

Joseph
HAYDN

Missa in B

Theresienmesse

Hob. XXII:12

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Clarinetti, 2 Clarini, Timpani
2 Violini, Viola, Bassi (Violoncello / Contrabbasso) ed Organo
ad libitum: Fagotto

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Joseph Haydn · Lateinische Messen
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.610

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III
Faksimiles	XII
Kyrie	
1. Kyrie eleison (Soli SATB, Coro SATB)	1
Gloria	
2. Gloria in excelsis Deo (Coro)	18
3. Gratias agimus tibi (Soli SATB, Coro)	35
4. Quoniam tu solus Sanctus (Soli SATB, Coro)	50
Credo	
5. Credo in unum Deum (Coro)	66
6. Et incarnatus est (Soli SATB)	80
7. Et resurrexit (Soli SATB, Coro)	85
Sanctus	
8. Sanctus (Soli SATB, Coro)	110
Benedictus	
9. Benedictus qui venit (Soli SATB, Coro)	119
Agnus Dei	
10. Agnus Dei (Coro)	140
11. Dona nobis pacem (Soli SATB, Coro)	145
Kritischer Bericht	168

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.610), Studienpartitur (Carus 40.610/07),
Klavierauszug (Carus 40.610/03),
Chorpartitur (Carus 40.610/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.610/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.610), study score (Carus 40.610/07),
vocal score (Carus 40.610/03),
choral score (Carus 40.610/05),
complete orchestral material (Carus 40.610/19).

Zu diesem Werk ist **carus music**, die Chor-App, erhältlich. Sie enthält die Noten, eine Einspielung des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. www.carus-music.com

For this work **carus music**, the choir app, is available. In addition to the score and a recording, the app offers a coach to learn the choral parts. www.carus-music.com

Vorwort

Bald nach seiner Übernahme der Alleinregierung im Jahre 1780 erließ der österreichische Kaiser Joseph II. eine Reihe von Gesetzen zur innenpolitischen Reform, darunter neben Edikten zur Aufhebung der Leibeigenschaft und zur Religionstoleranz auch mehrere Regelungen zum kirchlichen Leben und zur Gestaltung der Gottesdienste. Diese von aufgeklärtem Gedankengut getragenen „Josephinischen Reformen“ sollten unter anderem dazu dienen, die Liturgie von äußerlichem Prunk zu befreien und sie auf das für wesentlich Gehaltene zu beschränken. Die Musikausübung an Kirchen und Klöstern, die zuvor in üppiger Blüte gestanden hatte, wurde von den neuen Vorschriften erheblich eingeschränkt, wenn nicht völlig unmöglich gemacht.¹ In den Josephinischen Reformen liegt die wohl gravierendste Ursache dafür, dass viele seinerzeitige Komponisten davon Abstand nahmen, größer dimensionierte Werke für den gottesdienstlichen Gebrauch zu schreiben. Die erzwungene Enthaltsamkeit dauerte rund ein Jahrzehnt, bis sich nach dem Tod Josephs II. einige der besonders drastischen Einschränkungen allmählich zu lockern begannen.

Unter offensichtlichem Einfluss der kirchenmusikalischen Restriktionen trat bei Joseph Haydn nach seiner „Mariazeller Messe“ von 1782 eine vierzehnjährige Schaffenspause auf dem Gebiet der Messenvertonung ein. In dieser Zeit führte er seinen musikalischen Stil in Kammermusik und Sinfonie zu jener Vollendung, die sich vor allem in den späteren Streichquartetten und in den zwölf „Londoner Sinfonien“ aus der ersten Hälfte der 1790er Jahre manifestiert. Zu den herausragenden Eigenschaften dieser Werke gehört eine meisterhafte Beherrschung der Form, ein höchst differenzierter Instrumentalsatz, die Verwendung liedhafter Themen bei gleichzeitiger Ausdruckssteigerung sowie eine deutliche Individualisierung des Einzelwerks.² Dieselben Stilmerkmale prägen dann auch das kirchenmusikalische Spätwerk Haydns, das mit dem Jahr 1796 einsetzt und sechs Messen sowie die beiden deutschen Oratorien *Die Schöpfung* (1798) und *Die Jahreszeiten* (1801) umfasst – allesamt Werke, die bis heute zu den kompositorischen Spitzenleistungen auf ihrem Gebiet zählen. Haydn selbst hat das kirchenmusikalische Œuvre seiner letzten Schaffensperiode hoch geschätzt; seinem frühen Biographen, dem Schriftsteller und Diplomaten Griesinger gegenüber bekannte er, auf die Messen „etwas stolz“ zu sein, und im Hinblick auf die zwei Oratorien äußerte er die Zuversicht, dass deren Ruhm ihn überdauern würde.³ In der Literatur werden die sechs späten Messen Haydns häufig als seine „Hochämter“ bezeichnet.⁴ Das vierte dieser Werke ist die hier vorgelegte *Missa B-Dur* (Hob. XXII:12); sie datiert aus dem Jahr 1799 und wurde unter dem Beinamen „Theresienmesse“ bekannt. Die Messe steht also genau zwischen den beiden großen Oratorien.

Nachfolgend sollen einige Lebensumstände des Komponisten, soweit sie für das vorliegende Werk von Belang sind, rekapituliert werden: Als Fürst Nikolaus von Esterházy („der Prachtliebende“) im Jahre 1790 starb, hatte Haydn ihm fast 30 Jahre lang als Kapellmeister gedient. Der neue Fürst Anton Paul löste die Hofkapelle auf und beließ außer Haydn nur den Konzertmeister Tomasini formal im Amt, ohne deren Dienste jedoch zu beanspruchen. Der Komponist verlegte seinen Hauptwohnsitz nach Wien und trat bald darauf die beiden Reisen nach England an. Anton Paul verstarb bereits 1794, und Fürst Nikolaus II. bat Haydn um die Reorganisation der Hofkapelle; dieser Aufgabe konnte der Komponist jedoch erst im Anschluss an die Rückkehr aus London im Spätsommer 1795 nachkommen. Seine letzten Lebensjahre verbrachte Haydn zumeist in Wien, hielt sich den Sommer über aber auch wiederholt in Eisenstadt auf; dorthin hatte Nikolaus II. die gesamte Hofhaltung verlegt, nachdem die Residenz Eszterháza aufgegeben worden war. Neben dem Wiederaufbau der Hofmusik bestand Haydns wesentliche Aufgabe darin, zum Namenstag der Fürstengattin Maria Josepha Hermenegilda alljährlich eine Messe zu schreiben und die Aufführungen selbst zu leiten.⁵ Da der Rufname der Fürstin Maria lautete, wurde ihr Namenstag jeweils im September be-

gangen – und zwar nach damaliger Gepflogenheit meistens an dem auf das Fest Mariä Geburt (8. September) folgenden Sonntag.⁶ Im Rahmen dieser Feiern, die zugleich ein herausragendes gesellschaftliches Ereignis waren, fand in der Bergkirche oder in der Stadtpfarrkirche zu Eisenstadt ein musikalisch gestalteter Gottesdienst mit Aufführung der eigens komponierten Messe statt.

Auf den authentischen Quellen lautet der Titel des Werkes lediglich „Missa“. Der im Nachhinein aufgekommene Beiname „Theresienmesse“ entspringt offenbar dem praktischen Bedürfnis, die Messenvertonungen eines Komponisten, sofern sie von vornherein keinen spezifischen Titel tragen, durch derartige Benennungen besser unterscheidbar zu machen als etwa nur durch eine Tonartenangabe (wie wenig hilfreich das Tonartenkriterium im Übrigen wäre, wird allein daran deutlich, dass vier der sechs Haydn'schen Hochämter in B-Dur stehen). Wieso es bei dem vorliegenden Werk aber ausgerechnet zu der Bezeichnung als „Theresienmesse“ gekommen ist, liegt im Dunkeln.⁷ Der Haydn-Biograph Pohl bringt die Namensgebung mit Marie Therese, der Gattin von Kaiser Franz II., in Verbindung;⁸ diese war eine Gönnerin des Komponisten und trägt auch die Widmung von dessen *Te Deum* aus dem Jahr 1800 (oder früher). Tatsächlich ist die vorliegende Messe bereits im Mai 1800 – also ein paar Monate nach ihrer Entstehung – in Wien erklingen, wie aus einer in ihrer Grundschrift frühen authentischen Stimmenabschrift hervorgeht, die zu den Beständen der dortigen Hofkapelle gehört.⁹ Sollte die Kaiserin bei der Aufführung anwesend gewesen sein, könnte dies das Aufkommen des „Theresien“-Beinamens erklären.¹⁰ Trotzdem besteht aus heutiger Sicht kein Zweifel daran, dass das fragliche Werk nicht für Marie Therese komponiert wurde, sondern für den Namenstag der Esterházy-Fürstin bestimmt war und im September 1799 in Eisenstadt zur ersten Aufführung gekommen ist.¹¹ – Haydn hat nach eigenen Angaben für die Kompositi-

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

² Vgl. Jens Peter Larsen / H. C. Robbins Landon, Artikel „Haydn, Franz Joseph“, in: *Die Musik und Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Kassel 1956, bes. Sp. 1907–1908. Vgl. auch Jens Peter Larsen, Artikel „Haydn, Joseph“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 8, London 1980, bes. S. 357. – Diese Erkenntnisse wurden auch durch die einschlägigen Artikel in den inzwischen erschienenen neuen Ausgaben der *Musik und Geschichte und Gegenwart* und des *New Grove Dictionary* nicht überholt.

³ Das Haydn-Urteil über seine Messen zitiert Griesinger im Schreiben vom 6. November 1799 an Breitkopf & Härtel; vgl. Otto Biba (Hrsg.), „Eben komme ich von Haydn ...“. *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*, Zürich 1987, S. 36. Zur Aussage über die Oratorien vgl. Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Haydn*, Leipzig 1810, S. 105.

⁴ Vgl. Alfred Schnerich, *Joseph Haydn und seine Sendung*, Zürich 1922, S. 117–118 u. a.

⁵ „Nachdem ich in meinen alten Tagen aus billiger Anordnung meines demahligen Jungen Fürsten seit 4 Jahren, alljährlich eine neue Mess zu Componiren habe [...]“, schrieb Haydn am 10. August 1799 an Cornelius Knoblich; vgl. Dénes Bartha, *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel 1965, Brief Nr. 230 (S. 331). – Im selben Zusammenhang und vielleicht mit konkretem Blick auf die entstehende *Theresienmesse* könnte der Brief Griesingers vom 25. Mai 1799 an den Verlag Breitkopf & Härtel zu verstehen sein, wo von der Unmöglichkeit zur Annahme neuer Aufträge u. a. wegen alter Bestellungen durch Fürst Esterházy die Rede ist; vgl. Biba, „Eben komme ich von Haydn ...“ (wie Anm. 3), S. 27.

⁶ Dass es Abweichungen von dieser Regel gab, bezeugen die angenommenen Uraufführungsdaten der vorliegenden *Theresienmesse* (s. u.) wie auch der *Nelsonmesse*. Letztere wurde am 23. September 1798 erstmals gegeben.

⁷ Frühester Beleg für diesen Beinamen scheint ein Eintrag im Musikalienkatalog von Stift Klosterneuburg zu sein, wo Haydns „Theresia Messe“ unter dem Anschaffungsjahr 1808 verzeichnet ist; vgl. Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 2, Mainz 1971, S. 102.

⁸ Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 2, Leipzig 1882, S. 246; ähnlich in dem von Hugo Botstiber bearbeiteten Bd. 3, Leipzig 1927, S. 351.

⁹ Vgl. Günter Thomas, *Messen Nr. 9–10. Kritischer Bericht* (Joseph Haydn. Werke XXIII/3), München 1971, S. 17 (Quelle W).

¹⁰ Vgl. Karl Pfannhauser, „Glossarien zu Haydns Kirchenmusik“, in: Eva Badura-Skoda (Hrsg.), *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress Wien 1982*, München 1986, S. 496–501 (bes. S. 499).

¹¹ Vgl. die ausführliche Darlegung bei Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg 1941, S. 354–358 und 365; derselben Ansicht ist H. C. Robbins Landon, *Haydn: The Years of 'The Creation' 1796–1800 (Haydn: Chronicle and Works*, Bd. 4), London 1977, S. 475. – Da die Messe also nicht der Kaiserin Marie Therese zugeeignet ist, plädiert Brand für eine Umbenennung (S. 357); der von ihm vorgeschlagene Name „Hermenegildmesse“ ist aber schon deshalb abwegig, weil Hermenegild(a) nicht der eigentliche Rufname der Esterházy-Fürstin war.

on einer Messe etwa ein Vierteljahr gebraucht;¹² obwohl genaue Angaben fehlen, dürfte die *Theresienmesse* zwischen Juni und September 1799 in Wien und in Eisenstadt komponiert worden sein: Jedenfalls folgert aus Haydns Itinerarium der Sommermonate dieses Jahres, dass er sich wechselweise in beiden Städten aufhielt und nach dem 10. August für vier bis sechs Wochen in Eisenstadt blieb.¹³ Die Uraufführung der *Theresienmesse* in der dortigen Bergkirche erfolgte aller Wahrscheinlichkeit nach am Sonntag, dem 8. September 1799, und damit genau am Fest Mariä Geburt.¹⁴

Im Brief vom 6. November 1799 schreibt Griesinger an Breitkopf & Härtel, dass Haydn „drey oder vier ungedruckte Messen in seinem Pulte“ hätte und fragen ließe, „ob Sie dieselben in Verlag nehmen möchten“.¹⁵ Zweifellos hat es sich bei diesen Partituren um die Messen der Jahre 1796 bis 1799 gehandelt. Der Verlag zeigte jedoch kein Interesse, und Griesinger musste diese Absage mit einiger Diplomatie an Haydn übermitteln.¹⁶ Erst anderthalb Jahre später wurde die Veröffentlichung von Messen in der Korrespondenz zwischen Griesinger und dem Verlag erneut thematisiert und zum Abschluss gebracht.¹⁷ Daraufhin kamen 1802 die *Heilig-* und die *Paukenmesse*, 1803 die *Nelsonmesse*, 1804 die *Schöpfungsmesse*, 1807 die bereits um 1766–73 komponierte *Cäcilienmesse* und 1808 die *Harmoniemesse* bei Breitkopf & Härtel heraus. Es ist nicht bekannt, warum die *Theresienmesse* als einziges der sechs Hochämter zu Lebzeiten des Komponisten ungedruckt geblieben ist. Der nördlich der Alpen wenig bekannt gewordene Erstdruck der *Theresienmesse* erschien dann um 1850 in Florenz; weitere Ausgaben besorgten Alfred Schnerich (Wien 1924) und Günter Thomas im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe (München 1965).

Verglichen mit seinen beiden letzten Messen und den großen Oratorien fällt die relativ bescheidene Orchesterbesetzung der *Theresienmesse* auf: Die autographe Partitur verlangt neben Singstimmen, Streichern und Orgel lediglich zwei Klarinetten, zwei Trompeten und Pauken; außerdem enthalten bereits die ältesten Aufführungsmaterialien eine Stimme für Fagott.¹⁸ Bemerkenswert ist zum einen das Profil der Klarinetten, deren Partien hier kaum durch Kantabilität glänzen, sondern die vor allem dann, wenn sie nicht als Colla-parte-Verstärkung eingesetzt sind, einen trompetenartigen Duktus aufweisen (z. B. im *Gloria* ab Takt 58 und im „Dona nobis pacem“). Darüber hinaus stellt sich die Frage, warum die Partitur weder eine Fagottstimme aufweist noch durch verbale Anweisungen dessen Mitwirkung verlangt – und dies, obwohl Fagotte sogar während der Restitutionszeit in Eisenstadt vorhanden waren. Vielleicht hat Haydn sich erst nach Fertigstellung des Werkes dazu entschlossen, das ursprünglich nicht vorgesehene Fagott einzubeziehen; vielleicht hat dessen Fehlen in der Partitur aber auch den ganz praktischen Grund, dass das verwendete zwölfzeilige Notenpapier mit den Systemen für Klarinette I und II, Trompeten, Pauken, drei hohe Streicher, vier Singstimmen und Generalbass komplett ausgefüllt war. Ein Fagottsystem hätte sich zwar noch unterbringen lassen, wenn Haydn die Klarinetten ebenso wie die Trompeten in ein System geschrieben hätte; dann wäre er aber spätestens im „Dona nobis pacem“ in Bedrängnis gekommen, denn dort hat er für die Orgelstimme ein zweites System gebraucht. Ein Ausschreiben des Fagotts in der Partitur war im vorliegenden Fall aber auch gar nicht nötig, weil die Partie hier so gut wie keine Eigenständigkeiten aufweist, sondern lediglich als Tutti-Verstärkung des Instrumentalbasses dient. Die wenigen Stellen, an denen das Fagott von diesem Grundsatz abweicht (z. B. am Ende des *Gloria* oder streckenweise im *Benedictus*), bedurften nicht unbedingt einer Notation in der Partitur, sondern konnten zwischen Haydn und seinem zuverlässigen Kopisten Johann Elßler auch mündlich vereinbart werden, ehe das Stimmenmaterial für die Uraufführung erstellt wurde; dabei sind die diversen spieltechnischen Einrichtungen der Fagottstimme – sie unterscheidet sich z. B. durch eine Bevorzugung längerer Töne statt Tremoli von den Streichbässen – womöglich auch ohne ausdrückliches Geheiß des Komponisten erfolgt, denn die Vornahme solcher instrumententypischer Arrangements war für erfahrene Kopisten wie Elßler damals selbstverständlich. Wie dem auch sei: Wir dürfen das Fagott sicherlich

zur authentischen Besetzung der *Theresienmesse* hinzuzählen; es ist aber nicht obligat, sondern kann *ad libitum* eingesetzt werden.

In der Orchesterdisposition der *Theresienmesse* spiegeln sich die Besetzungsverhältnisse der Eisenstädter Hofkapelle wenige Jahre nach Beginn ihrer Reorganisation: Während das Ensemble im Jahre 1790 noch mehr als 40 Mitglieder – darunter ca. 16 Gesangskräfte – umfasst hatte,¹⁹ sind für das Jahr 1796 lediglich sechs Sängerinnen und Sänger sowie insgesamt zehn Instrumentalisten belegt; außerdem wurden im Bedarfsfall die Bläser der fürstlichen „Feldharmonie“ hinzugezogen.²⁰ In den anschließenden Jahren vergrößerte sich die Hofkapelle allmählich, bis 1800 auch wieder eine „vollständige Harmonie“ – also ein kompletter Bläsersatz – zur Verfügung stand.²¹ Dass die Besetzung der *Theresienmesse* somit genau den Eisenstädter Verhältnissen entspricht, ist ein weiterer Beweis für die entsprechende Bestimmung des Werkes; in Wien hingegen, wo Haydn seine Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* herausbrachte, stand um dieselbe Zeit ein reicher besetztes Ensemble zur Verfügung.

Über die kirchliche und liturgische Angemessenheit der Messen von Joseph Haydn ist viel und zum Teil kontrovers diskutiert worden. Wie wir wissen, war Haydn ein zutiefst religiös geprägter Mensch; Gebetsformeln wie „In nomine Domini“ und „Laus Deo“ auf den meisten Partituren – auch bei profanen Werken – zeigen, dass der Komponist sein Talent als göttliches Geschenk betrachtete und sich dieser Gnade stets bewusst war.²² Dabei war seine religiöse Haltung nach Griesingers Zeugnis allerdings „nicht von der düstern, immer büßenden Art, sondern heiter, ausgesöhnt, vertrauend, und in diesem Charakter ist auch seine Kirchenmusik geschrieben“.²³ In gründlichem Missverstehen dieses Wesenszuges und vermutlich auch auf Grund mancher unangemessener, dilettantischer Wiedergaben kam es in der Folgezeit zu erheblichen Beanstandungen an Haydns Messen;²⁴ nicht zuletzt waren es die Cäcilianer, die ihnen eine ernsthafte Auseinandersetzung

¹² Vgl. Griesinger, *Biographische Notizen* (wie Anm. 3), S. 116.

¹³ Vgl. die Datierungen und Ortsangaben der Briefe Nr. 223 (geschrieben am 5. Juli 1799 in Wien), Nr. 224 (geschrieben am 12. Juli in Eisenstadt), Nr. 228 (geschrieben am 24. Juli in Wien), Nr. 230 (geschrieben am 10. August in Wien), Nr. 231 (geschrieben am 15. August in Eisenstadt) und Nr. 234 (geschrieben am 21. September in Wien) bei Bartha, *Briefe und Aufzeichnungen* (wie Anm. 5), S. 330–333. – Mit der im Brief Nr. 223 vom 5. Juli erwähnten Messe, die einem unbekanntem Adressaten als Kopie übersandt wurde (daselbst S. 324), dürfte wohl noch nicht die *Theresienmesse* gemeint sein; der Wortlaut des kurzen Schreibens legt vielmehr nahe, dass es sich um die Abschrift einer älteren Komposition Haydns gehandelt hat.

¹⁴ Vgl. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (wie Anm. 11), S. 359–360; ebenso Landon, *The Years of 'The Creation'* (wie Anm. 11), S. 486. Die Autoren beziehen sich auf eine Tagebucheintragung des Esterházy'schen Sekretärs Rosenbaum, der die Namenstagsfeier des Jahres 1799 mit dem 8. September angibt.

¹⁵ Vgl. Biba, „Eben komme ich von Haydn ...“ (wie Anm. 3), S. 36.

¹⁶ Vgl. das Schreiben vom 7. Dezember 1799, daselbst S. 37.

¹⁷ Vgl. die Schreiben vom 24. Juli und 10. Oktober 1801 (und weitere), daselbst S. 89 und 97.

¹⁸ Im Material der Eisenstädter Uraufführung ist die Fagottstimme allerdings verloren.

¹⁹ Vgl. Ulrich Tank, *Studien zur Esterházy'schen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*, Regensburg 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 101), S. 502.

²⁰ Vgl. Pohl/Botsiber, *Joseph Haydn*, Bd. 3 (wie Anm. 8), S. 104–105. Dieser Besetzungsgegebenheit entsprechen auch die drei ersten Haydn'schen Hochämter in ihren jeweiligen Originalfassungen.

²¹ Daselbst S. 166.

²² Vgl. Wolfgang Hochstein, „Zur Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Repertoire – Religiosität – Rezeption“, in: Peter Claus Hartmann (Hrsg.), *Religion und Kultur im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 2004 (Mainzer Studien zur Neueren Geschichte 12), S. 273–289 (bes. S. 279–280).

²³ Griesinger, *Biographische Notizen* (wie Anm. 3), S. 101.

²⁴ Zum Thema einer adäquaten Interpretation: Um seiner Musik den richtigen, von ihm intendierten Ausdruck zu verleihen, dirigierte Haydn seine Werke am liebsten selbst; so äußert er im Brief vom 14. Juli 1802 anlässlich einer Bitte um Übersendung zweier Messen nach Preßburg die Befürchtung, dass „sie leyder ohne meiner[!] Direction der Delicatesse wegen den grösten theil des werths verlihren müssen“; vgl. Bartha, *Briefe und Aufzeichnungen* (wie Anm. 5), Brief Nr. 309, S. 404. – Vgl. auch Benjamin Rajeczky, „Zu Haydns späten Messen. ‚Kirchenstil‘ und Vortragsweise“, in: Badura-Skoda, *Haydn Kongreß Wien 1982* (wie Anm. 10), S. 479–482 (bes. S. 481).

mit dem Text und eine tiefere Deutung des Sinngelhalts absprachen.²⁵ In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich Autoren wie Alfred Schnerich oder Carl Maria Brand vehement für eine Rehabilitierung von Haydns Messen und eine Anerkennung ihrer überzeugten kirchlich-liturgischen Grundhaltung eingesetzt.²⁶ Dem stehen in jüngerer Zeit Ansätze gegenüber, die Werke ausschließlich nach musikalisch autonomen, der Instrumentalmusik entlehnten Kriterien zu beurteilen.²⁷ Dass aber ein Sakralwerk allein schon wegen seiner textlichen Vorgaben und der liturgischen Einbindung mit anderen Maßstäben gemessen und bewertet werden muss als eine Instrumentalkomposition, verkennt auch Charles Rosen in seiner Kritik an der Kirchenmusik der Wiener Klassiker.²⁸ Neuerdings kommt Ludwig Finscher in seiner Erörterung der Haydn'schen Messen zu folgendem Schluss: „Je mehr man sich in diesen musikalischen Kosmos vertieft, desto unbegreiflicher wird es, wie das 19. Jahrhundert, die Musikgeschichtsschreibung eingeschlossen, diese Messen wegen ihrer volksmusiknahen und fröhlichen Töne als leichtfertig verdammen konnte“.²⁹ Nicht nur das 19. Jahrhundert, möchte man hinzufügen ...

Zu den charakteristischen Merkmalen der späten Haydn-Messen gehört die besondere Rolle der Solostimmen: Separate Arien, die nach dem Vorbild der „Messa concertata“ auch für seine größer disponierten Messenvertonungen bis 1782 konstitutiv gewesen waren, finden sich nicht mehr; statt dessen übernimmt das Solistenquartett eine gewichtige Position im klanglichen Kontrast gegenüber dem chorischen Tutti.³⁰

Haydns *Theresienmesse* ist ein Werk, bei dem eine tiefgehende musikalische Umsetzung von Textaussagen und Glaubensdoktrinen eine glückliche Synthese mit formaler Ausgewogenheit, hoher satztechnischer Kunst und – nicht zuletzt – einer beträchtlichen Klangsönheit eingegangen ist. Das *Kyrie* besitzt eine durchaus neuartige, vollendet symmetrische Form; sie verdankt ihre Entwicklung und ihren Zusammenhalt zwei Motiven, die in der Einleitung noch eher unscheinbar eingeführt wurden (Takte 1ff. und 13ff.). Mit Recht sieht Friedhelm Krummacher ein solches Kompositionsverfahren als „symphonisch“ an: „Symphonisch aber ist in einer Architektur, die kaum vom Text vorgezeichnet ist, die Konzentration des Materials, dessen Entfaltung sich der vokalen und instrumentalen Mittel gleichermaßen bedient.“³¹ Ähnliche Gestaltungsprinzipien hat Krummacher im *Gloria* und in den weiteren Sätzen der Messe nachgewiesen. Unmittelbar sinnfällig sind manche Bildlichkeiten wie im *Credo*, wo das Chor-Unisono der Takte 3 und 140–142 den „einen“ Gott bzw. die „eine“ Kirche symbolisiert. Eine besonders geistreiche, sich beim Lesen eher als beim Hören erschließende textbezogene Figur stellt die satztechnisch nicht erforderliche Stimmkreuzung zwischen Sopran und Alt an der Textstelle „et invisibilium“ (Takte 10–12 und 14–16) dar; und dass der Wiedereintritt aller Bläser im dritten Abschnitt desselben Ordinariumssatzes noch nicht bei „et resurrexit“, sondern erst bei „judicare“ (Takt 115) erfolgt, lässt die Ankündigung des Jüngsten Gerichts hier besonders akzentuiert erscheinen. Ebenfalls im *Credo* verbindet Haydn die Aussagen von der Menschwerdung und vom Leiden Christi durch eine Motivic, die ab Takt 62 in Sing- und Instrumentalstimmen vorgestellt wird; somit sind Inkarnation und Passion „als zwei Seiten der Heilsgeschichte verschränkt. Und die autonome Verdichtung der motivischen Struktur dient in gleichem Maß der tiefsinnigen Exegese des Textes“.³² – Weitere Analysen der *Theresienmesse* finden sich in den einschlägigen Studien von Brand und Landon.³³

Hinzuweisen ist auf einige Textänderungen bzw. -auslassungen im *Credo*: Hinter „et invisibilium“ hat Haydn das Wort „omnium“ eingefügt (Takte 12 und 16); anschließend fehlt der gesamte Satz „Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum“ – zweifellos ein Versehen des Komponisten, das leider einen beziehungslosen Beginn des nächsten Satzes „Et ex Patre natum“ zur Folge hat. Syntaktisch weniger problematisch erscheint demgegenüber die Auslassung der Worte „qui ex Patre Filioque procedit“ (hinter „vivificantem“ Takt 132).

Zur Aufführungspraxis sollen folgende Hinweise gegeben werden:

Die Besetzungsgröße zu Haydns Zeit ist bereits erörtert worden; aus den zeitgenössischen Quellen wird deutlich, dass die Gesangssolisten damals auch im Tutti mitgewirkt haben. Wenn bei den Singstimmen im Tutti keine anderweitige dynamische Angabe steht, gilt generell *f*. Dasselbe trifft auf Klarinetten, Trompeten und Pauken zu. Die Anweisungen „Solo“ und „Tutti“ in der Generalbass-Stimme korrespondieren in der Regel mit der entsprechenden Besetzung der Singstimmen (und dienen insofern dem Continuo spielenden Kapellmeister als Direktionshilfe); sie werden – wie zu Beginn und am Ende des *Kyrie* – aber auch als Lautstärkeangaben für die Orgel gebraucht. Die Verwendung des Tenorschlüssels in der Generalbass-Stimme zeigt an, dass der Kontrabass in diesen Abschnitten pausieren soll und lediglich Violoncello und Orgel spielen. Die gewünschte Vortragsart mit Legatobögen und verschiedenen Artikulationszeichen (Keile, Staccatopunkte, Akzente) wird in den Quellen oft nur exemplarisch angedeutet (vgl. *Agnus Dei* Takte 45ff., 135ff. und 192ff.). Es dürfte sich in solchen Zusammenhängen jeweils eine *simile*-Ausführung verstehen. Bezüglich der liturgischen Aufführungspraxis sei angemerkt, dass das *Benedictus* seinerzeit erst nach der Wandlung gesungen wurde.

Für die Bereitstellung von Mikrofilmen bzw. Fotokopien der im Kritischen Bericht genannten Quellen sowie für die Genehmigung zur Publikation sei der Österreichischen Nationalbibliothek Wien und dem Fürstlich Esterházy'schen Musikarchiv, Esterházy Privatstiftung, in Eisenstadt vielmals gedankt; über die Benutzung von Kopien hinaus habe ich die Quellen aus der Österreichischen Nationalbibliothek auch persönlich eingesehen.

Geesthacht/Elbe, im November 2006

Wolfgang Hochstein

²⁵ Vgl. das negative, aus der Sicht des Cäcilianismus gefällte Urteil bei Utto Kornmüller, *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*, Bd. 2, Regensburg 1895, S. 131–133; ähnlich aber auch bei dem dezidierten Nicht-Cäcilianer Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, II. Abt., Bd. 1, Kirchliche Werke, 5. Aufl. Leipzig 1921, S. 201–203.

²⁶ Vgl. Alfred Schnerich, *Messe und Requiem seit Haydn und Mozart*, Wien 1909, S. 13–42; ders., *Joseph Haydn und seine Sendung* (wie Anm. 4), S. 11–12, 25–26, 117–154; Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (wie Anm. 11), S. 511–539.

²⁷ Von Robbins Landon stammt die These, Haydns späte Messen seien ihrer Struktur nach Sinfonien für Singstimmen und Orchester (*The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, S. 596), und Martin Chusid will in absurder Überspitzung dieses Ansatzes in jeder der späten Haydn-Messen einen Zyklus aus drei vokalen Sinfonien erkennen („Some Observations on Liturgy, Text and Structure in Haydn's Late Masses“, in: H. C. R. Landon und R. E. Chapman [Hrsg.], *Studies in Eighteenth Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, London 1970, S. 125–135 [bes. S. 128]). Die berechtigte Zurückweisung dieses Ansatzes erfolgt bei Walter Pass, „Bemerkungen zu Werk- und Wirkungsgeschichte von Haydns Messen“, in: Badura-Skoda, *Haydn Kongreß Wien 1982* (wie Anm. 10), S. 476–479 (bes. S. 477).

²⁸ „The classical style is at its most problematic in religious music. [...] The masses are, of course, full of admirable details and contain much writing of great power. They remain, however, uncomfortable compromises.“ Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York 1972, Zitate S. 366 und 369.

²⁹ Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 468.

³⁰ Dabei ist die Einführung des Soloquartetts keineswegs die von Schnerich und anderen älteren Autoren behauptete „Erfindung“ Haydns gewesen; vgl. Bruce C. MacIntyre, „Die Entwicklung der konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen“, in: *Haydn-Studien VI* (1988), S. 80–87 (bes. S. 86–87).

³¹ Friedhelm Krummacher, „Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen“, in: Hermann Danuser u. a. (Hrsg.), *Das musikalische Kunstwerk. [...] Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988, S. 455–481 (Zitat S. 464).

³² Dasselbst S. 477.

³³ Vgl. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (wie Anm. 11), S. 369–406; Landon, *The Years of 'The Creation' 1796–1800* (wie Anm. 11), S. 524–537.

Foreword

Soon after assuming sole governing powers in 1780, the Austrian Emperor Joseph II introduced a series of laws concerning domestic political reforms. Along with edicts abolishing serfdom and promoting religious tolerance, these included several ordinances affecting ecclesiastical life and the form of church services. Based on the ideas of the Enlightenment, these “Josephinian reforms” were partly intended to divest the liturgy of outward splendor and to restrict it to that which was considered the essence. Musical practice in the churches and monasteries, which had previously been in full flower, was substantially limited by the new decrees, if not rendered altogether impossible.¹ The Josephinian reforms were probably the chief reason why many of the composers of the era avoided writing any larger-scale works to be performed at services. The enforced abstinence lasted for about a decade, until some of the more drastic restrictions gradually began to be relaxed after the death of Joseph II.

Under the obvious influence of these restrictions on church music, following his “Mariazell Mass” of 1782 there began a creative pause of fourteen years in Joseph Haydn’s settings of the Mass. During this period he took his musical style in chamber music and the symphony to that peak of mastery which is seen above all in the late string quartets and the twelve “London Symphonies” from the first half of the 1790s. Outstanding features of these works include a masterly command of form, highly differentiated orchestral writing, the use of songlike themes combined with expressive intensification, as well as a distinctly individual character for each work.² The same stylistic features also inform Haydn’s late church compositions, which commenced in 1796 and embraced six Masses as well as the two German oratorios, *The Creation* (1798) and *The Seasons* (1801): all works which are still regarded as supreme creative achievements in their field. Haydn himself highly esteemed the sacred compositions of his final period; he confessed to his early biographer Griesinger, the writer and diplomat, to being “rather proud” of the Masses, and with regard to the two oratorios he expressed his confidence that their fame would outlive him.³ In the Haydn literature the six late Masses are often described as his “High Masses.”⁴ The fourth of these works is the *Missa* in B flat major (Hob. XXII:12) presented in this edition. Dating from 1799, and thus coming exactly half way between the two major oratorios, it became known by the epithet “Theresienmesse.”

What follows is a recounting of some of the circumstances in the composer’s life, insofar as they relate to the present work. When Prince Nikolaus von Esterházy (“the lover of splendor”) died in 1790, Haydn had been his music director for almost 30 years. Anton Paul, the new Prince, dissolved the court orchestra and formally retained the services of only the concertmaster Tomasini in addition to Haydn, but without calling on their services. The composer made Vienna his principal domicile and undertook his two journeys to England shortly afterwards. Anton Paul had already died in 1794, and Prince Nikolaus II asked Haydn to reorganize the court orchestra. The composer, however, could only fulfil this task after returning from London in the late summer of 1795. Haydn spent the last years of his life mainly in Vienna, but he also repeatedly stayed in Eisenstadt during the summer, Nikolaus II having transferred his entire court there after giving up the Eszterháza palace. In addition to reviving music at the court, Haydn’s chief duty was to compose a Mass every year for the name day of the Prince’s consort Maria Josepha Hermenegilda, and to direct the performances himself.⁵ Since the Princess was called Maria, her name day was celebrated in September – and usually, as was the custom at the time, on the Sunday following the Feast of the Birth of the Virgin Mary (8 September).⁶ As part of these celebrations, which were also a major social event, there would be a service with music in the Bergkirche or the parish church at Eisenstadt, at which the specially composed Mass would be performed.

In the authentic sources the work is simply titled “Missa.” The epithet “Theresienmesse,” which it subsequently acquired, evidently derives from a practical need to distinguish more clearly between a composer’s various settings of the Mass, should they have no specific title from the outset, than might be achieved by specifying the key (that the criterion of key is of little help is most evident when one considers that four of Haydn’s six High Masses are in B flat major). It is, however, a mystery why the present work came to be called the “Theresienmesse.”⁷ Haydn’s biographer Pohl links the name with Marie Therese, the wife of the Emperor Franz II;⁸ she was a patroness of Haydn’s and the dedicatee of his *Te Deum* of 1800 (or earlier). The present Mass was in fact sung in Vienna in May 1800, only a matter of months after being composed, as can be seen from an early set of parts, of which the earliest copies have to be regarded as authentic. They are in the possession of the court orchestra in Vienna.⁹ If the Empress attended the performance, this might explain the origin of the epithet “Theresa.”¹⁰ Nonetheless, from today’s perspective there can be no doubt that the work in question was not composed for Marie Therese but was intended for the name day of the Esterházy Princess and had its first performance in September 1799 at Eisenstadt.¹¹ – By his own testimony, it took Haydn about three months to compose a Mass;¹² although precise details are lacking, the *Theresienmesse* was presumably composed in Vienna and Eisenstadt between June and September 1799. At all events, Haydn’s itinerary for the summer months of that year shows that he stayed in the two places alternately and remained in Eisenstadt for four to six

¹ Cf. Hans Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, Regensburg, 1976 (Studien zur Pastoralliturgie, Vol. 1); regarding the church music see esp. pp. 125, 162–163, 477–481, and 547.

² Cf. Jens Peter Larsen / H. C. Robbins Landon, article “Haydn, Franz Joseph,” in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Vol. 5, Kassel, 1956, esp. cols 1907–1908. Cf. also Jens Peter Larsen, article “Haydn, Joseph,” in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, London, 1980, esp. p. 357. – These observations have not been superseded by the relevant articles in the more recent editions of *Musik in Geschichte und Gegenwart* and *The New Grove*.

³ Haydn’s judgement of his Masses is quoted by Griesinger in his letter of 6 November 1799 to Breitkopf & Härtel; cf. Otto Biba (ed.), “Eben komme ich von Haydn ...”. *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*, Zurich, 1987, p. 36. For the comment about the oratorios, cf. Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Haydn*, Leipzig, 1810, p. 105.

⁴ Cf. Alfred Schnerich, *Joseph Haydn und seine Sendung*, Zurich, 1922, pp. 117–118 et al.

⁵ “After, in my old age, having a new Mass to compose every year by rightful order of my new Prince for these past 4 years [...],” wrote Haydn to Cornelius Knoblich on 10 August 1799; cf. Dénes Bartha, *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel, 1965, letter No. 230 (p. 331). – Perhaps to be interpreted in the same context, and possibly with a concrete view to the nascent *Theresienmesse*, is Griesinger’s letter of 25 May 1799 to the publishers Breitkopf & Härtel, where he mentions the impossibility of accepting new commissions etc. because of previous commissions from Prince Esterházy; cf. Biba (ed.), “Eben komme ich von Haydn ...” (as n. 3), p. 27.

⁶ That there were departures from this rule is shown by the assumed date of the first performance of the present *Theresienmesse* (see below) as well as the *Nelson Mass*. The latter work was first performed on 23 September 1798.

⁷ The earliest evidence of this nickname appears to be an entry in the catalog of printed music at the abbey of Klosterneuburg, where Haydn’s “Theresa Mass” is recorded under the year of acquisition 1808; cf. Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Vol. 2, Mainz, 1971, p. 102.

⁸ Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Vol. 2, Leipzig, 1882, p. 246; similarly in Vol. 3 edited by Hugo Botstiber, Leipzig, 1927, p. 351.

⁹ Cf. Günter Thomas, *Messen Nr. 9–10. Kritischer Bericht* (Joseph Haydn. Werke XXIII/3), Munich, 1971, p. 17 (Source W).

¹⁰ Cf. Karl Pfannhauser, “Glossarien zu Haydns Kirchenmusik,” in: Eva Badura-Skoda (ed.), *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress Wien 1982*, Munich, 1986, pp. 496–501 (esp. p. 499).

¹¹ Cf. the detailed discussion in Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg, 1941, pp. 354–358 and 365. Of the same opinion is H. C. Robbins Landon, *Haydn: The Years of ‘The Creation’ 1796–1800 (Haydn: Chronicle and Works*, Vol. 4), London, 1977, p. 475. – Since the Mass is not therefore dedicated to the Empress Marie Therese, Brand argues for a renaming (p. 357). But “Hermenegild Mass,” the name he proposes, is misguided from the outset, because Hermenegild(a) was not the real name the Esterházy Princess was called.

¹² Cf. Griesinger, *Biographische Notizen* (as n. 3), p. 116.

weeks after 10 August.¹³ In all likelihood the first performance of the *Theresienmesse* in the Bergkirche there was on Sunday, 8 September 1799, hence on the very day of the Feast of the Birth of the Virgin Mary.¹⁴

In a letter of 6 November 1799, Griesinger wrote to Breitkopf & Härtel that Haydn would have “three or four unprinted Masses in his desk” and that he inquires “whether you would like to publish them.”¹⁵ These were undoubtedly the scores of the Masses produced between 1796 and 1799. The publisher, however, was not interested, and Griesinger had to use some tact in communicating this rejection to Haydn.¹⁶ It was only a year and a half later that the publication of any Masses was again discussed and agreed in the correspondence between Griesinger and the publisher.¹⁷ Thereafter, Breitkopf & Härtel brought out the *Heiligmesse* (Holy Mass) and *Paukenmesse* (Kettle-drum Mass) in 1802, the *Nelsonmesse* (Nelson Mass) in 1803, the *Schöpfungsmesse* (Creation Mass) in 1804, the *Cäcilienmesse* (St. Cecilia Mass) of 1766–73 in 1807 and the *Harmoniemesse* (Wind Band Mass) in 1808. It is not known why, of the six High Masses, only the *Theresienmesse* remained unpublished in the composer’s lifetime. The first printing of the *Theresienmesse*, which became little known north of the Alps, took place around 1850 in Florence. Further editions were supervised by Alfred Schnerich (Vienna, 1924) and Günter Thomas for the Haydn Complete Edition (Munich, 1965).

Compared with Haydn’s last two Masses and the great oratorios, the relatively modest instrumentation for the *Theresienmesse* is striking. Besides vocal parts, strings and organ, the autograph score only calls for two clarinets, two trumpets and timpani; moreover even the earliest performance materials contain a bassoon part.¹⁸ One notable feature is the role of the clarinets, whose parts display hardly any lyrical brilliance and show a trumpet-like style of writing instead, especially where they are not being used for *colla parte* support (e. g. in the *Gloria* from measure 58 and in the “*Dona nobis pacem*”). Furthermore it has to be considered why the score does not include a bassoon part or ask for one in written directions, although bassoons were available in Eisenstadt even during the restitution period. Perhaps it was only after finishing the work that Haydn decided to include a bassoon, and he had not originally foreseen it. Possibly, however, it is missing from the score for the very practical reason that the twelve line manuscript paper used was completely filled by the systems for clarinets I and II, trumpets, timpani, three upper string parts, four vocal parts and thoroughbass. True, a bassoon system could still have been fitted in if Haydn had written the clarinets as well as the trumpets on one system; but then he would have run into difficulties in the “*Dona nobis pacem*” if not before, because there he needed a second system for the organ part. But in the present instance, it was not at all necessary to write the bassoon down in the score, because the part has virtually no independent lines here and serves purely as tutti support for the continuo. Those few passages where the bassoon departs from this principle (e. g. at the end of the *Gloria*, or in places in the *Benedictus*) did not necessarily have to be notated in the score and could have been agreed upon verbally between Haydn and Johann Elßler, his reliable copyist, before the parts for the first performance were copied. In the process, the various technical adjustments for playing the bassoon part – which differs from the stringed basses through, for example, a predilection for longer notes instead of tremoli – were conceivably made without the composer’s explicit instructions, because seasoned copyists like Elßler would undertake such idiomatic arrangements as a matter of course at that time. At all events we can safely include the bassoon in the authentic instrumentation of the *Theresienmesse*. It is not, however, obligatory and may be used *ad libitum*.

The orchestral disposition of the *Theresienmesse* reflects conditions in the Eisenstadt court orchestra a few years after the start of its re-organization. Whereas in 1790 the ensemble still comprised more than 40 members, including ca. 16 singers,¹⁹ only six male and female singers together with a total of ten instrumentalists are recorded for

1796; in addition, the winds of the princely “military wind band” would be drawn on if needed.²⁰ In the years that followed, the court orchestra was gradually enlarged until in 1800 a “complete wind band”, meaning a full wind section, was once again available.²¹ The fact that the scoring of the *Theresienmesse* precisely matches conditions at Eisenstadt is further proof of the place for which the work was intended. In Vienna, on the other hand, where Haydn brought out his oratorios *The Creation* and *The Seasons*, there was a fuller orchestra at his disposal at the time.

The ecclesiastical and liturgical suitability of Joseph Haydn’s Masses has often been discussed, and sometimes controversially. As we know, Haydn was a deeply religious man. The devotional formulae such as “*In nomine Domini*” and “*Laus Deo*” inscribed on most of the scores, even the secular works, indicate that the composer regarded his talent as a gift from God and was constantly aware of this blessing.²² According to Griesinger, his religious outlook was “not of the gloomy, forever expiatory type, but cheerful, accepting and trusting, and his church music too is written in this vein.”²³ During the period that followed, a basic misunderstanding of this character trait, possibly reinforced by inadequate and amateurish performances, led to considerable objections to Haydn’s Masses;²⁴ not least the Cecilians disputed their serious engagement with the text and their deeper interpretation of the content.²⁵ In the first half of the 20th century, writers like Alfred Schnerich and Carl Maria Brand spoke up with vehemence for a rehabilitation of Haydn’s Masses and a recognition of their basic ecclesiastical and liturgical conviction.²⁶ In recent years this has contrasted with efforts to judge the works purely according to autonomous musical

¹³ Cf. the datings and locations given in letters No. 223 (written on 5 July 1799 in Vienna), No. 224 (written on 12 July in Eisenstadt), No. 228 (written on 24 July in Vienna), No. 230 (written on 10 August in Vienna), No. 231 (written on 15 August in Eisenstadt) and No. 234 (written on 21 September in Vienna) in Bartha, *Briefe und Aufzeichnungen* (as n. 5), pp. 330–333. – The Mass that is mentioned in letter No. 223 of 5 July, a work which was sent as a copy to an unknown recipient (*ibid.*, p. 324), was probably not the *Theresienmesse*. Rather, the wording of the brief message suggests that it was a copy of an earlier Haydn composition.

¹⁴ Cf. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (as n. 11), pp. 359–360; similarly Robbins Landon, *The Years of ‘The Creation’* (as n. 11), p. 486. The authors were referring to a diary entry by Rosenbaum, the Esterházy Secretary, who cites the name day celebration for 1799 as being on 8 September.

¹⁵ Cf. Biba, “*Eben komme ich von Haydn ...*” (as n. 3), p. 36.

¹⁶ Cf. the document of 7 December 1799, *ibid.*, p. 37.

¹⁷ Cf. the documents of 24 July and 10 October 1801 (and further ones), *ibid.*, pp. 89 and 97.

¹⁸ In the materials for the Eisenstadt première, to be sure, the bassoon part is lost.

¹⁹ Cf. Ulrich Tank, *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*, Regensburg, 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 101), p. 502.

²⁰ Cf. Pohl/Bötscher, *Joseph Haydn*, Vol. 3 (as n. 8), pp. 104–105. This specification is matched by Haydn’s first three High Masses in their original versions.

²¹ *Ibid.*, p. 166.

²² Cf. Wolfgang Hochstein, “Zur Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Reper-toire – Religiosität – Rezeption,” in: Peter Claus Hartmann (ed.), *Religion und Kultur im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main, 2004 (Mainzer Studien zur Neueren Geschichte 12), pp. 273–289 (esp. pp. 279–280).

²³ Griesinger, *Biographische Notizen* (as n. 3), p. 101.

²⁴ On the subject of an adequate interpretation: in order to give his music the correct expression he had intended for it, Haydn preferred to conduct his works himself. Thus in his letter of 14 July 1802 concerning a request that he send two Masses to Preßburg, he voiced the fear that “without my direction they must, unfortunately, lose the great-est part of their value because of the delicatessen involved”; cf. Bartha, *Briefe und Aufzeichnungen* (as n. 5), letter No. 309, p. 404. – Cf. also Benjamin Rajeczky, “Zu Haydn’s späten Messen. ‘Kirchenstil’ und Vortragsweise,” in: Badura-Skoda, *Haydn Kongreß Wien 1982* (as n. 10), pp. 479–482 (esp. p. 481).

²⁵ Cf. the negative judgement passed from the viewpoint of the Cecilian movement in Otto Kornmüller, *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*, Vol. 2, Regensburg, 1895, pp. 131–133. A similar verdict appears, however, in the decidedly non-Cecilian Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Section II, Vol. 1, Kirchliche Werke, 5th impression, Leipzig, 1921, pp. 201–203.

²⁶ Cf. Alfred Schnerich, *Messe und Requiem seit Haydn und Mozart*, Vienna, 1909, pp. 13–42; Schnerich, *Joseph Haydn und seine Sendung* (as n. 4), pp. 11–12, 25–26, 117–154; Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (as n. 11), pp. 511–539.

criteria borrowed from orchestral music.²⁷ But in his criticisms of the church music of the Viennese Classical composers, even Charles Rosen fails to recognize that a sacred work must be assessed and evaluated using different criteria from an orchestral piece's from the outset, because of the textual preconditions and the connection with the liturgy.²⁸ Ludwig Finscher, in his recent account of the Haydn Masses, came to the following conclusion: "The more one immerses oneself in this musical cosmos, the more incomprehensible it is that the 19th century, including her music historians, could condemn these Masses as frivolous because of their cheerful sound, which is close to folk music."²⁹ Not only the 19th century, one is tempted to add ...

One characteristic feature of the late Haydn Masses is the special role of the vocal soloists. They no longer contain those separate arias which, following the model of the "Messa concertata," were central to his larger-scale Mass settings up to 1782. Instead, the solo quartet occupies an important position as regards the contrast in sonority with the choral tutti.³⁰

Haydn's *Theresienmesse* is a work in which a profound musical transposing of testimony of the text and articles of faith has been successfully united with formal balance, great technical finesse and, not least, considerable beauty of sound. The *Kyrie* possesses a thoroughly new, perfectly symmetrical form; it owes its development and its coherence to two motifs which are established quite unobtrusively in the introduction (measures 1ff. and 13ff.). Friedhelm Krummacher rightly views such a compositional procedure as "symphonic": "What, however, is symphonic about an architecture which is hardly prescribed by the text is the concentration of the material, which in its deployment avails itself equally of vocal and orchestral resources."³¹ Krummacher has identified similar structural principles in the *Gloria* and the succeeding movements of the Mass. Directly symbolic are such pictorialisms as occur in the *Credo*, where the choral unison in measures 3 and 140–142 represents the "one" God or the "one" Church. One particularly ingenious text related figure, which reveals itself more to the reader than the listener, is the technically unnecessary crossing of parts between the soprano and alto at the passage "et invisibilium" (measures 10–12 and 14–16). The reentry of all the winds in the third section of the same Ordinary movement, not at "et resurrexit" but only at "judicare" (measure 115), makes the announcement of the Last Judgement seem particularly strongly accentuated here. Also in the *Credo*, Haydn combines the statements of Christ become man and of his sufferings through a motivic device which is stated in the vocal and orchestral parts from measure 62 onwards. In this way, Incarnation and Passion "combine in forming the two sides of Salvation. And the autonomous compression of the motivic structure is equally conducive to a profound exegesis of the text."³² – Further analyses of the *Theresienmesse* will be found in the relevant studies by Brand and Robbins Landon.³³

Several textual changes and omissions in the *Credo* should be remarked on. After "et invisibilium" Haydn has inserted the word "omnium" (measures 12 and 16). He then omits the whole line "Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum": doubtless an oversight by the composer, unfortunately resulting in an unconnected beginning to the next sentence "Et ex Patre natum." By comparison, the omission of the words "qui ex Patre Filioque procedit" (after "vivificantem" in measure 132) appears less problematic from the viewpoint of syntax.

The following remarks are offered with regard to performance practice:

The size of the forces used in Haydn's time has been already discussed. It is clear from contemporary sources that the solo singers will also have participated in the tutti. Where there is no other dynamic marking for the singers in tutti passages, *f* applies as a rule. The same applies to the clarinets, trumpets and timpani. The directions "Solo" and "Tutti" in the thoroughbass part generally correspond to a similar de-

ployment of the vocal forces (thereby serving as a directorial aid to the continuo playing conductor). However, they are also used – for example at the beginning and end of the *Kyrie* – as indications of volume for the organ. The use of the tenor clef in the thoroughbass signifies that the double bass is not meant to be heard in those sections, but only the cello and organ. Often the desired interpretation, with legato ties and various articulation signs (hairpins, staccato dots, accents), is only suggested in certain instances (cf. *Agnus Dei*, measures 45ff., 135ff., and 192ff.). In such contexts, this may be interpreted to mean a *simile* execution. With regard to liturgical performance praxis, it should be remarked that the *Benedictus* used to be sung after the Transubstantiation.

Many thanks are tendered to the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna and to the Fürstlich Esterházy'sche Musikarchiv, Esterházy Privatstiftung, in Eisenstadt for providing microfilms or photocopies of the sources named in the Critical Report, and for permission to publish this edition. In addition to using such copies, I have personally examined the sources in the Austrian National Library.

Geesthacht/Elbe, November 2006
Translation: Peter Palmer

Wolfgang Hochstein

²⁷ Robbins Landon argues that Haydn's late Masses are symphonies for singers and orchestra in structure (*The Symphonies of Joseph Haydn*, London, 1955, p. 596). In an absurd exaggeration of this theory, Martin Chusid attempts to find a cycle of three vocal symphonies in each of the late Haydn Masses ("Some Observations on Liturgy, Text and Structure in Haydn's Late Masses," in: H. C. Robbins Landon and R. E. Chapman [eds], *Studies in Eighteenth Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, London, 1970, pp. 125–135 [esp. p. 128]). A justifiable rejection of this argument appears in Walter Pass, "Bemerkungen zu Werk- und Wirkungsgeschichte von Haydns Messen," in: Badura-Skoda, *Haydn Kongreß Wien 1982* (as n. 10), pp. 476–479 (esp. p. 477).

²⁸ "The classical style is at its most problematic in religious music. [...] The masses are, of course, full of admirable details and contain much writing of great power. They remain, however, uncomfortable compromises." Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, 1972, quotations pp. 366 and 369.

²⁹ Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber, 2000, p. 468.

³⁰ Here the introduction of the solo quartet is by no means Haydn's "invention," as claimed by Schnerich and other earlier writers. Cf. Bruce C. MacIntyre, "Die Entwicklung der konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen," in: *Haydn-Studien VI* (1988), pp. 80–87 (esp. pp. 86–87).

³¹ Friedhelm Krummacher, "Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen," in: Hermann Danuser et al. (eds), *Das musikalische Kunstwerk. [...] Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber, 1988, pp. 455–481 (quotation p. 464).

³² *Ibid.*, p. 477.

³³ Cf. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (as n. 11), pp. 369–406; Robbins Landon *The Years of 'The Creation' 1796–1800* (as n. 11), pp. 524–537.

Avant-propos

Peu après avoir été investi du pouvoir absolu en l'an 1780, l'empereur d'Autriche Joseph II édicte toute une série de lois réformant la politique intérieure, parmi elles, en dehors d'édits sur l'abolition du servage et sur la liberté du culte, également plusieurs réglementations régissant la vie ecclésiastique et l'agencement des offices religieux. Ces « réformes joséphistes », portées par l'esprit des Lumières, ont entre autres pour but de délivrer la liturgie de la magnificence extérieure et de la limiter à ce qui semblait essentiel. La pratique musicale dans les églises et les couvents, qui avait connu auparavant un véritable âge d'or, est considérablement restreinte par ces nouvelles mesures, quand elle n'est pas rendue totalement impossible.¹ Les réformes du joséphisme sont la cause la plus profonde du fait qu'à cette époque, beaucoup de compositeurs évitèrent d'écrire des œuvres de trop grandes dimensions pour l'usage au cours de la messe. Cette réserve forcée dure une décennie, jusqu'à ce qu'à la mort de Joseph II, quelques-unes des restrictions particulièrement draconniennes commencent lentement à se relâcher.

C'est sous l'influence manifeste des restrictions dans la musique d'église que Joseph Haydn, après sa « Messe de Mariazell » de 1782, cesse pendant quatorze ans de composer pour le genre de la messe. Pendant ce temps, il porte à sa perfection son style musical dans les domaines de la musique de chambre et de la symphonie, qui se manifeste surtout dans les derniers quatuors à cordes et dans les douze « Symphonies londoniennes » de la première moitié des années 1790. Parmi les qualités exceptionnelles de ces œuvres, une maîtrise parfaite de la forme, une conception instrumentale extrêmement différenciée, le recours à des thèmes chantants, tout en recherchant une intensification expressive, et une individualisation notable de chaque œuvre.² Ces mêmes caractéristiques de style se retrouvent dans les compositions sacrées de Haydn dans sa vieillesse, une phase créatrice commençant en 1796 et comprenant six Messes, ainsi que les deux oratorios allemands *La Création* (1798) et *Les Saisons* (1801) – œuvres qui toutes comptent aujourd'hui encore aux meilleures contributions créatrices du genre. Haydn lui-même tenait en haute estime la création de musique d'église de sa dernière période de composition ; face à son premier biographe, l'écrivain et diplomate Griesinger, il reconnaît être « assez fier » des Messes et en regard des deux oratorios, il exprime sa certitude que leur gloire lui survivra.³ Dans la littérature, les six Messes de la vieillesse de Haydn sont souvent appelées ses « grand-messes ».⁴ La quatrième de ces œuvres est la Messe en si bémol majeur ici présente (Hob. XXII:12) ; elle date de l'an 1799 et devint célèbre sous le surnom de « Theresienmesse ». La Messe se situe donc exactement entre les deux grands oratorios.

Nous allons retracer dans ce qui suit quelques circonstances de la vie du compositeur dans la mesure où elles sont importantes pour l'œuvre présente : lorsque le prince Nikolaus von Esterházy (« Le Magnifique ») meurt en 1790, Haydn a passé presque 30 ans à son service en qualité de maître de chapelle. Le nouveau prince, Anton Paul, dissoût la chapelle de la cour et ne conserve pour la forme, en dehors de Haydn, que le chef de pupitre Tomasini, sans toutefois avoir recours à leurs services. Le compositeur élit domicile à Vienne et entreprend bientôt ses deux voyages en Angleterre. Anton Paul meurt dès 1794, et le prince Nikolaus II prie Haydn de réorganiser la chapelle de la cour ; mais le compositeur ne peut entreprendre cette tâche qu'à son retour de Londres, à la fin de l'été 1795. Haydn passe la fin de sa vie surtout à Vienne, mais se rend plusieurs fois à Eisenstadt durant l'été ; d'est là que Nikolaus II avait déplacé toute sa cour, après avoir quitté la résidence Eszterháza. En dehors de reconstituer la musique de cour, Haydn a pour tâche essentielle d'écrire une fois par an une messe pour la fête de l'épouse princière, Maria Josepha Hermenegilda et d'en diriger les représentations.⁵ Comme le prénom de la princesse était Marie, sa fête avait lieu en septembre – et selon l'usage de l'époque, le plus souvent pour le dimanche suivant la fête de la naissance de Marie (8 septembre).⁶ Dans

le cadre de ces célébrations, qui étaient en même temps des événements de société exceptionnels, un office religieux avec représentation de la messe composée en cette occasion se déroulait dans la « Bergkirche » ou dans l'église paroissiale d'Eisenstadt.

Sur les sources authentiques, le titre de l'œuvre est seulement « Missa. » L'ajout apporté plus tard de « Theresienmesse » remonte manifestement au besoin pratique de mieux différencier par ce genre de caractérisations les compositions de messes d'un compositeur, lorsque celles-ci ne portaient pas de titre spécifique au départ, et non pas seulement en indiquant la tonalité (le critère de la tonalité serait en outre bien peu utile puisque quatre des six grand-messes de Haydn sont en si bémol majeur). On ignore toutefois pourquoi l'œuvre présente a reçu précisément ce surnom de « Theresienmesse ».⁷ Le biographe de Haydn, Pohl, y voit un lien avec Marie-Thérèse, l'épouse de l'empereur François II ;⁸ celle-ci était une mécène du compositeur et son *Te Deum* de l'an 1800 (ou plus tôt) lui est dédié. Effectivement, notre messe fut donnée à Vienne déjà en mai 1800 – donc quelques mois après avoir été écrite –, comme il ressort d'une première copie des voix authentique dans son état originel qui fait partie des fonds de la chapelle de cour de la ville.⁹ Si l'impératrice devait avoir assisté à la représentation, cela pourrait expliquer le surnom de « Theresien ».¹⁰ Toutefois, d'un point de vue actuel, il ne fait pas de doute que l'œuvre en question ne fut pas composée pour Marie-Thérèse, mais pour la fête de la princesse Esterházy qui s'était rendue en septembre 1799 à Eisenstadt pour la première représentation.¹¹ – Selon son propre témoignage, Haydn a composé une Messe en environ trois mois ;¹² bien que des indices précis manquent, la *Theresienmesse* devrait avoir été écrite entre juin et septembre 1799 à Vienne et Eisenstadt : en tous les cas, il ressort de l'itinéraire de Haydn des mois d'été de cette année-là

¹ Cf. Hans Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, Ratisbonne, 1976, (Studien zur Pastoralliturgie Vol. 1) ; sur la musique d'église not. p. 125, 162–163, 477–481 et 547.

² Cf. Jens Peter Larsen / H. C. Robbins Landon, Article « Haydn, Franz Joseph », dans : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Vol. 5, Kassel, 1956, not. Col. 1907–1908. V. aussi Jens Peter Larsen, Article « Haydn Joseph », dans : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, Londres, 1980, not. p. 357. – Ces résultats n'ont rien perdu de leur actualité même après les articles de référence des éditions nouvellement parues de l'encyclopédie musicale *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, et *The New Grove Dictionary*.

³ Griesinger cite le jugement de Haydn sur ses Messes dans une lettre du 6 novembre 1799 à Breitkopf & Härtel ; cf. Otto Biba (éd.), « Eben komme ich von Haydn ... ». *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*, Zürich, 1987, p. 36. Sur le jugement des oratorios, cf. Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Haydn*, Leipzig, 1810, p. 105.

⁴ Cf. Alfred Schnerich, *Joseph Haydn und seine Sendung*, Zürich, 1922, p. 117–118 e. a.

⁵ « Après que je dois composer sur mes vieux jours une nouvelle messe chaque année sur ordre juste de mon jeune prince depuis 4 ans [...] », écrit Haydn le 10 août 1799 à Cornelius Knoblich ; cf. Dénes Bartha, *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel, 1965, Lettre n° 230 (p. 331). – La lettre de Griesinger du 25 mai 1799 aux éditions Breitkopf & Härtel pourrait être comprise dans le même contexte et peut-être avec une vue concrète sur la *Theresienmesse* en gestation, où il est question de l'impossibilité d'accepter de nouvelles commandes e. a. en raison d'ordres anciens du prince Esterházy ; cf. Biba, « Eben komme ich von Haydn ... » (comme Rem. 3), p. 27.

⁶ Les dates de création supposées de la *Theresienmesse* présente (v. plus bas), comme aussi de la *Nelsonmesse* attestent qu'il y avait des exceptions à cette règle. Cette dernière fut donnée pour la première fois le 23 septembre 1798.

⁷ La trace la plus ancienne de ce surnom semble être une note dans le catalogue musical de l'abbaye de Klosterneuburg, où la « Theresia Messe » de Haydn est homologuée à l'année d'acquisition 1808 ; cf. Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Vol. 2, Mayence, 1971, p. 102.

⁸ Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Vol. 2, Leipzig, 1882, p. 246 ; pareil dans le Vol. 3 élaboré par Hugo Botstiber, Leipzig, 1927, p. 351.

⁹ Cf. Günter Thomas, *Messen Nr. 9–10. Kritischer Bericht* (Joseph Haydn. Werke XXIII/3), Munich, 1971, p. 17 (Source W).

¹⁰ Cf. Karl Pfannhauser, « Glossarien zu Haydns Kirchenmusik », dans : Eva Badura-Skoda (éd.), *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress Wien 1982*, Munich, 1986, p. 496–501 (not. p. 499).

¹¹ Cf. l'interprétation détaillée de Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Wurtzbourg, 1941, p. 354–358 et 365 ; H. C. Robbins Landon est du même avis dans Haydn : *The Years of 'The Creation' 1796–1800 (Haydn : Chronicle and Works*, Vol. 4), Londres, 1977, p. 475. – Comme la Messe n'est pas dédiée à l'impératrice Marie-Thérèse, Brand plaide en faveur d'une autre appellation (p. 357) ; mais le nom qu'il suggère de « Hermenegildmesse » est déjà erroné par le fait que Hermenegild(a) n'est pas le prénom usuel de la princesse Esterházy.

¹² Cf. Griesinger, *Biographische Notizen* (comme Rem. 3), p. 116.

qu'il résida en alternance dans les deux villes et demeura à Eisenstadt après le 10 août pour quatre à six semaines.¹³ La création de la *Theresienmesse* dans la Bergkirche eut lieu selon toute probabilité le dimanche 8 septembre 1799, donc précisément pour la fête de la naissance de Marie.¹⁴

Dans la lettre du 6 novembre 1799, Griesinger écrit à Breitkopf & Härtel que Haydn aurait « trois ou quatre messes non gravées dans son pupitre » et faisait demander « si vous aimeriez éditer celles-ci ». ¹⁵ Ces partitions sont sans doute des Messes des années 1796 à 1799. La maison d'édition ne se montra pas intéressée et Griesinger dut transmettre ce refus avec une certaine diplomatie à Haydn.¹⁶ C'est seulement un an et demi après que la publication de Messes fit à nouveau l'objet d'une correspondance entre Griesinger et l'édition, pour être finalement conclue.¹⁷ A la suite de quoi furent éditées en 1802 la *Heilig-* et la *Paukenmesse*, en 1803 la *Nelsonmesse*, en 1804 la *Schöpfungsmesse*, en 1807 la *Cécilienmesse* composée déjà vers 1766–73 et en 1808 la *Harmoniemesse* chez Breitkopf & Härtel. On ignore pourquoi la *Theresienmesse* fut la seule des six grand-messes à être restée non gravée du vivant du compositeur. La première impression restée peu connue au nord des Alpes de la *Theresienmesse* parut ensuite vers 1850 à Florence ; d'autres éditions furent assurées par Alfred Schnerich (Vienne 1924) et Günter Thomas dans le cadre de l'édition intégrale Haydn (Munich, 1965).

Par rapport à ses deux dernières messes et aux grands oratorios, la distribution d'orchestre relativement modeste de la *Theresienmesse* est frappante : la partition autographe ne requiert, en dehors des voix chantées, cordes et orgue que deux clarinettes, deux trompettes et timbales ; en outre, les matériels d'exécution les plus anciens renferment aussi une partie de basson.¹⁸ Remarquable d'une part le profil des clarinettes, dont les parties brillent ici moins par leur lyrisme mais qui surtout, lorsqu'elles ne jouent pas un rôle de renfort colla parte, ont une expression de trompette (p. ex. dans le *Gloria* à partir de la mesure 58 et dans le « *Dona nobis pacem* »). On se pose en outre la question de savoir pourquoi la partition ni ne comporte pas de partie de basson ou ni ne requiert pas non plus sa participation par des indications verbales – et ce, bien que les bassons existent même pendant l'époque de reconstitution à Eisenstadt. Peut-être Haydn se décide-t-il, une fois l'œuvre achevée, à intégrer le basson non prévu à l'origine ; mais peut-être son absence dans la partition est-elle due à une raison tout à fait pratique : le papier musical de douze lignes utilisé était totalement rempli par les portées pour clarinette I et II, trompettes, timbales, trois cordes aiguës, quatre voix chantées et basse chiffrée. On aurait pu certes encore insérer une portée de basson si Haydn avait noté les clarinettes de même que les trompettes sur une portée ; mais il aurait alors été dans l'embarras au plus tard dans le « *Dona nobis pacem* », car il lui a fallu ici une seconde portée pour la partie d'orgue. Mais une notation du basson dans la partition n'était pas non plus nécessaire dans le cas présent car la partie n'est pratiquement pas autonome mais ne sert qu'à renforcer les tutti de la basse instrumentale. Les quelques passages dans lesquels le basson s'éloigne de ce principe (p. ex. à la fin du *Gloria* ou occasionnellement dans le *Benedictus*), n'ont pas forcément besoin d'être notés dans la partition mais Haydn et son fiable copiste Johann Elßler ont pu en convenir verbalement, avant que le matériel d'orchestre ne soit élaboré pour la création ; ici, les divers agencements techniques du jeu de la partie de basson – elle se distingue p. ex. par une propension aux tons tenus au lieu de trémolos par des cordes graves – furent effectués peut-être sans l'agrément exprès du compositeur, car entreprendre ce genre d'arrangements typiques des instruments était à l'époque une évidence pour un copiste chevronné tel qu'Elßler. Quoi qu'il en soit, nous devons certainement compter le basson à la distribution authentique de la *Theresienmesse* ; il n'est pas obligé mais peut être employé ad libitum.

Dans la disposition orchestrale de la *Theresienmesse* se reflètent les conditions de distribution de la chapelle de la cour d'Eisenstadt dans les années consécutives à sa réorganisation : tandis que l'ensemble en

l'an 1790 avait compté encore plus de 40 membres – dont env. 16 chanteurs,¹⁹ on ne recense pour l'année 1796 que six chanteurs et chanteuses ainsi que dix instrumentistes en tout ; de plus, en cas de besoin, on faisait appel aux instruments à vent de l'« harmonie militaire » princière.²⁰ Au cours des années suivantes, la chapelle de cour s'étoffe peu à peu, jusqu'à redispoper en 1800 d'une « harmonie complète », à savoir d'une distribution d'instruments à vent complète.²¹ Le fait que la distribution de la *Theresienmesse* corresponde ainsi exactement aux conditions d'Eisenstadt est une preuve supplémentaire de la destination de l'œuvre ; à Vienne par contre, où Haydn donna ses oratorios *La Création* et *Les Saisons*, il avait à sa disposition à la même époque un ensemble très bien fourni.

La conformité religieuse et liturgique des Messes de Joseph Haydn a fait l'objet de bien des discussions, parfois controverses. Comme nous le savons, Haydn était un homme profondément religieux ; des formules de prière comme « *In nomine Domini* » et « *Laus Deo* » sur la plupart des partitions – même d'œuvres profanes – montrent que le compositeur considérait son talent comme un don de Dieu et avait toujours conscience de cette bénédiction.²² Pourtant, son attitude religieuse selon le témoignage de Griesinger « n'était pas du type sombre, toujours en train de faire pénitence mais au contraire joyeuse, réconciliante, confiante et sa musique sacrée est écrite dans ce caractère ». ²³ Dans une méprise fondamentale de ce trait de caractère et sans doute aussi sur la base d'interprétations inadéquates et dilettantes, on en vint par la suite à des critiques considérables des Messes de Haydn ;²⁴ et les Céciliens ne furent pas en reste pour leur dénier toute confrontation sérieuse au texte et une interprétation profonde de sa teneur.²⁵ Dans la première moitié du 20^{ème} siècle, des auteurs comme Alfred Schnerich ou Carl Maria Brand se sont engagés avec véhémence pour une réhabilitation des Messes de Haydn et une reconnaissance de leur attitude fondamentalement croyante sur les

¹³ Cf. les datations et mentions de lieux des lettres n° 223 (écrite le 5 juillet 1799 à Vienne), n° 224 (écrite le 12 juillet à Eisenstadt), n° 228 (écrite le 24 juillet à Vienne), n° 230 (écrite le 10 août à Vienne), n° 231 (écrite le 15 août à Eisenstadt) et n° 234 (écrite le 21 septembre à Vienne) chez Bartha, *Briefe und Aufzeichnungen* (comme Rem. 5), p. 330–333. – Dans le cas de la Messe évoquée dans la lettre n° 223 du 5 juillet envoyée en copie à un destinataire inconnu (là p. 324), il ne devrait pas encore s'agir de la *Theresienmesse* ; la teneur de la brève missive indique plutôt qu'il devrait s'agir de la copie d'une ancienne composition de Haydn.

¹⁴ Cf. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (comme Rem. 11), p. 359–360 ; de même Landon, *The Years of 'The Creation'* (comme Rem. 11), p. 486. Les auteurs se réfèrent à une note de journal du secrétaire d'Esterházy, Rosenbaum, qui date la fête patronale de l'an 1799 au 8 septembre.

¹⁵ Cf. Biba, « *Eben komme ich von Haydn ...* » (comme Rem. 3), p. 36.

¹⁶ Cf. la lettre du 7 décembre 1799, là p. 37.

¹⁷ Cf. les lettres du 24 juillet et du 10 octobre 1801 (et d'autres), là p. 89 et 97.

¹⁸ Dans le matériel de la création d'Eisenstadt, la partie de basson est toutefois perdue.

¹⁹ Cf. Ulrich Tank, *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*, Ratisbonne, 1981, (Kölner Beiträge zur Musikforschung 101), p. 502.

²⁰ Cf. Pohl/Botstiber, *Joseph Haydn*, Vol. 3 (comme Rem. 8), p. 104–105. Les trois premières grand-messes de Haydn correspondent aussi à cette distribution dans leurs versions originales respectives.

²¹ Là p. 166.

²² Cf. Wolfgang Hochstein, „Zur Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Repertoire – Religiosität – Rezeption“, dans : Peter Claus Hartmann (éd.), *Religion und Kultur im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts*, Francfort/M., 2004 (Mainzer Studien zur Neueren Geschichte 12), p. 273–289 (not. p. 279–280).

²³ Griesinger, *Biographische Notizen* (comme Rem. 3), p. 101.

²⁴ A propos d'une interprétation adéquate : afin de conférer à sa musique la bonne expression recherchée par lui, Haydn préfère diriger lui-même ses œuvres ; il exprime dans la lettre du 14 juillet 1802 à l'occasion de la demande d'envoi de deux Messes à Presbourg la crainte qu'« elles ne perdent malheureusement l'essentiel de leur valeur sans ma direction en raison de leur délicatesse » ; cf. Bartha, *Briefe und Aufzeichnungen* (comme Rem. 5), lettre n° 309, p. 404. – Cf. aussi Benjamin Rajeczky, « Zu Haydns späten Messen. « Kirchenstil » und Vortragsweise », dans : Badura-Skoda, *Haydn Kongreß Wien 1982* (comme Rem. 10), p. 479–482 (not. p. 481).

²⁵ Cf. le jugement négatif du point de vue du Cécilianisme rendu chez Utto Kornmüller, *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*, Vol. 2, Ratisbonne, 1895, p. 131–133 ; mais semblable aussi chez le non-cécilien convaincu Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, 11^{ème} Chap., Vol. 1, Kirchliche Werke, 5^{ème} éd., Leipzig, 1921, p. 201–203.

plans religieux et liturgique.²⁶ Face à cela, on a tendance récemment à juger les œuvres exclusivement sur des critères musicalement autonomes, inspirés de la musique instrumentale.²⁷ Mais qu'une œuvre sacrée, rien que par ses contraintes textuelles et sa référence liturgique, doive être mesurée et jugée à l'aune d'autres critères, c'est ce que Charles Rosen oublie lui aussi dans sa critique envers la musique sacrée du classicisme viennois.²⁸ Récemment, Ludwig Finscher en vient à la conclusion suivante dans sa discussion des Messes de Haydn : « Plus on se plonge dans cet univers musical, moins on comprend comment le 19^{ème} siècle, histoire de la musique comprise, a pu condamner comme légères ces messes en raison de leurs tons enjoués et proches de la musique populaire ». ²⁹ Et pas seulement le 19^{ème} siècle, pourrait-on ajouter ...

Notons aux traits caractéristiques des Messes tardives de Haydn le rôle particulier des voix solistes : plus d'arias séparées, qui étaient des éléments constitutifs sur le modèle de la « Messa concertata » aussi pour ses compositions de messes de plus grande envergure jusqu'en 1782 ; au lieu de cela, le quatuor de solistes endosse un rôle de poids dans le contraste sonore face au tutti du chœur.³⁰

La *Theresienmesse* de Haydn est une œuvre dans laquelle une réalisation musicale profonde de la teneur du texte et des doctrines de la foi forme une synthèse heureuse avec l'équilibre formel, un art consommé de la technique de composition et – enfin – une remarquable beauté sonore. Le *Kyrie* est d'une forme tout à fait neuve, d'une symétrie achevée ; une forme qui doit son développement et sa cohérence à deux motifs passant presque inaperçus lorsqu'ils sont amenés dans l'introduction (mesures 1 sqq. et 13 sqq.). C'est à juste titre que Friedhelm Krummacher taxe un tel procédé de composition de « symphonique » : « Mais dans une architecture qui n'est pratiquement pas prescrite par le texte, l'élément symphonique est la concentration du matériau, dont l'épanouissement se sert autant de moyens vocaux qu'instrumentaux. » ³¹ Krummacher a attesté des principes d'agencement similaires dans le *Gloria* et dans d'autres mouvements de la Messe. Certaines figurations traduisent directement le sens, comme dans le *Credo* où le chœur à l'unisson des mesures 3 et 140–142 symbolise « un » Dieu et « une » église. Le croisement des voix entre soprano et alto au passage « et invisibilium » (mesures 10–12 et 14–16), qui n'est pas nécessaire techniquement, est une figure relative au texte particulièrement spirituelle qui se révèle plus à la lecture qu'à l'écoute ; et le fait que le retour de tous les instruments à vent au troisième segment de ce même mouvement d'ordinaire ne se produise pas à « et resurrexit » mais seulement à « judicare » (mesure 115) accentue encore plus l'annonce du Jugement dernier. Dans le *Credo* également, Haydn relie des passages de l'incarnation et de la Passion du Christ par des motifs présentés à partir de la mesure 62 aux voix chantées et instrumentales ; incarnation et Passion sont ainsi « imbriquées comme deux faces de l'Histoire sainte. Et l'intensification autonome de la structure des motifs sert tout autant à l'alexégèse profonde du texte ». ³² On trouve d'autres analyses de la *Theresienmesse* dans les études de référence de Brand et Landon.³³

Faisons remarquer quelques modifications ou omissions de texte dans le *Credo* : derrière « et invisibilium », Haydn a ajouté le mot « omnium » (mesures 12 et 16) ; manque ensuite la phrase entière « Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum » – sans doute un oubli du compositeur qui a malheureusement pour conséquence un début sans rapport du mouvement suivant « Et ex Patre natum ». Moins problématique sur le plan de la syntaxe apparaît par contre l'omission des paroles « qui ex Patre Filioque procedit » (derrière « vivificantem » mesure 132).

Il faut donner les conseils suivants pour la pratique d'exécution :

La taille de la distribution au temps de Haydn a déjà été discutée ; les sources d'époque révèlent qu'alors les solistes vocaux chantaient dans le tutti. Si aucune autre indication de dynamique ne figure au tutti

dans les voix, c'est *f* qui vaut en général. Il en va de même pour les clarinettes, trompettes et timbales. Les indications « Solo » et « Tutti » à la basse chiffrée se font en général l'écho de la distribution correspondante des voix (et aidaient donc le maître de chapelle tenant la partie de continuo à diriger) ; mais elles servent aussi d'indications de volume pour l'orgue – comme au début et à la fin du *Kyrie*. L'utilisation de la clé d'ut quatrième ligne à la basse chiffrée indique que la contrebasse doit se taire dans ces passages et que seuls le violoncelle et l'orgue doivent jouer. Le jeu souhaité avec liaisons de phrasé et différents signes d'articulation (soufflets, points de staccato, accents) n'est souvent mentionné dans les sources qu'à titre d'exemple (cf. *Agnus Dei*, mesures 45 sqq., 135 sqq. et 192 sqq.). Il faudrait comprendre respectivement une exécution similé dans de tels contextes. Concernant la pratique d'exécution liturgique, faisons remarquer que le *Benedictus* n'était chanté à l'époque qu'après la transsubstantiation.

Tous mes remerciements pour la mise à disposition de microfilms ou de photocopies des sources mentionnées dans l'Apparat critique, ainsi que pour l'autorisation de publication à la Österreichische Nationalbibliothek à Vienne et à la Fürstlich Esterházy'sche Musikarchiv, Esterházy Privatstiftung, à Eisenstadt ; en plus de l'utilisation de copies, j'ai pu consulter personnellement les sources de la Bibliothèque Nationale d'Autriche.

Geesthacht/Elbe, en novembre 2006
Traduction : Sylvie Coquillat

Wolfgang Hochstein

²⁶ Cf. Alfred Schnerich, *Messe und Requiem seit Haydn und Mozart*, Vienne, 1909, p. 13–42 ; le même, *Joseph Haydn und seine Sendung* (comme Rem. 4), p. 11–12, 25–26, 117–154 ; Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (comme Rem. 11), p. 511–539.

²⁷ Robbins Landon soutient la thèse que les messes de la vieillesse de Haydn sont selon leur structure des symphonies pour voix et orchestre (*The Symphonies of Joseph Haydn*, Londres, 1955, p. 596), et Martin Chusid veut voir, dans une exagération absurde de cette idée, en chacune des dernières Messes de Haydn un cycle de trois symphonies vocales (« Some Observations on Liturgy, Text and Structure in Haydn's Late Masses », dans : H. C. R. Landon et R. E. Chapman [éd.], *Studies in Eighteenth Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, Londres, 1970, p. 125–135 [not. p. 128]). Le rejet justifié de cette idée se trouve chez Walter Pass, « Bemerkungen zu Werk- und Wirkungsgeschichte von Haydns Messen », dans : Badura-Skoda, *Haydn Kongreß Wien 1982* (comme Rem. 10), p. 476–479 (not. p. 477).

²⁸ « The classical style is at its most problematic in religious music. [...] The masses are, of course, full of admirable details and contain much writing of great power. They remain, however, uncomfortable compromises. » Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, 1972, citations p. 366 et 369.

²⁹ Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber, 2000, p. 468.

³⁰ Pourtant, l'introduction du quatuor soliste n'est en aucun cas « l'invention » de Haydn, comme l'affirment Schnerich et d'autres auteurs anciens ; cf. Bruce C. MacIntyre, « Die Entwicklung der konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen », dans : *Haydn-Studien VI* (1988), p. 80–87 (not. p. 86–87).

³¹ Friedhelm Krummacher, « Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen », dans : Hermann Danuser e. a. (éd.), *Das musikalische Kunstwerk. [...] Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber, 1988, p. 455–481 (citation p. 464).

³² Là p. 477.

³³ Cf. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (comme Rem. 11), p. 369–406 ; Landon, *The Years of 'The Creation' 1796–1800* (comme Rem. 11), p. 524–537.

Missa in B

Theresienmesse · Hob. XXII:12

Kyrie

Joseph Haydn
1732–1809

1. Kyrie eleison

Adagio

Clarinetto I, II in Si \flat /B

Fagotto* *ad lib.*

Clarino I, II in Si \flat /B

Timpani in Si \flat -Fa/B-F

Violino I, II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Bass

Tutti p
Ky - - - ri -

Tutti p
Ky - - - ri -

Tutti p
Ky - - - ri -

Tutti p
Ky - - - ri -

olo

6 5 7 5 7

* Zur Fagottstimme siehe das Vorwort und den Kritischen Bericht / For the bassoon part see the Foreword and the Critical Report

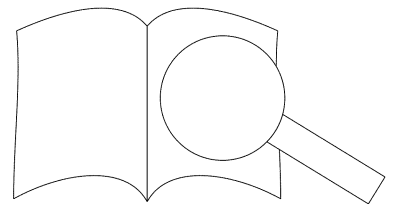
Aufführungsdauer / Duration: ca. 40–45 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – 2. Auflage / 2nd Printing 2020 – CV 40.610

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
Herausgeber und
Generalbassaussetzung:
Wolfgang Hochstein



5

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

Tasto solo

6 5 7

11

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

Solo

Solo

6 7 7 2 b

16 Clt I

Clt II

Fg

Cln

Timp

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

lei - - -

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

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

Solo

y - ri - e e - lei - - son, e - lei - - - son, e -

Tutti

Solo

Vc

Cb

unis.

unis.

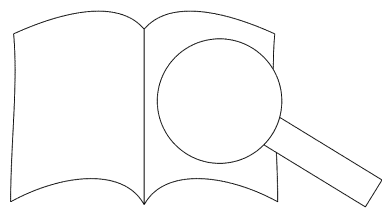
7
2

6
5

6
5

PROBE PAPIER

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



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

Tasto solo

Fg Allegro

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

Tutti

Allegro
Tutti

6 6 6 7 6 5
3

34 Clt I
Clc II
Fg

Clc
Timp

Tutti

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

6 - b5 10 k 6 6 7 6 5 5 9 5 6 8 10 6 5

First system of piano accompaniment, measures 39-42. It consists of three staves: treble, middle, and bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and more complex rhythmic patterns in the treble.

Second system of piano accompaniment, measures 43-46. It consists of three staves: treble, middle, and bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns as the first system.

Third system of piano accompaniment, measures 47-50. It consists of three staves: treble, middle, and bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns as the first system.

Vocal line for the first system, measures 39-42. The lyrics are: "son, e e, Ky - ri - e e - lei - son,"

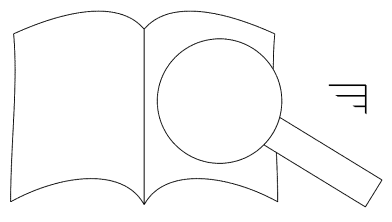
Vocal line for the second system, measures 43-46. The lyrics are: "lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -"

Vocal line for the third system, measures 47-50. The lyrics are: "son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -"

Vocal line for the fourth system, measures 51-54. The lyrics are: "son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -"

Fourth system of piano accompaniment, measures 51-54. It consists of three staves: treble, middle, and bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns as the first system.

1 4 5 6 1 7 4 5 5 5 6 5 4 5 4



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

Piano accompaniment for the first system, measures 44-47. It consists of three staves: treble, middle, and bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Piano accompaniment for the second system, measures 48-51. It consists of three staves: treble, middle, and bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns and accidentals.

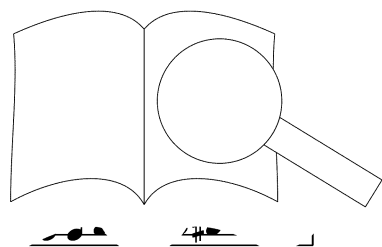
Piano accompaniment for the third system, measures 52-55. It consists of three staves: treble, middle, and bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns and accidentals.

Vocal line for the first system, measures 44-47. It consists of three staves: treble, middle, and bass clef. The lyrics are: Ky - - ri - - son, e -

Vocal line for the second system, measures 48-51. It consists of three staves: treble, middle, and bass clef. The lyrics are: son, - son, e - lei - - - -

Vocal line for the third system, measures 52-55. It consists of three staves: treble, middle, and bass clef. The lyrics are: - son, e - lei - - - - e - lei - - - -

Chord symbols for the piano accompaniment: [H]19 4 5 7 5 #3 b7 4 b7 [b]5 4 6 3 #5 6 6 4 = [=] =



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

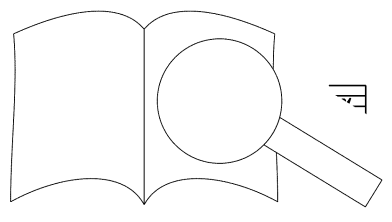
Musical notation for the first system, including piano accompaniment and vocal lines.

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

Musical notation for the third system, featuring a complex piano accompaniment with sixteenth notes.

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

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



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

Musical score for page 52, featuring vocal lines and piano accompaniment. The piano part includes a 'Solo' section starting at measure 7. The vocal lines contain the lyrics: "e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son".

Musical score for page 57, continuing the vocal and piano parts. The piano part includes a 'Solo' section starting at measure 3. The vocal lines contain the lyrics: "son, e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son".

62 Clt I

Clt II

Fg

Cln

Timp

son, e - - - son.

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

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

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

Tutti f

b7 5 - 5 4 ♯ 65 10 ♯ - [♯]6 10

PROBEPARTITUR

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

Tutti

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

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

4 - - 4 6 b 5 6 5 6 7 6 4 6 6 7 4 6 5 b 9 8 4 6 10

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

Piano accompaniment for the first system, measures 72-76. The right hand has rests, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Piano accompaniment for the second system, measures 72-76. The right hand has rests, while the left hand continues the rhythmic pattern.

Piano accompaniment for the third system, measures 72-76. The right hand has rests, while the left hand continues the rhythmic pattern.

Vocal line for the first system, measures 72-76. The lyrics are: - ri - e e - lei - - - - son,

Vocal line for the second system, measures 72-76. The lyrics are: - - - son, Ky - ri -

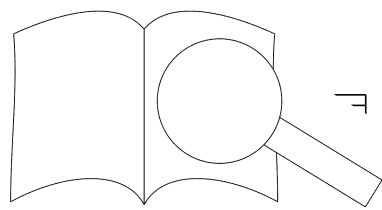
Vocal line for the third system, measures 72-76. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son, e -

Vocal line for the fourth system, measures 72-76. The lyrics are: son, e - lei - - - son,

Piano accompaniment for the fifth system, measures 72-76. The right hand has rests, while the left hand continues the rhythmic pattern.

10 10 10 10

[4] 6 b5 5 [4]



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

77

e e - 1
 Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - -
 e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -
 Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, e -
 Ky - ri - e e - lei - - - - son, e - lei -

4 6 6 - 6 - 6 - 6 5 5 4
2 4

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

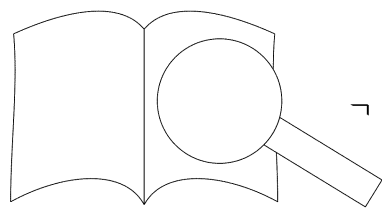
son, e - lei - - son, e - lei - - son, e - lei - -

lei - Ky - ri - e e -

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

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

6 b 10 6 10 7 10 10 8 7 5 6 5 3



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

First system of piano accompaniment, measures 87-90. The right hand features a melodic line with a trill in measure 88 and a long note in measure 89. The left hand provides a steady bass line.

Second system of piano accompaniment, measures 91-94. The right hand continues the melodic line with a trill in measure 92. The left hand maintains the bass line.

Third system of piano accompaniment, measures 95-100. The right hand has a more active melodic line with trills in measures 96 and 97. The left hand has a rhythmic bass line.

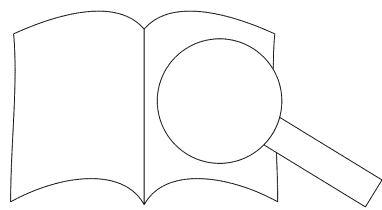
Vocal line for the first system, measures 87-90. The lyrics are: "son, e - lei - son, e - lei - son."

Vocal line for the second system, measures 91-94. The lyrics are: "lei - son, e - lei - son."

Vocal line for the third system, measures 95-100. The lyrics are: "e - lei - son, e - lei - - - son."

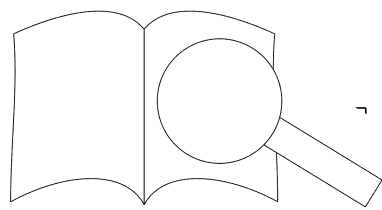
Vocal line for the fourth system, measures 101-104. The lyrics are: "- son, e - lei - son, e - lei - - - son."

Final system of piano accompaniment, measures 105-108. The right hand has a melodic line with a trill in measure 106. The left hand has a rhythmic bass line. A page number '7' is visible below the staff.



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

6 5 7 6 7 7/2



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

Piano accompaniment for the first system, measures 98-102. The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Piano accompaniment for the second system, measures 103-107. The texture continues with similar rhythmic patterns, showing some melodic movement in the right hand.

Piano accompaniment for the third system, measures 108-112. This system includes dynamic markings such as *f* and *p*, indicating changes in volume.

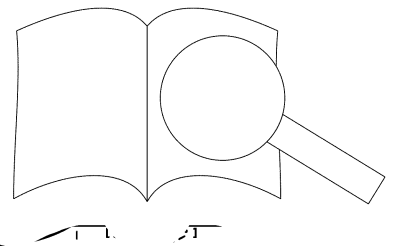
Vocal staves with lyrics for the third system, measures 108-112. The lyrics are: "Ky - ri - e . . . on, lei - son, e - lei - son." The system includes dynamic markings like *f* and *p*, and a *Tutti* marking.

Piano accompaniment for the fourth system, measures 113-117. This system features a *Solo* marking and dynamic markings like *f* and *ff*. It includes figured bass notation below the staff.

* Zur Lesart dieser Stelle siehe den Kritischen Bericht / For the reading of this passage see the Critical Report

PROBENPAPIER

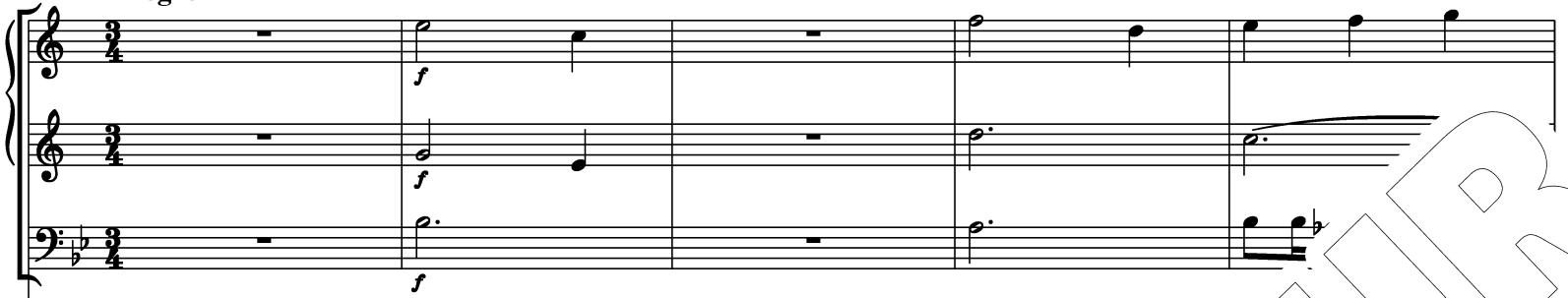
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



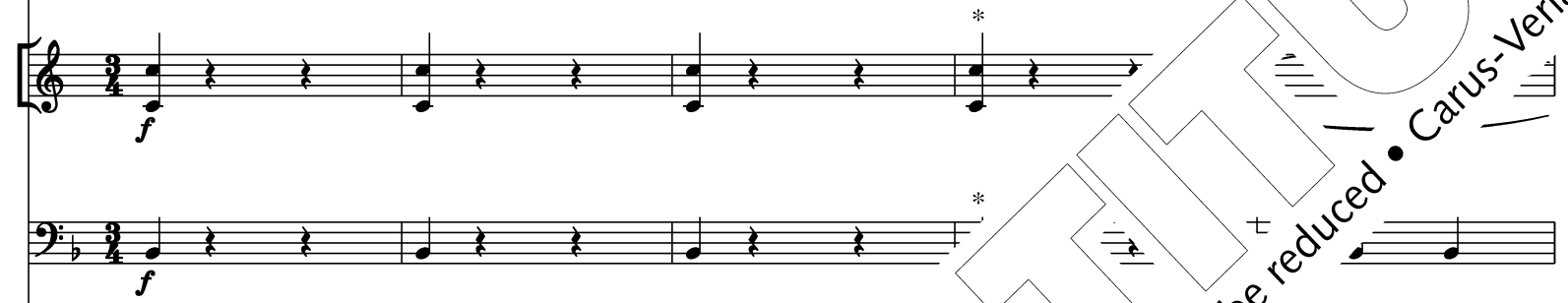
Gloria

2. Gloria in excelsis Deo

Allegro



Musical score for piano introduction, measures 1-4. It consists of three staves: right hand, left hand, and bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music begins with a forte (f) dynamic.



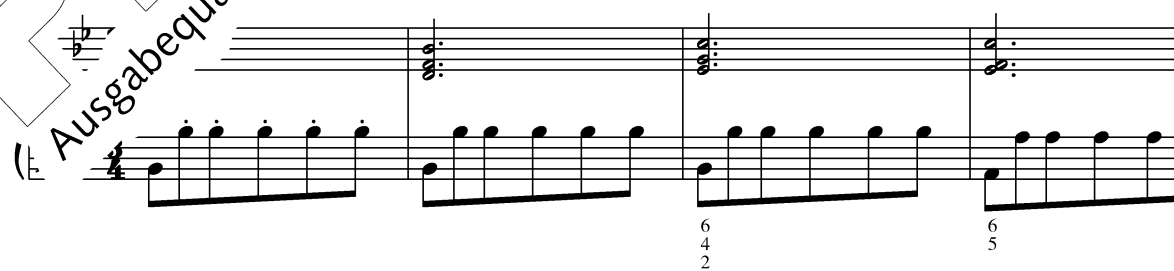
Musical score for piano accompaniment, measures 5-8. It consists of two staves: right hand and left hand. The music continues with a forte (f) dynamic. There are asterisks (*) above the final notes of both staves.



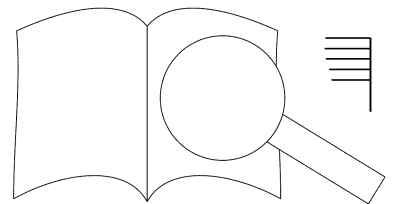
Musical score for piano accompaniment, measures 9-16. It consists of three staves: right hand, left hand, and bass line. The music continues with a forte (f) dynamic.



Musical score for vocal and trumpet parts, measures 17-20. It consists of four staves. The top staff is marked 'Tur' (Trumpet). The lyrics are: "glo - ri - a in ex -", "glo - ri - a in ex -", "ri - a, glo - ri - a in ex -", and "Glo - ri - a, glo - ri - a in ex -".

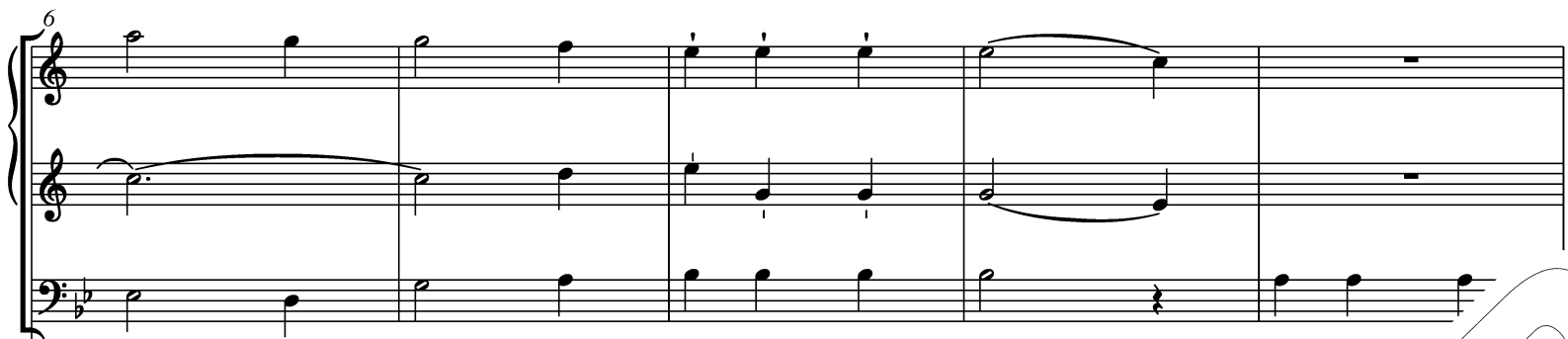


Musical score for piano accompaniment, measures 21-24. It consists of two staves: right hand and left hand. The music continues with a forte (f) dynamic. There are fingerings 6, 4, 2 and 6, 5 indicated below the staves.

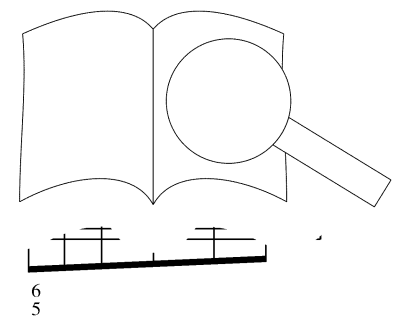
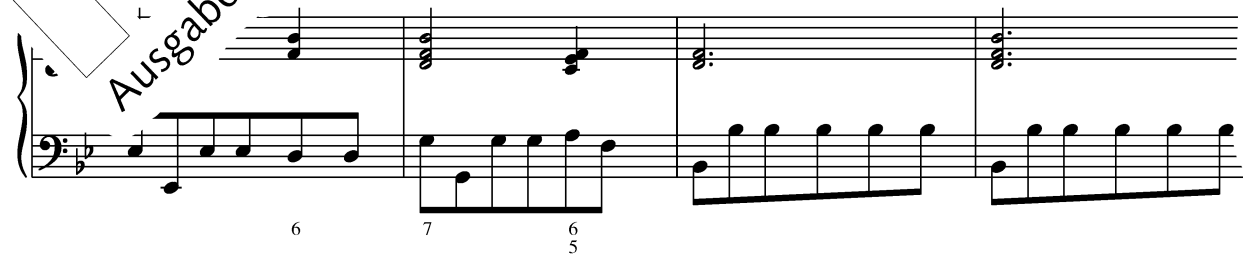
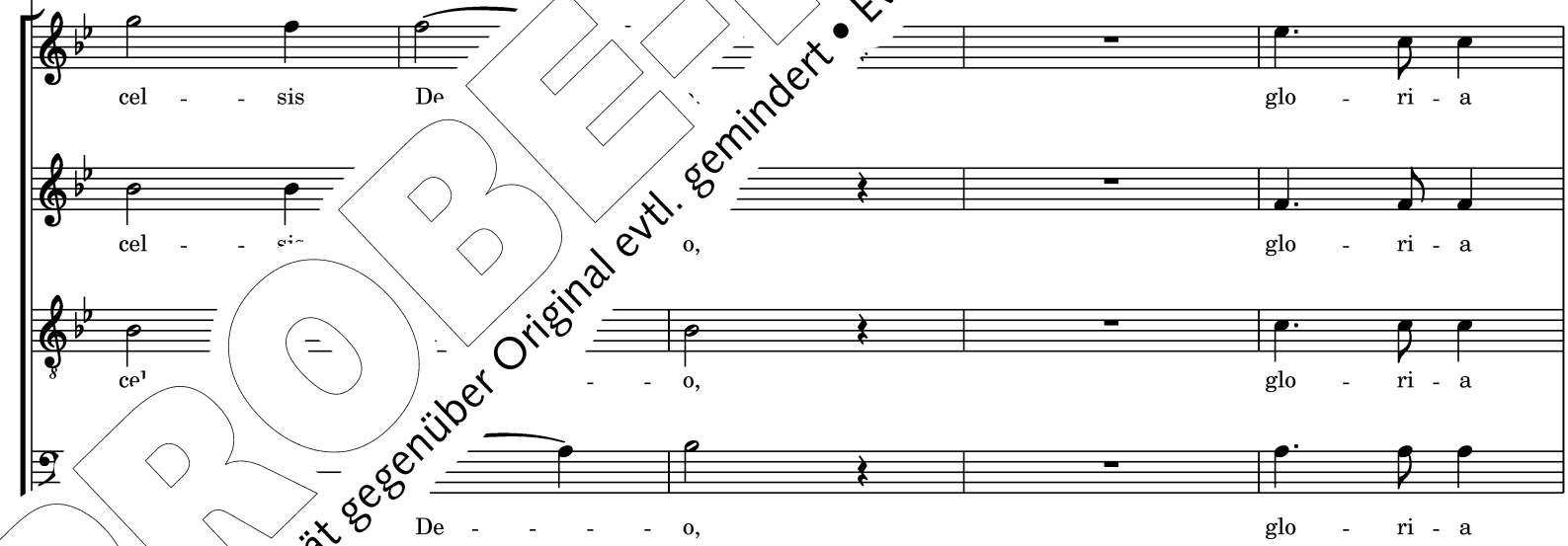


* Zur Lesart von Trompeten und Pauken siehe den Kritischen Bericht / For the reading of trumpets and timpani see the Critical Report

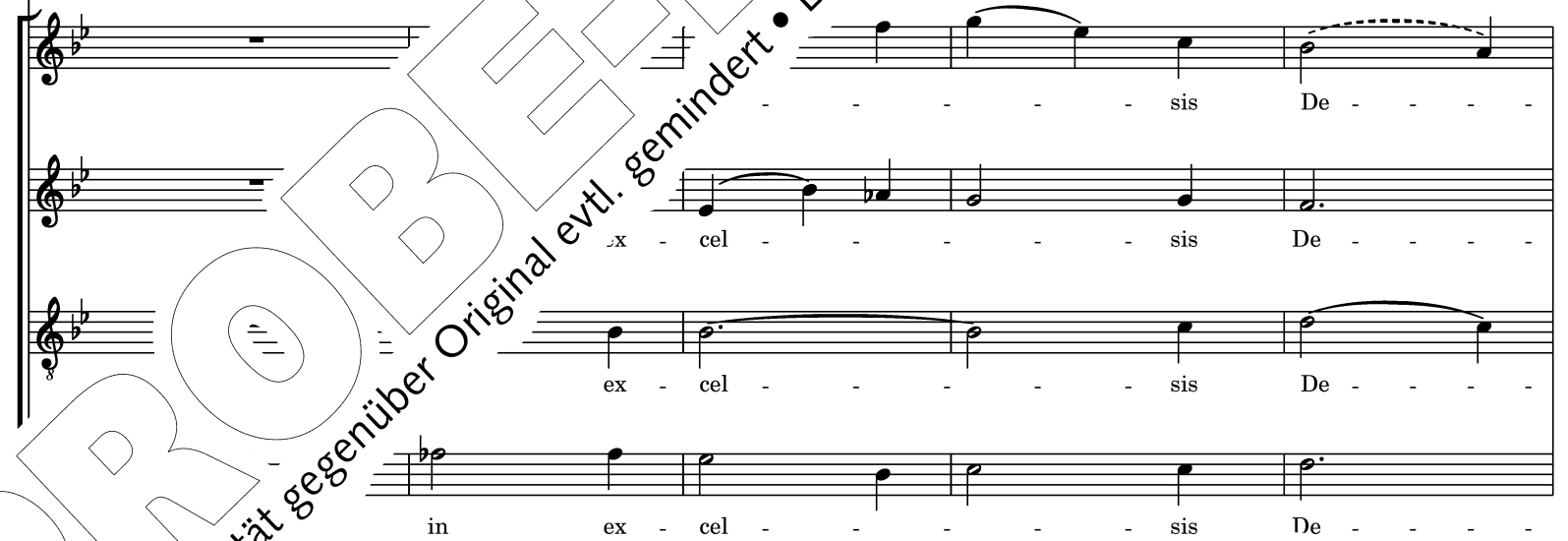
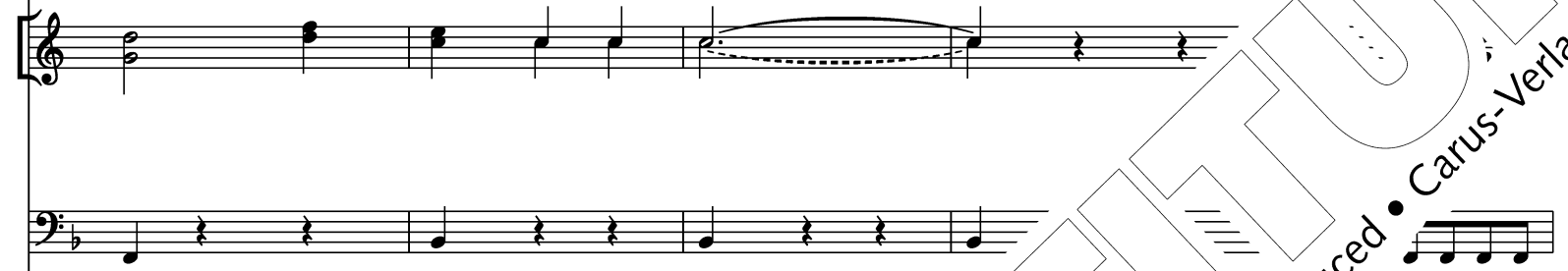
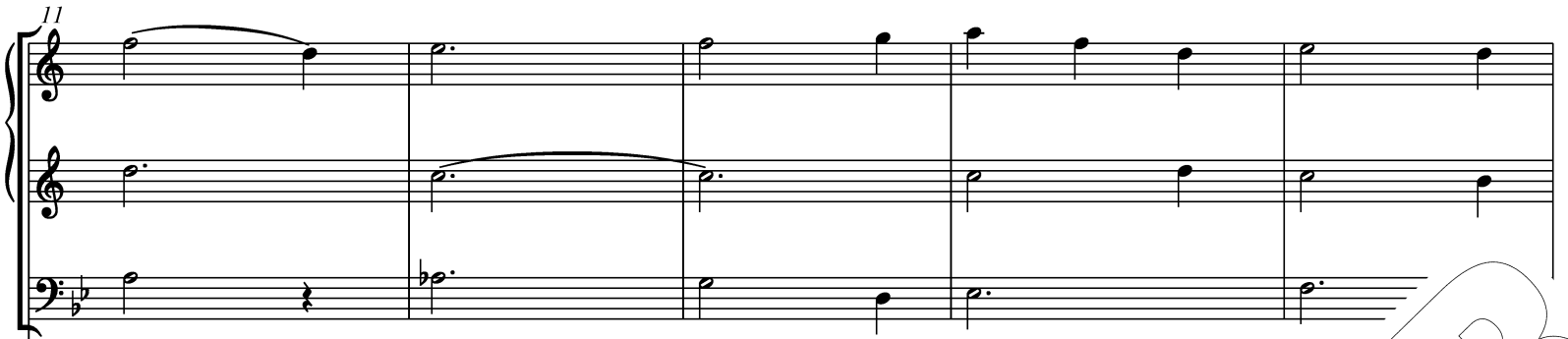
6



cel - - sis De glo - ri - a
cel - - sis glo - ri - a
ca¹ - - o, glo - ri - a
De - - - - o, glo - ri - a



11

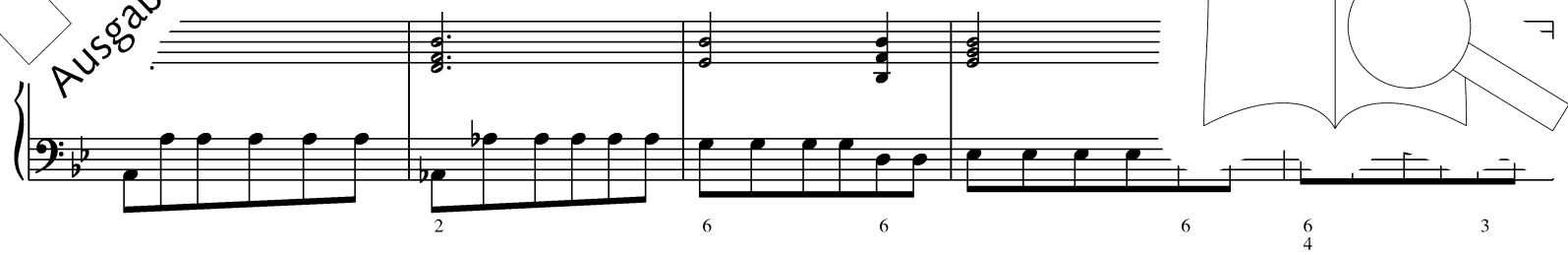


in ex - cel - sis De -

in ex - cel - sis De -

ex - cel - sis De -

ex - cel - sis De -



2 6 6 6 6 4 3

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

o, - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, De - - - -

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - - - -

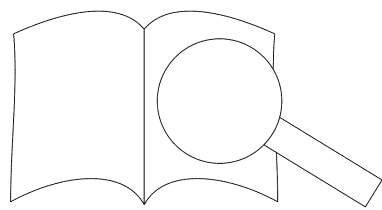
ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, De - - - -

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

4 4 5 4 5 4 5 4 5 4 4 4 5 4 3

PROBE

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



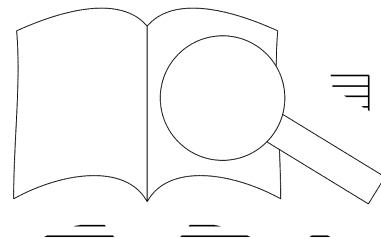
First system of piano accompaniment, measures 24-27. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

Second system of piano accompaniment, measures 28-31. It continues the accompaniment from the first system, with similar rhythmic patterns and chordal structures.

Third system of piano accompaniment, measures 32-35. This system includes a complex sixteenth-note passage in the right hand, with a corresponding melodic line in the left hand.

Vocal staves for the third system, measures 32-35. It includes four staves with lyrics: "o, in ex - - cel - - -", "o, in ex - - cel - - -", "cel - - - sis,", and "cel - - - sis,". The lyrics are aligned with the vocal lines.

Fourth system of piano accompaniment, measures 36-39. It features a prominent triplet pattern in the bass line, with chords in the treble.



* Eventuell cis² / Perhaps c sharp²

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

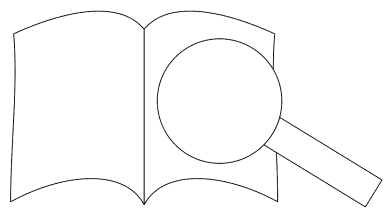
sis, in ex - cel - - - - o.

sis, in - - - - o, De - - - - o.

sis De - - - - o.

el - - sis De - - - - o, De - - - - o.

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



33

sim.

p Et in

p Et in

p Et ra

p Et - ra

Solo

6
5

39

pax, ni-bus bo - - - nae

ho - mi - ni-bus bo - - - nae

ho - mi - ni-bus bo - - - nae

pax ho - mi - ni-bus bo -

6
5

4 46 46

45

vo - lun - ta - tis, bo - nae

vo - lun - ta - tis, bo - nae

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

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

6 5 4 b5 4

51

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

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

vo - lun - ta - tis, bo - nae

b 6 7 6 4 5 6 4 5 6 8 10 6 4 #

58

Cl I

Cl II

Fg

Cln

Timp

tis.

tis.

tis.

tis.

Lau - da - mus te.

Lau - da - mus te.

Lau - da - mus te.

Lau - da - mus te.

46

5

3

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

63

Be-ne-di - ci - mus Ad - - o - ra - mus

Be-ne-di - Ad - - o - ra - mus

1 Ad - - o - ra - mus

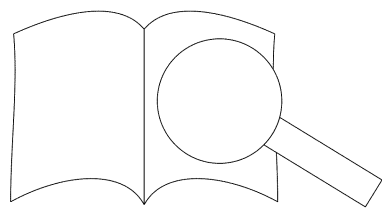
te. Ad - - o - ra - mus

p

p

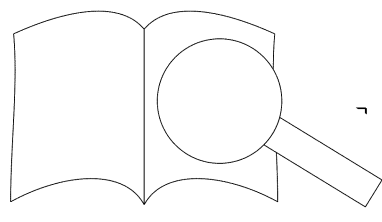
p

p



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

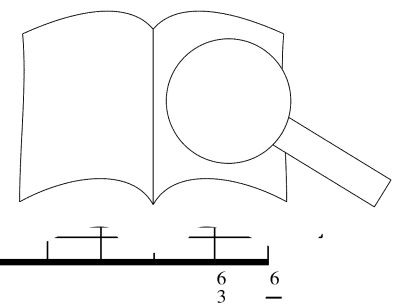
69



* Zur Lesart von Klarinette II siehe den Kritischen Bericht / For the reading of clarinet II see the Critical Report

PROBE

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



First system of piano accompaniment, measures 79-83. The right hand has a melodic line with some rests, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of piano accompaniment, measures 84-88. The right hand has a melodic line with some rests, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Third system of piano accompaniment, measures 89-93. The right hand has a melodic line with some rests, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Vocal line for the first system, measures 79-83. The lyrics are: "mus", "glo - ri - fi - ca - mus,", "glo - ri - fi -".

Vocal line for the second system, measures 84-88. The lyrics are: "glo - ri - fi - ca - mus,", "glo - ri - fi -".

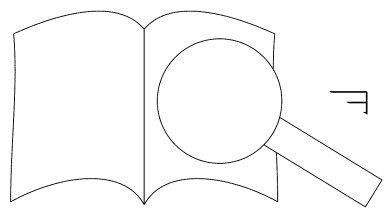
Vocal line for the third system, measures 89-93. The lyrics are: "glo - ri - fi - ca - mus,", "glo - ri - fi -".

Vocal line for the fourth system, measures 94-98. The lyrics are: "te,", "glo - ri - fi - ca - mus,", "glo - ri - fi -".

Fourth system of piano accompaniment, measures 94-98. The right hand has a melodic line with some rests, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

5 6 5 3 b7 10 - - 5 3 7 10 - -

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



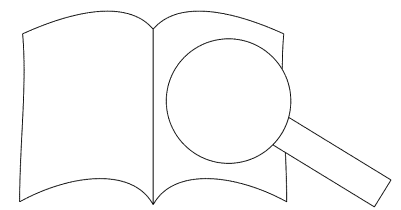
ca - mus te. da te. Be - ne - di - ci - mus

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

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

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

5/3 - [6] 4/2 6 8 2



* Zur Lesart von Klarinette II siehe den Kritischen Bericht / For the reading of clarinet II see the Critical Report

te. Ad -

te. - fi - ca - - - - -

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

- o - ra - mus, glo - ri - fi - ca - - - - -

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

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

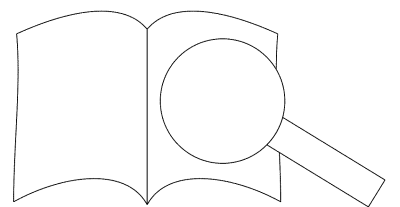
Musical notation for the second system, including piano accompaniment and vocal lines.

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

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics.

Musical notation for the fifth system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics.

3 6 6 4 4 6 5 6 6 4



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

99

Musical notation for measures 99-103, including piano accompaniment and vocal lines.

Musical notation for measures 104-105, including piano accompaniment and vocal lines.

Musical notation for measures 106-110, including piano accompaniment and vocal lines.

Musical notation for measures 111-115, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics "mus te."

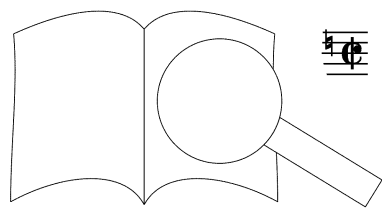
Musical notation for measures 116-120, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics "mus te."

105

Musical notation for measures 121-125, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics "f" and "p".

Musical notation for measures 126-130, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics "unis."

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



3. *Gratias agimus tibi*

Moderato
cantabile
p

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Moderato
Solo
p

118

Solo
Gra - ti - as a - -

124

Piano accompaniment for measures 124-129. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with chords and single notes.

pro - - pter ma - gnam glo - - ri-am tu - am, pro - pter m^o

Vocal line and piano accompaniment for measures 124-129. The vocal line continues the melody from the previous system. The piano accompaniment includes fingerings: 6/4, 3, 6/4, 3.

130

Piano accompaniment for measures 130-135. The right hand has a more active melodic line with slurs and ties, while the left hand continues with a supporting bass line.

Alto
glo - - ri-am tu - - am.

Vocal line and piano accompaniment for measures 130-135. The vocal line includes parts for Alto and Basso. The piano accompaniment includes a fingered '6' in the left hand.

Solo
Do - mi-ne,

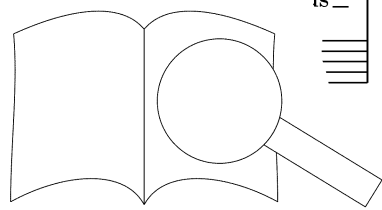
136

Piano accompaniment for measures 136-141. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady bass line.

Do - mi-ne De - us, Rex coe - le

mi-ne De - us, Rex coe - le - stis, De - us P

Vocal line and piano accompaniment for measures 136-141. The vocal line continues the melody. The piano accompaniment includes fingerings: 6/4, 5/3, 6/4, 5/3, 6/4, 3, 6, 7, 4#.



Piano accompaniment for measures 143-148, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

Soprano

Soprano vocal line for measures 143-148, showing a series of rests.

Tenore

Tenor vocal line for measures 143-148, with lyrics: Pa - ter, De - us Pa - ter o - mni - - pot - ens.

Bass vocal line for measures 143-148, with lyrics: mni - pot - ens, De - us Pa - ter o - mni - pot -

Piano accompaniment for measures 149-158, featuring a grand staff with treble and bass clefs. Fingerings are indicated below the notes: 6, b, a, 6, b, 8, 6, 6, b, 5, 3.

Piano accompaniment for measures 149-158, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

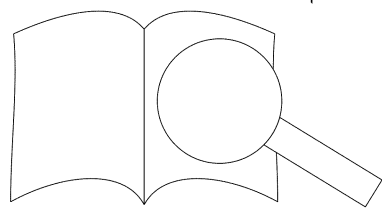
Solo

Solo vocal line for measures 149-158, with lyrics: Do - li u - ni - ge - ni - te, Je - su - Chri - ste,

Bass vocal line for measures 149-158, with lyrics: Je - su Chri - ste,

Bass vocal line for measures 149-158, with lyrics: Je

Piano accompaniment for measures 159-168, featuring a grand staff with treble and bass clefs. Fingerings are indicated below the notes: 6, 3, b4, 3, 6, 7, 4, 6.



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

Piano accompaniment for measures 156-162, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

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

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

Do - mi - ne, Do - r gnus

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

Piano accompaniment for measures 163-169, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

4+ 6 b b6 4 # b b #7 4

Piano accompaniment for measures 163-169, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

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

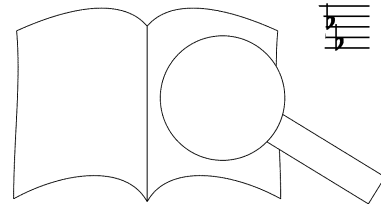
Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - - -

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

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

Piano accompaniment for measures 170-176, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

b b6 b5 6 7 b b 6 4 4



169

Cl I

Cl II

Fg

f

sim.

sim.

sim.

ff

ff

f

sim.

tris.

Qui tol - lis

ca

tris.

tris.

tris.

tris.

Tutti f

Qu.

pec -

Tutti

f

sim.

173

ta mun - - -

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

ol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mu

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

9

8

9

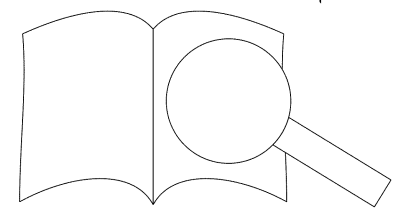
[8]

6

6

5

* Zur Artikulation von Violine I siehe den Kritischen Bericht / For the articulation of violin I see the Critical Report



di, mi - - se - re - - re, mi - - se
 di, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca -
 di, qui tol - lis pec - ca - ta,
 mun - - di, qui tol - lis pec - ca mu. mi - - se -

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

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

6 5 10 - 6 b6 b7 3 4 b 6 6 4 b 6 b7 - 5

Piano accompaniment for the first system, measures 185-190. The score is written for the right and left hands of a piano.

Cln

Clarinet (Cln) part for the first system, measures 185-190.

Timp

Timpani (Timp) part for the first system, measures 185-190.

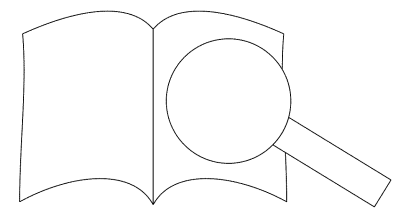
Piano accompaniment for the second system, measures 191-196.

Vocal line for the second system, measures 191-196. The lyrics are: "no - - - - - Qui tol - lis".

Vocal line for the third system, measures 197-202. The lyrics are: "no Qui tol - lis, qui tol - lis".

Vocal line for the fourth system, measures 203-208. The lyrics are: "bis. Qui tol - lis pec -".

Piano accompaniment for the third system, measures 209-214.



6 5 [-] 3 3 1 2 6 Cb 5 4 3

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

First system of piano accompaniment, measures 190-194. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble.

Second system of piano accompaniment, measures 195-199. It continues the accompaniment from the first system, with similar rhythmic patterns and harmonic support.

Third system of piano accompaniment, measures 200-204. The accompaniment continues, providing a consistent harmonic and rhythmic foundation for the vocal lines.

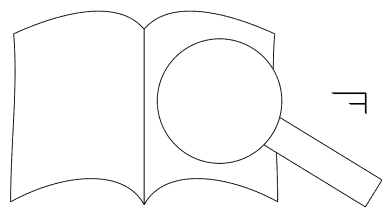
Vocal line for the first system, measures 190-194. The lyrics are: pec - ca - ta qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec -

Vocal line for the second system, measures 195-199. The lyrics are: - di, qui tol - lis pec - ca - - - -

Vocal line for the third system, measures 200-204. The lyrics are: pec - ca - ta mun - di, pec - ca - - - - ta, pec -

Fourth system of piano accompaniment, measures 205-209. It concludes the page with a final chord and a fermata. The lyrics are: pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec -

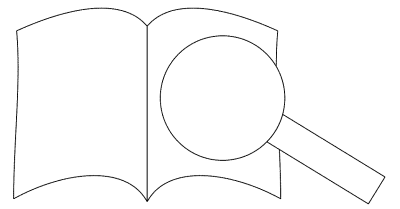
b7 - 6 - 4 h unis. b5



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

ca - - - - - di,
 ta, mun - - - - - di,
 ta mun - - - - - di,
 - - - - - ta mun - - - - - di,

6 4 - 6 6 b 6 7 6 [4] 4/2 6 7 4 4/2 6



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

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

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

Musical notation for the third system, including piano and vocal staves with dynamics markings like *pp* and *ppp*.

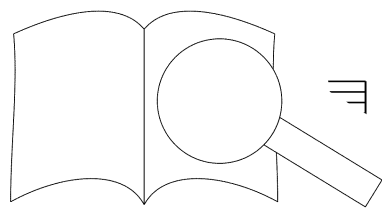
- - ci-pe de - pre - ca - ti - o - - - - nem

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

- - ci-pe de - pre - ca - ti - o - - - - nem no - - - -

sus - - - ci - pe, sus - - - ci - pe

Musical notation for the final system, including piano and vocal staves with performance instructions like *Solo*, *unis.*, and *pp Tasto solo*.



205

Clt I

Clt II

Fg

no - stram, de - - - pre - ca - - ti - o - nem
 sus - - ci - pe de - - - pre - ca - - ti - - o -
 stram, de - - - pre - ca - - ti - o
 de - - - pre - ca - - ti - - o - nem

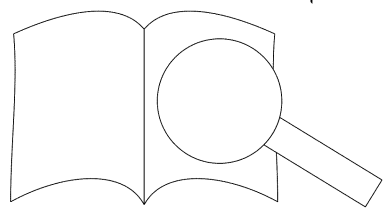
210

Tutti Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, Pa - -
Tutti Qui se - - - des ad dex - te - ram
Tutti Qui se - des ad dex - te -
Tutti Qui se - des, qui se - des ad

am.

+

6 1 4 3 6



Cln

Timp

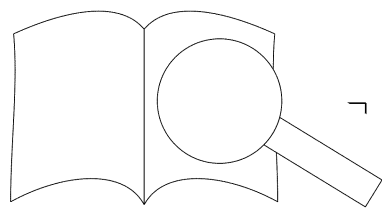
Pa - - - - - ad dex - te - ram Pa - tris, Pa - - - - - tris, qui

Pa - qui se - des ad dex - te - ram Pa - - - - -

qui se - des ad dex - te - ram Pa - - - - -

- tris, qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, qui

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



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

220 Clt I
Clt II
Fg

se - des ad dex - te - ram Pa - - - tris,
tris, qui se - des ad dex - te - ram Pa - - tris,
tris, qui se - des ad dex - te - ram Pa - -
se - des ad dex - - te - ram Pa - ad

6 [6] 4 6 4

224

is,
tris,
dex - te - ram Pa - - tris,
te - ram Pa - - tris,

Solo
Tasto solo
p 3

4 6 4 6 4

Musical score for measures 230-233. The vocal line features the lyrics "mi - se - re - re," with "Solo" markings above the notes. The piano accompaniment includes triplets in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand.

Musical score for measures 234-237. The vocal line includes the lyrics "re - re no - bis, se - re - re no - bis, re no - bis, se - re - re no - bis, Tutti f". The piano accompaniment features triplets and a magnifying glass icon in the lower right corner.

Tutti *f*
mi - se - re re,
Tutti *f*
mi - se - re re,
re - re,
mi - se - re
re - re, mi - se - re

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

4. Quoniam tu solus Sanctus

249 Vivace

Cln

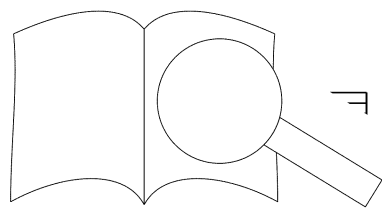
Timp

Solo

Solo

Solo

Solo



6 5 6 6 6 6 5

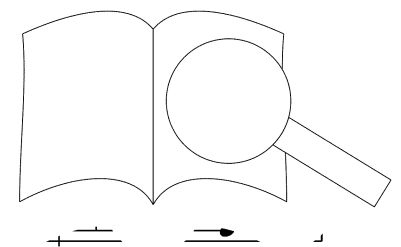
Musical score for the first system, featuring piano and bass staves. The piano part is mostly rests, while the bass part has a melodic line.

Musical score for the second system, featuring piano and bass staves. The piano part has some notes, and the bass part continues its melodic line.

Musical score for the third system, featuring piano and bass staves. The piano part includes markings for *coll' arco* and *pizz.* (pizzicato).

Vocal staves with lyrics:
 so - lus San - ctus
 Quo - ni - am tu so - lus, tu
 so - lus Sa. Quo - ni - am tu so - lus, tu
 so Quo - ni - am tu so - lus, tu
 us. Quo - ni - am tu so - lus, tu

Musical score for the fourth system, featuring piano and bass staves. The piano part includes markings for *Org* and *coll' arco*.



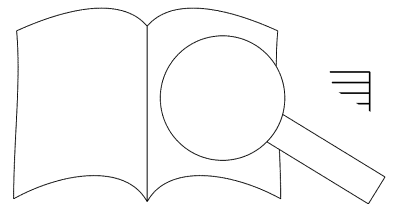
* Zur Lesart des Basses siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the bass see the Critical Report
 ** Zur Lesart der Viola siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the viola see the Critical Report

so - lus Do - tu so - lus Al - tis - si-mus,

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

Tu, tu so - lus Al - tis - si-mus,

mi-nus. Tu, tu so - lus Al - tis - si - mus,



Musical notation for the piano introduction, consisting of five staves (treble and bass clefs) with rests.

Musical notation for the vocal line, consisting of two staves (treble and bass clefs) with rests.

Musical notation for the piano accompaniment, consisting of three staves (treble and bass clefs) with notes and rests.

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

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

su Chri - ste, tu so - - lus Al - tis - si - mus,

- - su Chri - ste, tu so - - lus Al - tis - si -

Musical notation for the piano accompaniment, including fingerings (6, 5, 9, 7, 5, 6, 4, 6, 7) and a magnifying glass icon.

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

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

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

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

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

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

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

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

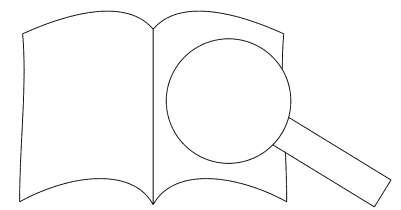
Musical notation for the fifth system, including piano accompaniment and a diagram of a book with a magnifying glass.

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

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

Tutti
 Tasto solo

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



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

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

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

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics: a - - men,

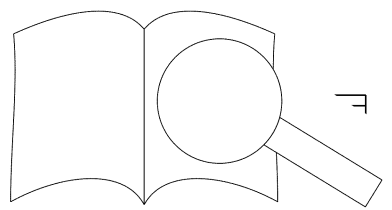
Fifth system of musical notation, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics: a - - - - - men, a -

Sixth system of musical notation, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics: a - - - - - men, a -

Seventh system of musical notation, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics: a - - - - - men,

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

4 3 6 5 5 6 8 46 4 3 6 5 7 46 10



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

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

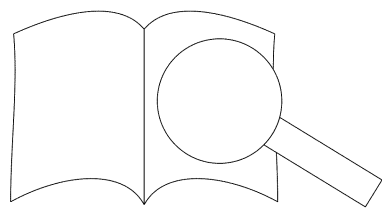
Musical notation for the second system, including piano accompaniment and vocal lines.

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

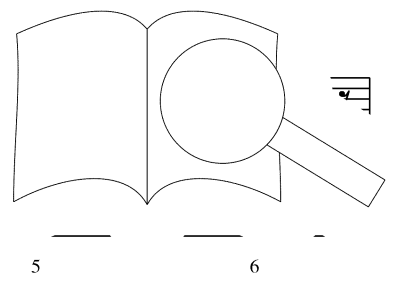
Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics.

Musical notation for the fifth system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics.

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



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



* Zur Lesart der Altstimme siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the alto see the Critical Report

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

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

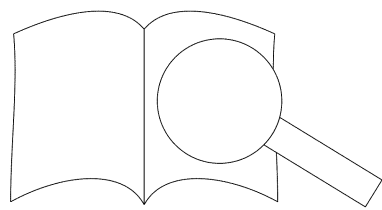
p in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - - - men,

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

Solo

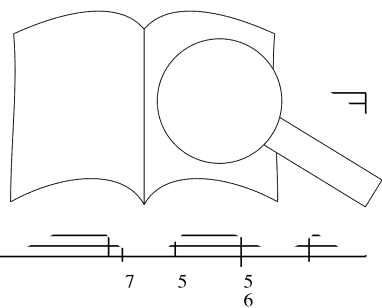
p senza Org pizz.

5 6 $\frac{4}{2}$ 6 6 6 [b]5

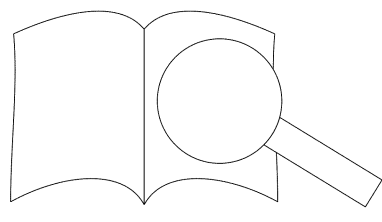


PROBEPAPIER

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



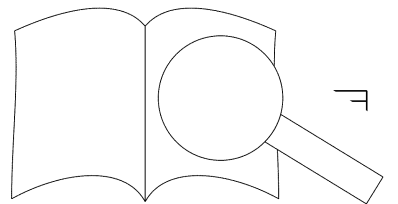
* Zur Lesart von Trompeten und Pauken siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the trumpets and timpani see the Critical Report



PROBEPARTITUR

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

* Zur Besetzung des Generalbasses siehe den Kritischen Bericht / For the scoring of the basso continuo see the Critical Report



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

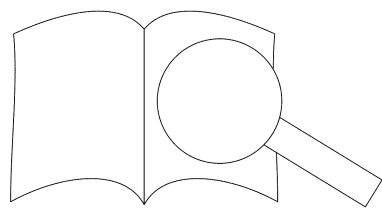
ff

ff

ff

Tutti a - - - - - unis.
 men, - - - - - men, a - - - - - men, a - men.
 Tutti a - - - - - unis.
 men, - - - - - men, a - - - - - men, a - men.
 Tutti a - - - - - unis.
 mer a - - - - - men, a - - - - - men, a - men.
 a - - - - - men, unis.
 a - - - - - men, a - - - - - mer

unis.



Credo

5. Credo in unum Deum

Allegro

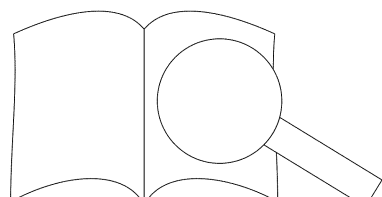
First system of musical notation, including piano and bass staves. Dynamic markings include *f*.

Second system of musical notation, including piano and bass staves.

Third system of musical notation, including piano and bass staves.

Vocal staves with lyrics: *Tutti* Cre - do in u - num De - - um,
Tutti Cre - do in u - num De - - um,
Tutti Cre - do in u - num De - - um,
Tutti Cre - do in u - num

Fourth system of musical notation, including piano and bass staves. Fingerings are indicated: 1 1, 5 6 6 5, 6, 6.

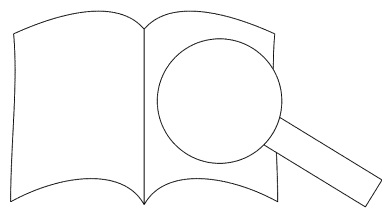


5

Pa - trem o-mni - pot
 Pa - trem o
 - - - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - - - rae, vi - si -
 - - - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - - - rae,
 - - - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, et ter - rae,

6 6 5 6 46 6 9 10 6 4

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



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

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

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

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

* Zur Lesart des Alts siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the alto see the Critical Report

First system of piano accompaniment, measures 13-16. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. It features a steady eighth-note accompaniment in the bass and treble staves.

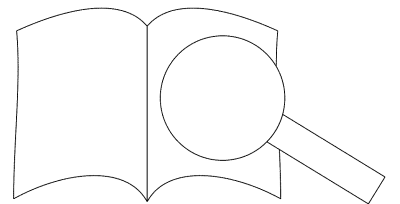
Second system of piano accompaniment, measures 17-20. The music continues with the same eighth-note accompaniment pattern.

Third system of piano accompaniment, measures 21-24. The music continues with the same eighth-note accompaniment pattern.

Vocal staves with lyrics for the first system. The lyrics are:
 vi - si - bi - li - um o - mni et in - vi - si - bi - li - um o - mni - um.
 vi - si - bi - li - um, et in - vi - si - bi - li - um o - mni - um.
 et in - vi - si - bi - li - um, et in - vi - si - bi - li - um o - mni - um.

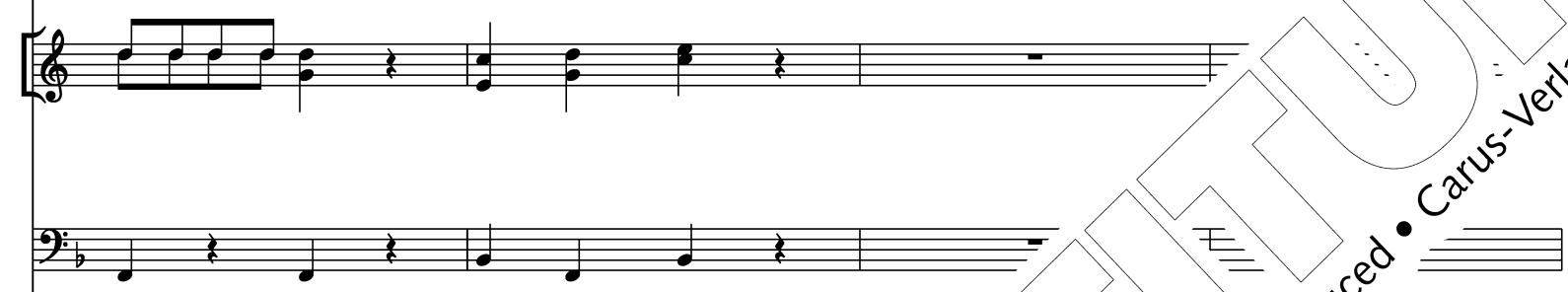
Vocal staves with lyrics for the second system. The lyrics are:
 ni - um, et in - vi - si - bi - li - um, et in - vi - si - bi - li - um o - mni - um

Fourth system of piano accompaniment, measures 25-28. The music concludes with a final chord and a fermata. Below the staff are the numbers 3, 5, 6, 4, and 4.

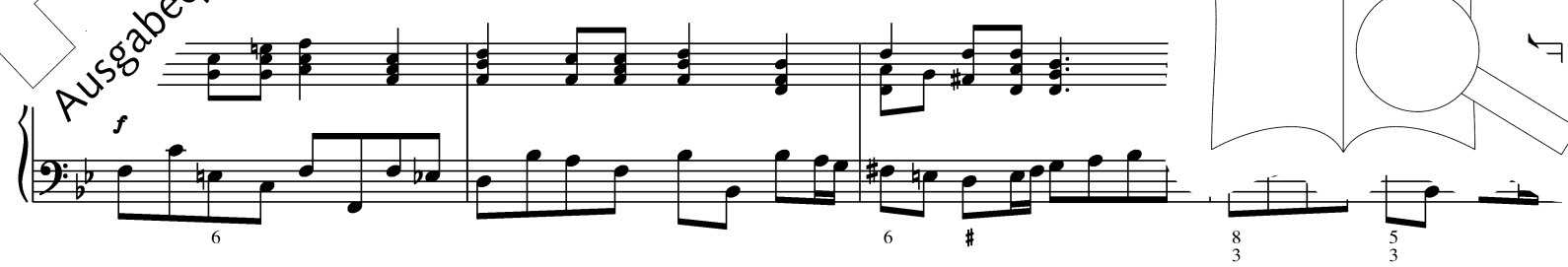


PROBEPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

17



Et ex Pa - tre na - a - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,
Et ex P a - tri - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, -
an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de De - o,
- tum an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de De - o. lu - men de

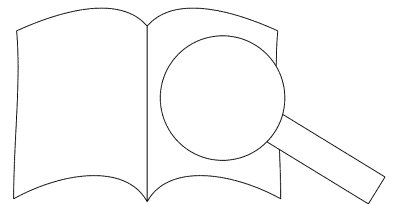


De - um ve - rum de - o, de De - o ve - - ro.

De - um ve - ro, de De - o, de De - o ve - - ro.

De - um ve - rum de De - o ve - - ro.

De - um ve - rum de De - o ve - ro, de De - o ve - - ro.



b 5 6 6 4 - 6 4/2 6 b 6 4 6

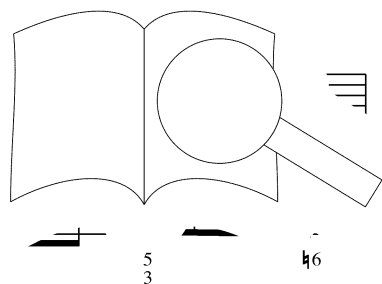
* Zur Lesart der Violinen siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the violins see the Critical Report

Ge - ni-tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

Ge - ni-tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

- tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per

fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem



* Zur Lesart der Violinen siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the violins see the Critical Report

PROBE

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

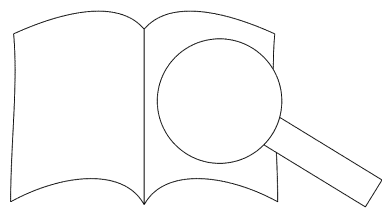
Piano accompaniment for the first system, measures 28-30. The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

Two empty musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef, intended for a vocal line.

Piano accompaniment for the second system, measures 31-33. The texture continues with eighth-note accompaniment and melodic fragments.

Vocal line with lyrics for the second system, measures 31-33. The lyrics are: "o - mni - a fa -", "o - mni", "o - mni - a fa - - - cta sunt,", "a fa - cta sunt, per quem", "o - mni - a fa - - cta", and "- cta sunt, per quem".

Piano accompaniment for the third system, measures 34-36. The music concludes with a final cadence. Below the staves are the numbers: b, 5/3, 10, b, 6, 5/3, -, 6, 6, 8, 6, b.



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

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

* Zur Einrichtung der Stimmen für die Instrumentalbässe siehe den Kritischen Bericht / For the scoring of the instrumental bass parts see the Critical Report

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

mi-nes, et pro - pter

nos ho - mi-nes, et pro - pter

Qui pro - pter nos ho - mi-nes,

Qui pro - pter nos ho - mi-nes,

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

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

* Zur Lesart von Violine II siehe den Kritischen Bericht / For the reading of violin II see the Critical Report

PROBENPAPIER

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

First system of piano accompaniment, measures 40-42. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a steady eighth-note bass line and chords in the upper registers.

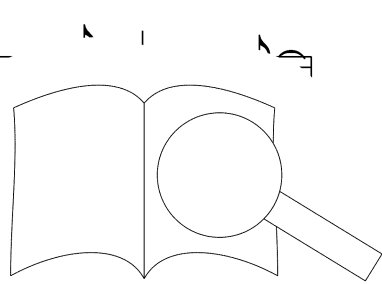
Second system of piano accompaniment, measures 43-45. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns and chordal textures.

Third system of piano accompaniment, measures 46-48. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns and chordal textures.

Vocal staves with lyrics for the first system, measures 40-42. It consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The lyrics are: "scen - dit de coe - lis, - lis, de - scen - dit de coe - - -".

Fourth system of piano accompaniment, measures 49-51. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns and chordal textures.

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



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

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

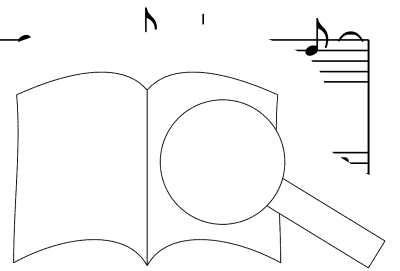
Musical notation for the third system, including piano accompaniment and vocal lines.

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics.

lis, de coe - .o - pter nos ho - mi - nes de - scen - -
 - - lis, qui pro - pter nos ho - mi - nes de - scen - - -
 scen lis, de - scen - dit de coe - lis, de -
 - - lis, qui pro - pter nos ho - mi - nes de - scen - dit, de -

Musical notation for the fifth system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics.

7 / 6 7 / 6 6 5 3 6



Piano accompaniment for the first system, measures 46-48. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music consists of chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

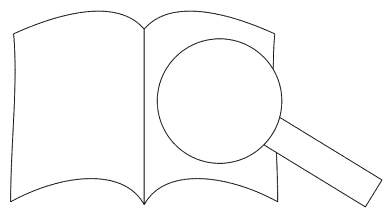
Piano accompaniment for the second system, measures 49-51. It continues the musical texture from the first system with similar chordal and melodic patterns.

Piano accompaniment for the third system, measures 52-54. The right hand features more active eighth-note patterns.

Vocal staves with lyrics for the first system, measures 46-48. The lyrics are: "dit de coe - coe - - - lis." and "dit d' de coe - - - lis." There are four vocal staves.

Piano accompaniment and vocal staves for the second system, measures 49-51. The piano part includes fingering numbers: / 6 7 / 6 6 / 3. The lyrics are: "scen - - - lis, de coe - - - lis." and "lis, de coe - - - lis." There are four vocal staves.

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



6. Et incarnatus est

49 Adagio

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

Adagio

54

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et

ri - tu San - cto:

Spi - ri - tu San - cto:

Solo
de Spi - ri - tu San - cto:

* Eventuell f^1 statt es^1 spielen / Play possibly f^1 instead of e flat¹

59

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

4 2 - 6 5 6 4 10 10

64

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

46 8 3 b7 6 6 6 5 6 5 5 10 5 3 3

68

est, et ho - - mo, et ho - mo fa - - ctus est.
 est, et ho - - mo, et ho - mo fa - - ctus est.
 est, et ho - - mo, et ho - mo fa - - ctus es'
 est, et ho - - mo, et ho - mo fa - - ct'

5 3 6 5 4 2 4 6 5 3 = 5 4 6 b 6 6 4 6 2

74

- ci - - fi - - xus et - - i - am pro
 sub Pon - ti - o Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi -
 Cru - - ci - - fi - - xus et - - i - am pro
 Cru - - ci - - fi - - xus

6 6 6 5 4 3 6 6

78

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

la - to, sub Pon - ti - o Pi - la - to,

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - - la - - to et

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - - la - - se

82

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

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

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

pu - tus est, et se - p

* Eventuell *f*¹ statt *des*¹ spielen / Play possibly *f*¹ instead of *d flat*¹

Cln a 2

Timp

p coll' arco

coll' arco

coll' arco

est,

pas - - - sus, et se

est,

pas - - - sus, et

est,

pas - - - sus, vil

tus

est,

pas - sus,

pas - - - su

tus

coll' arco

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

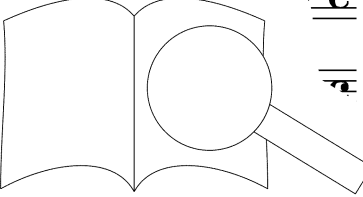
Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced



7. Et resurrexit

(Allegro)

97 Fg

Tutti f

Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit ter - ti

Tutti f

Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit ter a

Tutti f

Et re - sur - re - xit, et re - xi - ti - a

Tutti f

Et re - sur - re - xit, et re - sur - re di - e, se -

(Allegro)

Tutti

100

Et a - scen - dit,

ras. Et a - scen - dit in coe - lum, in coe - lum:

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

am Scri - ptu - ras.

* Zur Lesart des Basses siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the bass see the Critical Report

et a - scen - dit in coe - - lum: se - det ad dex -
 se - det ad dex - te - ram Pa - -
 Et a - scen - dit in coe - - lum: se - det te
 Et a - scen - dit in coe - - lum: dex - te - ram

6 5 # 4 # 6 5 # 4

se - det ad dex - te - ram, se - det ad
 se - det ad dex - te - ram, se - det ad
 se - det ad dex - te - ram, se - det ad
 tris, se - det ad dex -

[6] 6 4