of contributions „from his friends and admirers.”

Among the more than 30 surviving settings of the Latin Mass by Johann Michael Haydn, the *Missa in honorem Sanctae Ursulae* (MH 546) has a place of its own; it can be described as his „most Mozartian” setting of the Mass. The work is a masterly combination of formal concentration, musical beauty and liturgical function. Songlike melody, unity of motivic material and a harmonious balance between its festive and meditative sections make this Mass one of Haydn's most successful and inspired works. In his musical interpretation of the liturgical text Haydn followed the tradition of imaginative allegory, relating every detail in the Mass to the events in the life of Jesus.

In the instrumentation of his *Missa in honorem Sanctae Ursulae* Haydn added two trumpets and timpani to the Salzburg church trio of two violins and a bass stringed instrument, with organ continuo. The use of trumpets and timpani was typical of the „missa solemnis“ performed on festive occasions in southern German speaking countries.

The instruction „con sordino,“ which indicates the use of a mute by the violins, is seldom encountered in classical church music. In three places in this Mass, however, Haydn calls for the strings to be muted: in the “Qui tollis” of the *Gloria*, in the „Et incarnatus est“ of the *Credo*, and at the beginning of the *Agnus Dei*. In these places the darker tone color creates a deeply personal approach to the musical interpretation of the words.

The composition of the *Missa in honorem Sanctae Ursulae*, also traditionally known as the *Chiemsee-Messe*, dates from a very fruitful period of Haydn’s creative career, between 1782 and 1795. During that period he worked assiduously on his compositions almost every day. An entry at the end of the autograph score shows 5 August 1793 as the date of completion of the *Chiemsee-Messe*. On a copy of the score made by the Salzburg music publisher Benedikt Hacker (a friend and pupil of Michael Haydn, 1768–1829), which came into the possession of Karl Emil von Schafhäütl in Munich (1803–1890), there is a note which explains this work’s posthumous, alternative title. Michael Haydn wrote this Mass for the name day of a nun in the convent of Frauenwörth, Chiemsee, Sebastiana Oswald, whom he held in high regard. An excellent violinist and singer, she was one of the most musically gifted among the Frauenwörth nuns.

Ursula Anna Josepha, the baptismal name of Maria Sebastiana, was born in Munich on 19 August 1772, one of the six children of the minor government official Johann Baptist Oswald and his wife Katharina. She was taught at the Landshut Ursuline convent. There she was able, „through her own efforts, to learn music, the violin and singing.“ On 15 April 1790 this musically gifted girl was admitted as a novice into the Benedictine convent of Frauenchiemsee. According to the rules of the order, she was required to wait to take her vows as a nun until she reached the age of 21. However, on 14 June 1792 her father, now a widower, sought an exception to this rule. His request was denied and thus she was not able to take her vows until she her 21st birthday on 19 August 1793. When in 1801 officials visited the convent in response to complaints by some of the sisters, three of them, including M. Sebastiana, complained about life in the convent and about some of their fellow nuns. In a document dated 2 October 1801 the Prince-Archbishop of Salzburg expelled the dissatisfied nuns from the convent. That year M. Sebastiana went to live with her sister. No information is known about her later life.

When Haydn’s Frauenchiemsee Mass was first performed, whether it was on the occasion of the solemn profession of M. Sebastiana, 19 August 1793, or on her name day of 21 October, is not known for certain. In connection with

the composition of this Mass Haydn wrote his two-movement offertorium *Exaltabo te* (MH 547), which he completed on 9 August 1793.

The *Missa in honorem Sanctae Ursulae* soon became widely known, as is proven by the existence of numerous manuscript copies of it. In light of the backdrop of the romantic sound ideal, the instrumentation of this work was expanded several times during the first third of the 19th century.

The editor and publisher wish to thank Dr. Rainer Boss for his editorial work, and the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, for permitting this publication based on the autograph score.

Salzburg, January 2005
Translation: John Coombs

Armin Kircher

Avant-propos (abrégé)

Outre Wolfgang Amadeus Mozart, qui délaissa la ville natale en 1781, Johann Michael Haydn (1737–1806) fut le musicien le plus important de la deuxième moitié du XVIII^e siècle à la cour du prince-archevêque de Salzbourg. Et bien que son œuvre recouvre l'ensemble des genres de l'époque, il fut surtout connu et estimé de son vivant en tant que musicien d'église.

Son naturel, tout empreint de modestie, explique sans doute qu'il n'ait pas tenu à diffuser ses œuvres en les faisant imprimer. Ses 43 années d'activité à Salzbourg demeurèrent de la sorte sans grand retentissement auprès des sésails musicaux de l'époque. Nonobstant, de nombreuses copies de ses œuvres liturgiques se propagèrent en Autriche, en Bavière et en Bohême, lui permettant ainsi de ne jamais tout à fait tomber dans l'oubli. La grande autonomie de style, caractéristique de la musique sacrée de Haydn, et qui s'exprime de manière exemplaire dans ses œuvres « in pieno », rejaillit comme un modèle sur la réorientation de la musique d'église au XIX^e siècle, laquelle atteint son apogée dans le mouvement cécilien, fer de lance de la réforme.

Michael Haydn naquit le 13 septembre 1737 à Rohrau sur la Leitha en Basse-Autriche, non loin de la frontière hongroise, sixième enfant du charbonnier Mathias Haydn et de sa femme Anna Maria Koller. Tout comme son frère aîné Joseph avant lui, Johann Michael devint en 1745 petit chanteur à la chapelle de la cathédrale Saint-Étienne de Vienne où il découvrit un large répertoire de musique sacrée. Georg Reutter le Jeune lui enseigna la composition et le contrepoint dans la tradition d'un Johann Joseph Fux.

De mars 1760 au printemps 1762, Haydn fut au service du baron Adam Patáchich von Zajezda, évêque de Grosswardein (actuellement en Roumanie) en tant que maître de chapelle. Par l'entremise du neveu du comte Schrattenbach, prince-archevêque de Salzbourg, il se rendit dans cette ville en 1763 pour y briguer un poste à la cour de l'archevêque. Le 14 août 1763, il fut nommé « musicien de la cour et premier violon ». Il est probable que Haydn ne rencontra Mozart qu'en 1766, au moment où ce dernier revint à Salzbourg après son grand périple européen (fin novembre).

Le 17 août 1768, Haydn épousa Maria Magdalena Lipp, cantatrice à la cour. Haydn ne se remit jamais de la mort de leur fille unique, Aloisia Josepha, survenue le 27 janvier 1771 alors qu'elle n'avait même pas un an. Il était encore sous le coup de ce deuil personnel lorsqu'à l'occasion du soudain décès du prince-archevêque, le comte Sigismund Schrattenbach, un souverain aimé de son peuple, grand ami et mécène des arts, il conçut en l'espace de deux semaines, au mois de décembre 1771, le *Requiem en ut mineur*, son œuvre la plus intime et la plus profonde.

Le comte Hieronymus Colloredo, successeur de Schrattenbach au poste de prince-archevêque de Salzbourg, était un représentant zélé de la pensée des Lumières et influença

durablement l'œuvre de Haydn de par ses réformes. Sans doute est-ce là la raison qui poussa J. M. Haydn, à en croire le témoignage de Sigismund Neukomm, « à faire de la musique d'église, et cela bien contre son goût, son genre. » Sous l'impulsion de son nouveau maître, il mit près de 130 fois le texte du graduel pour la liturgie en musique, tout comme des pièces en langue allemande.

À la disparition d'Anton Cajetan Adlgasser (1777) lui fut conféré le poste d'organiste à l'église de la Sainte-Trinité, puis, le 30 mai 1782, suite à la rupture de Mozart avec la cour de Salzbourg, Haydn fut désigné pour être son successeur en tant que premier organiste de la cour et de la cathédrale. Ce faisant, il prit également à son compte l'enseignement à la chapelle de la ville.

Au cours des deux dernières décennies de sa vie, Haydn composa en premier lieu des œuvres vocales. Avec les chants allemands à voix égales pour de joyeuses réunions en compagnie de ses amis, Haydn invente un genre nouveau, celui du quatuor d'hommes à quatre voix.

Par l'intermédiaire de son frère Joseph, Haydn se vit proposer, en 1802, par le prince Esterházy, Nicolas II (« le Magnifique »), de reprendre le poste de vice-maître de chapelle à la cour de ce dernier, à Eisenstadt. Deux voyages le menèrent, en 1798 et 1801, à Vienne, afin d'y remettre à la seconde épouse de François II, l'impératrice Marie-Thérèse, la *Missa sub titulo Sanctae Theresiae* (MH 796) qu'elle lui avait commandée. S'ensuivirent toute une série d'œuvres pour la cour impériale : *Missa sub titulo S. Francisci Seraphici* (MH 826), un graduel *Cantate Domino* (MH 828), un offertoire *Domine Deus* (MH 827) ainsi qu'un *Te Deum en ré majeur* (MH 829). Ajoutons à cela une commande de la cour d'Espagne dont Haydn fut honoré, la *Missa hispanica* (MH 422) pour double chœur et orchestre, sans oublier son admission à l'« Académie royale de musique de Suède », en 1804.

Il succomba suite à deux accidents graves, le 10 août 1806, et fut inhumé le 13 août dans le caveau communal au cimetière St-Pierre. Le *Requiem en si bémol majeur* (MH 838), sa dernière œuvre, dont l'impératrice Marie-Thérèse avait passé commande en 1805, demeura inachevé.

Un monument réalisé à l'aide des dons de « ses amis et admirateurs » en honneur à ce compositeur qu'une affection quasi débordante unissait à la ville et sa région, fut dévoilé à la cathédrale St-Pierre le 10 août 1821, quinzième anniversaire seulement de la mort du « Haydn de Salzbourg ».

Sur la trentaine de messes en latin composées à partir du texte de l'ordinaire par Johann Michael Haydn qui nous sont parvenues, la *Missa in honorem Sanctae Ursulae* (MH 546) revêt une place particulière ; on pourrait la qualifier de messe « mozartienne ». L'œuvre est un agencement magistral de concentration des formes et de beauté musicale au service de la liturgie. Une ligne mélodique des plus chantantes, l'unité du matériau thématique ainsi que

l'équilibre sonore entre les parties festives et celles plus recueillies font de cette messe l'une des œuvres de Haydn à la fois les plus réussies et le plus inspirées. Pour son interprétation du texte liturgique, Haydn se laissa guider par la tradition des riches allégories qui mettent chaque partie de la messe en regard avec un événement de la vie de Jésus.

Pour son instrumentation, Haydn prévoit dans sa *Missa in honorem Sanctae Ursulae* deux trompettes et des timbales en sus du trio d'église salzbourgeois lequel comporte, outre le continuo d'orgue, deux violons et une basse de cordes. L'emploi de trompettes et de timbales relève du type « *Missa solemnis* » tel qu'il était pratiqué dans les pays germaniques méridionaux lors des grandes fêtes.

Dans la musique sacrée classique, il est rare de rencontrer l'indication « con sordino », correspondant à l'utilisation d'une sourdine pour les violons. Dans la présente messe cependant, Haydn prescrit une sonorité assourdie aux cordes en trois endroits : dans le « *Qui tollis* » du *Gloria*, dans l'« *Et incarnatus est* » du *Credo* ainsi qu'au début de l'*Agnus Dei*. Le timbre plus sombre de ces parties renvoie à une lecture générale intimiste du texte qui se retrouve dans la traduction musicale.

La composition de la *Missa in honorem Sanctae Ursulae*, communément surnommée *Messe Chiemsee* correspond à une période particulièrement féconde dans la production de Haydn, allant approximativement de 1782 à 1795. Avec beaucoup d'ardeur, il travaillait presque quotidiennement à ses œuvres. La *Messe Chiemsee* fut terminée le 5 août 1793 comme le mentionne une inscription en fin de manuscrit. Une annotation sur une copie de la partition appartenant à l'éditeur de musique salzbourgeois Benedikt Hacker (ami et élève de Michael Haydn, 1769–1829) laquelle se trouvait en la possession du Munichois Karl Emil von Schafhäütl (1803–1890), nous permet d'apprendre ce qui valut à l'œuvre son deuxième titre, posthume, de « *Messe Chiemsee* ». Michael Haydn écrivit cette messe pour le jour de la fête d'une religieuse du couvent Frauenwörth sur le lac Chiemsee, Sebastiana Oswald, qu'il tenait en haute estime. Elle était en effet l'une des musiciennes les plus douées des religieuses de Frauenwörth, violoniste et chanteuse hors pair.

Ursula Anna Josepha, telle que Maria Sebastiana avait été baptisée, née à Munich le 19 août 1772 dans une famille de six enfants, était la fille de Johann Baptist Oswald, vérificateur des comptes du prince-électeur, et de sa femme, Katharina. Elle suivit l'enseignement dispensé au couvent des ursulines de Landshut où elle « put assidûment s'initier à la musique, au violon et au chant. » Le 15 avril 1790, la si talentueuse jeune musicienne fut admise en tant que novice au couvent des bénédictines de Frauenchiemsee. Afin qu'elle puisse faire sa profession avant même ses 21 ans accomplis, son père, entre temps veuf et administrateur de l'office des maîtres-pêcheurs à Feldwies, sollicita, le 14 juin 1792, une dérogation à cette règle. La demande du père fut néanmoins rejetée de telle sorte que sa fille ne put prononcer ses vœux que le 19 août 1793, le jour de ses 21 ans. Lorsqu'à la demande de certaines conventuelles, une com-

mission d'enquête visita le couvent en 1801, trois nonnes, parmi lesquelles Maria Sebastiana, se plaignirent de la vie au couvent ainsi que de leurs consœurs. Le prince-archevêque de Salzbourg exclut alors les mécontentes de la communauté par lettre du 2 octobre 1801. Maria Sebastiana se retira cette même année chez sa sœur ; aucun élément ultérieur de sa biographie n'est connu.

La question de savoir quand la messe de Haydn fut interprétée pour la première fois, soit pour la cérémonie solennelle des vœux définitifs de Maria Sebastiana, le 19 août 1793, soit pour sa fête, le 21 octobre, reste au bout du compte sans réponse. Concomitamment à la messe, Haydn composa un offertoire en deux mouvements *Exaltabo te* (MH 547), achevé le 9 août 1793.

La *Missa in honorem Sanctae Ursulae* se répandit rapidement, comme l'attestent de multiples copies. Dans le contexte de l'esthétique romantique, l'œuvre vit son instrumentation maintes fois amplifiée au cours du premier tiers du XIX^e siècle.

Le responsable de la publication et l'éditeur remercient Dr. Rainer Boss pour son travail de rédaction ainsi que la Société des amis de la musique de Vienne pour son autorisation de publier l'œuvre d'après le manuscrit autographe.

Salzbourg, janvier 2005
Traduction : Laurent Charenton

Armin Kircher

Missa in honorem Sanctae Ursulae

Chiemsee-Messe • MH 546

Johann Michael Haydn

1737–1806

Salzburg, 5. August 1793

Kyrie

Un poco Adagio

Clarin I, II
in C

Timpani
in c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

Solo

p

5

6

6 2 6

Aufführungsdauer / Duration: ca. 40 min.

© 2005 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 54.546

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

7

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

Tutti Solo

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

f 6 - 2 - 6 - 6 - *p* 6 5 6 4 3 7 8 *f*

10

p *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

Tutti

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

p *f*

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

p *f*

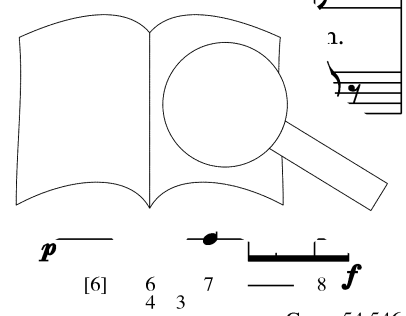
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,

p *f*

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

p *f*

2 6 4 6 b7 4 6 b7 [6] 6 7 8 *f*



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

13

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

Chri-ste, Chri-ste e

Chri-ste, Chri-st

Chri-ste

Tutti

Solo

6 3 - 6 2 6 6 6 7 - 6 # 4

16

lei - s

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

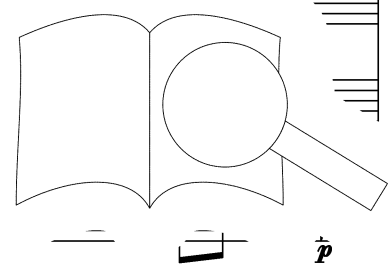
Chri-ste, Chri-ste e - lei-son, e

Chri-ste, C

Chri-ste, C

Tutti

6 6 4 6 6 7 - 8 4 4 6 6



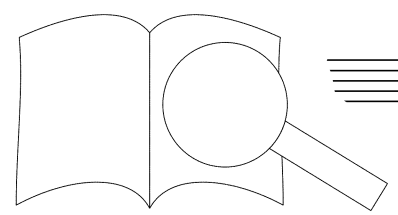
Chri-ste, Chri-ste e - lei-son. e -
 Tutti
 lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri-ste, Chri-ste e
 Chri-ste, Chri-ste
 Chri-ste, Tutti e - lei - son. e -

4/2 6/5 6/4 6/4 7/4 8/4 6/4

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

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

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



25

p *f* *f*

Solo Tutti

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

Tutti

Ky - ri - e, Ky

Tutti

Ky - ri - e,

Tutti

Ky - ri

Tutti

5 6 6 4 3 6

28

p *p* *f*

Solo Tutti

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

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

Ky - ri - e,

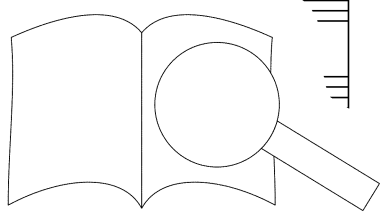
Ky - ri - e,

Tutti

Ky - ri - e,

Tutti

6 5 4 6 6 6 4 3 7 8 2 6 4



37

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

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

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

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

6 6 3 7 8 2 6

40

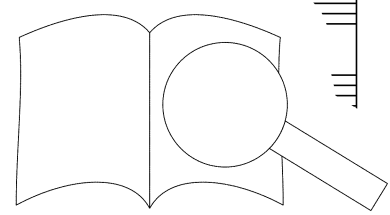
e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

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

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

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

2 - 6 6 b7 3 - 6 - 5 - 6 - 6



11

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

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

mi - - - ni-bus bo - - nae vo - -

mi - - - ni-bus bo - - nae vo

6 7 6 4 7

16

tis. Lau - - da - mus te, te. Lau - - da - mus te, te. Lau - - da - r Lau - - da - r

Solo Tutti *f*

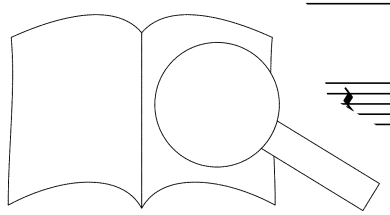
Solo Tutti *f*

Solo Tutti *f*

Solo Tutti *f*

Solo

7 6 7 5 7



PROBENPARTITUR

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

37

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

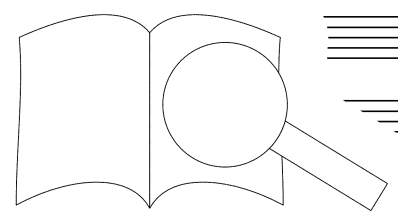
6 5 6 6 4 # 7

42

Solo
 Gra - ti - as a - gi - mus, a - gi - mus

6 # 7 8

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



47

ti - - bi pro - pter ma - - - gnam glo - - ri - am

7 6 - 6 5 5 7

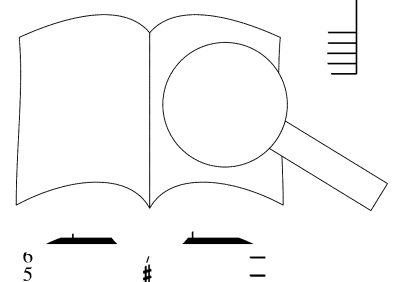
52

tu - am, gnam glo - ri-am tu - am, gra - ti - as,
 gnam glo - ri-am tu - am, gra - ti - as,
 a - gnam glo - ri-am tu - am,
 -pter ma - gnam glo - ri-am tu - am,

Tutti

Tutti

9 3 6 5 6 5 6 5 6 5 9 5 # =



gra - ti-as.
 gra - ti-as.
 gra - ti-as. Solo Do - mi-ne De - us, Rex
 gra - ti-as. Solo

9 3 7 6
 4

De - us
 De - us
 Tutti
 Pa - - - ter o - mni us

6 6 6 7
 5 5 5

66

Pa - ter, cae - le - stis, Rex o - mni - pot - ens.

Pa - ter, cae - le - stis, Rex o - mni - pot

Pa - ter, cae - le - stis, Rex o - r

Pa - ter, cae - le - stis, Rex

6 5 6 5 7

4 4 #

70

Fi - li u - ni - ge - ni - te, u - ni -

p

p

p

p

Solo

2 - 5 6 6 4 3

88

p

p

p

p

Solo

Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i,

Solo

p

7 6

93

p

p

p

p

Solo

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

p

6 5 3 6 6 4

stacc.

3

f

stacc.

3

Tutti

ni-ne,

6

o - mi-ne,

Do - mi-ne,

Do - mi-ne,

A - gnus De - i,

A - gnus De - i,

A - gnus De - i,

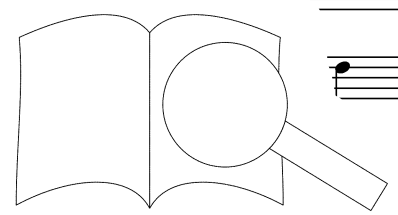
A - gnus De - i,

6 5 6 6 5

4 4 4

Musical score for measures 120-124. The score includes a grand staff with piano and violin parts, and a bass line with figured bass notation. Dynamics include *f*, *p*, and *b2*. A large watermark "PROBEPARTITUR" is overlaid diagonally across the page.

Musical score for measures 125-130. The score includes a grand staff with piano and violin parts, and a bass line with figured bass notation. Dynamics include *pp* and *p*. A "Solo" section is marked above the piano part. The text "Qui tol" is written below the bass line. A large watermark "PROBEPARTITUR" is overlaid diagonally across the page.

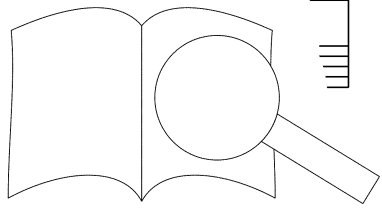


tol - - - lis pec - - - ca - -

b5 [-] 2 b6

di, mi - se - re - re, m

6/4 2 6 b7



Musical score for measures 141-145. Includes vocal lines with lyrics: "Mi - se - re - - re no - - - bis, no - -" and piano accompaniment. Dynamics include *p* and *f*. Includes a large watermark: "PROBEPARTITUR".

Musical score for measures 146-150. Includes vocal lines with lyrics: "bis. Qui tol qui" and piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*. Includes a large watermark: "PROBEPARTITUR".

tol - - - lis pec - - - ca - -

5 2

pec - - ca - ta mun -

6 4 2 6 6 6 4 2 6 8

° 5 4

Sus - ci - pe, sus - ci - pe
 Sus - ci - pe, sus - ci - pe
 Tutti *p*
 sus - ci - pe, sus - ci -
 Sus - ci - pe, sus

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

pre - ca - ti - o - nem
 pre - ca - ti - o - nem
 de - pre - ca - ti
 de - pre - ca - ti

6 6 b6 7

no - - - - - stram.

no - - - - - stram.

no - - - - - stram.

no - - - - - stram.

Solo

6
4

#

p

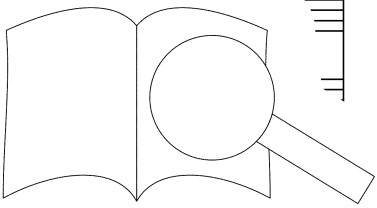
Qui se -

Solo

f

b7

p



184

se - - - des ad dex - re

b5 [-] 2

189

se - des, qui se - des

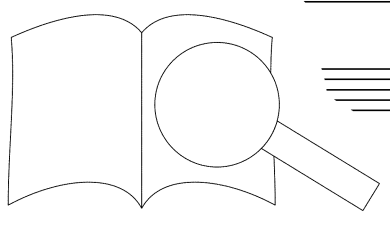
Qui se - des, qui se - des

Tutti Qui se - - -

tris, qui se - - -

Tutti

6 4 2 6 f b7



PROBEPARTITUR

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

ad dex - te - ram Pa - tris, ad

ad dex - te - ram Pa - tris,

ad dex - te - ram Pa - tris,

ad dex - te - ram Pa - tris,

2 7 6 9 8 7 b5 4

dex - tris, mi - se - re - re

dex - tris, mi - se - re - re

Pa - tris, mi -

e - ram Pa - tris, mi -

7 6 9 8 6 2 6 4 5 #

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

no - bis, mi - se - re -

no - bis, mi - se

no - bis, re mi - se -

6 7 *p* 7 8 7 8 8 1 1

b6 4 b6 4 b

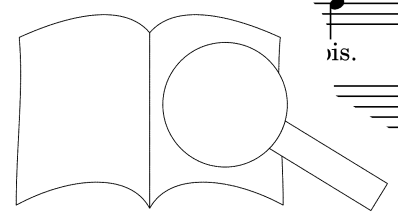
re - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no -

re, mi - se - re - re no -

1 1 1 6 5 7 6 5 7 6 5



218 Quoniam

218 Quoniam

f

Quo - ni - am tu, tu so - - -

f

Quo - ni - am tu, tu so -

f

Quo - ni - am tu, tu

Quo - ni - am tu, lus

f

Tutti
col' arco

7 6

222

San - ctu - lus Do - - mi - nus. Tu

San - ctu - lus Do - - mi - nus. Tu

Tu so - lus Do - - mi - nus

Tu so - lus Do - - mi - nus

4 3 b5 6 8 4 2 6 2



so - - - - lus Al - tis - - - -

so - - - - lus Al - tis -

so - - - - lus Al

so - - - - lus

6 6 2 6

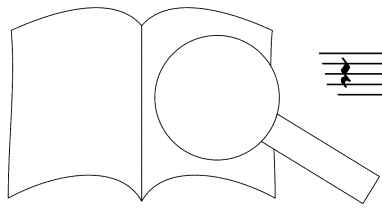
si-r - su, Je - - su Chri - - ste.

si - e - - su, Je - - su Chri - - ste.

Je - - su, Je - - su

us, Je - - su, Je - - su

7 6 6 [6] 4



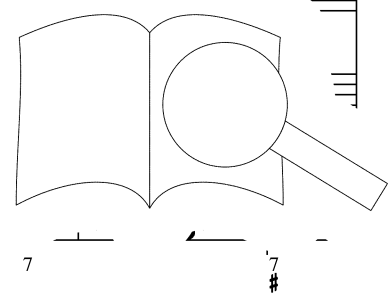
PROBENPARTITUR

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

Musical score for page 260. It includes a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) and a vocal line. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The vocal line has lyrics: "Cum Tutti San - cto,". A 6/4 time signature is indicated below the vocal line.

Musical score for page 265. It includes a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) and a vocal line. The piano part continues with the eighth-note rhythmic pattern and triplet markings. The vocal line has lyrics: "cto Spi - ri-tu, in glo - ri-a De -". A 7/8 time signature is indicated below the vocal line.

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



Cum San - - - cto, cum San - cto
Spi - ri-tu, in glo - ri-a De - - - i Pa - - -
A - men, a - - - men, a - - - me-

Violoncello

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

6
Basso e Fagotto

280

- - - i Pa - tris, cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a - - - men, cum San - cto Spi - ri - tu, in a - - - men, cto, cum San - cto Spi - ri - tu, cum u, u,

9 8 7 6 6 *Violoncello*

285

A - - - - - men, a - - - - - i Pa - - - tris. A - - - - - cto, cum San - cto Spi - ri - tu cum

9 8 7 7 6 5 9 8 6 *Basso e Fagotto*

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

cto, cum San - cto Spi - ri-tu, cto

7 # 6 5 # 6

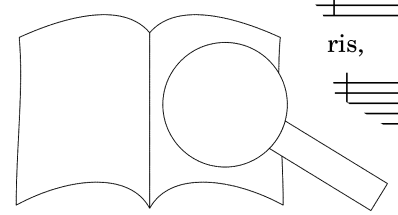
glo - ri in glo - ri-a De - - i

cum San - - - cto,

Spi - ri-tu, in glo - ri-a De -

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

6 45 6 6 b 9 8 b7



Pa - - - tris, cum San - - - to Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in glo - ri - a

cum San - - - to Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in glo - ri - a

cum San - - - to Spi - ri - tu, in glo - ri - a,

- - - - - men, in glo - ri - a, in

cto, Spi - ri - tu, in glo - ri - a Pa - tris. A -

- .s. A - men, a - - - - - men, in

- - - - - i Pa - tris. A -

1 Pa - - - tris. A - men,

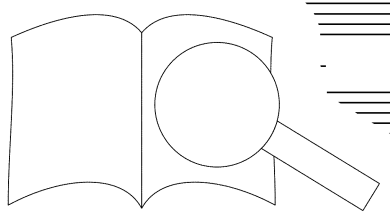
Violoncello

glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, cum
 men, a - men, a - men, a - men,
 San - cto, cum San - cto - ri - a De - i

9 7 8 6 #5 7 6 5 9 8 6 2

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

6 9 7 8 7 6 4 3 7



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

Spi - ri-tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - mer

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

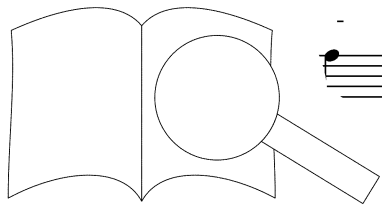
Spi - ri-tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A

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

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

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

men, a - - - men,



PROBENPARTITUR

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

men, a - - -

men, a - - -

men, a - - -

men, a - - -

7 6 5 6 5 6 6

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

a - - - men, a - - - Solo

a - - - men, a - - - Solo

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

6 [6] 6 5

men, a - - - - - Tutti

men, a - - - - - Tutti

men, a - - - - - Tutti

men, a - - - - - Tutti

men, a - - - - - Tutti

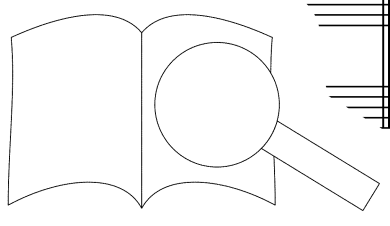
men, a - - - - - men.

men, a - - - - - men.

men, a - - - - - men.

men, a - - - - - men.

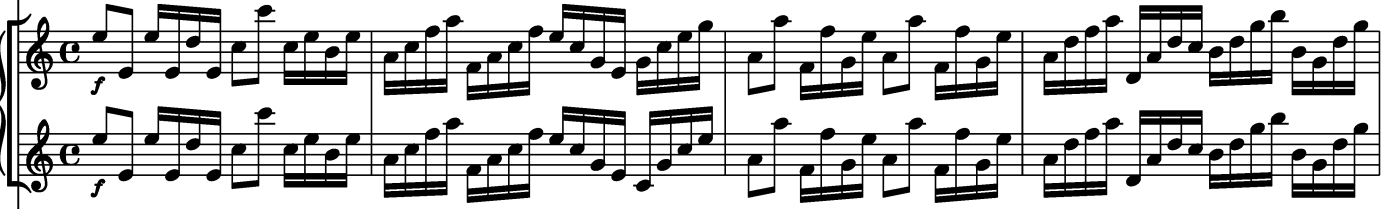
men, a - - - - - men.



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

Credo

Allegro



Tutti

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

Tutti

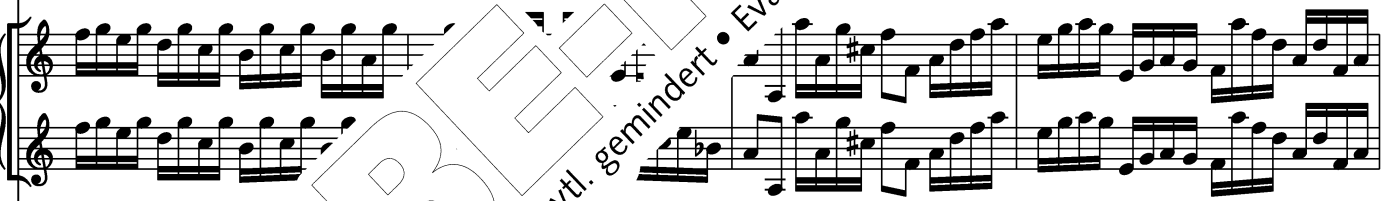
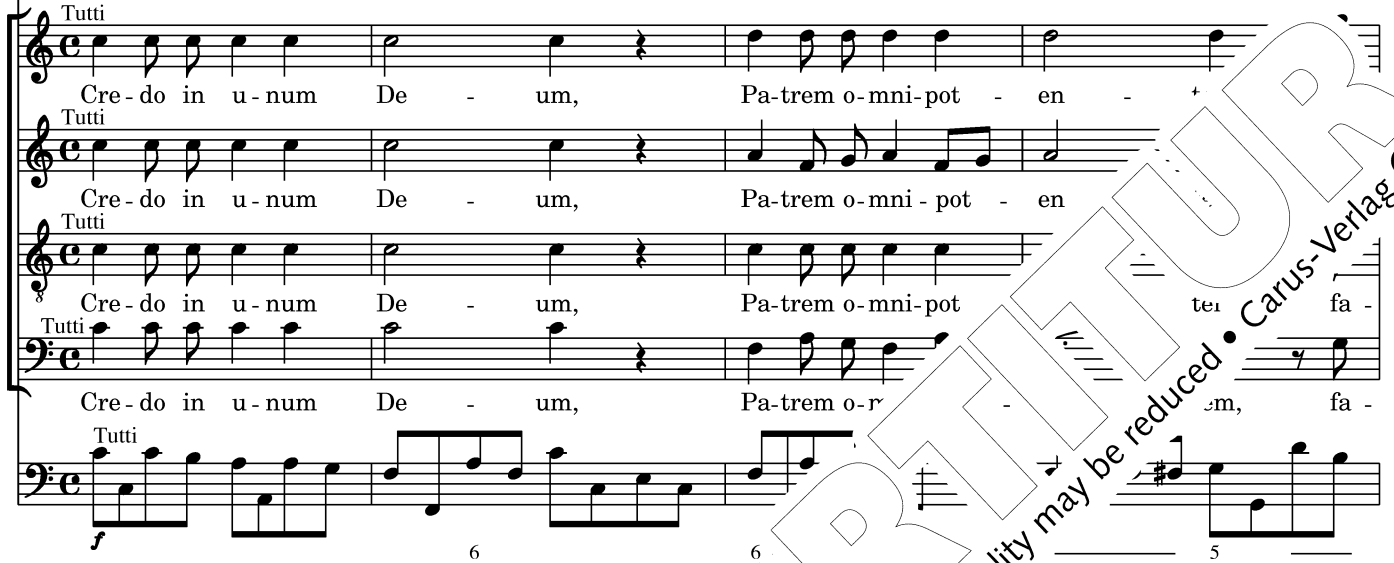
Cre - do in u - num De - um, Pa - trem o - mni - pot - en

Tutti

Cre - do in u - num De - um, Pa - trem o - mni - pot

Tutti

Cre - do in u - num De - um, Pa - trem o - r



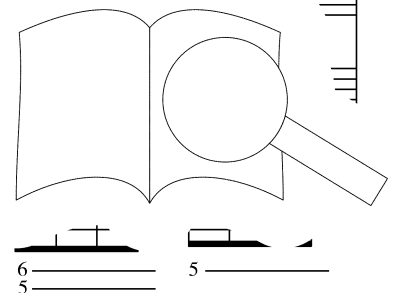
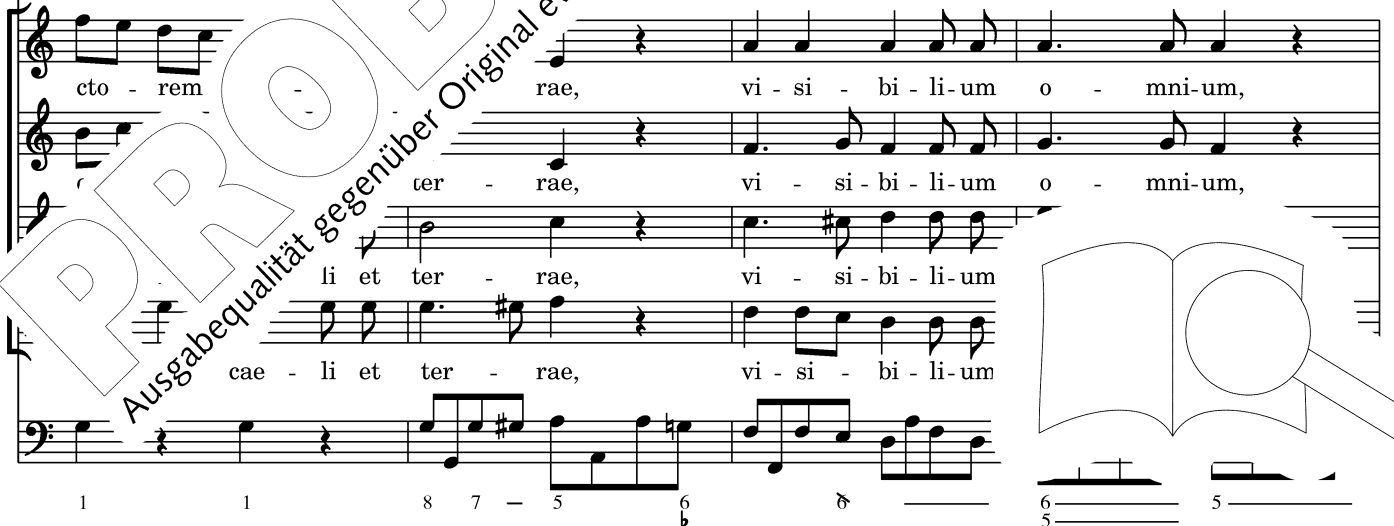
cto - rem

rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um,

ter - rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um,

li et ter - rae, vi - si - bi - li - um

cae - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um



9

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

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

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

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

Solo

6 7 4 3

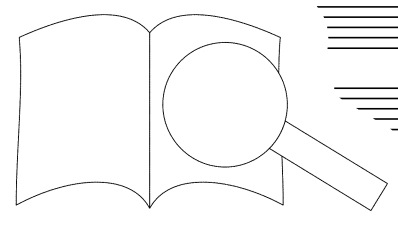
5 4 3

13

u - nur, Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.

Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i

p 7 6 7 6 7 6 7



PROBENPARTITUR

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

17

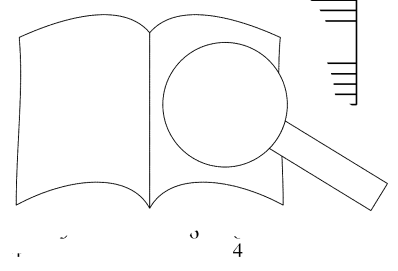
Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae -
 Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae -

6 7 9 3 6 8 5

21

De - um de
 lu - men de lu - mi - ne,
 a de lu - mi - ne,
 De - um ve - rum de De - o - ve -
 De - um ve - rum de De - o - ve -

7 6 4 7 5 7 6 8 5 4



ro Ge - ni-tum,
ro Ge - ni-tum,
Ge - ni-tum, non
Ge - ni-tum, n'

Tutti

6 5 4 #

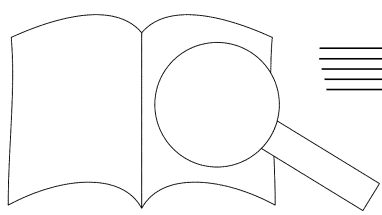
ge - ni-tum, non
fa - ctum, con - sub - star
tum, non fa - ctum, con - sub - sta

Solo

6 5 6 7 # 4 #

PROBEPARTITUR

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



per quem o - mni - a fa - cta sunt, o -

per quem o - mni - a fa - cta sunt, o

6 5 4 6 b5 4 5

Qui pro-pter nos, nos ho - mi-nes, et

Qui pro-pter nos, nos ho - mi-nes, et

Tutti

Qui pro-pter nos, nos et

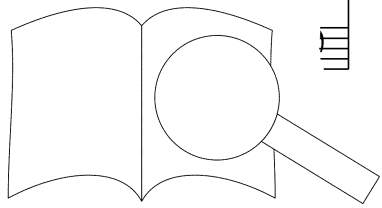
Tutti

Qui pro-pter nos, nos

Tutti

9 6 7 6 7 8

4 4 4 4 4 4



pro-pter no-stram sa - lu - - tem de -

pro - pter no-stram sa - lu - - tem

pro-pter no-stram sa - lu - - tem de - scen - - dit, r

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

6 5 5 1 1 1 5

scen -

- dit de cae - lis, de cae - lis, de-

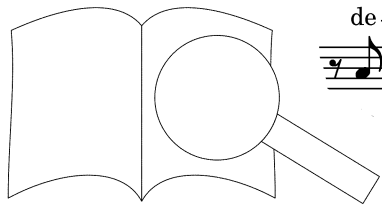
- scen - dit de cae - lis, de cae - lis, de-

de cae - lis,

de cae - lis,

1 1 8 6 5 6 6 5 6 5

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



scen - - - dit, de - scen - - dit de cae - - lis, de

scen - - - dit, de - scen - - dit de cae - - lis

scen - - - dit, de - scen - - dit de cae -

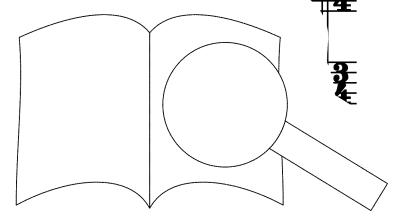
scen - - - dit, de - scen - - dit de cae lis, de

1 1 8 7 - 6

cae - - -

is.

6 5 6 5 4 3



Et incarnatus est

57 Adagio

con Sordino

f p

f p

f p

f p

Solo

f p

f₂ p

f₆

9 7 #
4 #

61

p

p

p

f

p

f

p

f

6 4

64

Solo
Et in - car - na - tus est de Spi -

Solo
Et in - car - na - tus est de

Solo
Et in - car - na - tus est de

Solo
Et in - car - na - tus est de

Et in - car - na - tus est

p 2 5

68

San - cto Ma - ri - a, Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et

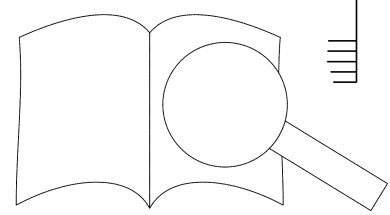
San - ct ex - Ma - ri - a, Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et

ex - Ma - ri - a, Ma - ri - a

ex - Ma - ri - a, Ma - ri - a

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

f *p* *fz* *p* *fz* *p* *fz* *p* *fz* *p* *fz* *p*



ho - mo, ho - - - mo fa - ctus, et

ho - mo, ho - - - mo fa - ctus

ho - mo, ho - - - mo fa -

ho - mo, ho - - - mo 's, et

7 4 # - 6 5 6

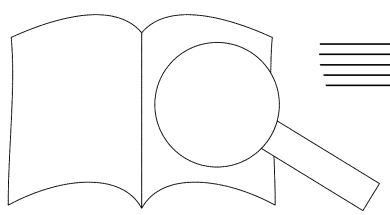
ho-mo *f*

r est.

ctus est.

6 4 # 5 6 4 # *f* 3

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



79

mf

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

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

Cru

Cru

5⁺ 6 *p* *f* 6 6 4 # *p*

83

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

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

fi - x - - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis, pro

f cru - - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis, pro

cru - - ci - fi - xus et - i - am pi

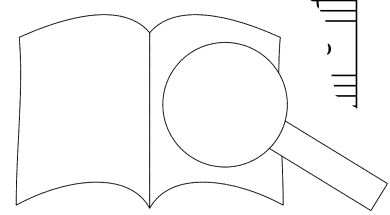
f cru - - ci - fi - xus et - i - am p

f 6 *p* *f* 2 *p* *f* 6 *p*

f 6 *p* *f* 6 *p*

PROBEPARTITUR

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



no-bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, sub Pon - ti - o to
 no-bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, sub Por
 no-bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, to
 no-bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus Pi - la - to

9 3
b4

f 7

pas - se - pul - tus, se - pul - - - tus
 et se - pul - tus, se - pul - - - tus
 et se - pul - tus,
 sus, et se - pul - tus,

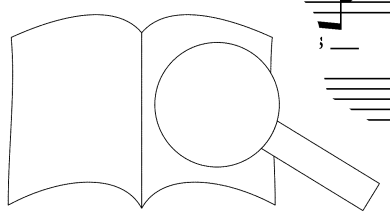
f 7
b6
4

8

p

7

5



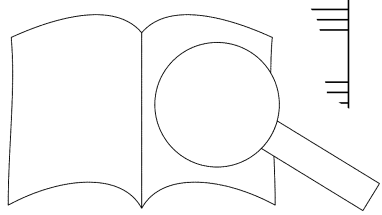
est, pas-sus, pas-sus, et
 est, pas-sus, pas-sus,
 est, pas-sus, pas-sus
 est, pas-sus, se

7 6 4 # f - 6 6 6 p f# 4/3 5+ 6 f# 4/3 0 p 4/5

pul - - - tus est,
 pul - - - tus est,
 se - - pul - - - tus es
 tus, se - - pul - - - tus est

9 4 3 # #2 7 3 6

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

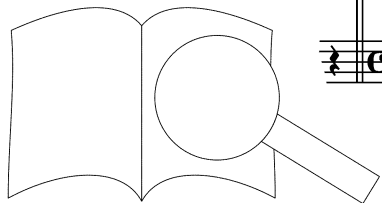


se - pul - - tus Pon -
 se - pul - - tu
 se - pul -
 se - pul - - tus est, - sub

2 7 # = 3 p # 2 7

ti - o se - pul - tus est, et se - pul - tus est.
 to pas - sus, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est.
 to pas - sus, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est.
 - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

6 4 *tasto solo* 6 4 *crescendo* **ff** 6 4



Et resurrexit

113 Vivace assai

Musical notation for measures 113-116, piano and bass staves. The piano part features a melody with a forte dynamic marking.

Musical notation for measures 113-116, grand piano staves. The right hand part is marked "senza Sordino" and "f".

Empty musical staves for measures 113-116, likely for other instruments or voices.

Musical notation for measures 113-116, bass staff with fingerings: 1 1 1 2 6 6 2 6 5 6.

Musical notation for measures 117-120, piano and bass staves.

Musical notation for measures 117-120, grand piano staves.

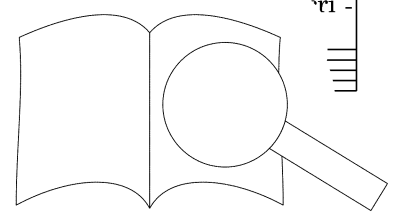
Musical notation for measures 117-120, vocal staves with lyrics: Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum Scri-

Musical notation for measures 117-120, vocal staves with lyrics: Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum Scri-

Musical notation for measures 117-120, vocal staves with lyrics: Et re-sur-re-xit ter-ti-

Musical notation for measures 117-120, vocal staves with lyrics: Et re-sur-re-xit ter-t

Musical notation for measures 117-120, piano and bass staves with fingerings: 6 5 4 1 1 1 2 6 6 2 6.



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

ptu-ras, se - cun - - dum Scri - ptu - ras. Et a - -

ptu-ras, se - cun - - dum Scri - ptu - ras. Et

ptu-ras, se - cun - - dum Scri - ptu - ras. Et

ptu-ras, se - cun - - dum Scri - ptu - ras.

6 6 6 5

scen - cae - lum: se - - det,

in - cae - lum: se - det, se - det,

in - cae - lum:

in - cae - lum:

in - cae - lum:

6 2 6 6 2 6 46 6

se - - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et

se - - det ad dex - te - ram Pa - tris.

se - - det ad dex - te - ram Pa - tris.

se - - det ad dex - te - ram Pa - tris.

6 6 5 6 6 4 3 8

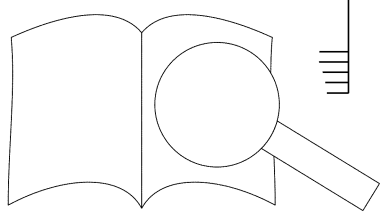
i - tr... as est cum glo - ri - a, cum glo - ri - a,

i - tr... rus est cum glo - ri - a, cum glo - ri - a,

i - tr... n - tu - rus est cum glo - ri - a,

i - tr... um ven - tu - rus est cum glo - ri - a

6 4 2 6 6 4 2 6 6 4 2 6



ju - di - ca - re vi

ju - di - ca - re vi

ju - di - ca - re

ju - di - ca - re

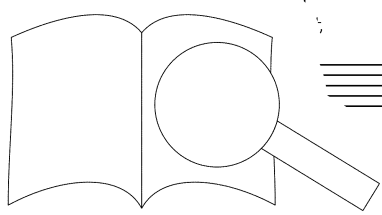
vi - vos

di - ca - re et mor - tu - os, et

di - ca - re et mor - tu - os, et

ju - di - ca - re et

ju - di - ca - re et



PROBENPARTITUR

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

mor - - - - tu - os: cu - - - jus

mor - - - - tu - os: cu - - - jus

mor - - - - tu - os: cu - - - jus

mor - - - - tu - os: cu - - - jus

5 $\flat 6$ 5 2

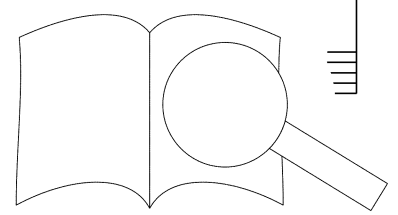
re - gn... nis, non e - rit, non,

re... fi - nis, non e - rit, non,

... rit fi - nis, non e

non e - rit fi - nis, non e

7 6 # 6 6



151

non, non e - rit fi - nis.

non, non e - rit fi - nis.

non, non e - rit fi - nis.

non, non e - rit fi - nis.

Solo

7 6 # 7 6 4 #

155

Et in Spi - ri-tum

Solo

tr

tr

p

p

stacc.

- 5 6 6 5 4

p 6

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

7 4 3 - 7 4 # 4 7 4 # #

vi - qui ex
 tem: qui ex

6 7 6 4 # 5 6 6 5 #

Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

9 4 3 7 8 7 9 4 3 7

tre et Fi - li - o, cum Pa - tre et

Pa - tre et Fi - li - o, cum Pa - tre et

Q1

tre et Fi - li - o, cum Pa - tre et

Pa - tre et Fi - li - o, cum Pa - tre et

b7 9 6 0

b4 3 4 4 5

175

Fi - li - o si - mul, si - mul ad - o

Fi - li - o si - mul, si - mul ad

Si - mul, si - mul

Si - mul, si - mul

Tutti *f* *p*

6 5 *f* 7 6 5 6 4

179

ra - tur, et con - glo -

ratur, et con - glo -

- tur,

- tur,

7 6 3 7 8 *f* 6

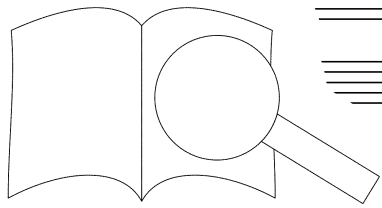
ri - fi - ca - tur, con - glo - ri - fi - ca - tur:
 ri - fi - ca - tur, con - glo - ri - fi - ca - tur:
 ri - fi - ca - tur, con - glo - ri - fi - ca -
 ri - fi - ca - tur, con - glo - ri - fi -

6 2 6 [6] 2 6 3

qui - cu - tus, lo - cu - tus est per Pro - phe -
 - cu - tus, lo - cu - tus est per Pro - phe -

p Solo
p Solo

8 7 6 5 8 7 6 4 6 4



Et u - nam san - ctam, Et u - na

u - - nam ca - tho-li-cam et a - po -
tho-li-cam et a - po - sto - -

b7 4 3 b4 3 b6 6

si - am.
- - si - am.

4 b7 f b b7

p b7

or u - num ba - ptis - ma, u - num ba - ptis - ma,

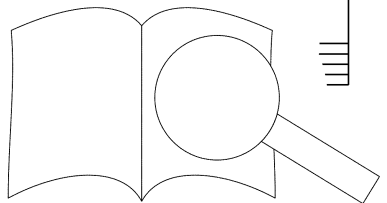
or u - num ba - ptis - ma, u - num

6 8 4 7 6 5 6 4 5 f 6 8 p 6 5

- nem pec - ca - to - rum.

si - o - nem pec - ca - to - rum.

b 6 4 b5 b5 6 6 5 f u 6 b



f

f

Tutti f

Et ex - spe cto

Tutti f

Et

Tutti f

cto

Tu.

b5

5

re - nem mor - tu - o - rum,

o - nem mor - tu - o - rum,

cti - o - nem mor - tu - o - rum,

re - cti - o - nem mor - tu - o - rum,

2 6 2 6 6

6 4 5

223

et ex-spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor
 et ex-spe - cto re - sur - re - cti - o - nem
 et ex-spe - cto re - sur - re - cti - o
 et ex-spe - cto re - sur - re - cti tu -

6 6 # - 6 - 6 4/2 6

227

o - rum Et vi - tam, et

Solo

6 6 8 # - 2 4 6

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

6 2 6 6 7 9 3 6 7

- men, - spe - cto vi - tam ven - tu - ri sae - cu-li.

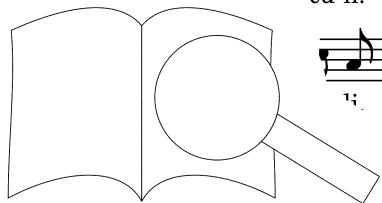
ex - - spe - cto vi - tam ven - tu - ri sae - cu-li.

et ex - - spe - cto vi - tam v cu-li.

et ex - - spe - cto vi - tam

Tutti

8 5 6 5 6 4



PROBEPARTITUR

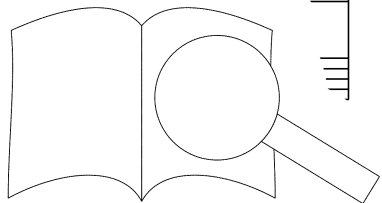
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

5 - 6 6 7

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

6 # 6 5 7 6 7 6 6



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

7 6 - 7 # 8 6 6 # 4

Solo

et ex - -
 et ex - -

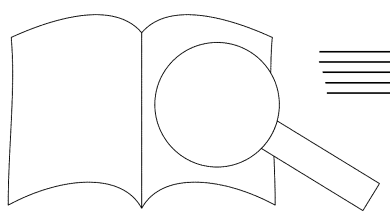
5 6 6 5 4

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

6 7 6 5

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

6 2 6 2 6



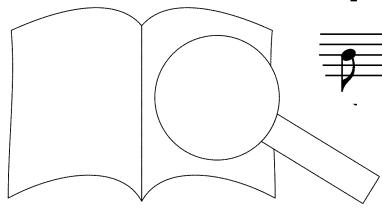
PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

8 7 6 6 7 6 -

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

7 6 - 7 6 - 7 6 - 7 6 6 3 6 7 6 -



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

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

9 3 6 5 9 3 6 5 9
4

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

7 8

9

us Sa - - ba-oth, San-ctus, San - ctus De-us Sa - ba-oth.
 De-us Sa - - ba-oth, San-ctus, San - ctus De-us Sa - ba-
 us Sa - - ba-oth, San-ctus, San - ctus De-us
 De-us Sa - - ba-oth, San-ctus, San - ctus

6 9 7 7 8

5 4 4

13 **Allegro**

li et ter - ra, ple - ni sunt
 ant cae - li et ter - ra, ple - ni sunt
 ni sunt cae - li et ter - ra,
 Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,

7 8 6 unisono 7

cae - li et ter - - ra glo - ri - a tu - a

cae - li et ter - - ra glo - ri - a tu - a

cae - li et ter - - ra glo - ri - a tu - a

cae - li et ter - - ra glo - ri - a tu - a

6 unisono b7

glo - ri - a tu - a. O - - -

glo - ri - a tu - a. O - - -

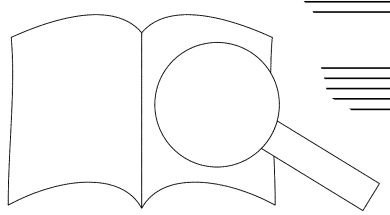
glo - ri - a tu - a. O - - -

glo - ri - a tu - a. O - - -

glo - ri - a tu - a. O - - -

glo - ri - a tu - a. O - - -

6 unisono b7



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

an

6 3 1 7 6 1
 4

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

6 6 3 1 1 1
 4

o 3 1
 4

Benedictus

Allegro moderato

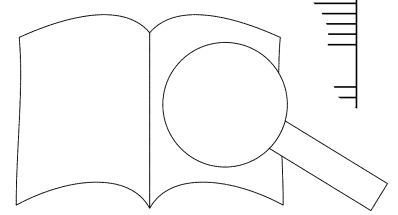
The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for the vocal parts (Soprano and Bass), both in common time (C) and marked with a forte (f) dynamic. The piano accompaniment is spread across three staves (right hand and left hand). The right hand part features a complex rhythmic pattern with many triplets and slurs, starting with a forte (f) dynamic and ending with a piano (p) dynamic. The left hand part provides a steady accompaniment with some triplet figures.

Solo

A solo section for the bass line, marked with a forte (f) dynamic. It consists of a single staff with a series of eighth and sixteenth notes. Below the staff are the following fingering numbers: 6 6 4 3 5 9 3 4, 6 5 4, 6, and 6 6 5 1 4 [3].

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for the vocal parts, which are mostly empty. The piano accompaniment is spread across three staves. The right hand part continues with complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, marked with a forte (f) dynamic. The left hand part has a similar accompaniment. At the bottom of the system, there are two lines of fingering numbers: 6 4 2 6 6 7 and 7 6 4 2 6 6 5, followed by a final line with 6 6 4 2 6.

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



8

f *f* *f* *ff* *ff* *ff*

p *f* *ff* *ff* *ff*

6 7 # 8 3 7 4 3 6 7

11

p *p*

9 8 6 5 4 6 5

PROBEPARTITUR

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

Solo

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

p 6 6 4 3 5 9 3 6 5 5 6

Tutti

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

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

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in n

Tutti

6 6 5 6 5 7

p

p

p

p

Solo

be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - ni

p

Solo

6 6 [6] 6 2 7 7 6 5

p

p

p

p

Solo

- ne Do - mi - ni, be - ne - di -

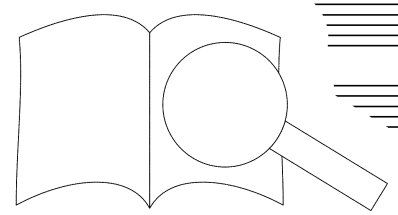
p

f

6 4 2 7

PROBENPARTITUR

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



ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no -

7 6 4+ 6 6 5
4 2

6 4 4 2 6 3

6 4 5

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

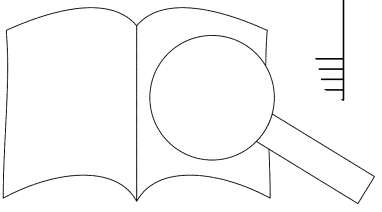
be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in

be - ne - di - ctus qui ve -

be - ne - di - ctus qui ve -

Tutti

6 4 6 5 #



Musical notation for measures 32-34. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The vocal parts enter in measure 33 with the lyrics "no - mi - ne Do - mi - ni,".

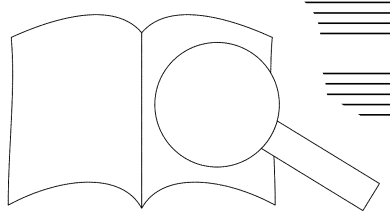
no - mi - ne Do - mi - ni,
 no - mi - ne Do - mi - ni,
 no - mi - ne Do - mi - ni,
 no - mi - ne Do - mi - ni,

Musical notation for piano accompaniment in measures 32-34. Chord symbols include 6, 6/4, #, f, 8, 7/4, and 7/#. Dynamics include *fz* and *Solo*.

Musical notation for measures 35-37. The piano part continues with intricate patterns, including triplets in measure 37. The vocal parts enter in measure 36 with the lyrics "be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, qui".

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

Musical notation for piano accompaniment in measures 35-37. Chord symbols include 9/6/4/#, p, 7/6, 4/#, 5, 9/4, and 6/4. Dynamics include *p* and *lo*.



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

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

Tutti *f*

1 1 1 1 # 7 5 *f* 4 3 5

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

pp *pp* *p* *p*

9 4 3 6 4 5 1 1 1 1 8

45 *p*

44

Solo

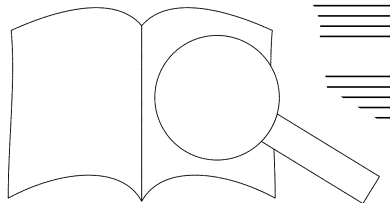
be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne De

47

be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in

7

2



50

no - mi-ne Do - mi-ni, in no - mi-ne Do - mi-ni,

ve - ne -
Tutti

6 2 6 2 6 6

53

di-ctus no-mi-ne Do-mi-ni, be-ne-di-ctus

in no-mi-ne Do-mi-ni,

ait in no-mi-ne Do-mi-ni,

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

Solo

Tutti

6 5 6 5 6 5 6 6 5 1 6 4

- - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - - - qui
 7 6 2 6 6 6 6 4 4 4 2 6 8

- , be - - ne - di - ctus qui ve - nit in no - - -
 2 6 6 6 6 5 7 - 47 5 # p

62

mi-ne Do-mi-ni, or-

6 - 2 6 6 6 7

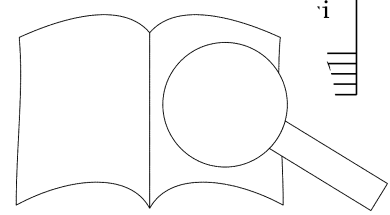
65

ve-nit - - mi-ni, be-ne-di-ctus qui
be-ne-di-ctus qui
i

p *Tutti f*

p *f*

47 6 6 5 4 3



Piano accompaniment for measures 68-70, featuring a treble and bass clef with chords and melodic lines.

Piano accompaniment for measures 71-73, featuring a treble and bass clef with chords and melodic lines.

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

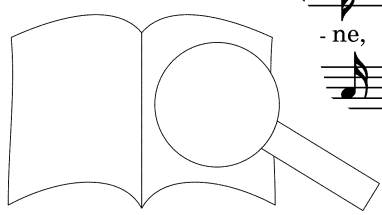
6 5 7 6 4 6

Piano accompaniment for measures 74-75, featuring a treble and bass clef with chords and melodic lines.

Piano accompaniment for measures 76-78, featuring a treble and bass clef with chords and melodic lines.

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

6 4 5 6



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

73

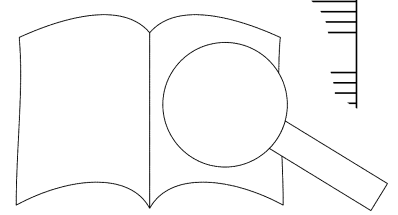
no - mi-ne Do - mi - ni.
no - mi-ne Do - mi - ni.
no - mi-ne Do - mi - ni.
no - mi-ne Do - mi - ni.

Solo

6 6 5 3 7 3 6 7

76

9 6 6 5 6 6 5



Osanna
Allegro

78

O - - san - na, o - -
O - - san - na,
O - - san -
O - - na, san

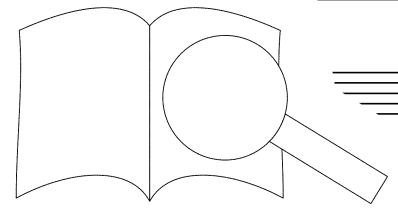
Tutti

unisono

82

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

unisono

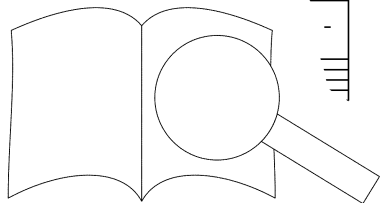


san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, o - san -
 san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, o - s

6 4 3 1 7 6 4 1

na in is,
 n^p - sis,
 - sis, o - san
 ex - cel - sis, o - san

6 6 4 3 1 1 1 p 1 0 3 1



o - san - - - na in ex - c -

o - san - - - na in

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

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

7 6 1 1 f 6 4 3

sis, o

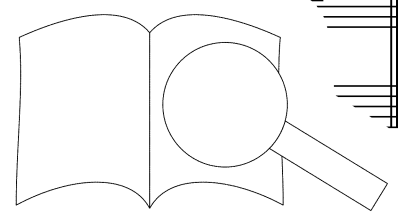
in ex - cel - - sis.

- na in ex - cel - - sis.

an - - na in ex - cel - - sis.

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

6 3 6 3 9 4



Agnus Dei

Andante mà Comodo

mf pp
con Sordino
f p

Solo
mf
5 6 8 8 6 6 4 6 6 7
4 6 7 4 5 2
tasto solo

mf p
mf p
f p
f 2
6 6 2 6 6 5

12

Musical score for measures 12-16. It includes staves for piano accompaniment and vocal parts. Dynamics include *mf*, *pp*, *f*, and *p*. The lyrics are: "A - gnus De - i, qui tol A - gnus De - i A - gnus De i pec - pec -".

9 6 6 5 3
7 4 4 3

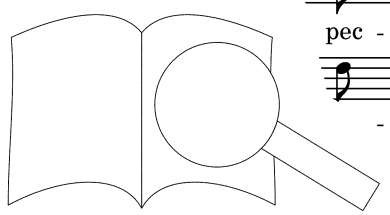
5 4
2

17

Musical score for measures 17-21. It includes staves for piano accompaniment and vocal parts. The lyrics are: "- di, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca mun - di, qui tol - lis pec - ta mun - di, qui tol - lis".

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

3 5



PROBEPARTITUR

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

21

p

f

mezza voce

Tutti p

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

ca - - ta mun - di: mi - se - re - re no - - - bis,

ca - - ta mun - di: mi - se - re - re no - - - bis,

ca - - ta mun - di: mi - se - re - re no - - - bis.

Tutti

p

2 6 6 2

26

mf

p

p stacc.

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

re - re no - - - bis.

se - re - re no - - - bis.

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

Solo

p stacc.

7 6 5 6 6 4 # 6 5 #

pp

pp

p

p

Solo

Solo

A -

i, qui

6 mf tenuto 6 7

4 #

p 5 6 8 7

4 #

ec - ca - ta mun - di, qui tol - lis

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

pec -

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

4 2

3 # 6 6 5

no - - - bis.

no - - - bis.

no - - - bis.

no - - - bis.

p stacc.

Solo

p stacc.

6 4 5 6 5 6

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

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

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

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

mf tenuto

Solo

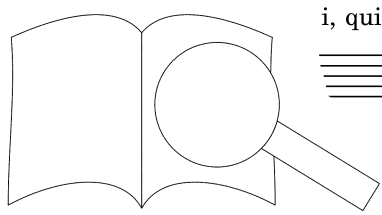
Solo

Solo

Solo

6 4 5 - 8 *p* 6 9 6 9 3

4 7 4 5 4

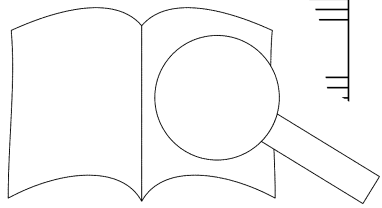


tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca -
 tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca
 tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca

3 6 5 2 6 3 # 5 6 6 5

pp
pp
 Solo
 A-gnus De - i:
 A-gnus De - i:
 A-gnus De - i, A-gr
 A-gnus De - i, A-gr
 A-gnus De - i, A-gr

tasto solo



mf

Tutti *p*

mezza voce

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

Tutti *p*

mezza voce

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

Tutti *p*

mezza voce

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

Tutti *p*

mezza voce

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

Tutti

p 2 6 6 2 6 6 2 6 6 4

Si leva le Sordine

Si leva le Sordine

no - - - - - cem, pa - - - - - cem.

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

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

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

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

p

p

p

p

6 5 6 6 4 6 5 b7 - *p* 7 5 8 b6 4

Dona nobis pacem

76 Allegro molto

senza Sordino

senza Sordino

f

f

Tutti *f*

Tutti *f*

Do - na

f Tutti Do - na no - bis pa - cer

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

Tutti

f

6 6 6 6 5

6 6

80

Tutti *f*

pa

is pa - cem, pa - cem,

pa - cem, pa - cem, pa -

cem, pa - cem,

do - na no -

6 [6] 6 # 7 6 6



92

f

ten.

do - na no - bis pa -

do - na no - bis *p*

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

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

6 7 # 6 6 # 6 6 7

97

cem,

ce-

na, do - na no - bis

do - na, do - na no - bis

na, no - bis pa - - cem,

do - na no - bis pa - - cem,

na, do - na no - bis

do - na, do - na no - bis

6 # 6 6 6 5

do - na pa - cem,
do - na pa - cem,
do - na pa - cem,
do - na pa - cem,

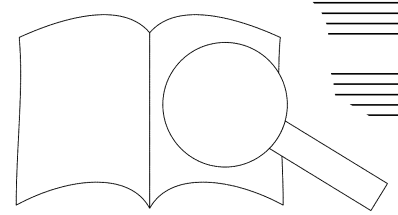
Solo

6 # 6 5 6

do - na no - bis pa - cem,

Solo

6 6 # p stacc.



do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, p^o

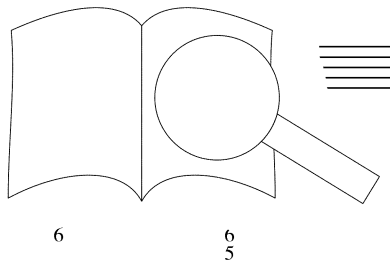
6 4 5 6 4 #

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

Tutti # 6 6 6 6 5 2

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

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



do - na pa - cem,
do - na pa - cem,
do - na pa - cem,
do - na pa - cem,

Solo

6 6 3 6 p 6 6

4 6 5 6

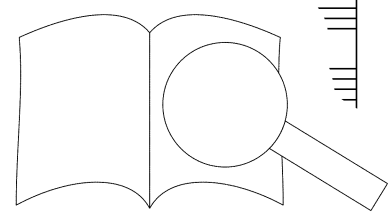
Solo

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

p stacc.

6 6 5 6

5 4 5



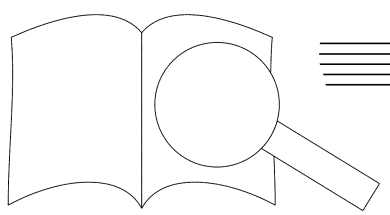
pa - cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem,

5 6 5

f Tutti

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

b7 6/4 b7 6/4 2 b7/4 8



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

p *f* *ten.*

6 5 5 6 6 6

do - - na no - - bis
 do - - na no - - bis
 do - - na no
 - na, do - - na nc

p *f* *ten.*

6 6

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



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

6 6 6 6 3
5 4

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

6 6 6 3
5 4

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

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

unisono *p* 5 6 6 6 8 6 5 4

con Sordino *p*
 con Sordino *p*

pa - cem.
 pa - cem.
 pa - cem.
 pa - cem.

6 6 7 4

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Der vorliegenden Ausgabe der *Missa in honorem Sanctae Ursulae* von Johann Michael Haydn liegt als Hauptquelle die autographe Partitur (Sigle: **A**) zugrunde. Dabei handelt es sich um die Partiturreinschrift des Komponisten, ein Entwurfsparticell ist nicht erhalten. Johann Michael Haydn hat seine Partiturniederschrift äußerst sorgfältig und präzise angelegt. Ergänzend wurden die autographen Stimmen (Sigle: **B**) hinzugezogen,¹ die Haydn für eine Aufführung in der Stiftskirche St. Peter aus der Partiturreinschrift erstellt hat. Das Stimmenmaterial ist gegenüber der Partitur flüchtiger gearbeitet, es fehlen vielfach Angaben zu Dynamik und Artikulation.

A. Autographe Partitur

Das Partiturautograph wird aufbewahrt im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: *I 7982*. Das 127 Seiten umfassende Manuskript im Querformat (220 x 308 mm) enthält 122 (wechselseitig am rechten oder linken oberen Rand des 1. Notensystems) paginierte Partiturseiten mit jeweils 9 beschriebenen Notensystemen. Das unterste, 10. System bleibt auf allen Seiten leer. Das weiße, sogenannte „italienische“ Papier ist mit (je nach Verdünnungsgrad) bräunlicher bis schwärzlicher Sepia-Tinte beschrieben.

Das auf dem Titelblatt befindliche Schild enthält mit Tinte geschriebene Angaben des Archivs:² *I 7982 / M. V. Arch. Rud. Fasc: 105 / Missa (S^{tae} Ursulae) in C / comp: dà / Giov: Mich: Haydn / Partitura Autographa*. Nach der Inventarnummer *I 7982* und der Angabe *M[usik] V[erein]* *Arch[iv]* für Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien findet sich mit *Rud. phinum] Fasc[ikel] 105* ein Hinweis auf die Gesangsautographs, das erst nach dem Tod von Ferdinand von Österreich mit dessen kompletter Sammlung als testamentarisches Legat an die Gesellschaft der Musikfreunde gelangte. Die Partiturreinschrift *Fasc[ikel] 105*: ist nochmals in der Notenseite oben rechts unter dem ersten System beschrieben. Bei den weiteren Angaben des Titelschildes handelt es sich um die Angaben des Archivs.

Auf dem vorderen Umschlag des Autographs von Aloys Fuchs geschrieben. Die Partiturreinschriften *7982 / Rud: Fasc: 105* sind die Archiv-Nummern *7982 / Rud: Fasc: 105* in das damalige Exemplar eingetragen.

Haydn hat die Partitur über dem ersten System der *Missa in honorem Stae Ursulae. a 4 Voces, 2 Clarini, Timpani, e l'Organo. Di* Weiteren finden sich auf der ersten und unteren Rand von fremden Ergänzungen: *Tobias Haslinger*³ und *Hand-* Partitur schließt auf Seite 122 mit der bei der Partitur autographen Datierung zur Vollendung der *Missa in honorem Stae Ursulae. S: / 5 Aug: 793* (Salzburg 5. August 1793).

B. Autographe Stimmen

Die autographen Stimmen befinden sich in der Stiftsbibliothek von St. Peter in Salzburg unter der Signatur *Hay 420.1*. Das Manuskript im Quart-Format 4° (ca. 30,5 x 21,5 cm) umfasst inkl. Titelblatt 169 Seiten und ist auf zwölfzeiligem Notenpapier italienischer Herstellung geschrieben. Der auf den Umschlag geschriebene Titel ist von fremder Hand: *N 4. / Missa Sub Titolo S: Ursula / a 4 Voci Conc:to / 2 Violini / 2 Clarini / Timpani / Organo / e / Violone / Comp: Giov Michele Haydn*. Der Ovalstempel *STIFTSCHOR ST. PETER SALZBURG* des Archivs ist als Besitzvermerk auf dem Titelblatt und den ersten Notenblättern der einzelnen Stimmen zu finden. Die alte Signatur *N° 4* jeweils rechts neben den Titelüberschriften der einzelnen Stimmen bezieht sich auf die Katalogisierung der Stimmen durch P. Martin Bischofreiter, einem Schülerschüler der Herausgabe von *Michael Haydn* (Salzburg 1833) auch einen Katalog des Stiftes St. Peter zusammengefasst. Das Manuskript mit 169 Stimmen ist wie folgt durchpaginiert: *Soprano 20–35, Alto Conc:to 36–65, Basso Conc:to 66–80, Violino I 81–102, Violino II=do 103–124, Violone 125–140, Clarino 141–150, Clarino 2=do 151–169*.

II.

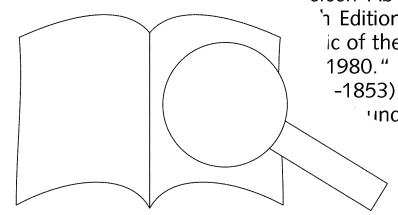
Die autographen Partitur (Quelle **A**), die autographen Stimmen (Quelle **B**) werden ergänzend hinzugezogen, um die Herausgeberentscheidungen zu stützen und die Lesarten aufzuzeigen. Alle Abweichungen gegenüber Quelle **A** sind als Einzelanmerkungen in Teil III des Kritischen Berichts belegt bzw. im Text diakritisch gekennzeichnet. Hinzugefügte Böden sind gestrichelt. Ergänzungen zu Dynamik und Artikulation, Generalbassziffern, Warnakzidentien und sonstige textliche Ergänzungen (wie Besetzungsangaben *Tutti* oder *Solo*) sind kursiv, im Kleinstich bzw. schmal (Staccatokeile) oder in eckige Klammern gesetzt.

Die Partituranordnung der Quelle **A** wurde übernommen und die Partitur entsprechend heutiger Editionspraxis modernisiert. Das betrifft die Schlüsselung, Balkensetzung, Richtung von Notenhälsen, Warnungsakzidentien, Schreibweise von Dynamik- und Tempozeichnungen sowie die

¹ Vgl. Charles H. Sherman und T. Donley Thomas, *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, Stuyvesant N. Y. 1993, S. 184, 564. *MISSA in honorem Sanctae Ursulae* in der Edition von Charles H. Sherman (1980).

² In der charakteristischsten Edition von Charles H. Sherman (1853),

³ Österreichischer Musikvereinsbund, in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde überging.



Benedictus

1	VI II 4–5	A/B: punktierte Achtelnote statt mit Haltebogen
4	VII, II 4–5	A/B: punktierte Achtelnote statt mit Haltebogen
12	Bc 5	Keil in A/B (Vne), nicht in B (Org)
14	VII, II 1	B: <i>p</i> fehlt
14	VII 4–5	A: punktierte Achtelnote statt wie in B mit Haltebogen
17	VI II 11–12	B: Keile fehlen
19	VII 15–16	B: Keile fehlen
20	Bc 6	A/B: Bc-Ziffernstrich zur Fortsetzung von Ziffer 6 statt erneuter Setzung der Ziffer 6
25	Bc 4	B: Bezifferung 6 fehlt
27	VII 5–7, 9–11	B: Triolenkennziffern fehlen
36	VII 4–5	A/B: punktierte Achtelnote statt mit Haltebogen
37/41	VII, II 7–9	B: Triolenkennziffern fehlen
38	VI 8–9	B: ohne Bogen
40	VII 4–5	A/B: punktierte Achtelnote statt mit Haltebogen
43	T 1–2	B: ohne Bogen
52	Cl 3	B: <i>f</i> fehlt
56	Bc 5	B: Bezifferung fehlt
60	VII 9–12	Bogen in B, nicht in A
65	VII 1	B: <i>p</i> fehlt
66	S 2–3	A/B: punktierte Achtelnote statt mit Haltebogen
67	VI 3–4	B: mit Bogen
67	VII 7–8	B: mit Bogen
71–72	Timp	B: mit Keilen
76	VII 4	B: Keil fehlt
78		A/B: kein Doppelstrich
105	Timp 1	<i>f</i> in B, nicht in A

Agnus Dei

5	VI 6	B: <i>p</i> fehlt
10	VII 4	B: Keil fehlt
24	VII 4	Keil in B, nicht in A
32	VII 1	A/B: Akzidenz \sharp vor Vorschlagsnote <i>fis</i> fehlt
32	VI, II 5–6	B: Keile fehlen
39	T 2	A/B: Beide Töne werden angegeben, wobei <i>a</i> ¹ sicherlich als Hauptton und <i>e</i> ¹ als Alternative für den Ausführenden zu werten ist.
42	A 1	Auflösungszeichen vor <i>g</i> ¹ in B, nicht in A
45	Bc 3	Bc-Ziffernstriche zur Fortführung der Ziffern 6 und 4 (<i>g</i> und <i>e</i>) in A, nicht in B
54	Bc 3	Bc-Ziffern $\frac{5}{3}$ (<i>g</i> und <i>e</i>) in B statt Ziffer 5 in A
57	VI II 6–7	A/B: punktierte Achtelnote statt mit Haltebogen
60	A 1–2	B: ohne Bogen
69	VI, II 5	Keil in A, nicht in B
75	Timp 1	A/B: Viertelnote <i>G</i> statt Halbe Note
76–81	VII	A: mit 2 Schrägstrichen durchgef. fassung



80	Bc 3	B: unisono n
82	Cl 1	A/B: Ziff
107/151	VII, II 5–8	<i>f</i> in A
134	Bc 5	4 ' vote mit
157	S 2	den Oktavlagen vorzuzug.
164	Bc 8	-Ziffernstrich zur gestrichenen Ziffer 6 in A
165		
167		

