Joseph

HAYDN

Missa in B

Harmoniemesse

Hob. XXII:14

Soli SATB, Coro SATB
Flauto, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Clarini
2 Violini, Viola, Bassi (Violoncello / Contrabbasso) e

herausgegeben von / edited by
Andreas Traub

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

Joseph Haydn · Lateinische Messen
Urtext

Studienpartitur / Study score

Carus 40.612/07

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos III

Kyrie
1. Kyrie eleison (Soli SATB, Coro SATB) 1

Gloria
2. Gloria in excelsis Deo (Solo S, Coro) 25
3. Gratias agimus tibi (Soli SATB, Coro) 38
4. Quoniam tu solus Sanctus (Coro) 58

Credo
5. Credo in unum Deum (Soli TB, Coro) 78
6. Et incarnatus est (Soli SATB, Coro) 96
7. Et resurrexit (Coro) 104
8. Et vitam venturi (Soli SSATTB, Coro) 120

Sanctus
9. Sanctus (Coro) 133
10. Pleni sunt coeli (Soli SAT, Coro) 138

Benedictus
11. Benedictus (Soli SATB, Coro) 143

Agnus Dei
12. Agnus Dei (Soli SATB) 1
13. Dona nobis pacem (Soli SATB, Coro) [illegible]

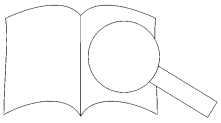
Kritischer Bericht

Die Zählung der Einzelteile dient allein [illegible] Me
keine Kantatenmesse.

The numbering of the individ[illegible]y for
rehearsal purposes. This is no

[illegible]gende Aufführungsmaterial erhältlich:
[illegible]partitur (Carus 40.612/07),
[illegible]/03), Chorpartitur (Carus 40.612/05),
[illegible]rus 40.612/09), Violino I (Carus 40.612/11),
[illegible]12), Viola (Carus 40.612/13),
[illegible]us 40.612/14), Organo (Carus 40.612/49).

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



Vorwort

Die 1802 entstandene *Missa in B* Hob. XXII:14 ist das letzte der sechs „Hochämter", die zusammen mit den Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* das Spätwerk Haydns bilden, und zugleich die letzte vollendete Komposition Haydns überhaupt.[1] Die Messen entstanden im Auftrag des seit 1794 regierenden Fürsten Nikolaus II. von Esterházy (1765–1833) für die Feiern zum Namenstag der Fürstin Maria Josefa Hermenegilda am 12. September und wurden in der Bergkirche oder der Stadtkirche von Eisenstadt aufgeführt. Am 14. Juni 1802 schrieb Haydn an den Fürsten: „Indessen bin ich an der neuen Messe sehr MÜHSAM fleissig und mehr aber FURCHTSAM, ob ich noch einigen beyfall werde erhalten können."[2] Mit der *Harmoniemesse* hat Haydn jedoch nicht nur „beyfall erhalten" – „Riens de plus beau et de mieux exécuté", so der Londoner Gesandte Graf Starhemberg, der die Aufführung miterlebte[3] –, sondern gleichsam die Summe aus seinen Messkompositionen gezogen. Den Namen „Harmoniemesse" erhielt das Werk wesentlich später; er deutet auf die starke Bläserbeteiligung. Beethoven, der 1807 die nächste musikalisch bedeutsame Namenstagmesse komponierte, die Messe C-Dur op. 86, schrieb am 26. Juli 1807 an den Fürsten: „ ... darf ich noch sagen, daß ich Ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da Sie d. F. gewohnt sind, die unnachahmlichen Meisterstücke des großen Haidn sich vortragen zu lassen.".[4] Er hat wohl gerade die *Harmoniemesse* genau studiert und bei der Konzeption seiner *Missa solemnis* op. 123 gegenwärtig gehabt; ein genauer Vergleich beiden Kompositionen ist in vieler Hinsicht sehr aufschlussreich.[5]

Der zitierte Brief Haydns ist auch in anderer Hinsicht wichtig; er hat erfahren, dass zwei seiner Messen nach Pressburg (heute: Bratislawa) gelangt seien und bemerkt: „ ... allwo sie leyder ohne meiner Direction der Delicatesse wegen den grösten theil des werths verlieren müssen, welches meinem fleiß sehr nachtheilig und mir höchst unangenehm seyn würde." Die notwendige „Delicatesse" seiner Messen gehen nicht vollständig aus der Aufzeichnung der Musik hervor; die persönliche „Direction" ist notwendig, um ein angemessenes Erklingen zu gewährleisten. Dies wird man bei jedem Versuch, Haydns Musik zu edieren, bedenken müssen. Die autographe Partitur bietet nur Ansatzpunkte, die zumindest im Sinn eines „simile" weiter[illegible] werden können und offenbar müssen. Wie weit? Dies bl[illegible] Diesem Problem sah sich bereits August Eberhard Müller [illegible] gegenüber, der als Fachberater des Verlags Breitkopf & Hä[illegible] planten Gesamtausgaben der Werke von Haydn und Mozar[illegible] te. Die Haydn-Gesamtausgabe wurde mit de[illegible]en [illegible] und so richtete Müller auch die 1808 als Nr[illegible] *niemesse* ein. Teilweise ergänzte er die [illegible], t[illegible] weise bot er abweichende Artikulation[illegible] hen. Nicht umsonst meint Heinz H[illegible] sei Haydn einer der am schwieri[illegible]en. Über die „Delicatesse" der A[illegible]ditur drei Stellen, bei denen der Inte[illegible]ellenbefundes entscheiden mu[illegible]or die Alteration zu *cis*[1] mitvoll[illegible]er den Klang auszierenden Instrum[illegible]*do* Alt und Violine II zu *f*[1] wechsel[illegible]und Trompeten eine unvermeidli[illegible]berkeit? Will man das *Sanctus* [illegible] und im Erstdruck dokumentie[illegible]musizieren oder auf ihn verzich[illegible]rial aus Eisenstadt nahe legt? [illegible] keine Lösungen suggerieren; an [illegible]en Oboen und Klarinetten in Takt 32 *yrie* [illegible]wendige Korrektur des Quellenbefundes [illegible]elha[illegible]eisen ist auch auf die merkwürdige Überlie-fer[illegible]13 des *Benedictus*; sollten sowohl Eßler wie Müller die abkürzende Schreibweise Haydn missverstanden haben, ohne dass eine Korrektur erfolgt wäre, oder sollen dort tatsächlich die Holzbläser schweigen?

Das *Kyrie*, dem ein abgegrenzter „Christe"-Teil fehlt, ist dreiteilig angelegt. Erster und zweiter Teil schließen mit ausgreifenden Solo-Kadenzen (T. 49–57/58 zur fünften Stufe F-Dur, T. 104–113/114 zur Grundstufe B-Dur); der dritte verklingt auf der Grundstufe. In den zweiten Teil ist eine reprisenartige Wiederholung der ersten Takte des Satzes eingelagert (T. 84–93), die trugschlüssig auf ein dominantisches D-Dur folgt. Diese Konstellation greift Haydn im *Credo* beim Einsatz der Fuge „Et vitam venturi" und bei der Aufeinanderfolge von *Agnus Dei* und „Dona nobis pacem" wieder auf. Die den Satz eröffnende Periode (T. 1–8) wird von der Konstellation der Stufen B und Ges bestimmt, deren Potential Haydn im *Credo* entfaltet.[6] Sie steht neben der Konstellation von B und der ihm zugehörigen [illegible]ll-stufe G, die den Ruf „Christe eleison" prägt (T. 31–32[illegible]n diese Vielfalt kompositorischer Erwägungen, die [illegible] durch das ganze Werk hindurch zu verfolgen si[illegible] Haydn mit „sehr MÜHSAM fleißig" meint; K[illegible] Eduard Hanslick formulierte: „Das Compo[illegible] Geistes in geistfähigem Material",[7] und [illegible] konstellationen. Zu Beginn überrasch[illegible] einsatz in die den eröffnenden I[illegible] denz vorzieht und ihn mit eine[illegible]ten [illegible]em verminderten Septakkord re[illegible]venu[illegible]en Ruf „Barrabam" in der *Matth*[illegible] stufe *b*/*b*[1], mit der [illegible]und[illegible]chen Gegenpol e im Fundamen[illegible]sau[illegible]unüberhörbar den Ernst, der [illegible]selben Klang setzt Haydn im *Cre*[illegible]*mortuos*" ein, an der in diesem [illegible]Ma[illegible]en, Hörner und Pauken einsetze[illegible]4, a[illegible]

Das [illegible]nten achttaktigen Melodie des [illegible]utti wiederholt, fügt er in den vier [illegible]e Potential aller zwölf Stufen ein. Kurz [illegible]„Et in terra pax". Haydn legt das „Et in [illegible]wie die Kadenz in T. 37/38 zeigt, und beginnt [illegible] Halbtonschritt *as*[1]*-g*[1]*/as-g/As-G* (T. 23). Das [illegible]48) gliedert sich in das solistische „Gratias agimus" [illegible]ittonart Es-Dur (mit einer Ausweichung nach c-Moll) u[illegible]i tollis peccata mundi", das in f-Moll, der traditionellen [illegible]d Klagetonart, beginnt und in g-Moll schließt (Kadenz [illegible]243). Das „Suscipe deprecationem" (T. 203) ist hervorgeho-[illegible], es steht in As-Dur, und der punktierte Oktav-Gestus von „Susci-[illegible]e" erinnert an den Ruf „Kyrie". Das kurze „Quoniam" leitet zur der den Satz traditionsgemäß beschließenden Fuge über. In der insistierenden Intonation des Tenors (*b*-*d*[1]-*c*[1]-*b*-a, T. 249–254) erkennt man

[1] H. C. Robbins Landon, *Haydn, Chronicle and works – The Late Years 1801–1809*, London 1977, S. 242–251. Grundlegend noch immer: Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg 1941, hier S. 451–510.

[2] Brief Nr. 309 in: *Joseph Haydn – Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha, Kassel etc 1965, S. 404.

[3] Zitiert im Vorwort von: *Joseph Haydn, „Harmoniemesse" 1802*, hrsg. von Friedrich Lippmann, Bärenreiter-Taschenpartitur 97, Kassel etc. 1967, S. V.

[4] Alfred Chr. Kalischer, *Beethovens Sämtliche Briefe*, Bd. 1, Berlin und Leipzig ²1909, S. 212.

[5] Nur ein Punkt sei erwähnt, die bemerkenswerte Position und Funktion der Stufe Des-Dur in der Fuge „Et vitam venturi" [illegible]ven in T. 349.

[6] Die Polarität *B-Ges* erscheint auch z[illegible] Die Stufe *Ges* erklingt dort in T. 19.

[7] Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-*[illegible]stadt 1991), S. 35.

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

die Vorbereitung des Fugenthemas, denn dessen Kern ist die fallende Bewegung durch eine Quinte. Auch hier bringt Haydn die Polarität B-G ins Spiel: Die Ausgangsform steht auf G: *d*¹-*c*¹-*b*-*as*-*g* (T. 273/274 Tenor, T. 275/276 eine Oktave höher im Sopran); sie hat die kleine Terz und erinnert zudem mit dem Halbtonschritt *as*-*g* an den Ansatz des „Et in terra". Die schließende Form steht auf B und hat die grosse Terz: *f*¹-*es*¹-*d*¹-*c*¹-*b* (T. 306/307 Tenor, T. 311/312 eine Oktave höher im Sopran). Die Zielstufen aller Themeneinsätze ergänzen sich zum Hexachord *B*-*c*-*d*-*es*-*f*-*g*. Diese Beobachtungen zeigen, wie selbstverständlich für Haydn das musikalische Denken in Hexachordordnungen war.

Der erste Teil des *Credo* wird durch die textunabhängige Wiederholung der eröffnenden Melodik in T. 60 abgerundet. Das *Adagio* (T. 80–140) steht wie das *Allegretto* im *Gloria* in Es-Dur, doch nun holt Haydn weiter aus. In T. 100–106 führt er den Satz über die gegenläufige Chromatik *des*²-*c*²-*ces*²-*b*¹ in der Singstimme (über dem Fundament *g*-*as*-*f*-*ges*, einem BACH-Krebsgang!) und *ces*-*c*-*des* im Fundament nach Ges-Dur. Dort setzt zum Text „Crucifixus etiam pro nobis" ein chromatischer Tritonus-Durchgang an, der in den vom 3/4-Takt unabhängig akzentuierten Schritten von vier und zwei Vierteln im Fundament zu dominantischem C-Dur führt (T. 112–119: *Ges*-*G*-*As*-*A*-*B*-*H*-*c*). Haydn könnte von dort etwa die Trauertonart f-Moll erreichen, er führt den Satz aber in fallenden chromatischen, sich zur Zwölftstufigkeit verdichtenden Linien nach Es-Dur zurück (Alt: Ansatz *es*¹-*d*¹, dann *des*¹-*c*¹-*ces*¹-*b*, wie eine Erinnerung an T. 100–101; Tenor: *c*¹-*h*-*b*-*a*-*as*-*g*; Bass: *fis*-*g*-*e*-*f*-*d*-*es*). Die Anspannung dieses Tonsatzes führt an die Grenzen des strukturell Möglichen und ist durchaus mit der 25. *Goldberg-Variation* und ähnlichen Kompositionen von Johann Sebastian Bach zu vergleichen. Die chromatische Tonordnung, in denen hier gedacht wird, ist das polare Gegenstück zu den oben erwähnten Hexachorden. Zusammengenommen lassen sie die Möglichkeit einer Orientierung im Tonraum erkennen, die anders ausgerichtet ist als die Alternative von Dur oder Moll. Das folgende *Vivace* beginnt in c-Moll und schließt in dominantischem D-Dur; die Grundtonart wird erst in der abschließenden Fuge wieder gefestigt. Die Fuge h[at] zunächst zweimal je fünf Themeneinsätze in regelmäßigem We[chsel] von dux und comes, dann nach einer merkbaren Zäsur (T. 238–[244]) nochmals fünf Einsätze, wobei das Fundament über *As* nach [*B*] (T. 244) und dann der Orgelpunkt erreicht wird. Die Kad[enz] stimmen wird von zwei weiteren Themeneinsätzen [begleitet]. Die der *Gloria*-Fuge ergänzen sich die Einsatzstufen zum [Hexachord] *d*-*es*-*f*-*g*, und das Fugenthema geht aus der Verbindung [von] B und G hervor: In T. 211–214 folgen auf die m[ehrfache] *b*² jeweils auf Taktbeginn die Terz *g*-*b*, die [Quinte] *d*. Die Fuge ist wohl eine der eindrückl[ichsten] hat.

Das zweiteilige *Sanctus* hat [als] Fundament, der unterschi[edlich] (T. 11/12) und B-Dur (T. 2[1]), das auf das sehr knappe [Thema] Linien den Tonsat[z] Anlage mit 16-ta[ktigen] nach C-Dur, T. 6[5]–96 [...] lung des *Osanna* zusammengeschlossen. Sein k[...] mi[...] c[...] auf den Stufen *c*²-*g*¹-*b*¹-*a*-*d* einsetzt. [...] des Hexachords *F*-*g*-*a*-*b*-*c*-*d*, ausgenommen [...] ängt zu Beginn der rahmenden Formteile [...] von der das Fugenthema abgeleitet ist (T. 17 [...]). D[...] elle Kalkül ist erstaunlich. Überraschend ist die [...] „Molto Allegro"; sie wird jedoch in den Quellen v[...] überliefert.[8]

Das *Agnus Dei* steht nicht, wie man es bei der flehentlichen Bitte um Erbarmen und bei der vom *Kyrie* an zu bemerkenden strukturellen Polarität von B-„Ut re mi" und G-„Re mi fa" (um Bachs Formulierung auf dem Titelblatt des *Wohltemperierten Claviers* zu zitieren), erwarten könnte, in g-Moll, sondern in G-Dur. Der erste Ruf führt nach C-Dur, der zweite nach As-Dur und der dritte zum dominantischen D-Dur.[9] Dabei zeichnet sich im Tonsatz in T. 34–41 ein vom Generalbass gestützter chromatischer Tritonus-Durchgang ab: *as*¹ (-*b*¹-*g*¹-*as*¹ im Alt, dann weiter taktweise im Sopran)-*a*¹-*b*¹-*h*¹-*c*²-*cis*²-*d*². Es ist dasselbe Mittel, das Haydn im „Crucifixus" verwendet. Die Stellen verweisen aufeinander. Das *Agnus Dei* hatte zunächst einen eigenen Schlusstakt mit einem D-Dur-Klang von Streicher und Fagott unter einer Fermate. Haydn strich ihn aus und konzipierte einen Übergang zum dreiteiligen „Dona nobis pacem", bei dem offensichtlich die Takte 44–46 und 47–49 je einem 3/4-Takt des vorhergehenden *Adagio* entsprechen: Das in T. 41–43 im Bass pulsierende *d* [...] Artikulation des Taktbeginns in T. 44–46 und 47–49 f[...] bei in T. 46 und T. 49 eine Unterteilung erfolgt, die [...] sen zweites unterteilt ist) im *Agnus Dei* er[...] Ton *d* zur Brücke, die über die Terz *d*-*f* nac[h] dritten Teils dieses Satzes, bei dem [...] B-Dur wiederholt wird, werden di[e] terdessen gefestigten Metrum [...]). Die Melodie ergibt sich aus d[...] schichtung; sie ist dort [...] 8–9 und T. 21–22 im Alt, T. 34–[...]

Es war vom musi[...] als Bild vom „naiven Papa Haydn" [...] Haydn abwegig, mag er sich [...] gegeben haben.[11] Auch ein musikalis[...] „incarnatus est" der *Heiligmess*[e] sein soll – ist nie ohne Hinter[sinn]. Mit [...] Anspruch steht die *Harmo*[niemesse] Bachs *h-Moll-Messe* und Mozarts [...] diese beiden zu nennen. Sie ist in ge[wisser] Weise [...] von Haydns Komponieren.

Frau Massip von der Bibliothèque nationale de [...] den Mikrofilm des Partiturautographs, Herrn [...]zschuh vom Fürstlich Esterházy'schen Musikarchiv, [...]vatstiftung, in Eisenstadt für die Kopien des Stimmenma[terials] und Frau Dr. Ann Barbara Kersting von der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt/Main für die Kopie des Erstdrucks der Partitur.

Bietigheim, im Frühjahr 2007 Andreas Traub

[8] Vgl. Robbins Landon (wie Anm. 1), S. 249f.

[9] Robbins Landon (wie Anm. 1), S. 250, verweist auf die Ähnlichkeit des Melodiebeginns zum *Agnus Dei* in der *Krönungsmesse* KV 317 von Mozart, die Haydn offenbar bekannt war. Die Ähnlichkeit beschränkt sich jedoch auf den Melodieansatz; der für Mozarts Formung charakteristische Aufstieg durch die Oktave kommt bei Haydn nicht vor.

[10] Zu vergleichen ist der Übergang vom *Adagio* zum *Allegro vivace* im ersten Satz von Beethovens Vierter Sinfonie. R[...] der Tempi und Metamorphose des Tempos im [...] onie", in: ders., *Studien zur Musik der* [...]

[11] Georg August Griesinger, *Bi[...]* Leipzig 1810 (Nachdruck Hildesheim [...]

[12] *Joseph Haydn, Heiligmesse* – [...] Traub, Stuttgart 2007 (Carus [...]

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

Foreword

Composed in 1802, the *Mass in B-flat major*, Hob. XXII:14, is not only the last of the six "High Masses" that make up the body of Haydn's late works, along with his oratorios *The Creation* and *The Seasons*, but his last completed work altogether.[1] The Mass settings were commissioned by Prince Nikolaus II of Esterházy (1765–1833, reigned from 1794) for the name-day celebrations of Princess Maria Josefa Hermenegilda on 12 September, and were performed in the Bergkirche or in the Town Church of Eisenstadt. Haydn wrote to the prince on 14 June 1802: „In the meantime I have been very ARDUOUSLY at work on the new Mass, and more than that, FEARFUL whether I will still be able to draw applause."[2] Yet not only did the *Harmoniemesse* draw applause for the composer ("riens de plus beau et de mieux exécuté" wrote the London emissary Count Starhemberg, who attended the première),[3] it also represented the sum-total of his Mass compositions. The name "Harmoniemesse," (or Wind Band Mass) arose much later in reference to its strong emphasis on the wind instruments. Beethoven, who composed the next musically significant name day Mass in 1807, the *Mass in C major* (op. 86), wrote to the prince on 26 July 1807: „May I add that I shall hand you the Mass with considerable apprehension, since you, most excellent prince, are accustomed to have the inimitable masterpieces of the great Haydn performed for you."[4] It is likely that he studied precisely the *Harmoniemesse* and bore it in mind when he came to conceive his *Missa solemnis* (op. 123); a close comparison of the two works is very instructive in many respects.[5]

Haydn's above-mentioned letter is also important in another respect: he had learned that two of his Masses had reached Pressburg (now Bratislava), „where," he commented, "because of their delicacies, they must unfortunately lose the greatest part of their value when performed without my direction, which would be very disadvantageous to my industry and highly disagreeable to myself." The requisite "delicacies" of his Masses do not proceed entirely from the written text of the music; his personal "direction" is needed to ensure an adequate performance. This fact must be borne in mind in any a[t]tempt to edit Haydn's music. The autograph score merely provide[s] points of departure which may, and evidently must, be further [e]d in the imagination, at least in the manner of a *simile* much further? The question remains unanswered. Thi[s] ready faced August Eberhard Müller (1767–1817), the [...] er to the publishers Breitkopf & Härtel, who was in charge o[f] jected complete editions of the works of Hayd[n] [a]d Moz[art]. Haydn edition began with the Mass settings [...] of the *Harmoniemesse*, published as "N[ew] [...]etit[ion] adding to the existing articulaton mark[s] [...]s a[l]l the articulation. The problem remai[ns] Heinz Holliger could claim in co[n]n[ec]t[ion] [...], is one of the most difficult comm[on] [...]n the "delicacies" of the articulatio[n] [...]n which ambiguous source rea[d]i[ng]s [...] decisions. Should the tenor ado[pt] [...]o of the *Kyrie*, or is this a matter [...]at embellish the sound? Should the th[ird] [...]ch to *f*[1] in measure 187 of the C[redo] [...] trumpets an unavoidable blem[ish]? Should the *Sanctus* be perfor[med] [...] passages as set down in the auto[graph] [...]dition, or without them, as sug[gested] [...]ce material? The editor is neither [...]wers to these questions; in other pas[sages] [...] clarinets in measures 32–34 of the *Kyrie*, [...]e findings in the sources stand in need of co[mment] [...]ly of mention is the strange reading handed dow[n] [...]09–113 of the *Benedictus*: did both Elssler and Müller misread Haydn's shorthand notational style without correcting it, or should the woodwinds actually fall silent?

The *Kyrie*, which lacks a self-contained "Christe" passage, is laid out in three sections. The first and second sections end with expansive solo cadenzas (mm. 49 to 57–58 on the dominant F major, and mm. 104 to 113–114 on the tonic B flat major), while the third fades away on the tonic. The second section contains a repeat of the movement's opening ten measures interpolated in the manner of a recapitulation (mm. 84–93), which followed a dominant D major in the manner of a false cadence. This same constellation recurs at the entrance of the fugue "Et vitam venturi" in the *Credo* and at the junction of the *Agnus Dei* and "Dona nobis pacem." The movement's very first phrase (mm. 1–8) is defined by the contrast of the scalar degrees B flat and G flat, whose potential Haydn elaborates in the *Credo*.[6] It stands alongside the contrast of B flat and the relative G minor that [...] acclamation "Christe eleison" (mm. 31–32). This wide[r] [...]po-sitional deliberations proceeds step by step thro[ugh] making us realize what Haydn meant by being [...] work": composition is labor. To quote Eduar[d] is intellectual labor in intellectually tracta[ble] rial consists in combinations of pitch. [...] us by incorporating the entrance [...] concludes the opening instrum[ental] [...]nes this with one of the most vio[lent] [...]e de[ce]d[ed] sev-enth chord (Bach used th[is] [...]he cry [...]abam" in the *St. Matthew Passi[on]* ch[orale] [...] *flat*[1] at the entrance of the cho[rus] [...]h le[ad]s [...]ntipode *e* in the bass. The entran[ce] [...] with [...]e seriousness that characterizes [...] a v[ery] [...]onority recurs in the *Credo* at the [...] viv[i]f[y]ing[s]," the first time in this section [...] [...] [...]nd timpani (mm. 158–164, esp. [...]).

The [...] forward melody of eight measures [...]. Haydn repeats this melody in the tutti he[re] [...]l of all twelve scalar degrees in the four [...]. Shortly thereafter, he elaborates this potent[ial] [...] terra pax," placing the "Et in terra" on *G*, as [...]ce in mm. 37–38, and beginning with the "Phry-[gian] *a flat*[1]*-g*[1]*/a flat-g/A flat-G* (m. 23). The Allegretto [...]) is divided into the "Gratias agimus," sung by the vocal [...] the sub-dominant E-flat major (with a detour to C minor), [...] "Qui tollis peccata mundi," which begins in F minor, the tra-[di]tional key of sorrow and lamentation, and cadences in G minor (mm. 242–243). The "Suscipe deprecationem" (m. 203) is highlighted by being placed in A-flat major, with the dotted octave gesture on "Suscipe" recalling the cry of "Kyrie." The brief "Quoniam" leads to the fugue with which, as tradition requires, the movement comes to an end. The insistent intonation of the tenor in measures 249 to 254 (*b flat-d*[1]*-c*[1]*-b flat-a*) distinctly prepares the fugue subject, which

---

[1] H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works – The Late Years 1801–1809* (London, 1977), pp. 242–51. Still definitive is Carl Maria Brand: *Die Messen von Joseph Haydn* (Würzburg, 1941), esp. 451–510.

[2] Letter no. 309 in *Joseph Haydn – Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, ed. Dénes Bartha (Kassel, etc., 1965), p. 404.

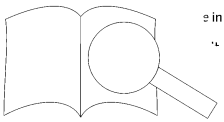
[3] Translated from the preface to *Joseph Haydn: „Harmoniemesse" 1802*, ed. Friedrich Lippmann, Bärenreiter-Taschenpartitur 97 (Kassel, etc., 1967), p. v.

[4] Emily Anderson, ed.: *The Letters of Beethoven* [...] (London, 1961), p. 174.

[5] We need mention only one point, the [...]nction of D flat major in the fugue at „Et [...]nd in Beethoven in m. 349.

[6] The conflict between B flat and G [...]e in the „Creation" *Mass*, where the [...]

[7] Eduard Hanslick: *Vom Musikalis[ch]* [...] 1991), p. 35.



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

hinges on a descending motion through the interval of a fifth. Here, too, Haydn plays on the conflict between B flat and G: the initial form, *d*¹-*c*¹-*b flat-a flat-g* (mm. 273–274 in the tenor, mm. 275–276 an octave higher in the soprano), is built on G and contains the minor third, its semitone *a flat-g* recalling the opening of the "Et in terra." The concluding form, *f*¹-*e flat*¹-*g*¹-*d*¹-*c*¹-*b flat* (mm. 306–307 in the tenor, mm. 311–312 an octave higher in the soprano), is built on B flat and contains the major third. The final scalar degrees of all entrances of the subject combine to form the hexachord *B flat-c-d-e flat-f-g*. These observations reveal how naturally Haydn thought in terms of hexachords.

The first section of the *Credo* is rounded off by a repeat of the opening melody in measure 60, this time to a different text. The *Adagio* (mm. 80–140), like the *Allegretto* in the *Gloria*, is set in E-flat major. But now Haydn becomes still more expansive. In measures 100 to 106 he leads the music to G-flat major via chromatic contrary motion, with *d flat*²-*c*²-*c flat*-²-*b flat*¹ in the vocal part above *g-a flat-f-g flat* (the "B-A-C-H" motif in retrograde!) followed by *c flat-c-d flat* in the bass. Having arrived there, the music sets out on a chromatic tritone progression to the words "Crucifixus etiam pro nobis" and proceeds to the dominant C major in stages of four and two quarter-notes in the bass, contrary to the 3/4 meter (*G flat-G-A flat-A-B flat-B-c* in mm. 112–119). From there, Haydn might have reached F minor, the key of grief. Instead, he returns to E flat major in descending chromatic lines that congeal into the twelve notes of the chromatic scale: the alto begins with *e flat*¹-*d*¹ and continues with *d flat*¹-*c*¹-*c flat*¹-*b flat*, like a reminiscence of measures 100–101; the tenor passes through *c*¹-*b-b flat-a-a flat-g*, and the bass through *f sharp-g-e-f-d-e flat*. The intensity of the writing takes Haydn to the limits of the structurally possible and brooks comparison with Variation XXV of the *Goldberg Variations* and similar pieces by Johann Sebastian Bach. The chromatic system underlying this conception is the diametrical opposite of the above-mentioned hexachords. Taken together, they reveal the possibility of traversing tonal space in a manner at odds with the alternatives of major or minor. The *Vivace* that follows opens in C minor and ends in dominant D major; it is not until the concluding fugue that the to re-established. Initially the fugue has two sets of five entrances o subject, alternating regularly between *dux* and *comes*. Th conspicuous pause (mm. 238–239), there follow anc trances, with the root shifting via A flat to D flat (r reaching the pedal point. The cadenza in the solo vc by another two entrances of the subject. As in the *Glo* ıe scalar degrees combine to form the hexach *flat-* and the fugue subject emerges from the the multiple octave *B-flat-b flat-b flat*¹ ∠1⁄ lowed, at the beginning of each mea *fla* tave *G-g*, and the third *B flat-d*, r n- pressive fugue that Haydn ev

The bipartite *Sanctus* takes *a-a flat-g* as its structural basis vo cadences in F major (mm. 11-). The "Osanna," followed by a ve crossed by chromatic lines. The *Ben* in uite design with a sixteen-me nm. 1–16), moving to C major and to F major in mm. 69 thr . *Sanctus* with the repeat of the " s compositional gravity from the ion stated by the first violins and the ne subject enters on the scalar degrees t y pitch but the first of the F-major hexa- g-a . Yet it is on this first pitch that we hear, at the er sections of the form, the *Benedictus* melody h ugue subject itself is derived (mm. 17 and 69).

Haydn's structural acumen is stunning. The tempo mark "Molto Allegro," though surprising, is uniformly handed down in all the sources.[8] Contrary to what we might expect from a fervent plea for mercy and from the polarity, already evident in the *Kyrie*, between B flat "ut re mi" and G "re mi fa" (to quote Bach's wording on the title page of the *Well-Tempered Clavier*), the *Agnus Dei* is not set in G minor but in G major. The first implora tion takes us to C major, the second to A flat major, and the third to the dominant D major.[9] The writing in measures 34 to 41 reveals a stepwise chromatic ascent through the tritone supported by the figured bass: *a* flat⁷ (followed by *b flat*⁷-*g*⁷-*a flat*⁷ in the alto and continuing at one-measure intervals in the soprano) *a*¹-*b flat*¹-*b*¹-*c*²-*c sharp*²-*d*². It is the same device that Haydn had used in the "Crucifixus." The passages are interrelated: the *Agnus Dei* originally had its own final measure with a D major sonority of strings and bassoon beneath a fermata. Haydn crossed it out and devised a transition to the tripartite "Dona nobis pacem" in whic s 44 to 46, and again measures 47 to 49, obviously corre ly to a single 3/4 measure of the preceding *Adagio* he bass of measures 41 to 43 continues in the beats in measures 44 to 46 and 47 to 49. ing subdivided so as to correspond t *nus Dei* (the second sixteenth is functions as a bridge leading via ne opening of the third section nsition from D major to B flat ma d, t e-measure units into two-measur e with firmly established meter (mm. h rom the *Agnus Dei* through a si ner s already present in the fabric of 8- –22 in the alto, mm. 34–35 in th

We n . The image of "naive Papa H er a have been to Haydn the man,[11] Hav poser. Even a musical "joke" of the s s est" of the *Heiligmesse* – assuming it is a out deeper meaning.[12] The consummate , the *Harmoniemesse* places it on a par with and Mozart's *C minor Mass* (K. 427), to mention le masterpieces. It is, in a manner of speaking, the m of Haydn's compositional output.

. wishes to thank Mme Massip of the Biblithèque nationale ice, Paris, for providing a microfilm of the autograph score; ottfried Holzschuh of the Fürstlich Esterházy'sche Musikarchiv, sterházy Privatstiftung, in Eisenstadt for copies of the performance material; and Dr. Ann Barbara Kersting of the Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main for a copy of the first edition of the score.

Bietigheim, Spring 2007 Andreas Traub
Translation: J. Bradford Robinson

[8] Robbins Landon (see note 1), pp. 249f.
[9] Robbins Landon (see note 1), p. 250, points to the similarity with the melodic opening of the *Agnus Dei* in Mozart's "*Coronation*" *Mass* (K. 317), with which Haydn was evidently familiar. However, the similarity is limited to the initial notes of the melody; Haydn makes no use of the ascent through the octave characteristic of Mozart's writing.
[10] A similar effect occurs in the transition from the *Adagio* to the *Allegro vivace* in Beethoven's Fourth Symphony; see ion der Tempi und Metamorphose des Tempo Sinfonie" in (the same): *Studien zur Mus* 141–52.
[11] Georg August Griesinger: *Bi* eipzig, 1810; repr. Hildesheim, 1981
[12] Joseph Haydn: *Heiligmesse* - reas Traub (Stuttgart, 2007), p. iv

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

Avant-propos

La *Missa in B* Hob. XXII : 14 de 1802 est la dernière des six « grand-messes » qui constituent, avec les oratorios *La Création* et *Les Saisons,* l'œuvre de la vieillesse de Haydn ; elle est aussi la dernière composition achevée de Haydn.[1] Les messes écrites sur commande du prince Nicolas II Esterházy (1765–1833), régnant depuis 1794, pour célébrer la fête de la princesse Maria Josefa Hermenegilda le 12 septembre, furent données dans la « Bergkirche » ou dans l'église paroissiale d'Eisenstadt. Le 14 juin 1802, Haydn écrit au prince : « Je travaille entretemps bien PENIBLEMENT à la nouvelle messe et CRAINS plus encore de ne pouvoir en recueillir que quelque sympathie ».[2] L'*Harmoniemesse* valut cependant à Haydn non seulement de la « sympathie » – « Riens de plus beau et de mieux exécuté », selon l'ambassadeur de Londres le comte Graf Starhemberg qui avait assisté à la représentation[3] –, elle est aussi l'essence de toutes ses compositions de messes. L'œuvre ne reçut que bien plus tard le titre de « Harmoniemesse » ; il renvoie à la forte présence des instruments à vent. Beethoven, qui compose en 1807 la messe de fête patronale significative suivante, la Messe en do majeur op. 86, écrit le 26 juillet 1807 au prince : « … puis-je dire encore que je vous remets la Messe avec beaucoup de crainte car vous avez l'habitude de vous faire représenter les chefs-d'œuvre inimitables du grand Haydn. ».[4] Il avait étudié très attentivement l'*Harmoniemesse* et toujours eu en tête en concevant sa *Missa solemnis* op. 123 ; il est très instructif à bien des égards de comparer avec précision les deux compositions.[5]

La lettre citée de Haydn est importante à un autre point de vue aussi ; il apprend que deux de ses messes sont parvenues à Presbourg (aujourd'hui : Bratislava) et remarque : « … partout elles perdraient malheureusement une grande partie de leur valeur sans ma direction en raison de leur délicatesse, ce qui serait très fâcheux pour mon travail et me serait extrêmement désagréable. » La « délicatesse » requise de ses messes ne ressort pas entièrement de la notation musicale ; la « direction » personnelle est nécessaire pour garantir une interprétation adéquate. Il faut en tenir compte à chaque tentative d'éditer de la musique de Haydn. La partition autographe n'offre que des points de départ qui peuvent et doivent manifestement être poursuivis dans le sens d'un « simile ». Jusqu'où ? C'est la question. August Eb… Müller (1767–1817), conseiller spécialisé des éditions Br… Härtel, chargé des éditions intégrales prévues des œuvr… et Mozart, s'était déjà vu confronté au problème. L'éditio… de Haydn commence par les Messes et Müller prépare donc l… *niemesse* pour l'édition, parue en 1808 sous le Tant… plète les indications existantes, tantôt il prop… férentes. Le problème subsiste. Heinz Ho… n q… Haydn est aujourd'hui encore l'un des … if… à interpréter. Par delà la « délicates… comporte trois passages dans les… u… son de l'imprécision des sour… nor… doit-il suivre l'altération de *do*… instru… ments ornant la sonorité … et violon II doivent-ils jouer *fa*³, … utes est-il une imprécision inévitabl… eut-on jouer le *Sanctus* avec l'altern… , autographe et documentée d… er, comme l'indique le matériel … teur ne veut et ne peut suggér… s comme par exemple aux hau… du *Kyrie,* la correction néces… nt pas de doute. Notons aussi la … es 109–113 du *Benedictus* ; Elßler et … cha… rprété la notation en abrégé de Haydn, … ut e… tion, ou bien les bois doivent-ils effective-me… ont ?

Le *Kyrie*, à qui manque une partie « Christe » d'encadrement est agencé en trois parties. La première et la seconde parties concluent sur des cadences solo prolongées (mes. 49–57/58 au cinquième degré de fa majeur, mes. 104–113/114 au degré fondamental de si bémol majeur) ; la troisième partie s'éteint sur le degré fondamental. La seconde partie renferme une répétition en forme de reprise des dix premières mesures (mes. 84–93) qui suit par cadence interrompue sur un ré majeur de dominante. Haydn reprend cette constellation dans le *Credo* en employant la fugue « Et vitam venturi » et dans la succession de l'*Agnus Dei* et du « Dona nobis pacem ». La période ouvrant le mouvement (mes. 1–8) est déterminée par la constellation des degrés si bémol et sol bémol, dont Haydn déploie le potentiel dans le *Credo*.[6] Elle figure aux côtés de la constellation de si bémol et du degré mineur relatif de sol, qui marque l'appel « Christe eleison » (mes. 31–32). Si l'on considère cette richesse de réflexions créatrices devant être poursuivies pas à pas à travers toute l'œuvre, on comprend ce … dn veut dire par « bien PENIBLEMENT » ; composer signifi… travail. Eduard Hanslick dit : « La composition est un… en du matériau capable d'esprit »,[7] et ce matéria… tions tonales. Au début, Haydn surprend en d… tervention chorale dans la cadence conclu… mental introductif et en le réalisant avec l… plus puissants, l'accord de septième d… pel « Barrabam » dans la *Passion*… réunit le degré fondamental *si*… uel… , et son antipode d'intervalle *m*… nent. … gnale sans conteste la gravité de … ne sonorité dans le *Credo* au p… are… s » où interviennent pour la p… ette… umbales (mes. 158–164, dedan… 16…

Le *Gloria* s'… si… uit mesures du soprano solo. Lor… la re… re dans les quatre mesures 13–1… mati… e degrés. Peu après, il le développe… aydn place le « Et in terra » sur le … ré d… adence mes. 37/38 et commence … rygien » *de la bémol*³*-sol*³*/la bémol*²*-*… . L'*Allegretto* (mes. 71–248) s'agence au … e dans la tonalité de quinte inférieure de mi … modulation passagère vers do mineur) et le … undi » qui commence en fa mineur, la tonalité … deuil et de la plainte, et se referme en sol mineur (cadence mes. 242/243). Le « Suscipe deprecationem » (mes. 203) est … ur ; il est en la bémol majeur et l'attitude en octaves poin… Suscipe » évoque l'appel « Kyrie ». Le bref « Quoniam » … à la fugue qui conclue la composition par tradition. Dans l'intonation insistante du ténor (*si bémol*²*-ré*³*-do*³*-si bémol*²*-la*², mes. 249–254), on reconnaît la préparation du thème fugué, car son essence est le mouvement descendant sur une quinte. Ici aussi, Haydn met en jeu la polarité si bémol-sol : la forme initiale est sur sol : *ré*³*-do*³*-si bémol*²*-la bémol*²*-sol*² (mes. 273/274 ténor, mes. 275/276 une octa-

[1] H. C. Robbins Landon, *Haydn, Chronicle and works – The Late Years 1801–1809*, Londres, 1977, p. 242–251. Toujours de référence : Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Wurtzbourg, 1941, ici p. 451–510.

[2] Lettre n° 309 dans : *Joseph Haydn – Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, éd. par Dénes Bartha, Kassel etc., 1965, p. 404.

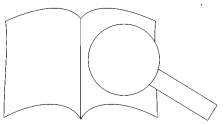
[3] Cité dans la préface de : *Joseph Haydn, « Harmoniemesse » 1802*, éd. par Friedrich Lippmann, Bärenreiter-Taschenpartitur 97, Kassel etc., 1967, p. V.

[4] Alfred Chr. Kalischer, *Beethovens Sämtliche Briefe*, Vol. 1, Berlin et Leipzig, ²1909, p. 212.

[5] Mentionnons un point, la remarquable position et fonction du degré de ré bémol majeur dans la fugue « Et vitam venturi » … Beethoven mes. 349.

[6] La polarité *Si bémol-sol bémol* appa… *fungsmesse* : le degré *Sol bémol* figu…

[7] Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch…* Darmstadt, 1991), p. 35.



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

ve plus haut au soprano) ; elle a la tierce mineure et rappelle en outre avec l'intervalle de demi-ton *la bémol*^{2}-*sol*^{2} le début du « Et in terra ». La forme de conclusion est sur si bémol et a la tierce majeure : *fa*^{3}-*mi bémol*^{3}-*ré*^{3}-*do*^{3}-*si bémol*^{2} (mes. 306/307 ténor, mes. 311/312 une octave plus haut au soprano). Les degrés finaux de toutes les entrées thématiques se complètent dans l'hexacorde *si bémol-do-ré-mi bémol-fa-sol*. Ces observations montrent à quel point la pensée musicale en ordres d'hexacordes était une évidence pour Haydn.

La première partie du *Credo* est complétée par la répétition indépendante du texte de la mélodie d'ouverture à la mes. 60. L'*Adagio* (mes. 80–140) est, comme l'*Allegretto* dans le *Gloria*, en mi bémol majeur, mais Haydn va encore plus loin. Aux mes. 100–106, il amène le mouvement par le chromatisme opposé *ré bémol*^{4}-*do*^{4}-*do bémol*^{4}-*si bémol*^{3} à la voix (par-dessus la base *sol*^{2}-*la bémol*^{2}-*fa*^{2}-*sol bémol*^{2}, une écrevisse de BACH !) et *do bémol*^{2}-*do*^{2}-*ré bémol*^{2} à la base vers sol bémol majeur. Ici entre sur le texte « Crucifixus etiam pro nobis » une transition en triton chromatique qui conduit à do majeur de dominante (mes. 112–119 : *sol bémol*^{1}-*sol*^{1}-*la bémol*^{1}-*la*^{1}-*si bémol*^{1}-*si naturel*^{1}-*do*^{2}) en progressions accentuées indépendantes de la mesure à 3/4 de quatre et deux croches au fondement. Haydn pourrait de là atteindre par exemple la tonalité funèbre de fa mineur, mais il ramène le mouvement vers mi bémol majeur (alto : début *mi bémol*^{3}-*ré*^{3}, puis *ré bémol*^{3}-*do*^{3}-*do bémol*^{3}-*si*^{2}, comme un rappel des mes. 100–101 ; ténor : *do*^{3}-*si*^{2}-*si bémol*^{2}-*la*^{2}-*la bémol*^{2}-*sol*^{2} ; basse : *fa dièse*^{2}-*sol*^{2}-*mi*^{2}-*fa*^{2}-*ré*^{2}-*mi bémol*^{2}) dans des lignes chromatiques descendantes qui se densifient en des degrés de douze tons. La tension de cette composition va au limites du possible structurel et soutient la comparaison avec la 25ème *Variation Goldberg* et compositions similaires de Johann Sebastian Bach. La conception d'ordre tonal chromatique est ici le pendant polaire des hexacordes susmentionnés. Ensembles, ils font pressentir la possibilité d'une orientation dans l'espace tonal différente de l'alternative majeure ou mineure. Le *Vivace* suivant commence en do mineur et se referme sur une tonalité dominante de ré majeur ; la tonalité fondamentale n'est consolidée que dans la fugue de conclusion. La fugue a tout d'abord deux fois resp. cinq entrées thématiques en alternance régulière de dux et comes, puis après une mesure remarquable (mes. 238–239) encore cinq entrées, le fondement passant ici par *la bémol*^{1} vers *ré bémol*^{1} (mes. 244) jusqu'à ce la pédale soit atteinte. La cadence des voix solo est portée par deux autres entrées thématiques. Comme dans la fugue C[illegible] d'attaque se complètent en un hexacorde *si bémol-c[illegible]-fa-sol*, et le thème fugué ressort de la liaison des degrés [illegible]ux mes. 211–214 viennent après l'octave simultanément *si bémol*^{2}-*si bémol*^{3} en début de mesure la tierce *si bémol*^{2}-*ré*^{3}, *sol*^{1}-*sol*^{2} et la tierce *si bémol*^{1}-*ré*^{2}. La fin [illegible]s plus impressionnantes que Haydn ait jamais

Le *Sanctus* en deux parties a la [illegible]*-la*^{2}-*la bémol*^{2}-*sol*^{2} comme fond[illegible]ux deux cadences vers fa majeur (n[illegible]es. 25/26). A « Osanna », qui s[illegible]es lignes chromatiques parcourr[illegible]st en fa majeur, il a une structure e[illegible]instrumentale de 16 mesures (mes. 1-[illegible]jeur, mes. 69–105/106 vers fa m[illegible]d répétition d'« Osanna in excelsis [illegible]nposition par l'exposition fugué[illegible], exécutée par les violons I et les v[illegible]r les degrés *do*^{4}-*sol*^{3}-*si bémol*^{3}-*la*^{2}-[illegible]orde en fa majeur *Fa-sol-la-si bémol*-[illegible]us sur celui-ci sonne au début des parties J'[illegible]a mélodie du *Benedictus* dont est dérivé le ugué [illegible]et mes. 69). Le calcul structurel est étonnant. [illegible]on de jeu « Molto Allegro » ; elle est cependant [illegible]ait uniformément dans les sources.[8]

L'*Agnus Dei* n'est pas en sol mineur, comme on pourrait s'y attendre dans la prière implorante de miséricorde et dans la polarité structurelle à noter dès le *Kyrie* de SI « Ut ré mi » et SOL « Ré mi fa » (pour citer la formule de Bach sur la couverture du *Clavier bien tempéré*), mais en sol majeur. Le premier appel amène à do majeur, le second à la bémol majeur et le troisième à la dominante de ré majeur.[9] Ici se dessine dans la composition aux mes. 34–41 une transition en triton chromatique soutenue par la basse générale : *la bémol*^{3} (-*si bémol*^{3}-*sol*^{3}-*la bémol*^{3} à l'alto, puis mesure après mesure au soprano)-*la*^{3}-*si bémol*^{3}-*si*^{3}-*do*^{4}-*do dièse*^{4}-*ré*^{4}. Haydn a recours au même moyen dans le « Crucifixus ». Les passages renvoient l'un à l'autre. L'*Agnus Dei* avait tout d'abord une propre mesure de conclusion avec un ton de ré majeur des cordes et du basson sous un point d'orgue. Haydn l'a rayée et a conçu une transition au « Dona nobis pacem » en trois parties, où manifestement les mesures 44–46 et 47–49 correspondent chacune à une mesure à 3/4 de l'*Adagio* précédent : le *ré* ryth[illegible]la basse instrumentale grave aux mes. 41–43 est poursu[illegible]ilation du début de mesure aux mes. 44–46 et 47–4[illegible]se produisant aux mes. 46 et mes. 49 qui cor[illegible] croches (dont la deuxième est sous-divisé[illegible] ton de *ré* est un pont qui mène par la t[illegible] début de la troisième partie de ce[illegible] tion de ré majeur vers si bémol [illegible]ois temps sont réduites à des [illegible]–146) conformément au mètre [illegible]emp[illegible]esulte de l'*Agnus Dei* par un sir[illegible]voix ; [illegible]ejà présente dans la composition e[illegible] mes. 34–35 au ténor).

Il fallait par[illegible]tio[illegible]e du « naïf papa Haydn » est fausse[illegible]ou[illegible]eur Haydn, même s'il s'est peut-[illegible]t[illegible]ne.[11] Même une « boudate » m[illegible]e pa[illegible]ncarnatus est » de la *Heiligmes-*[illegible]un[illegible]n'est pas conçue sans arrière-pen-s[illegible]e, l'*Harmoniemesse* se situe au même niv[illegible]*ineur* de Bach et la *Messe en ut mineur* [illegible]ne citer qu'elles. Elle est en quelque sorte la [illegible]créateur de Haydn.

[illegible]e madame Massip de la Bibliothèque nationale de [illegible]s pour le microfilm de l'autographe de la partition, mon-[illegible]. Gottfried Holzschuh de Fürstlich Esterházy'sche Musikar-[illegible]terházy Privatstiftung, à Eisenstadt pour les copies des voix et [illegible]ame le Dr. Ann Barbara Kersting de la Universitätsbibliothek Jo-[illegible]ann Christian Senckenberg de Francfort/Main pour la copie de la première impression de la partition.

Bietigheim, printemps 2007 — Andreas Traub
Traduction : Sylvie Coquillat

[8] Cf. Robbins Landon (comme Rem. 1), p. 249 sq.
[9] Robbins Landon (comme Rem. 1), p. 250, renvoie à la ressemblance du début de la mélodie de l'*Agnus Dei* dans la *Krönungsmesse* KV 317 de Mozart que Haydn connaissait manifestement. Mais la ressemblance se limite au début ; la montée caractéristique de la structure de Mozart par l'octave n'existe pas chez Haydn.
[10] Comparons la transition de l'*Adagio* à l'*Allegro vivace* au premier mouvement de Beethoven, Quatrième Symphonie. Rudolf Bockholdt, « Proportion der Tempi und Metamorphose des Tempos im [illegible]ens Vierter Sinfonie", dans : le même, *Studien* [illegible]nn, 2001, p. 141–152.
[11] Georg August Griesinger, *Bio*[illegible]eipzig, 1810 (Reproduction Hildeshe[illegible]
[12] *Joseph Haydn, Heiligmesse* – [illegible]ndreas Traub, Stuttgart, 2007 (Carus

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

Missa in B

Harmoniemesse • Hob. XXII:14

Kyrie

1. Kyrie

Joseph Haydn
1732–1809

Poco adagio

Flauto

Oboe I, II

Clarinetto in Si♭/ B I, II

Fagotti

Corno I, II in Si♭/ B

Clarino I, II in Si♭/ B

Timpani in Si♭-F / B-F

Violino I, II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Solo

I Solo

unis.

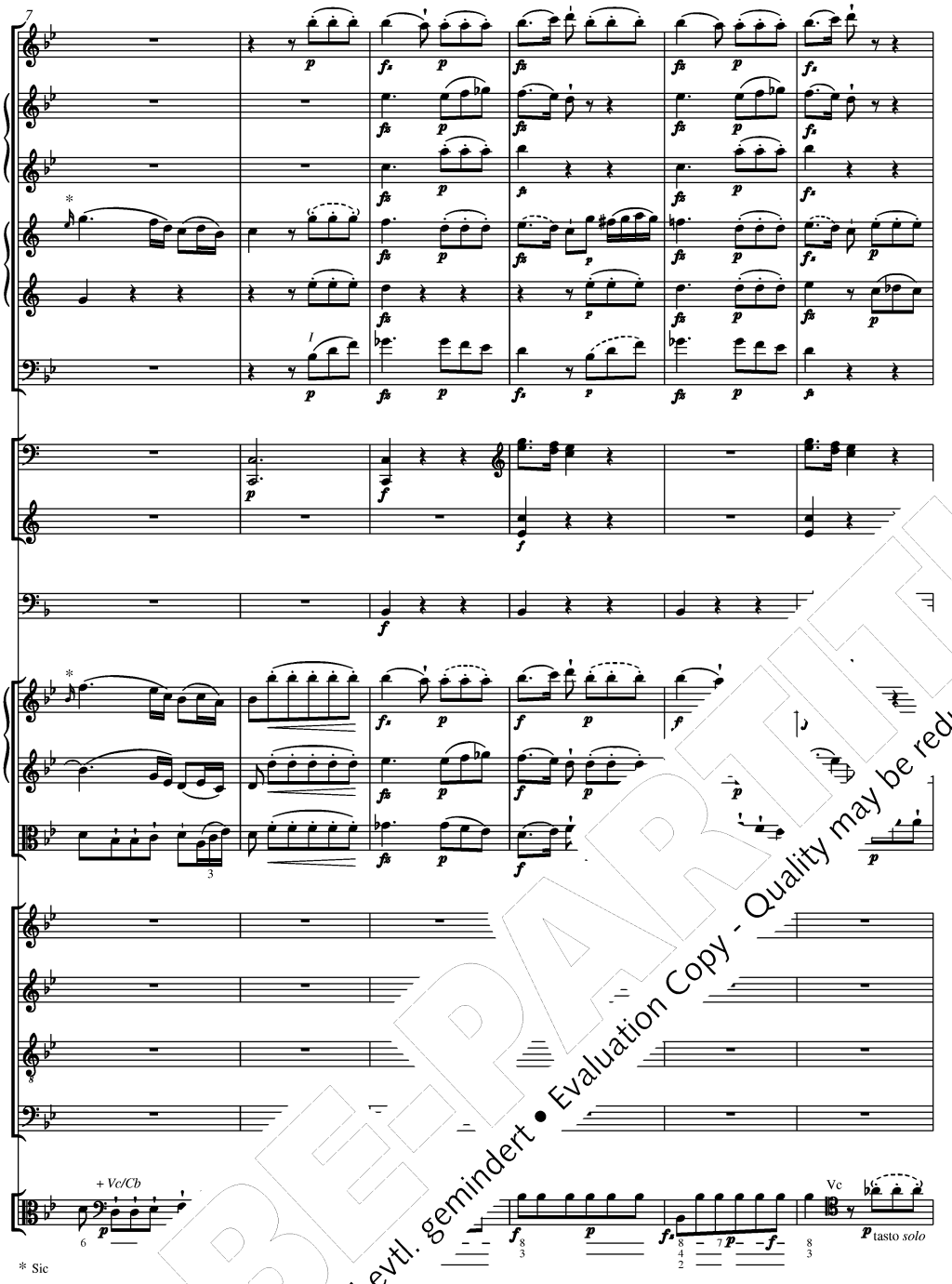
unis.

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

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

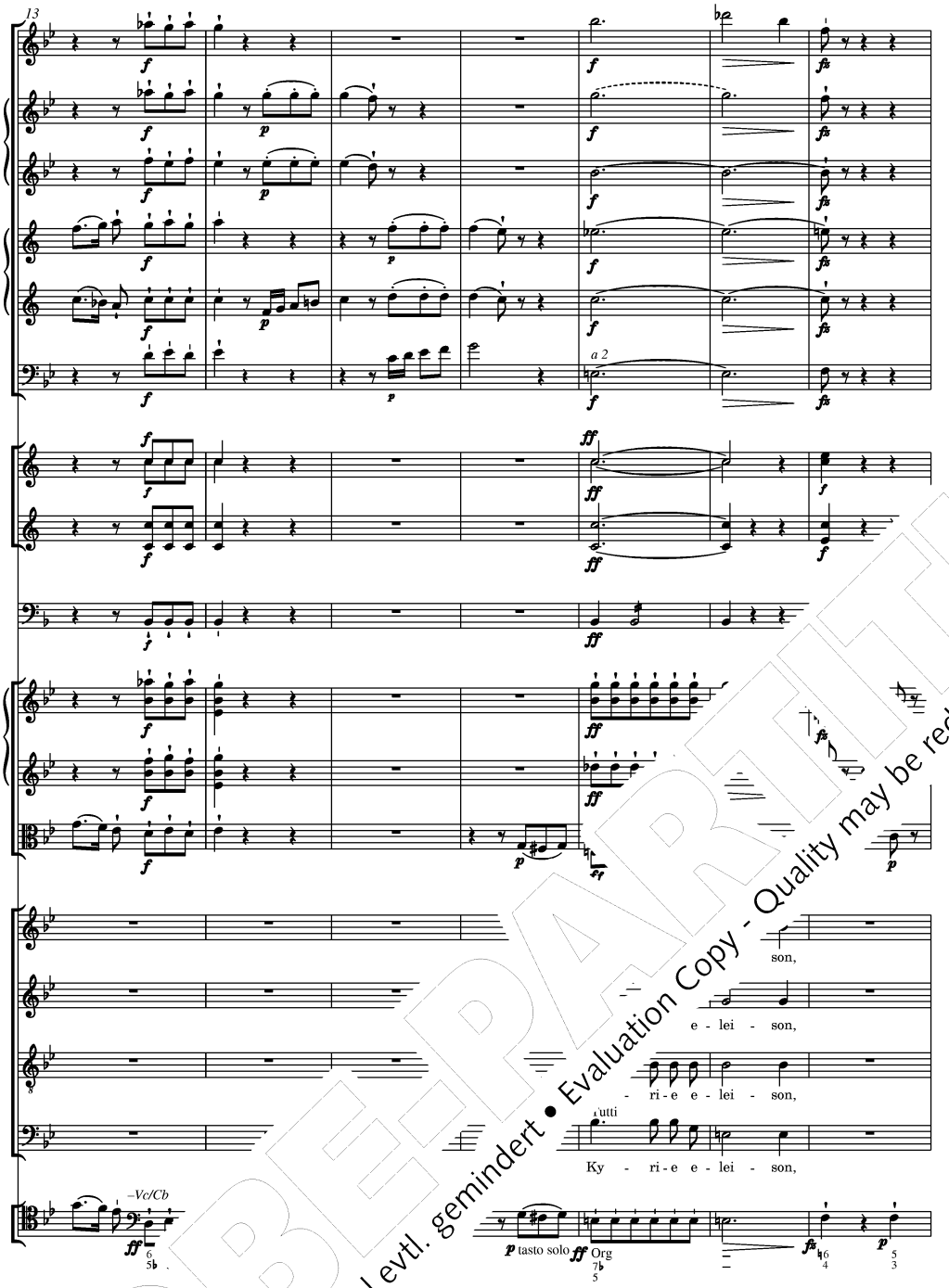
Aufführungsdauer / Duration: ca. 55 min.
© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.612/07
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by Andreas Traub

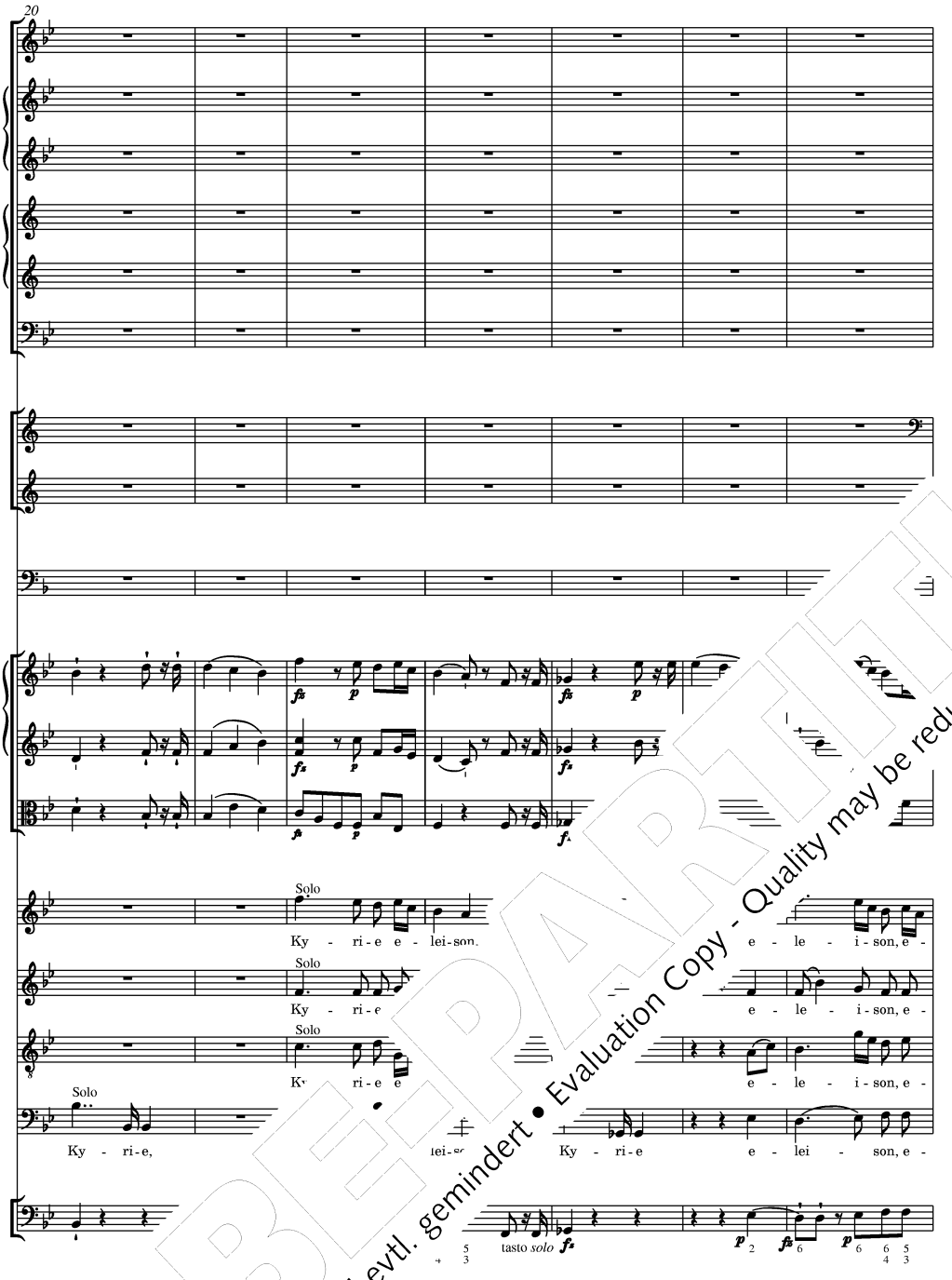


* Sic

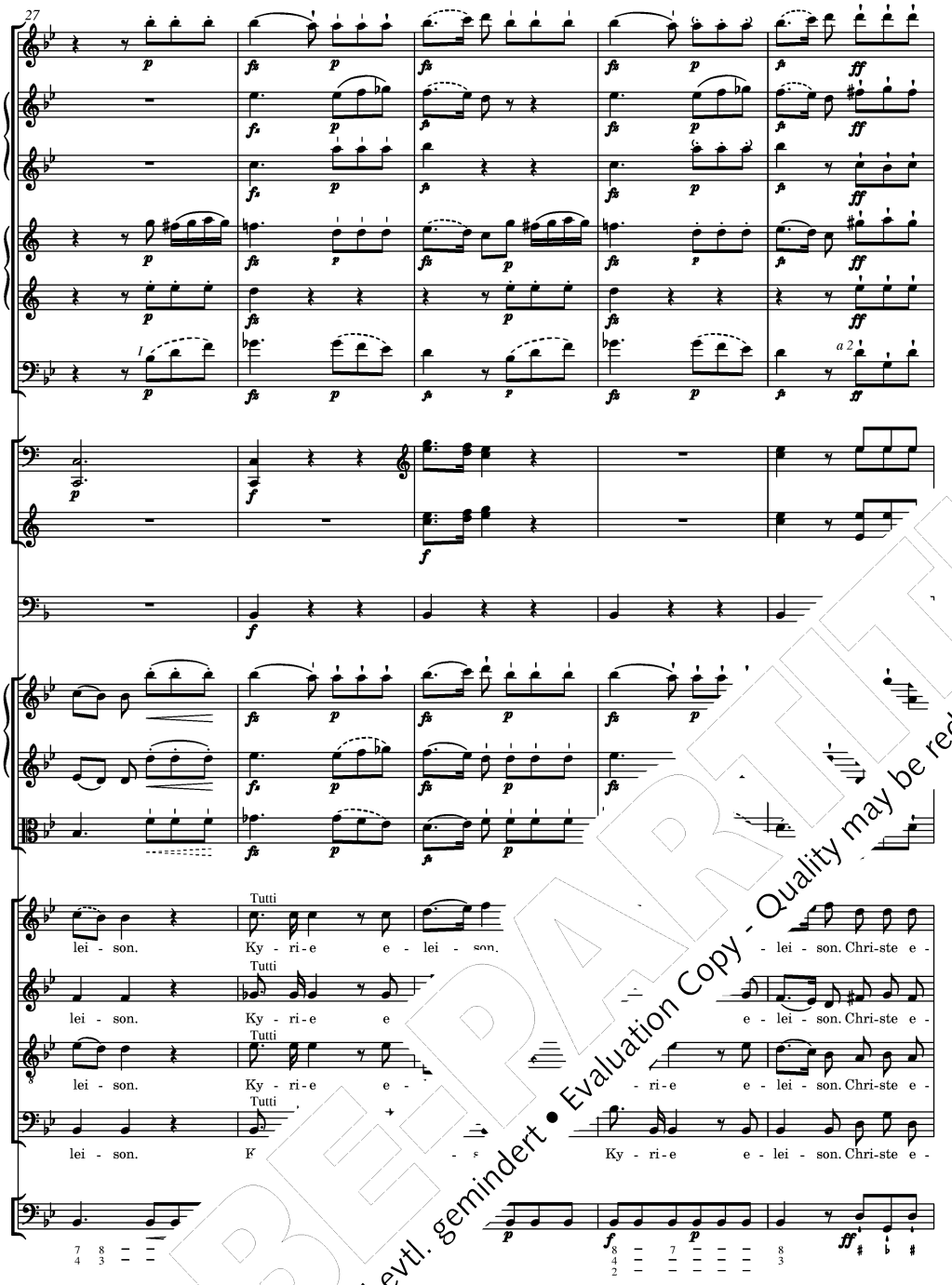
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



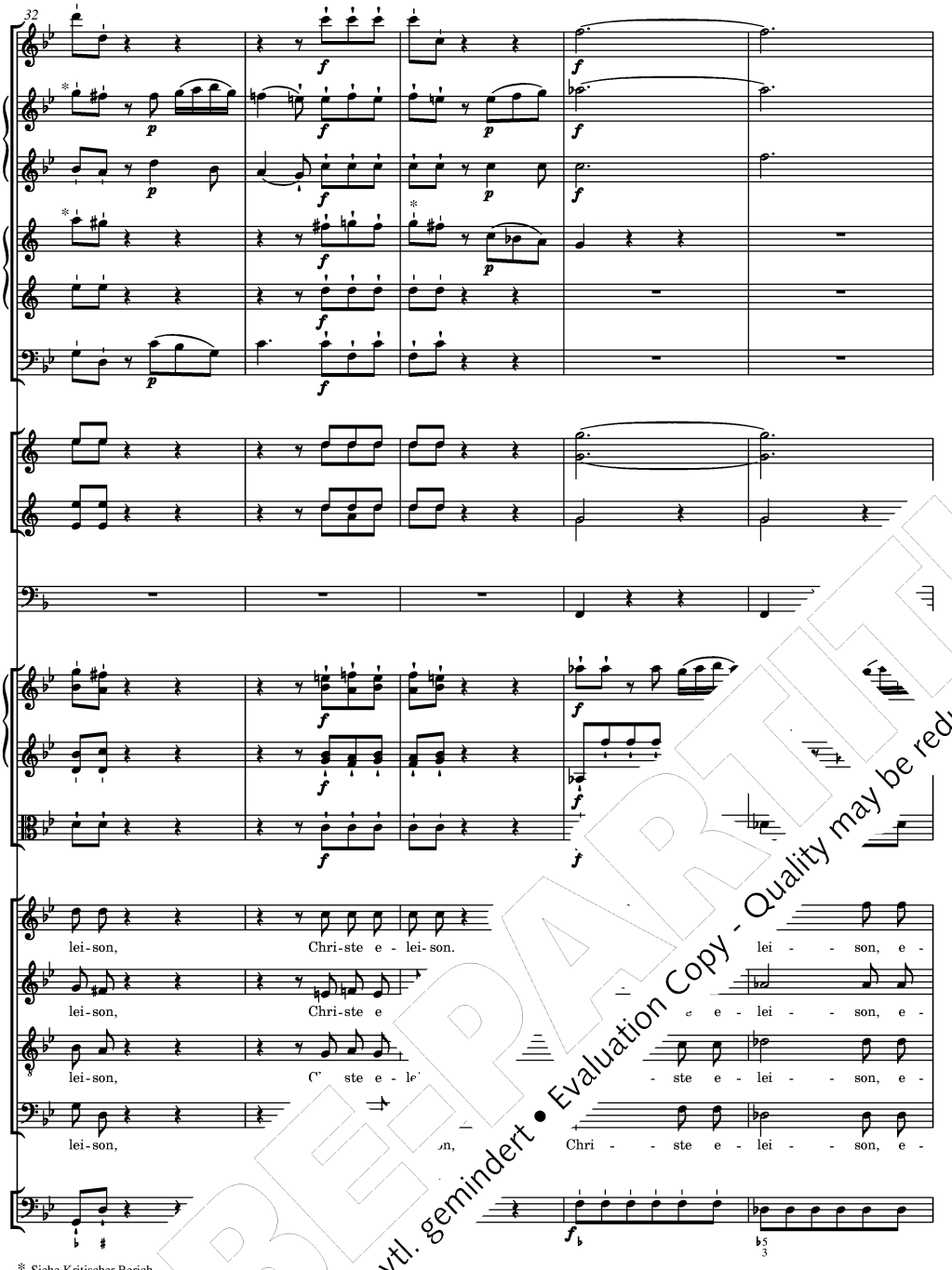
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

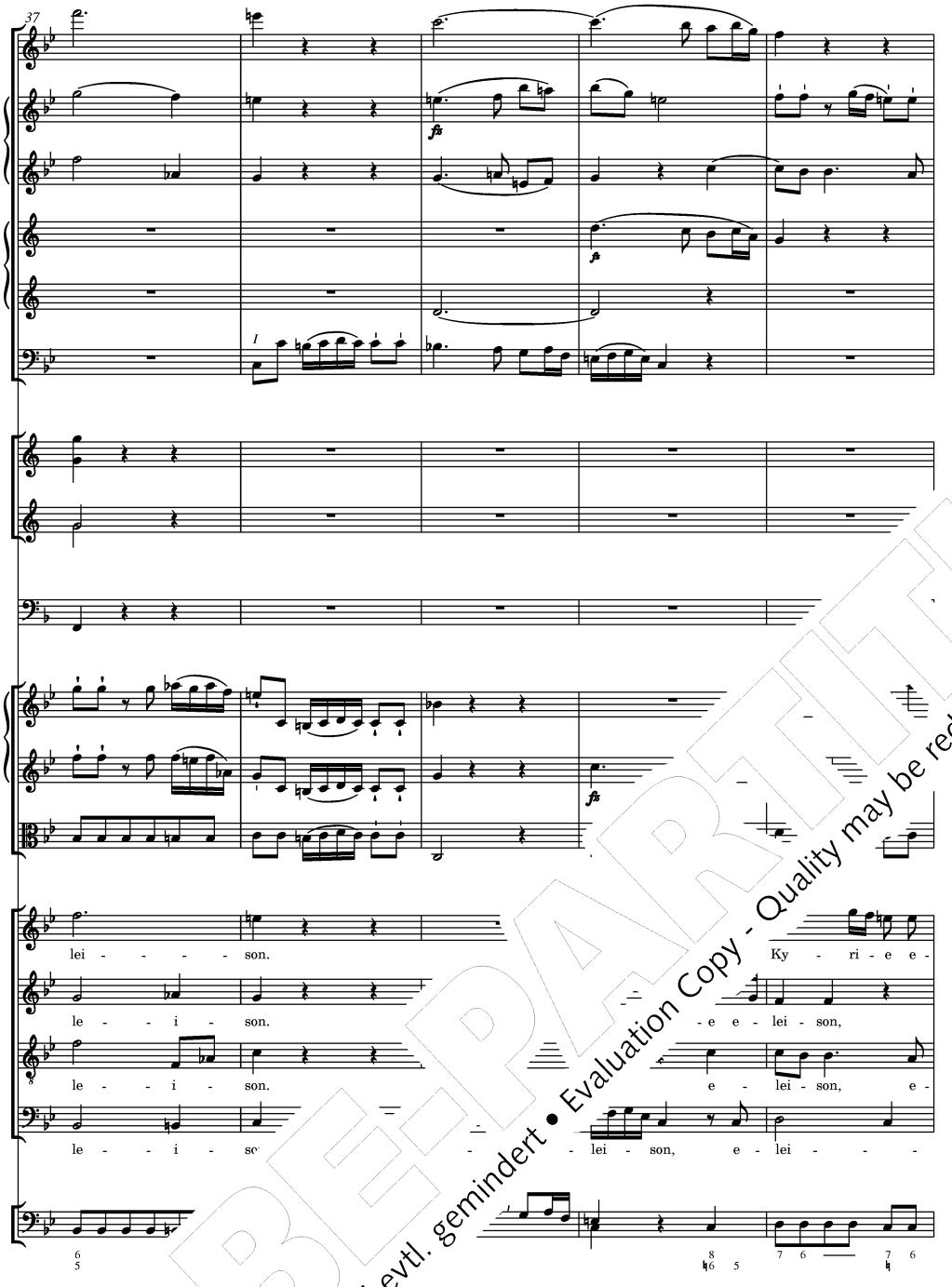


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

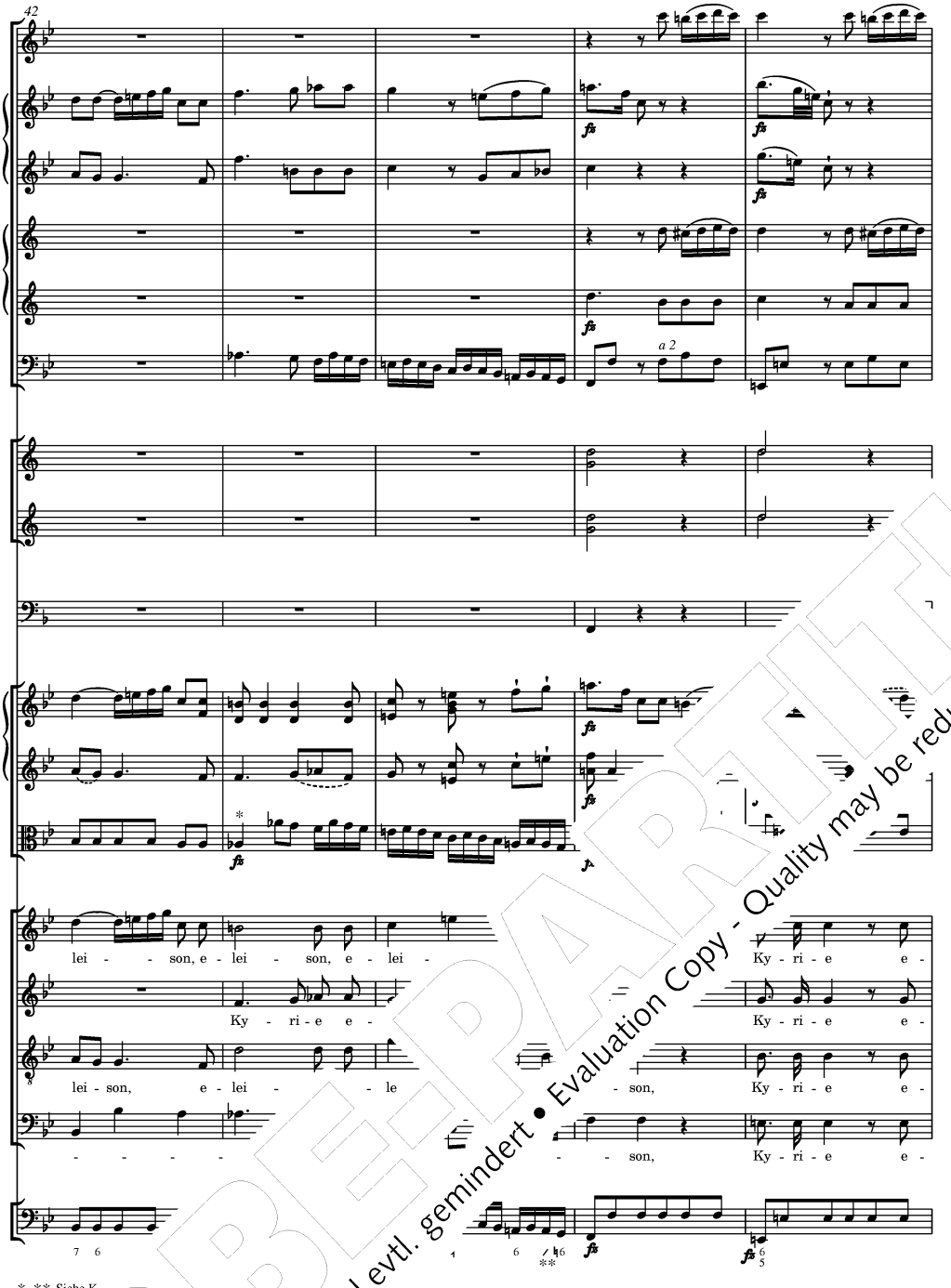


* Siehe Kritischer Bericht

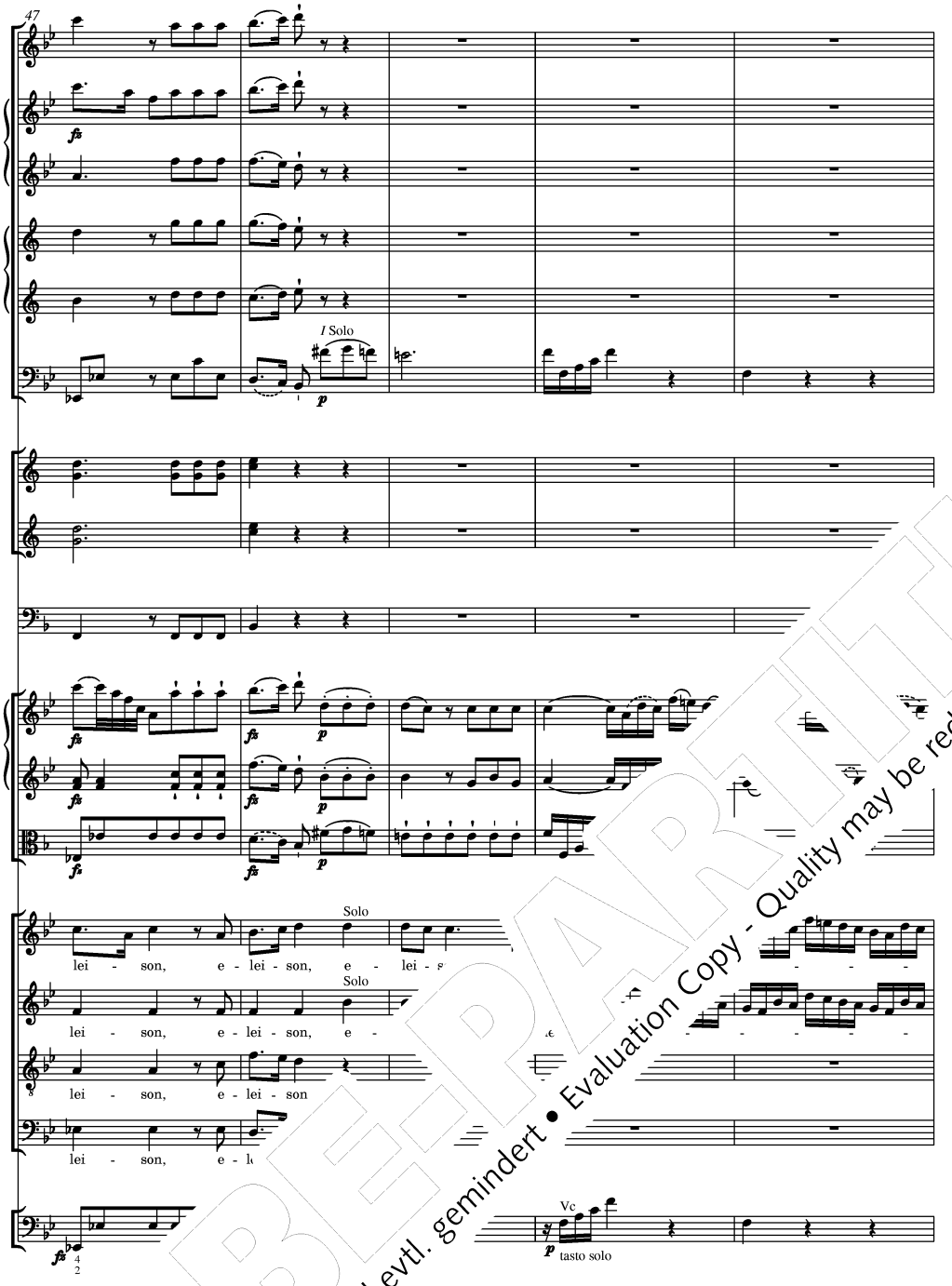
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



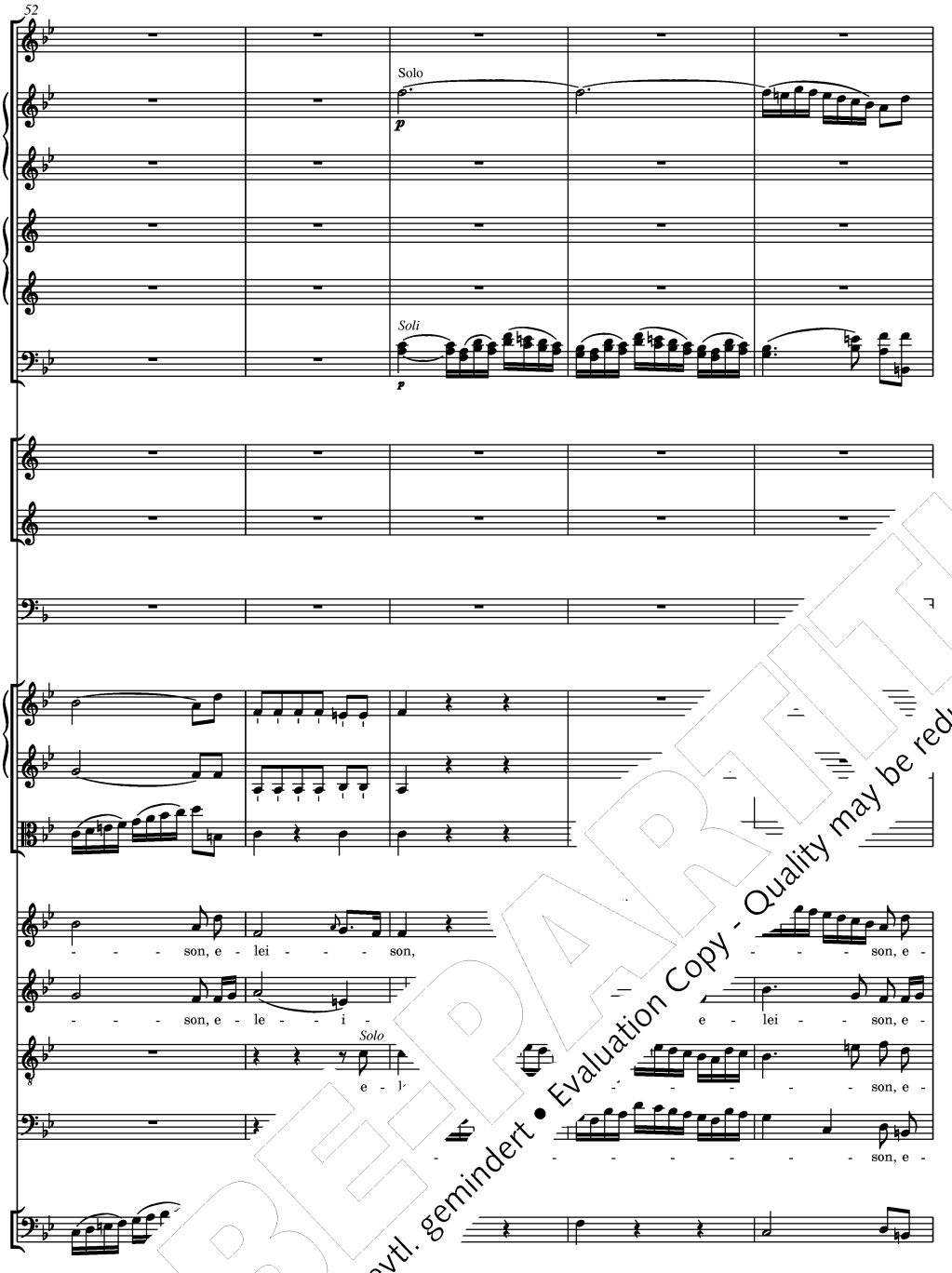
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



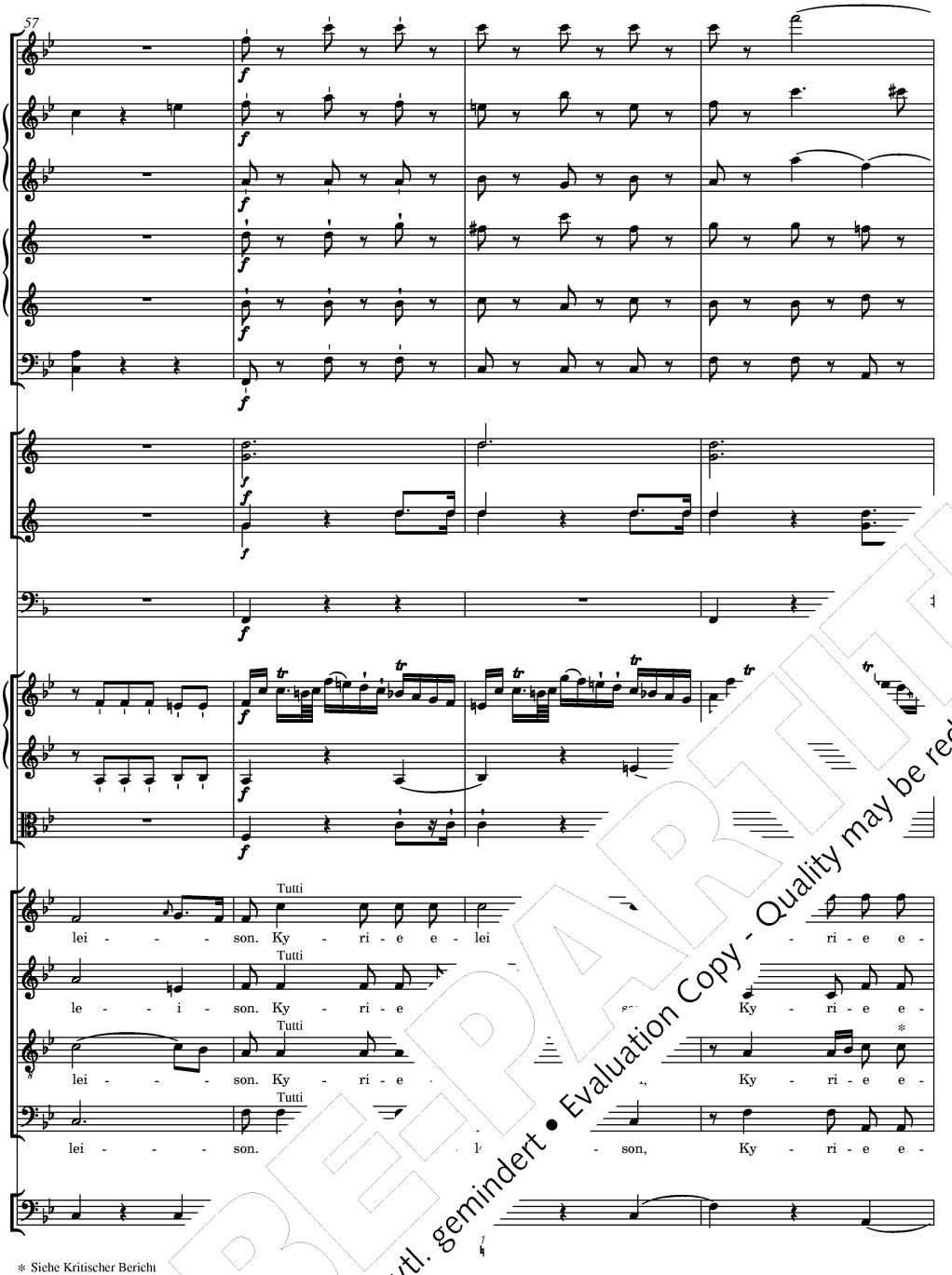
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

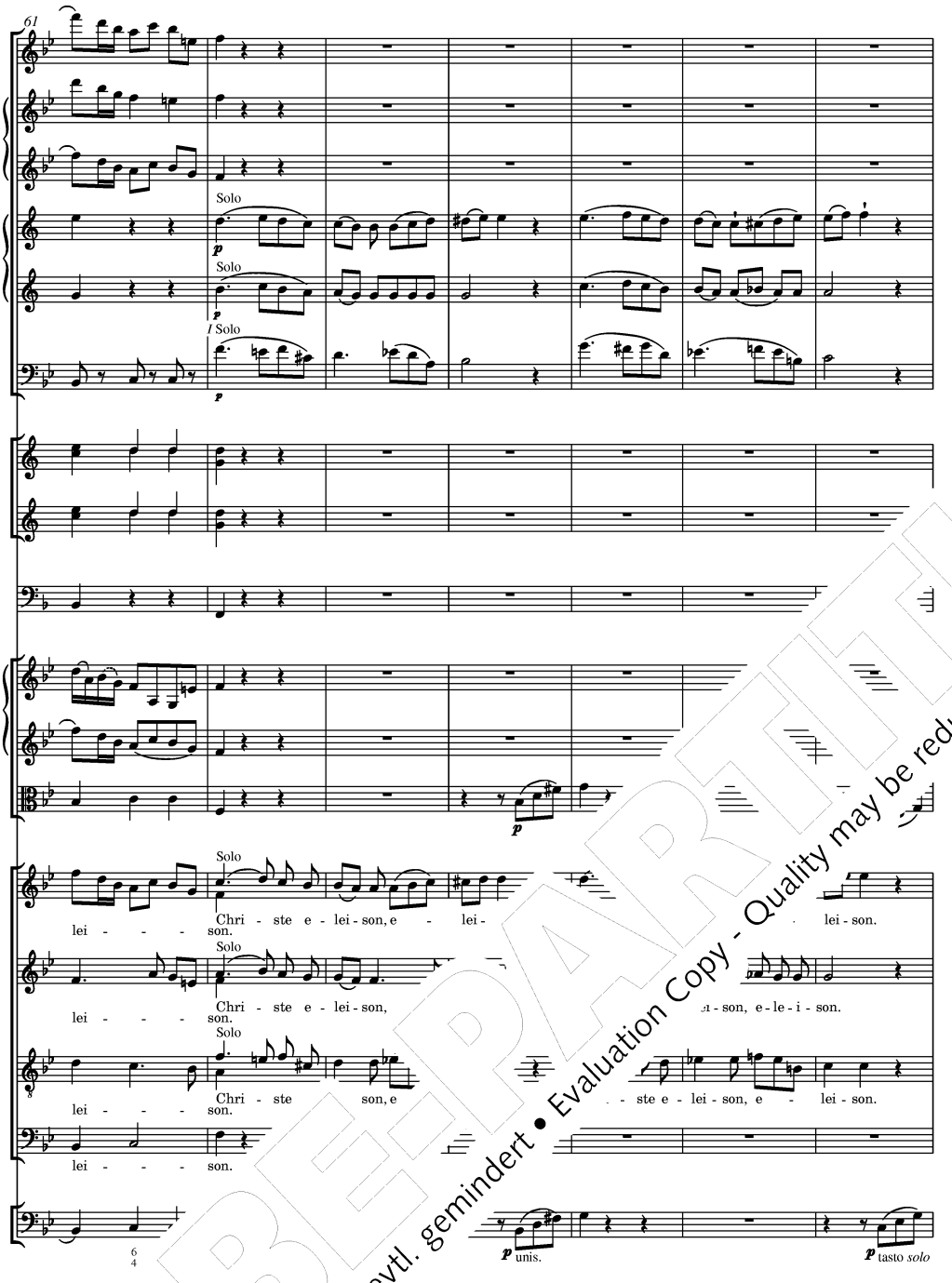


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

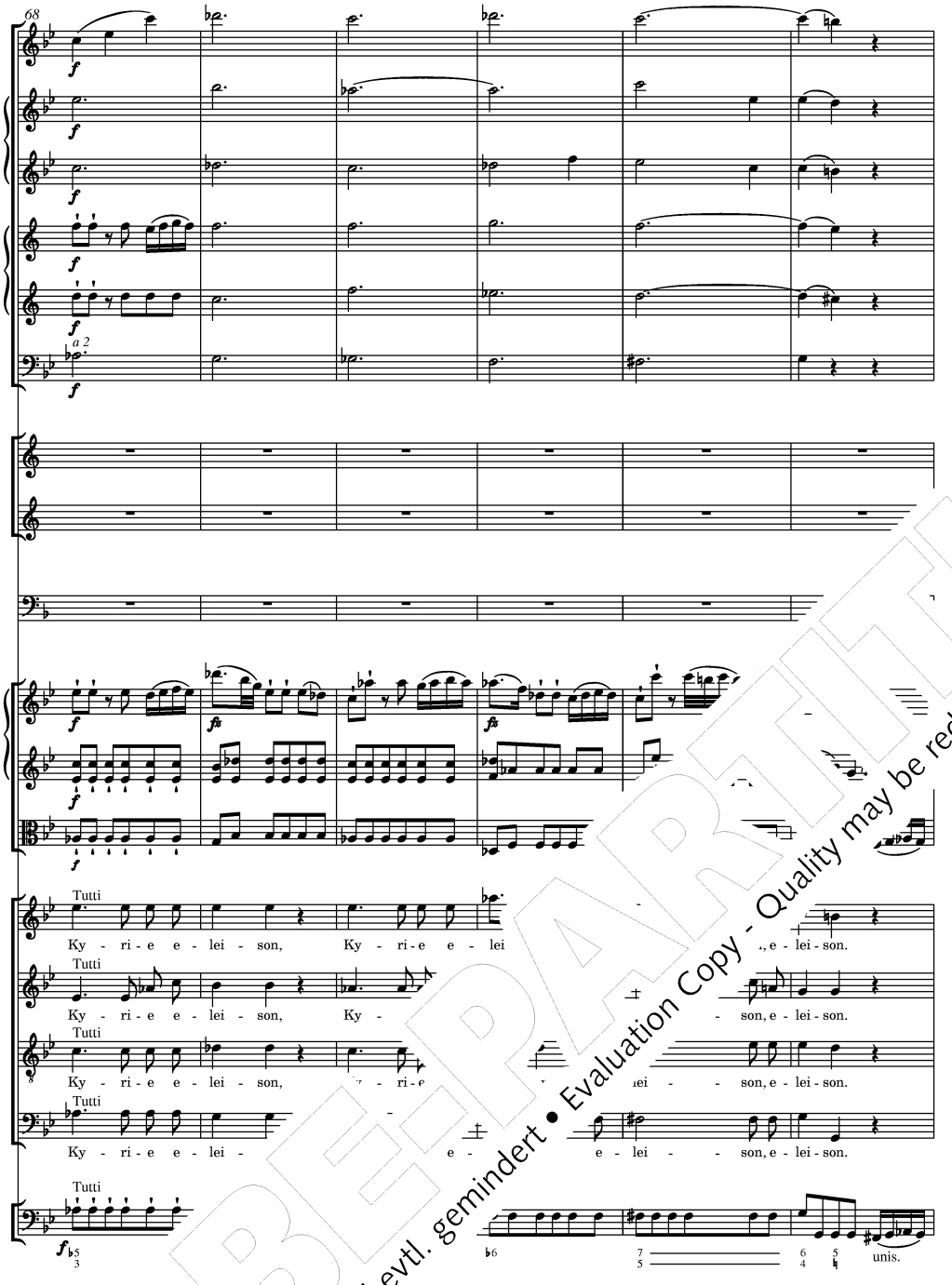


∗ Siehe Kritischer Bericht

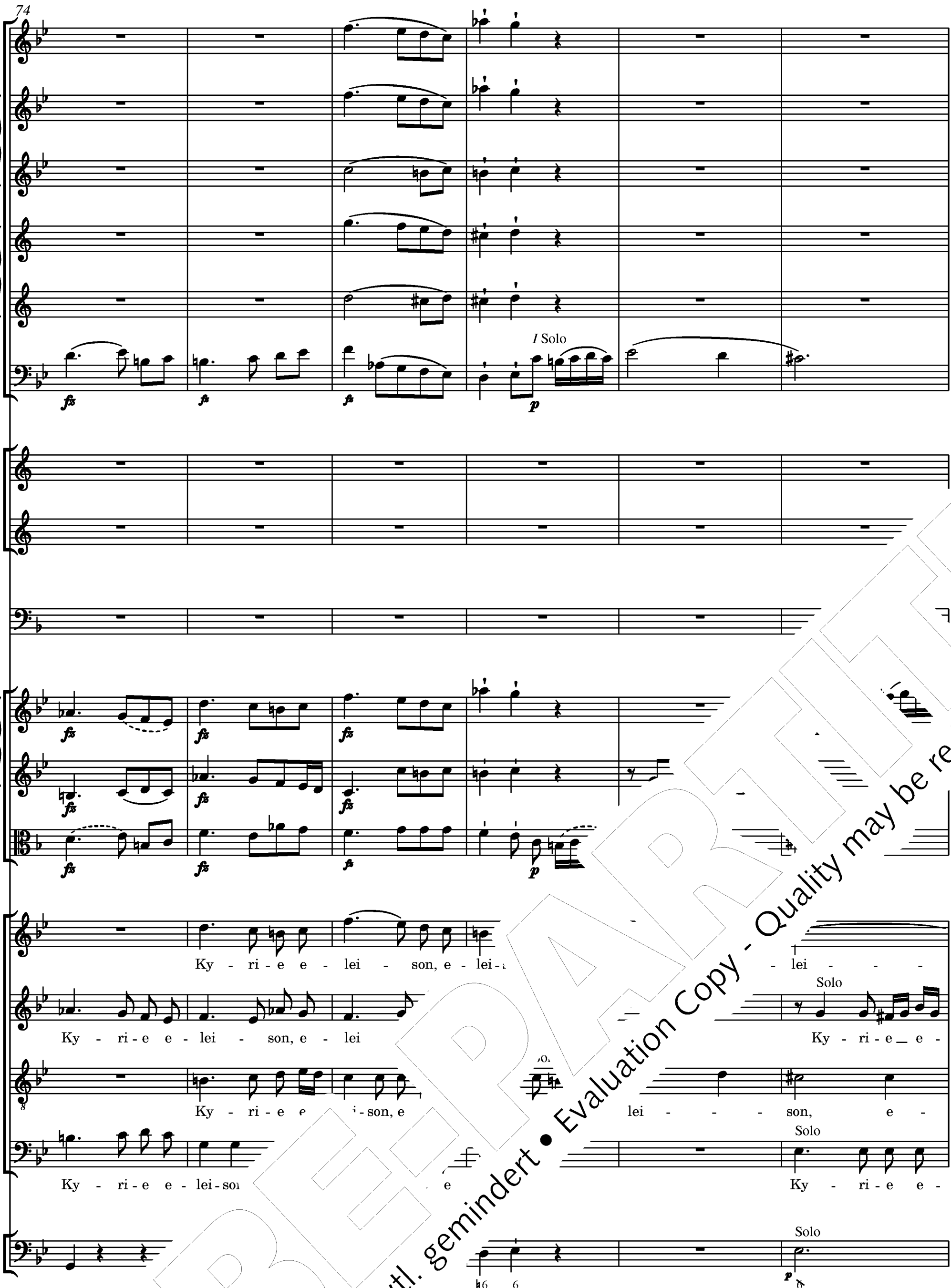
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



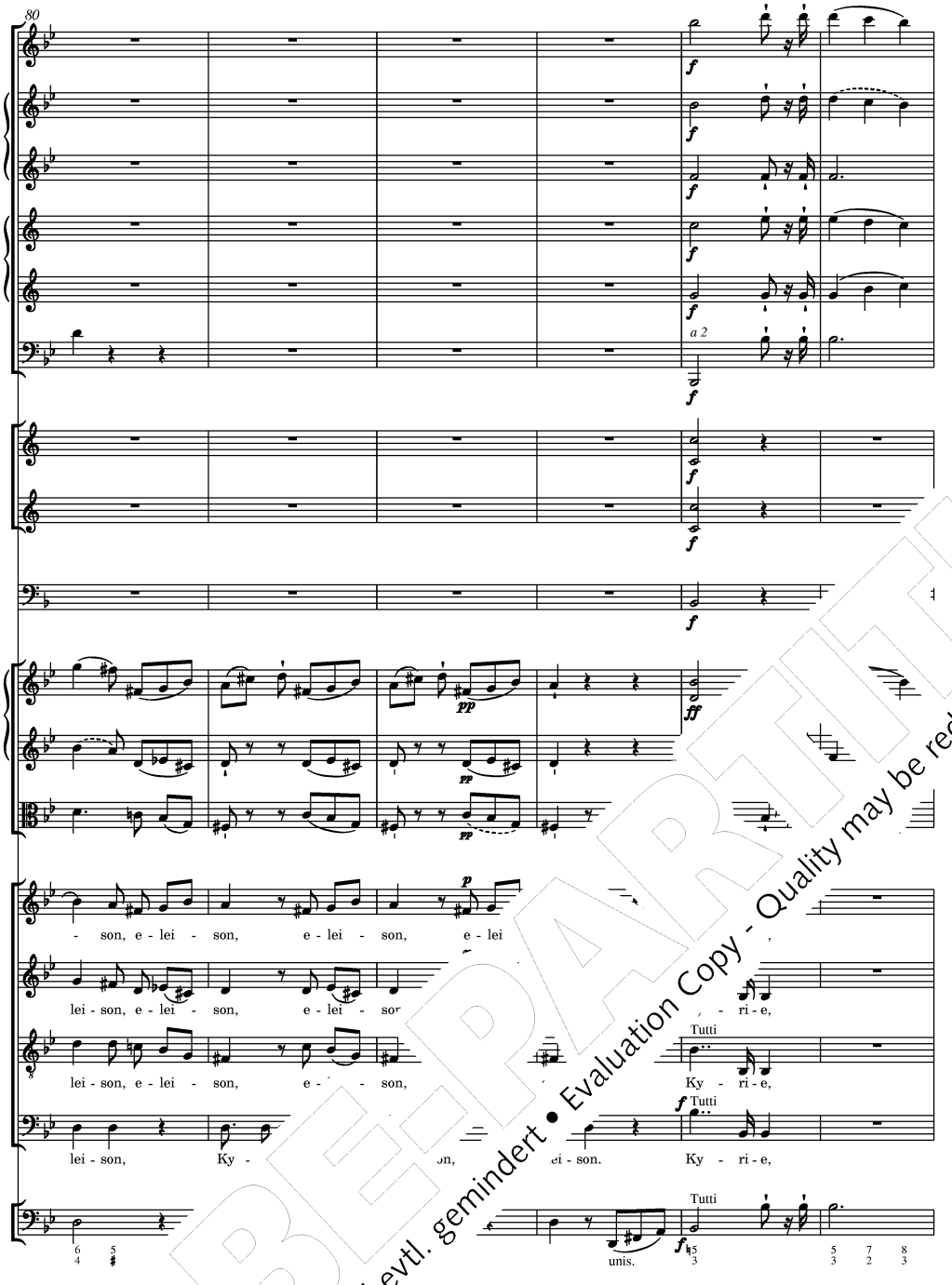
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



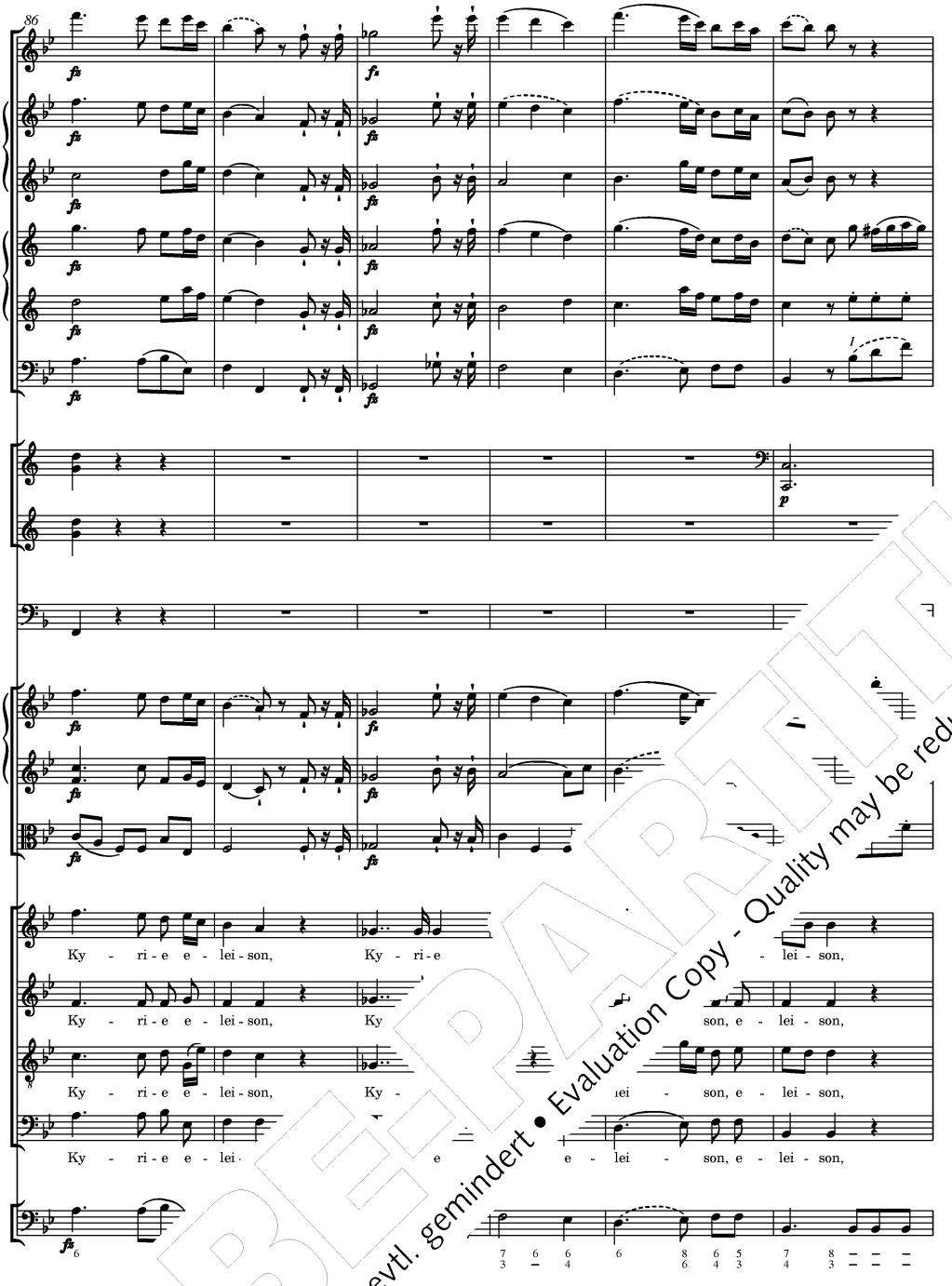
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



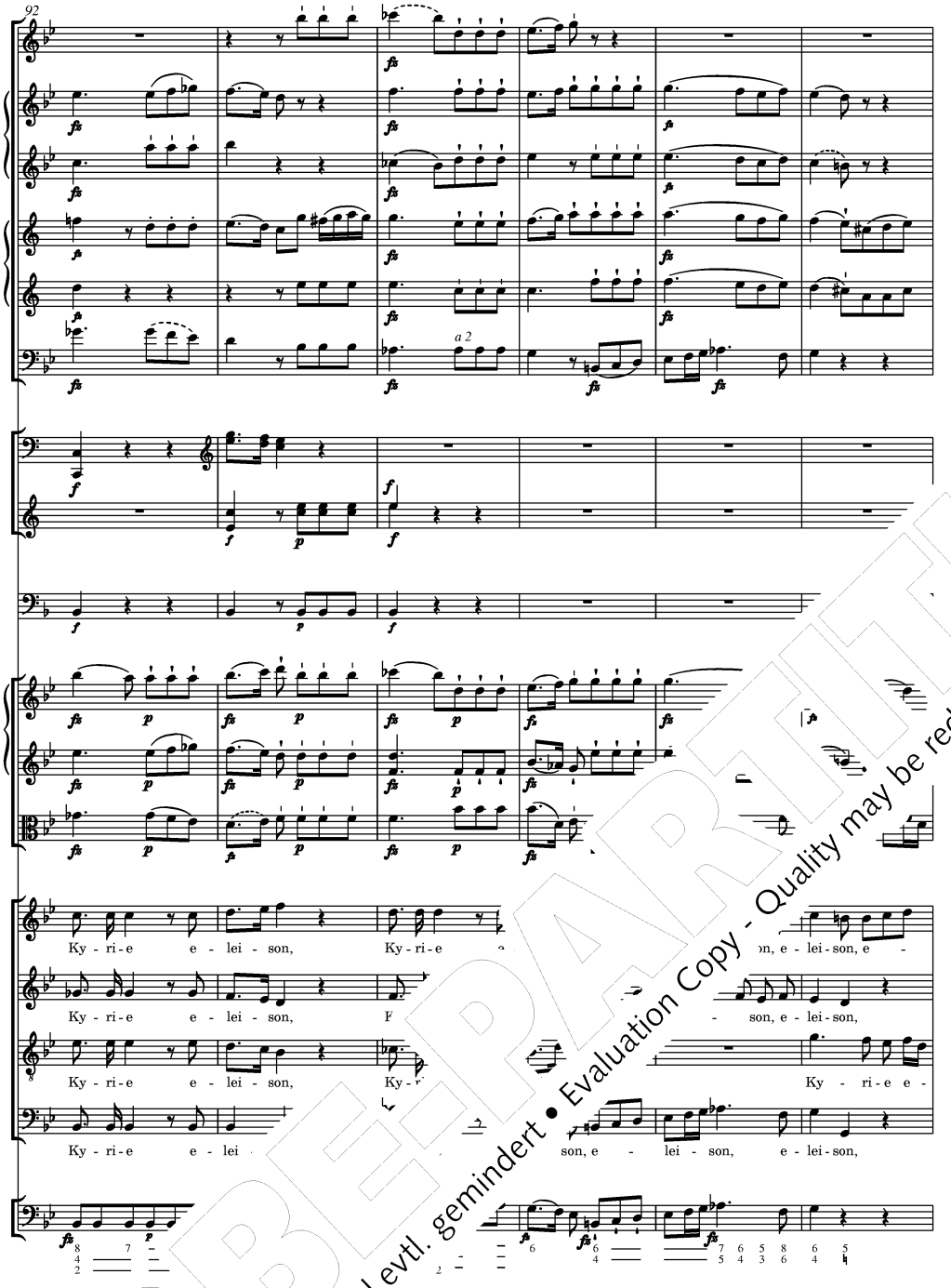
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



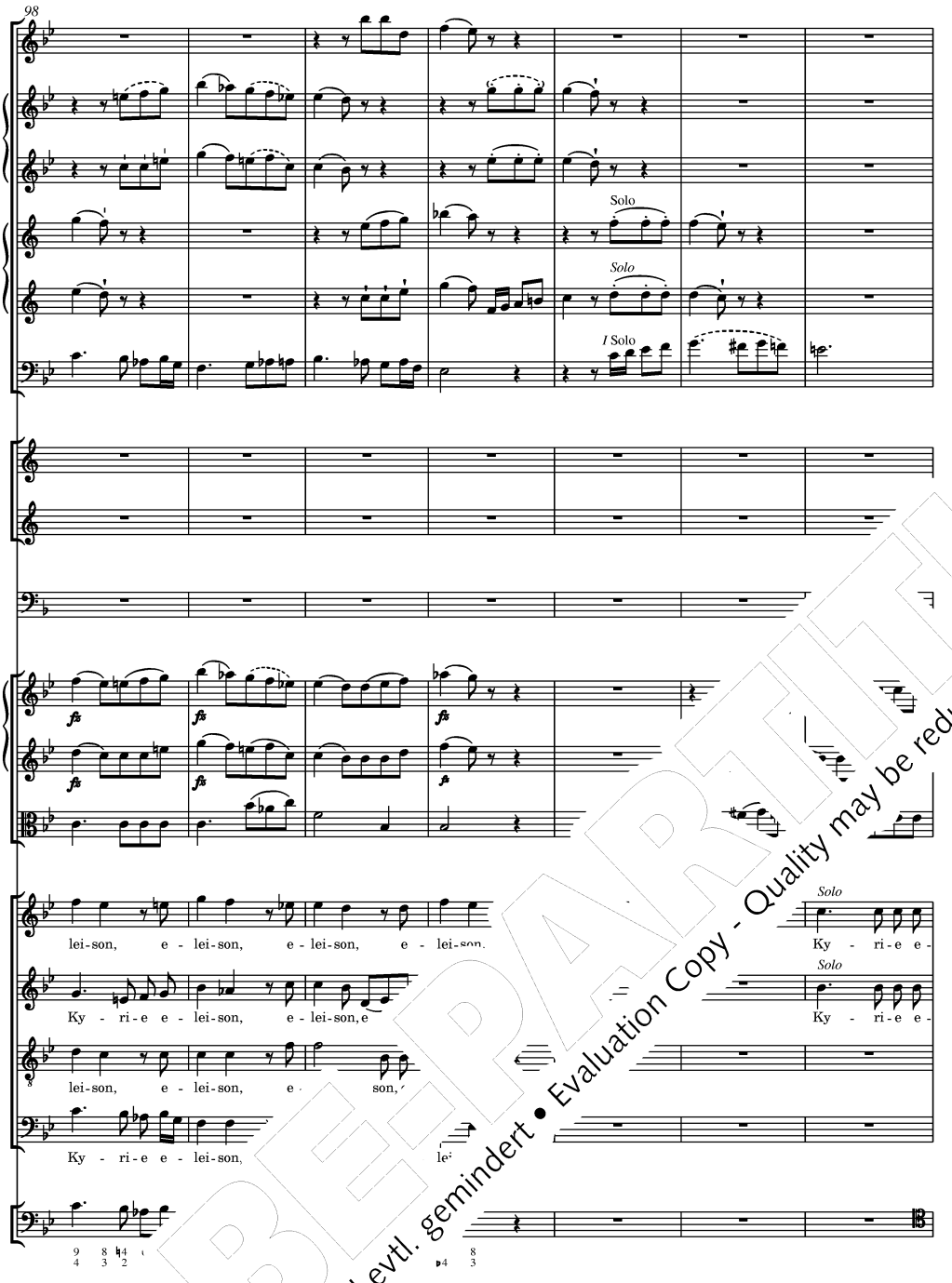
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



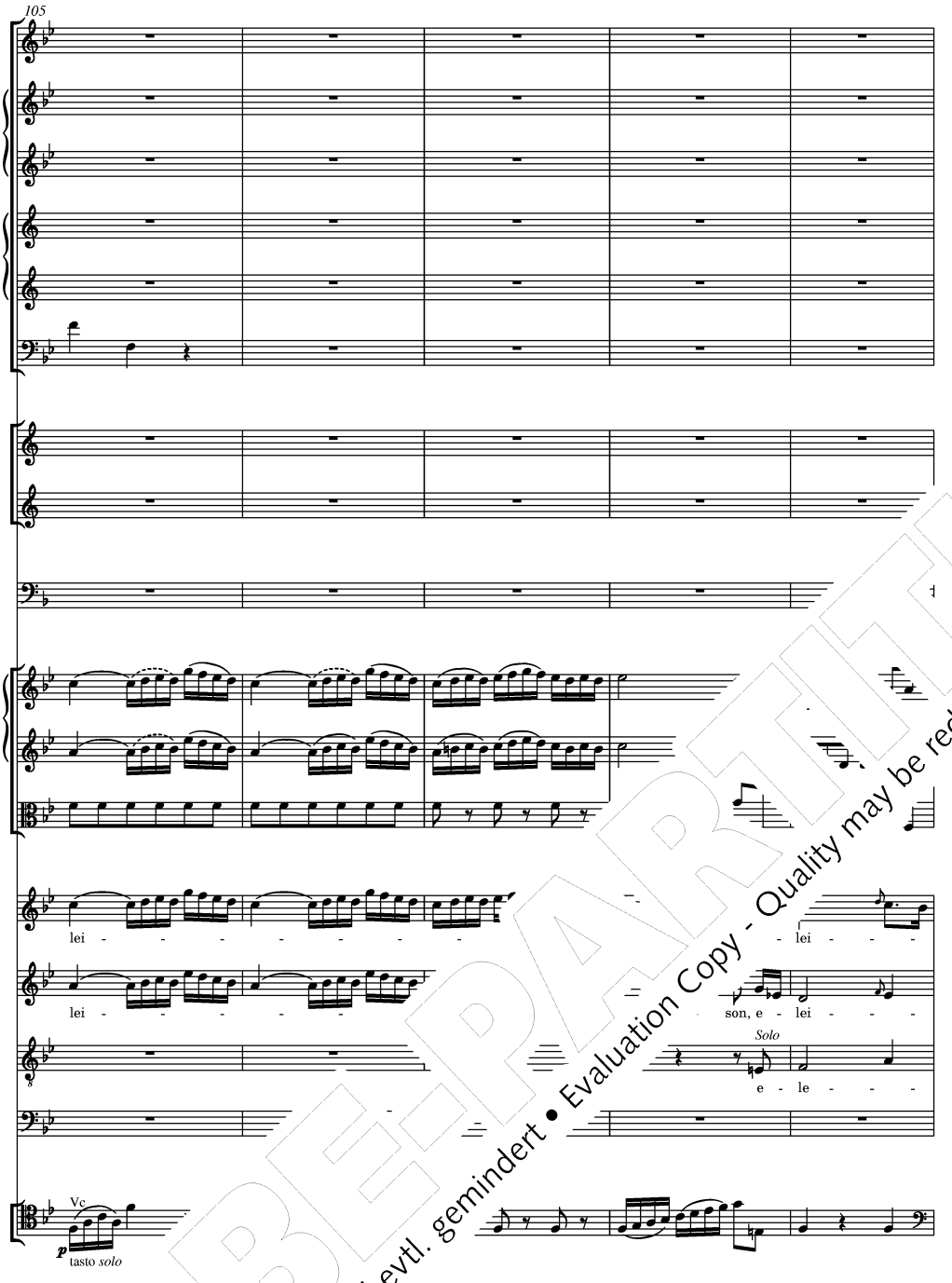
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



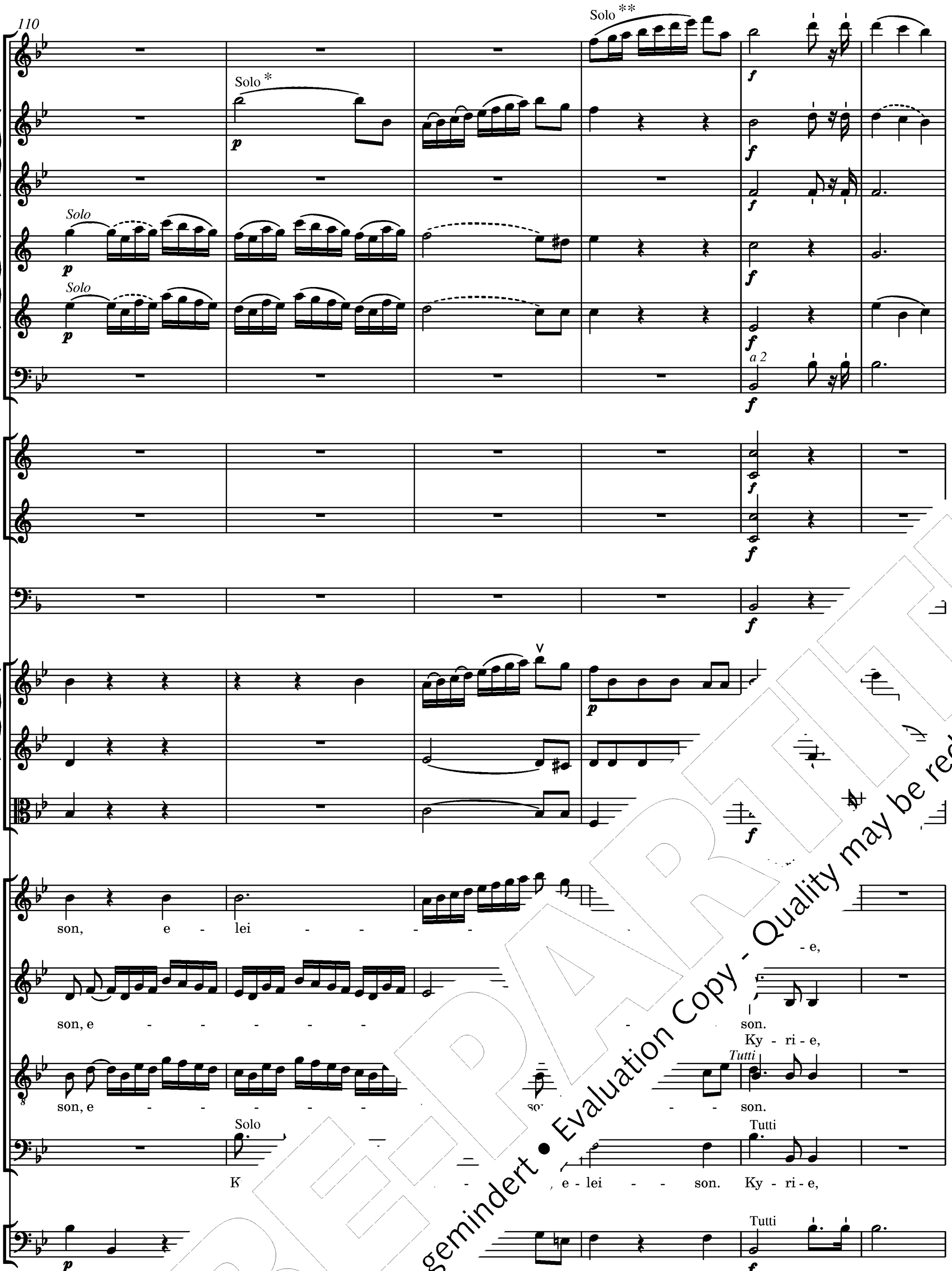
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

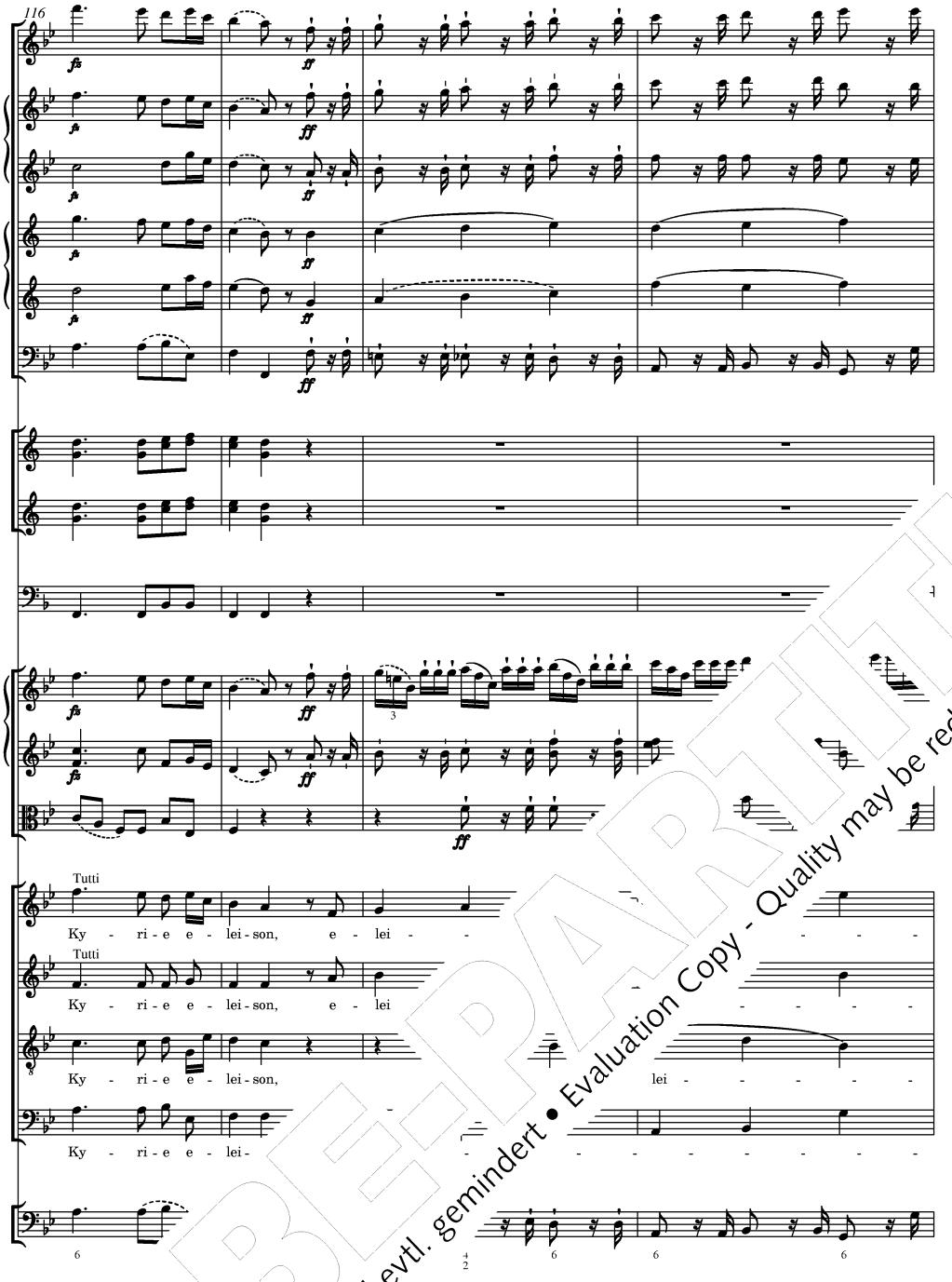


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

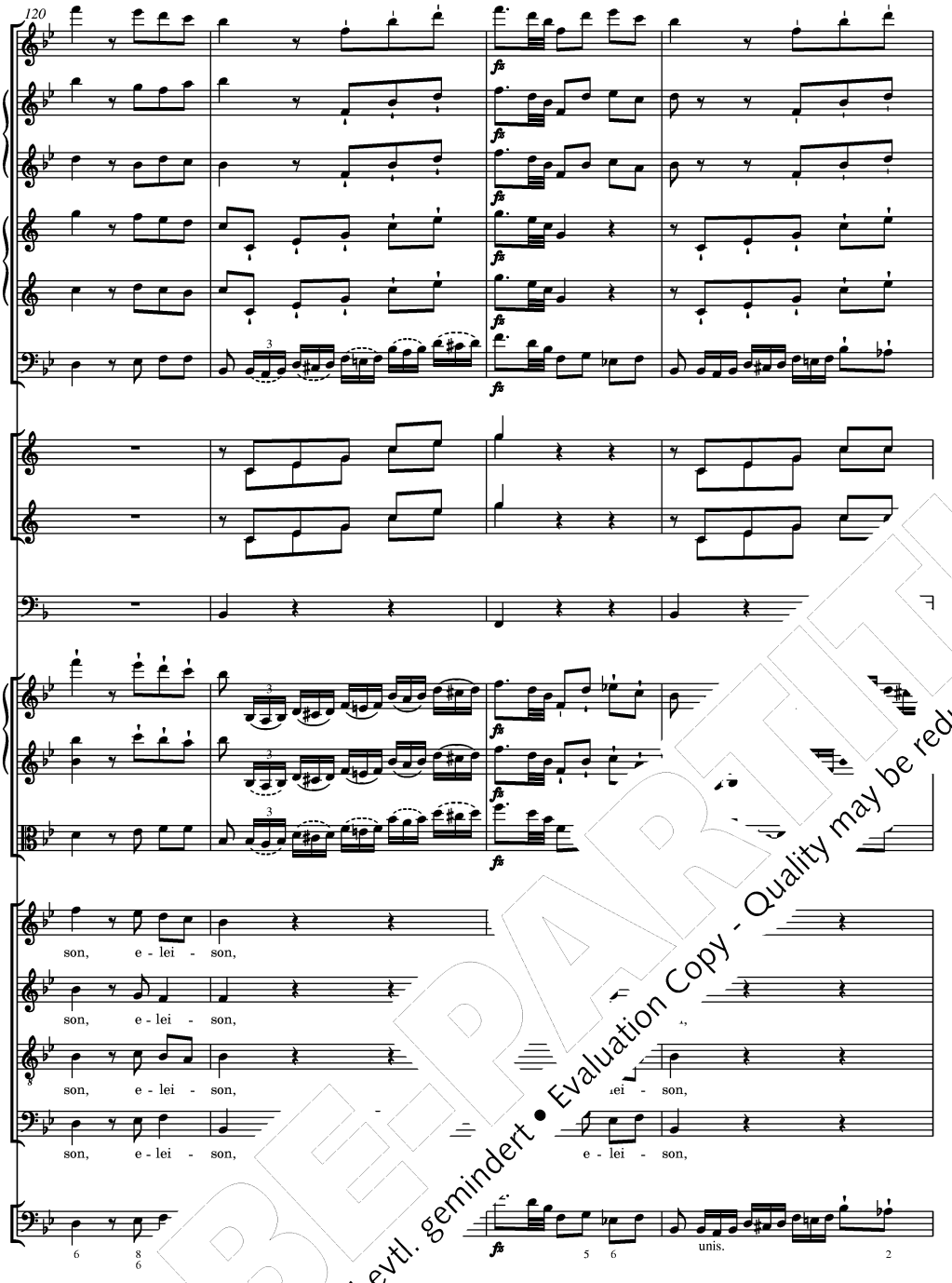


*, ** Siehe Kritischer

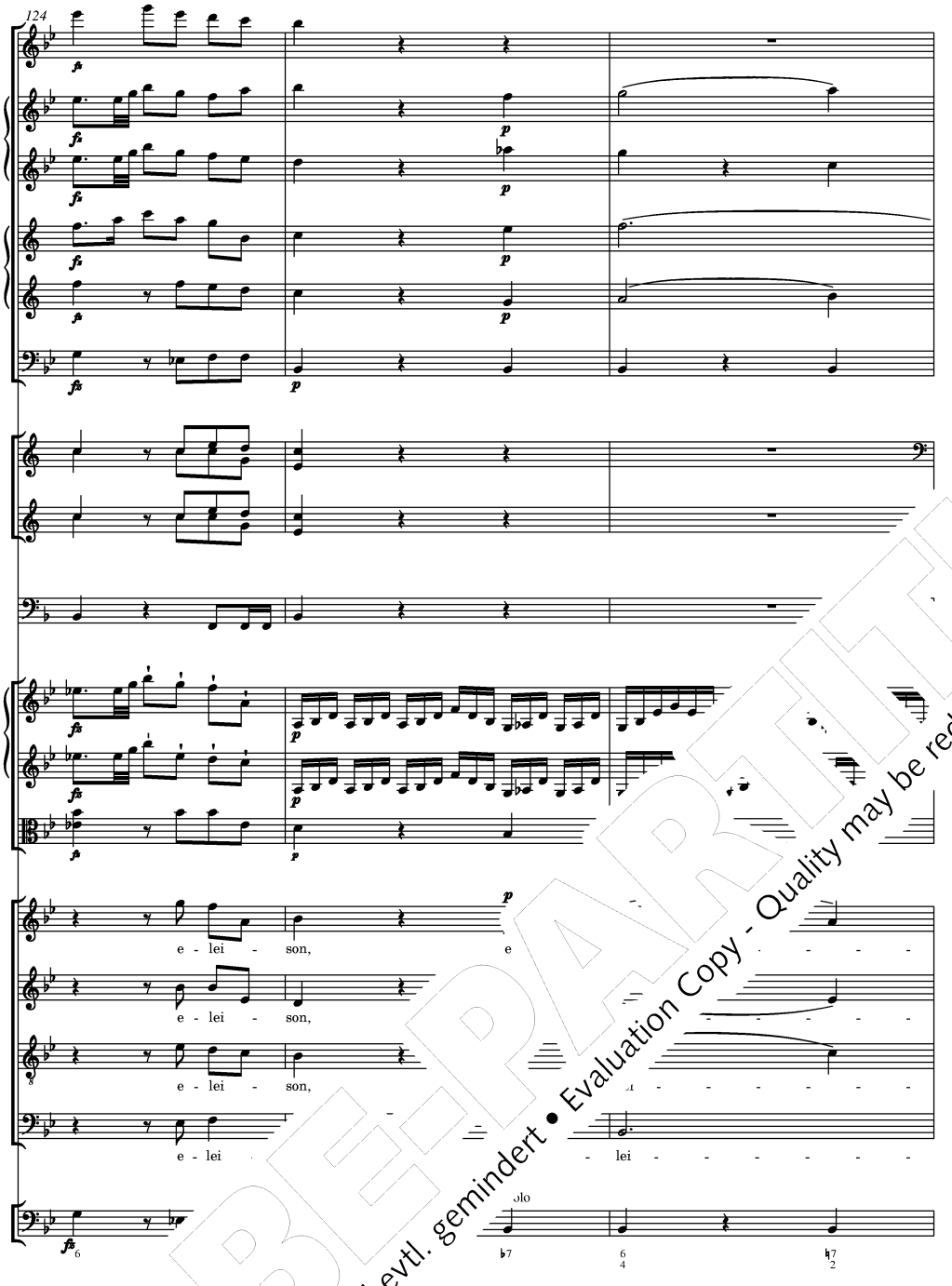
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



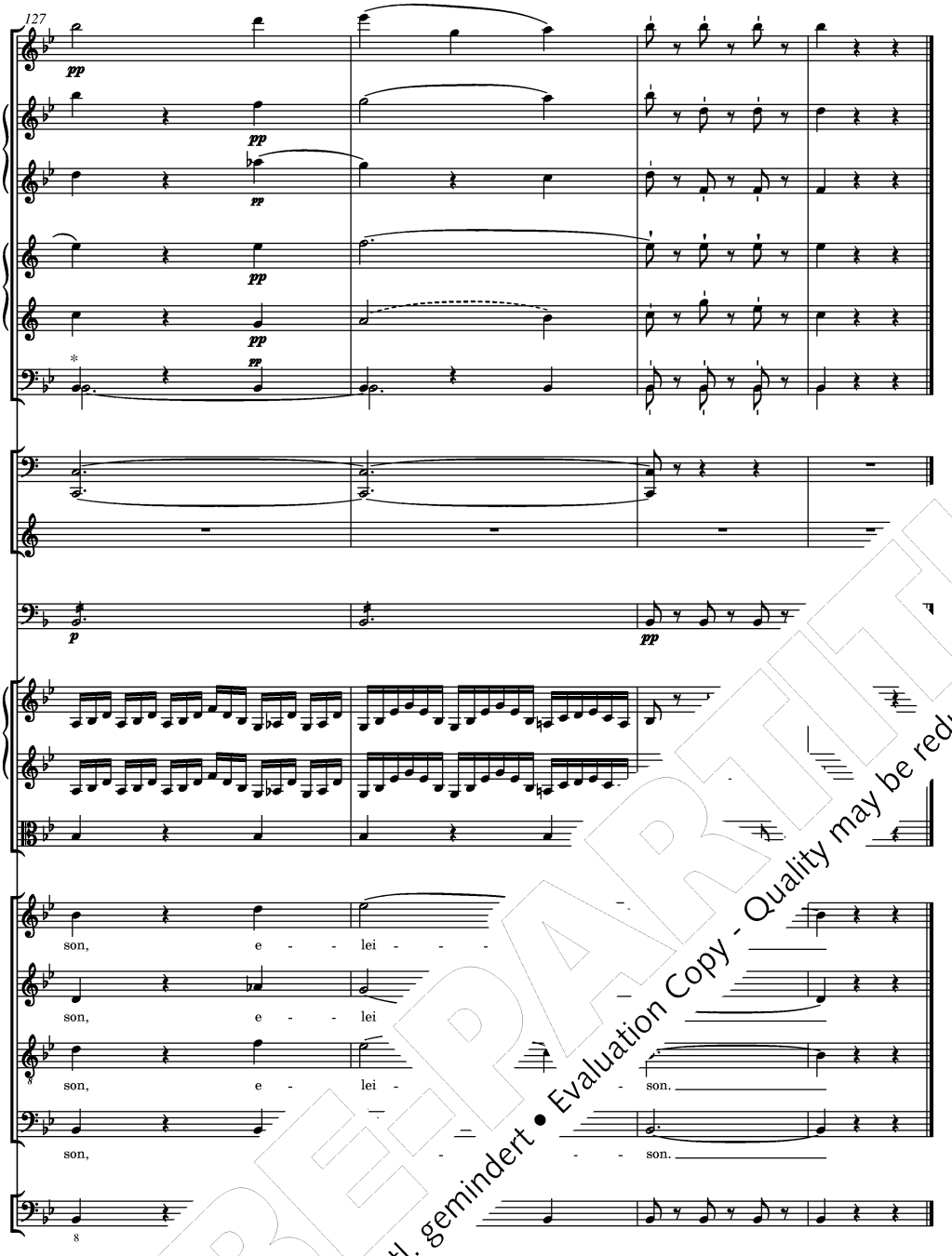
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



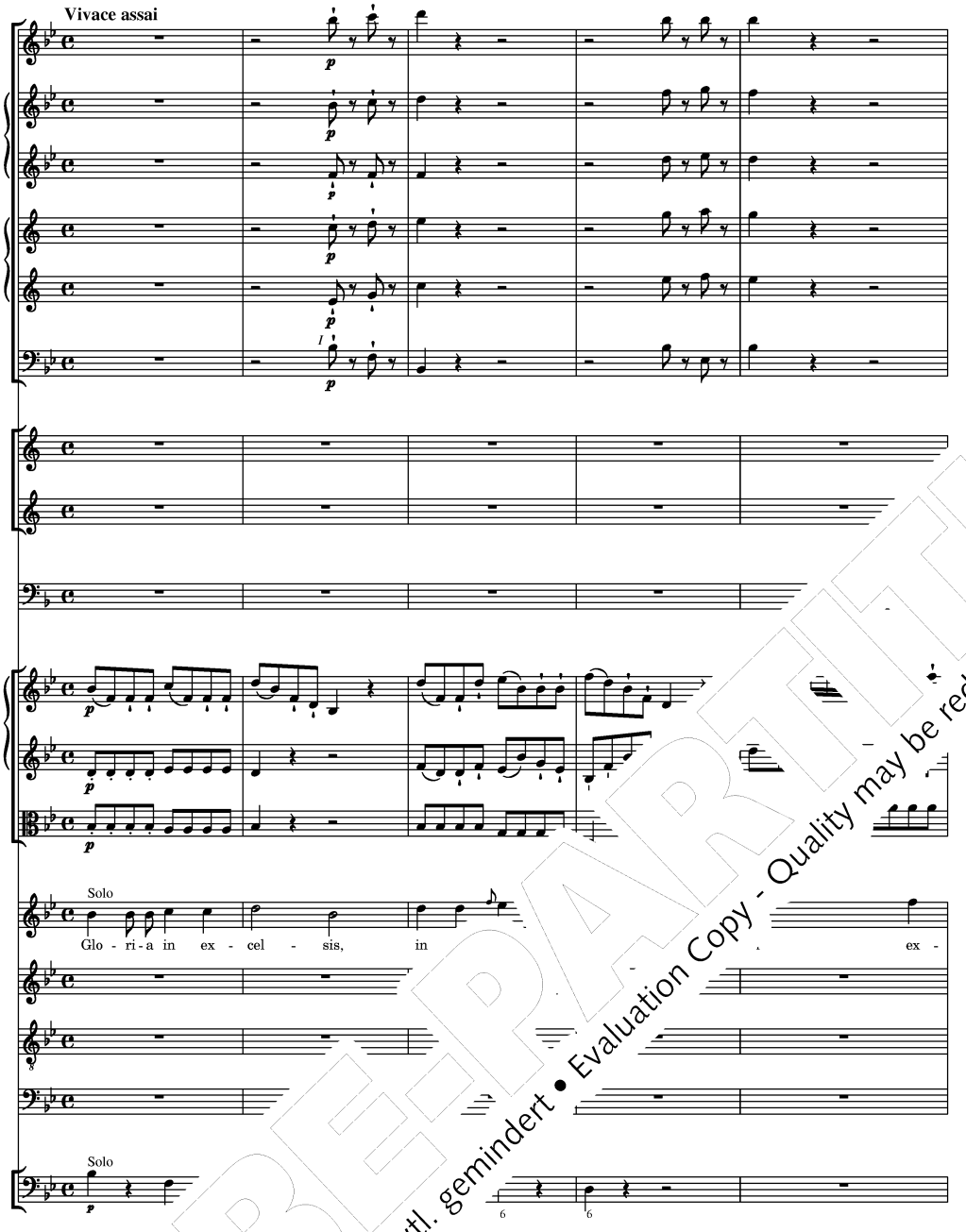
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



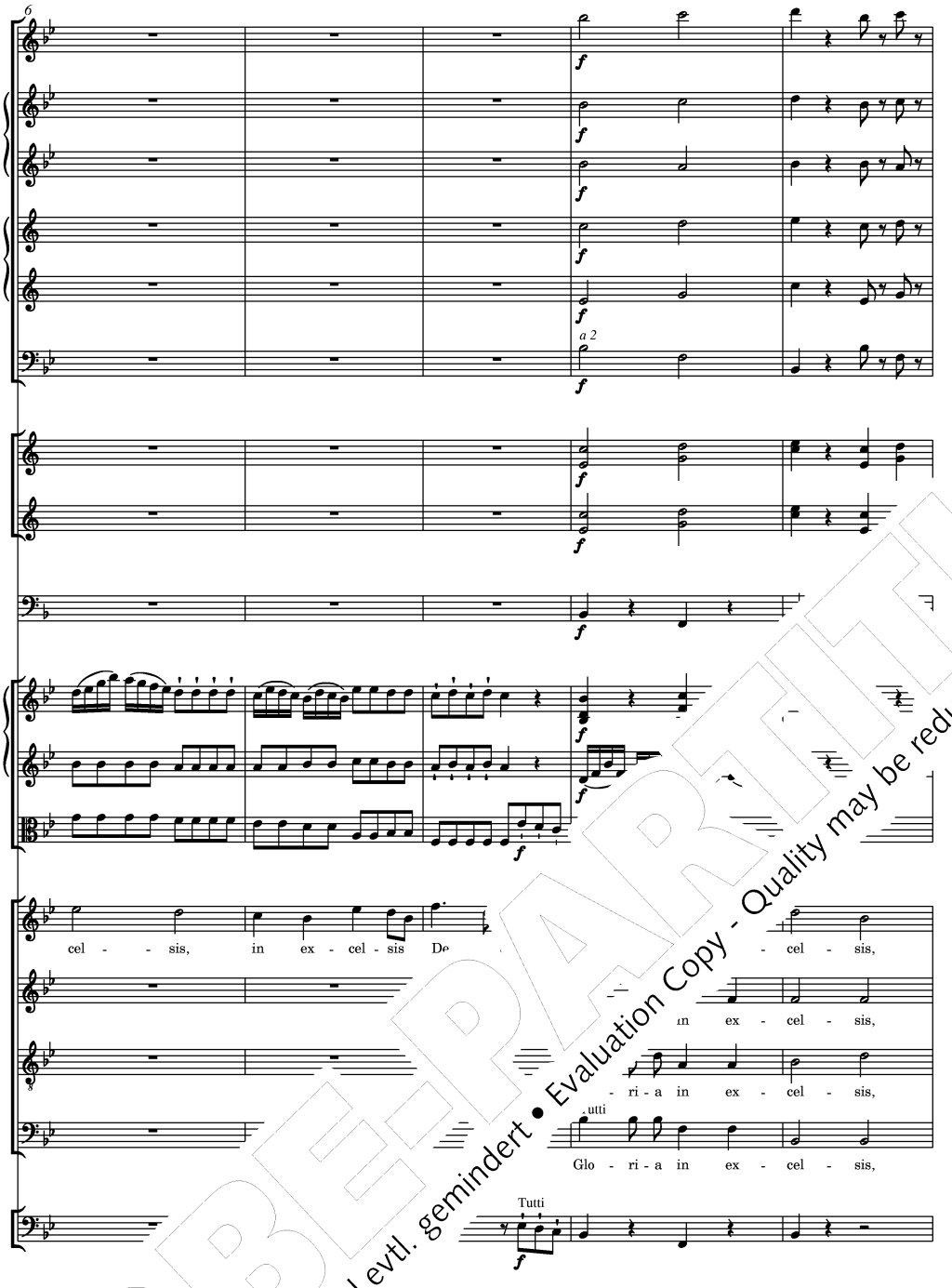
* Siehe Kritischer Bericht

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

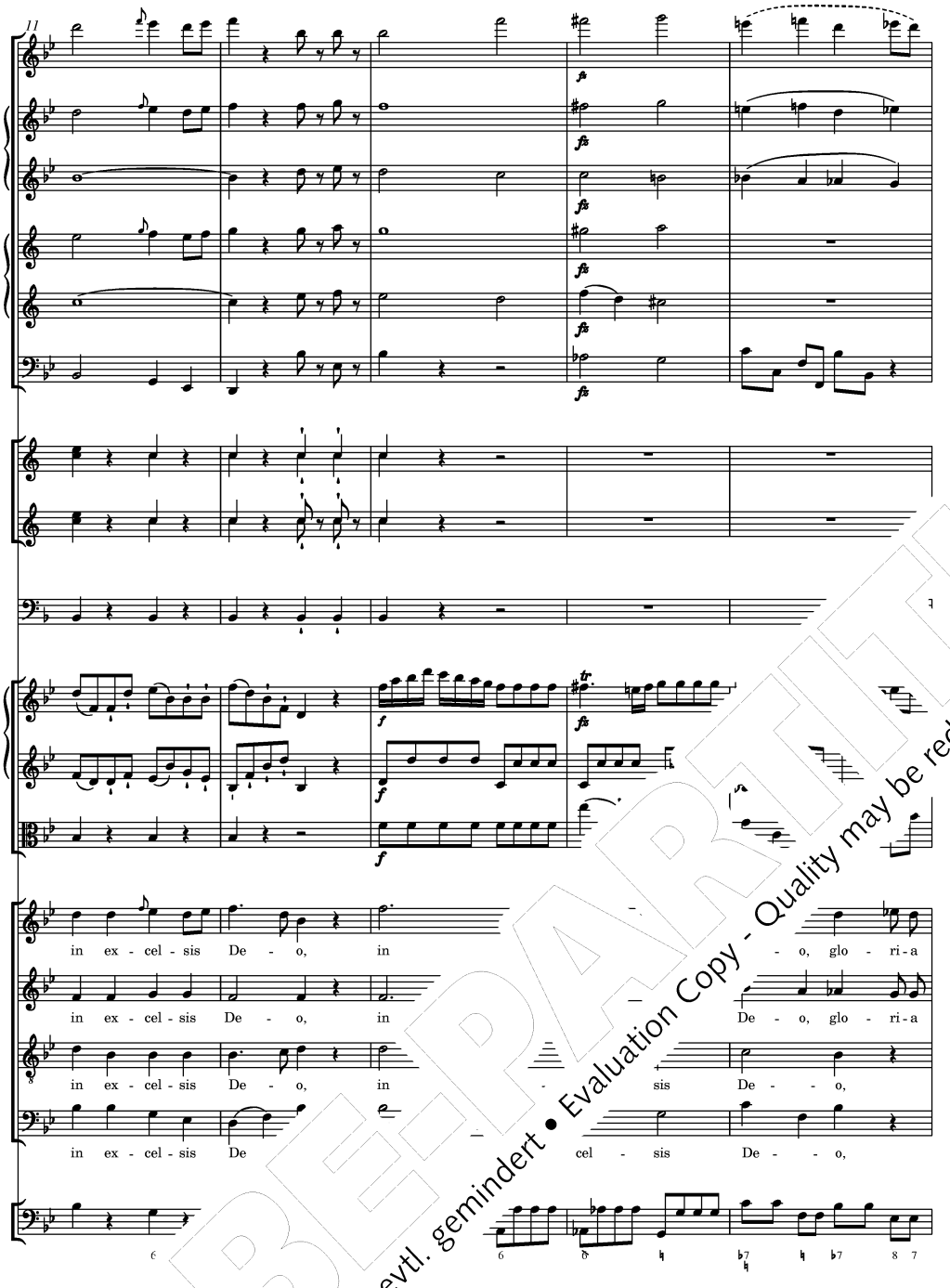
2. Gloria in excelsis Deo



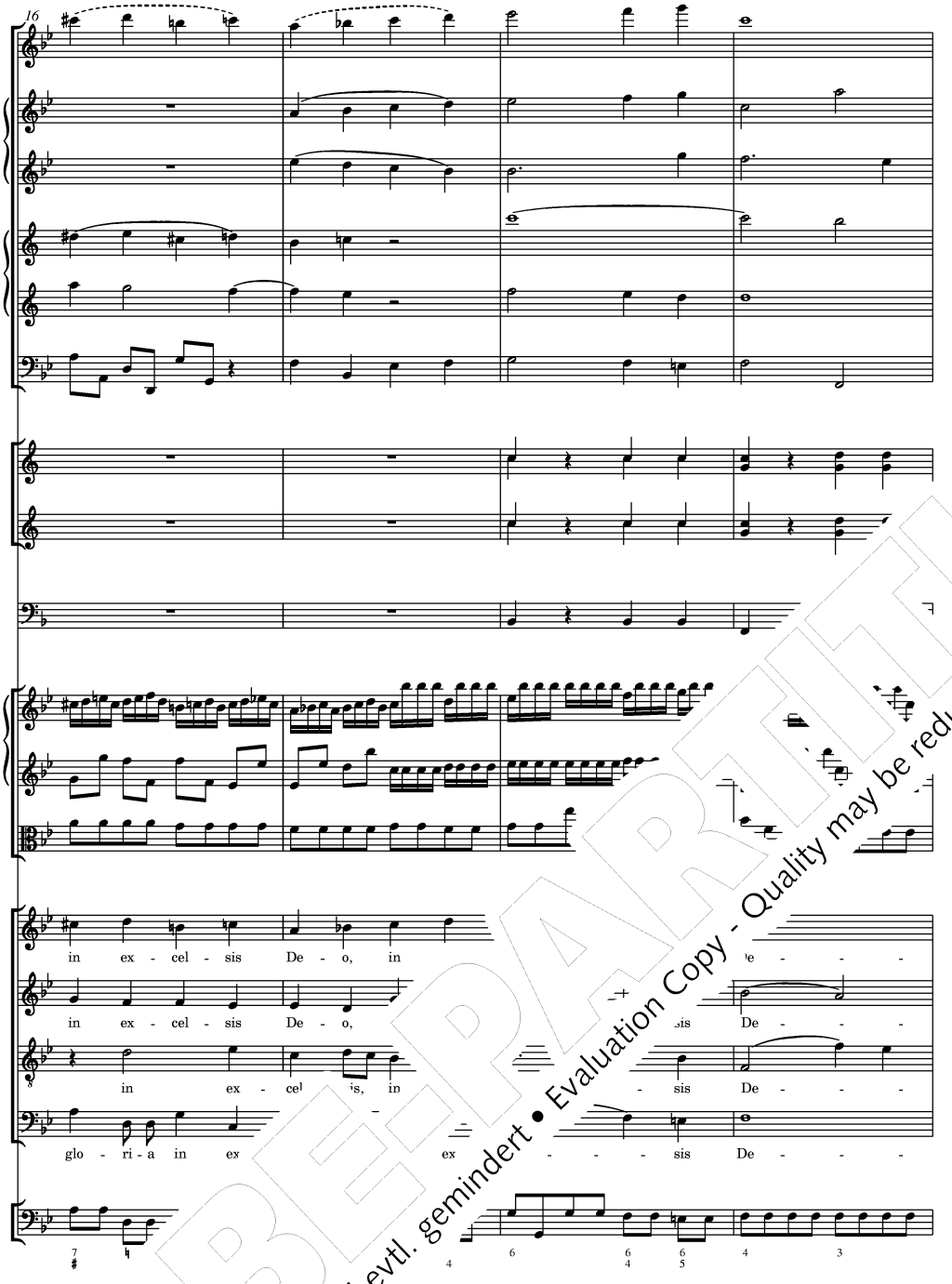
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



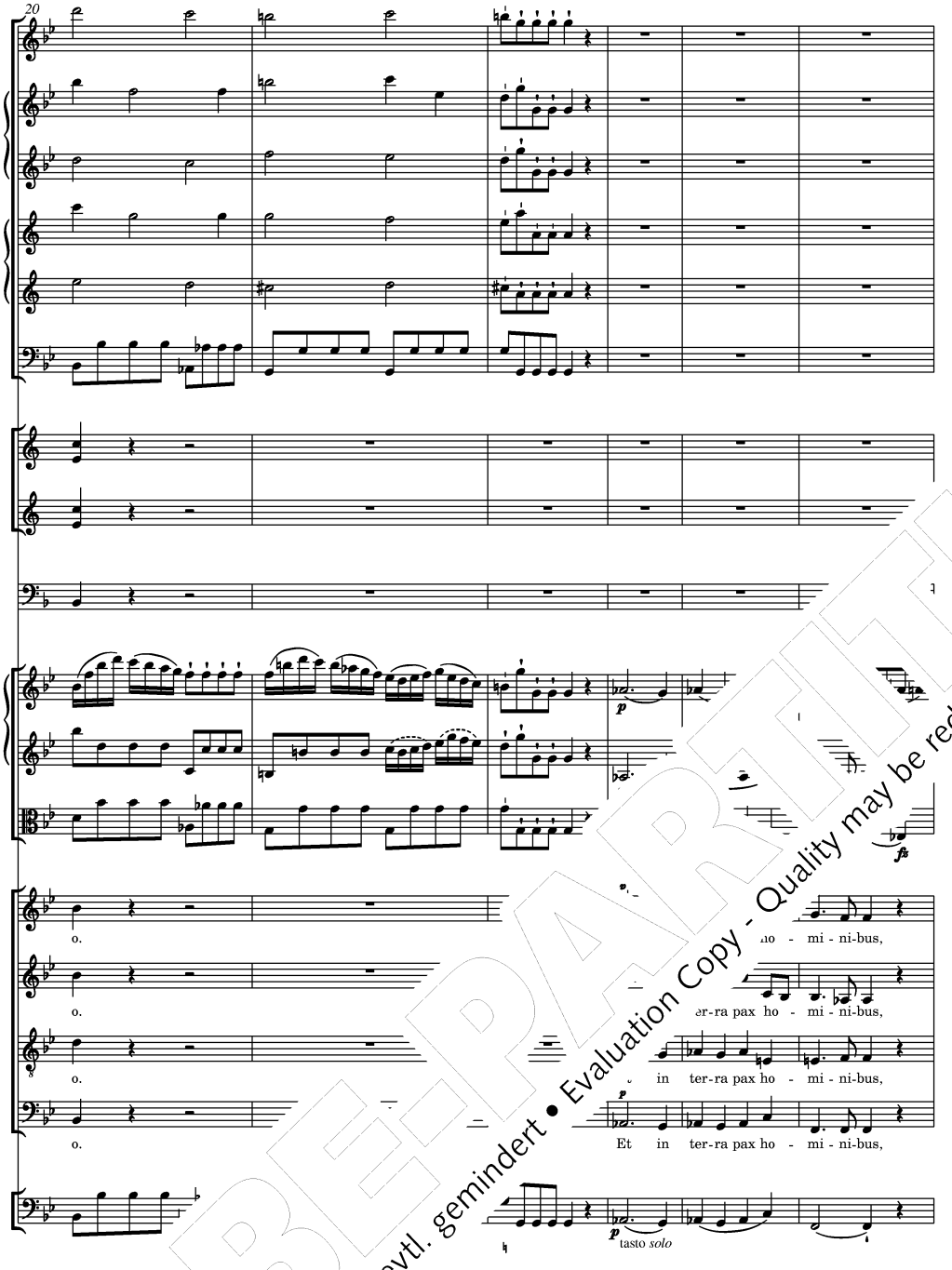
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



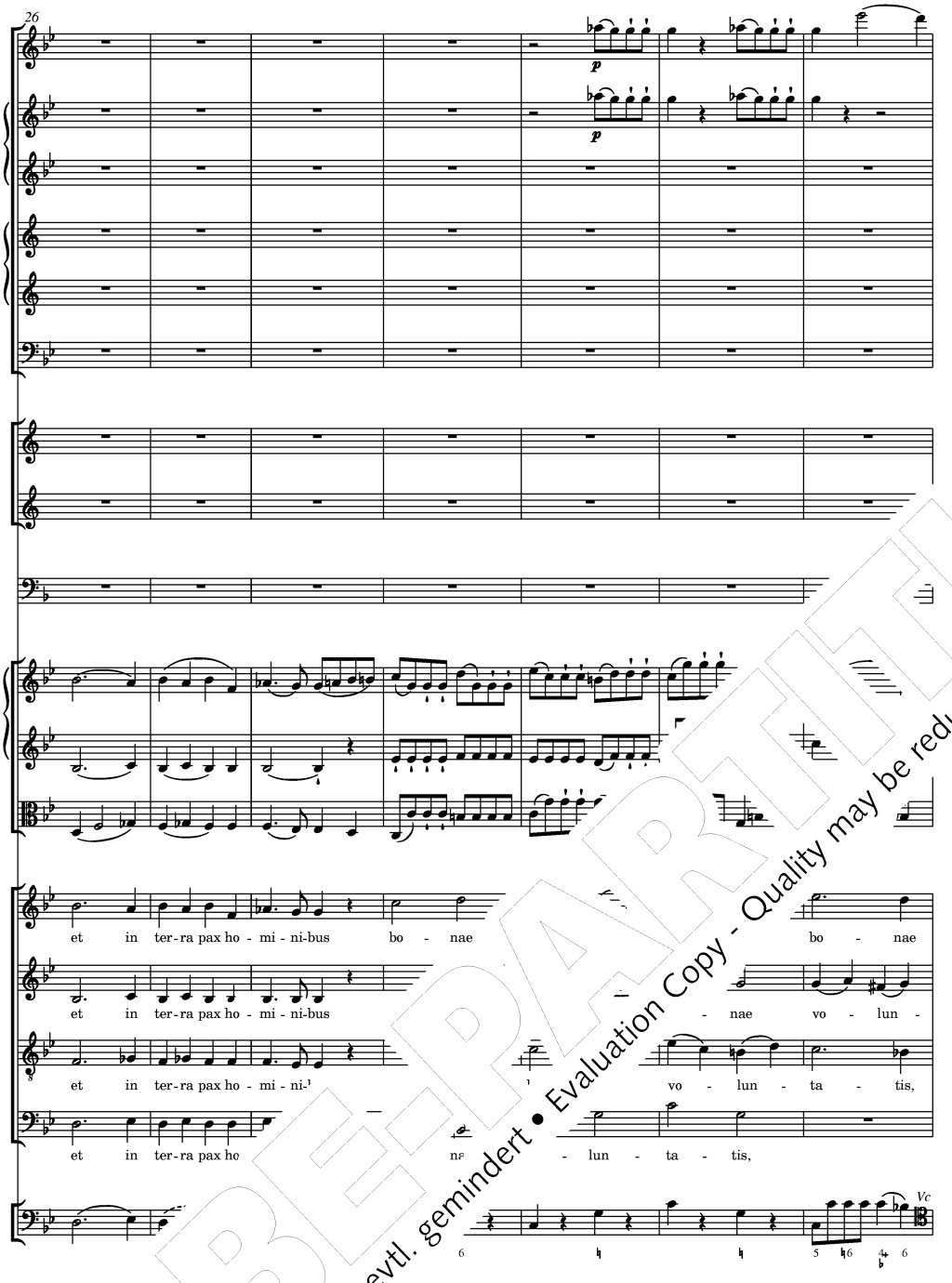
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



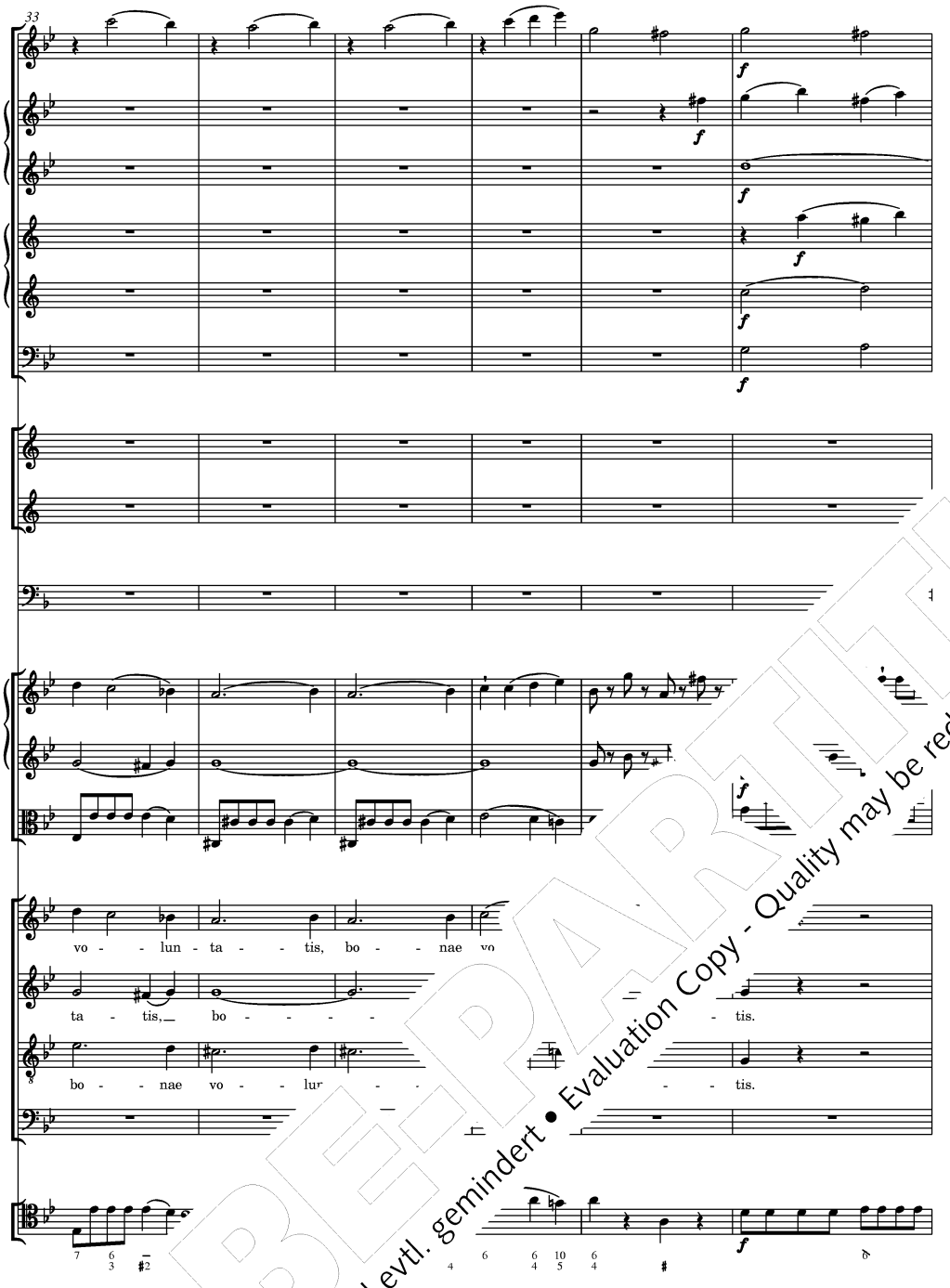
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



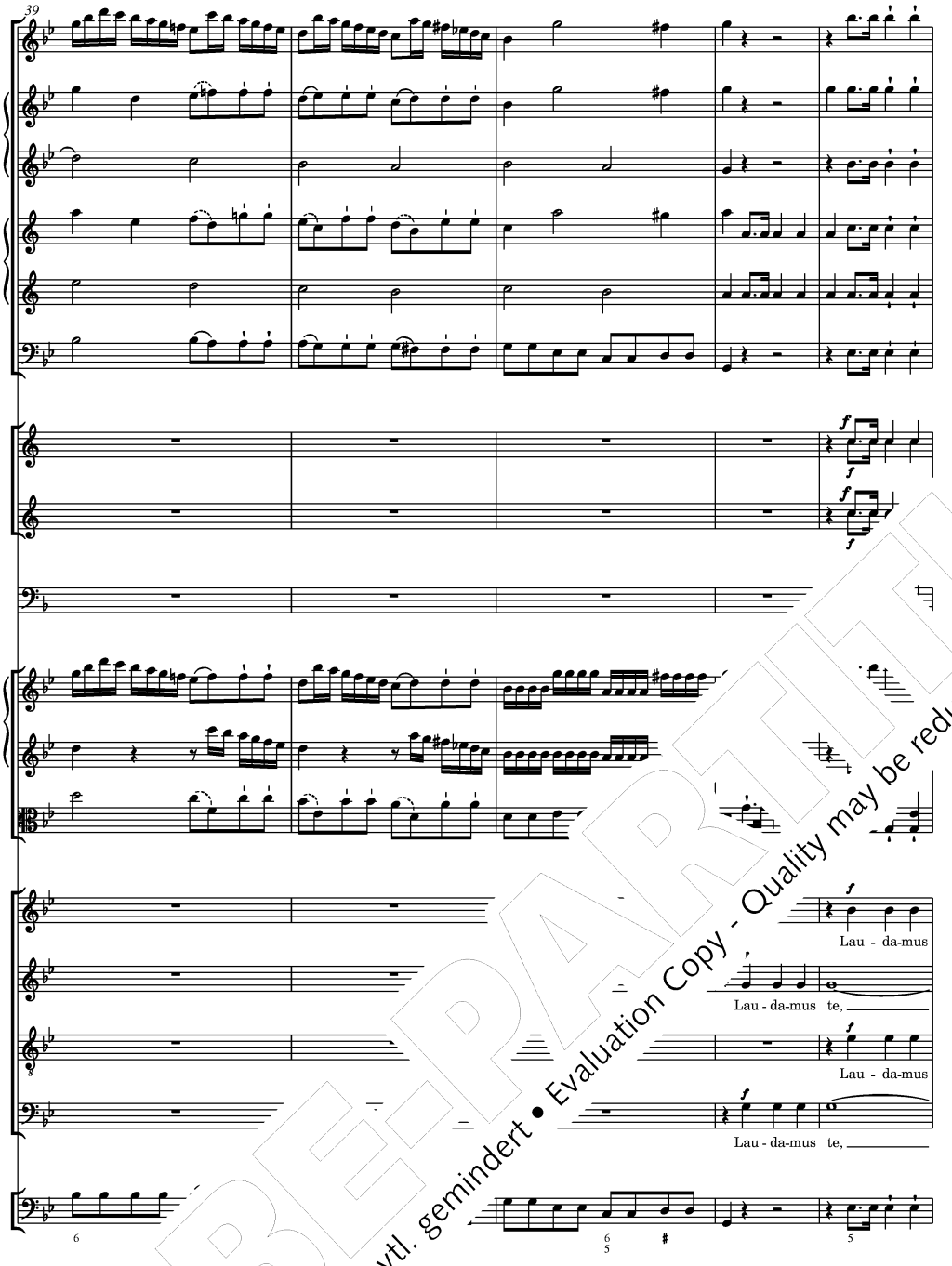
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



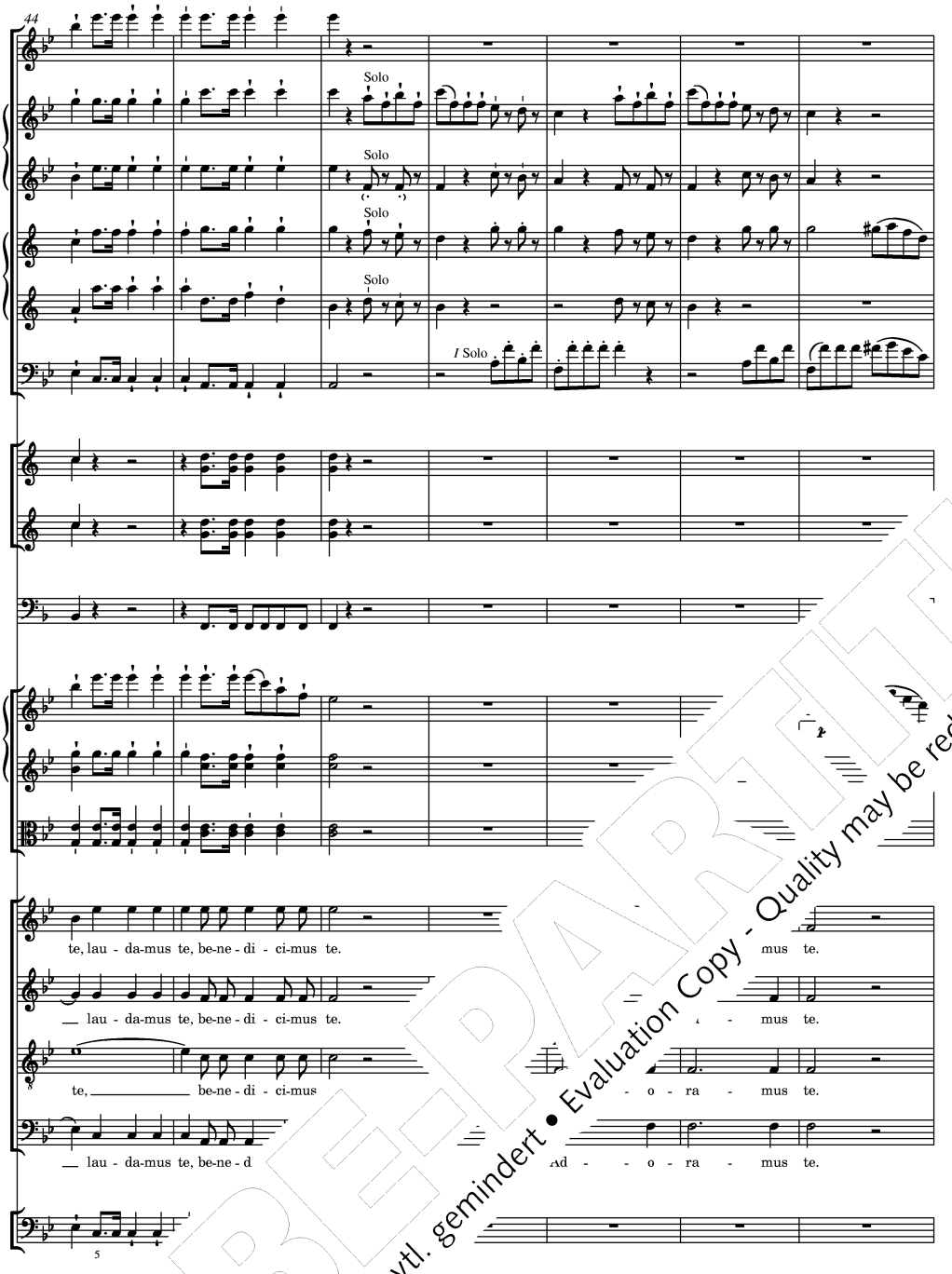
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



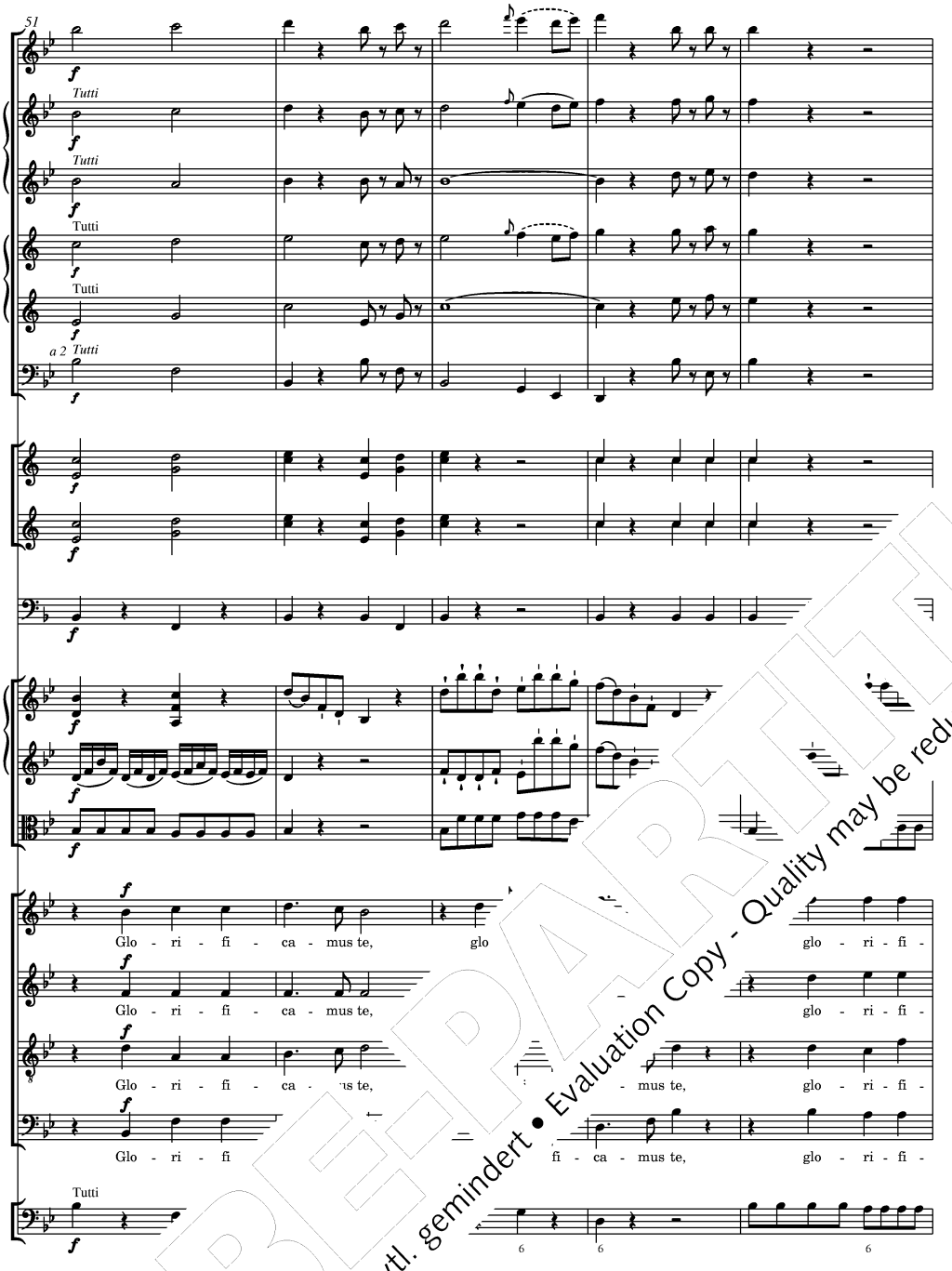
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



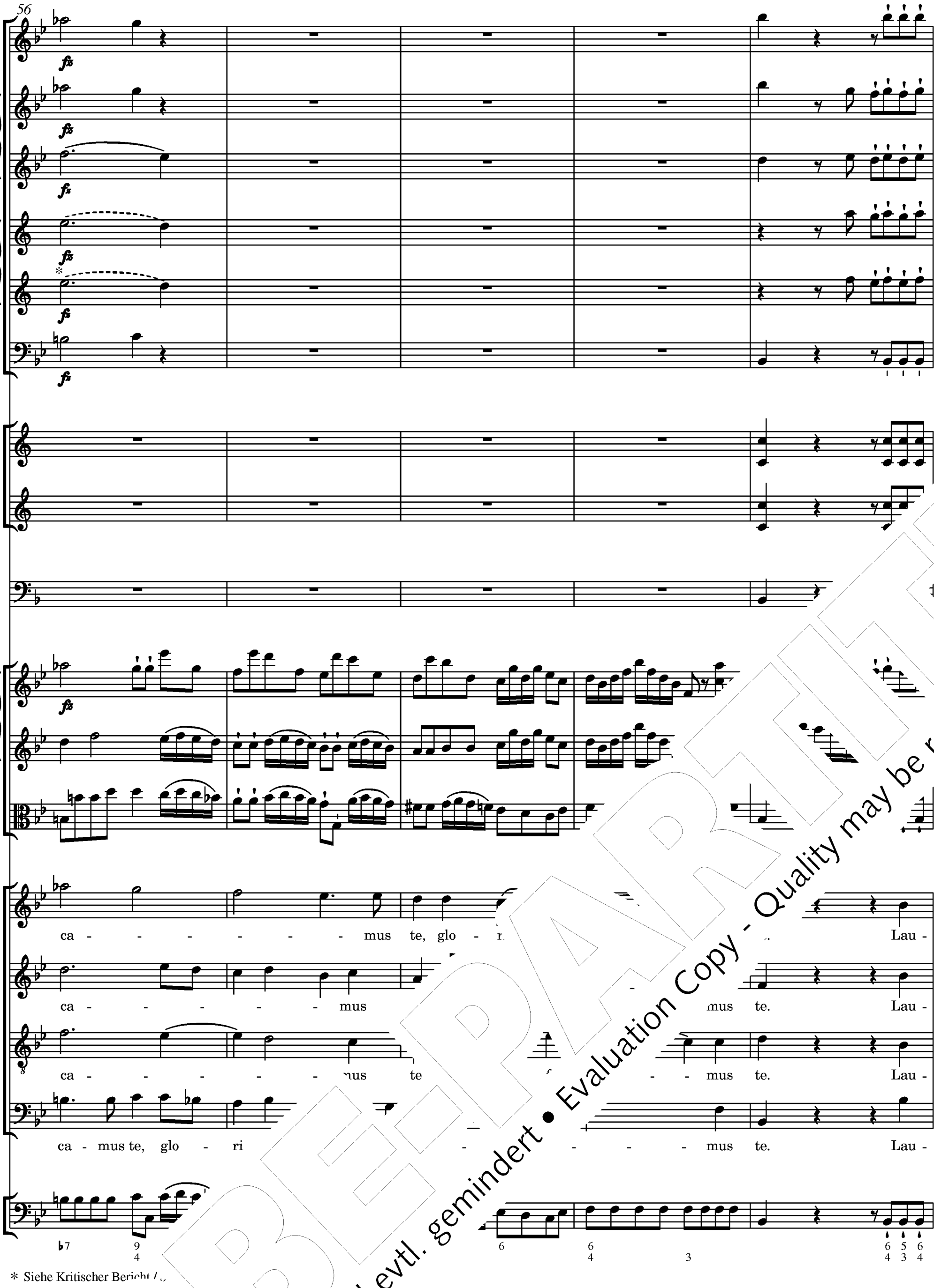
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

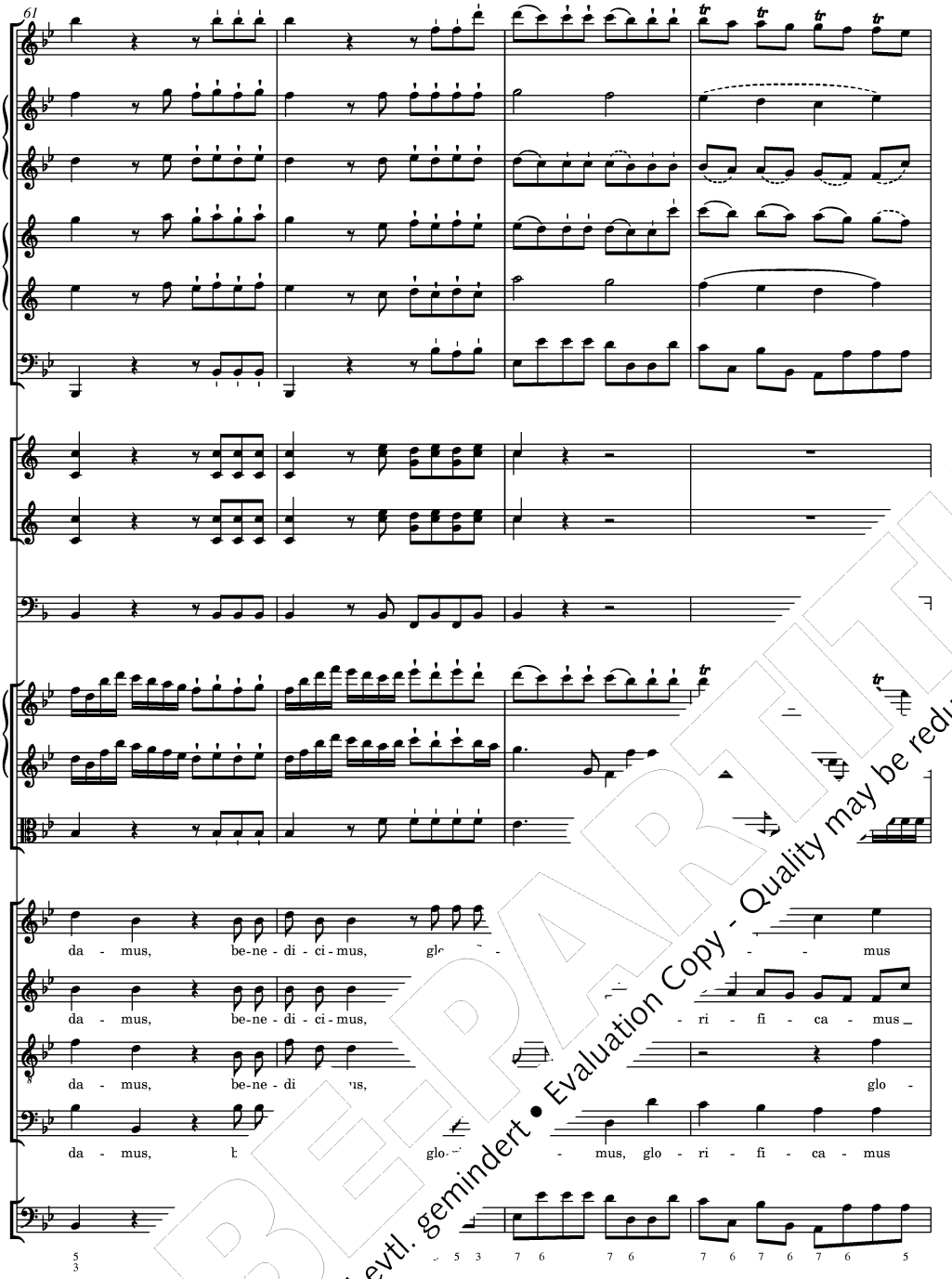


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

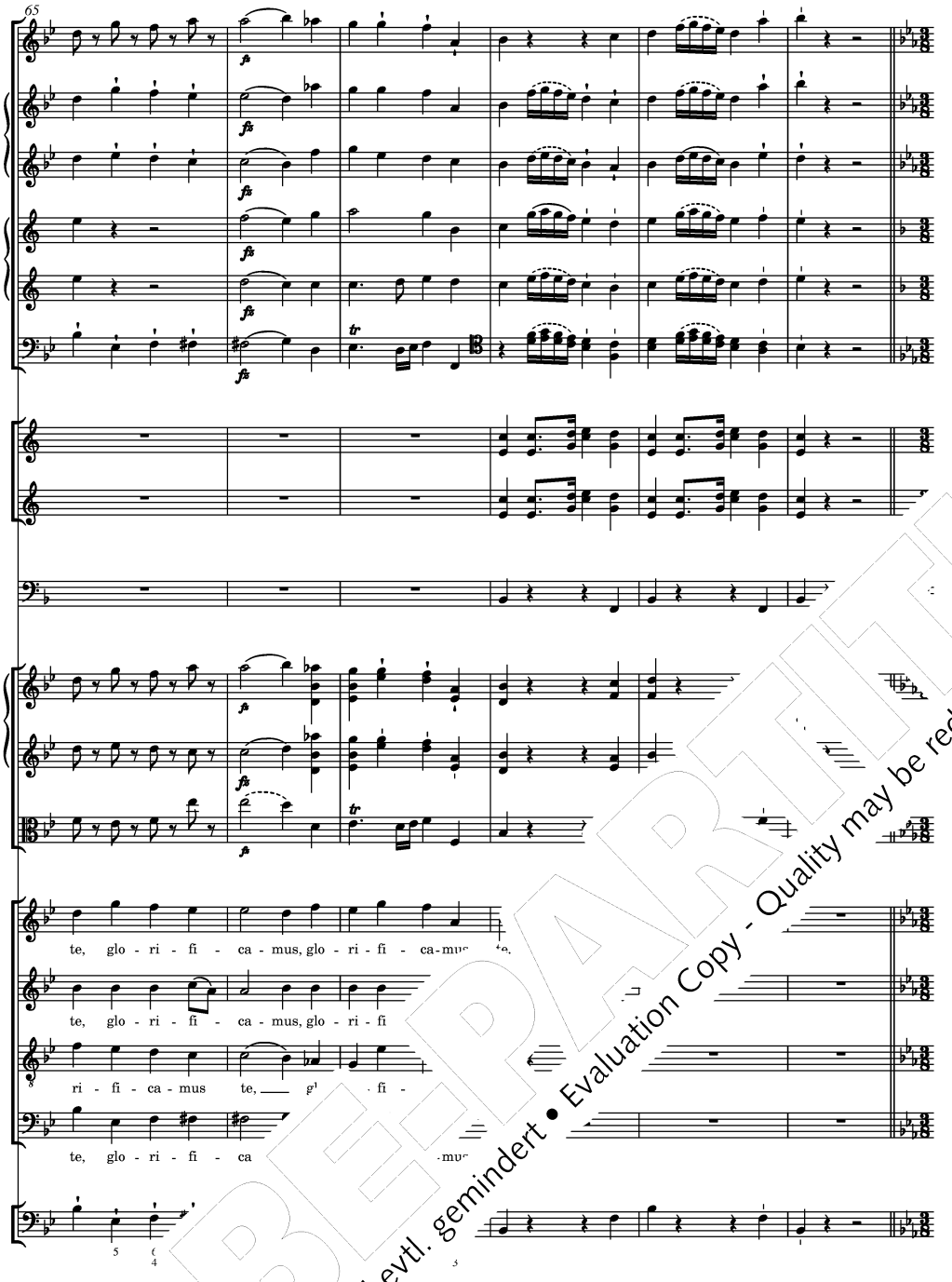


* Siehe Kritischer Bericht

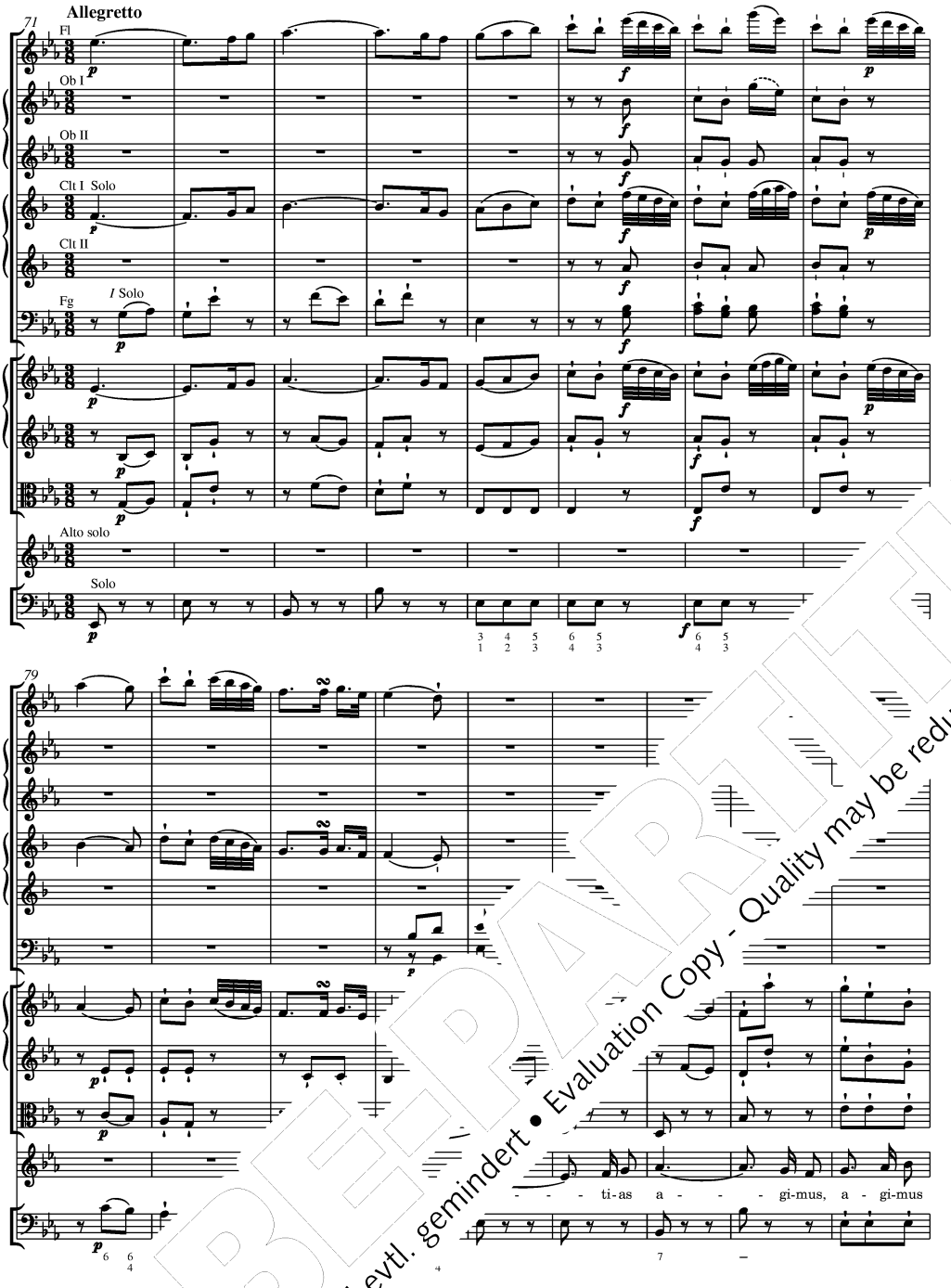
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



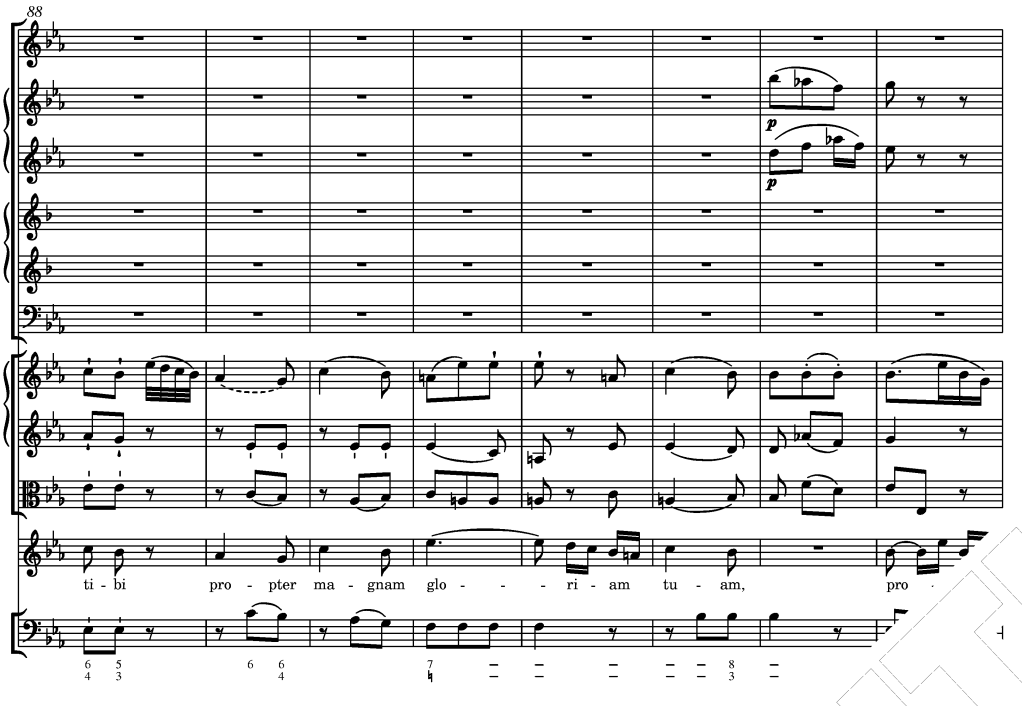
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

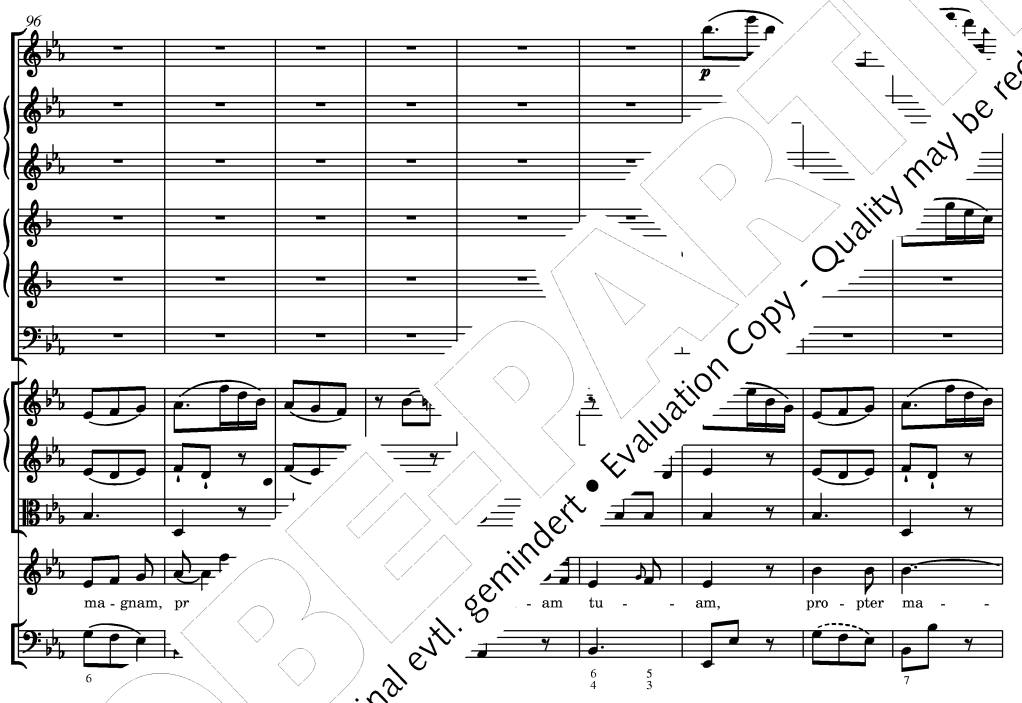


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

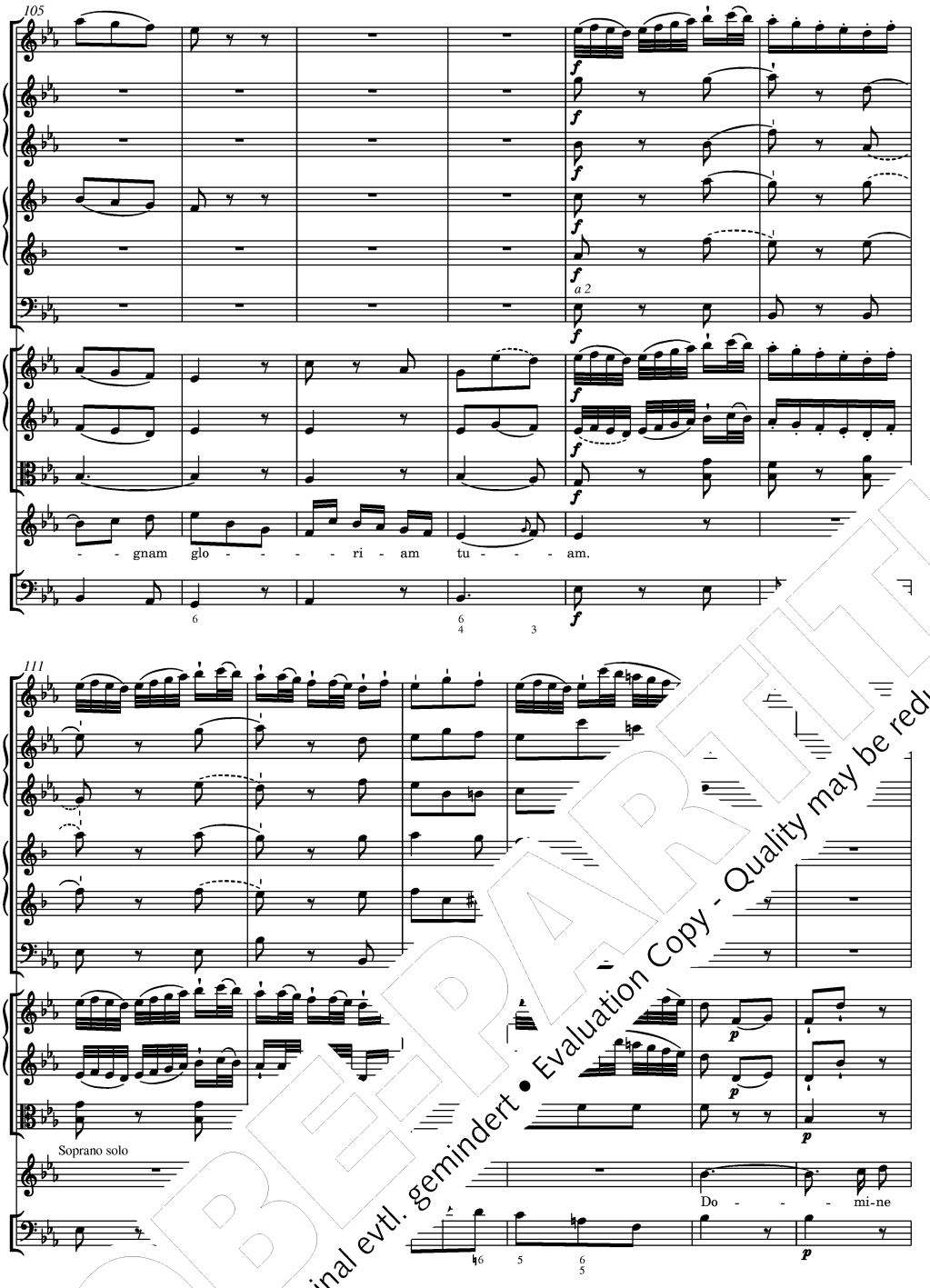


PROBEEXEMPLAR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

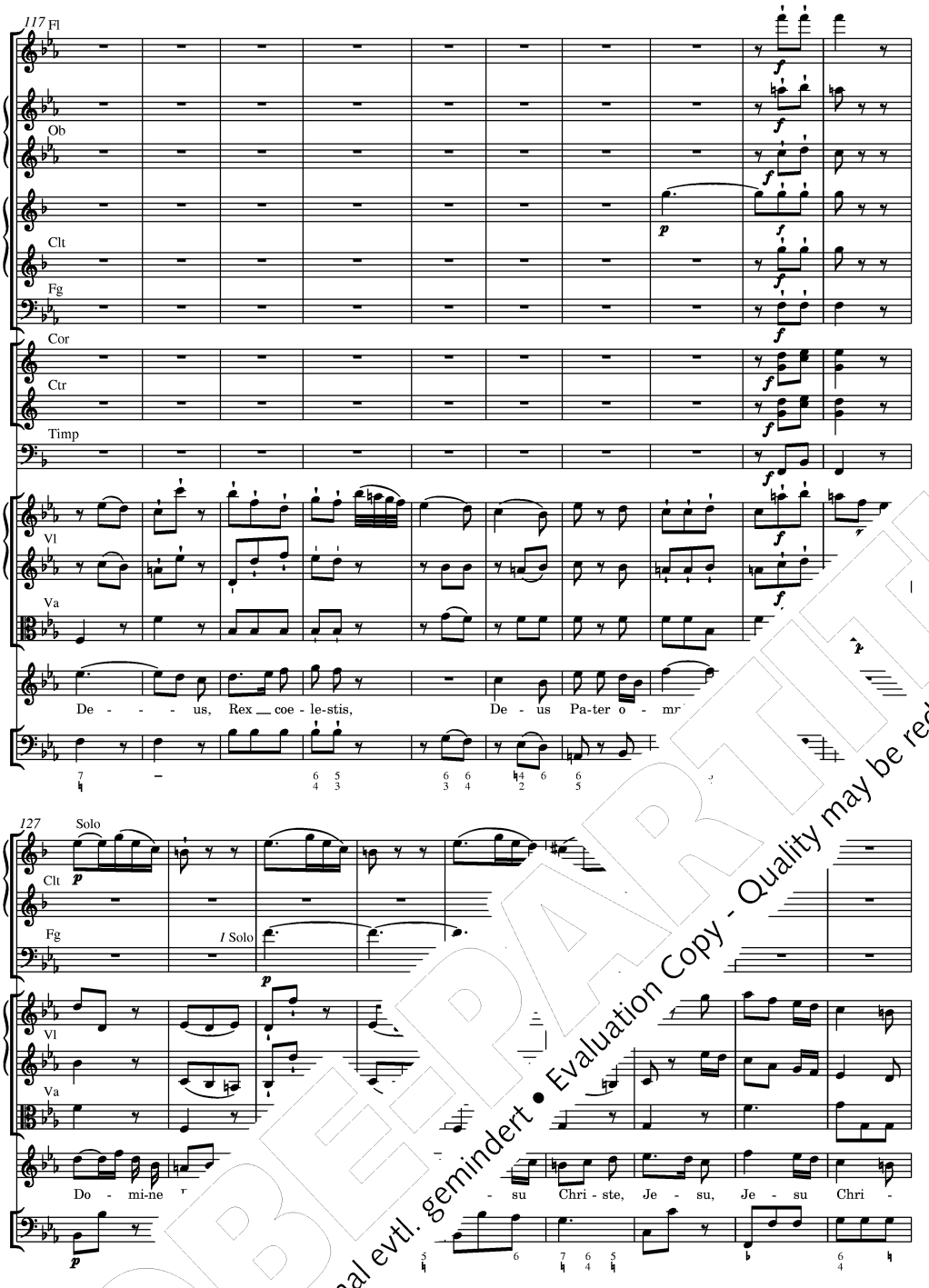




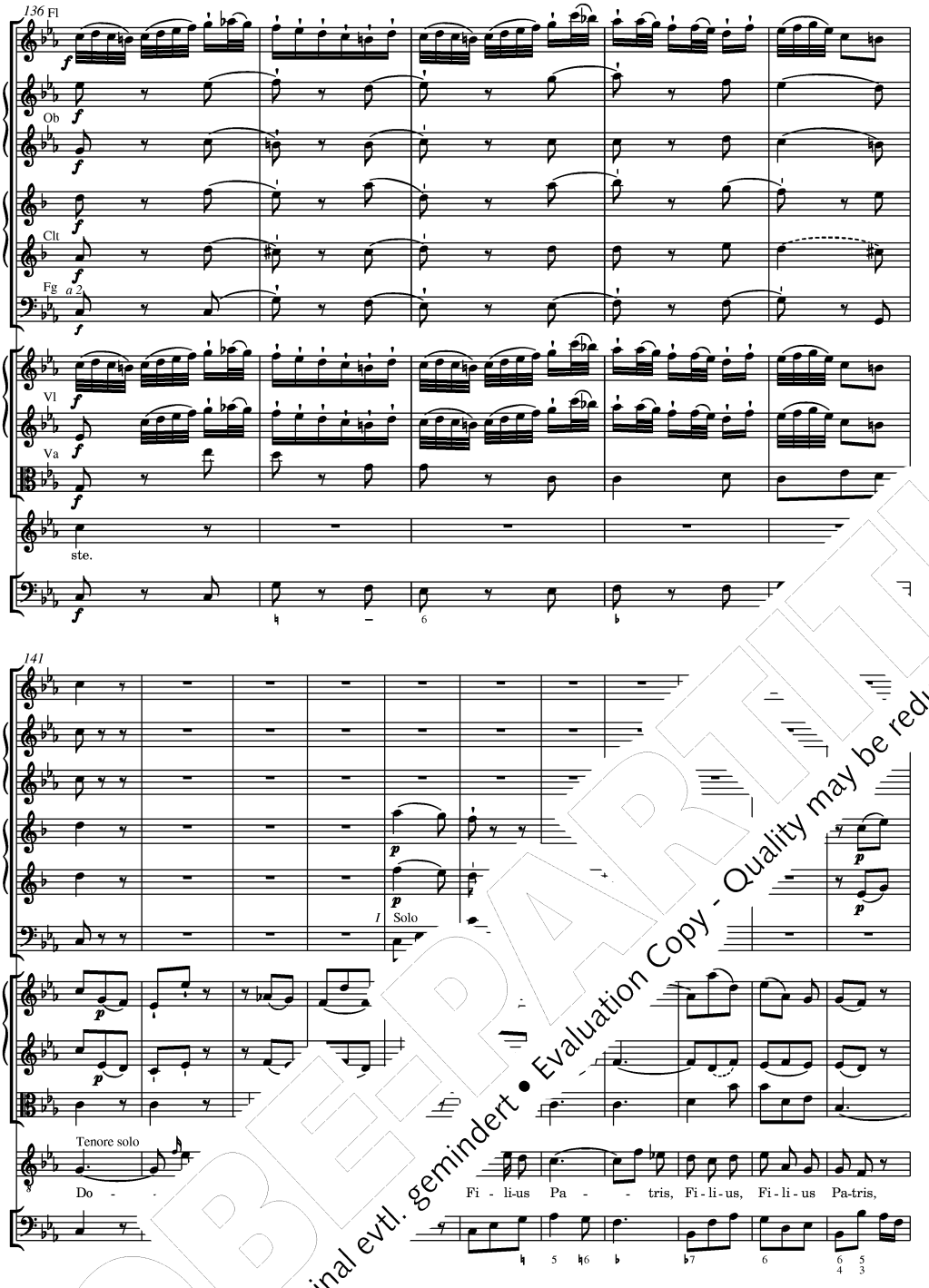
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



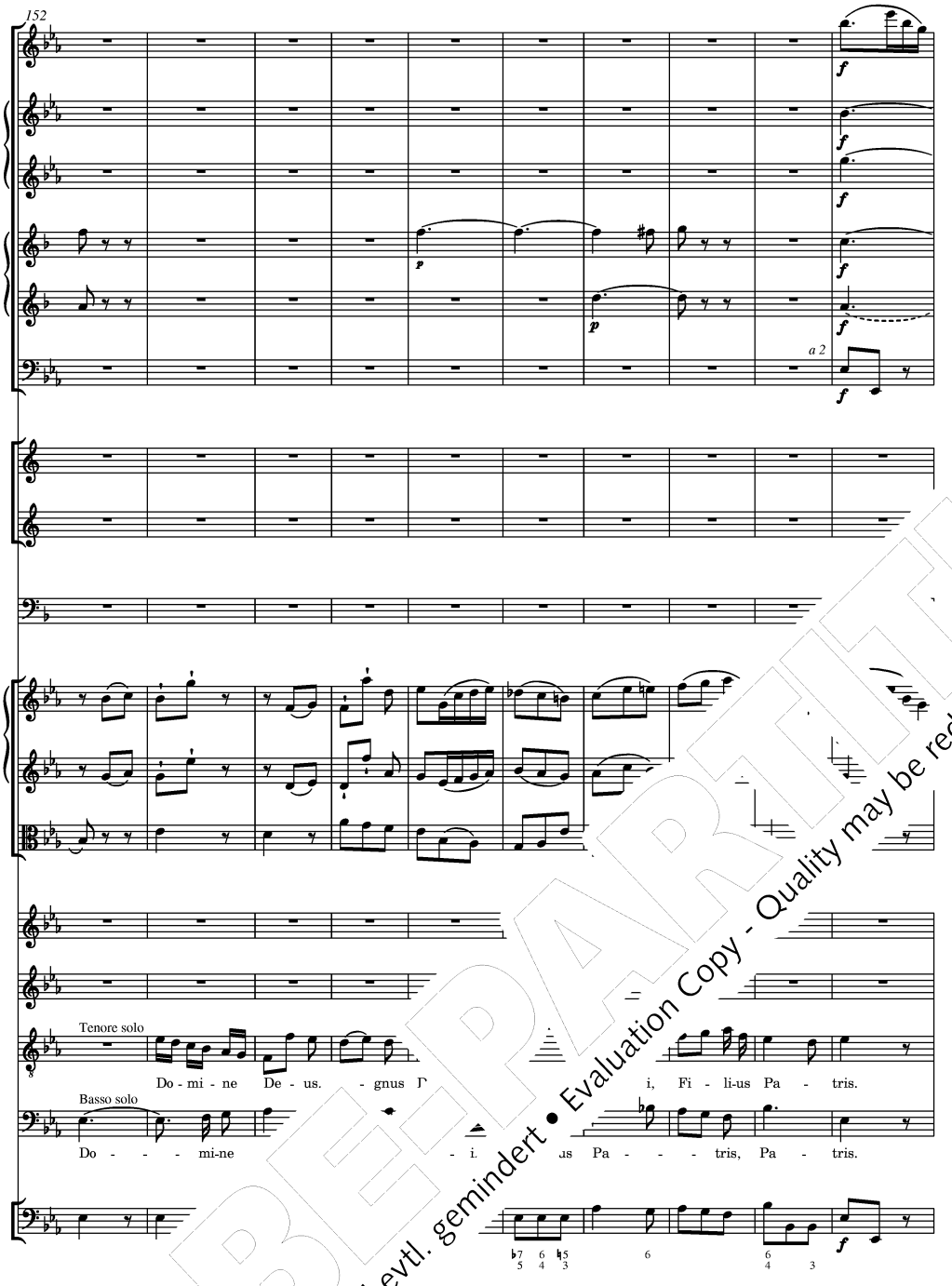
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



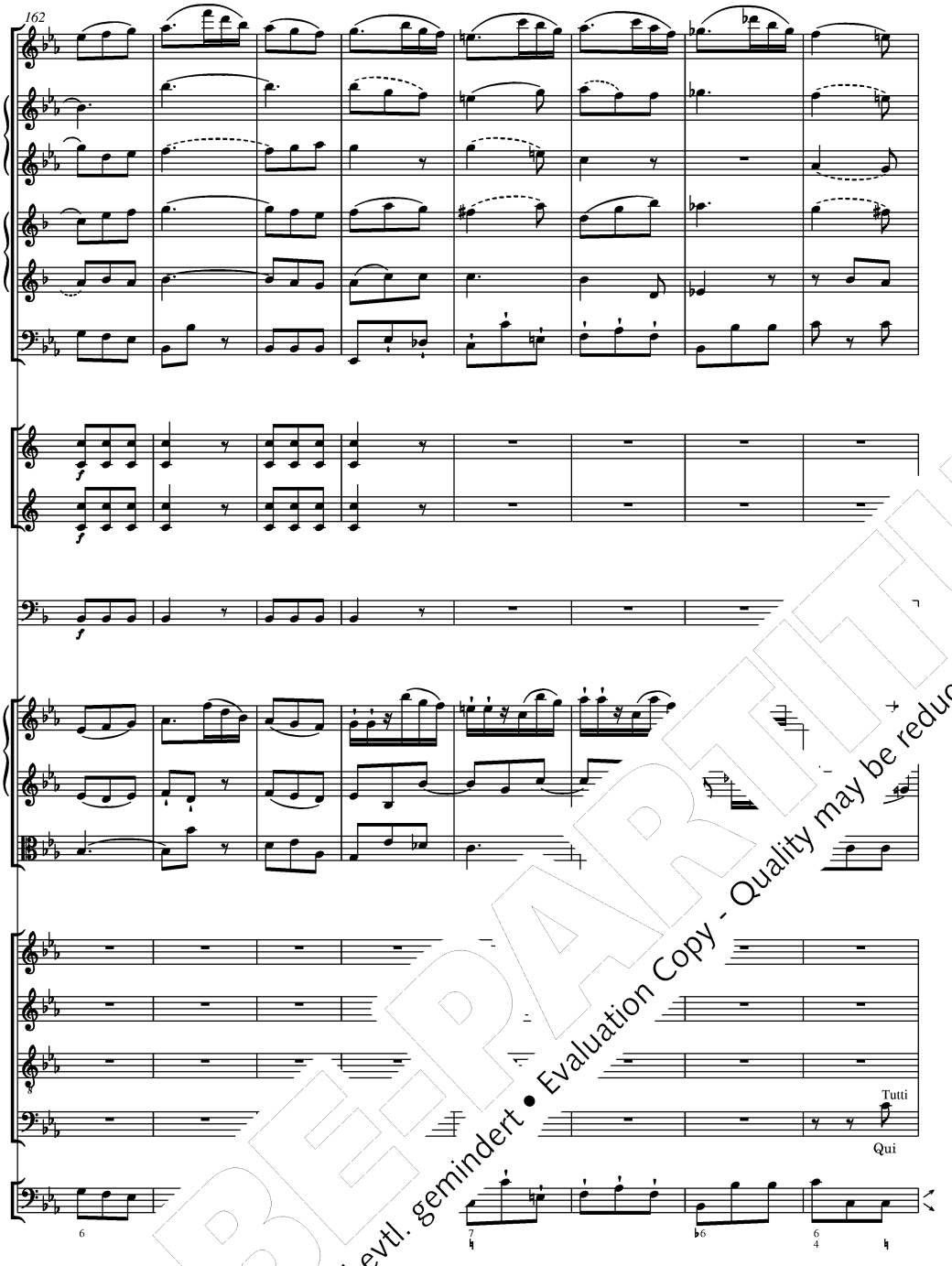
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



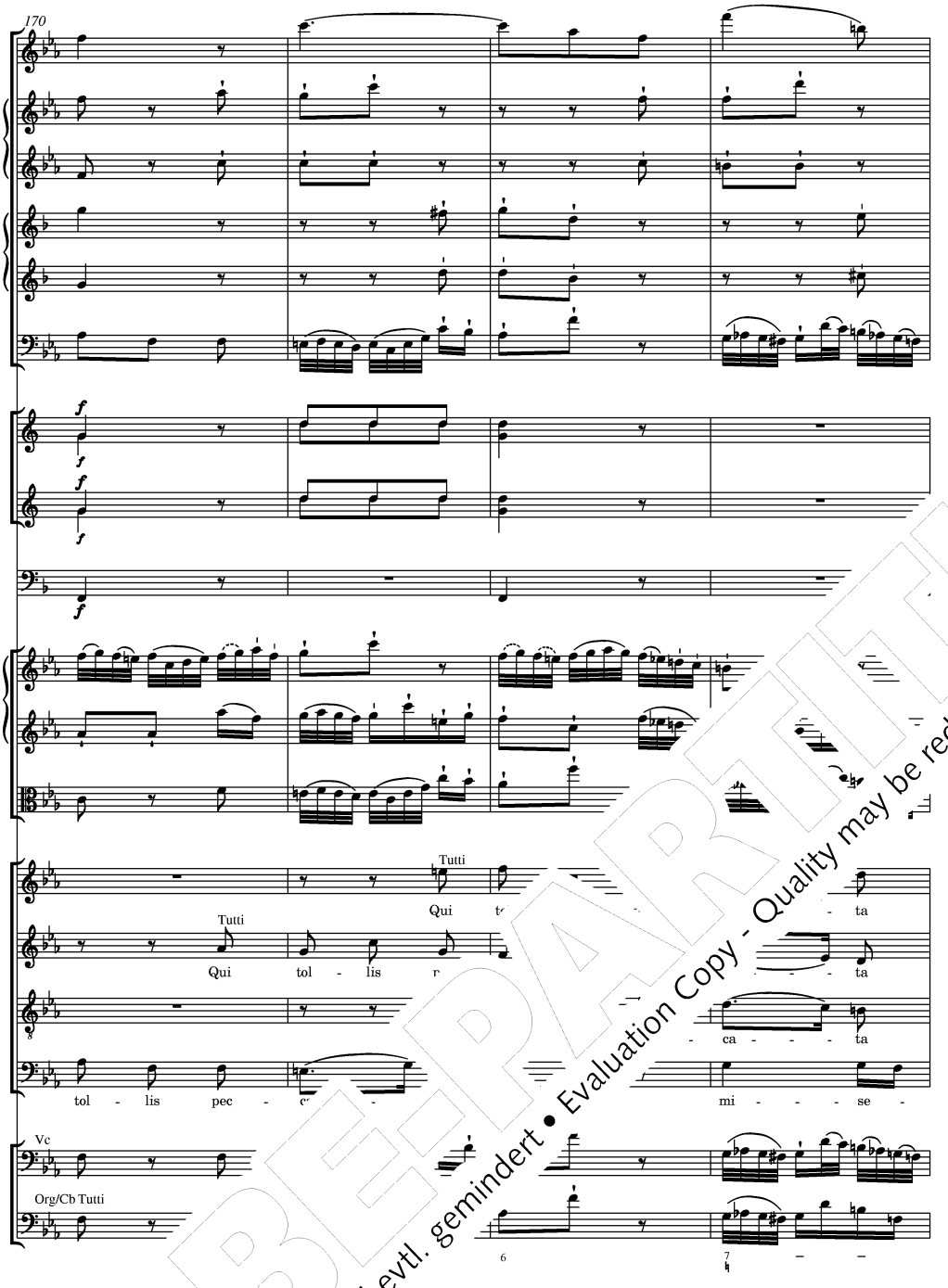
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



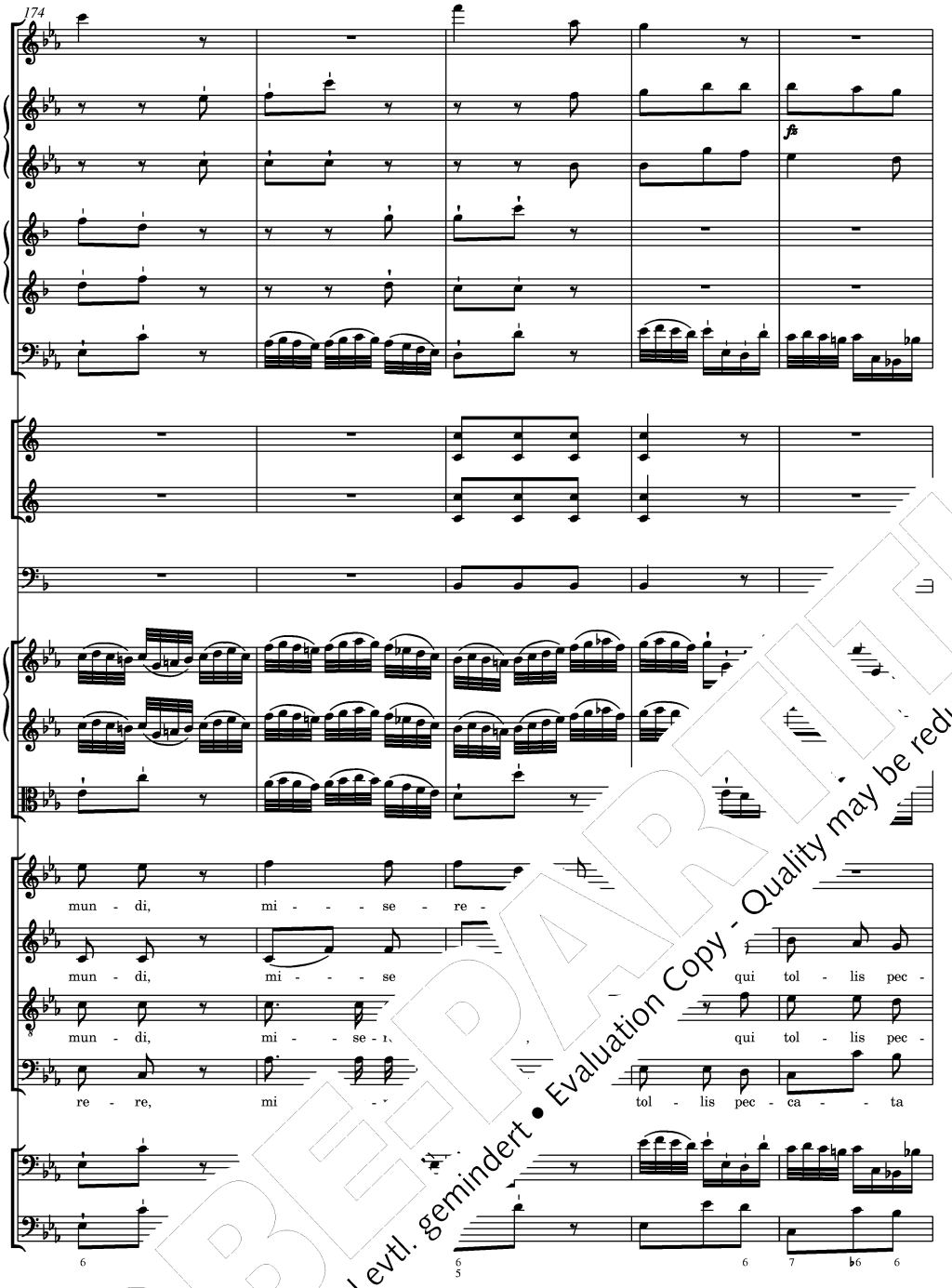
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



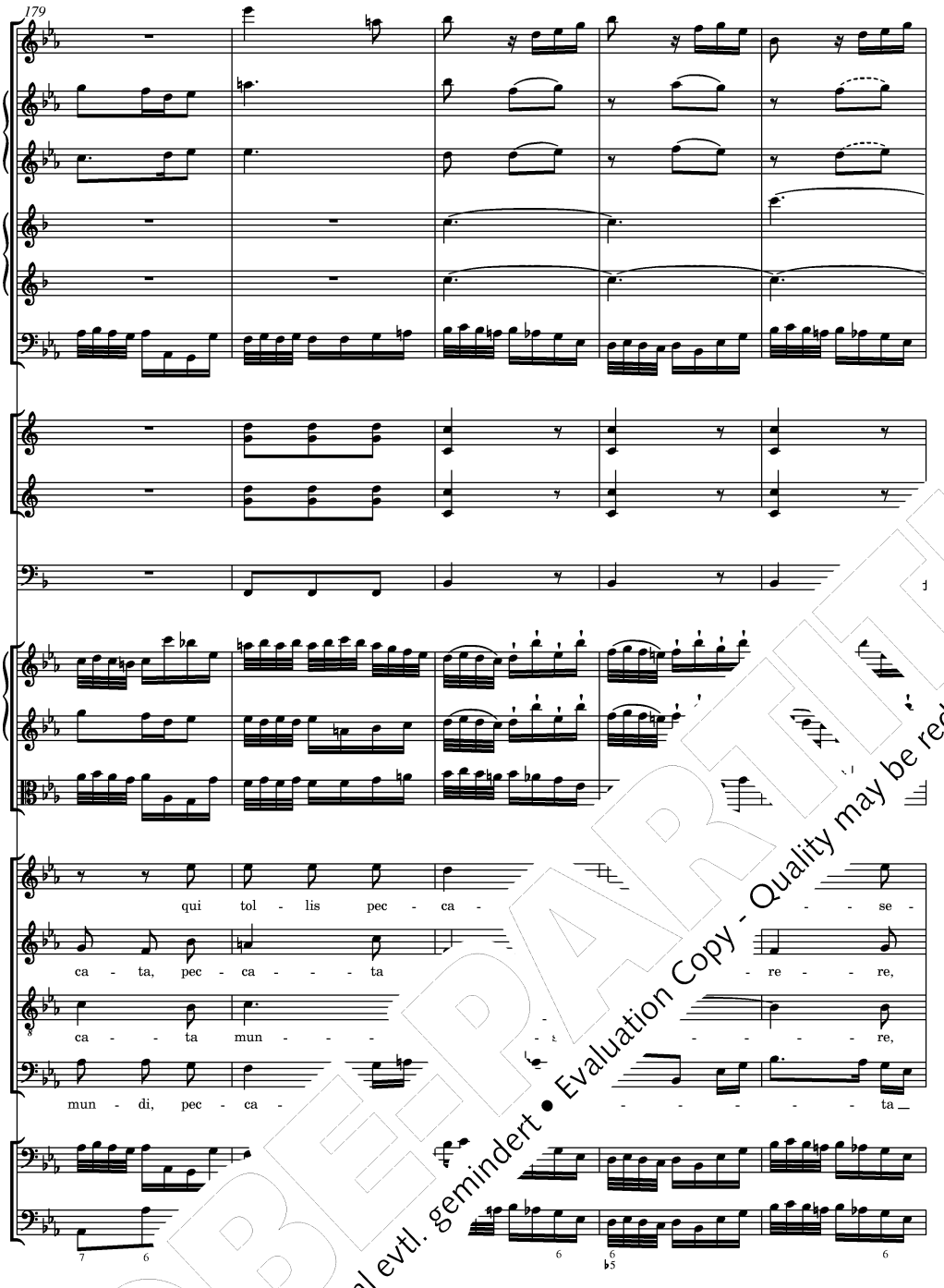
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



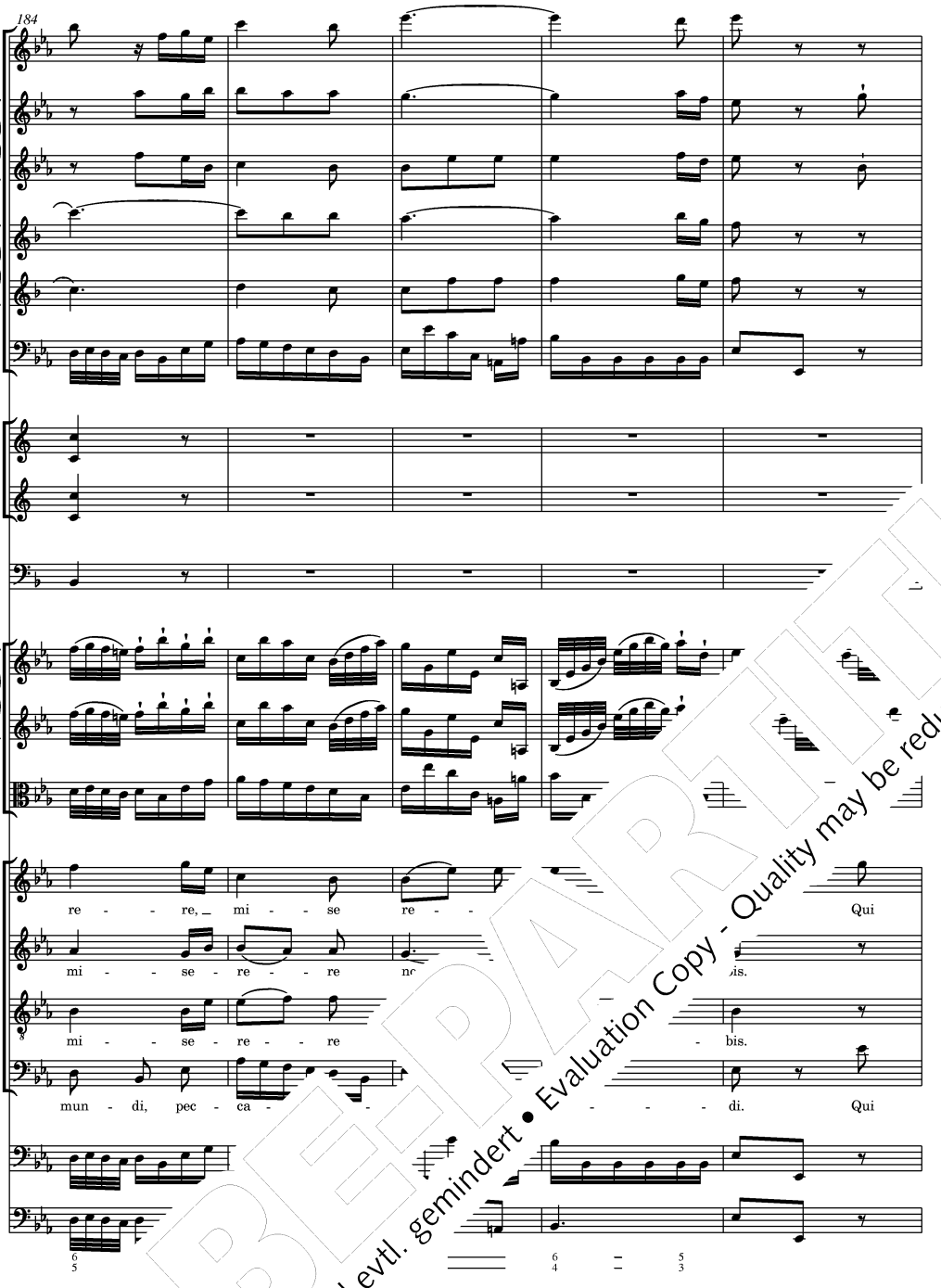
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



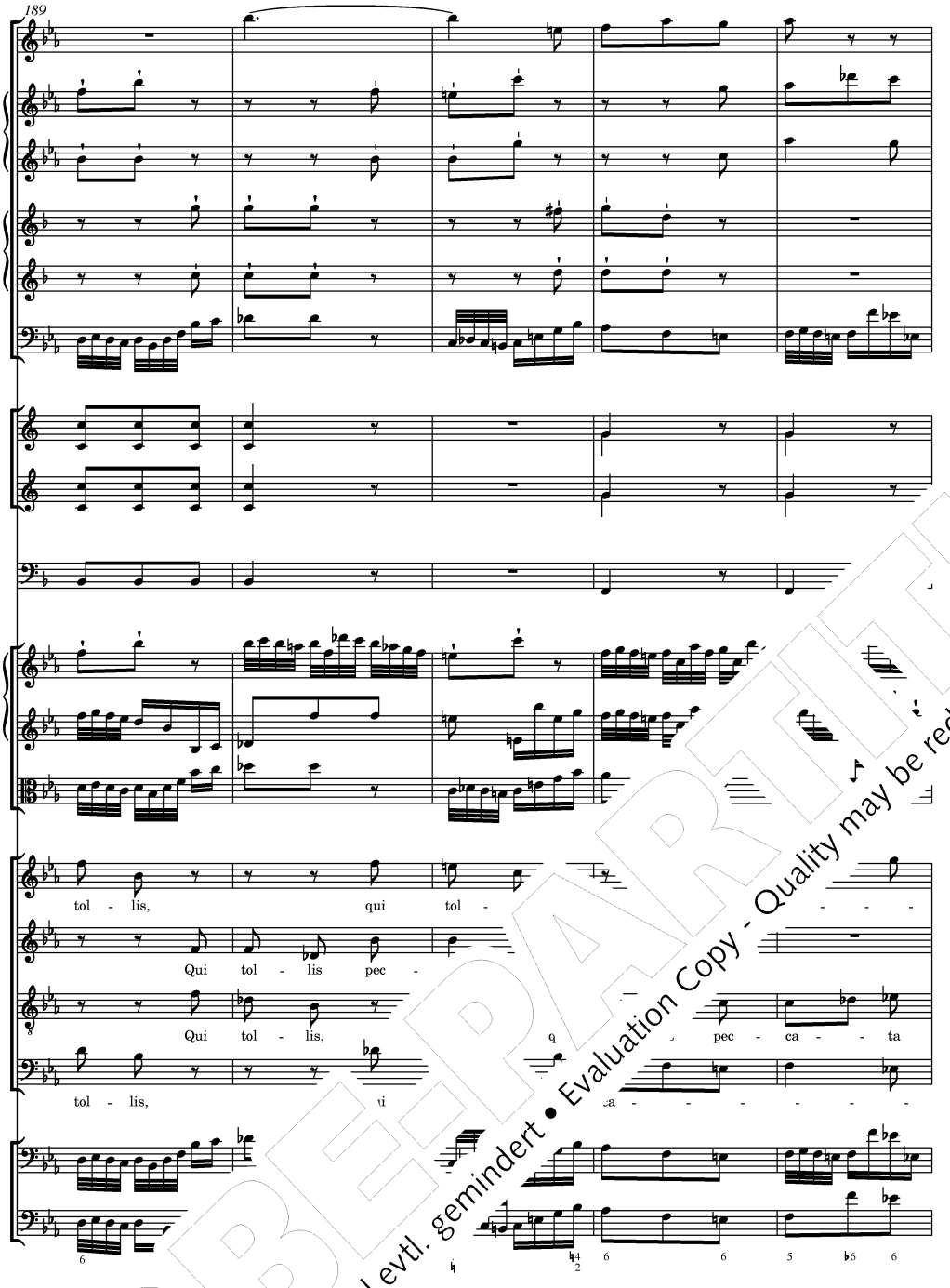
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



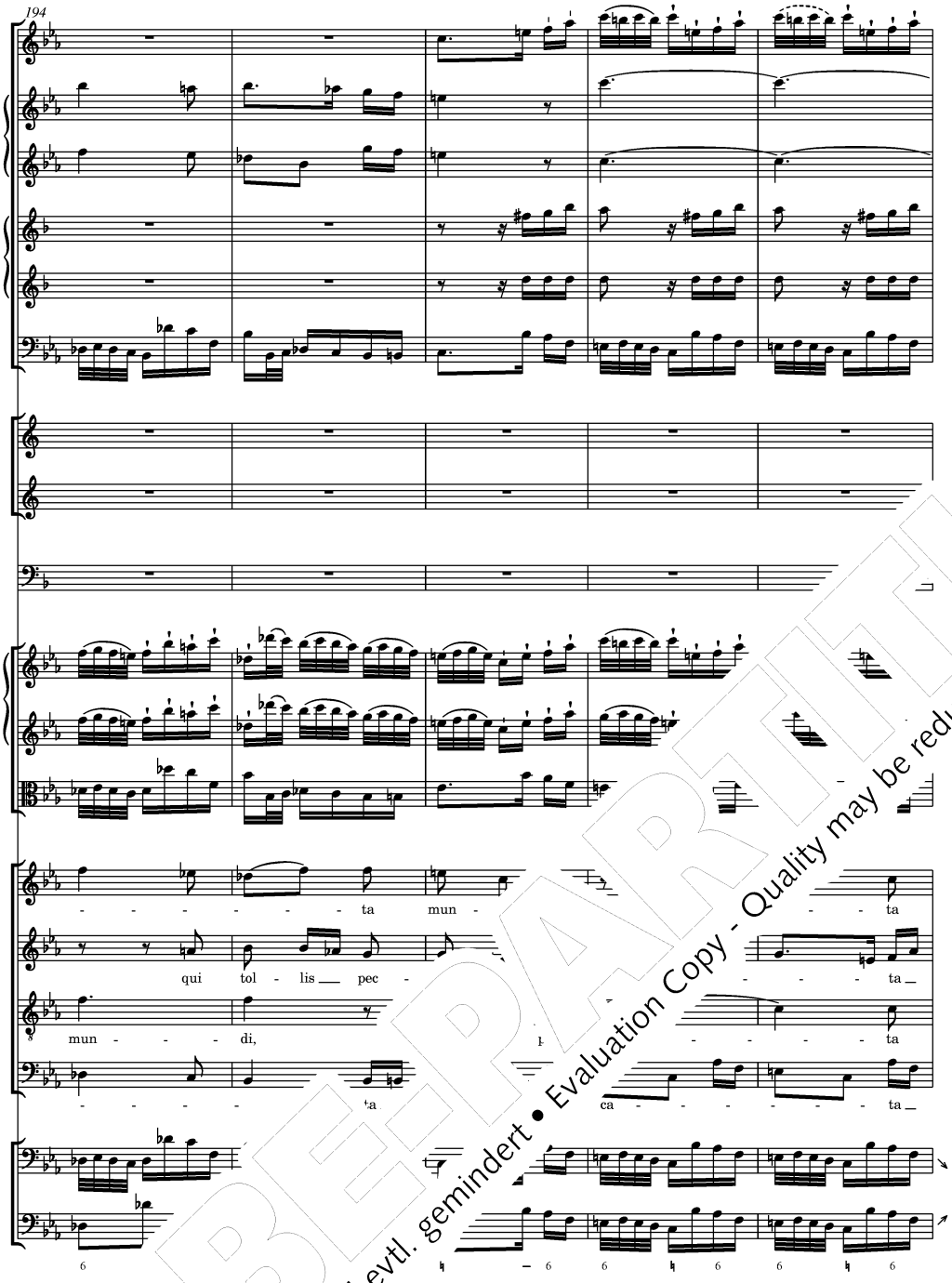
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



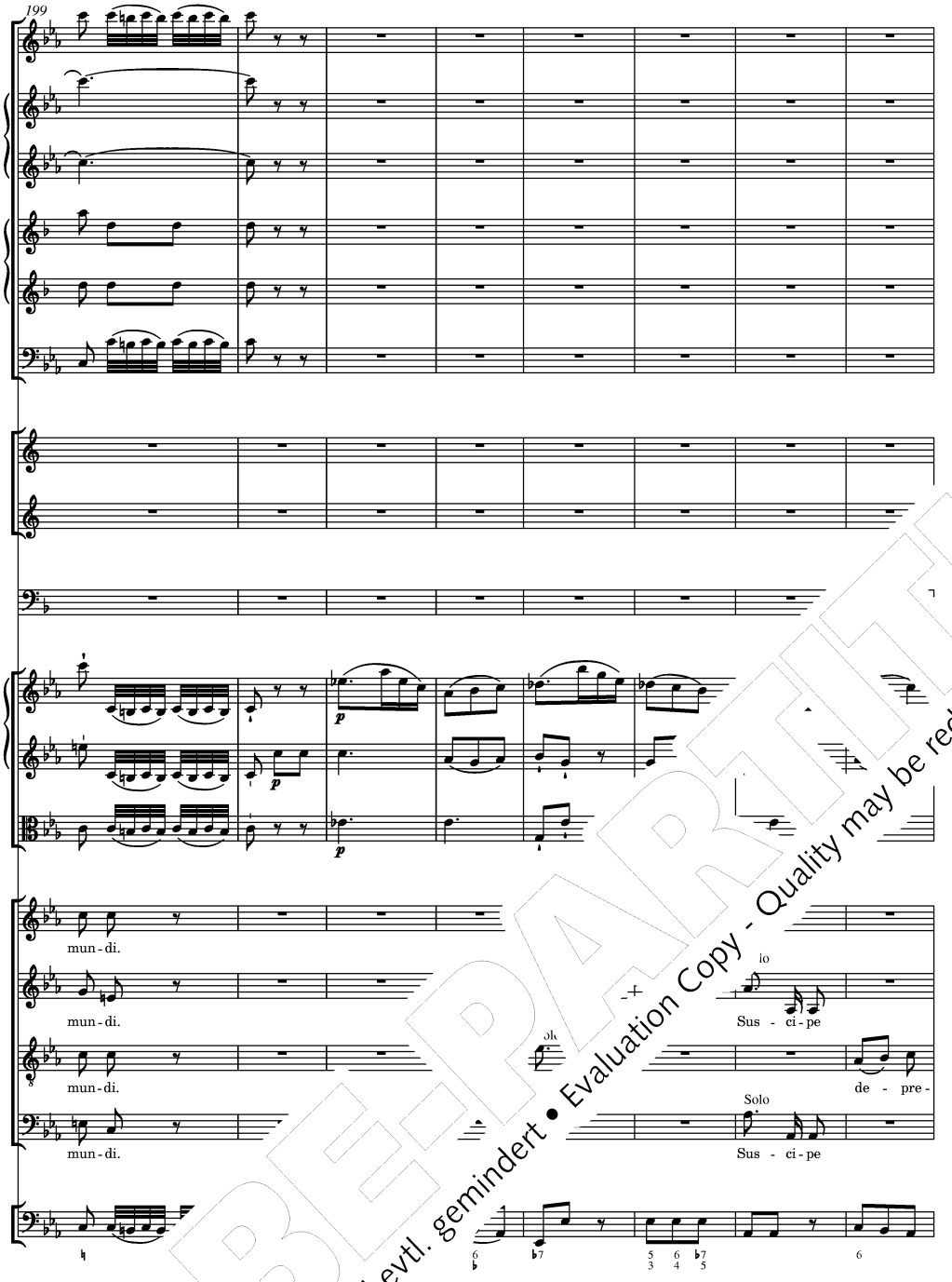
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



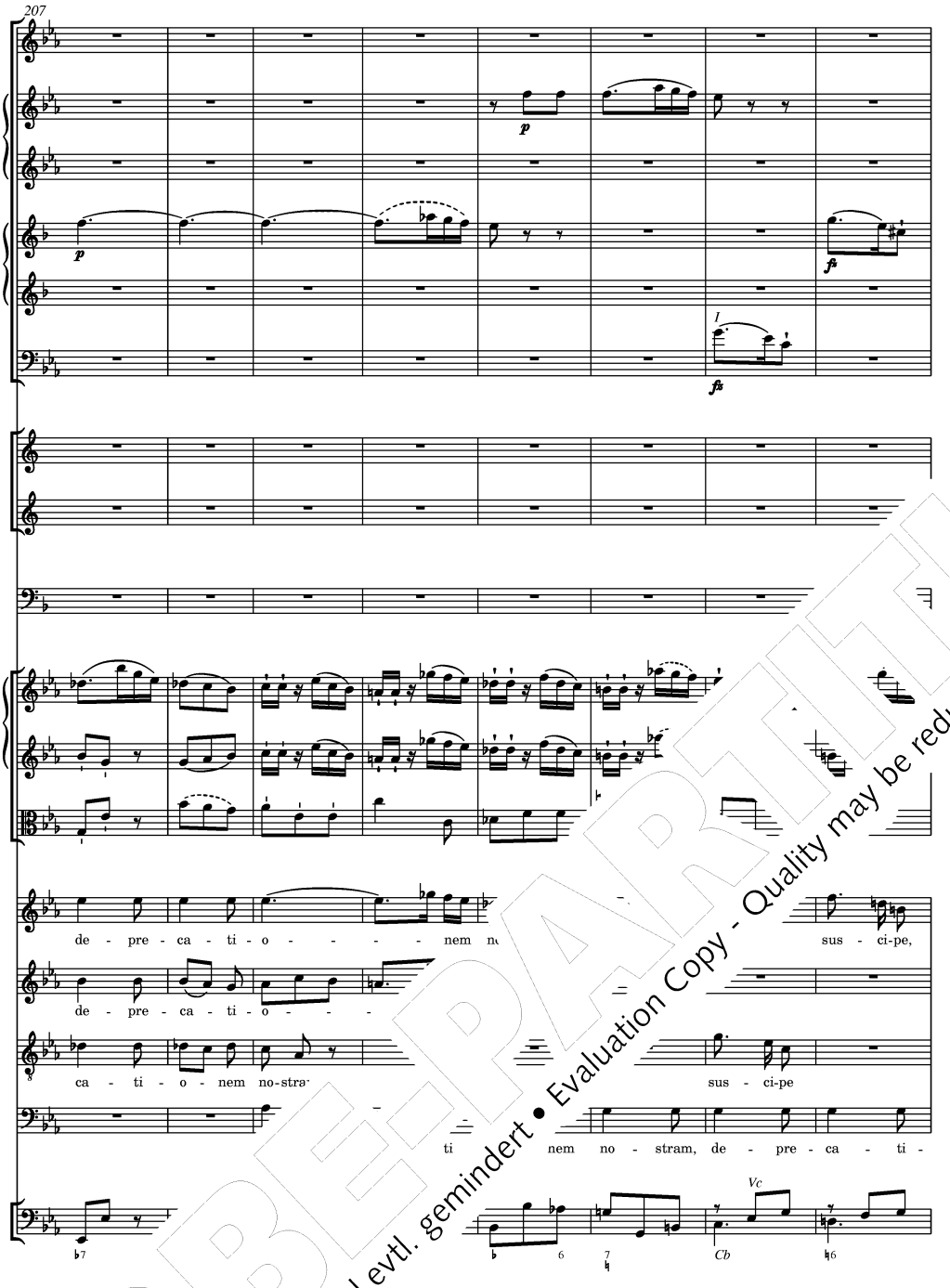
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



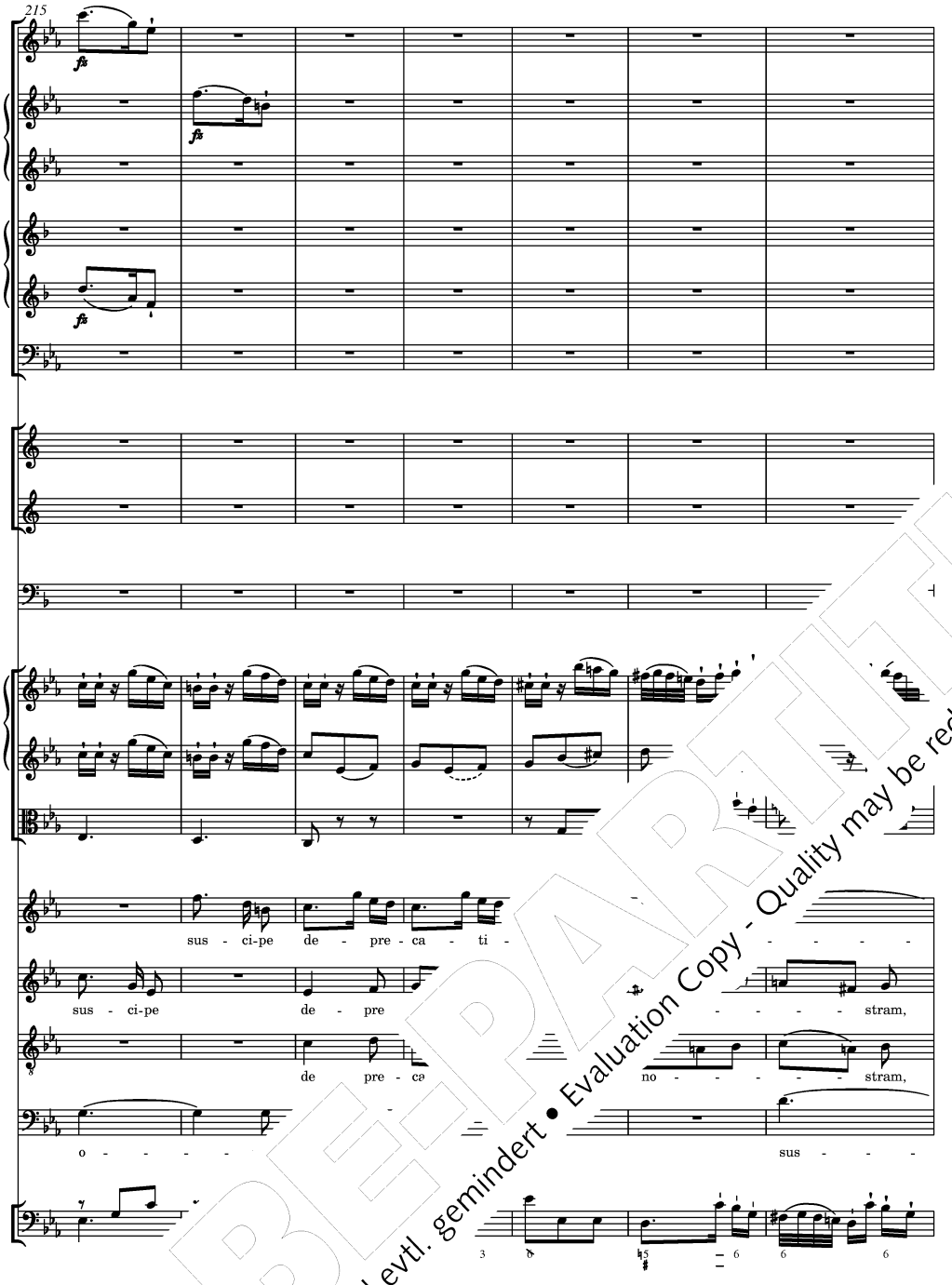
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



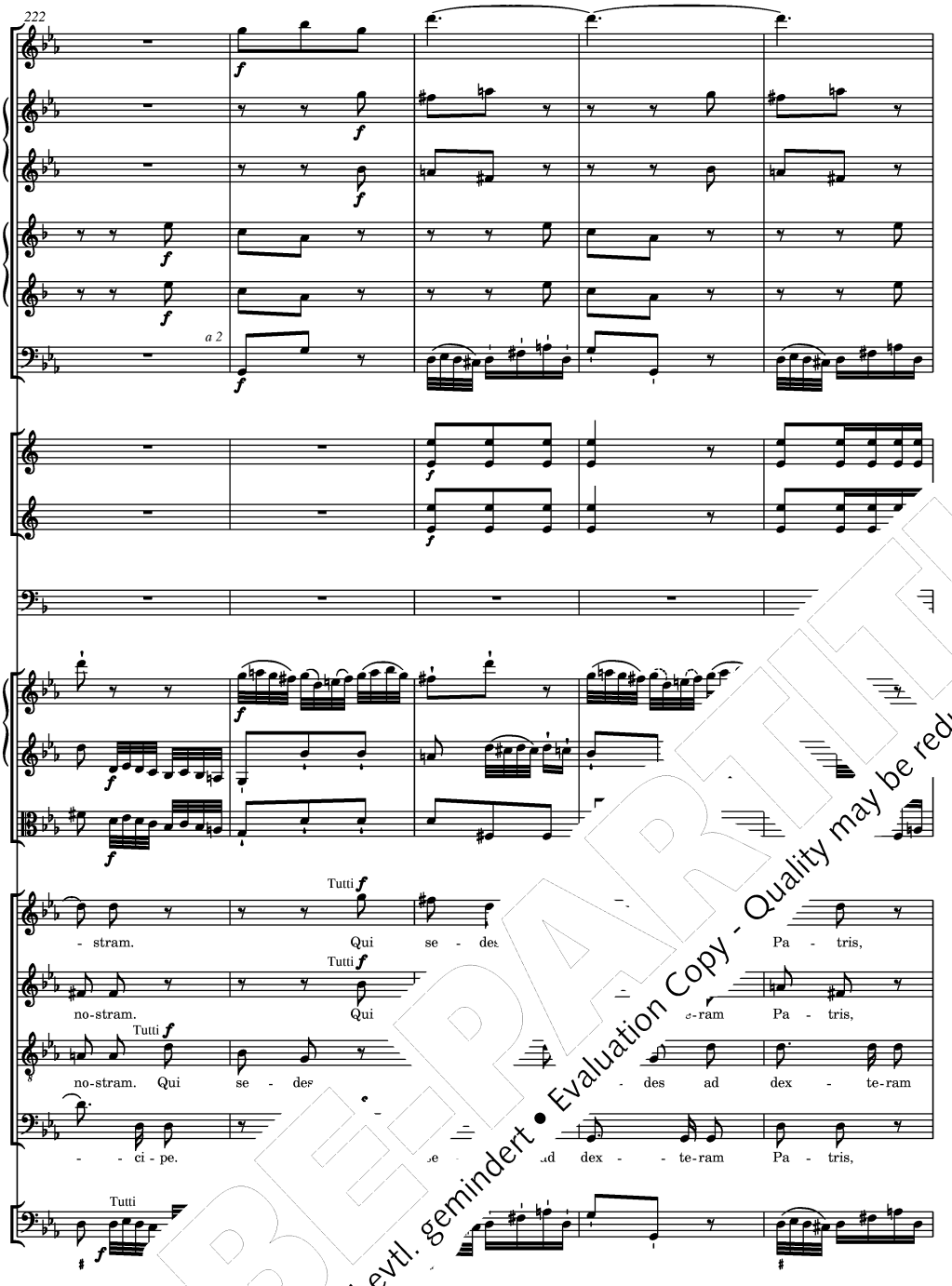
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



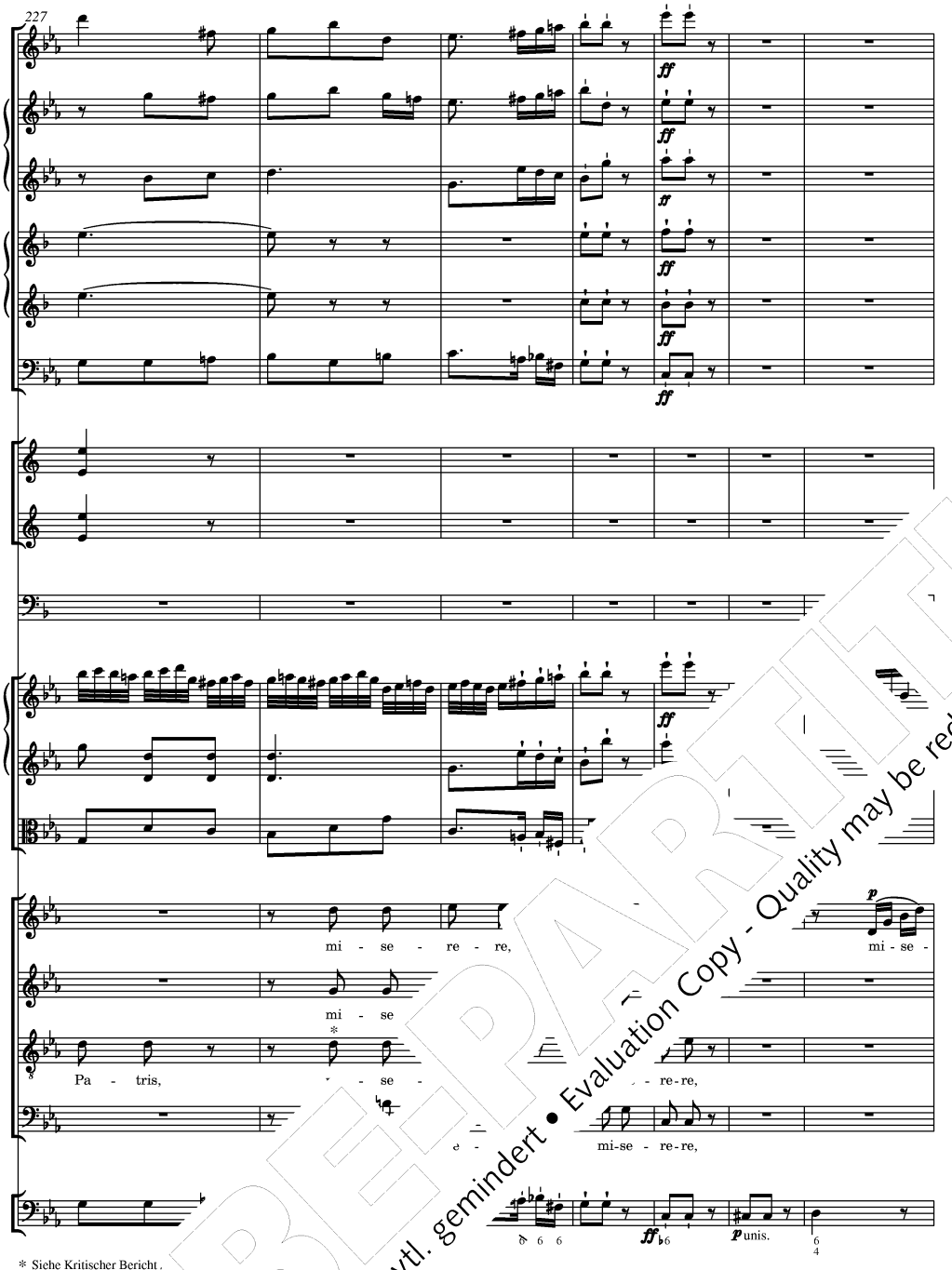
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

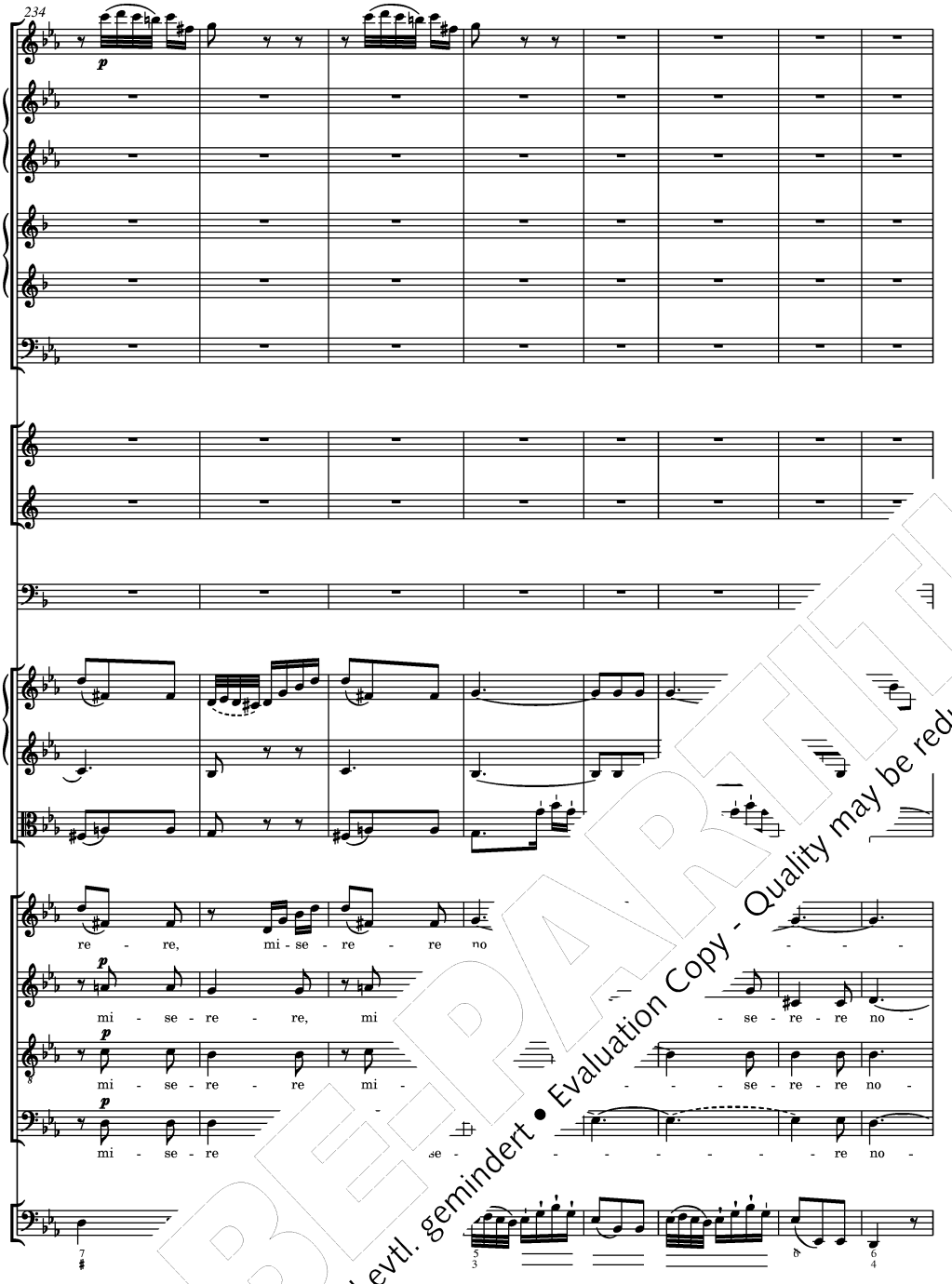


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

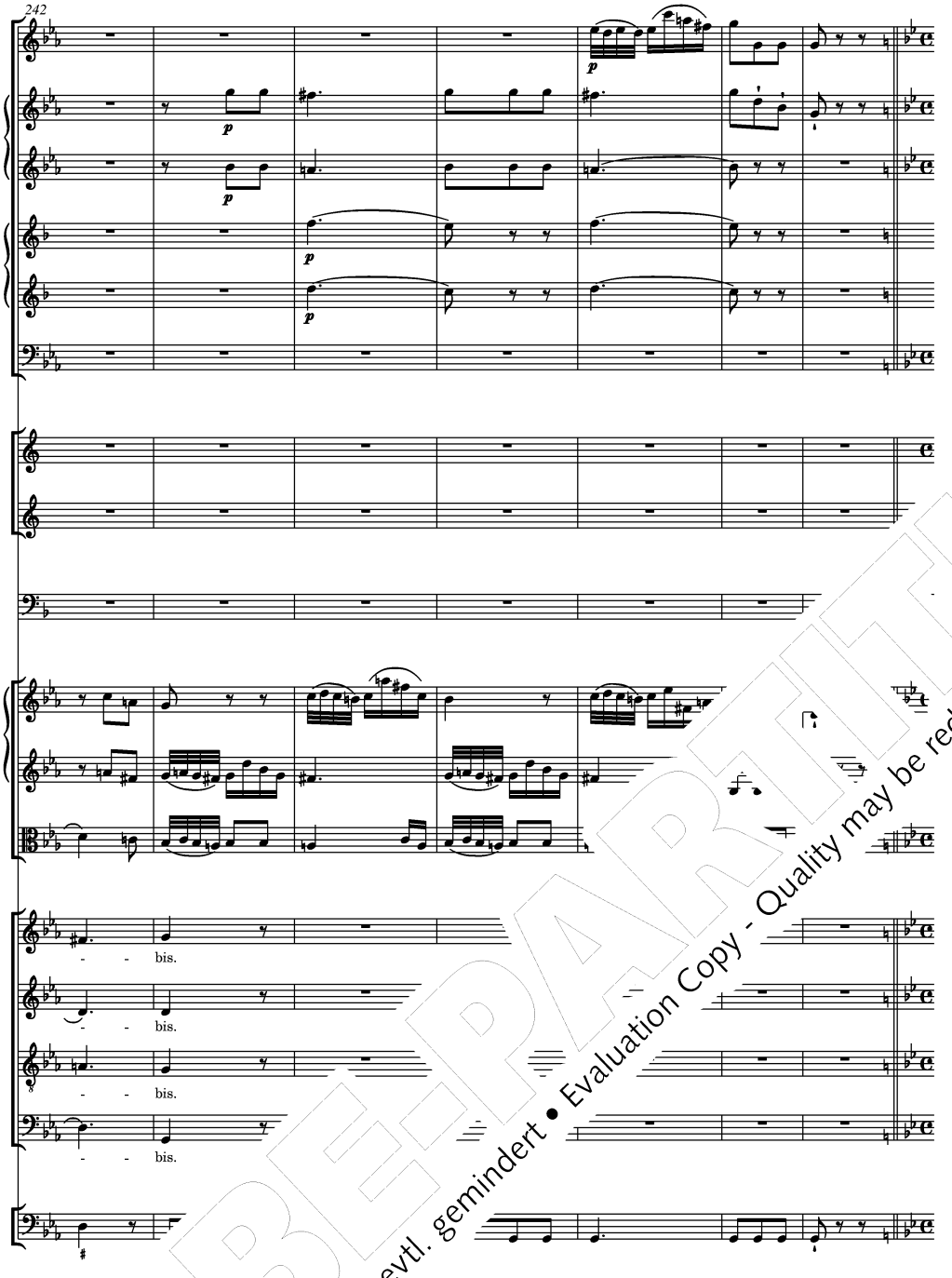


* Siehe Kritischer Bericht.

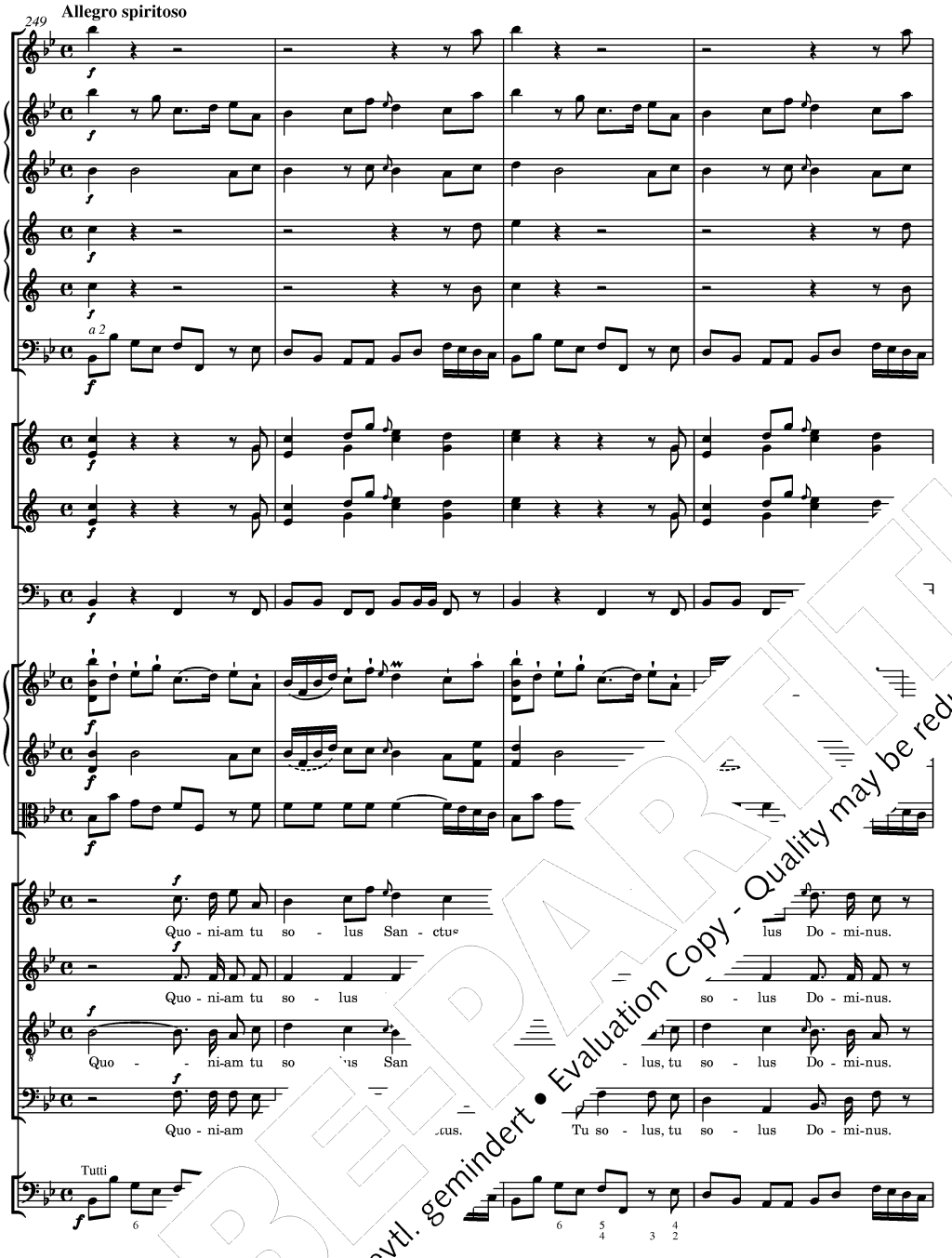
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



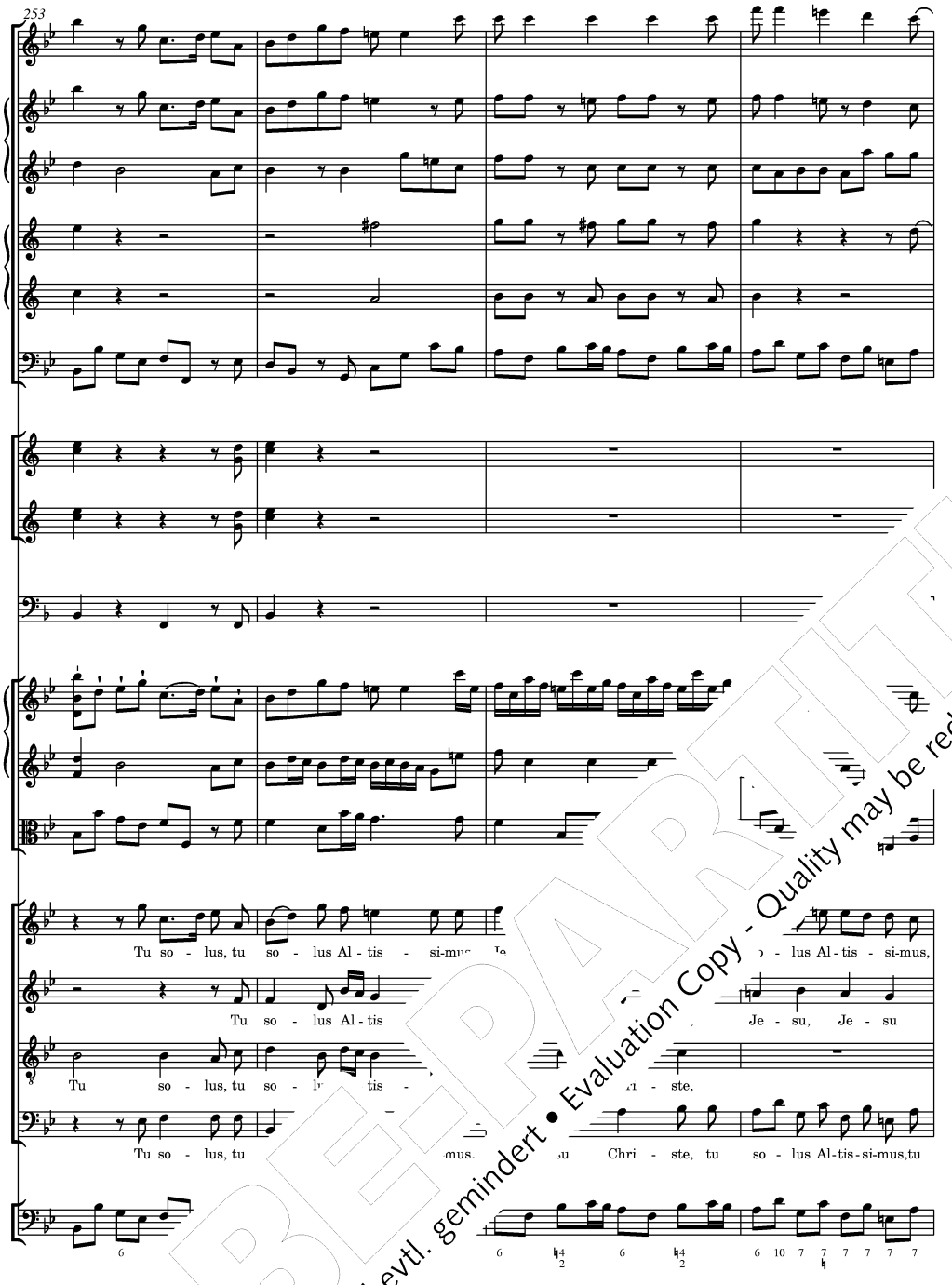
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



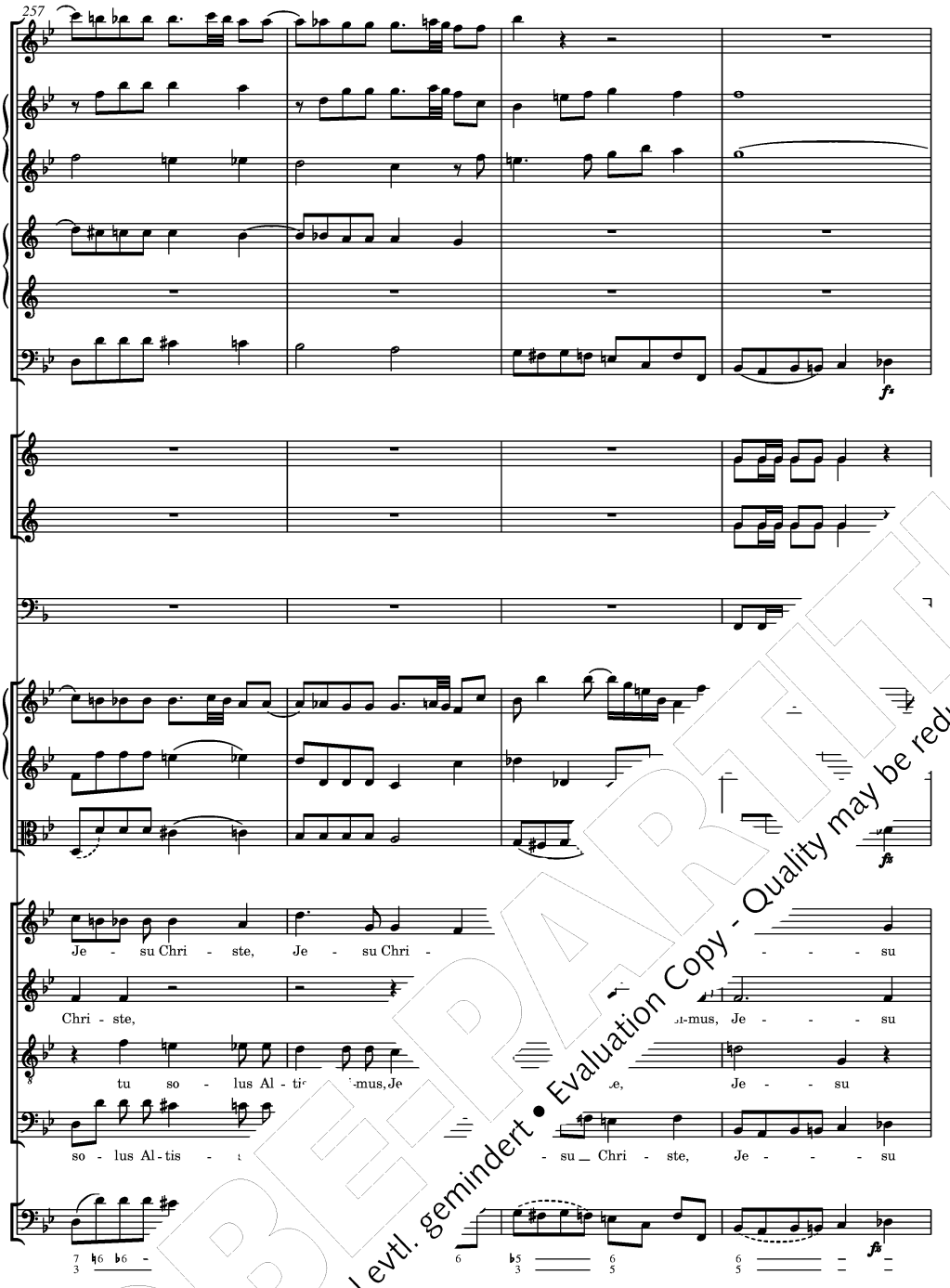
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



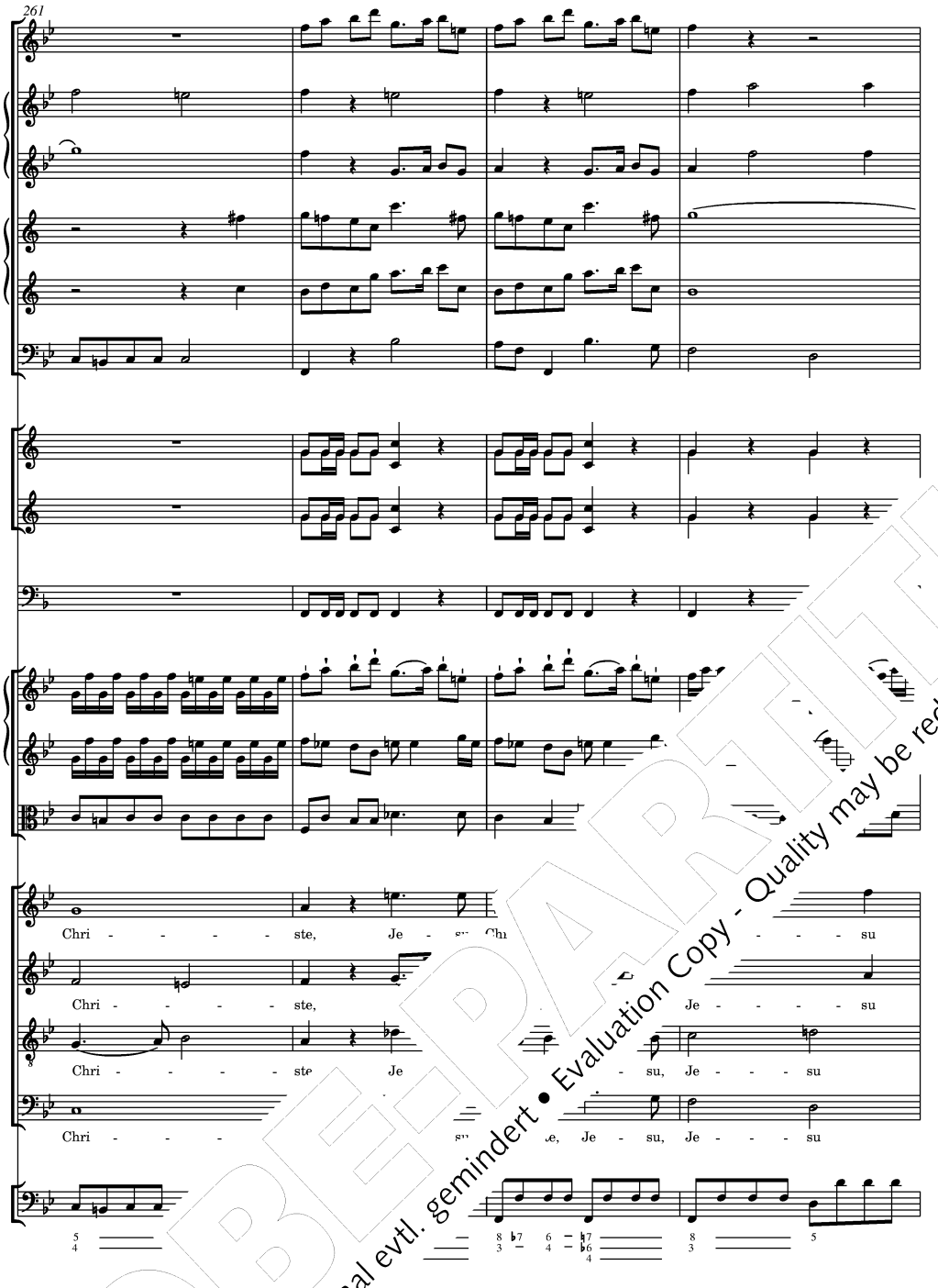
PROBEEXEMPLAR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



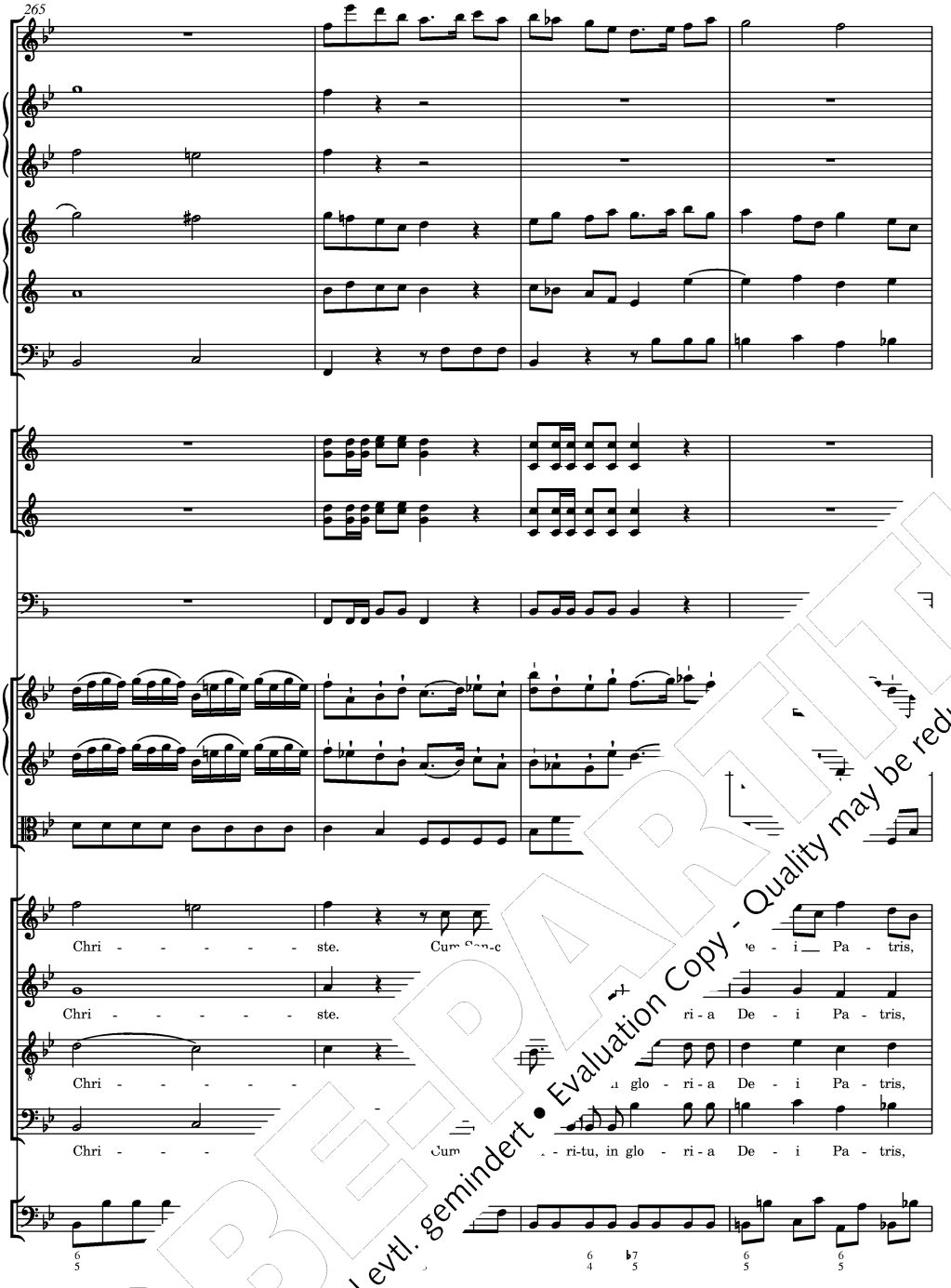
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



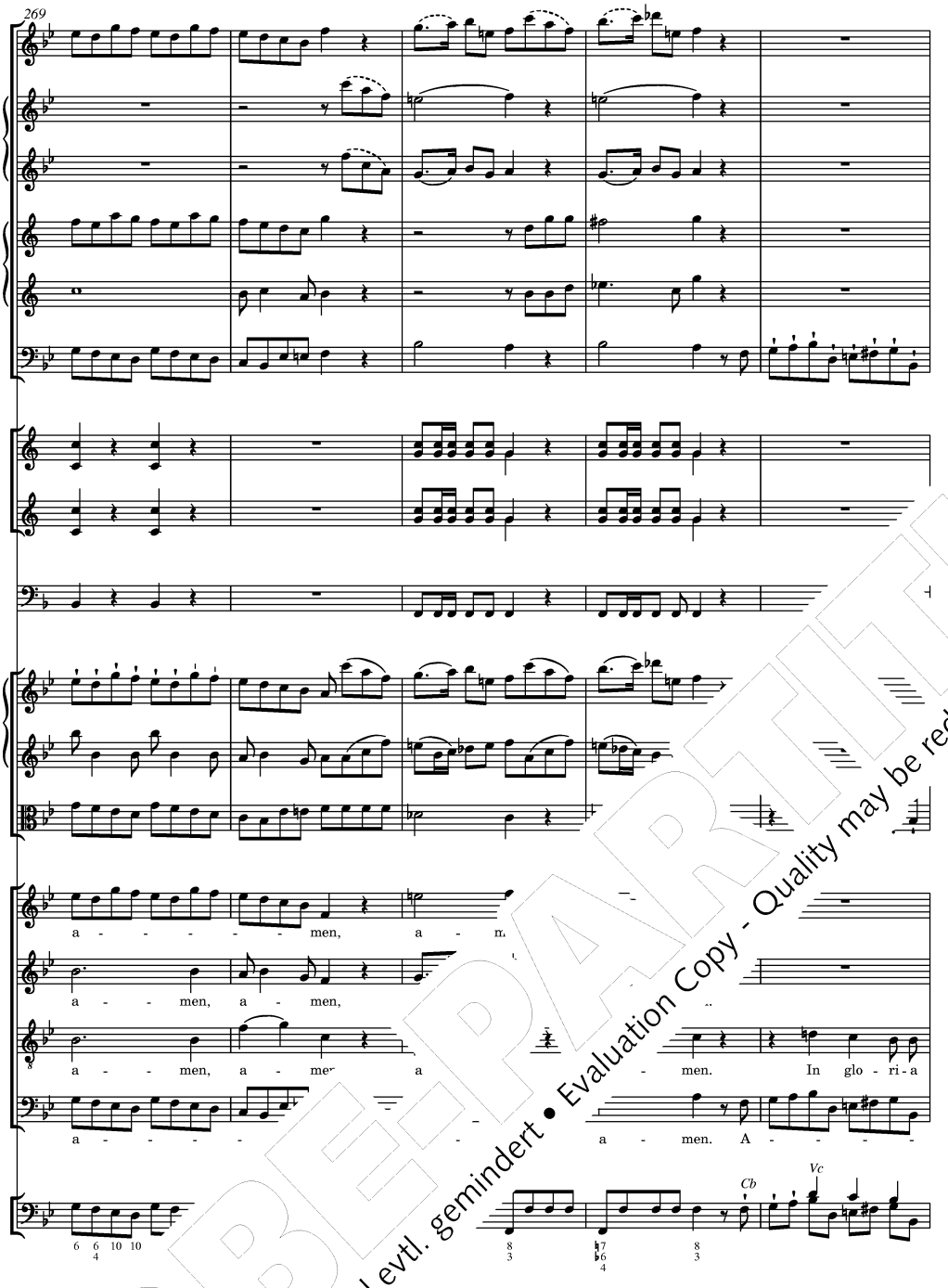
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



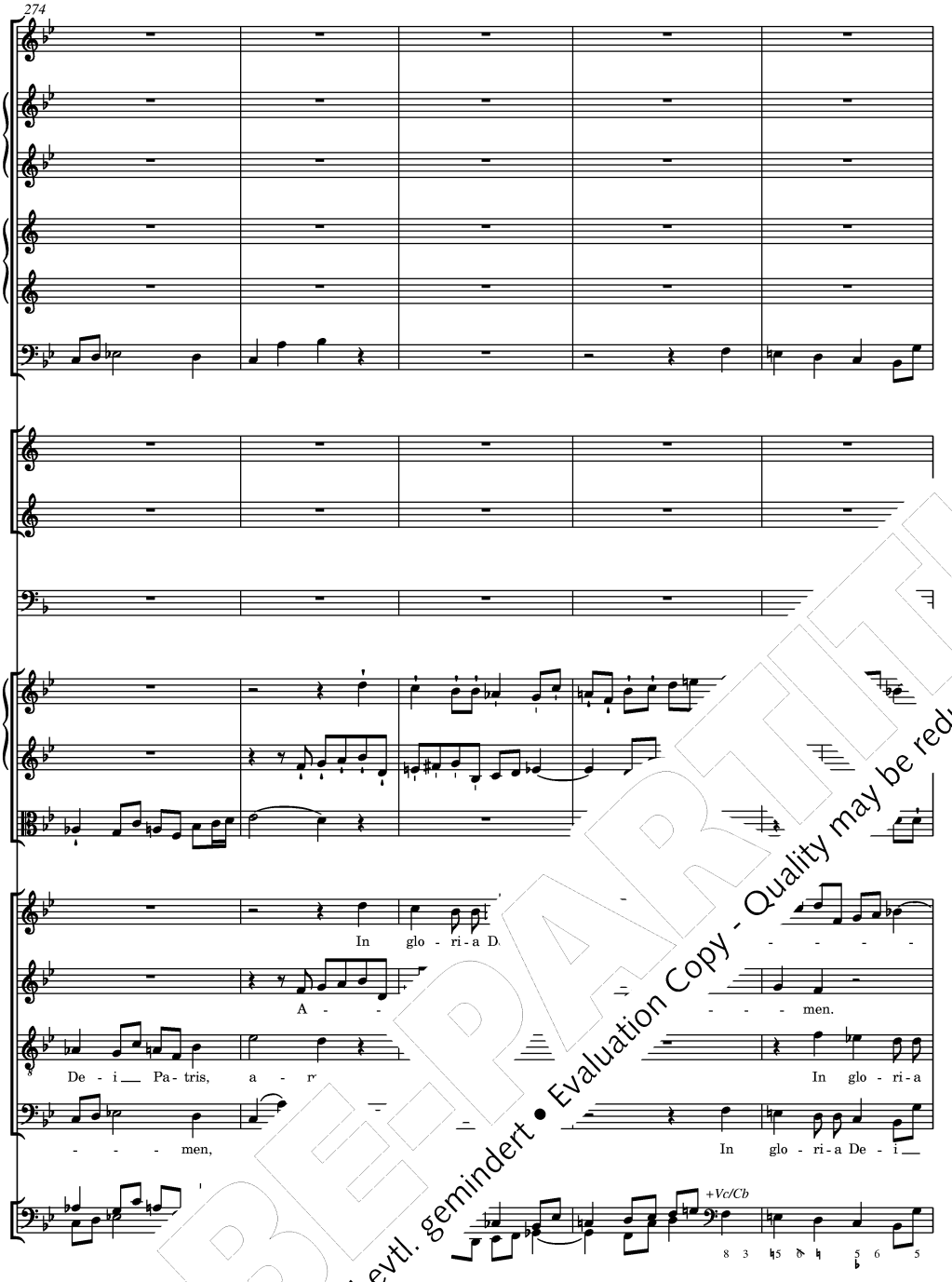
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



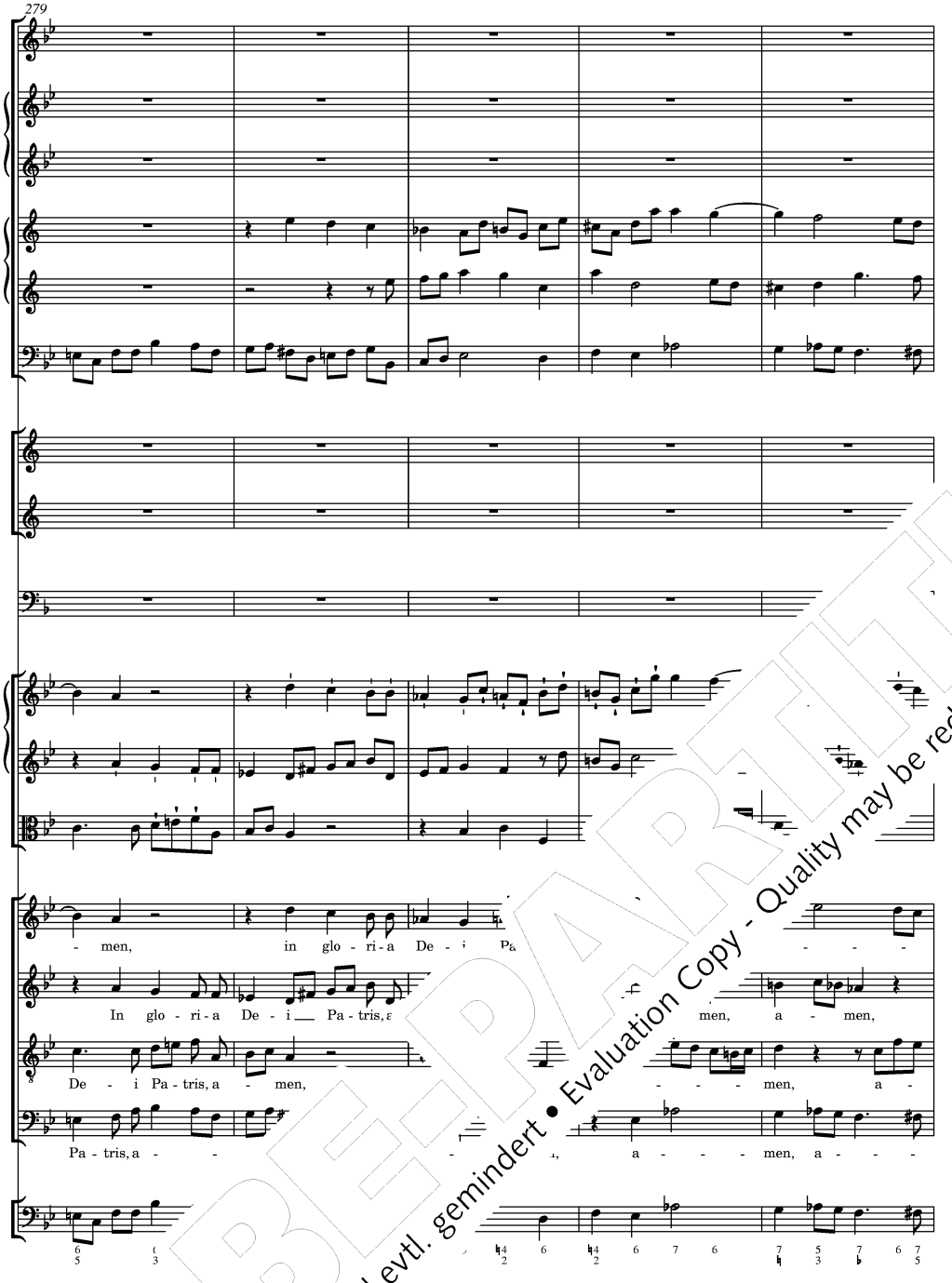
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



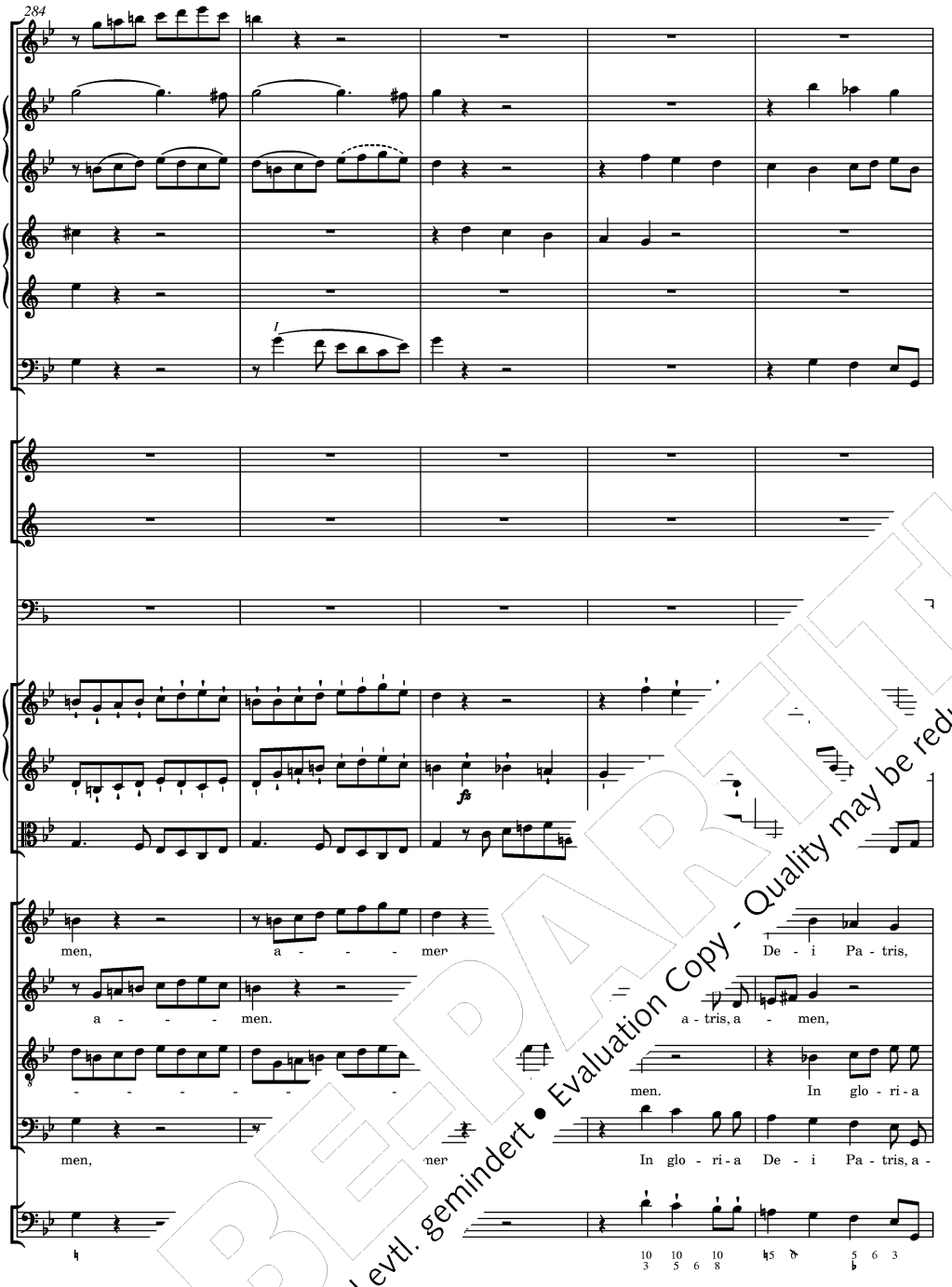
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



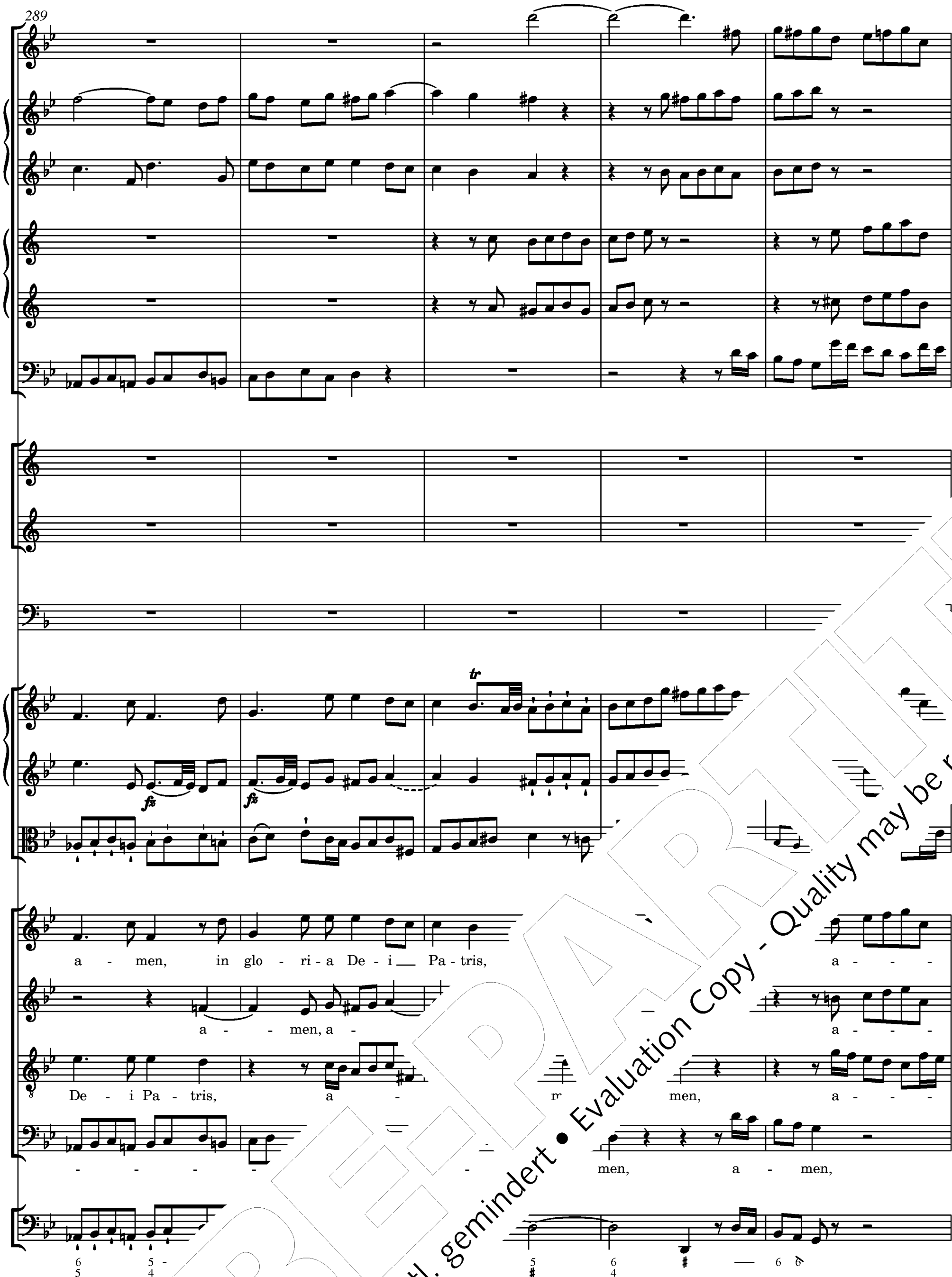
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

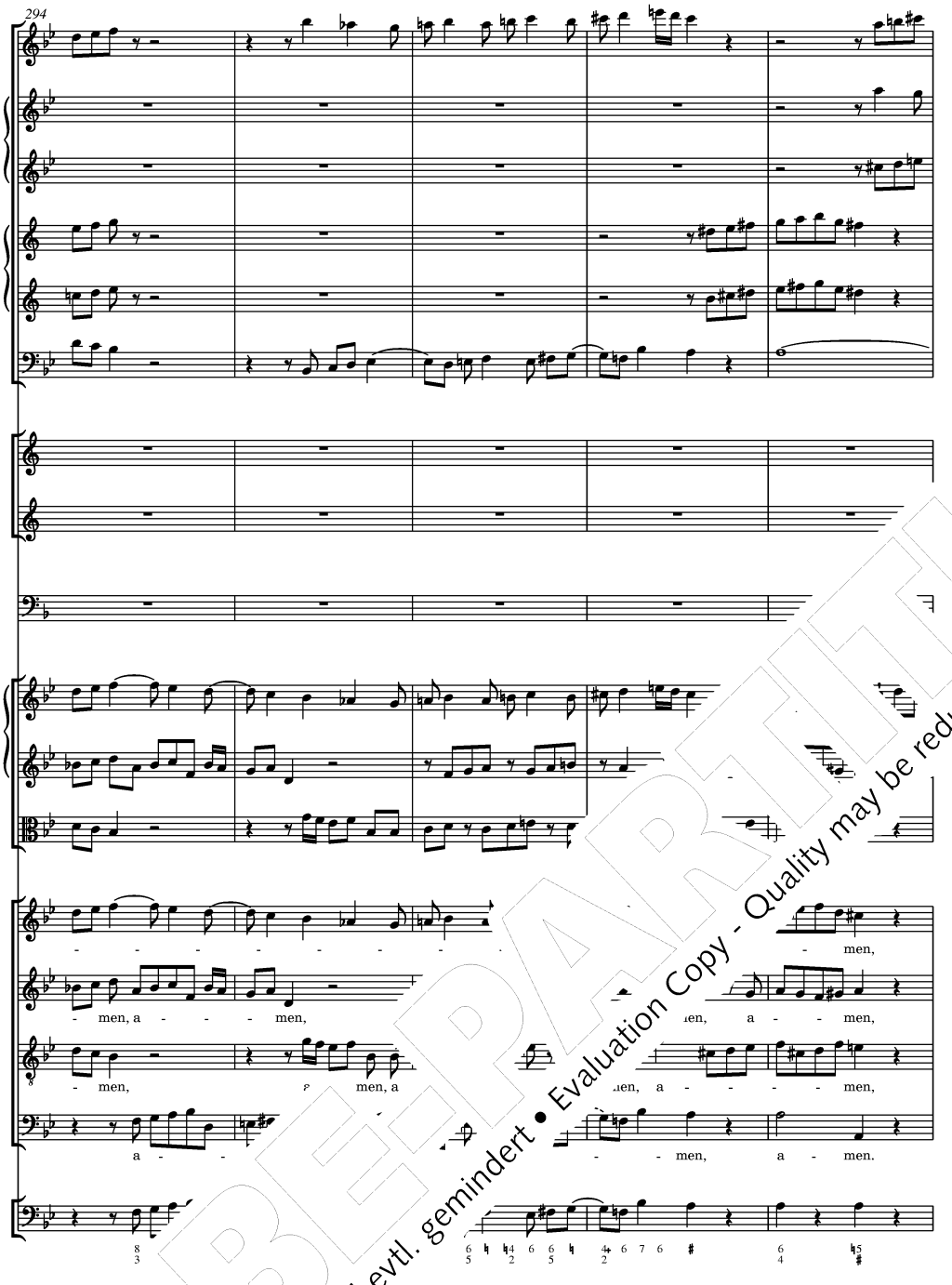


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

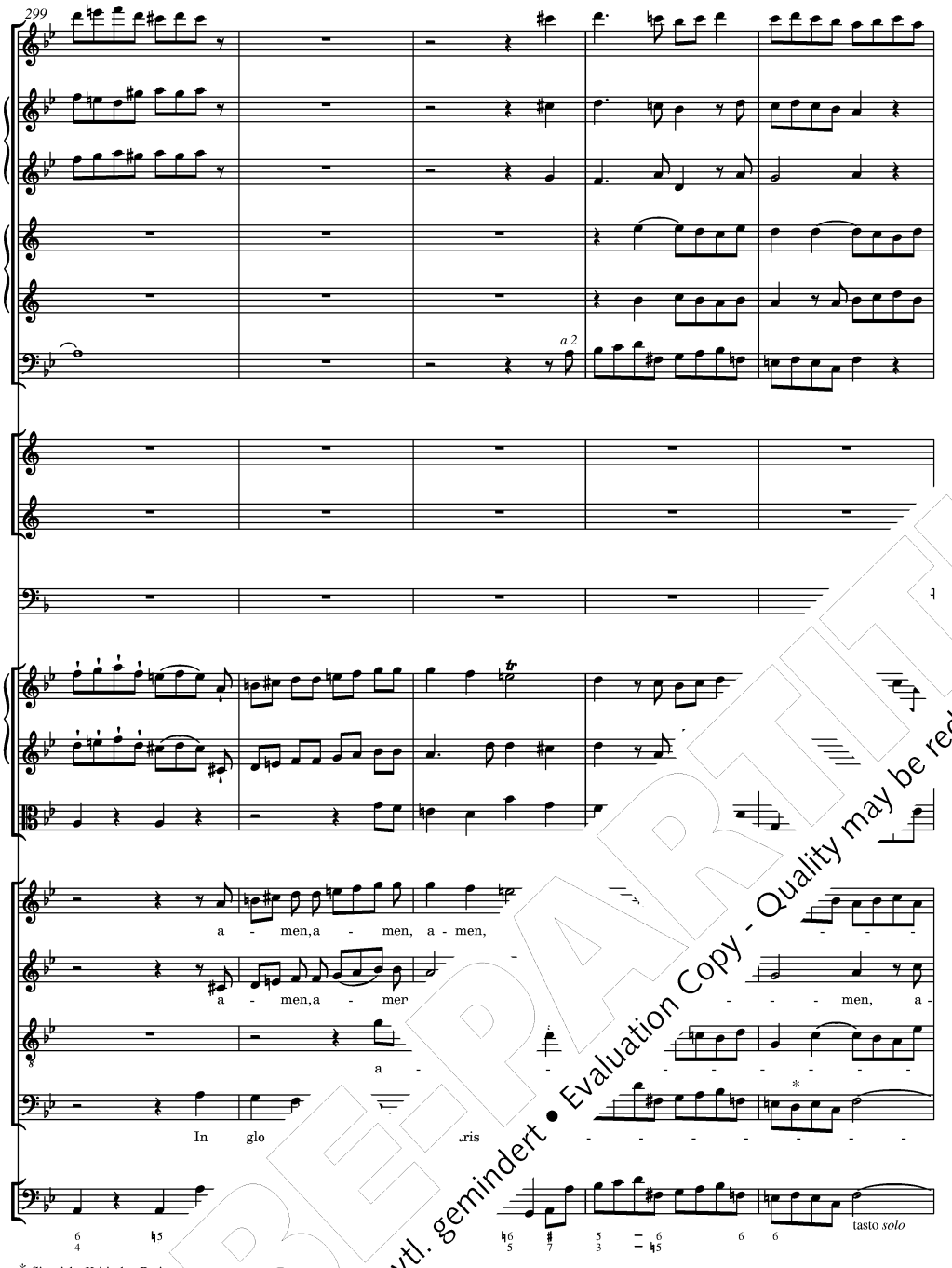


* Siehe Kritischer Bericht / …

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

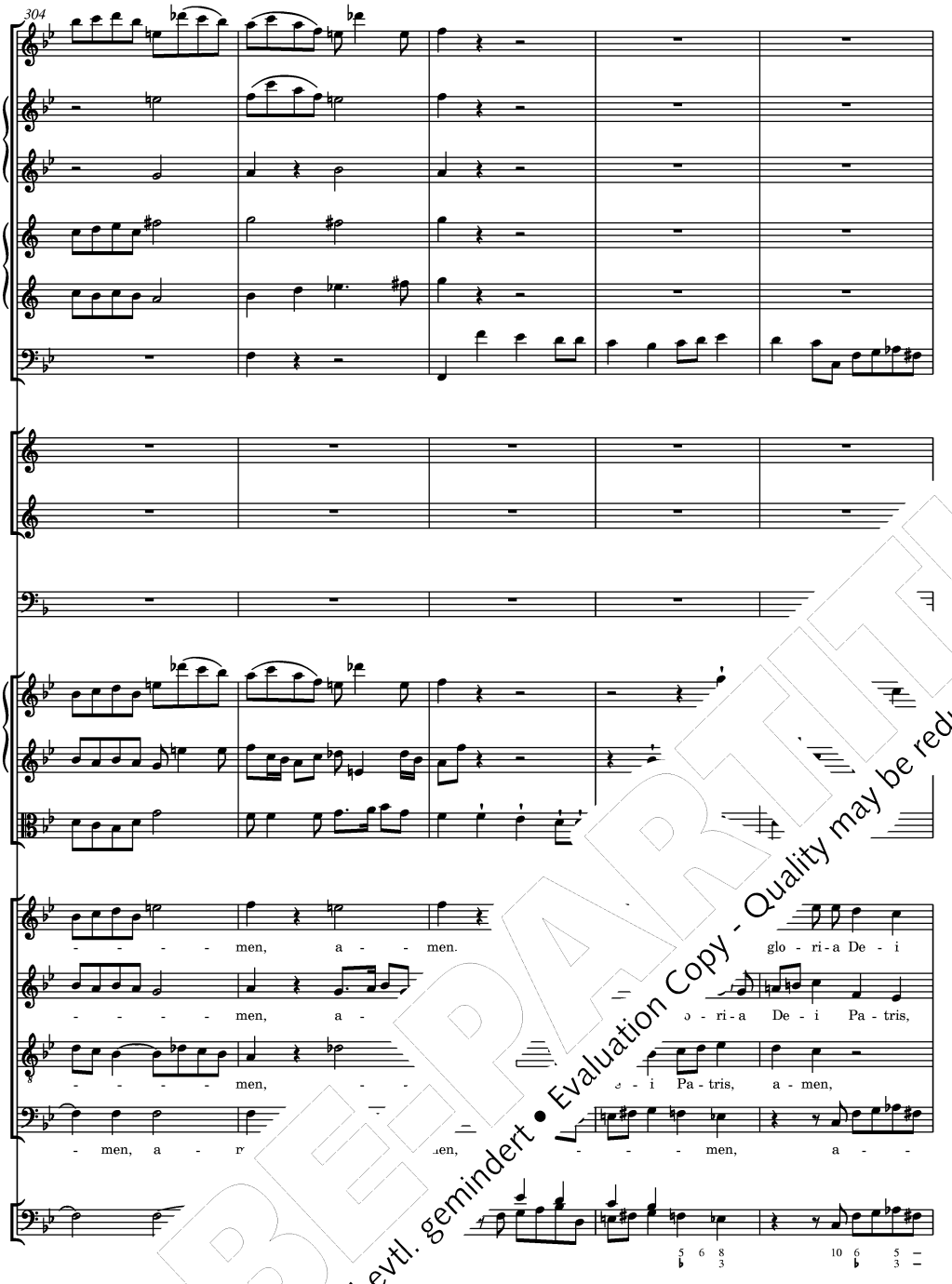


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

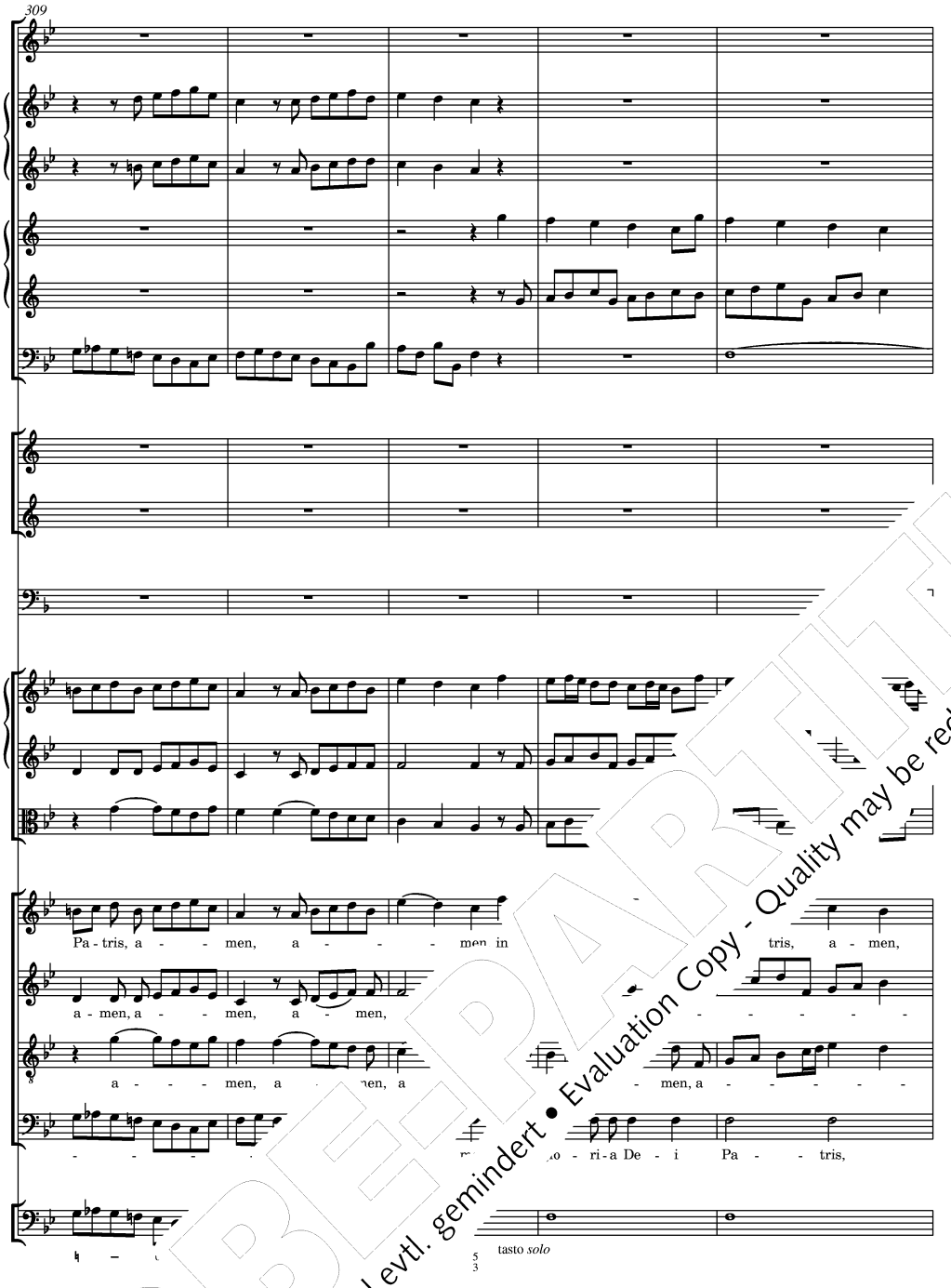


* Sic; siehe Kritischer Beric.

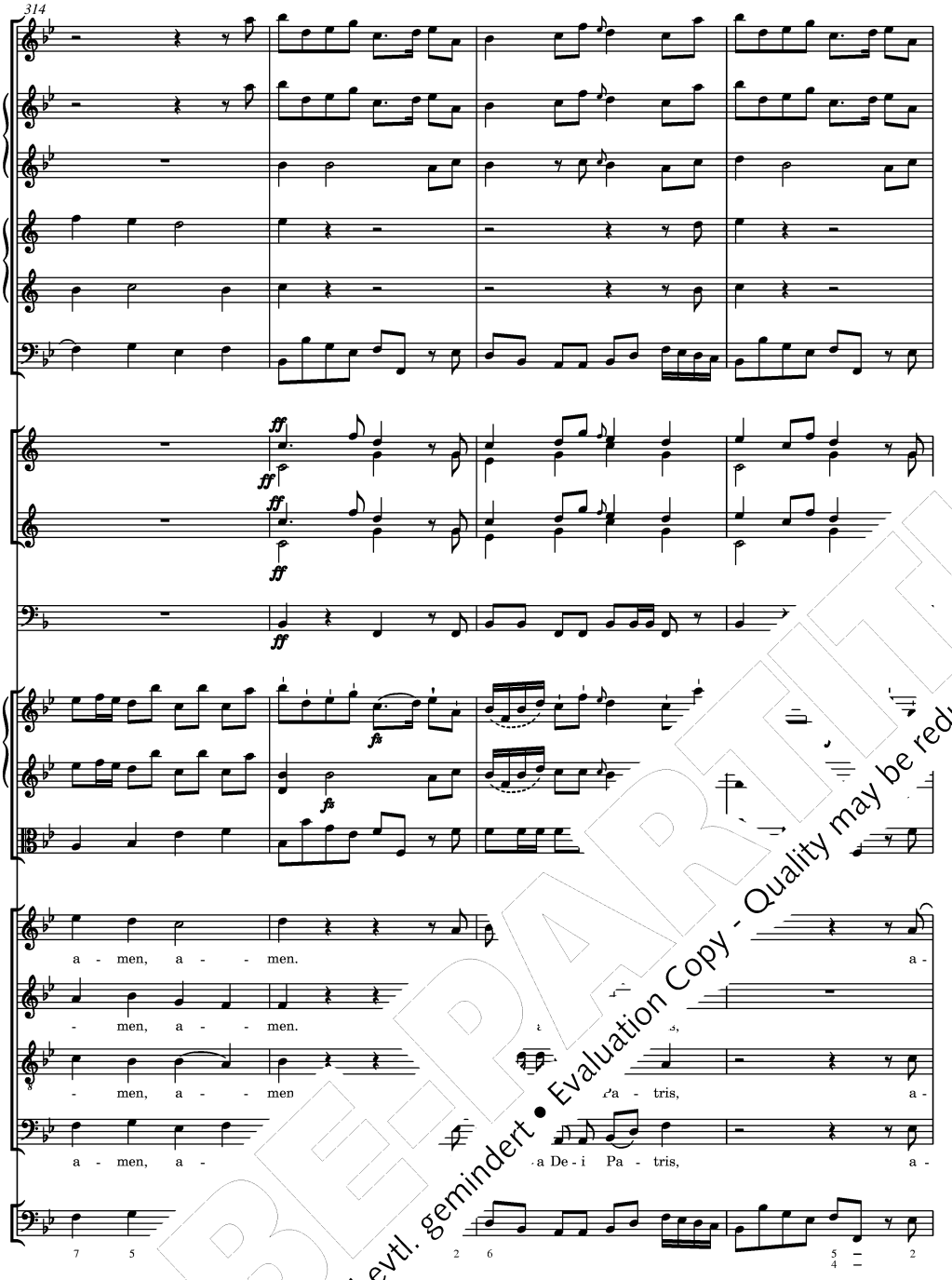
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



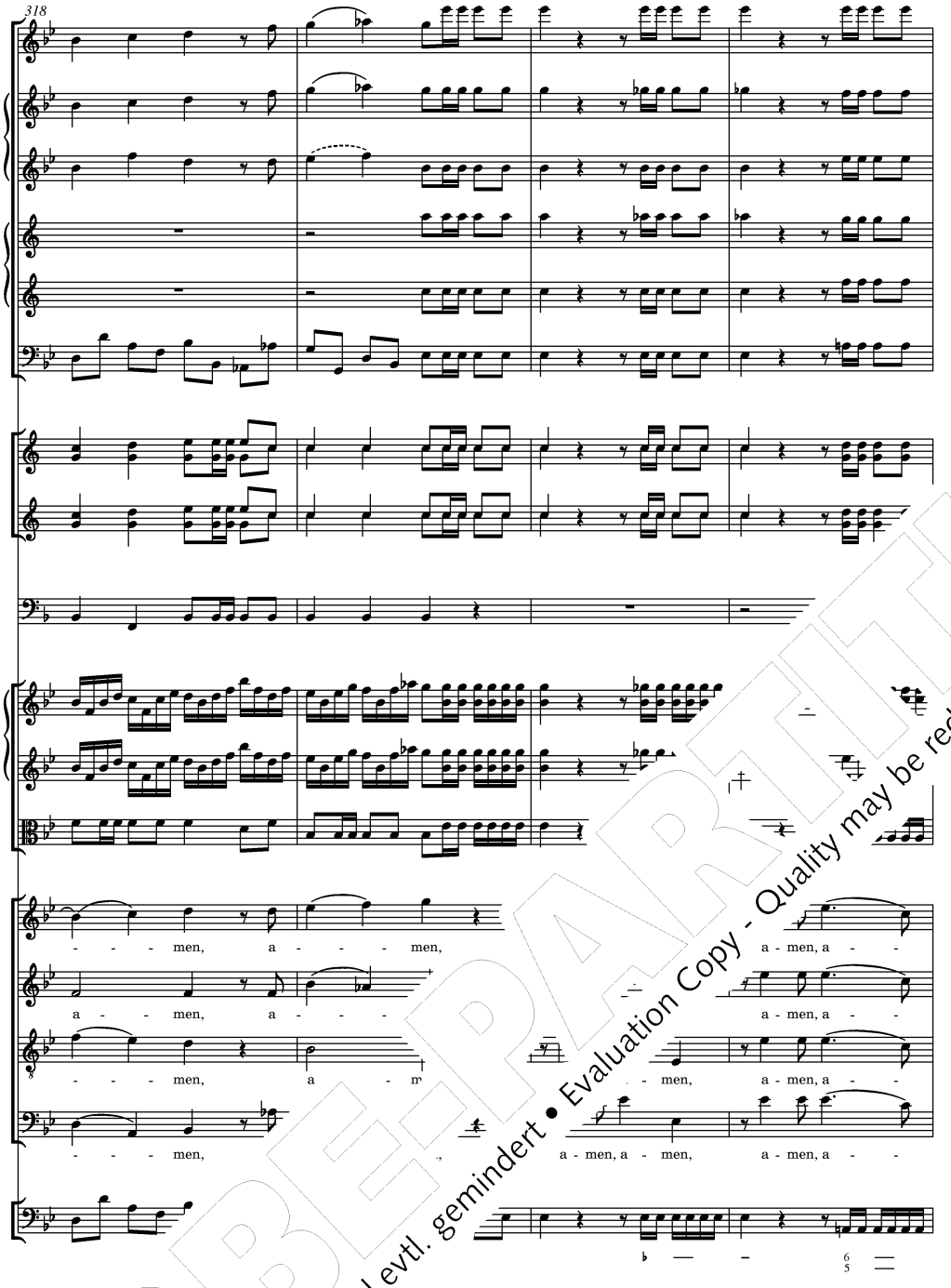
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



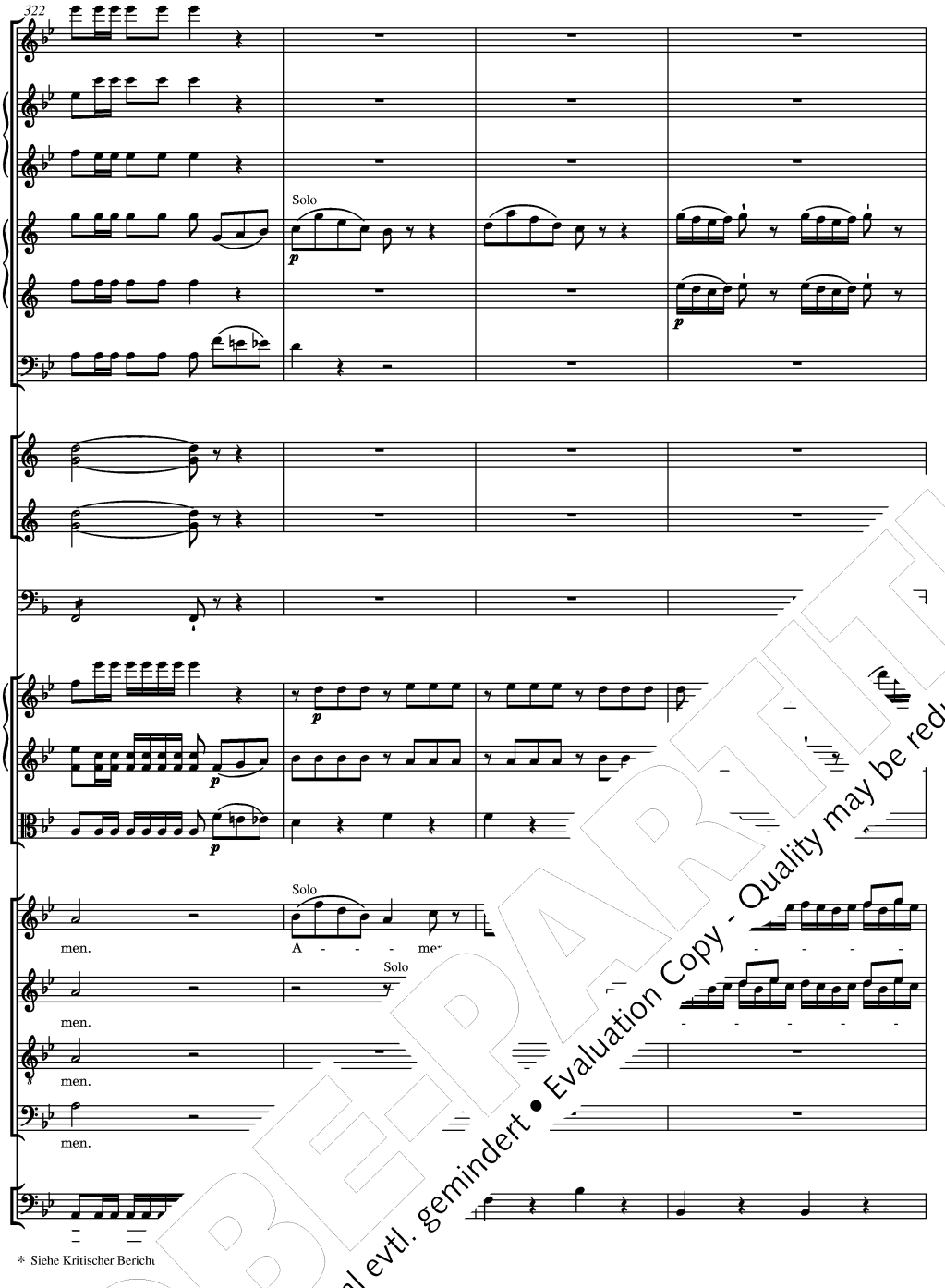
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

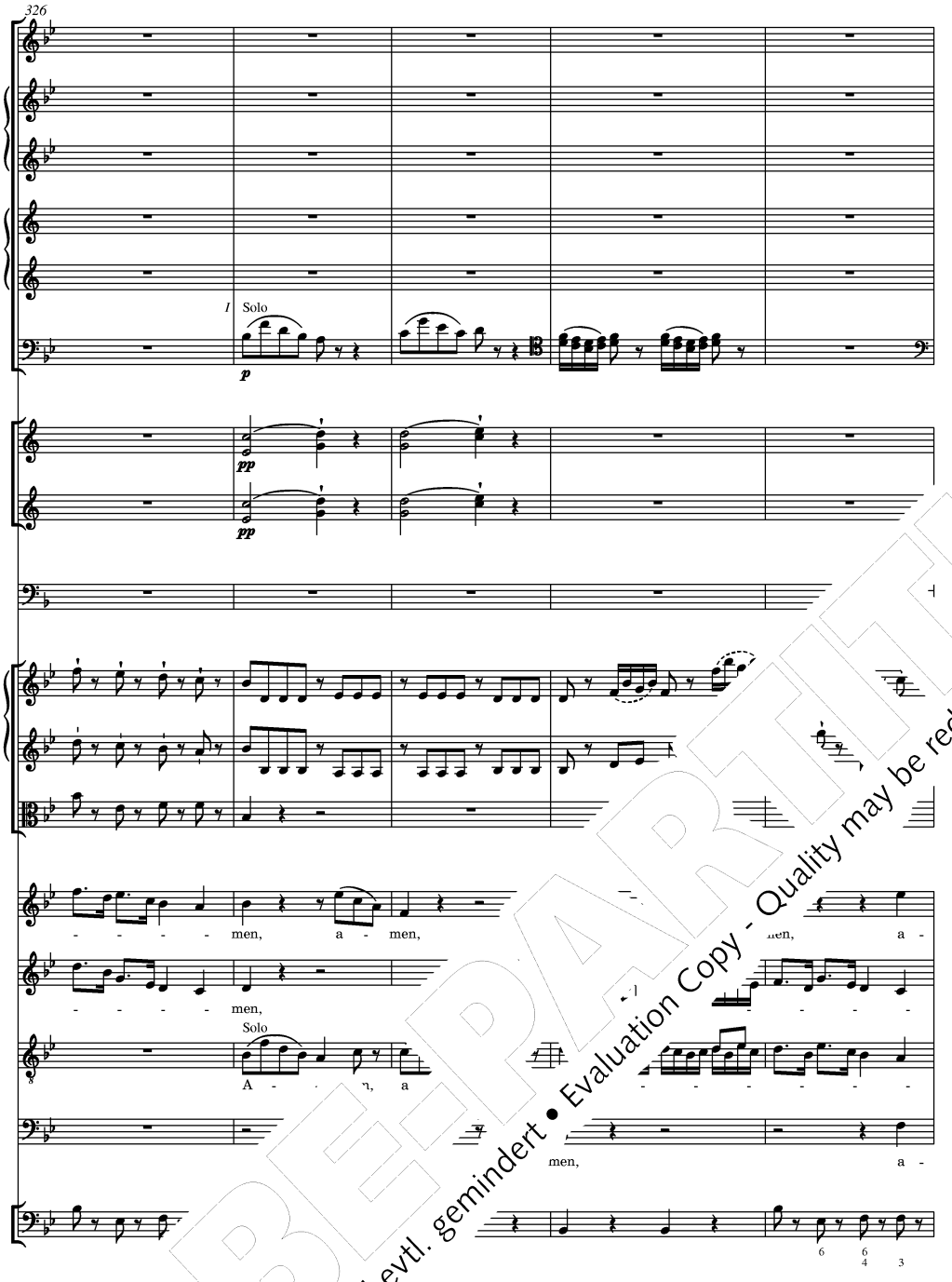


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

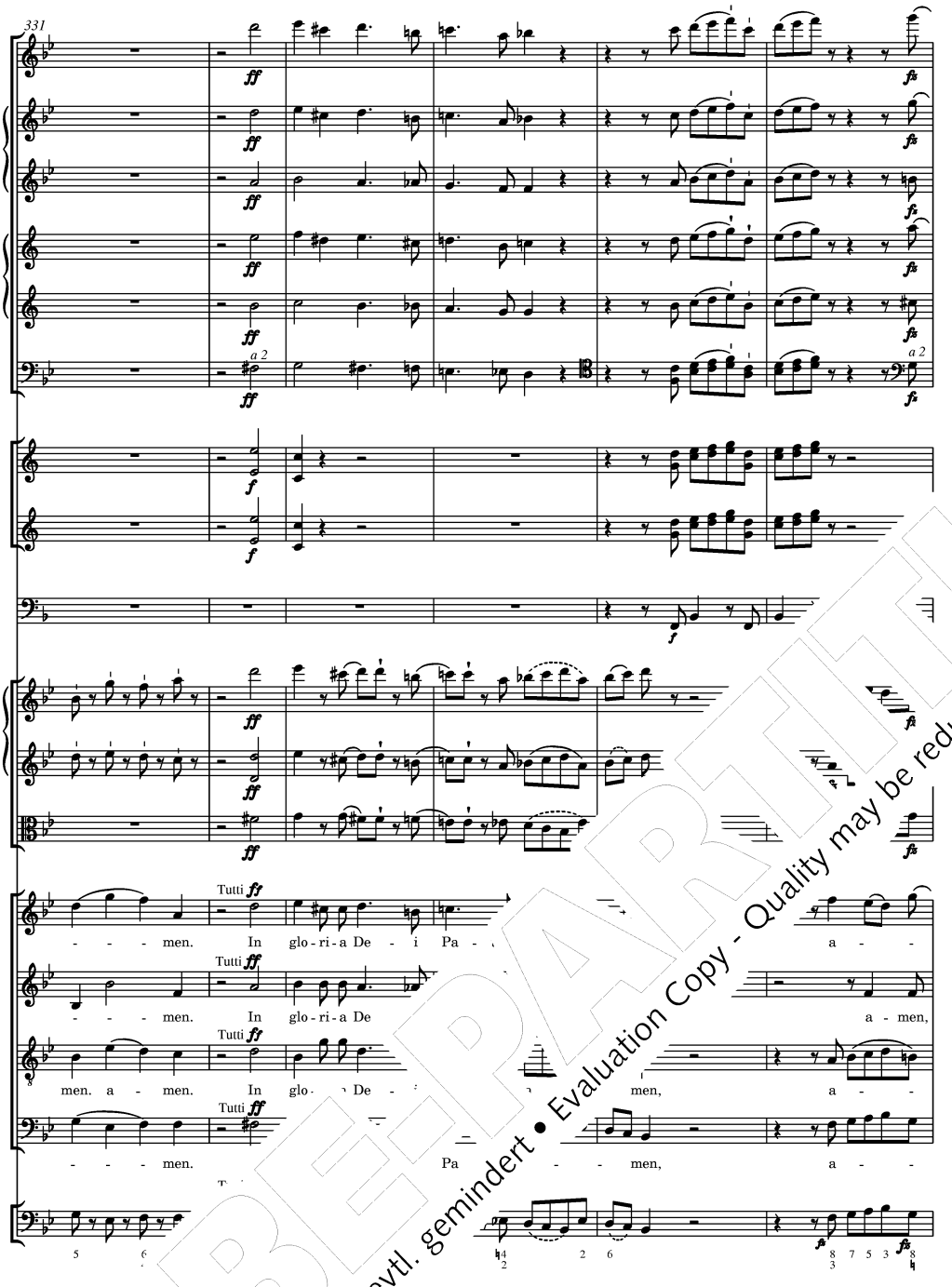


* Siehe Kritischer Bericht

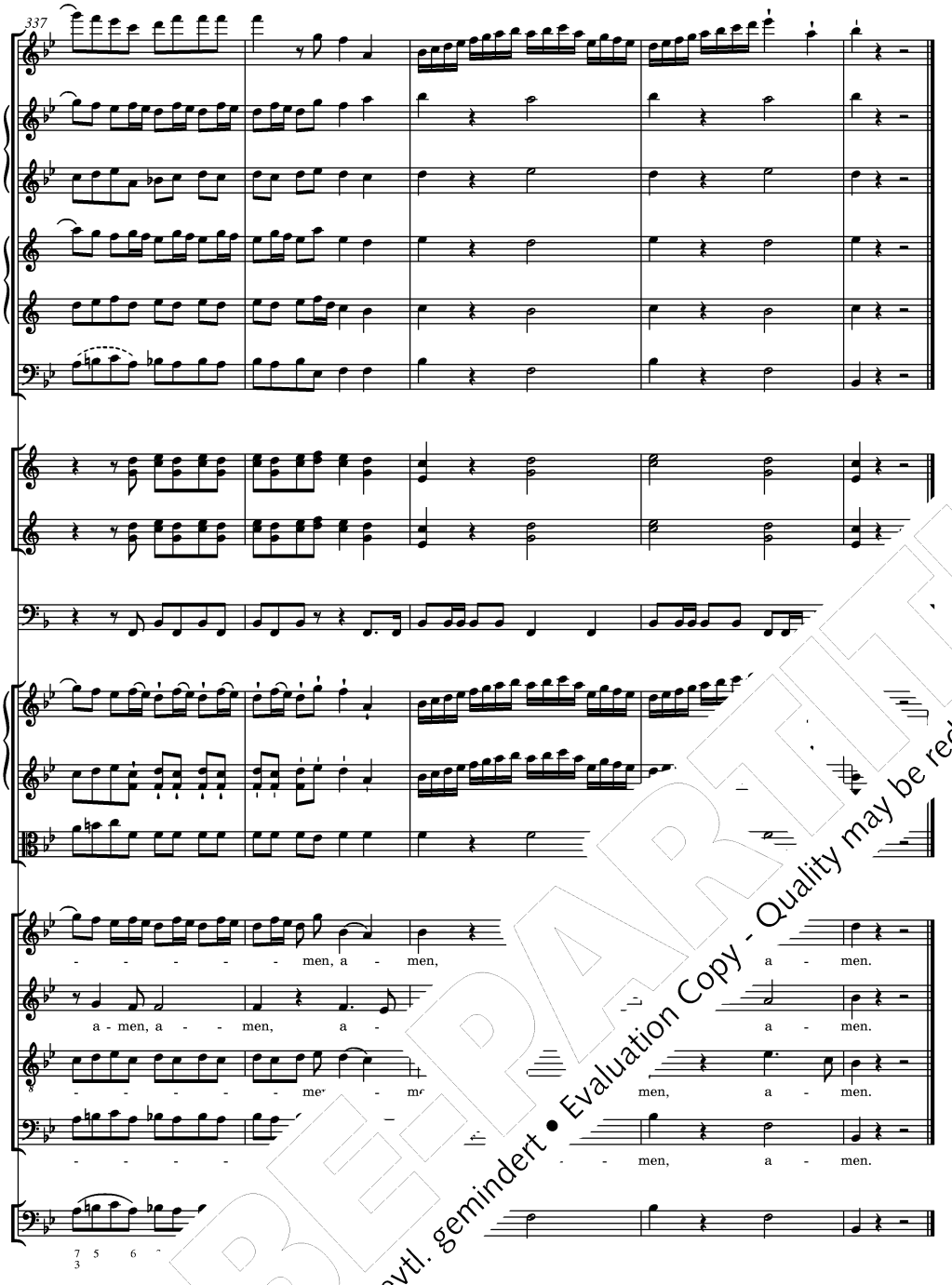
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

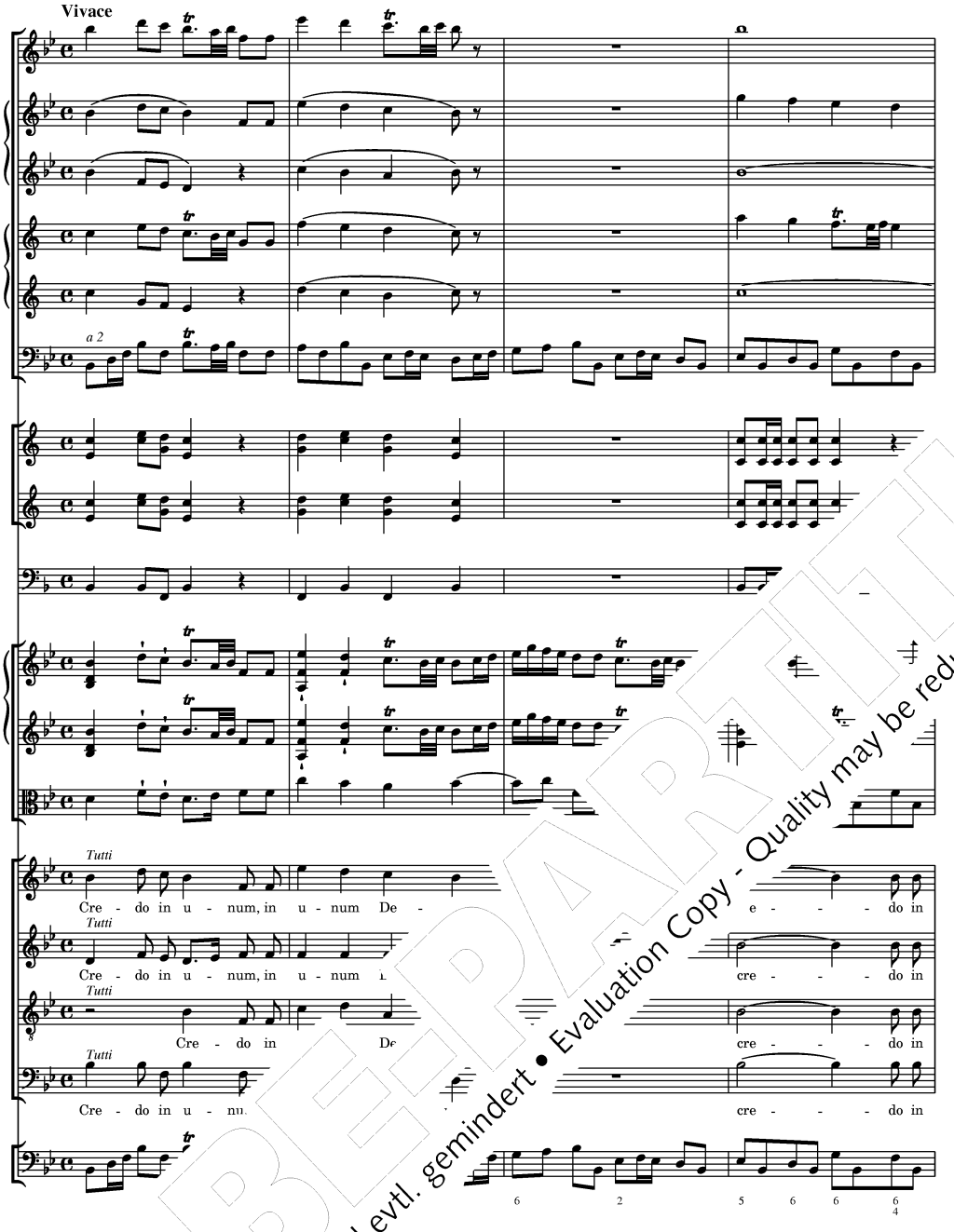


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

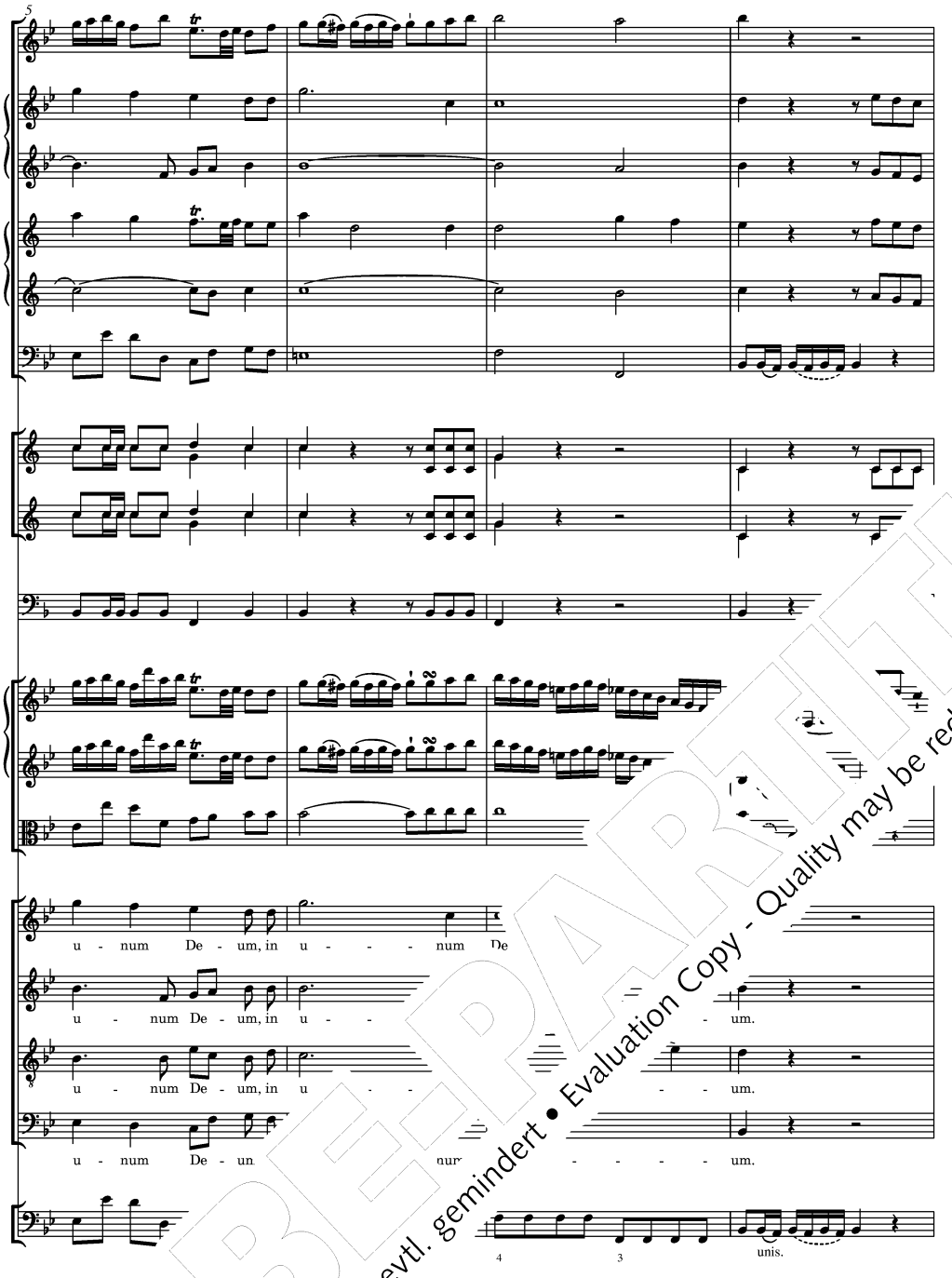


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

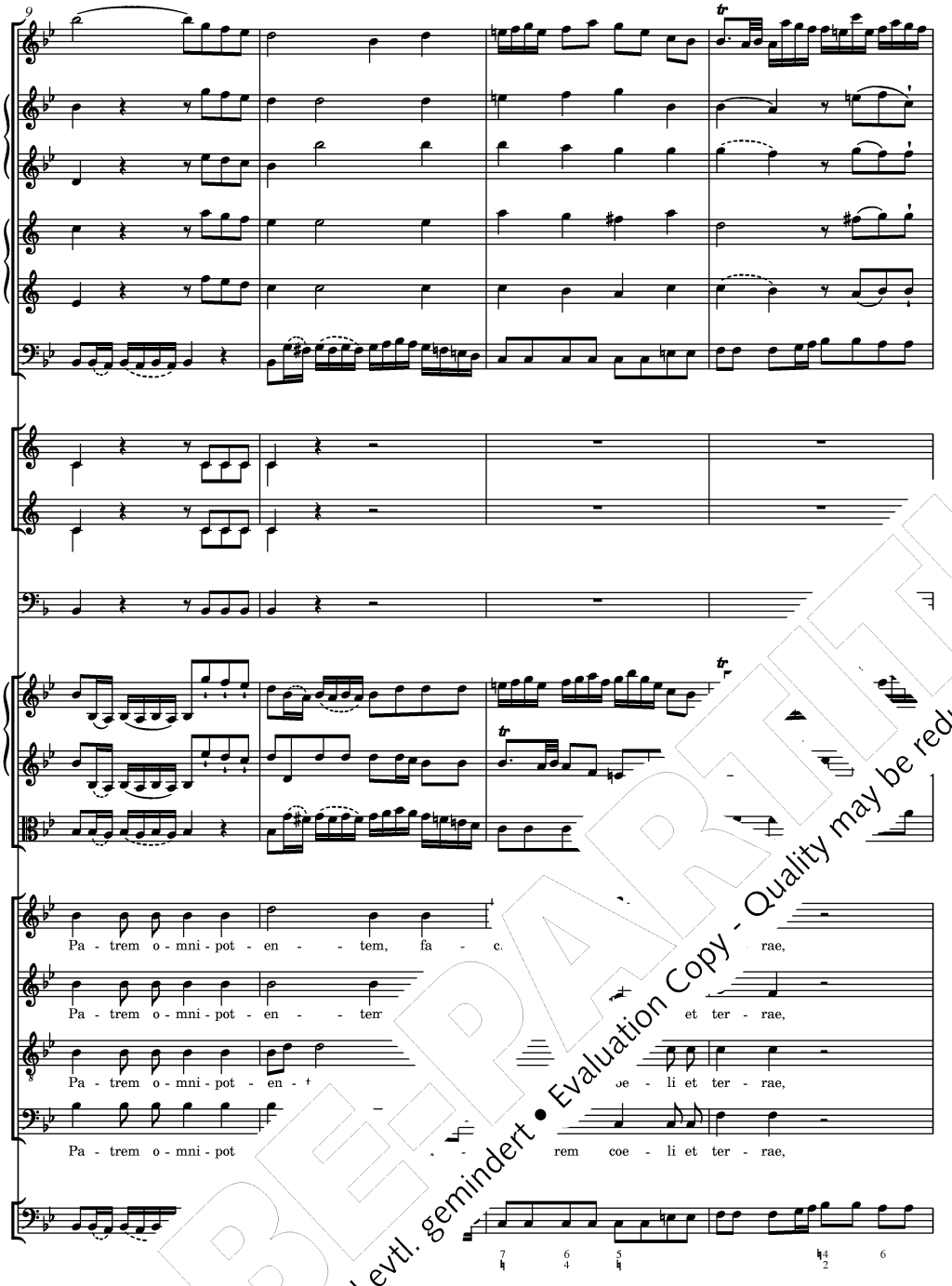
5. Credo in unum Deum



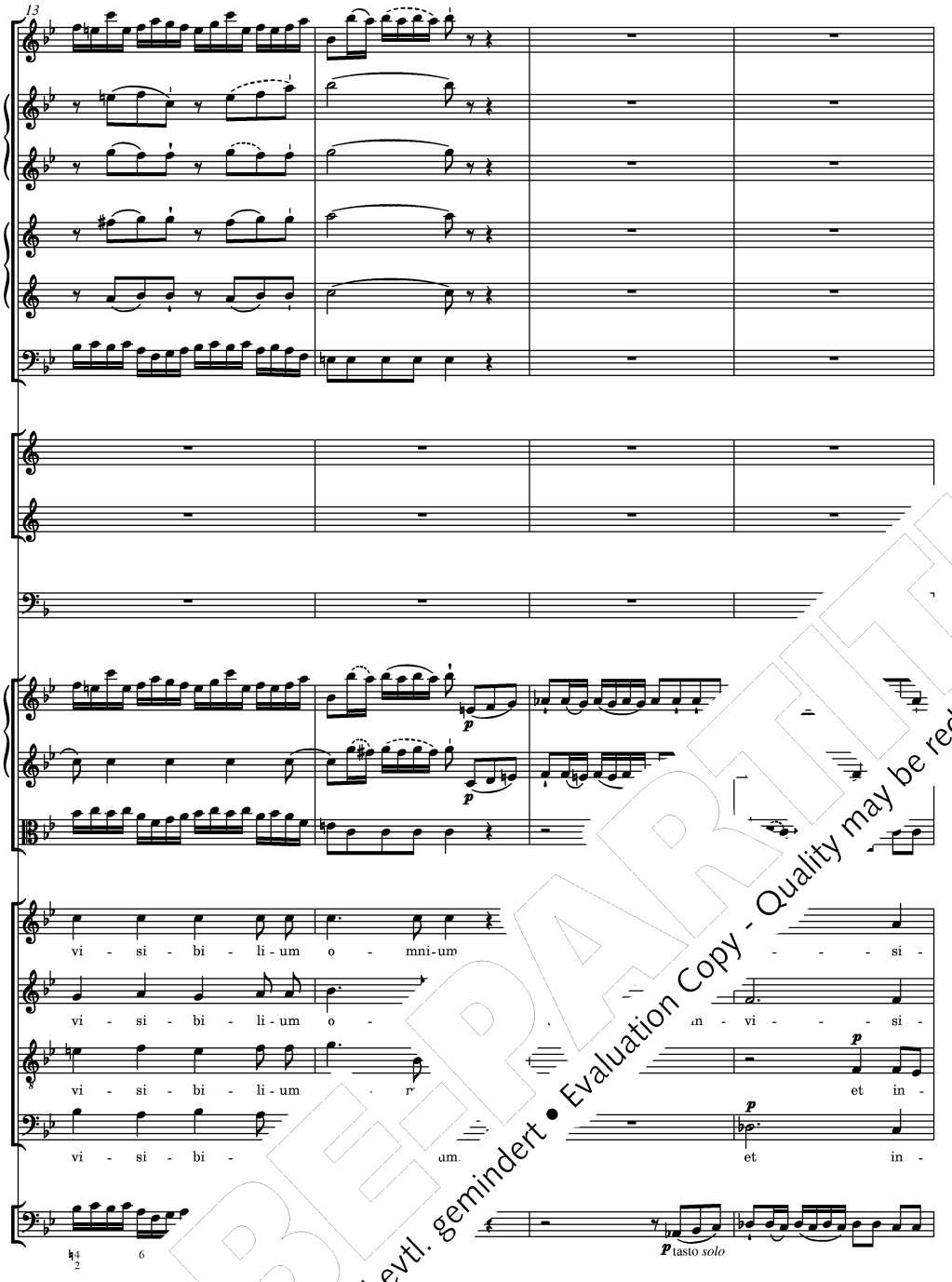
PROBEEXEMPLAR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



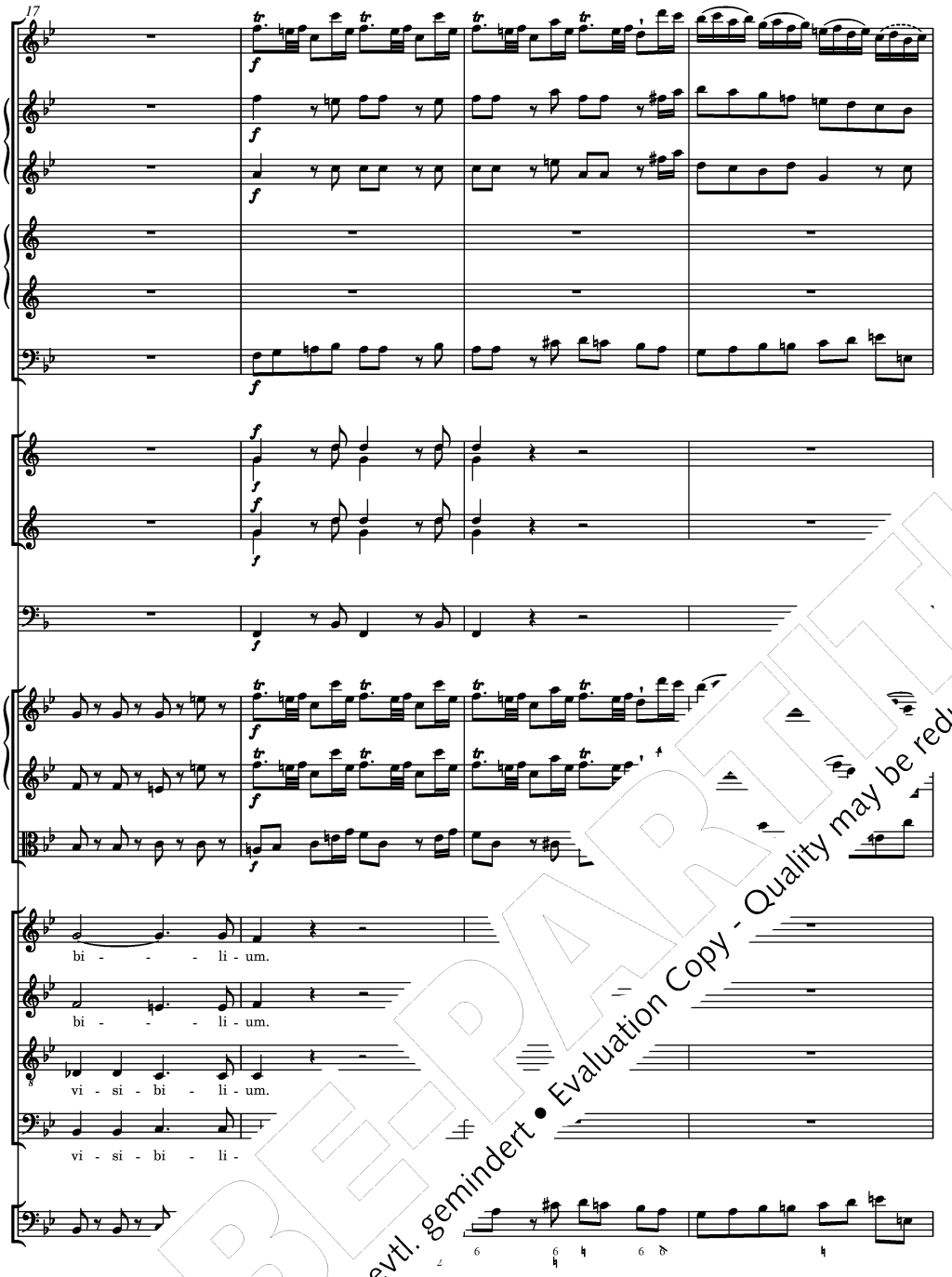
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



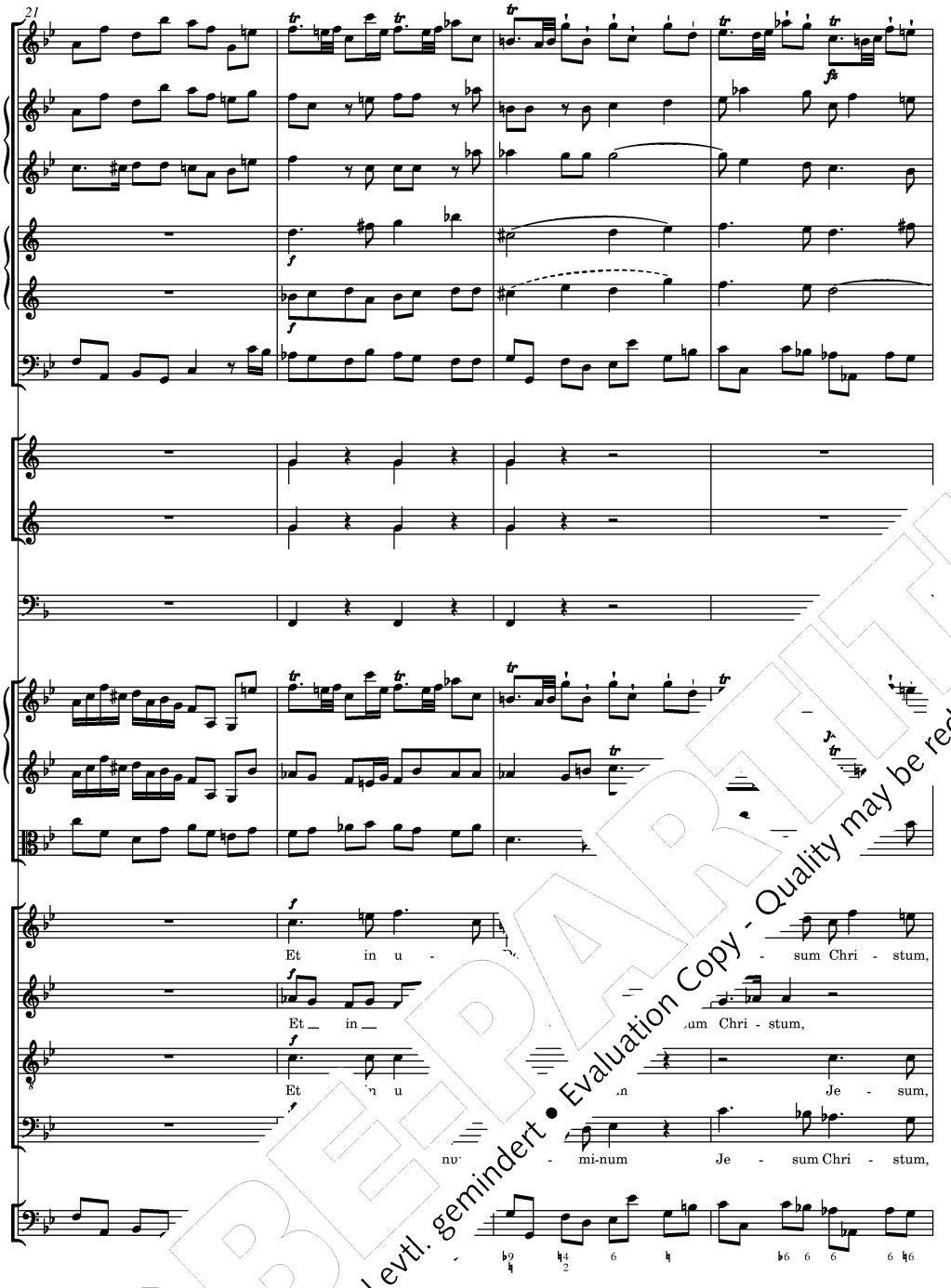
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



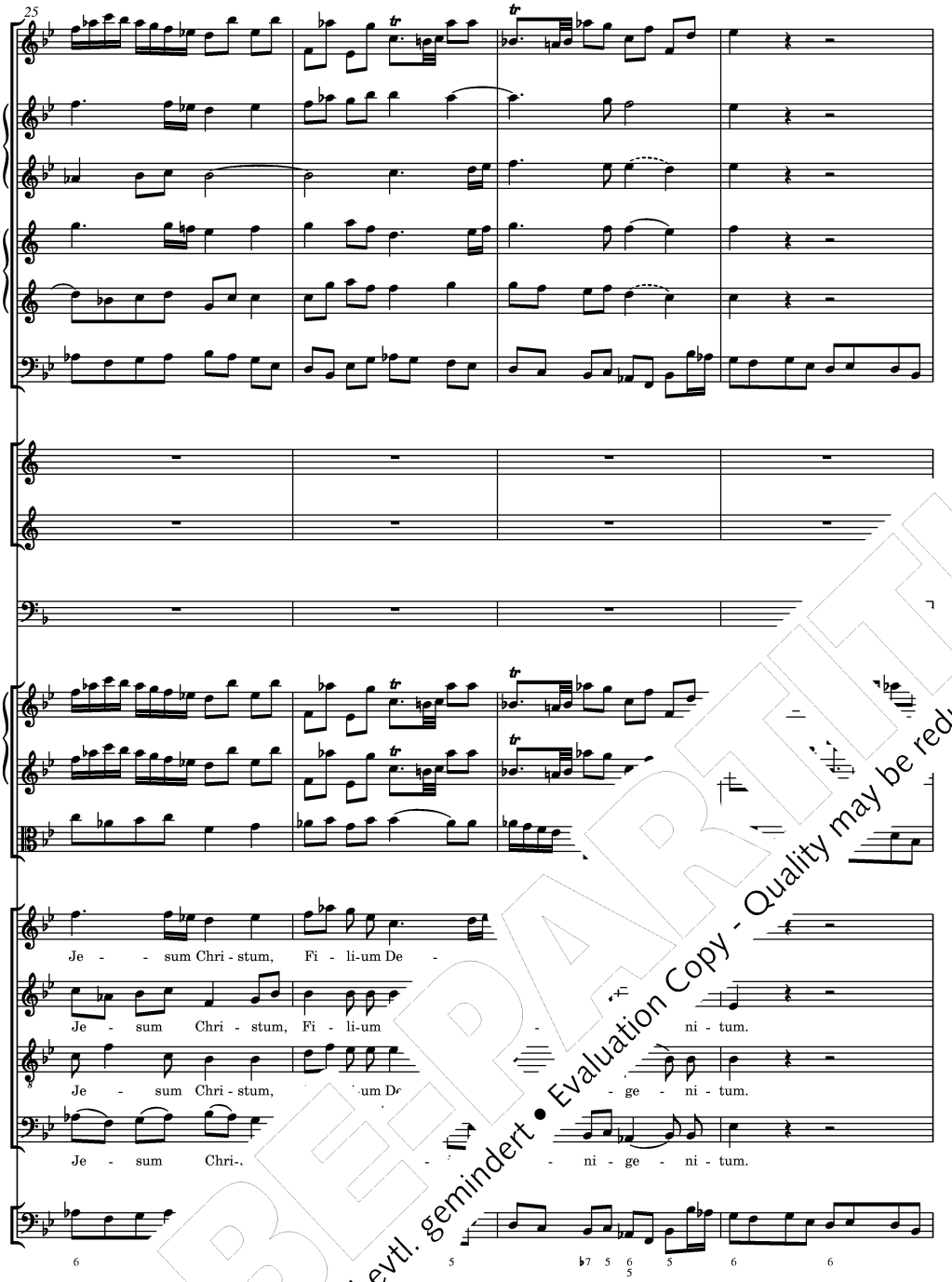
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



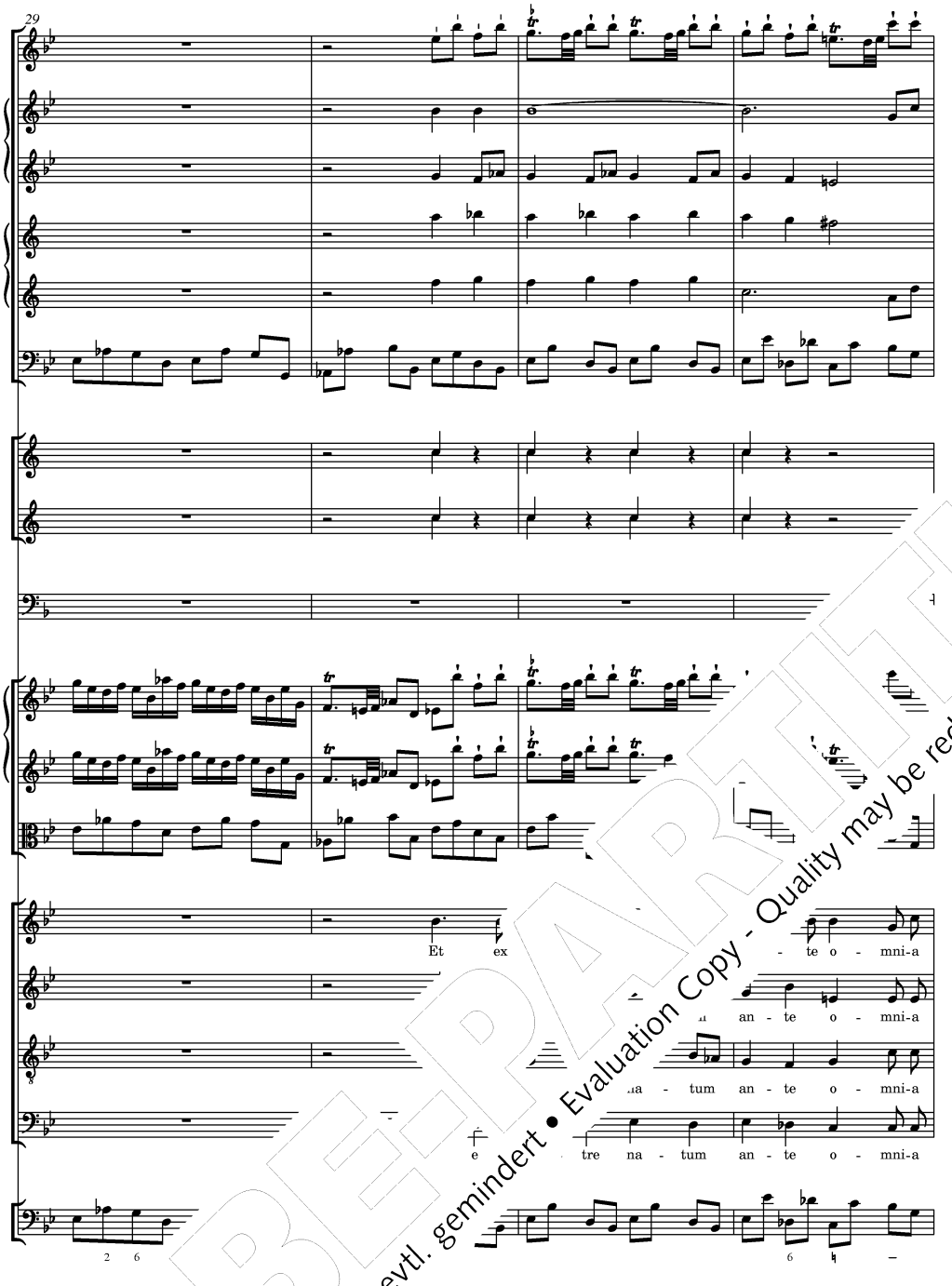
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



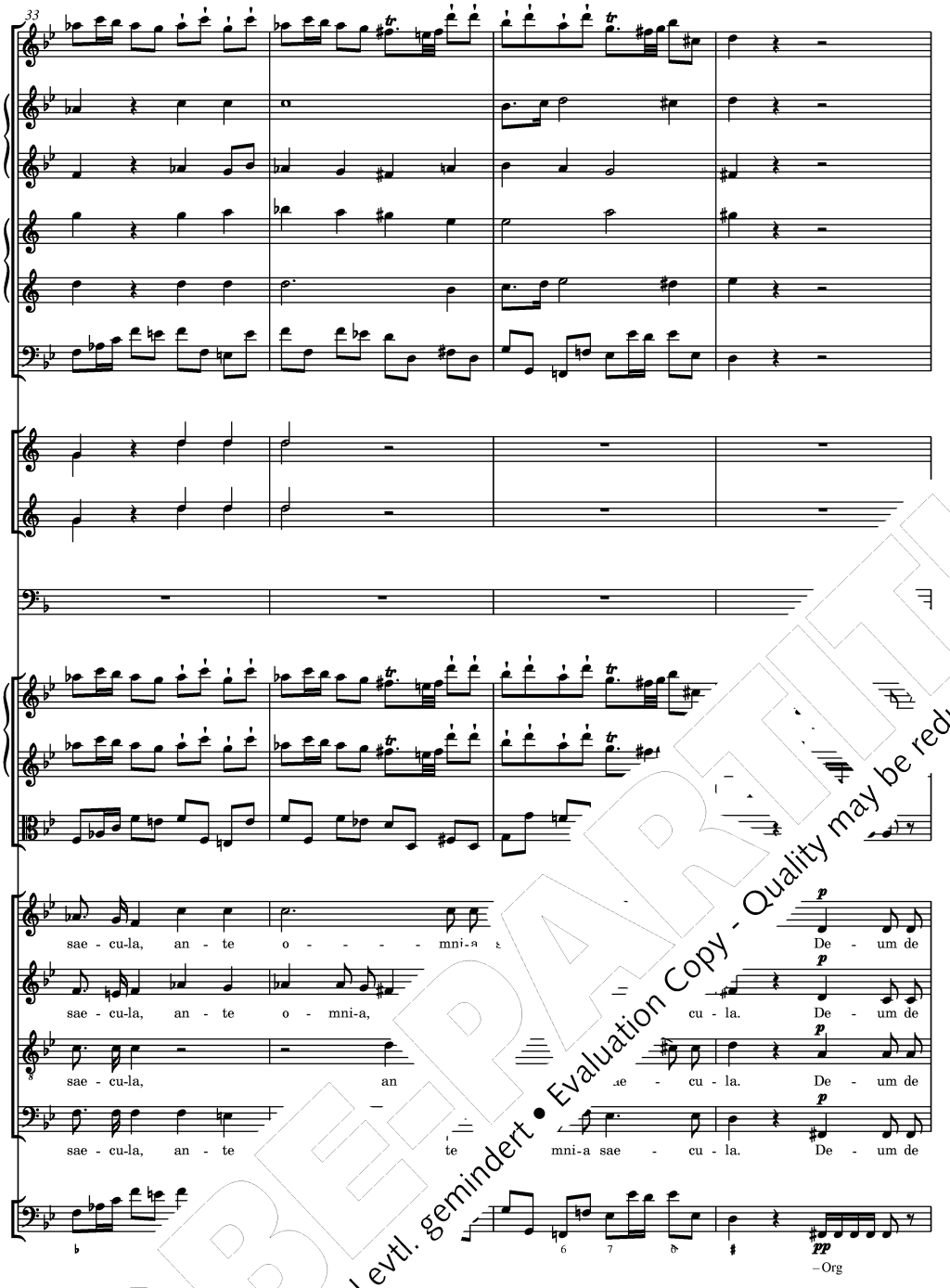
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



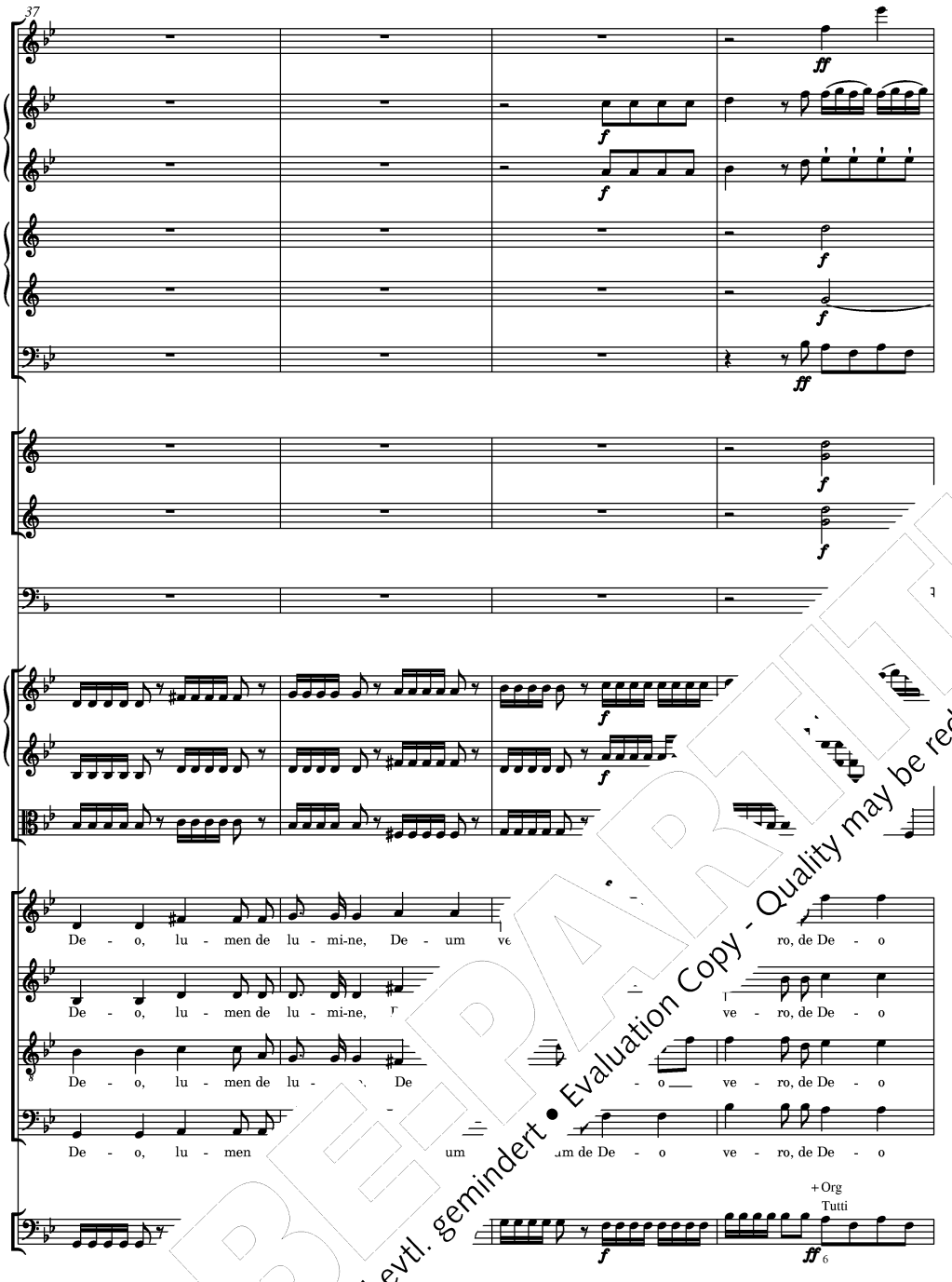
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



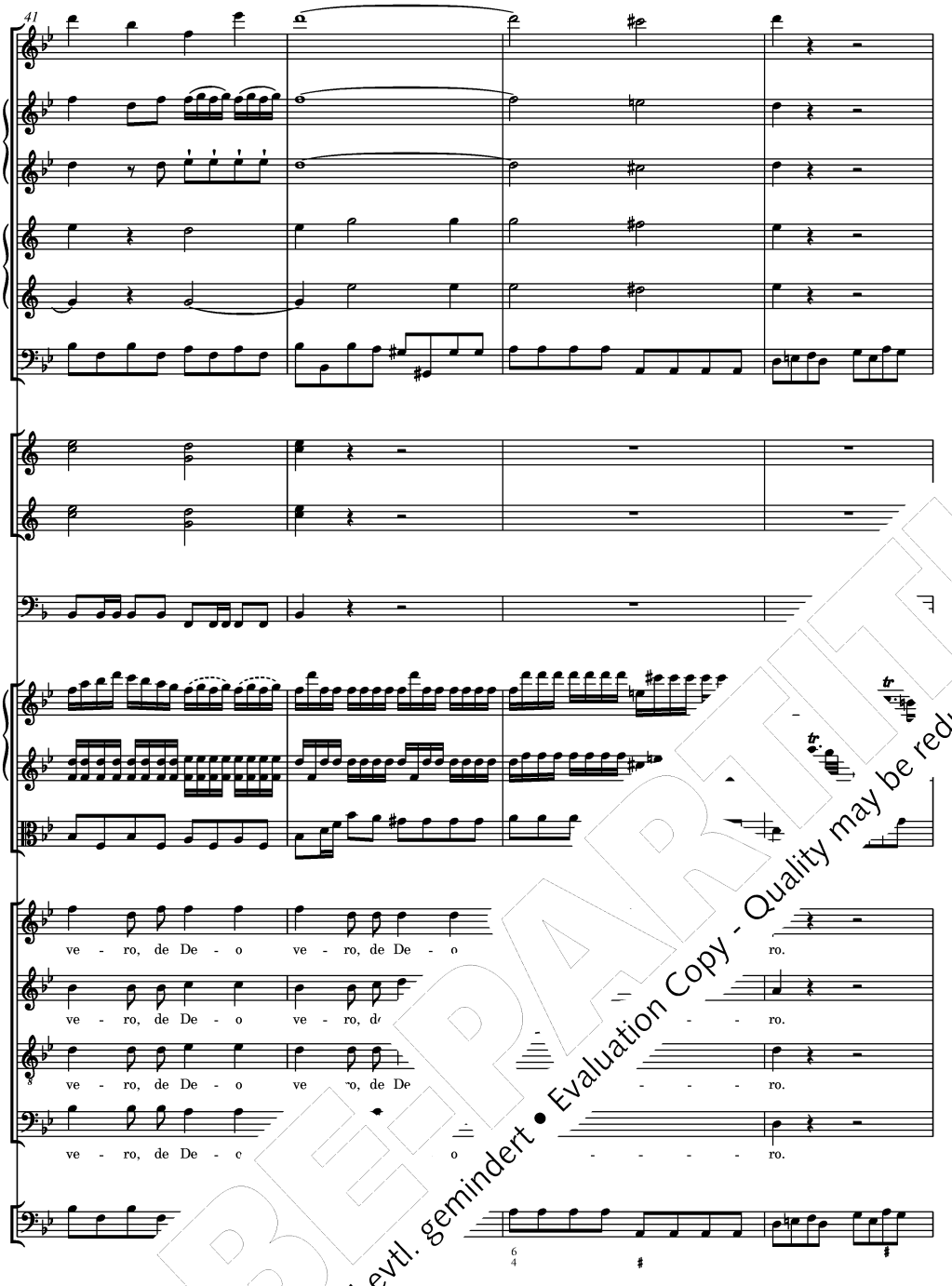
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



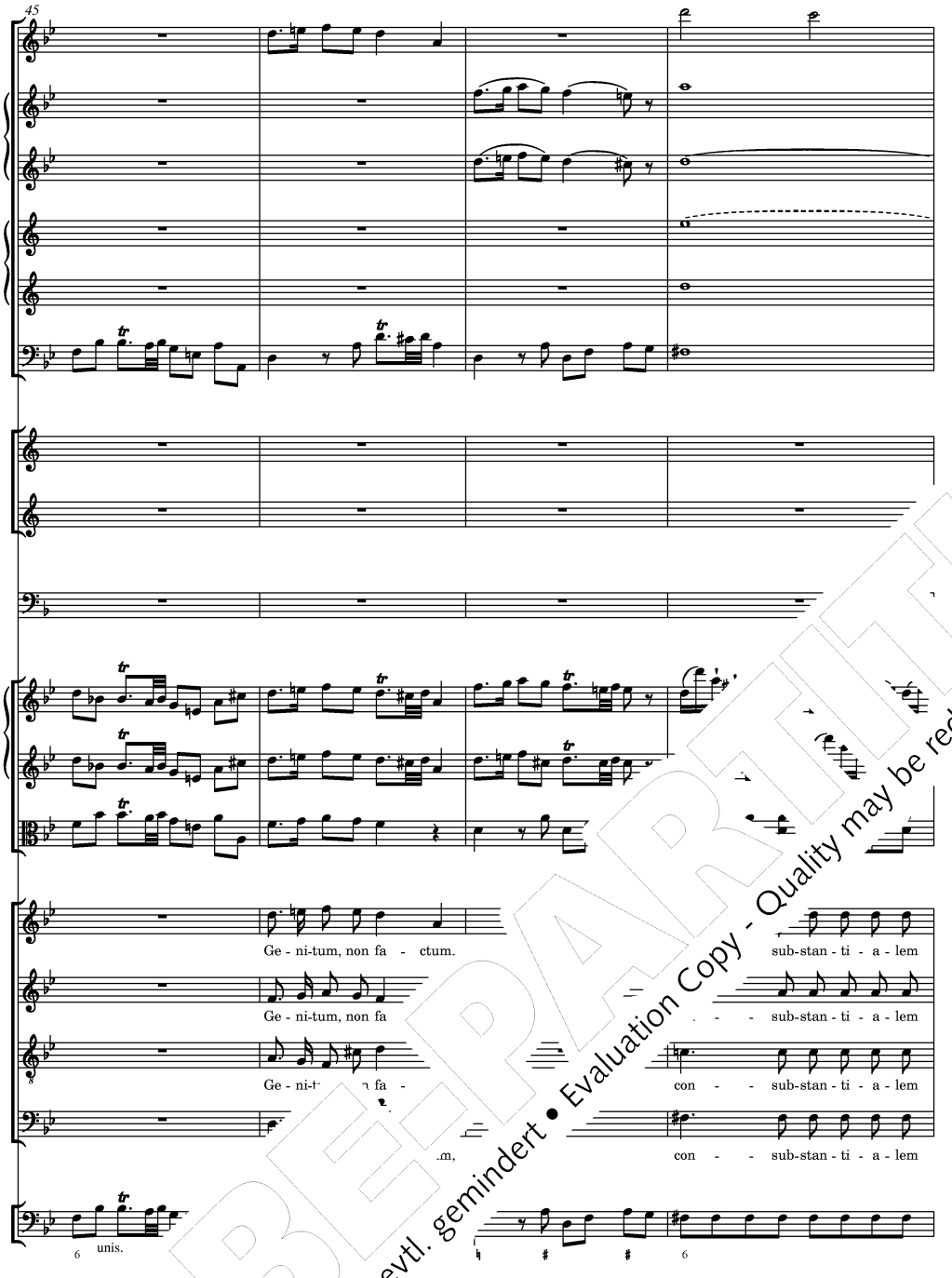
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



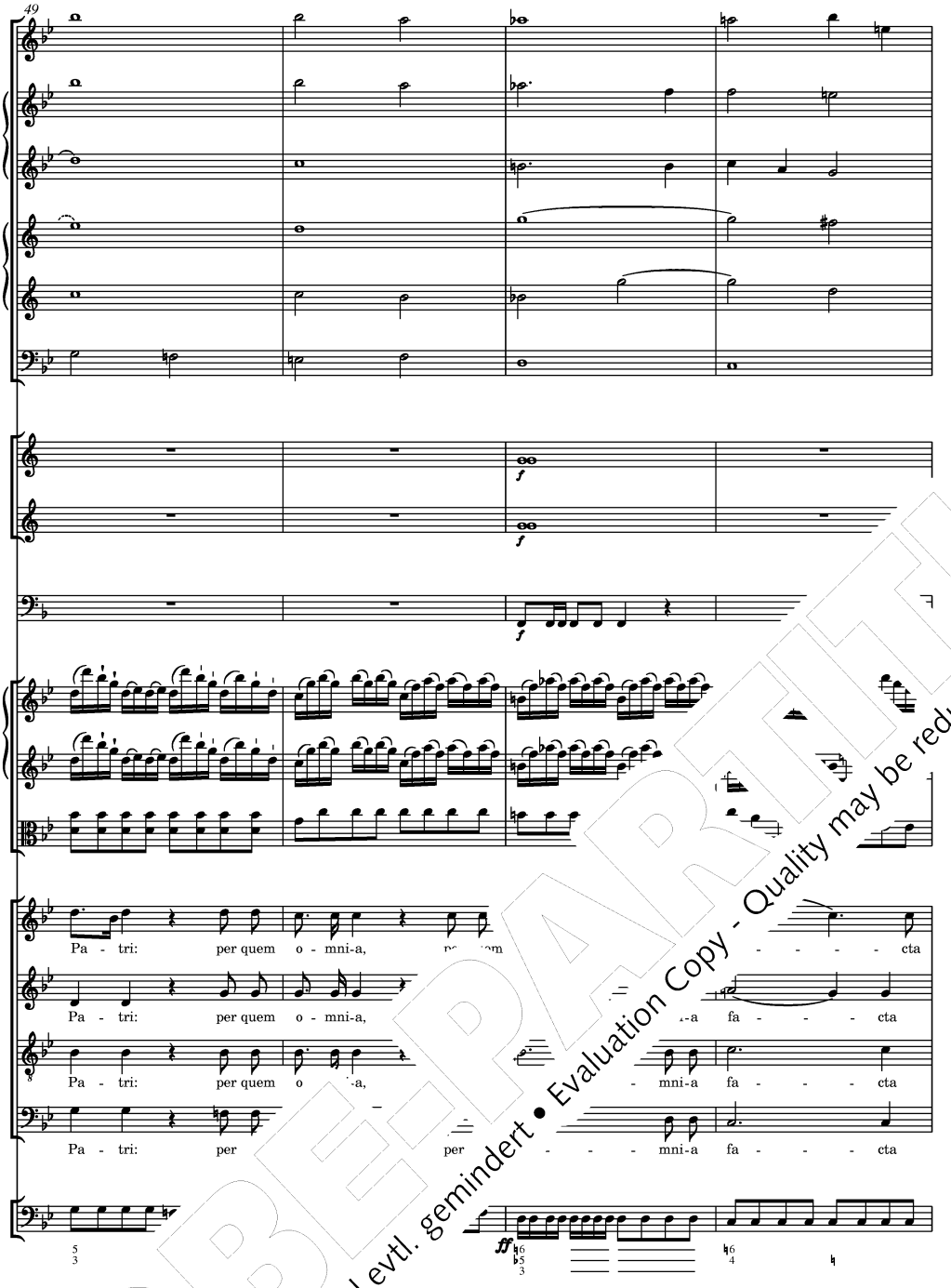
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



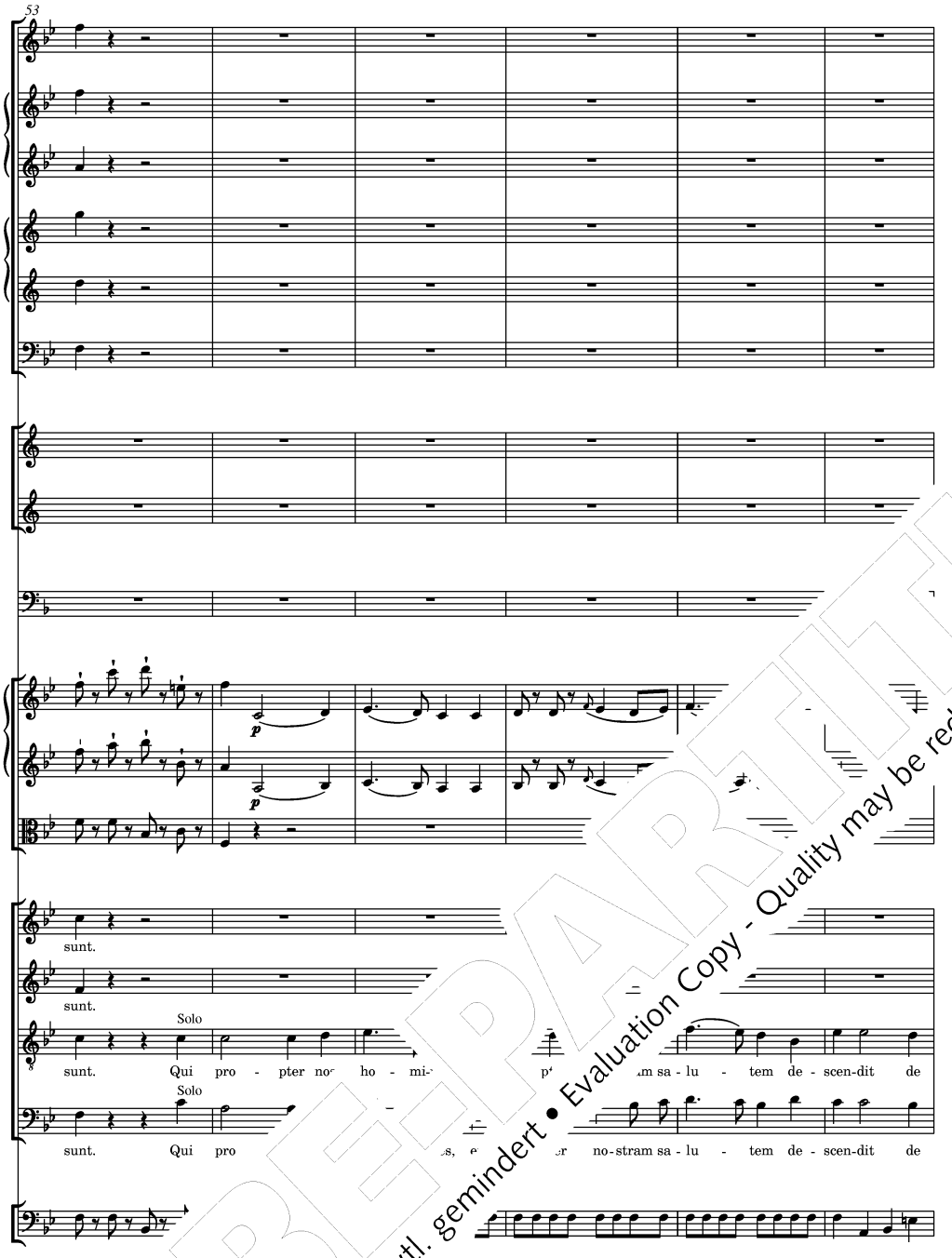
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



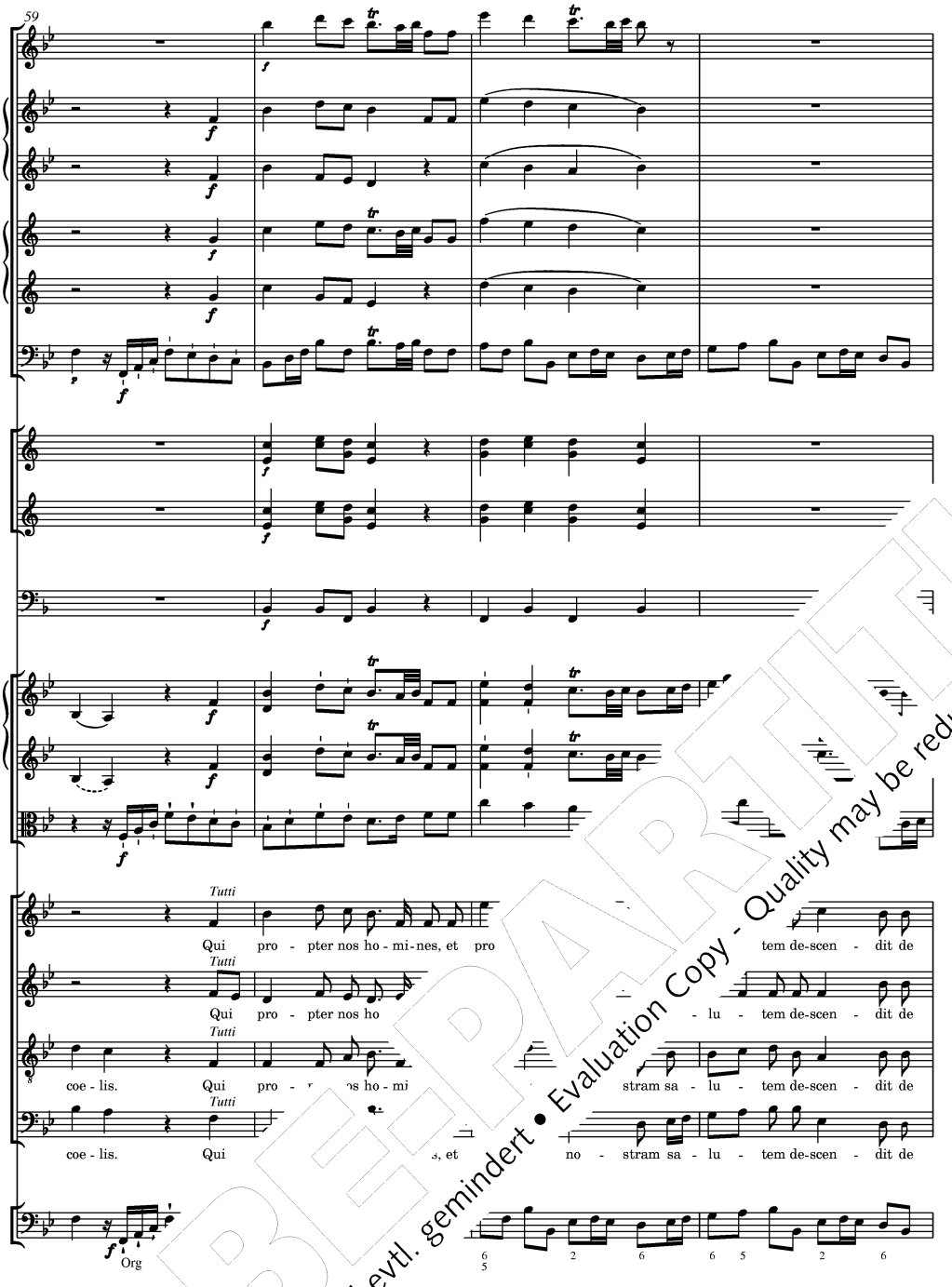
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



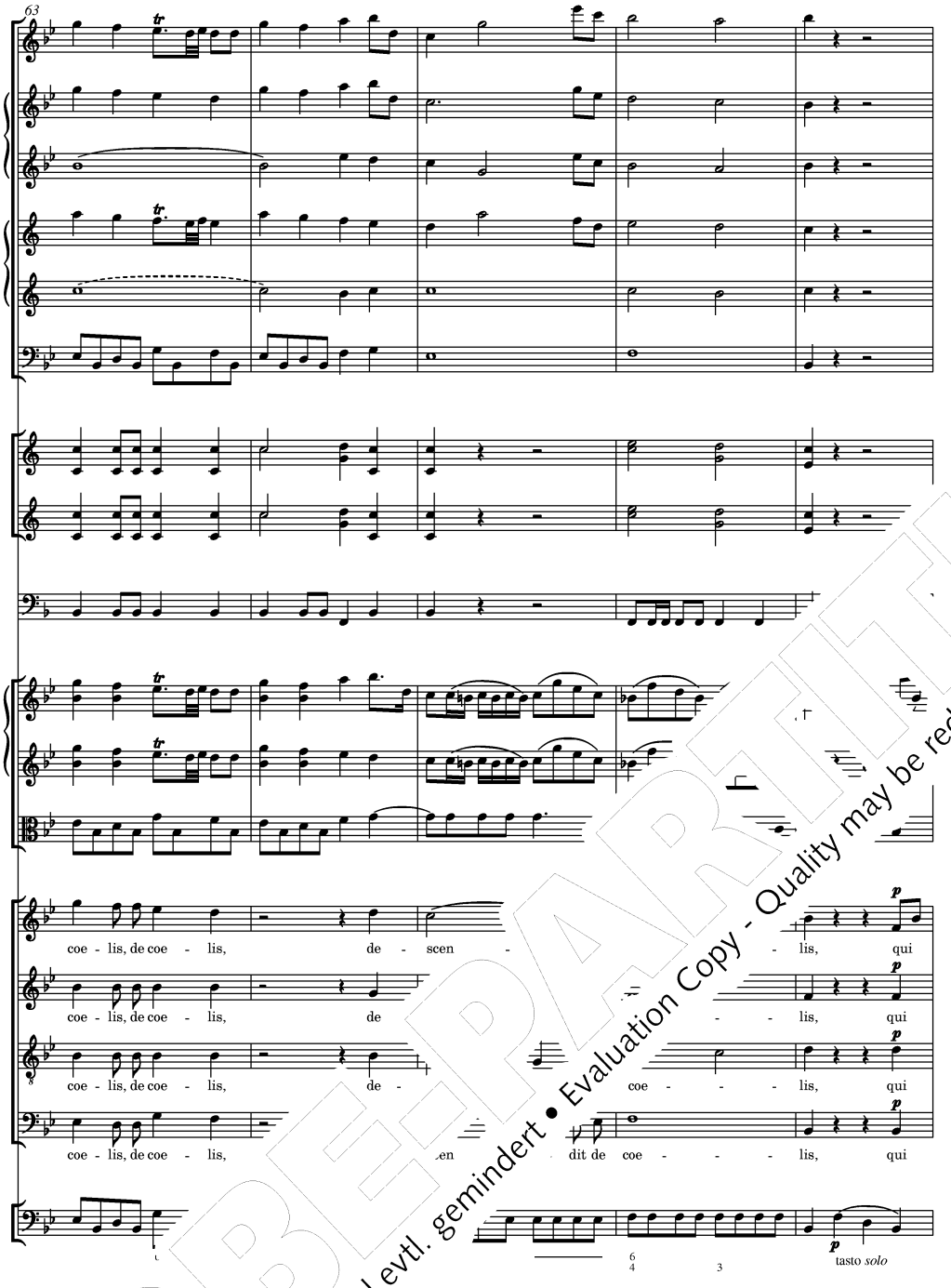
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



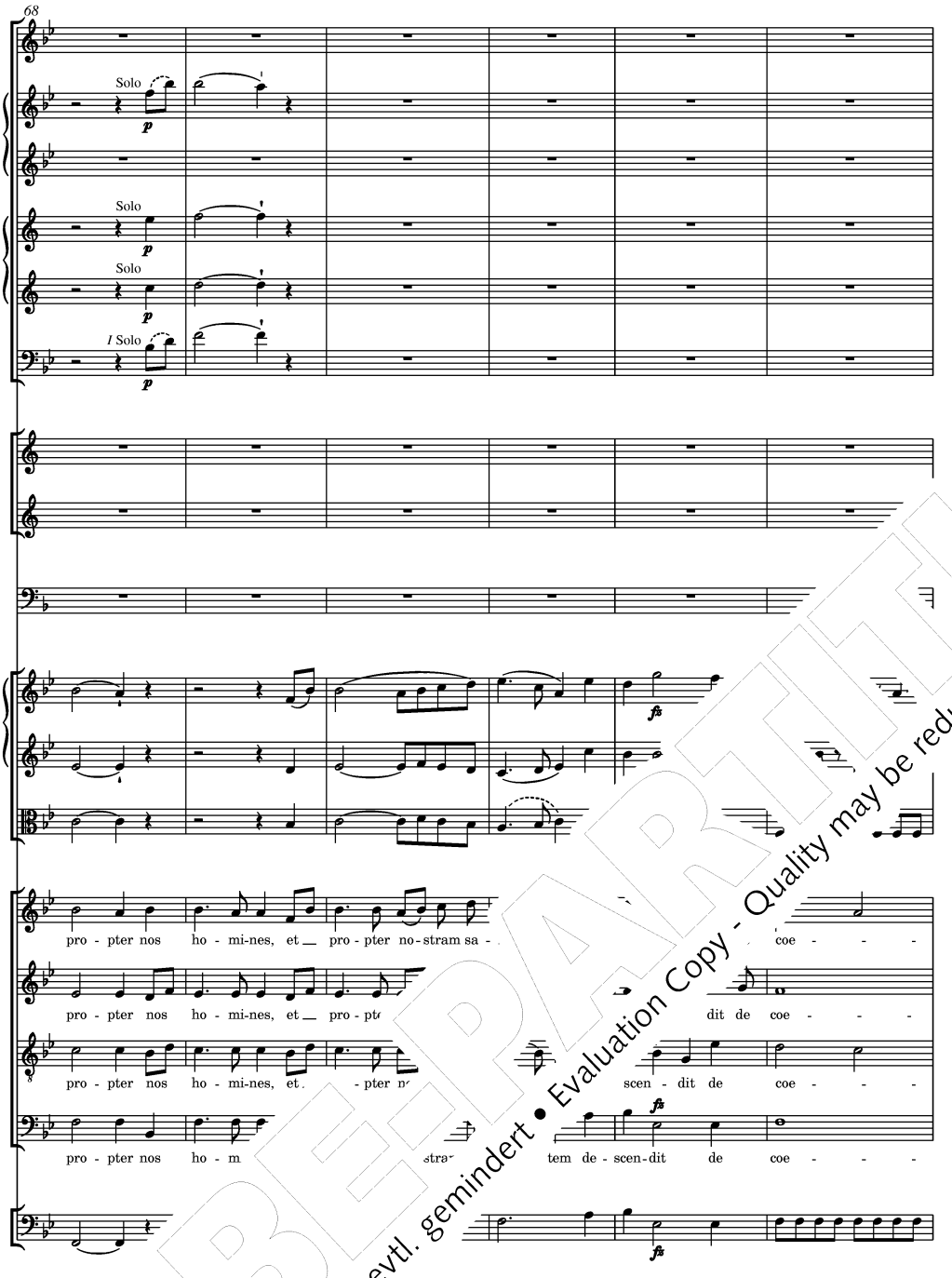
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



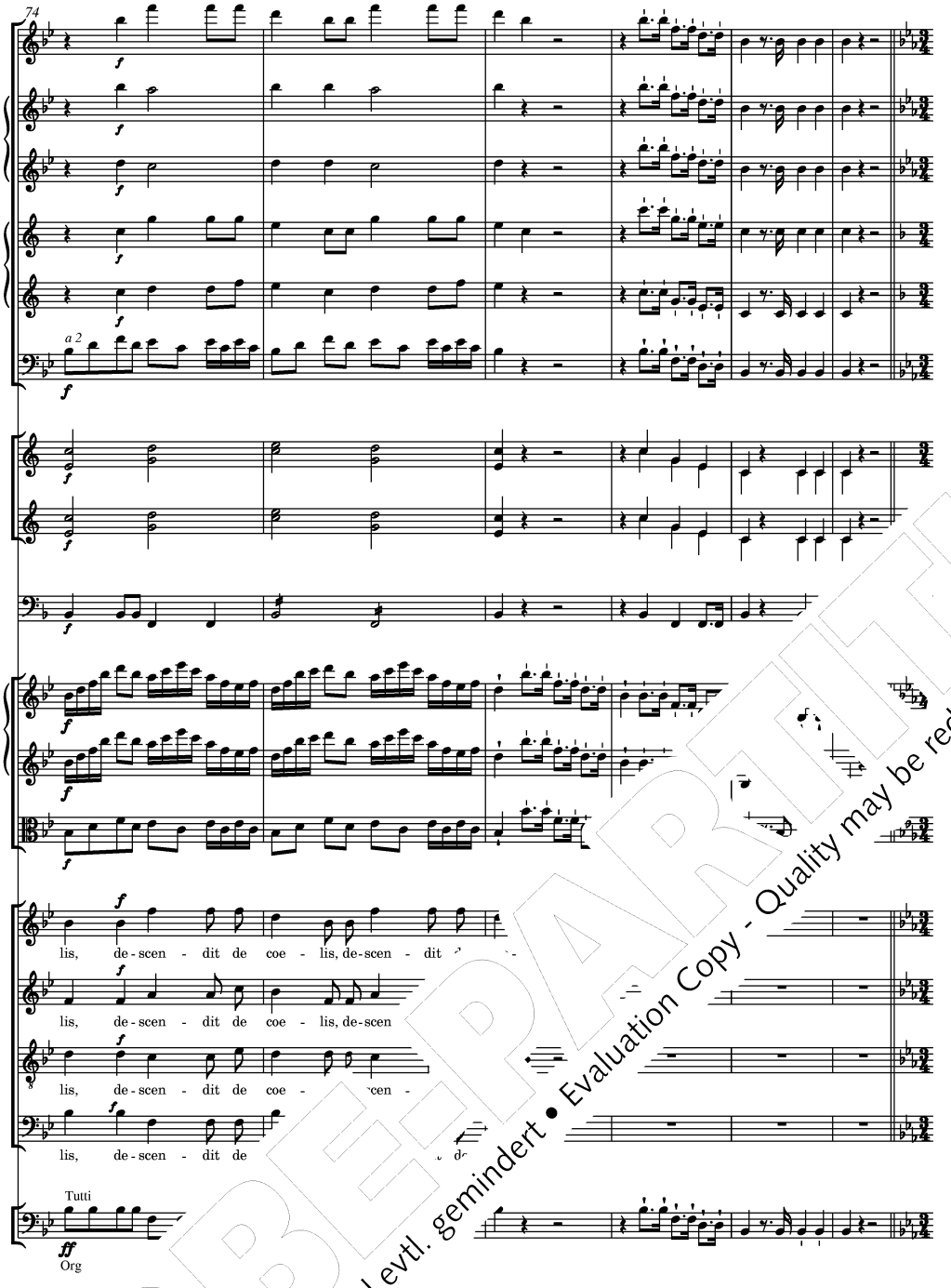
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



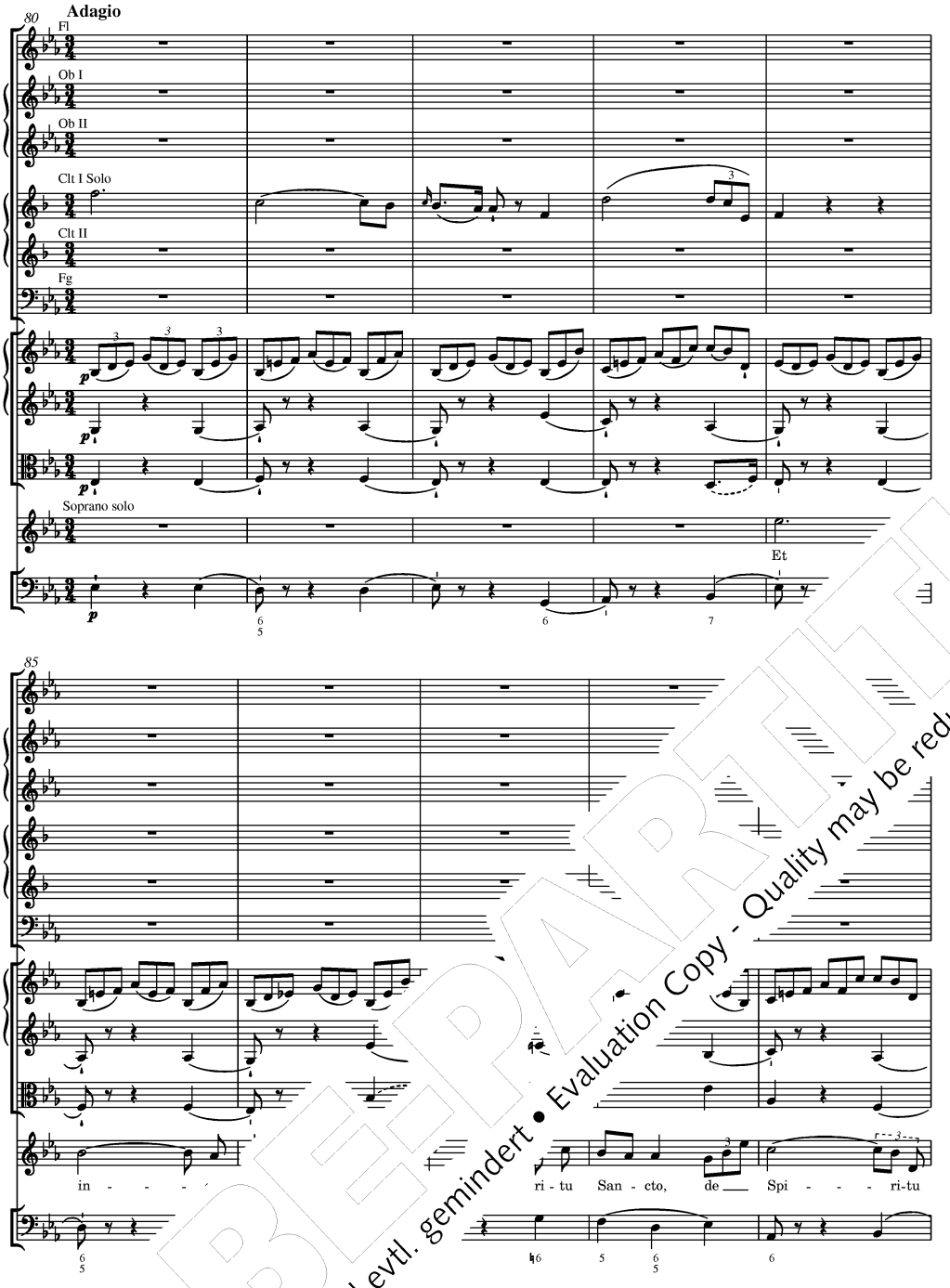
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



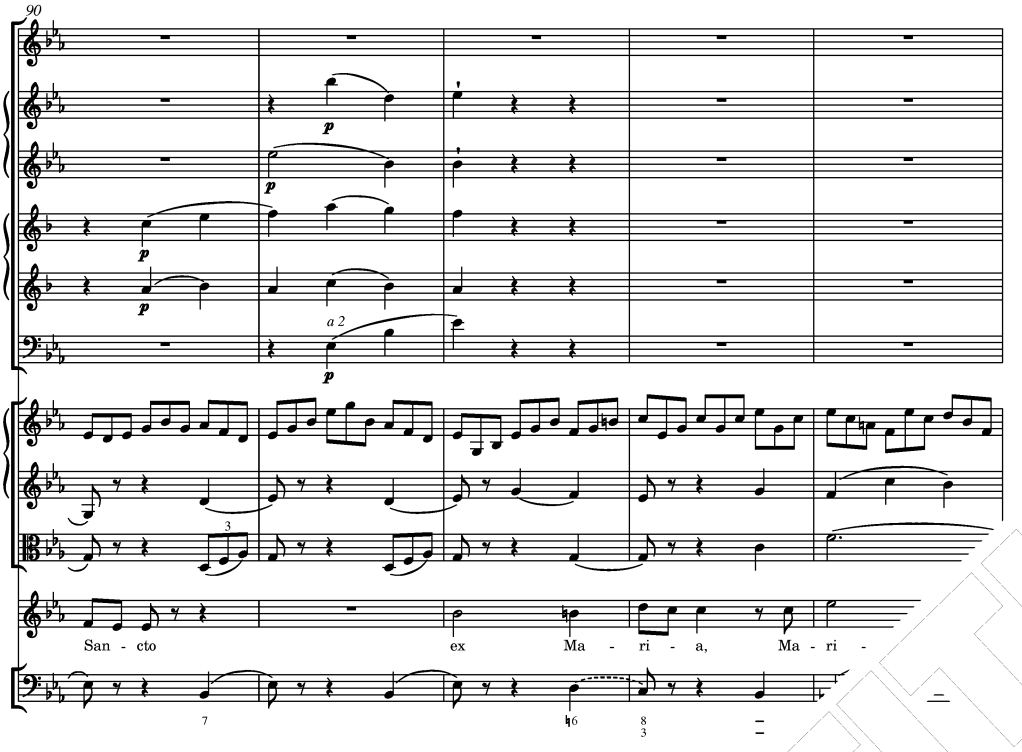
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

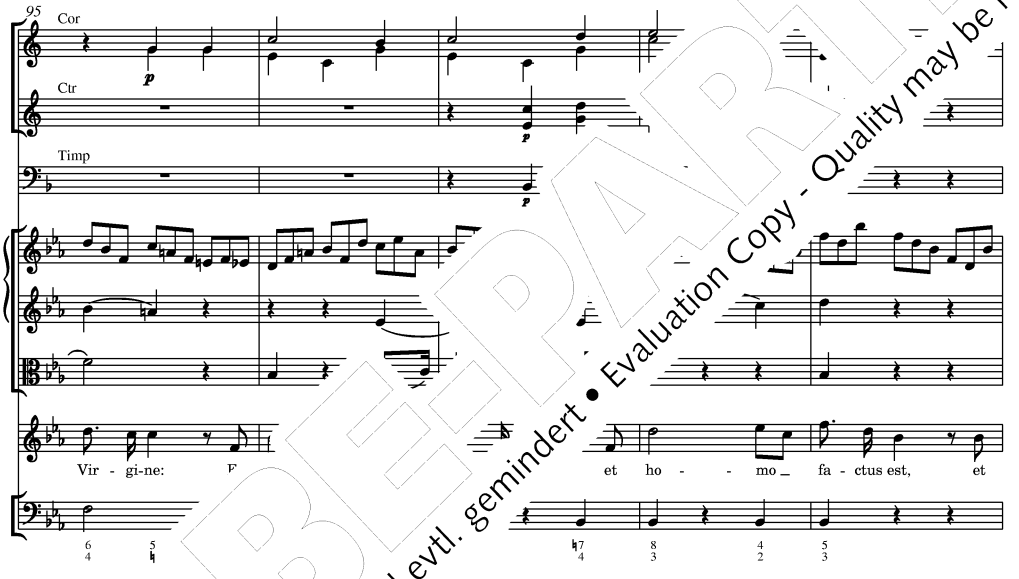


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

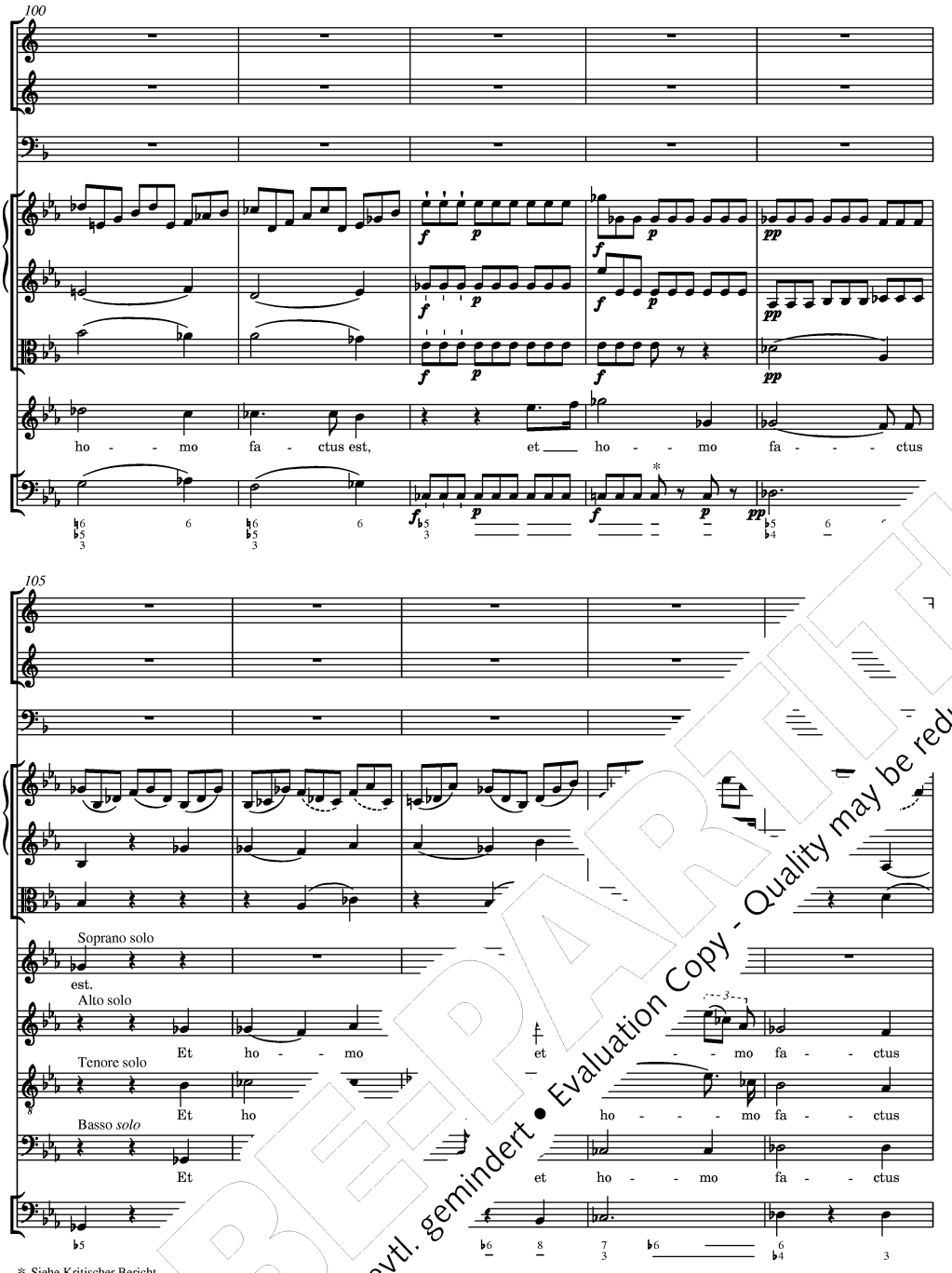


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



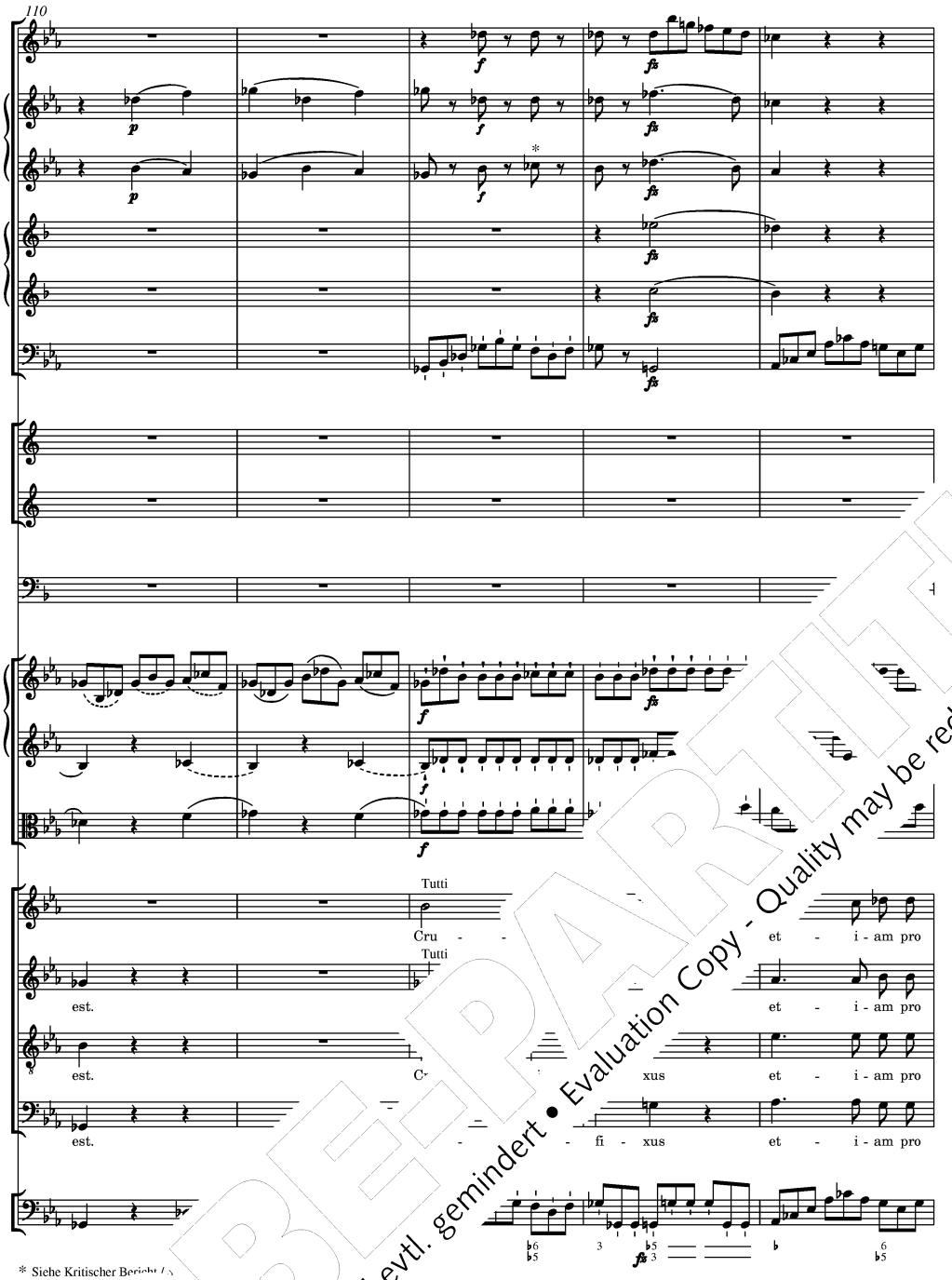


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

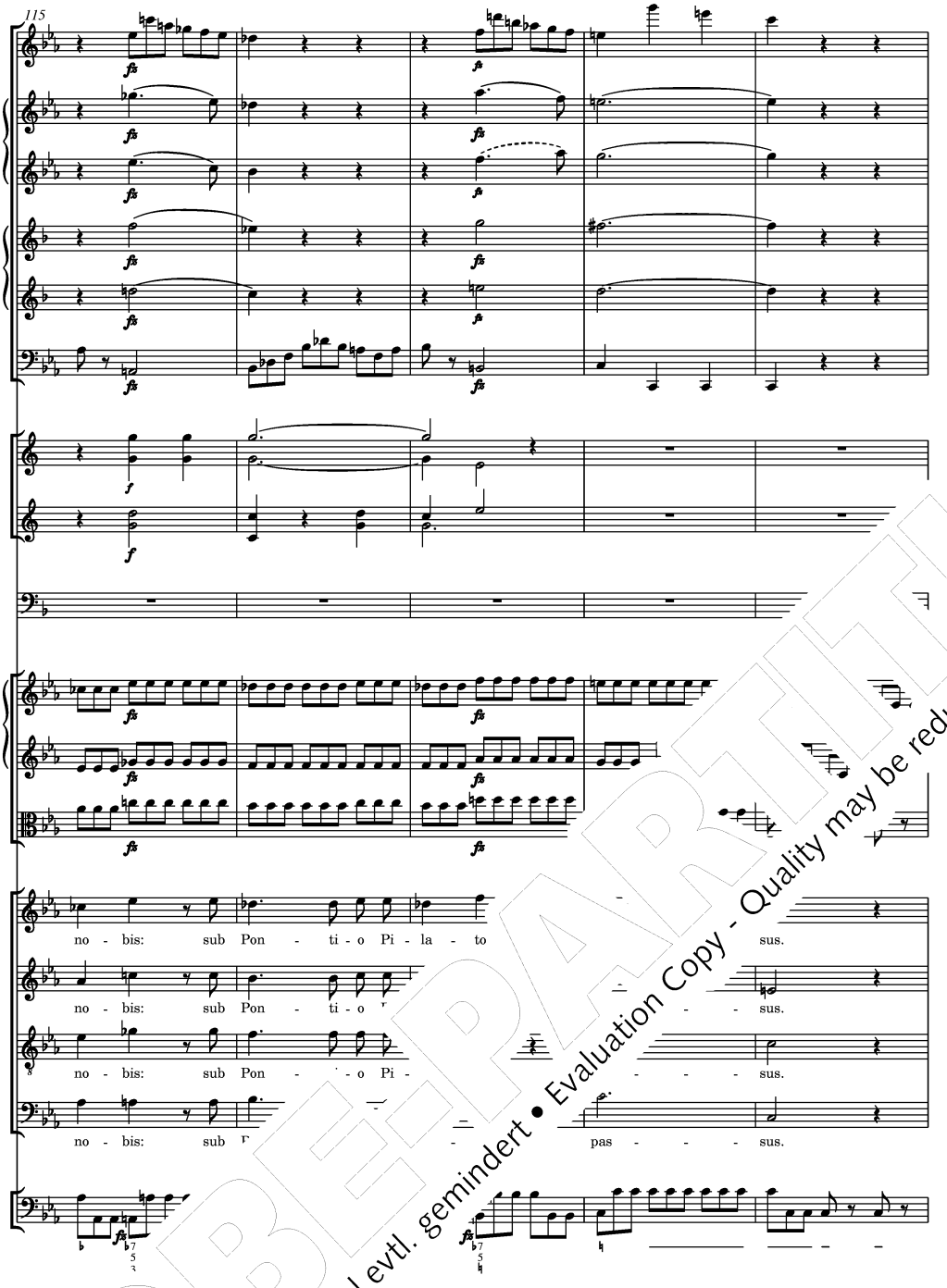


* Siehe Kritischer Bericht.

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

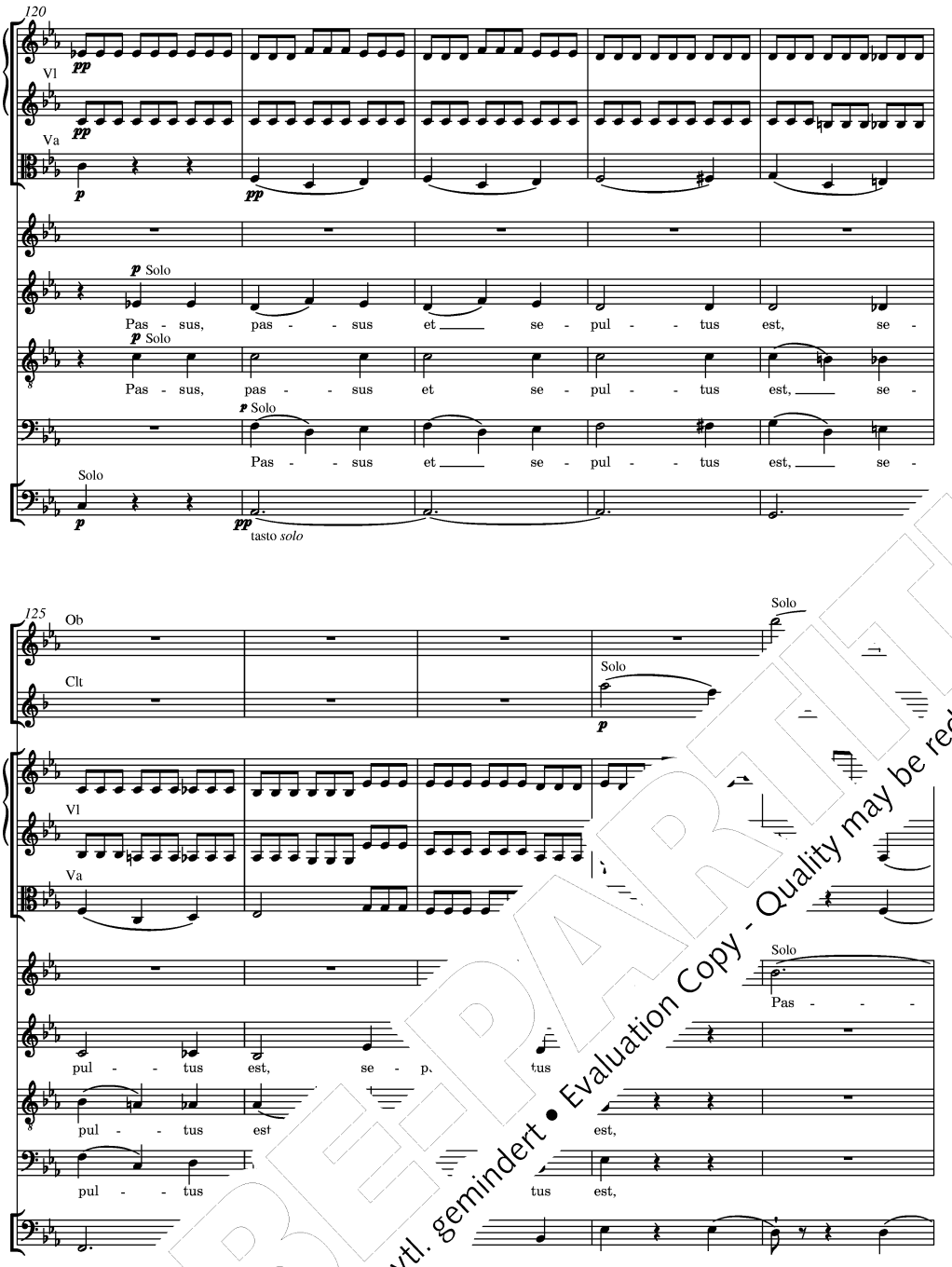


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

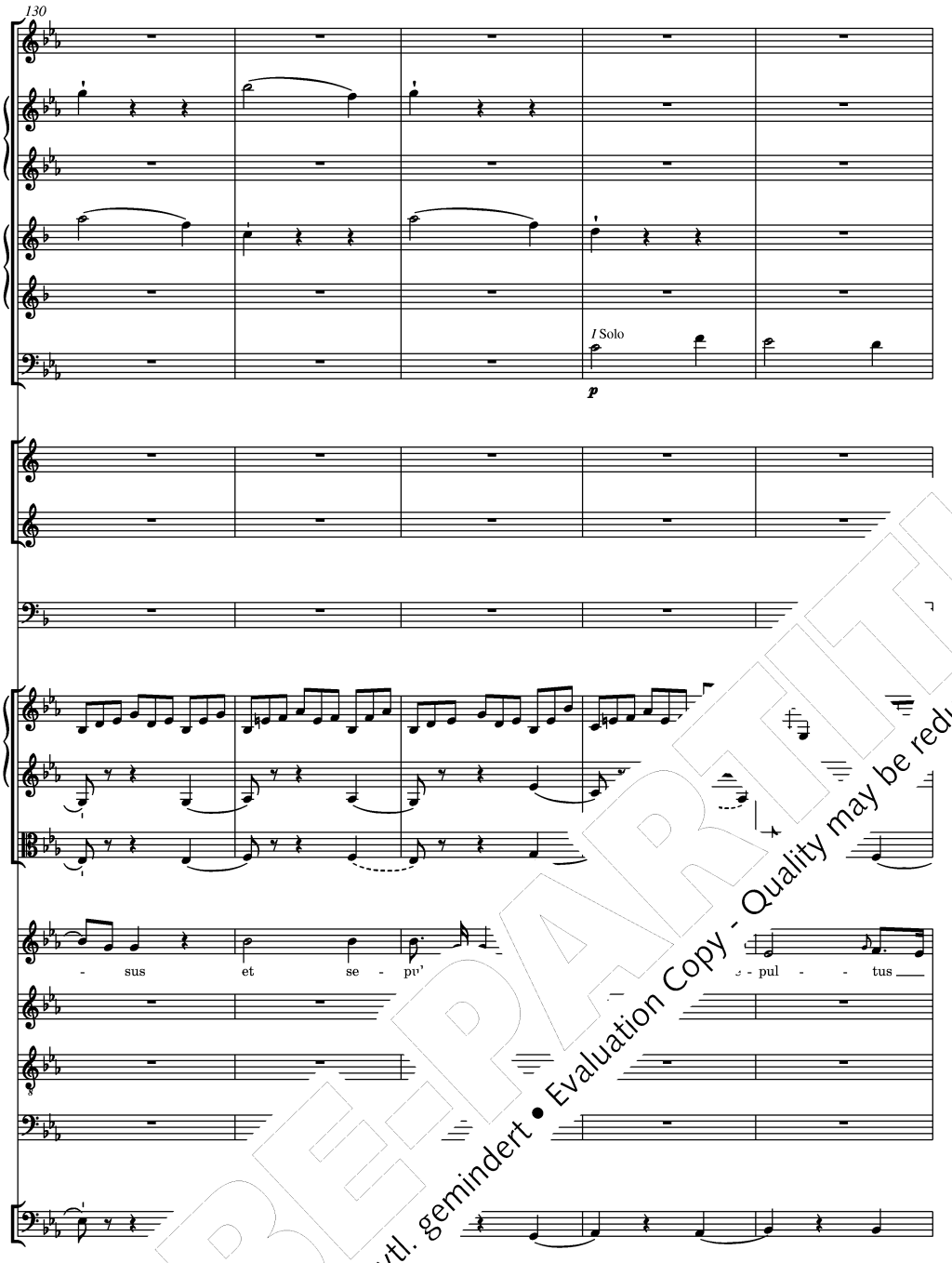


Carus 40.612/07

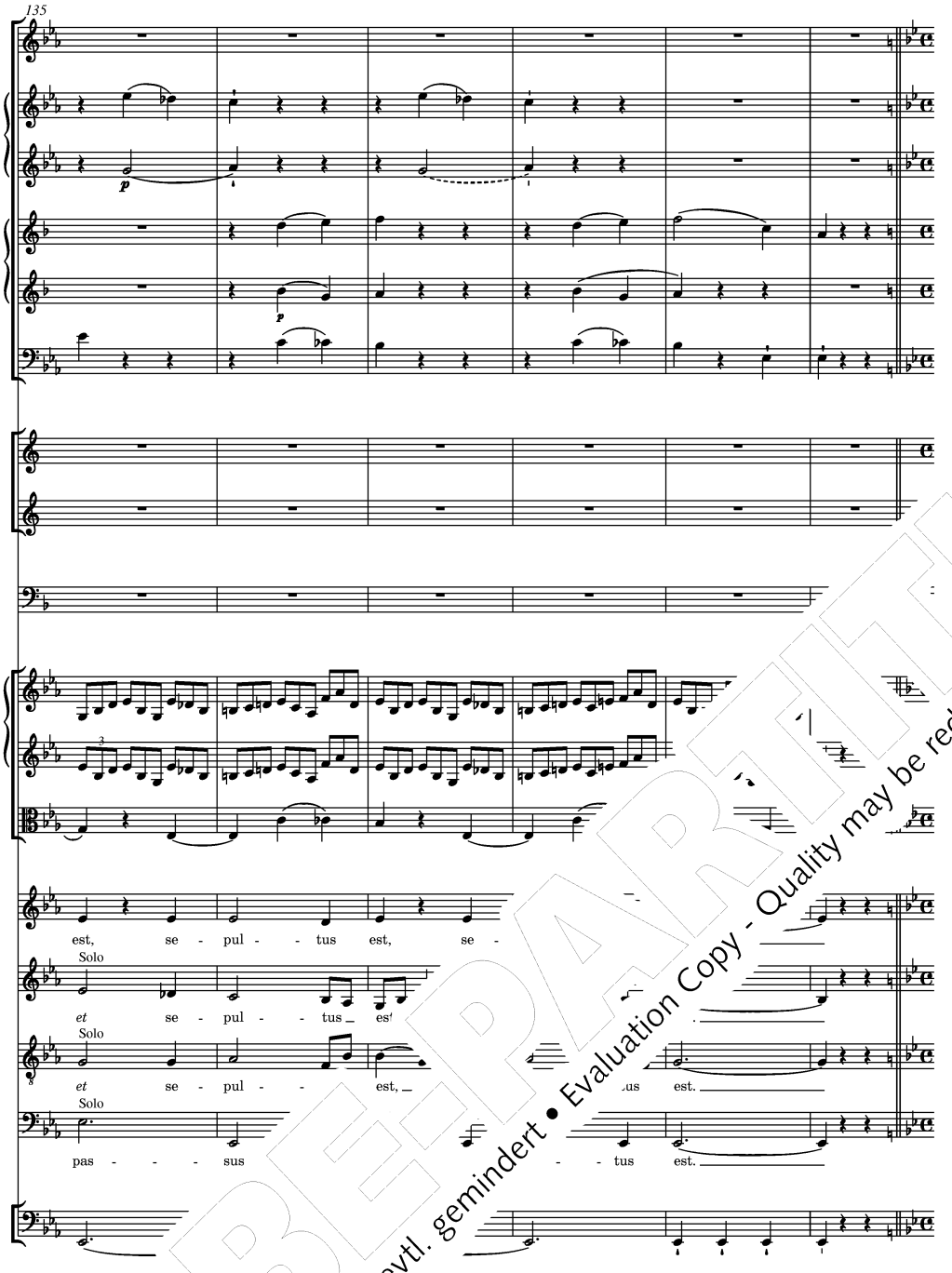
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



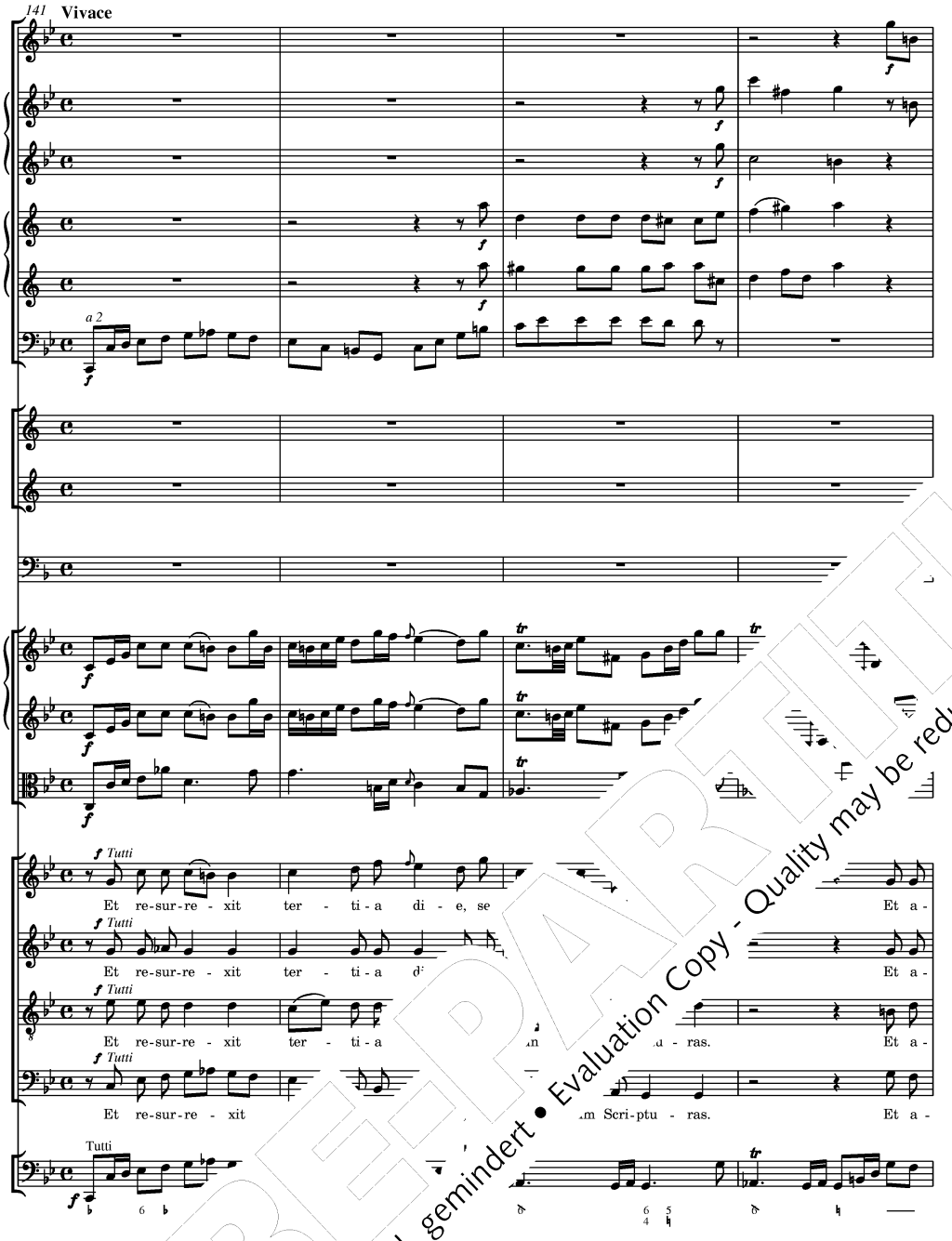
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



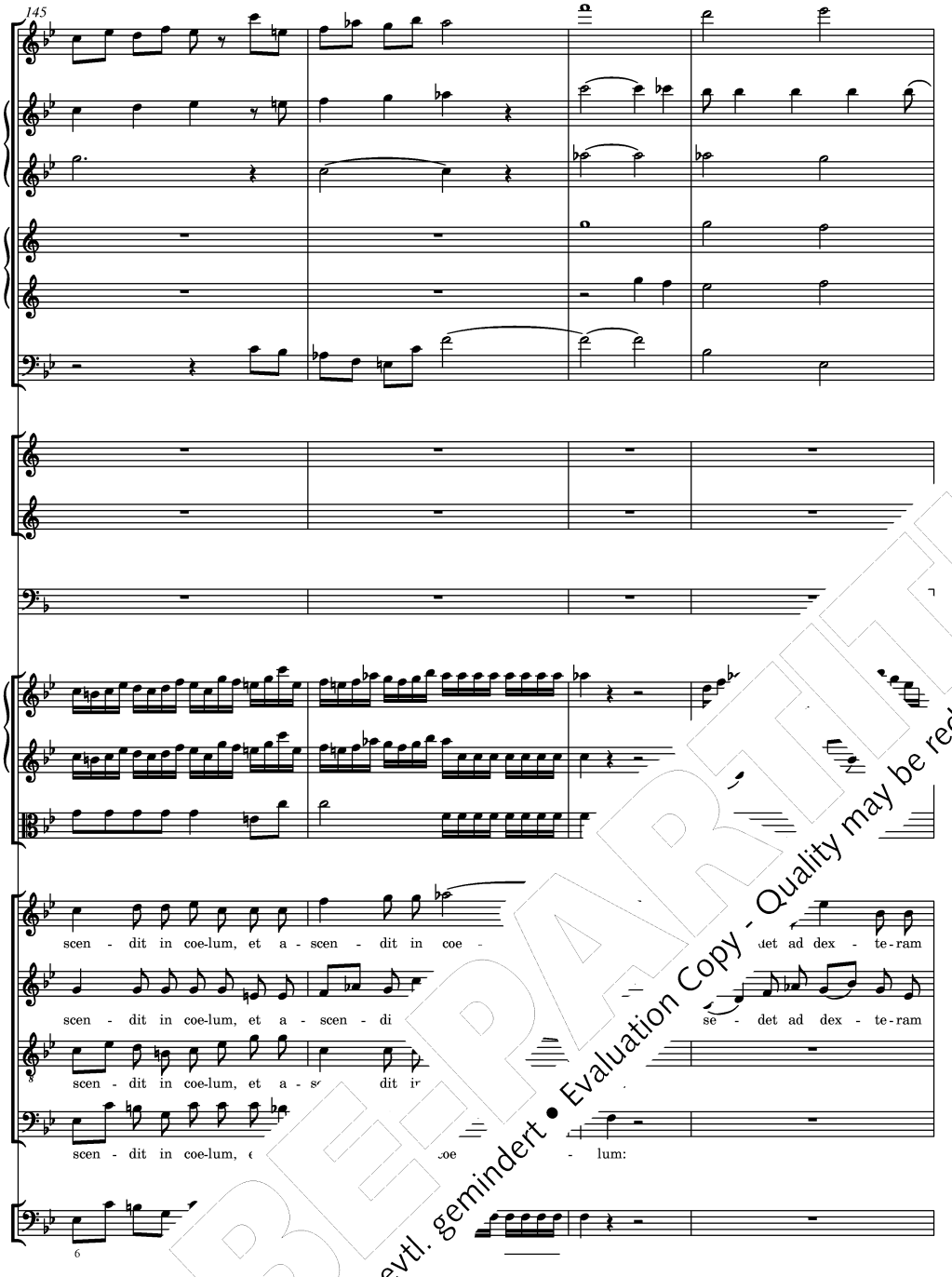
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



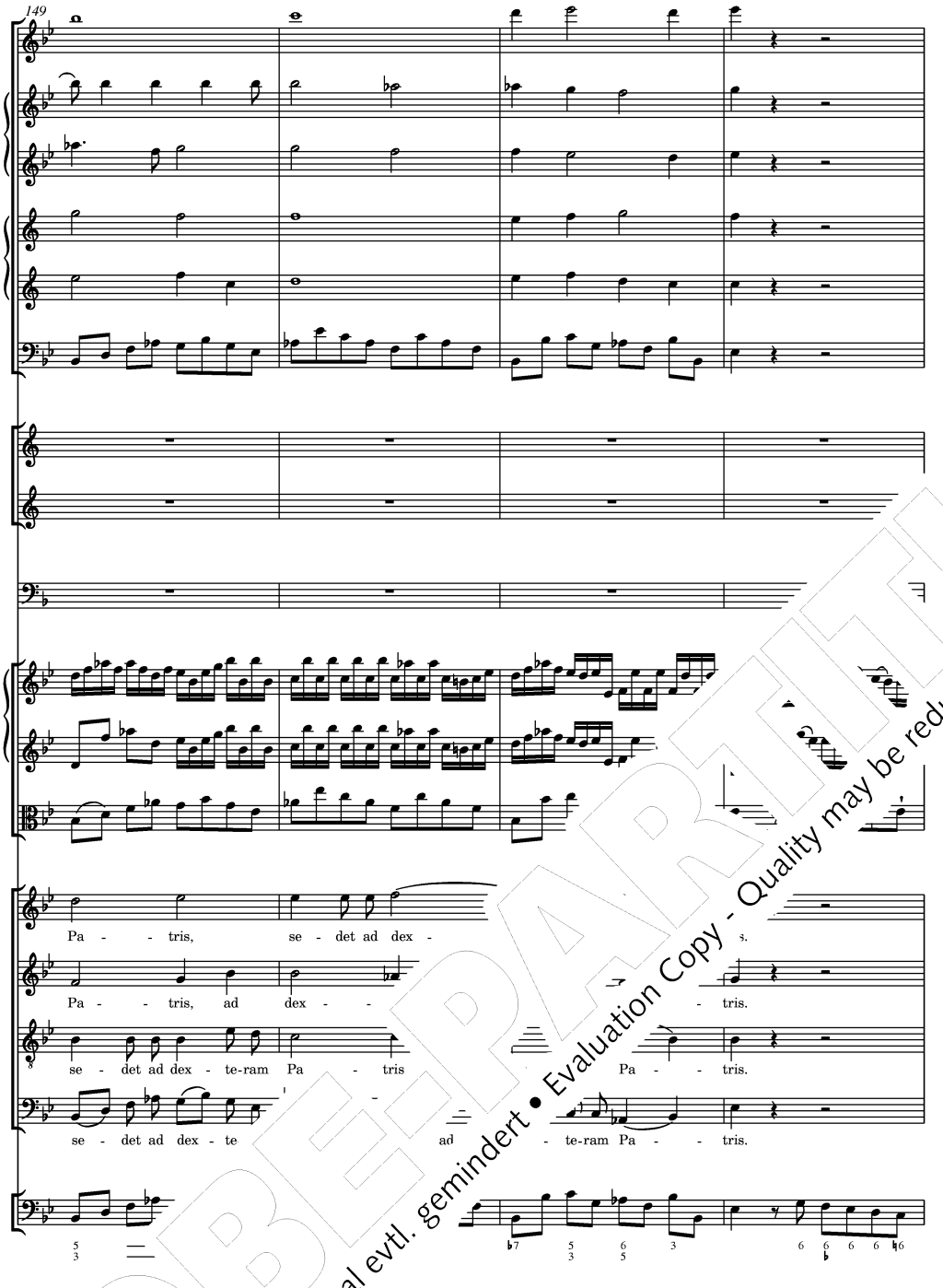
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



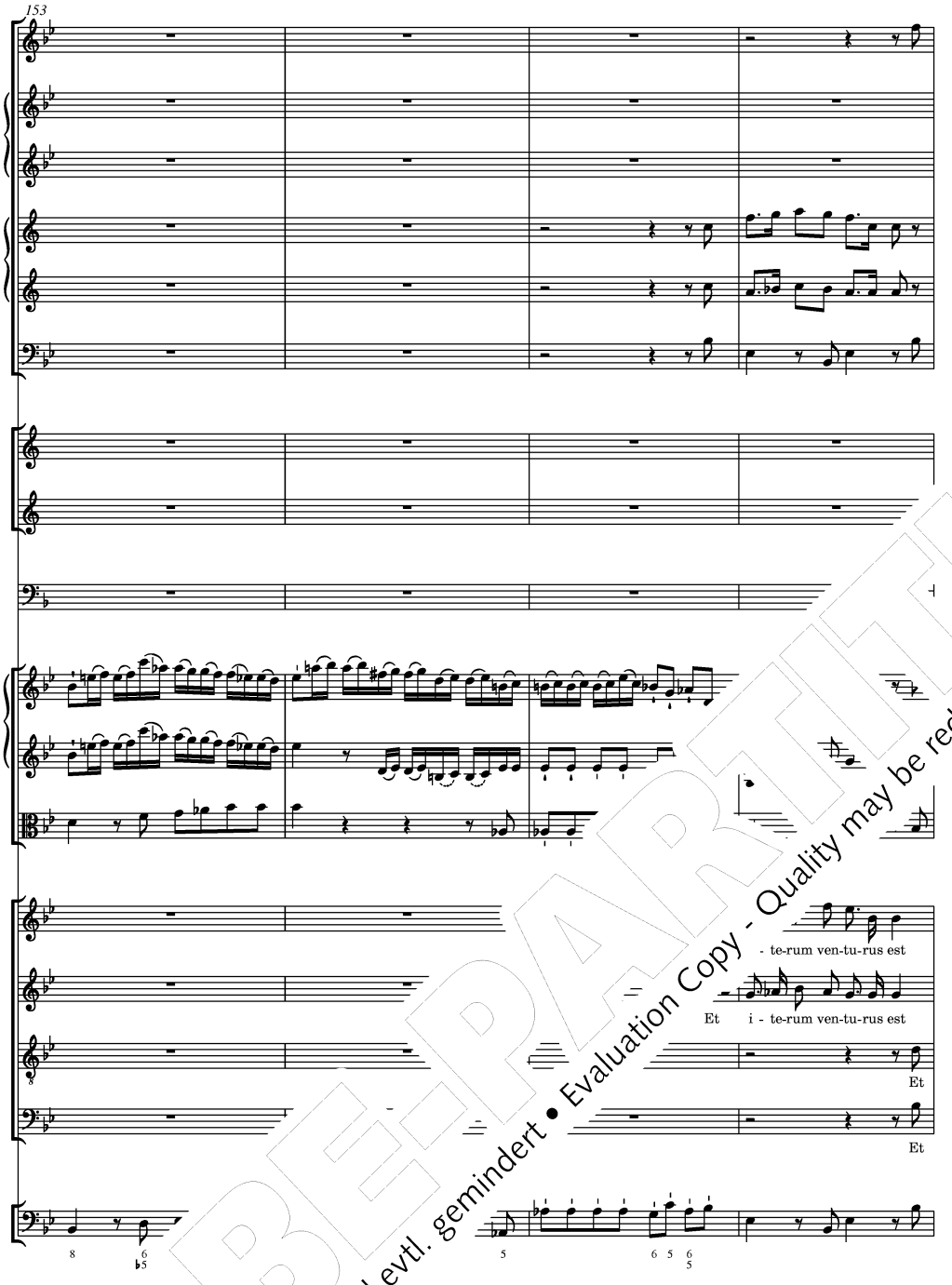
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



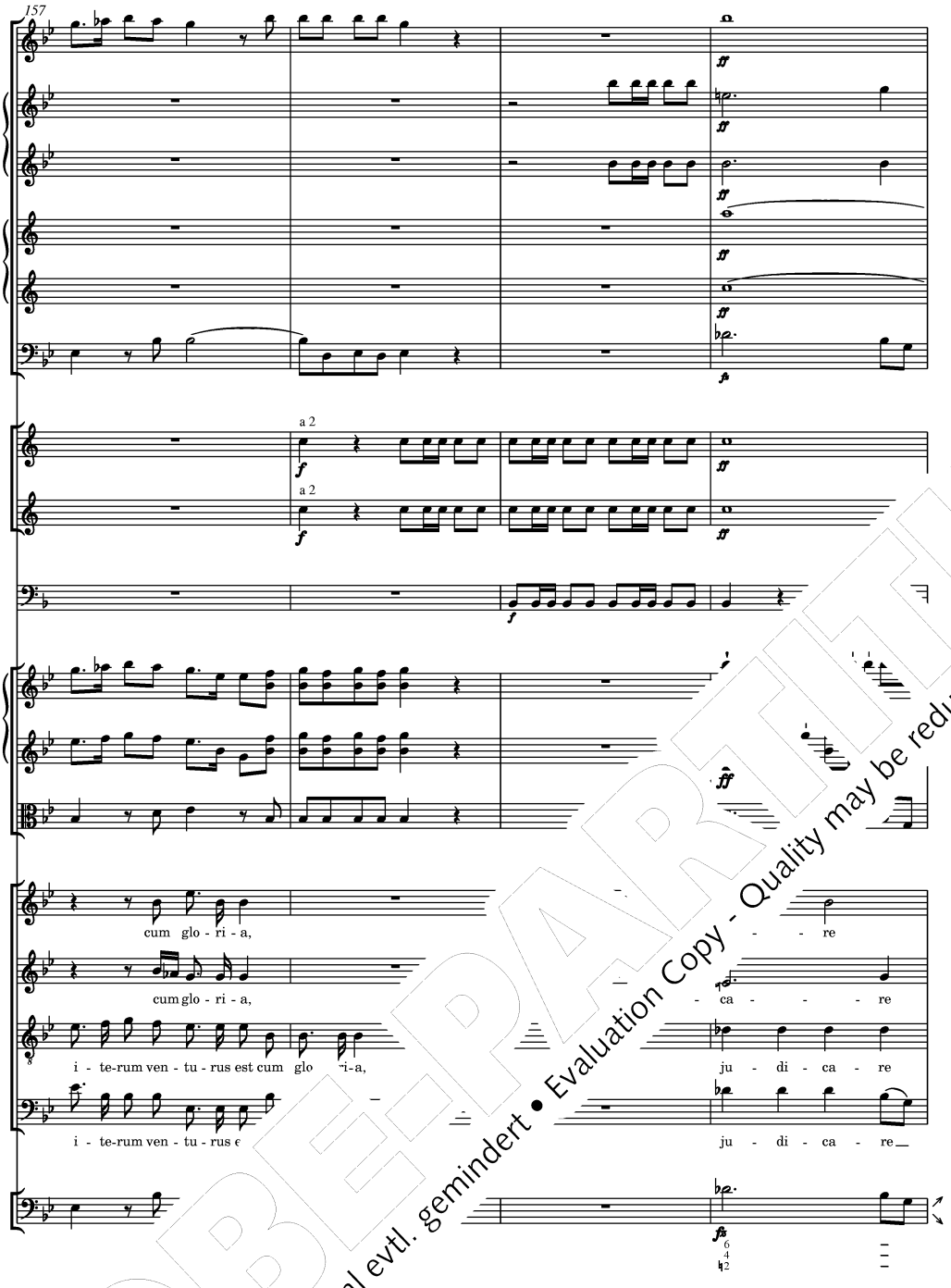
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



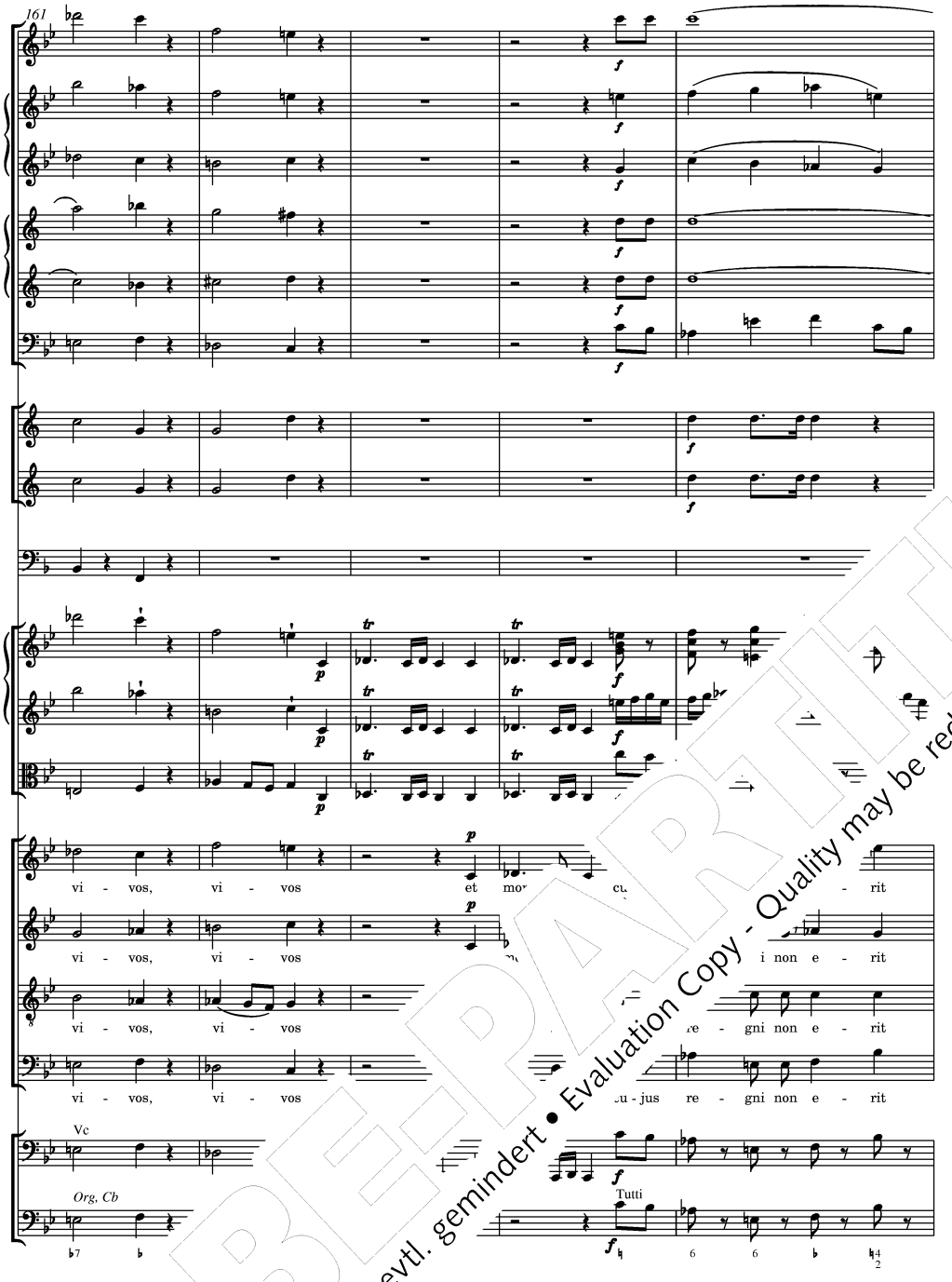
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



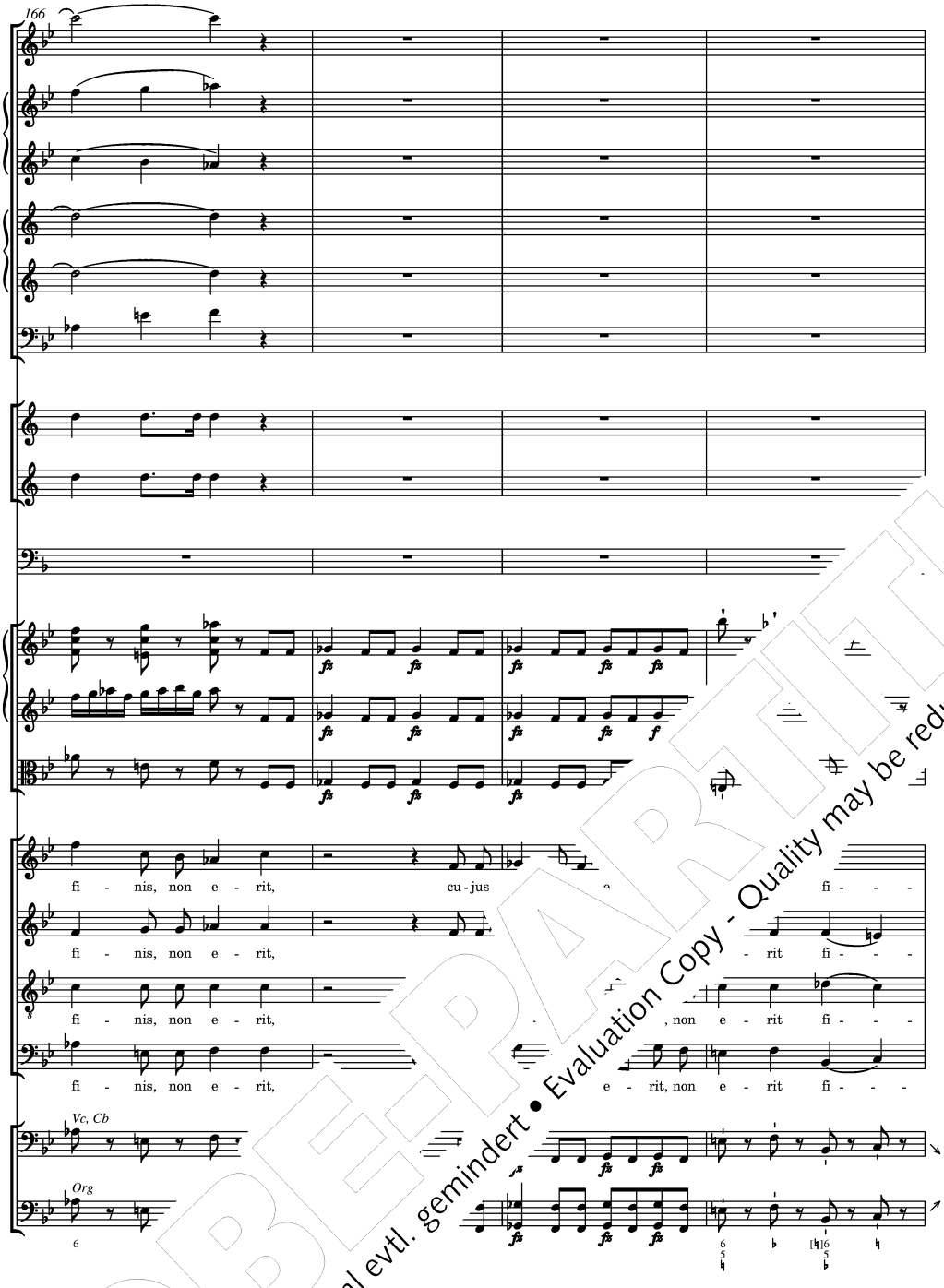
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



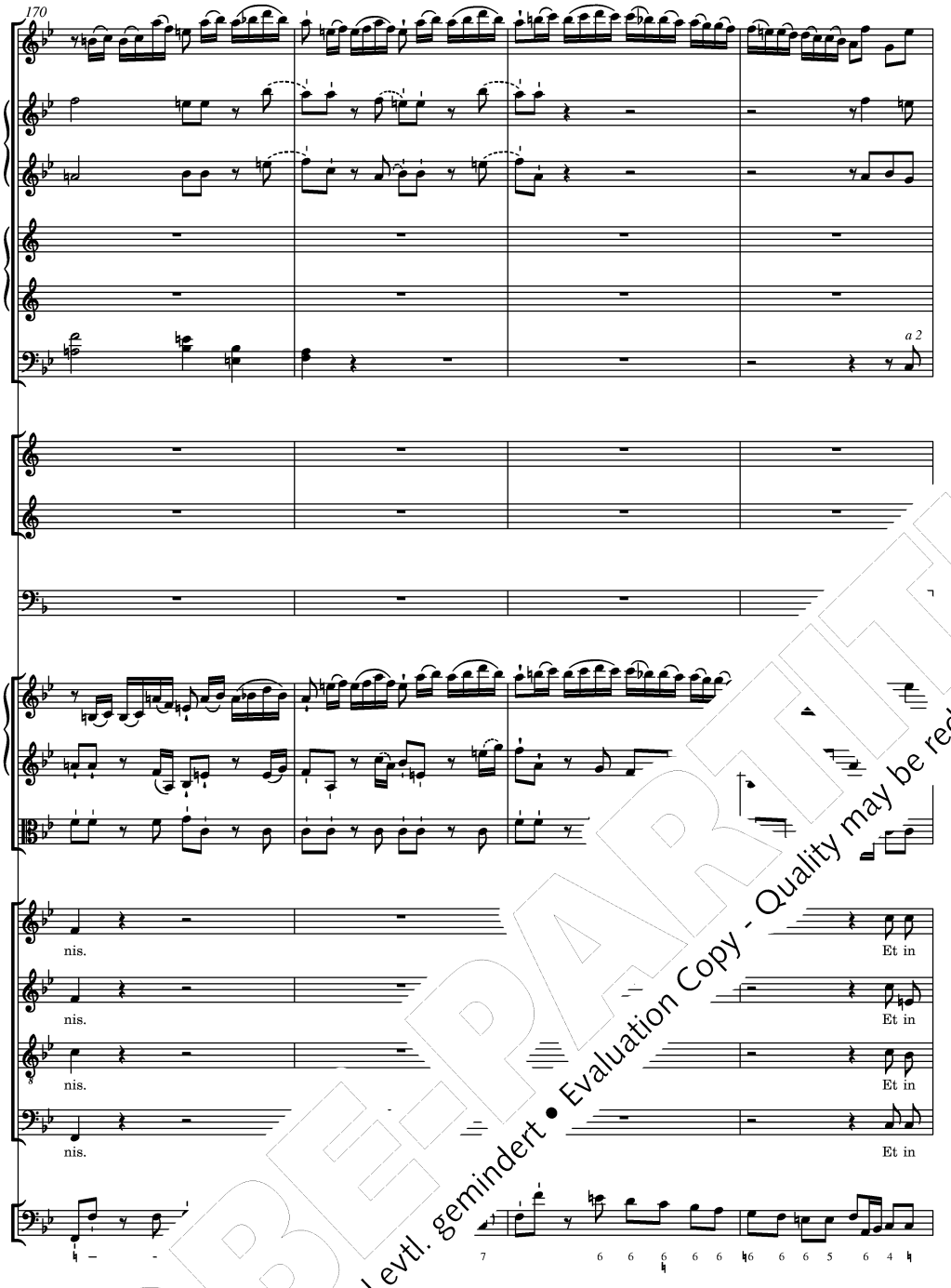
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



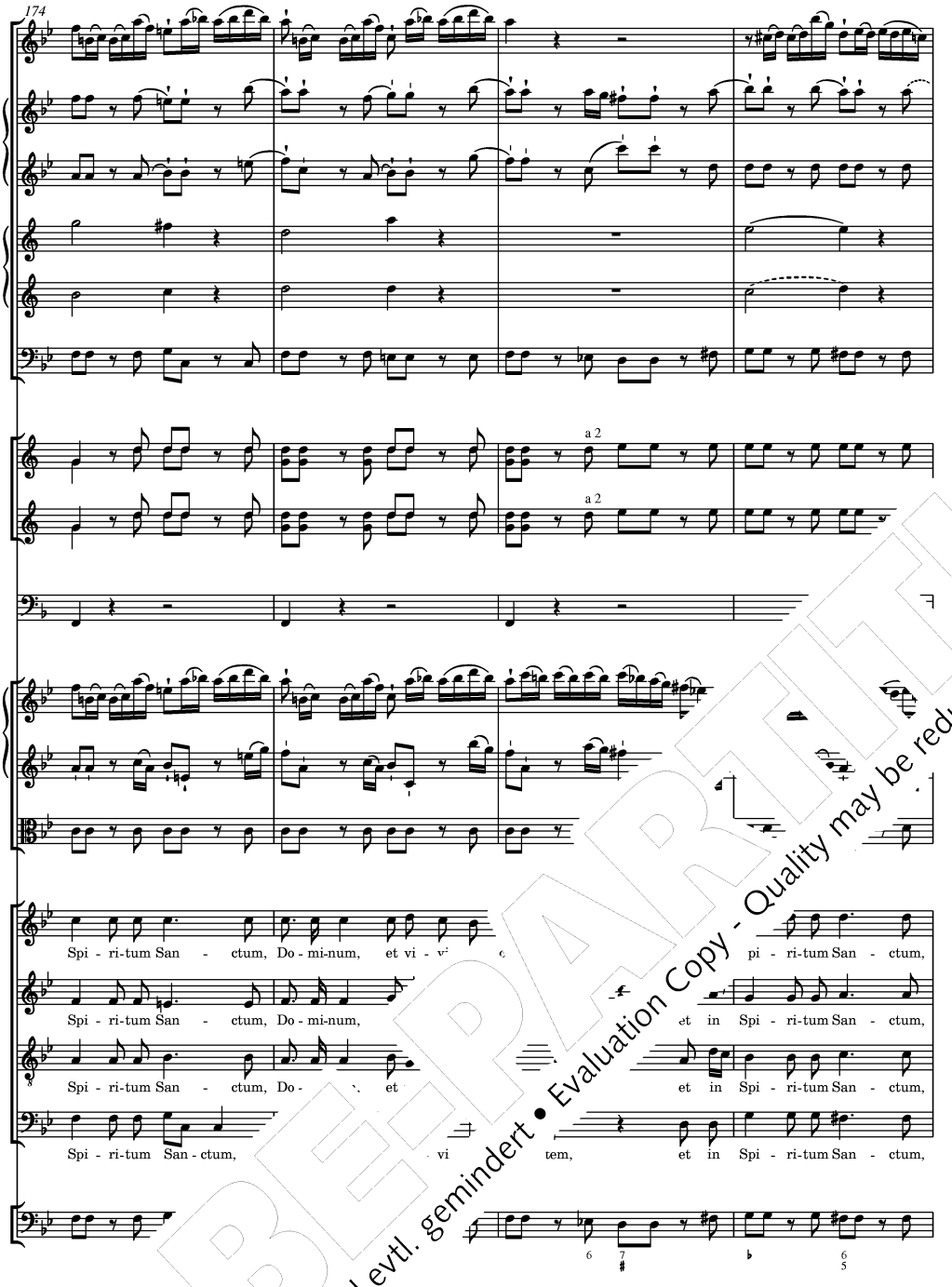
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



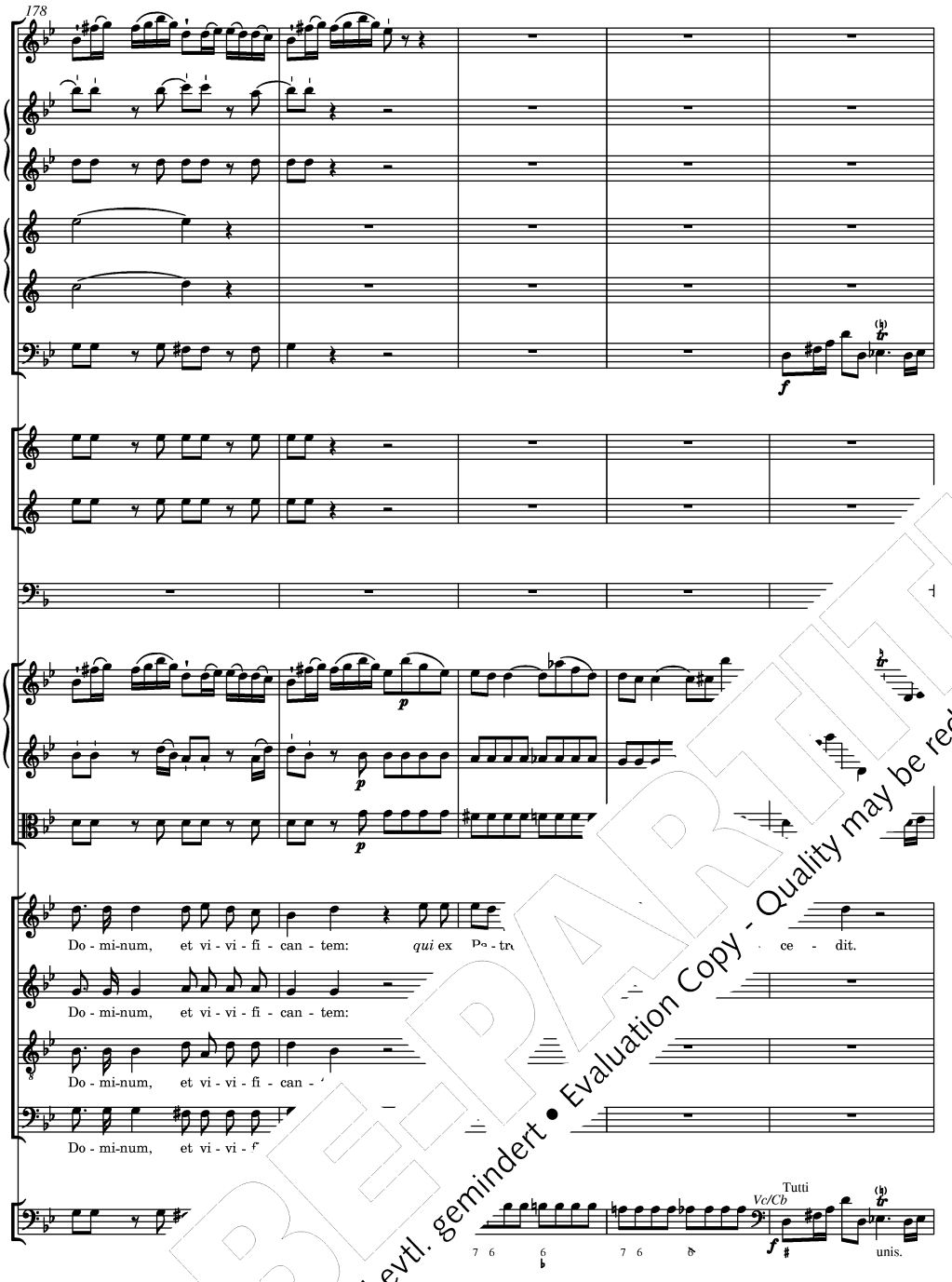
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



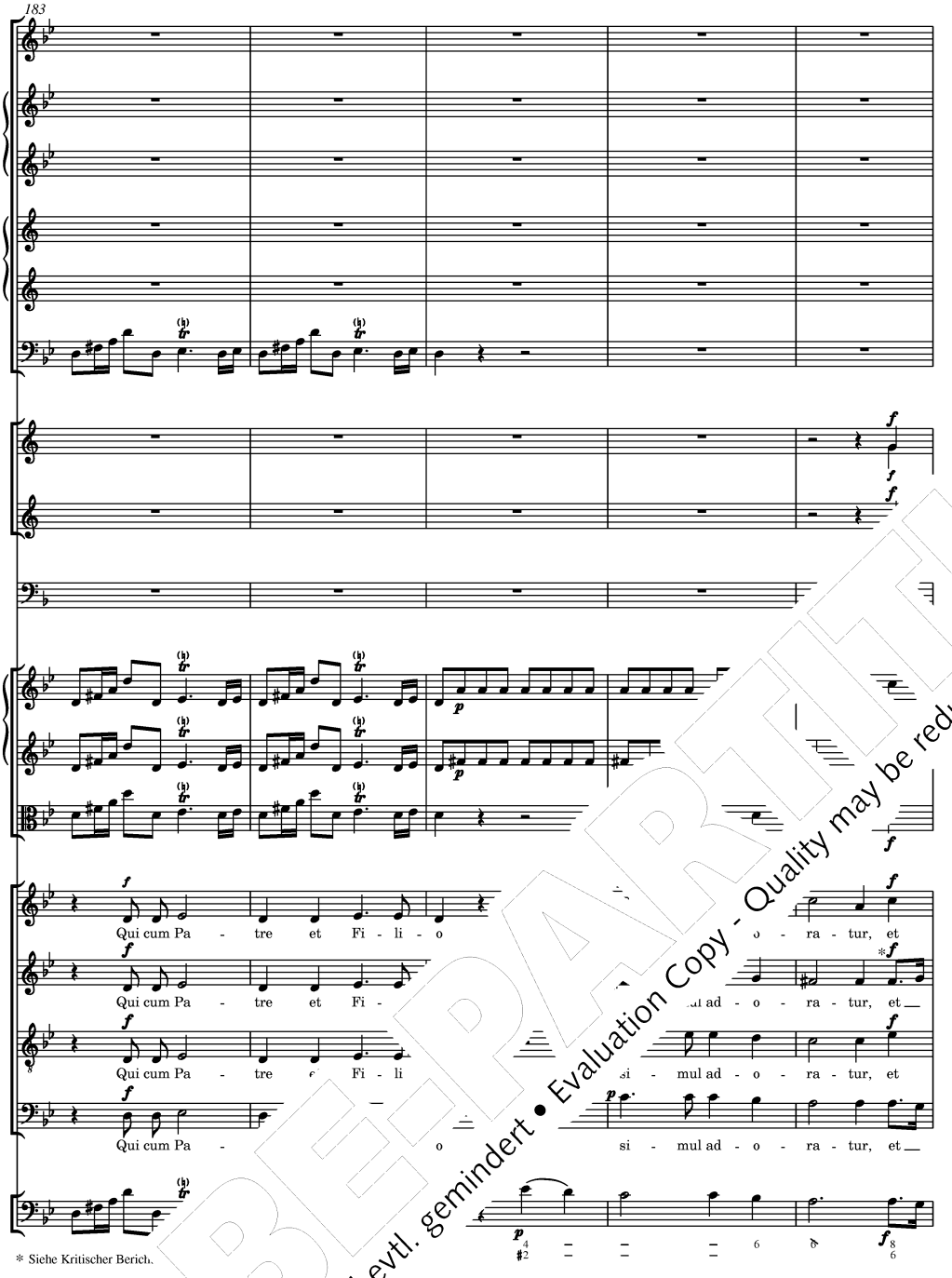
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

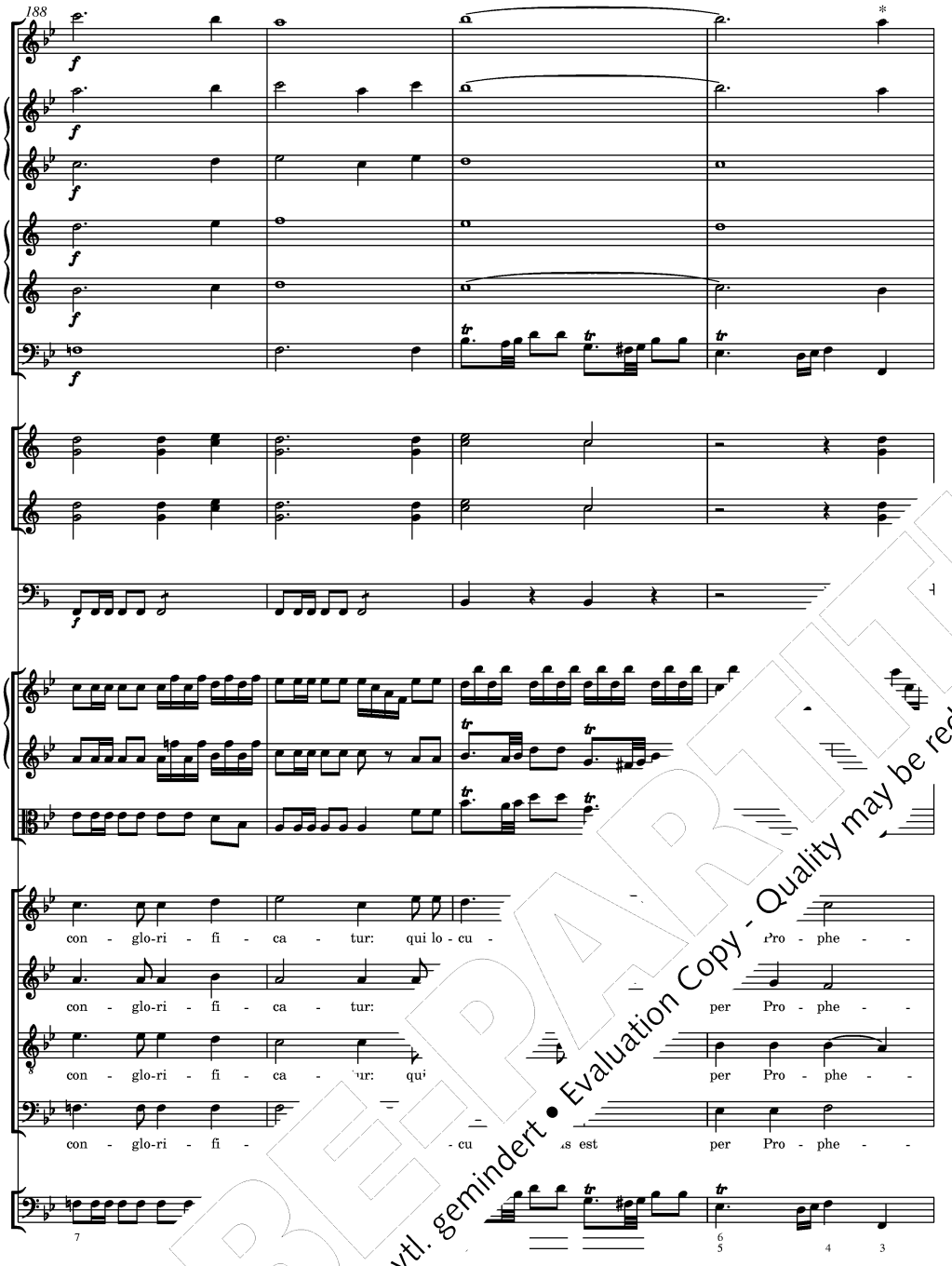


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



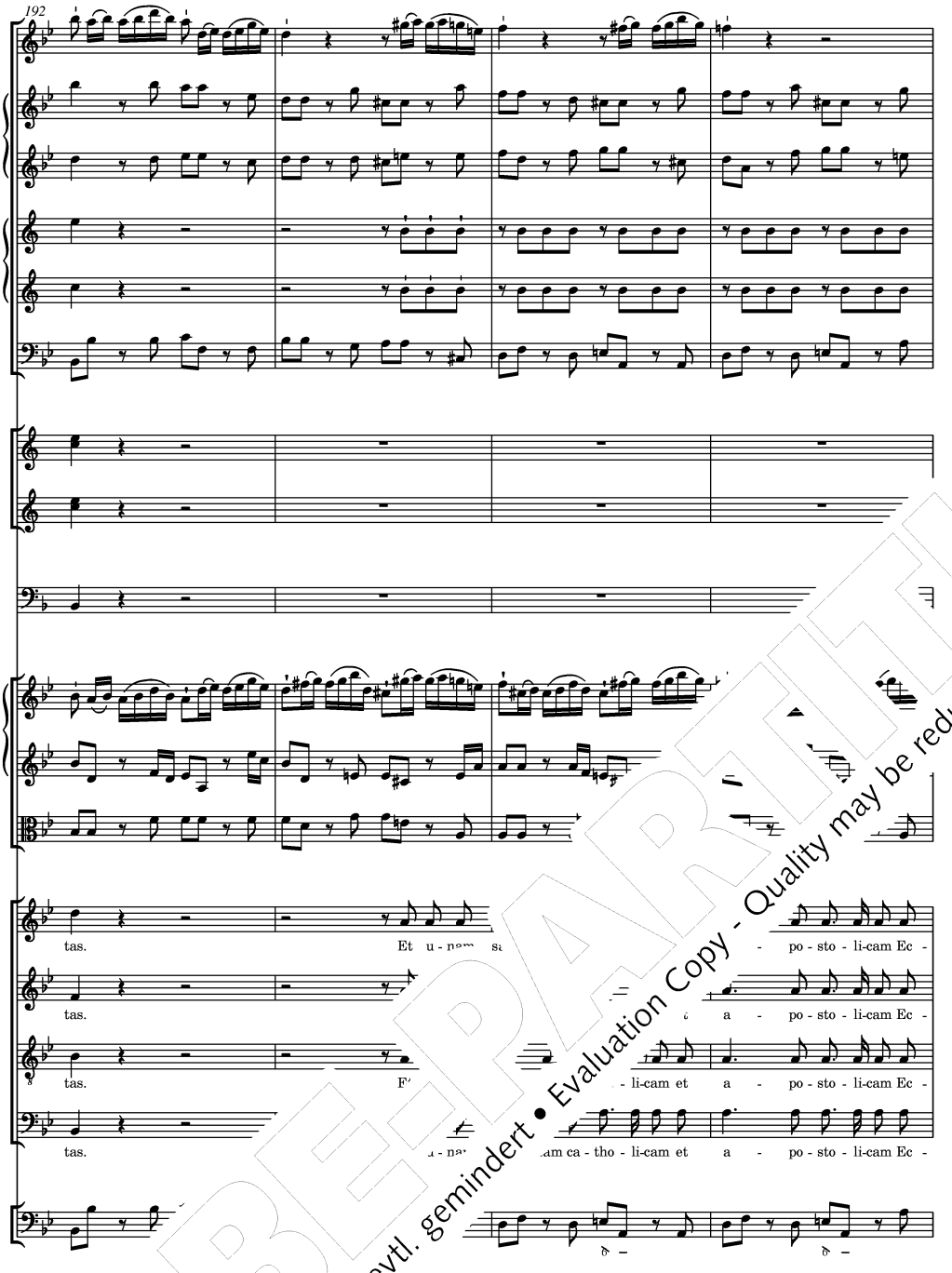
* Siehe Kritischer Bericht

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

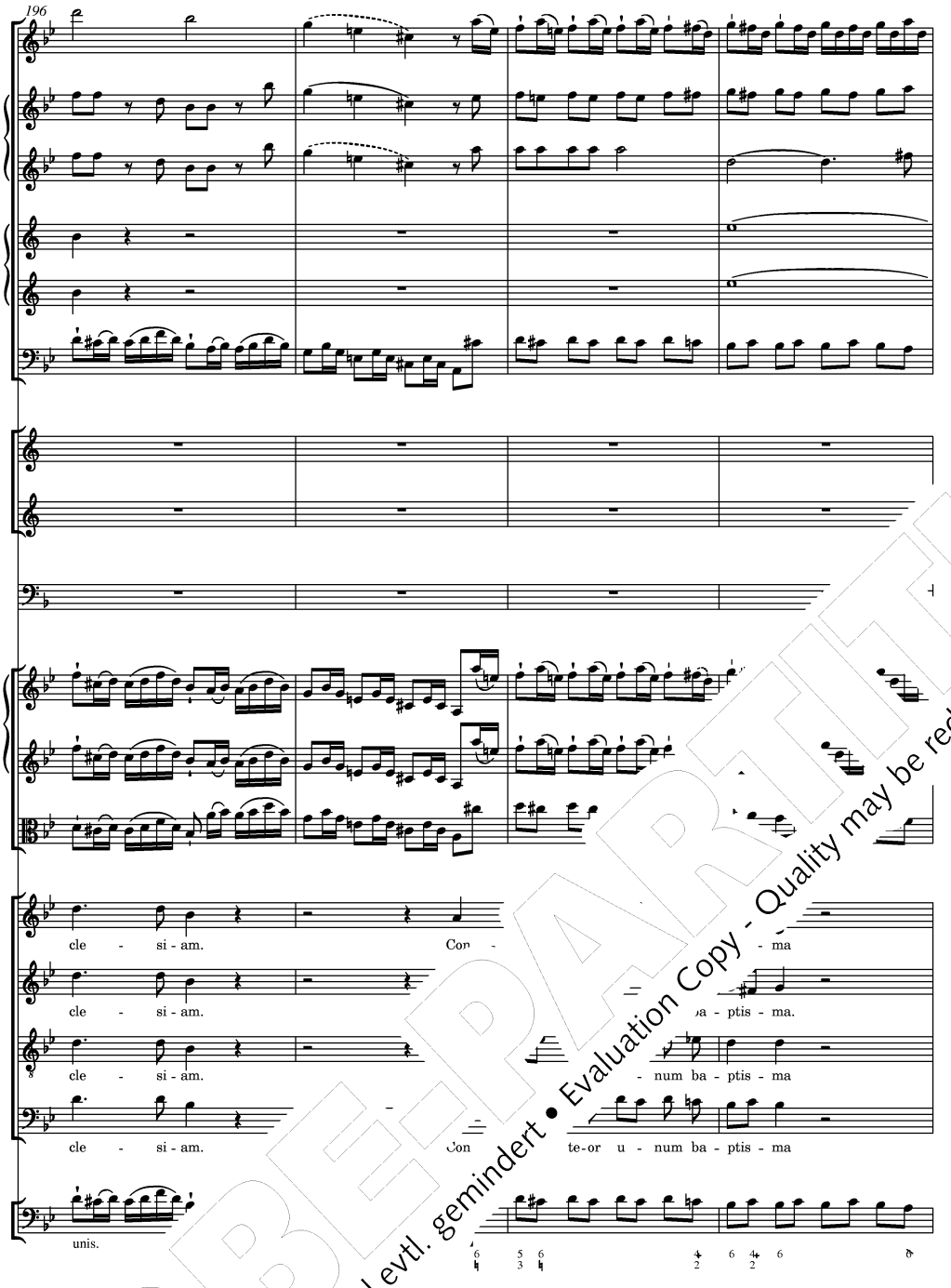


* Siehe Kritischer Bericht

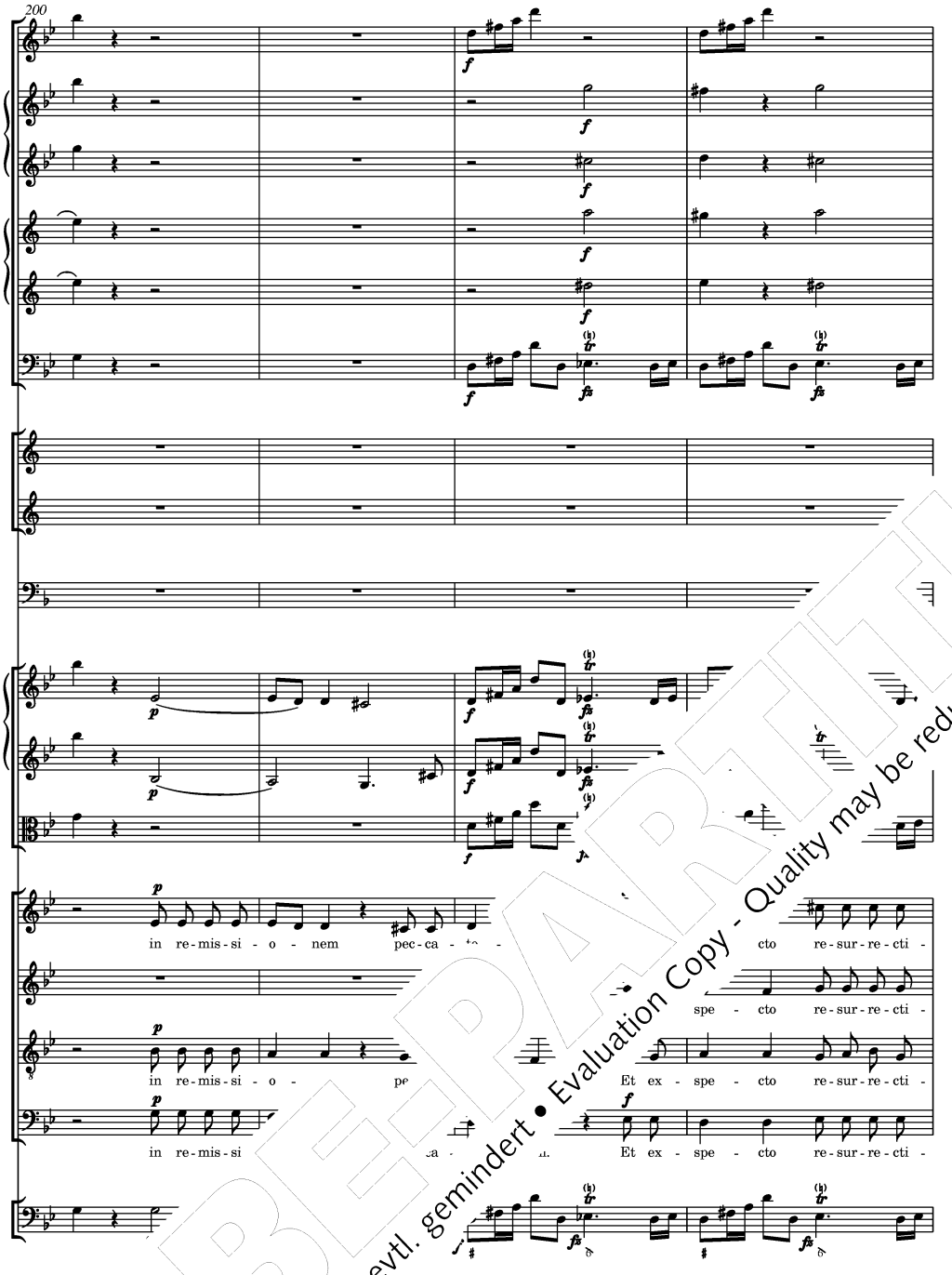
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



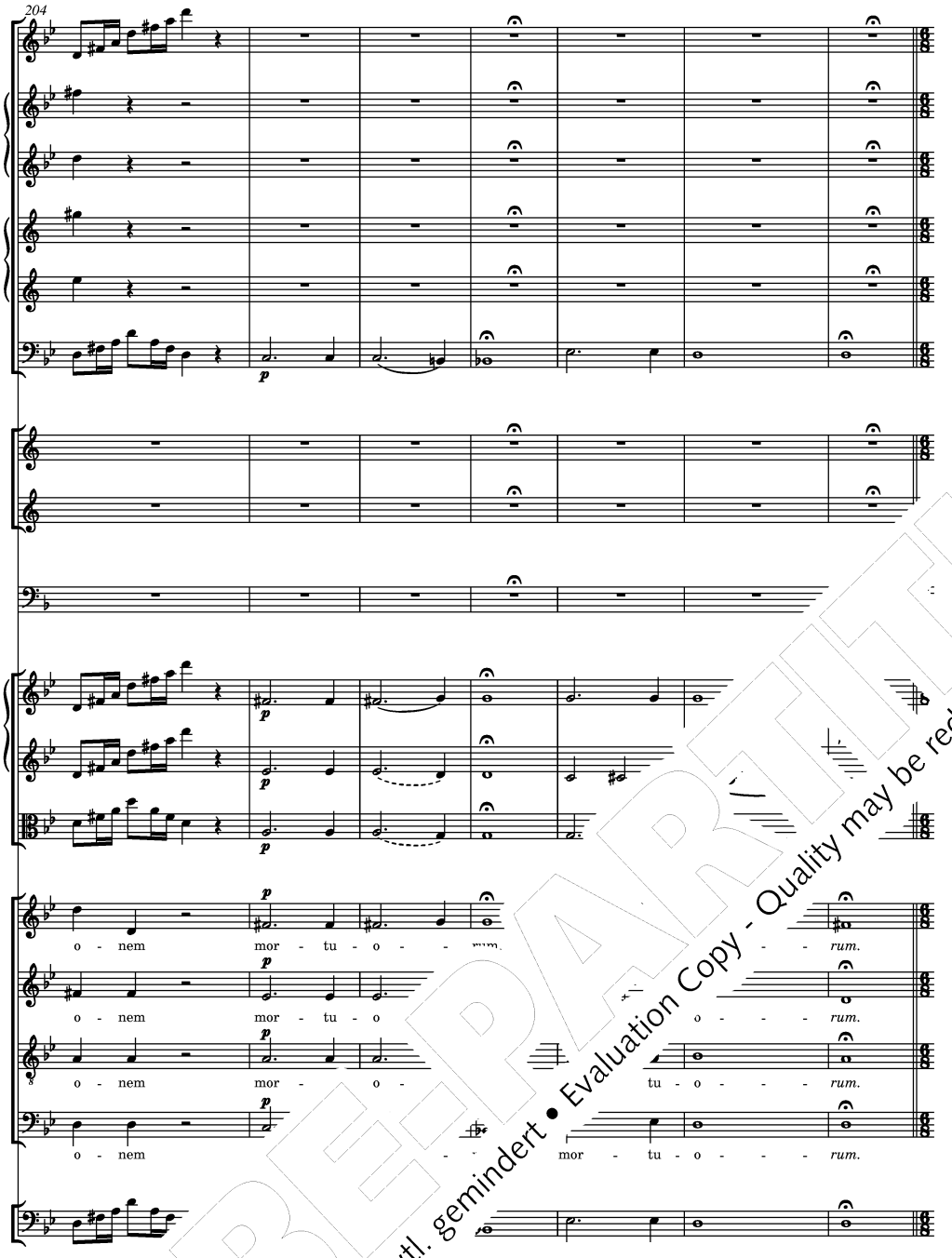
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



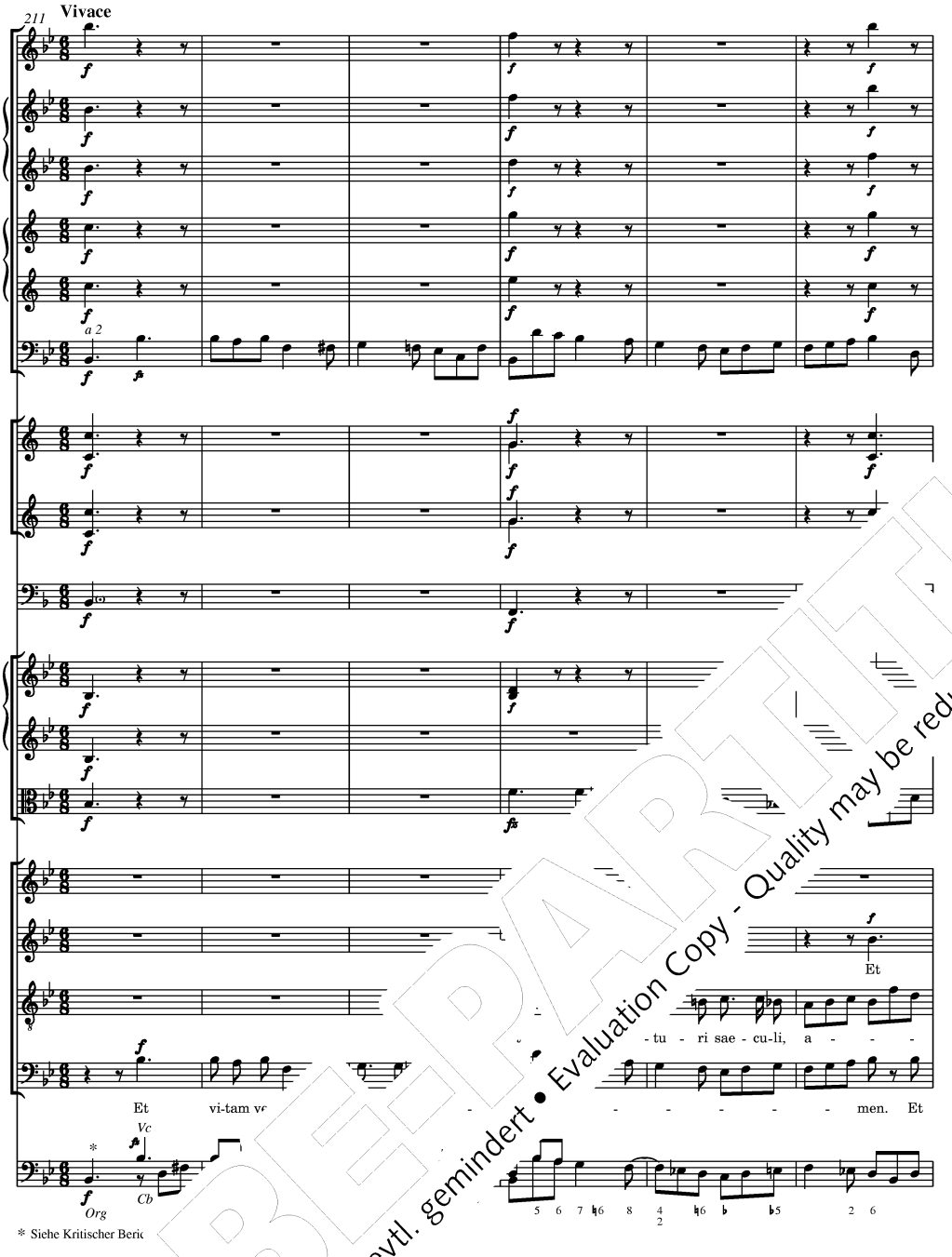
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



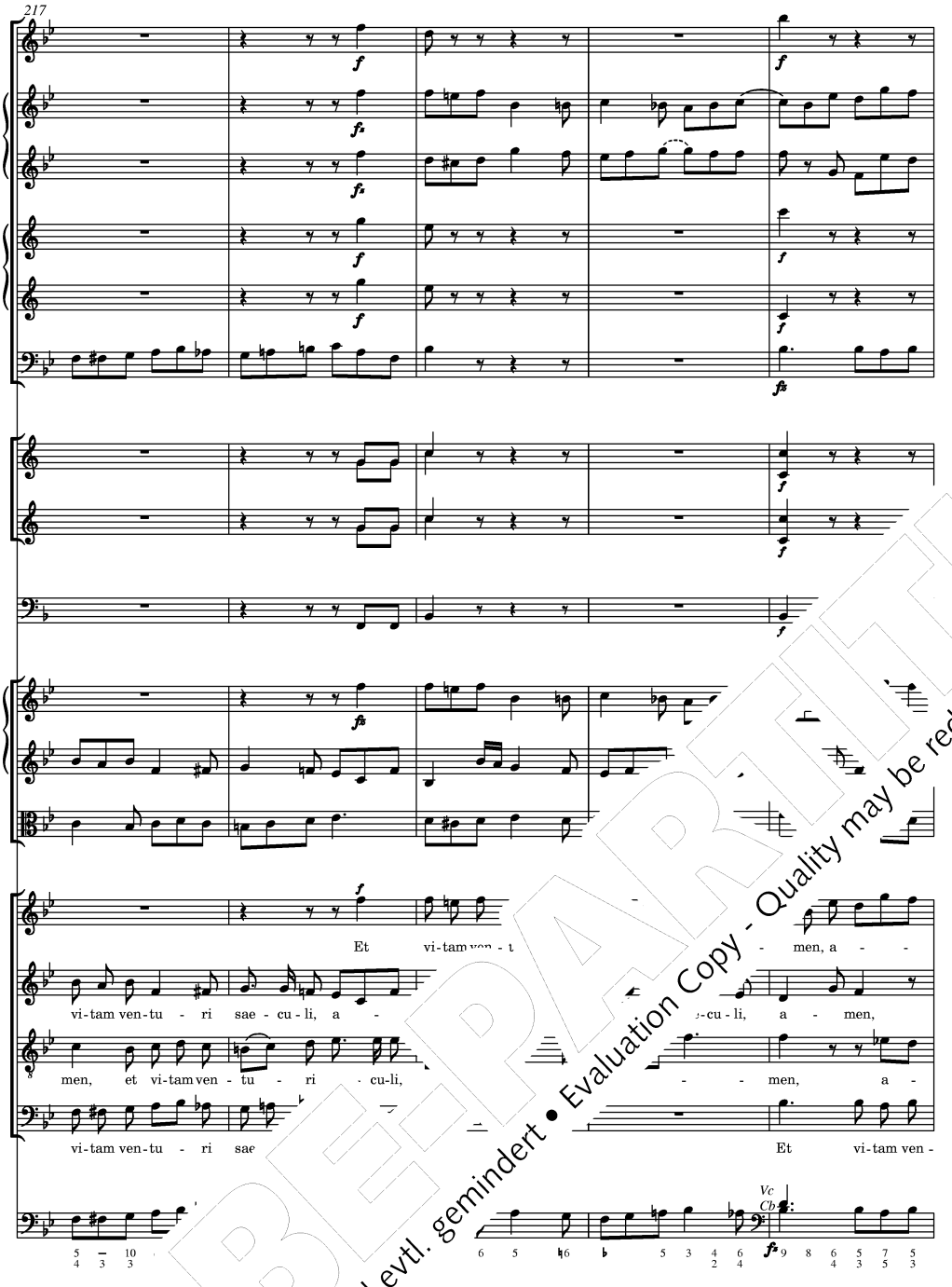
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



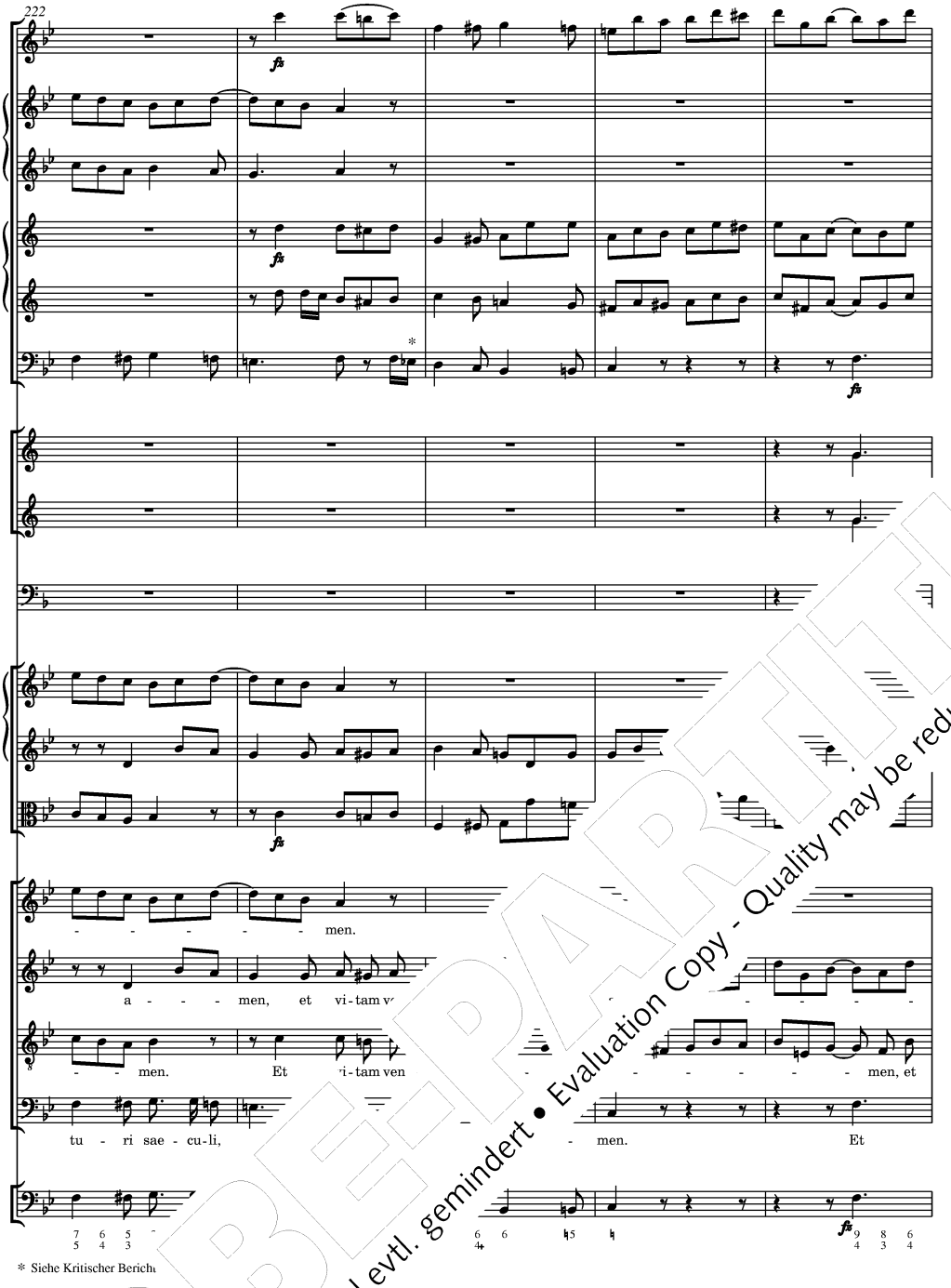
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

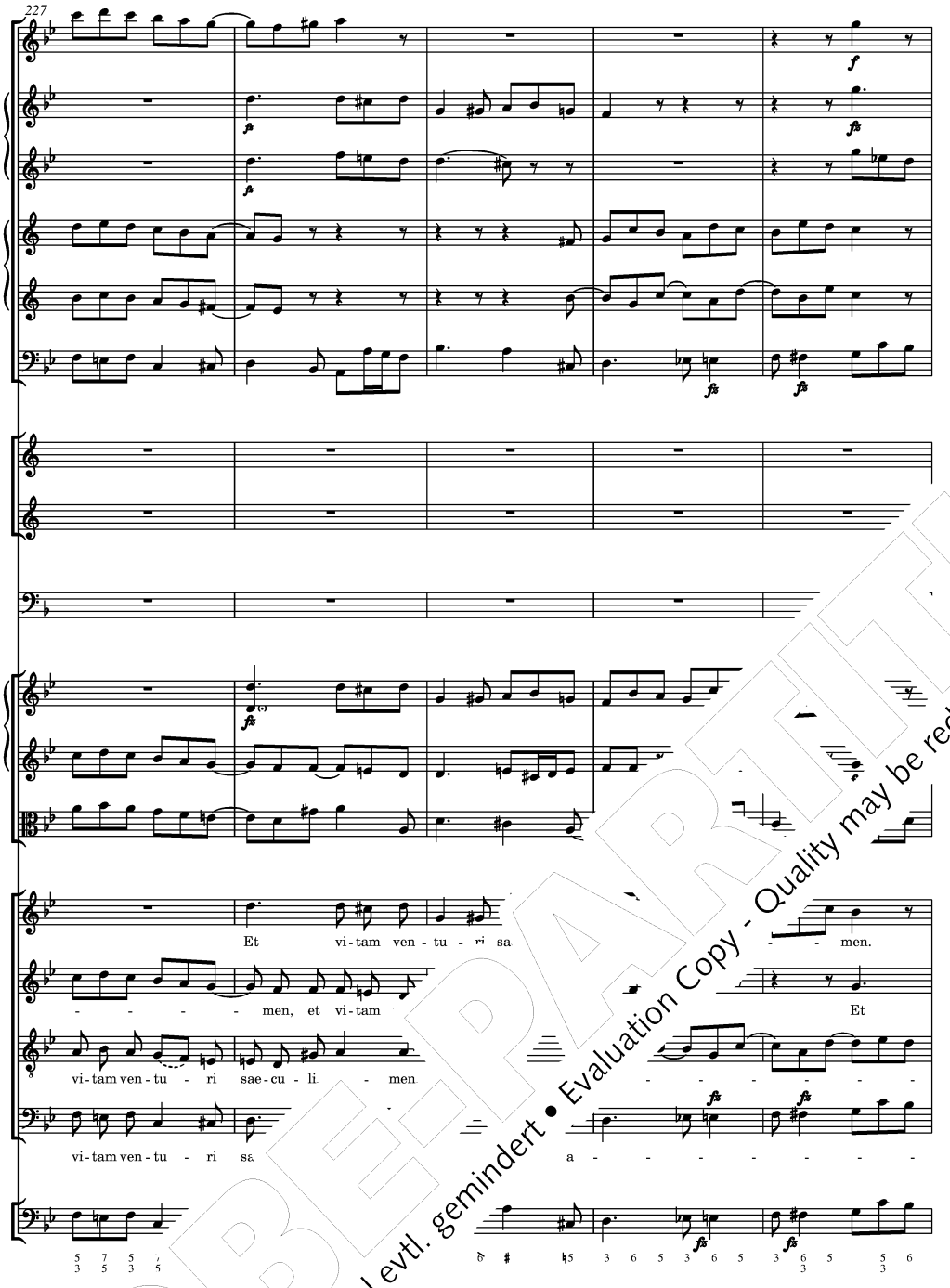


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

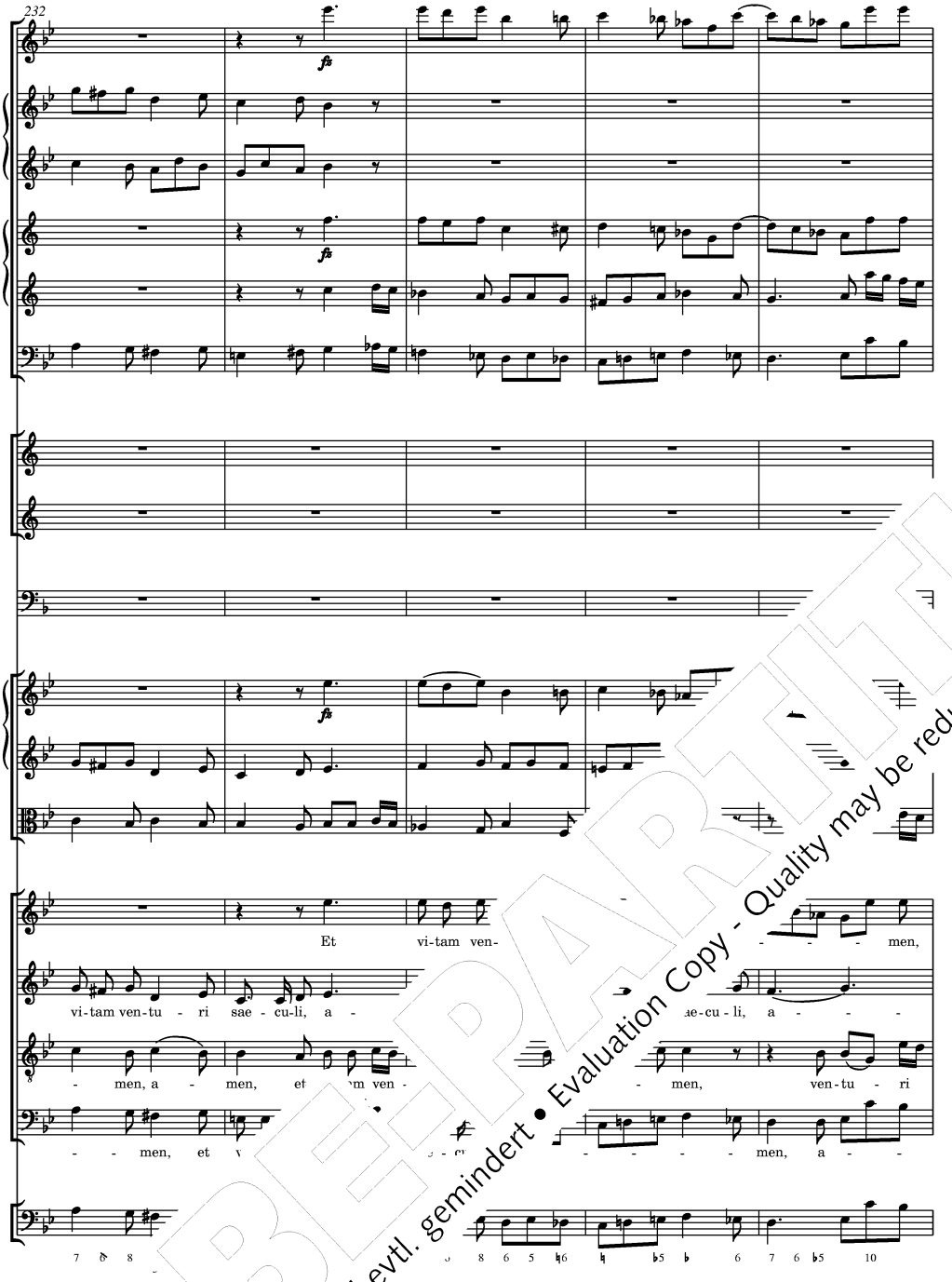


* Siehe Kritischer Bericht

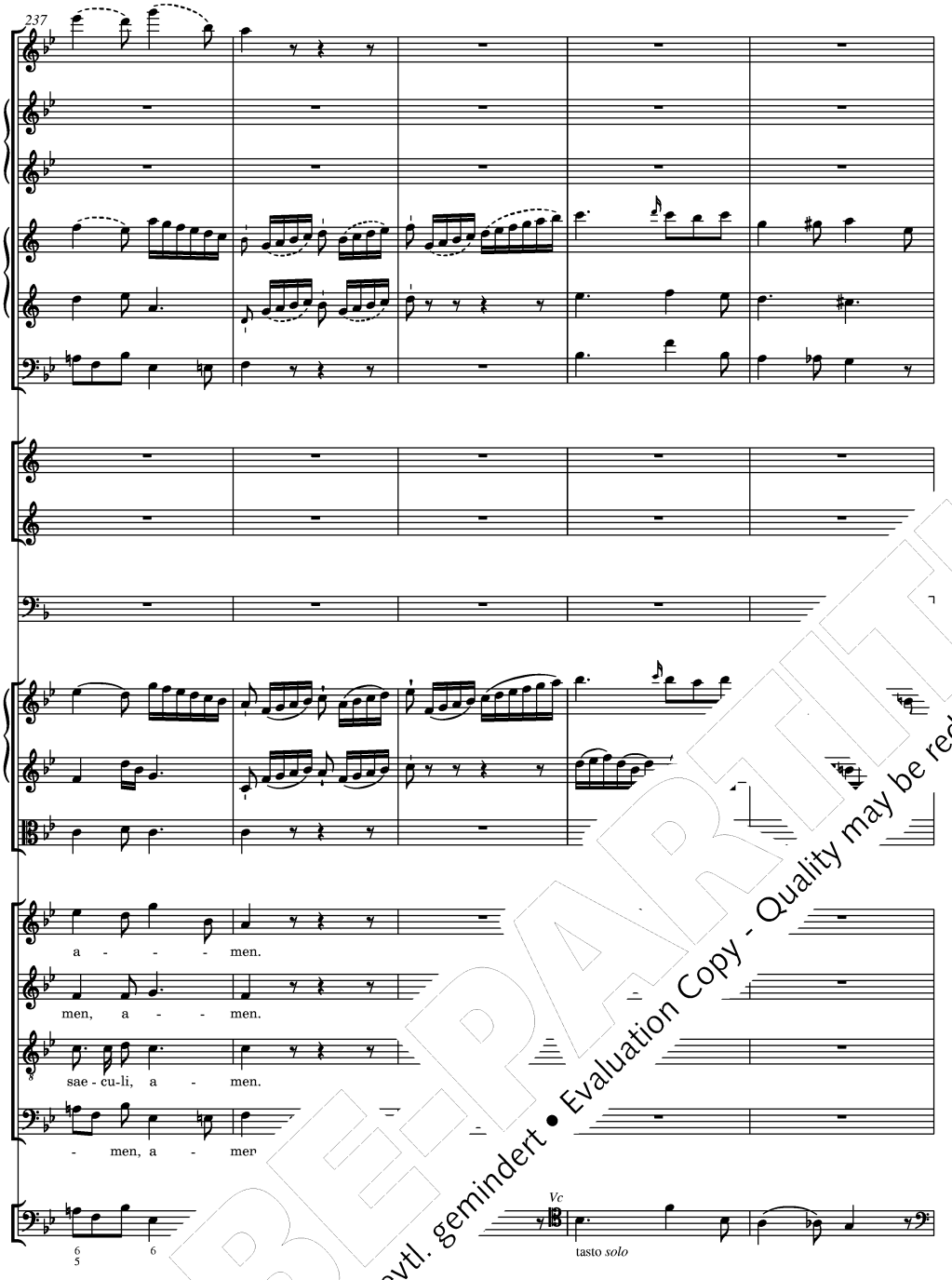
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



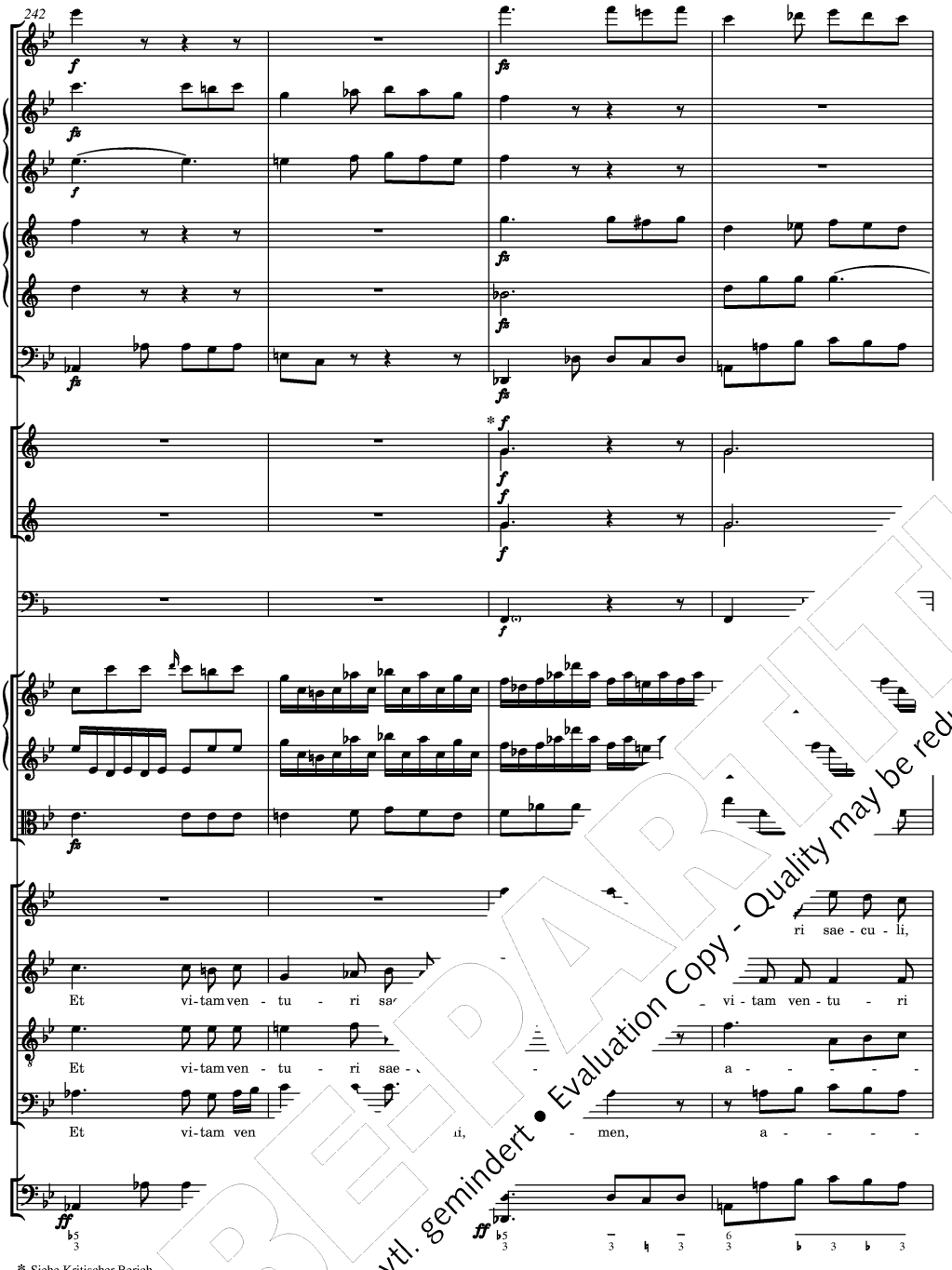
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

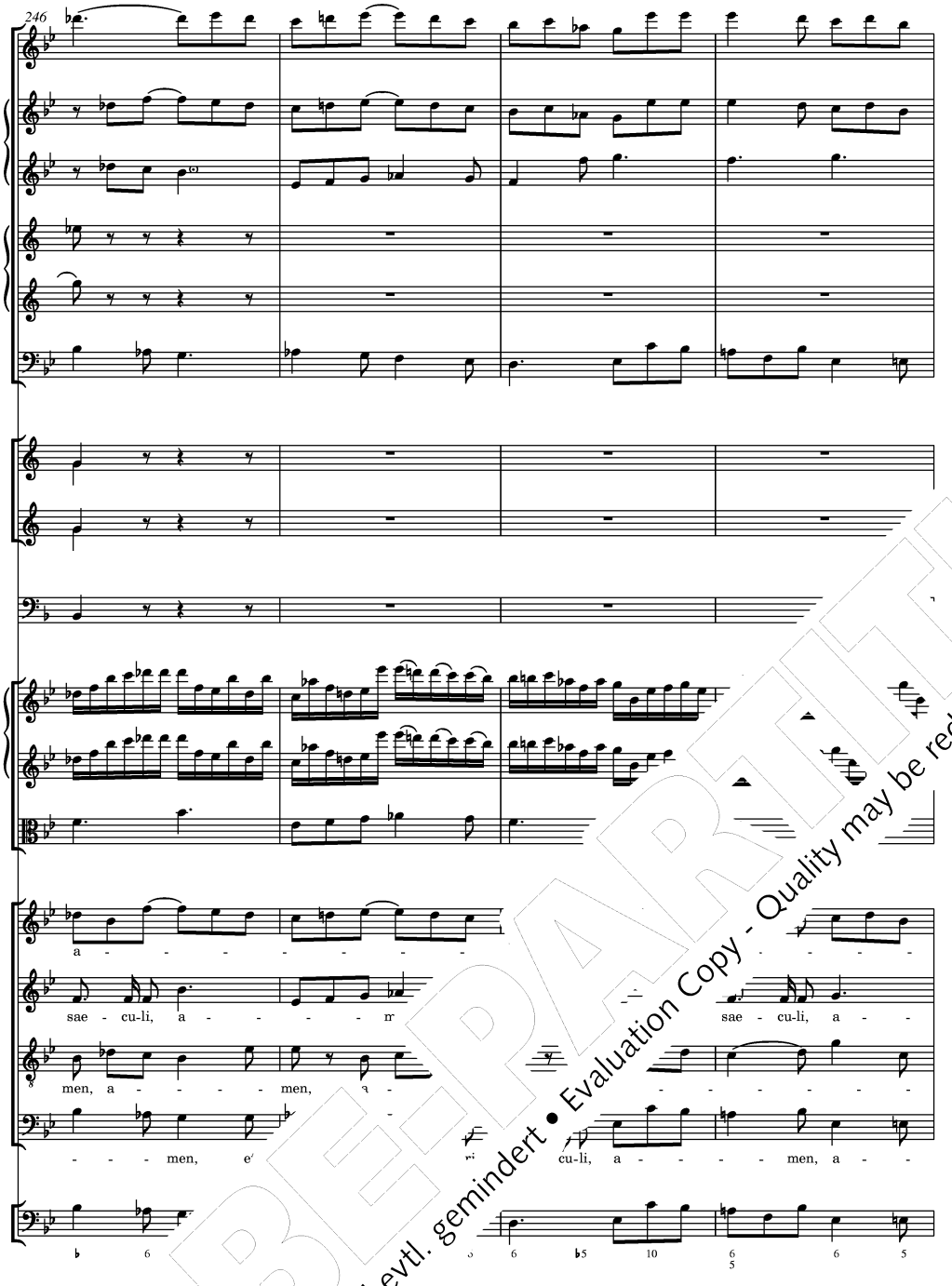


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

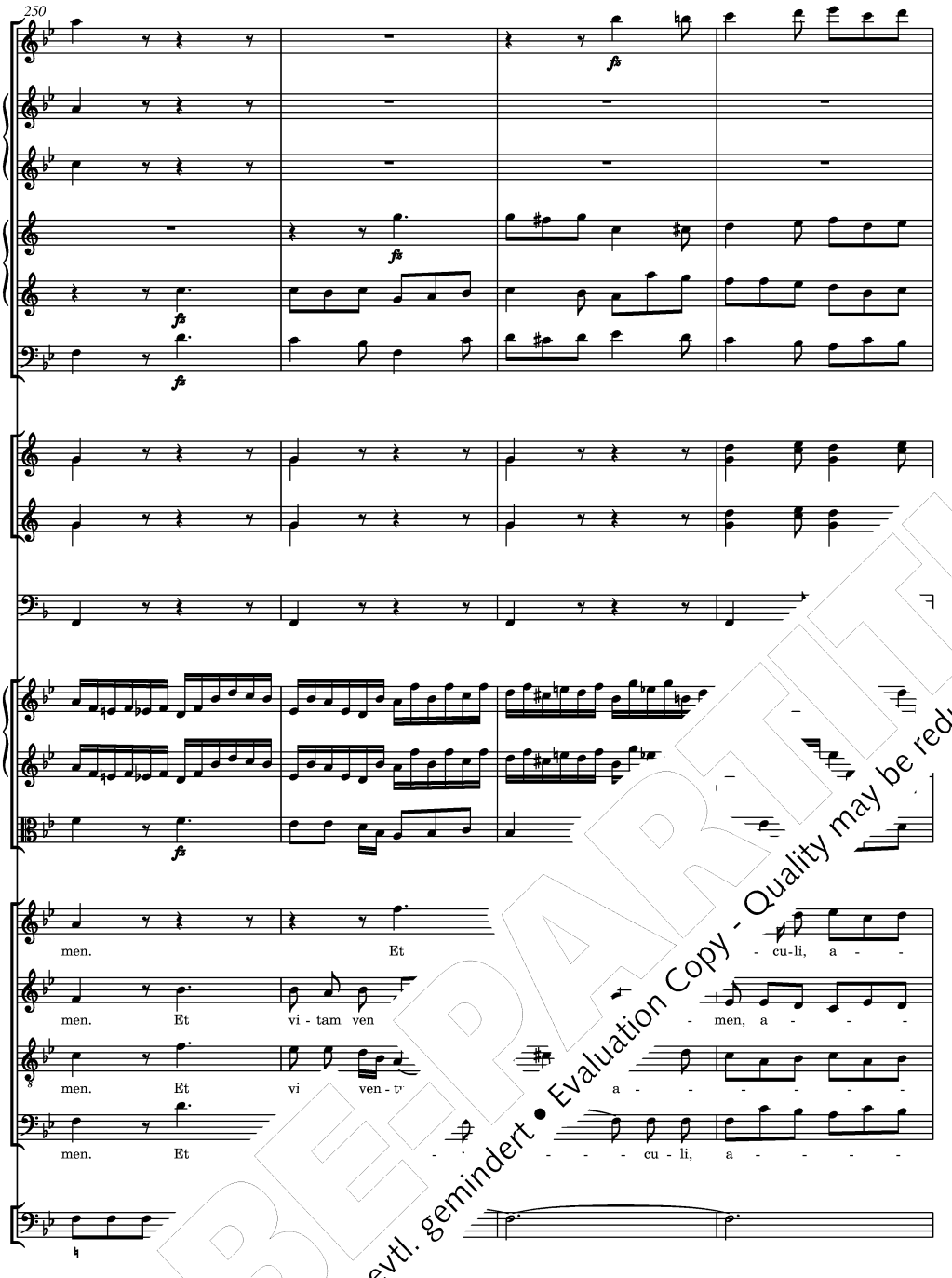


* Siehe Kritischer Bericht

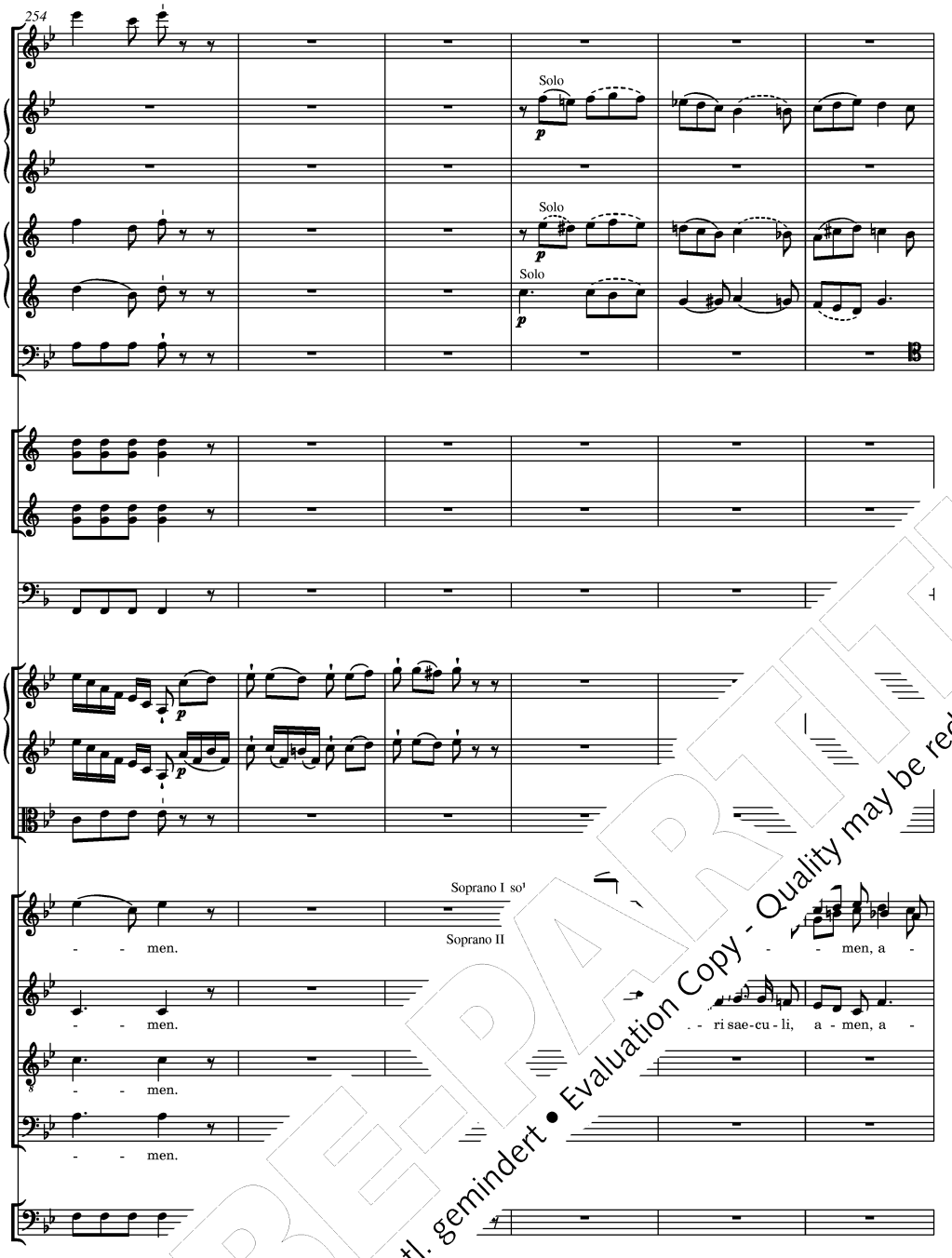
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



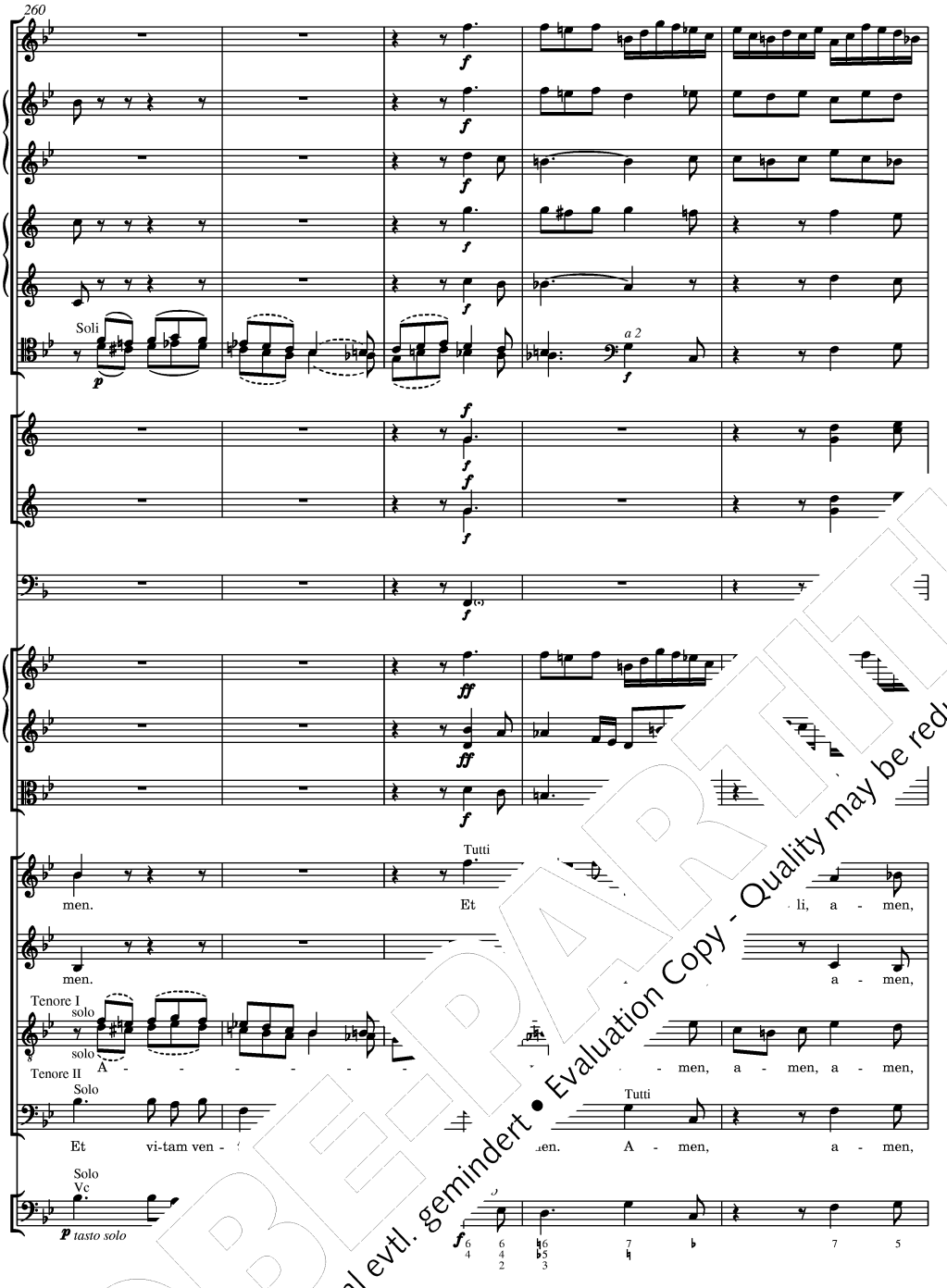
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



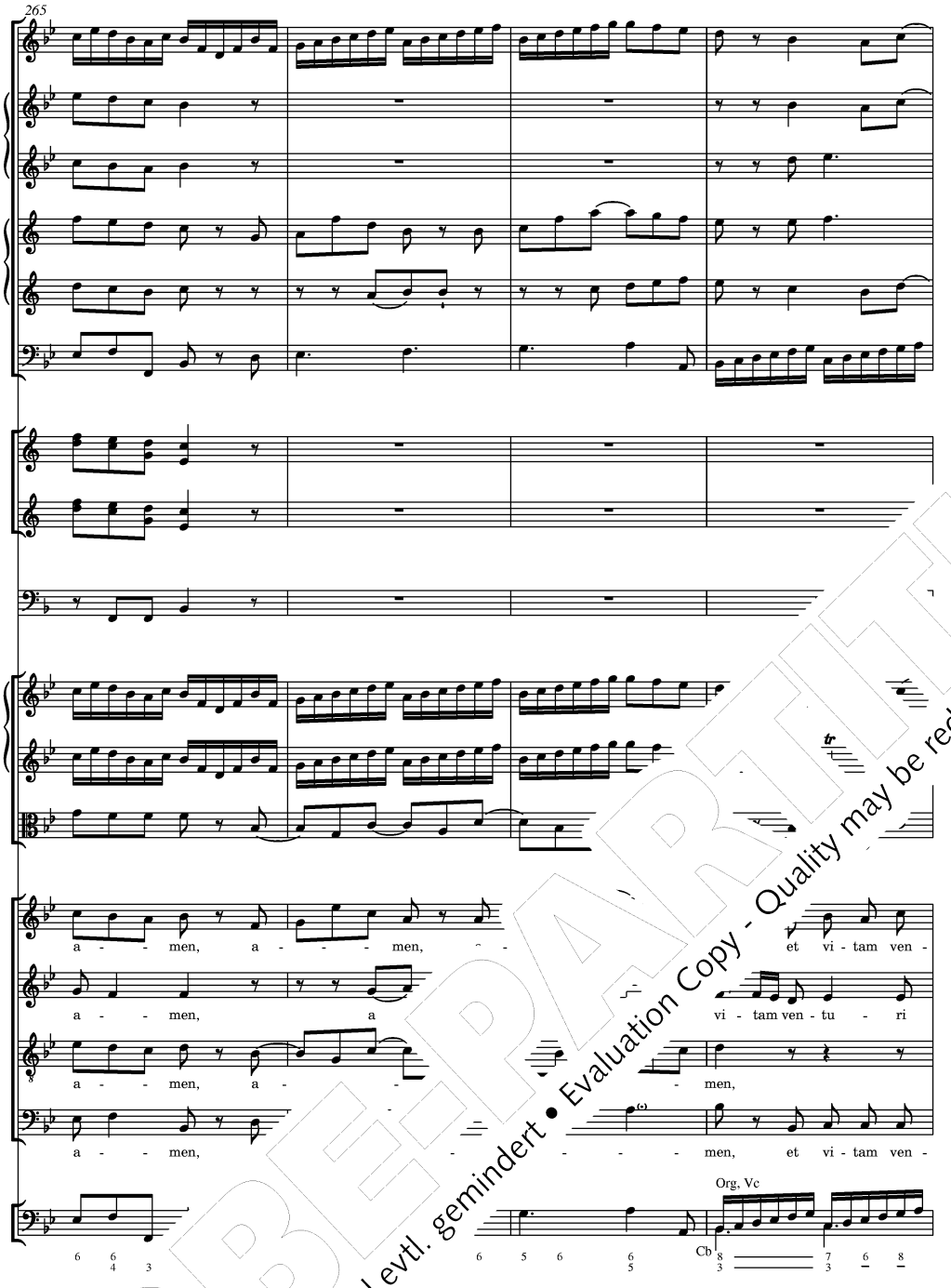
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



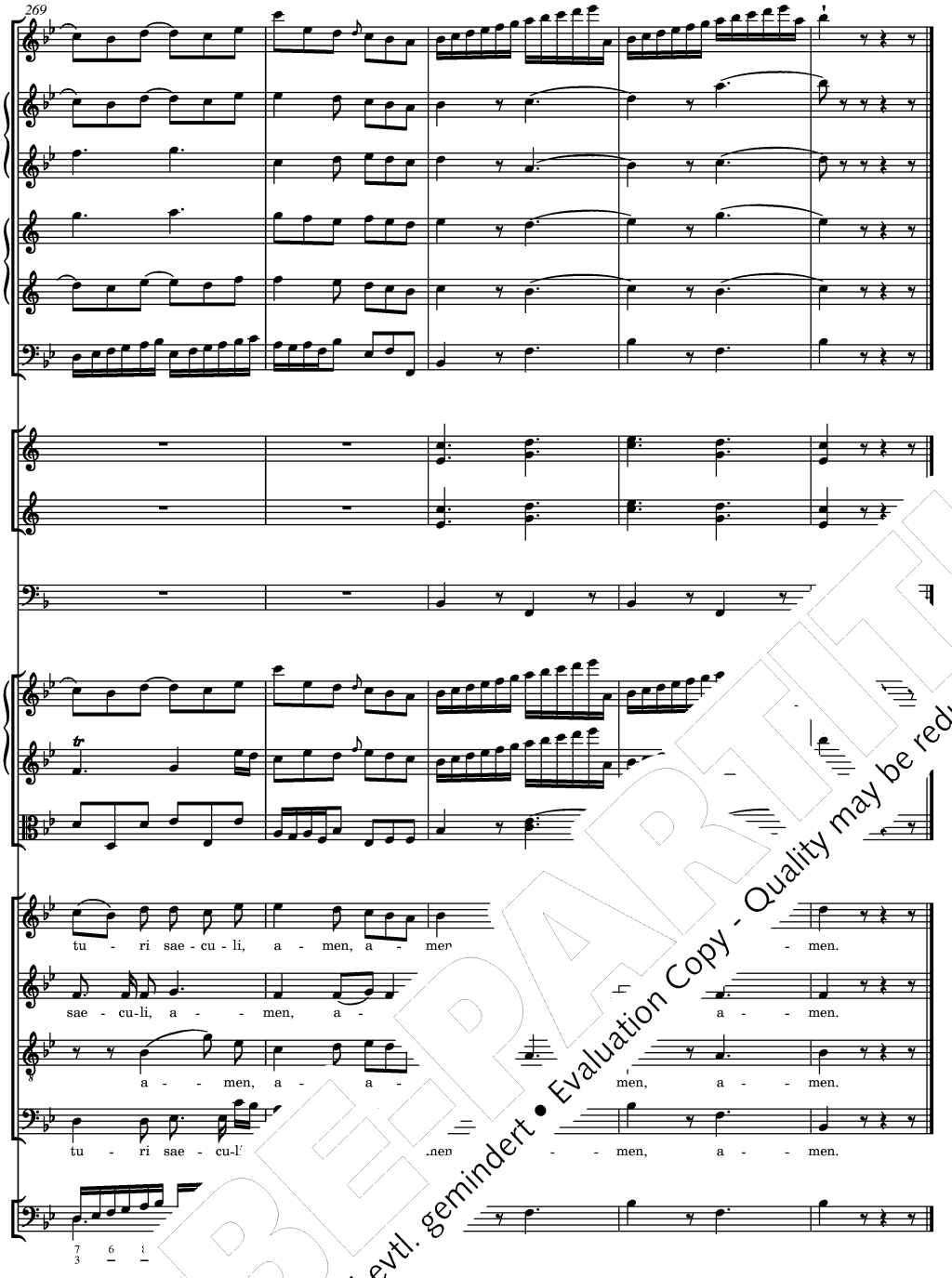
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

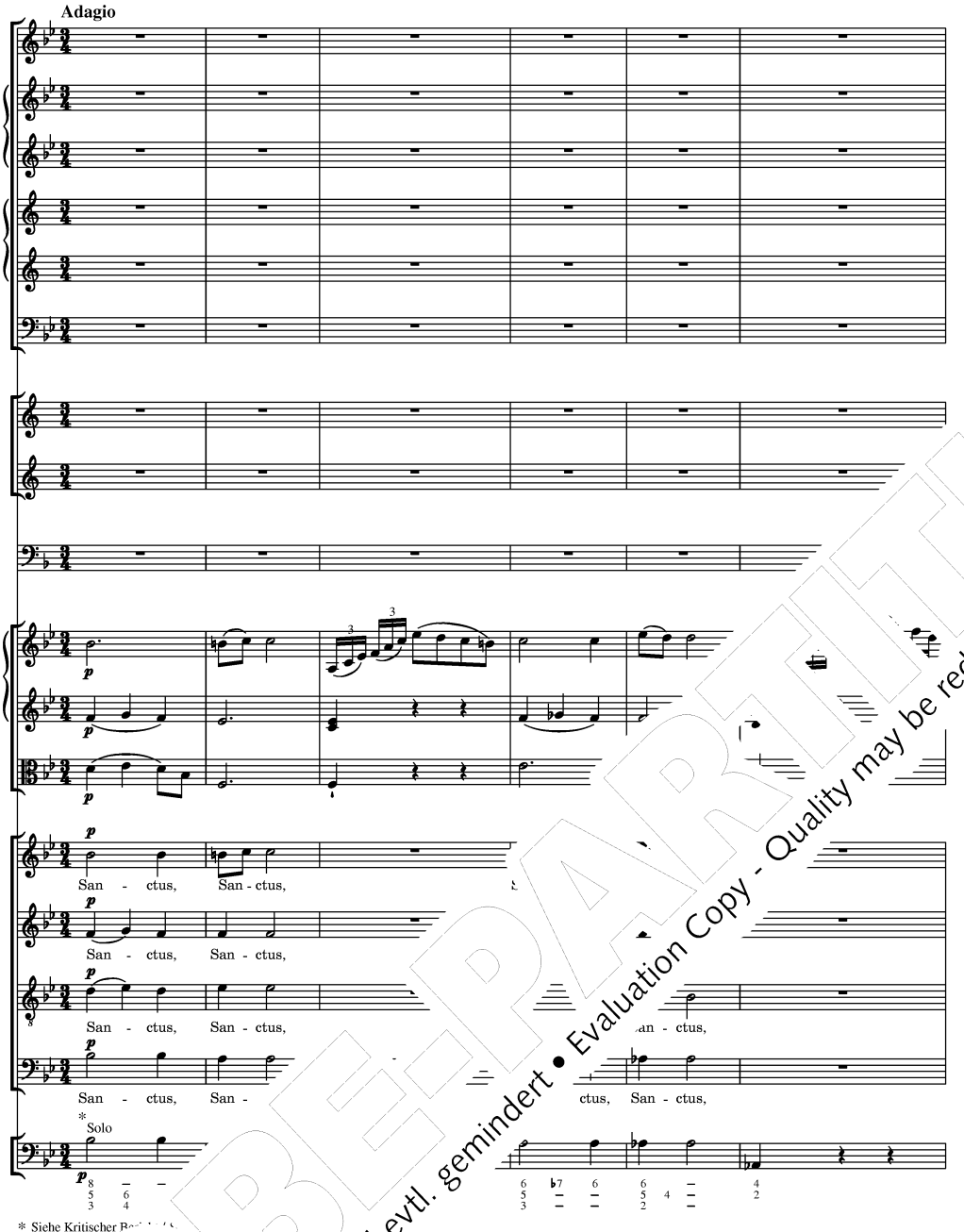


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



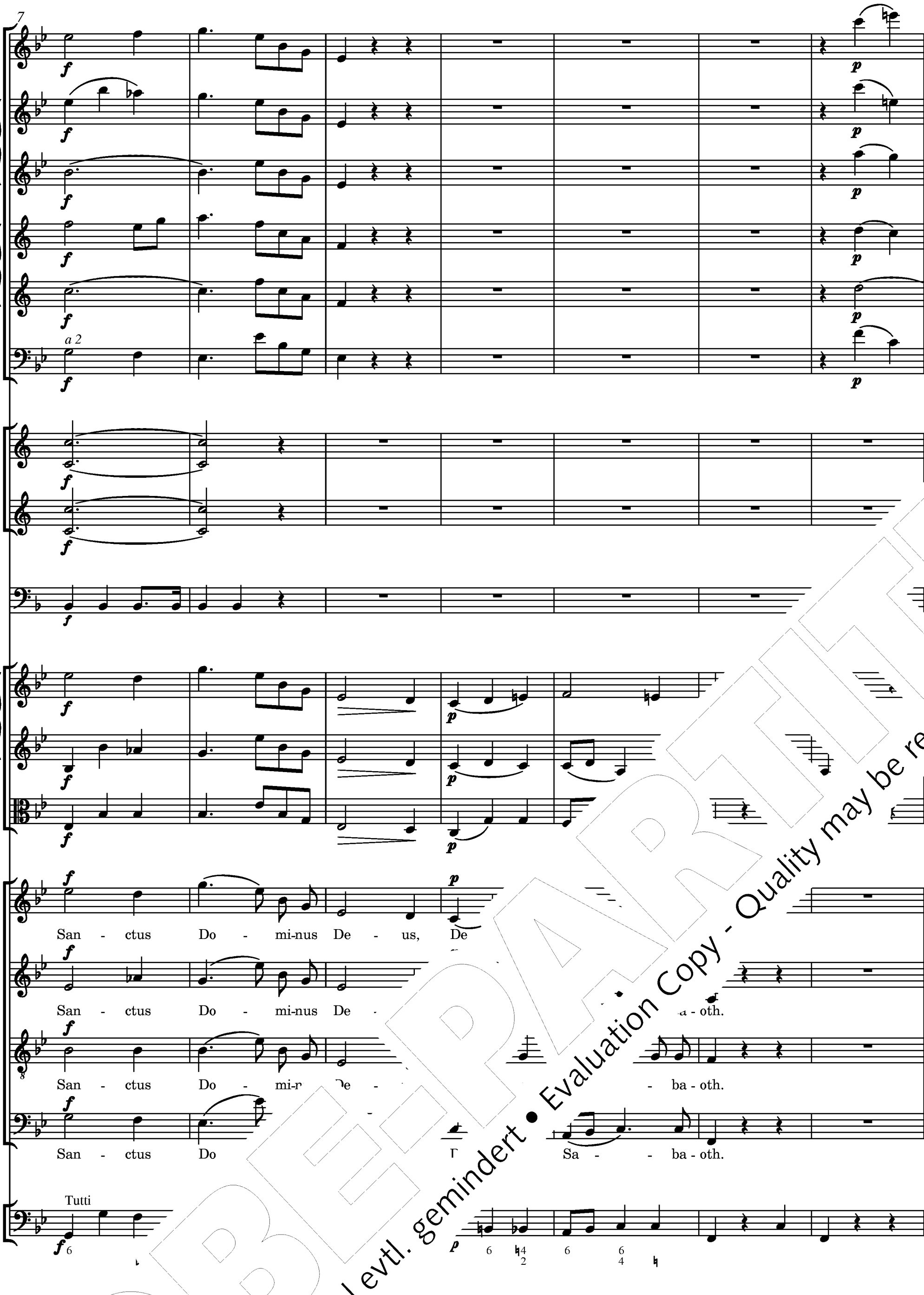
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

9. Sanctus

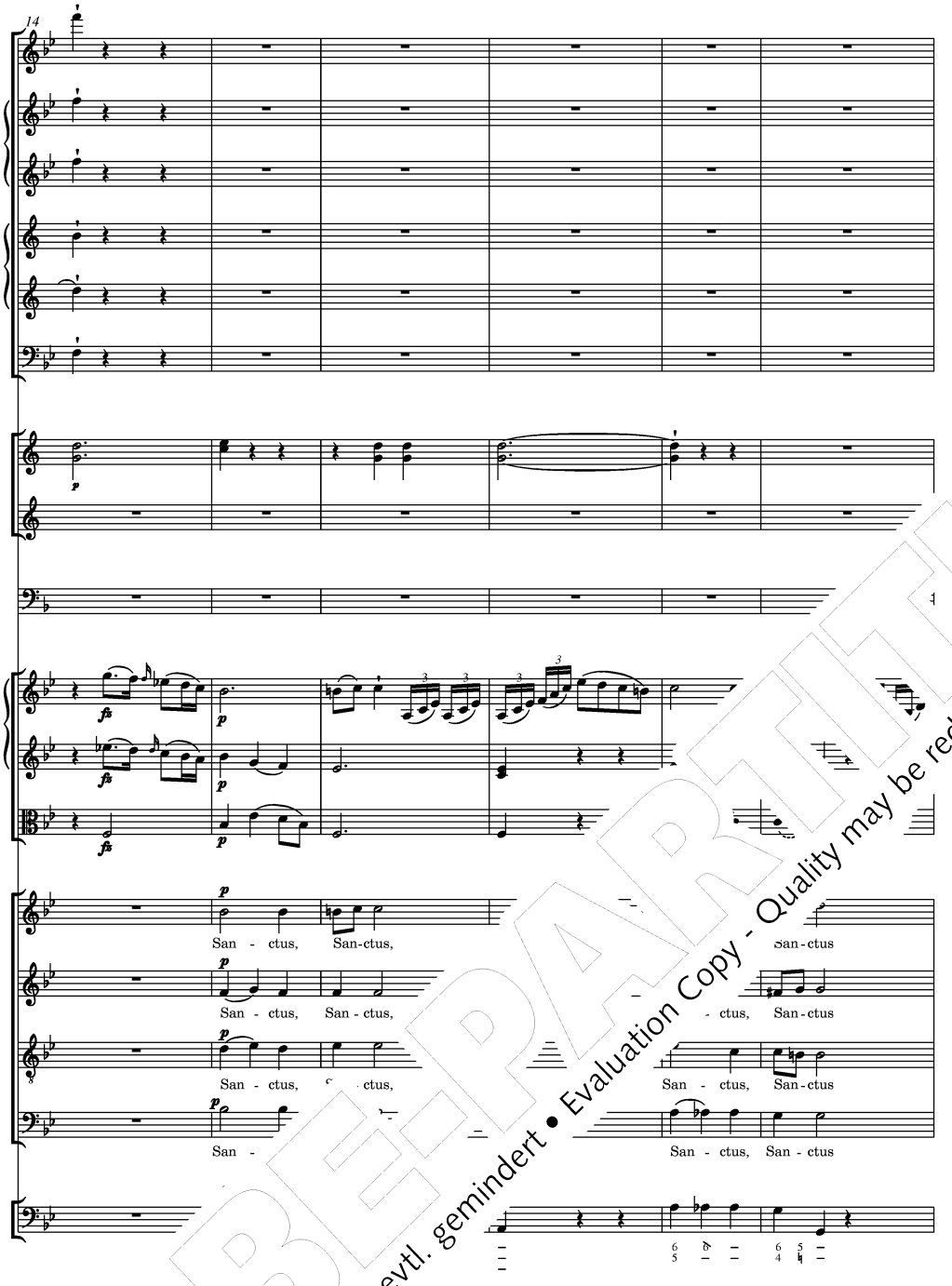


* Siehe Kritischer Bericht

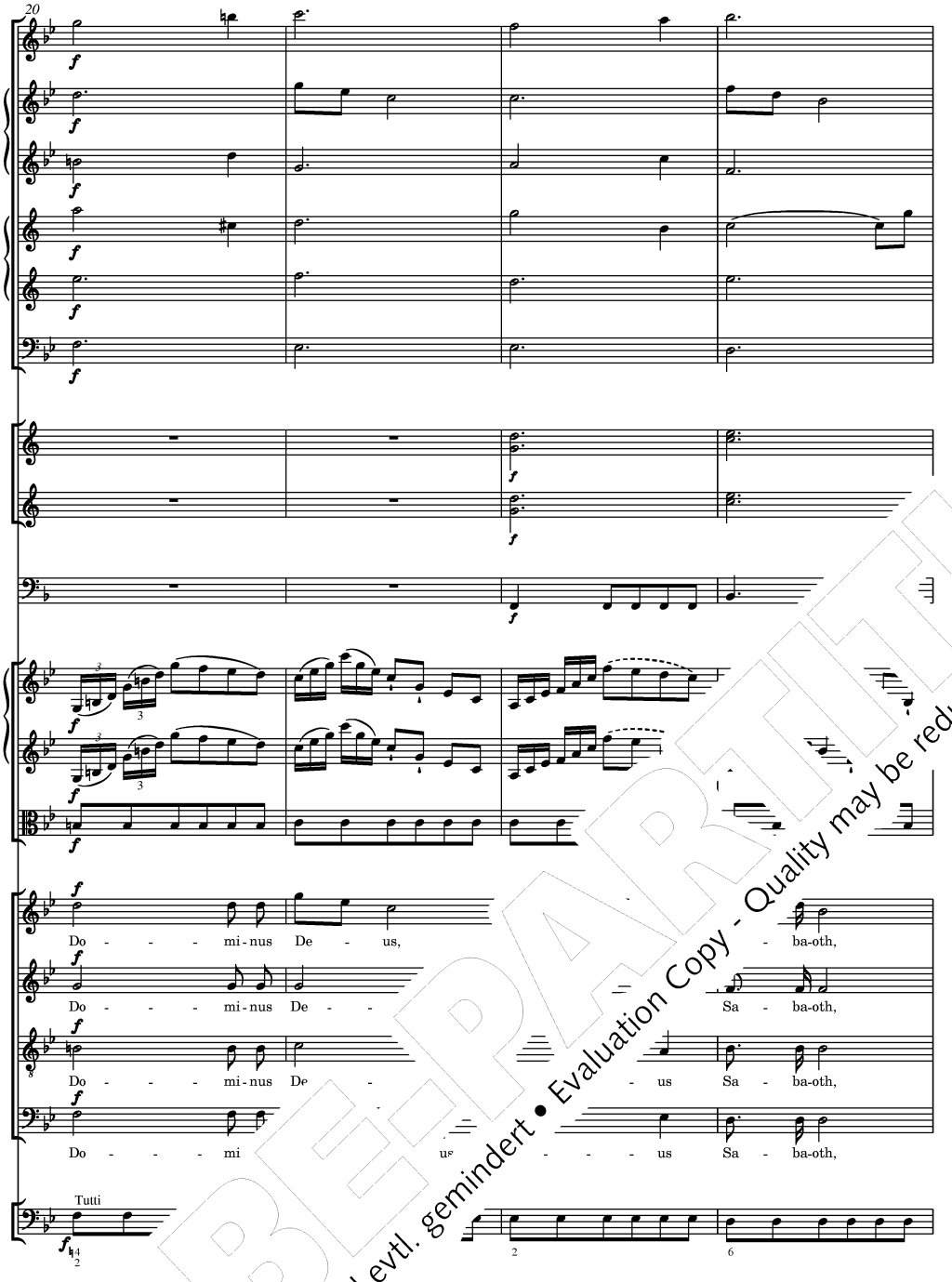
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



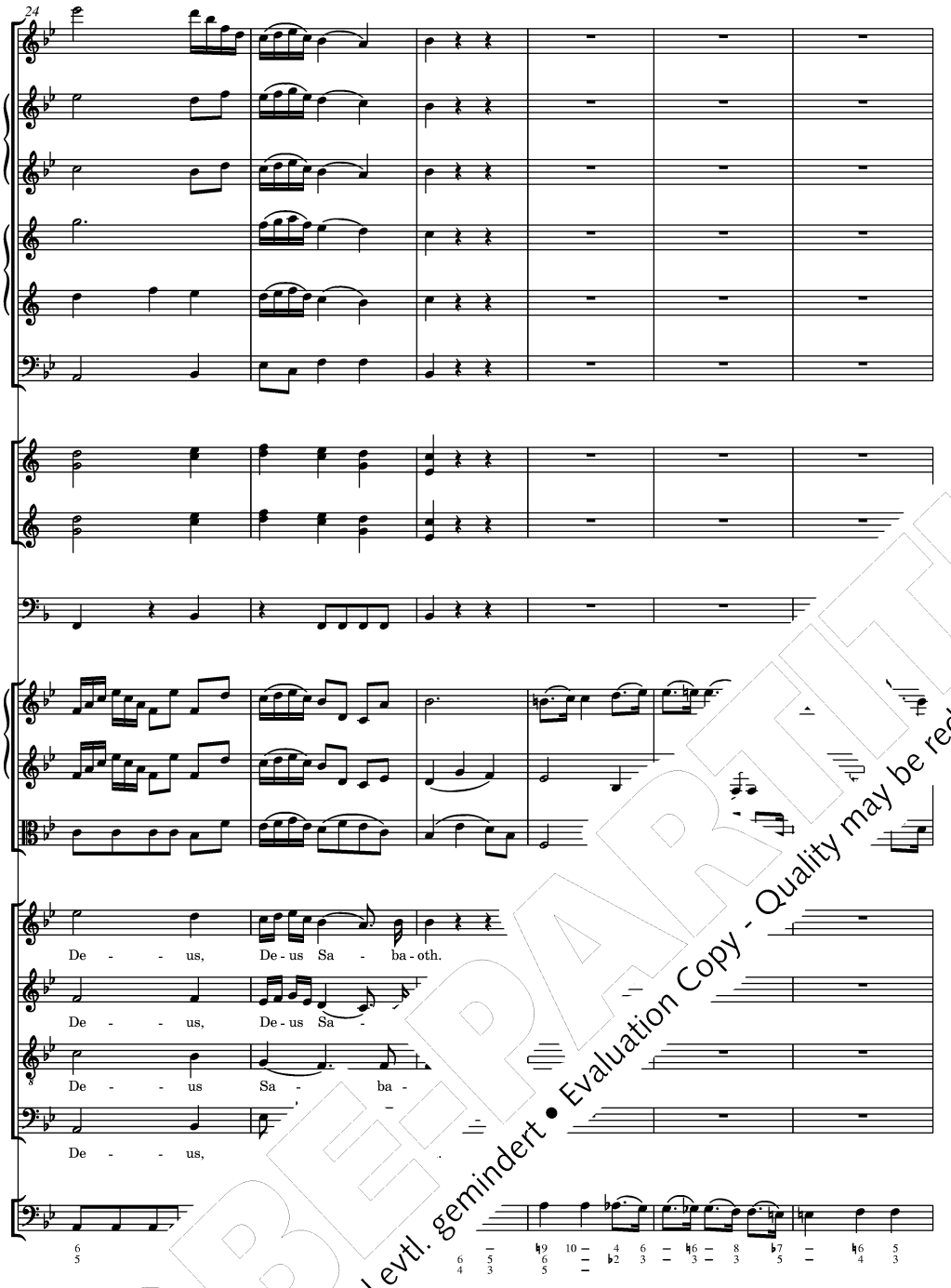
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



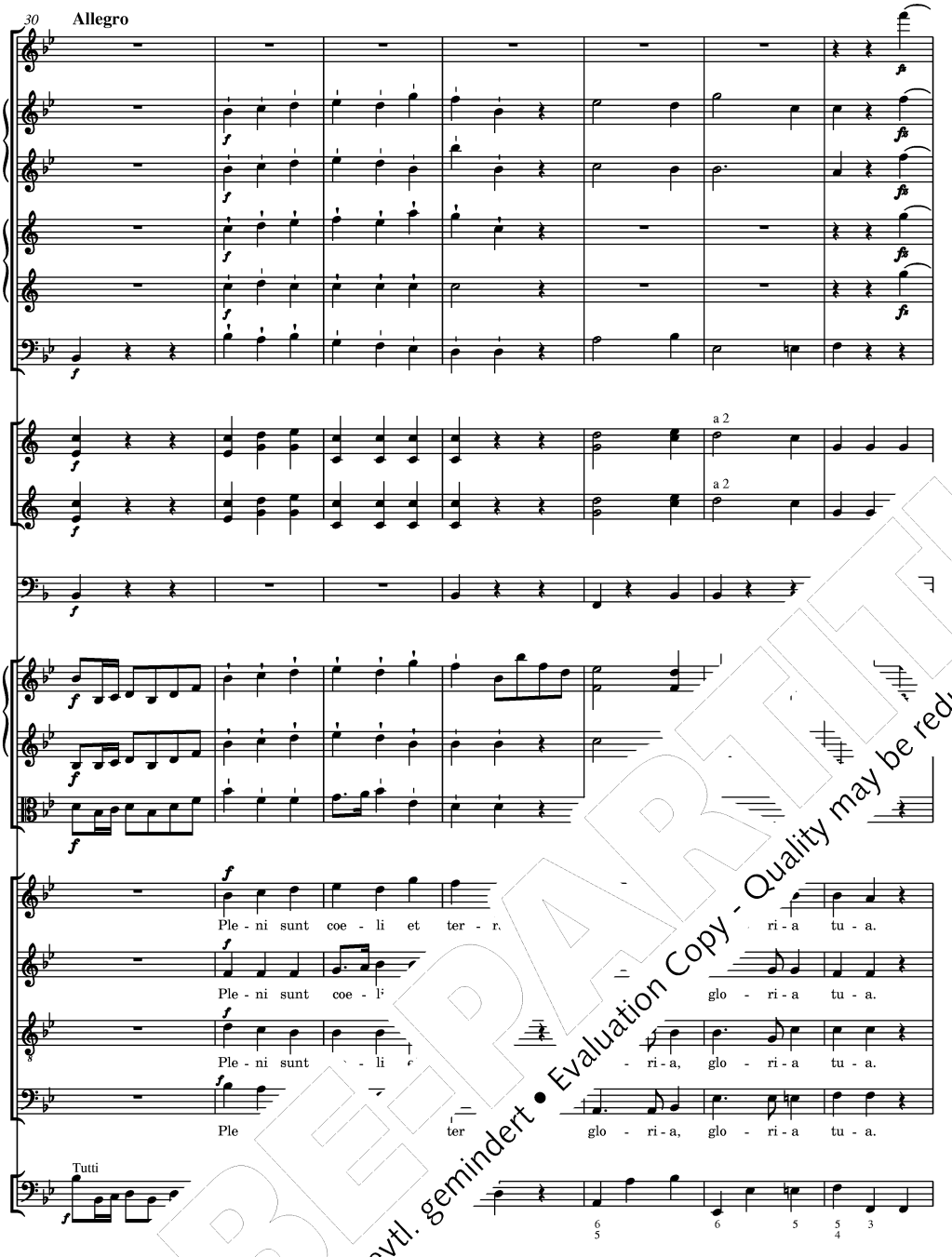
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



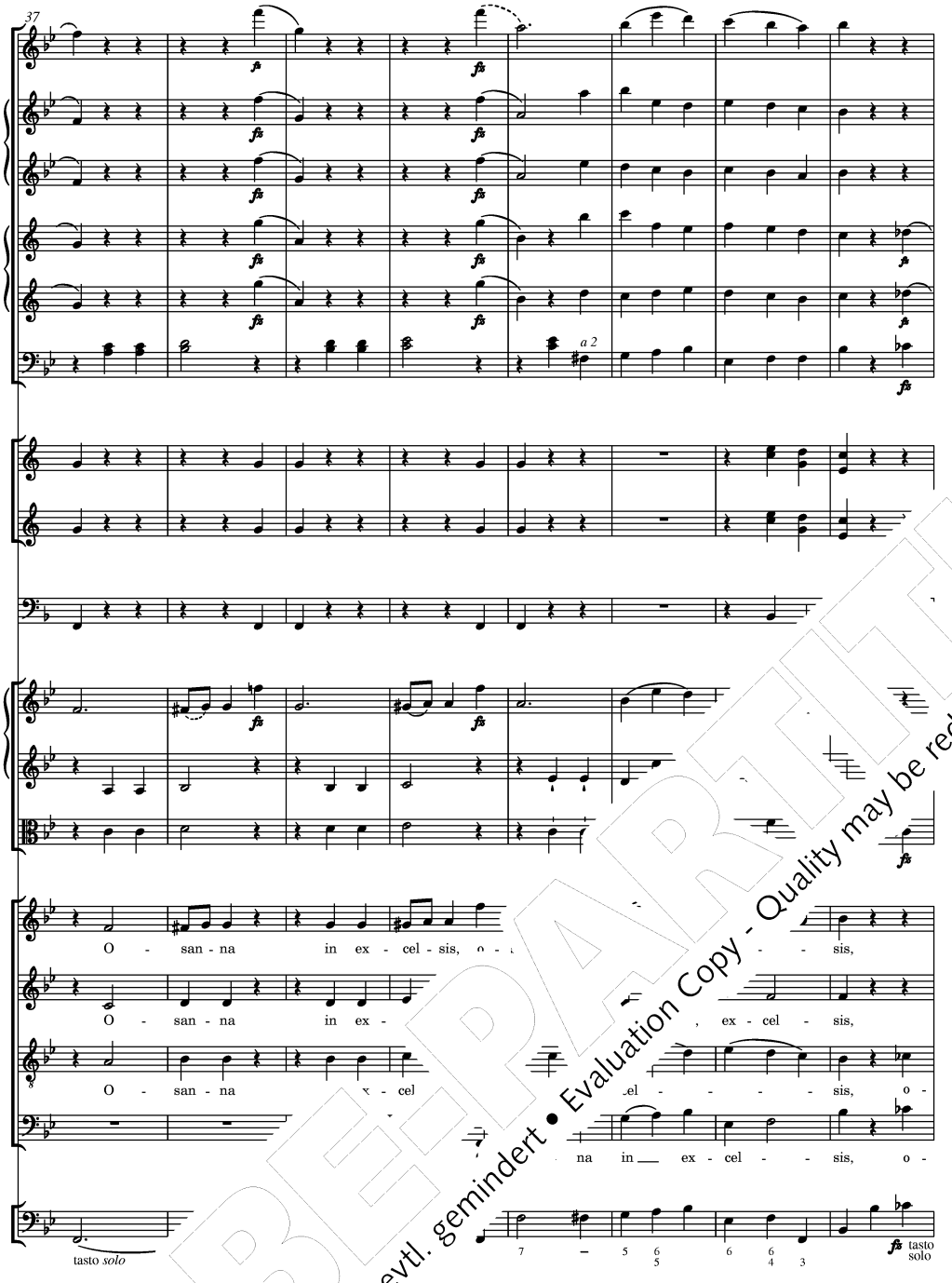
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



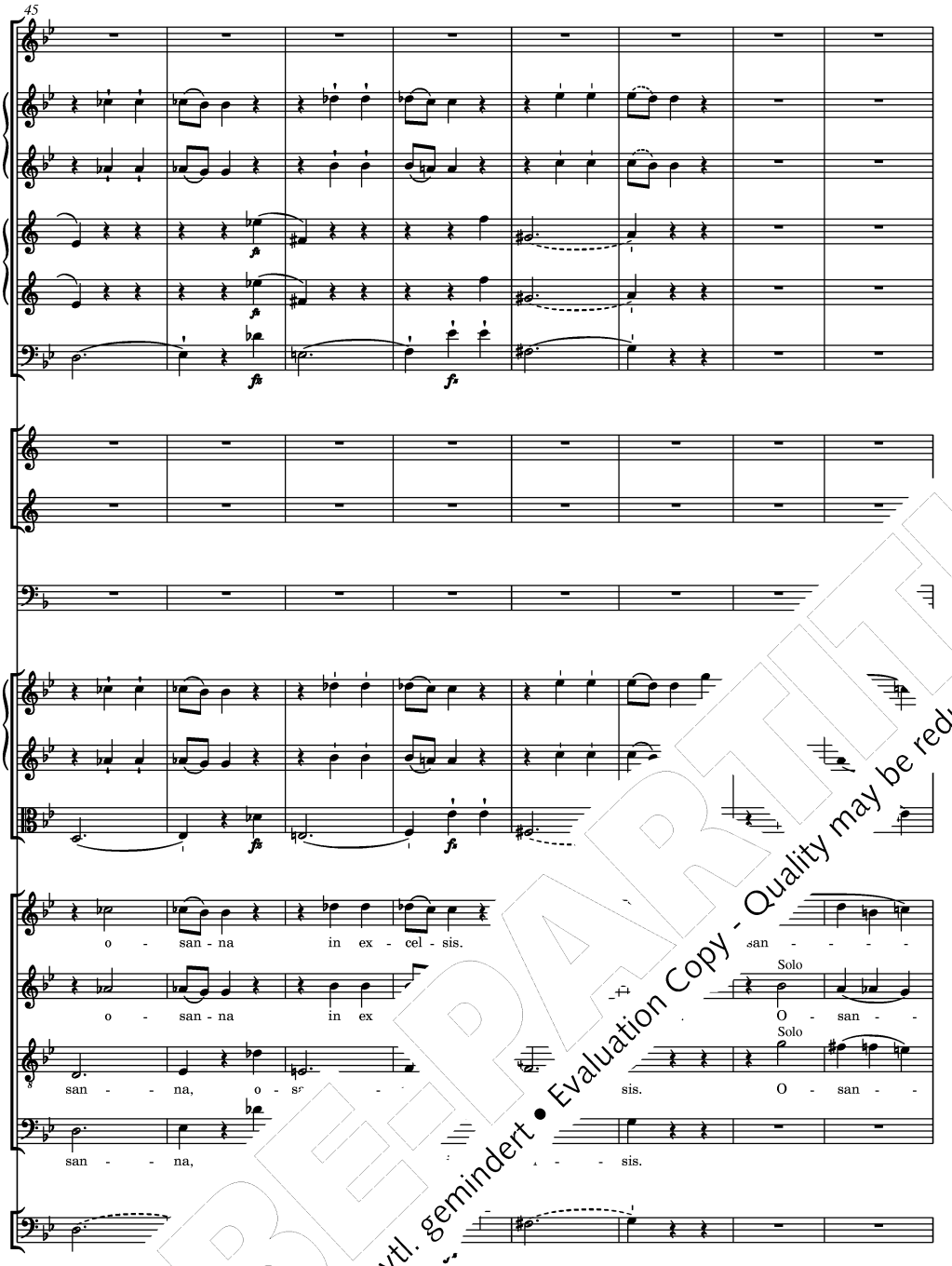
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



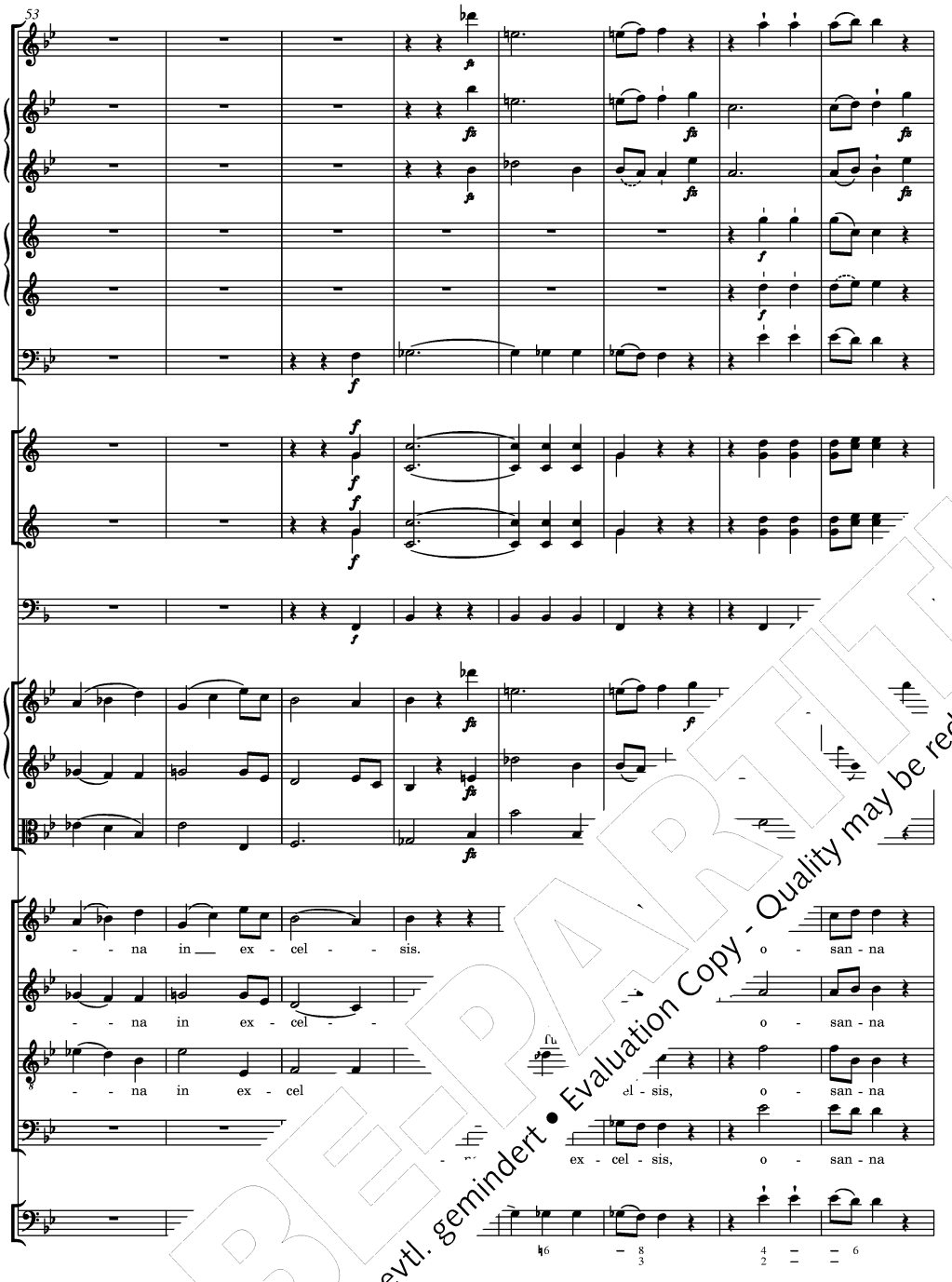
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



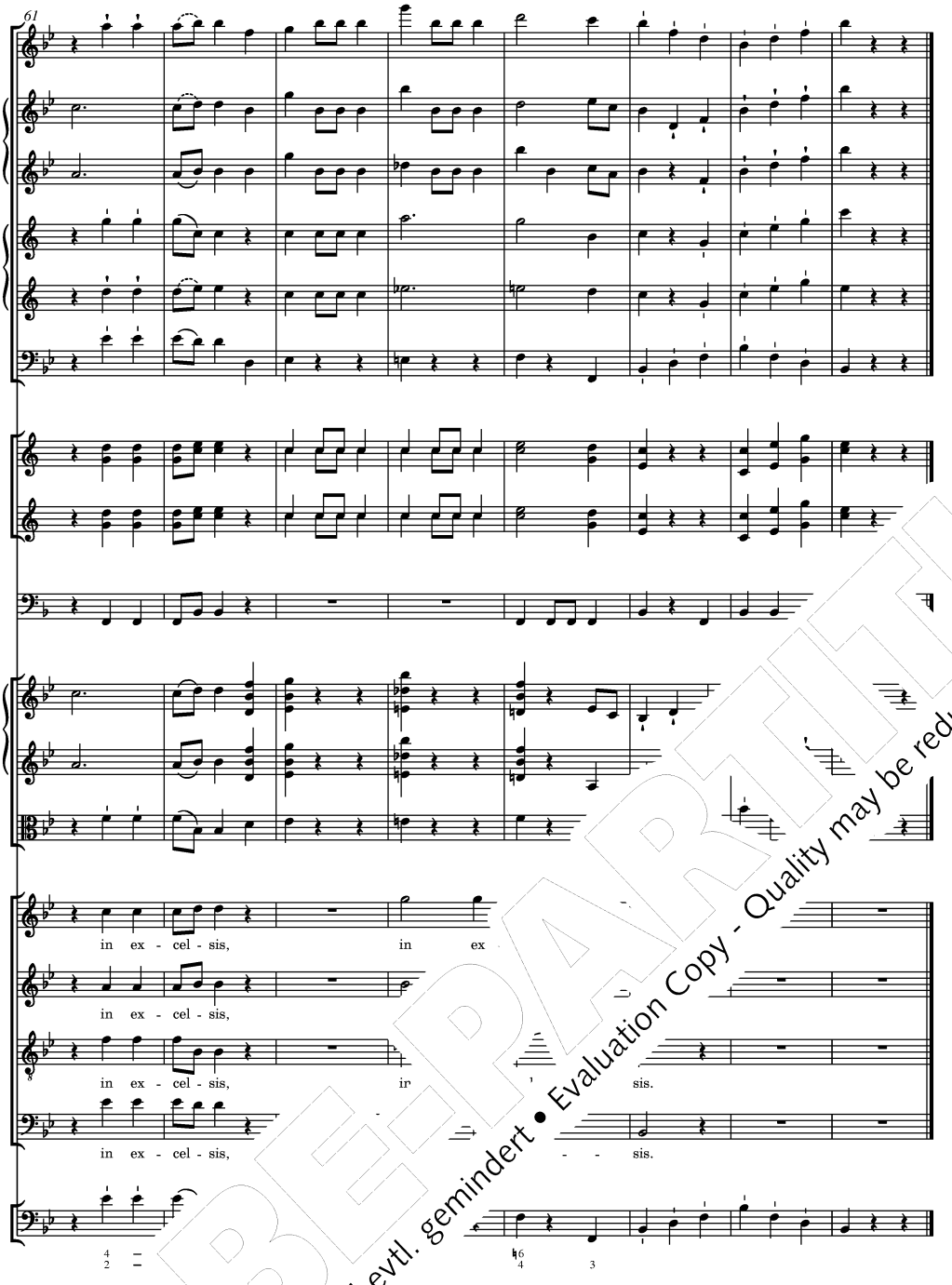
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



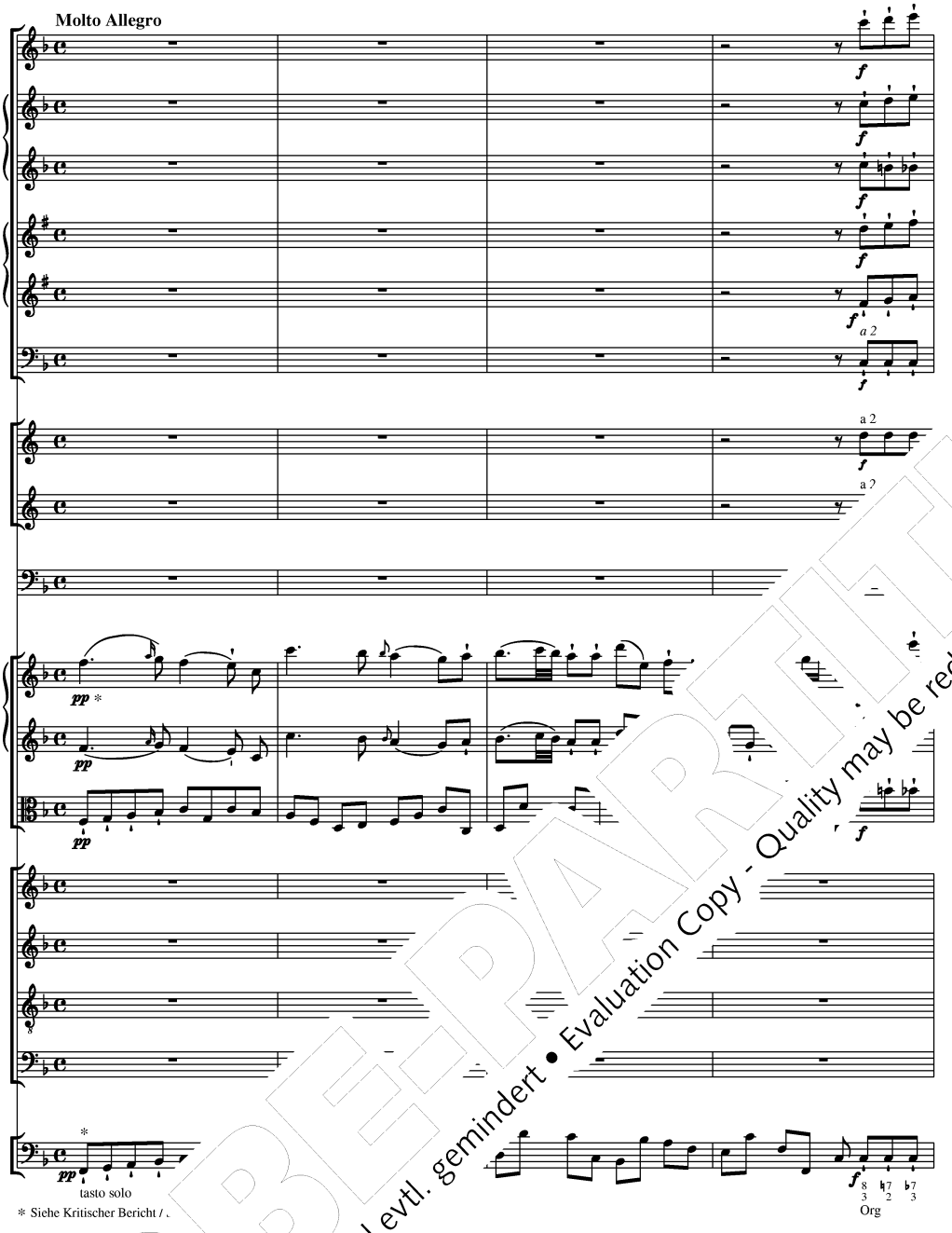
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Carus 40.612/07

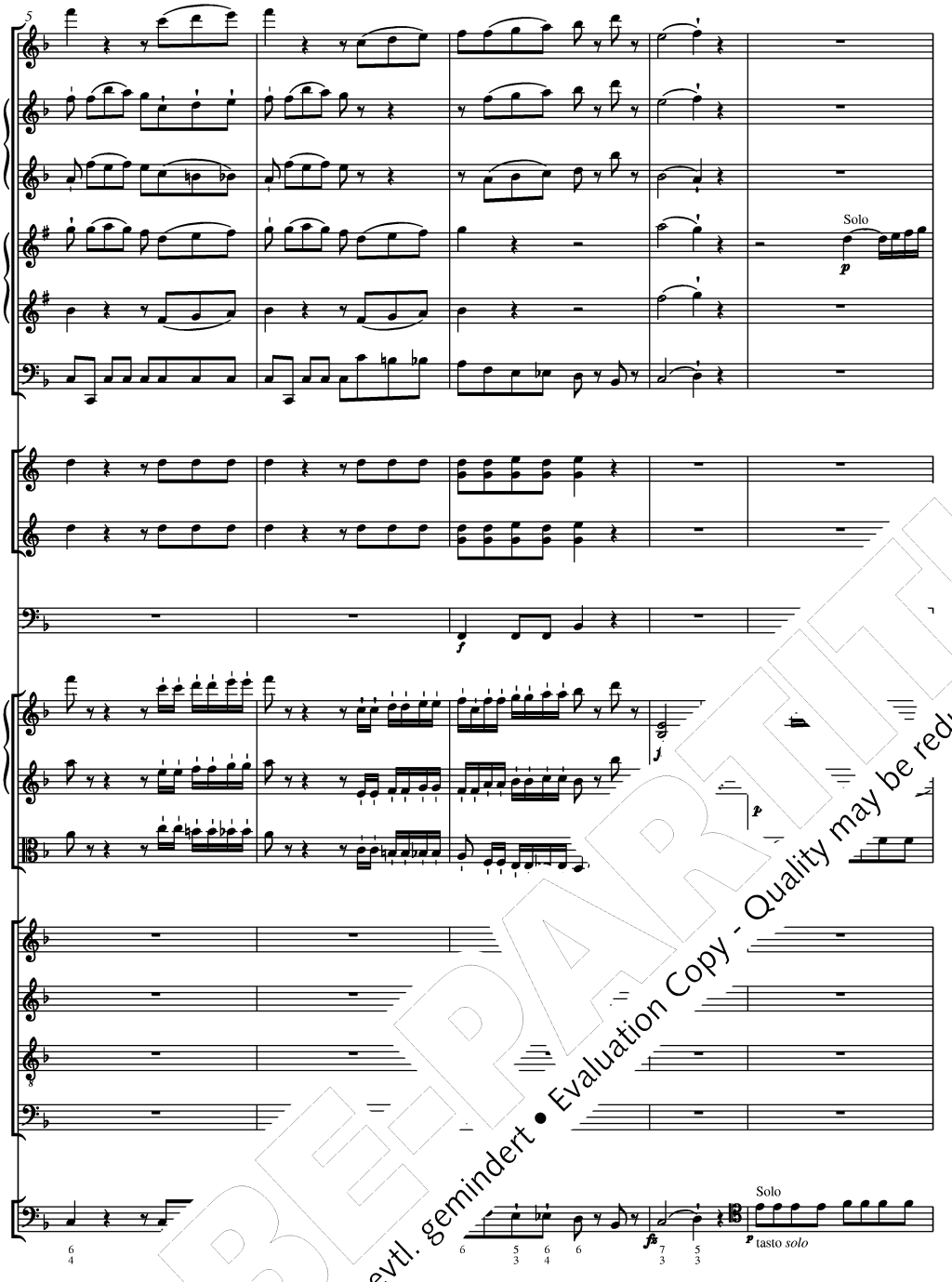
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

11. Benedictus

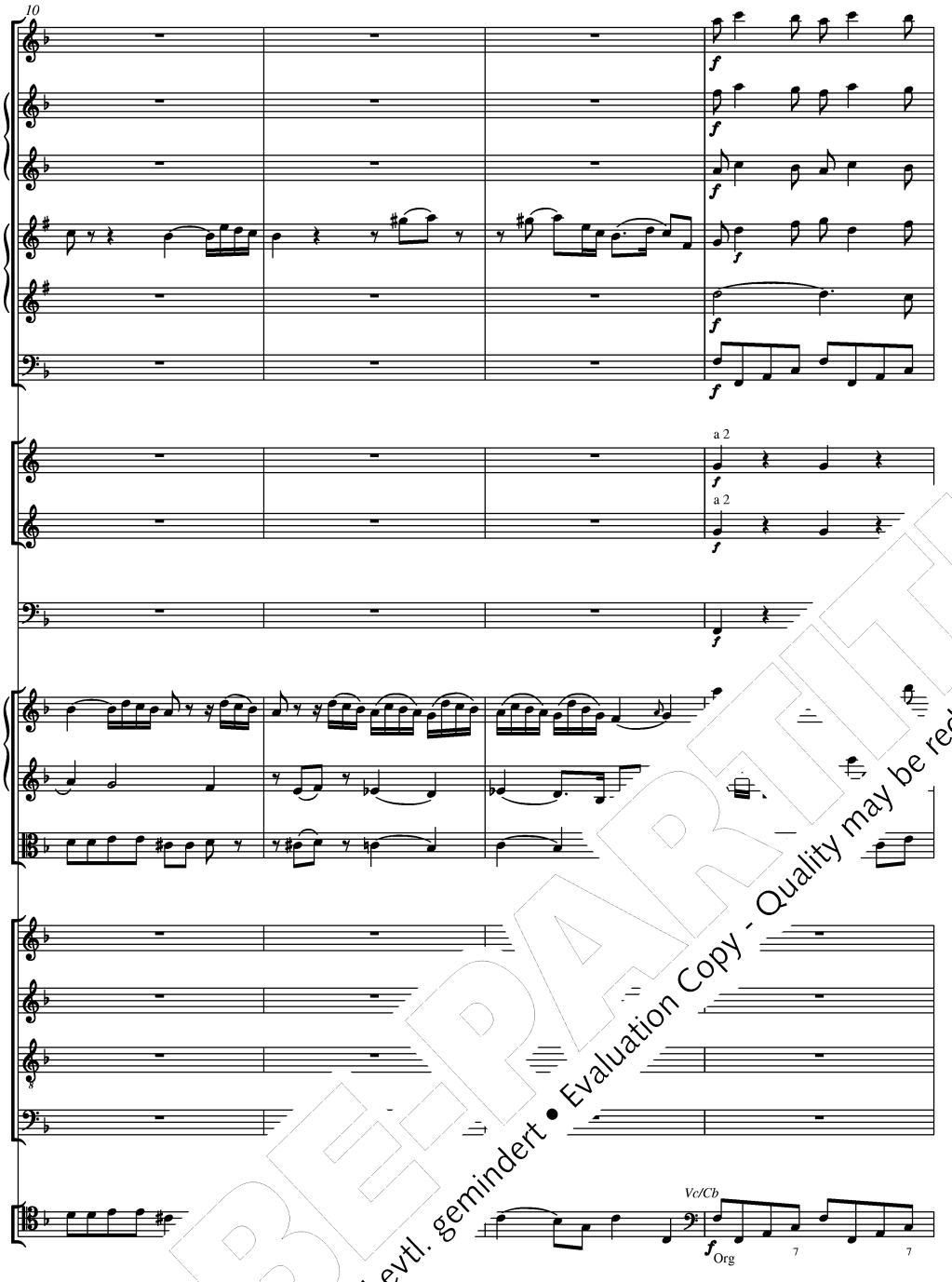


* Siehe Kritischer Bericht /

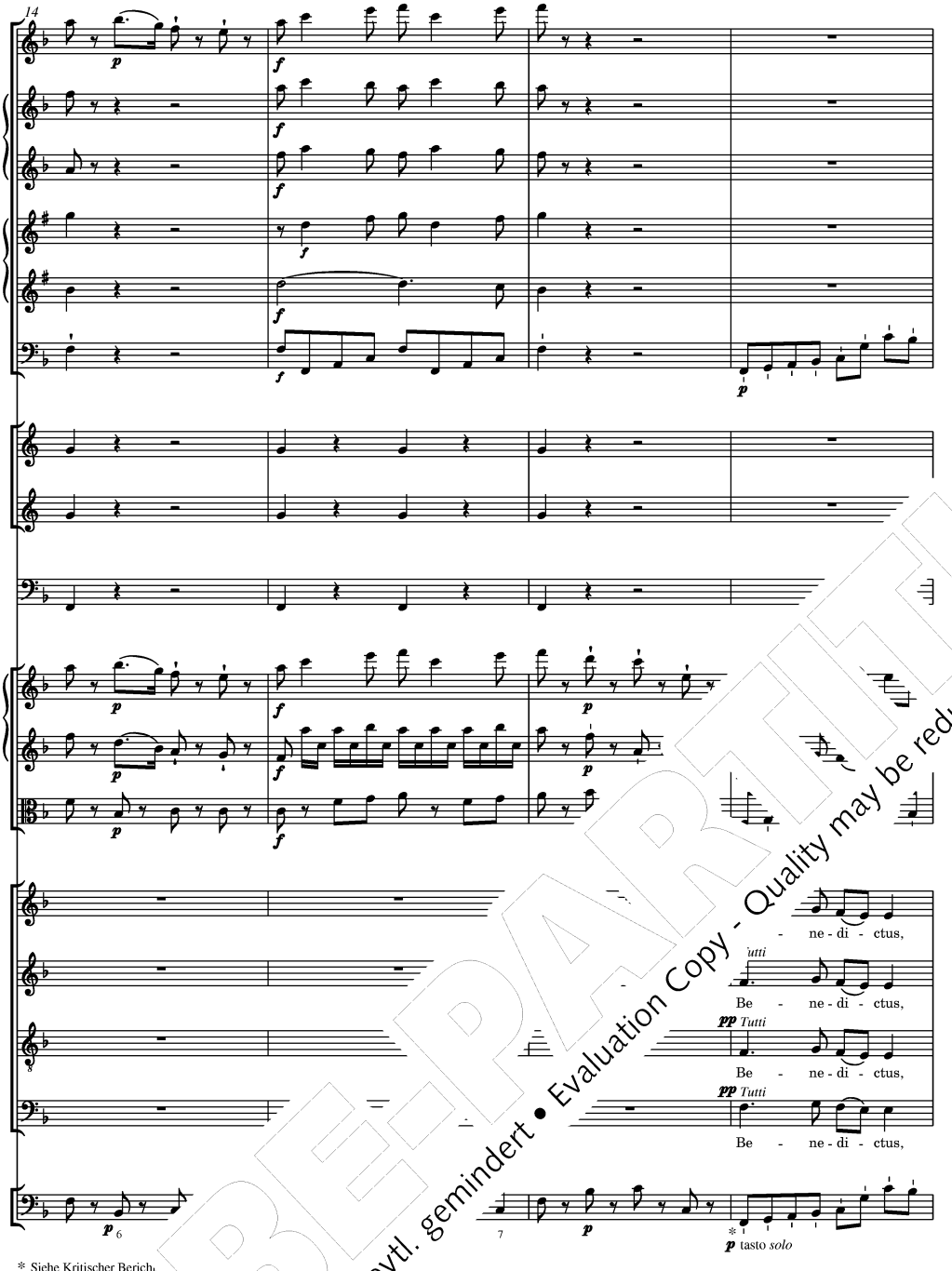
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

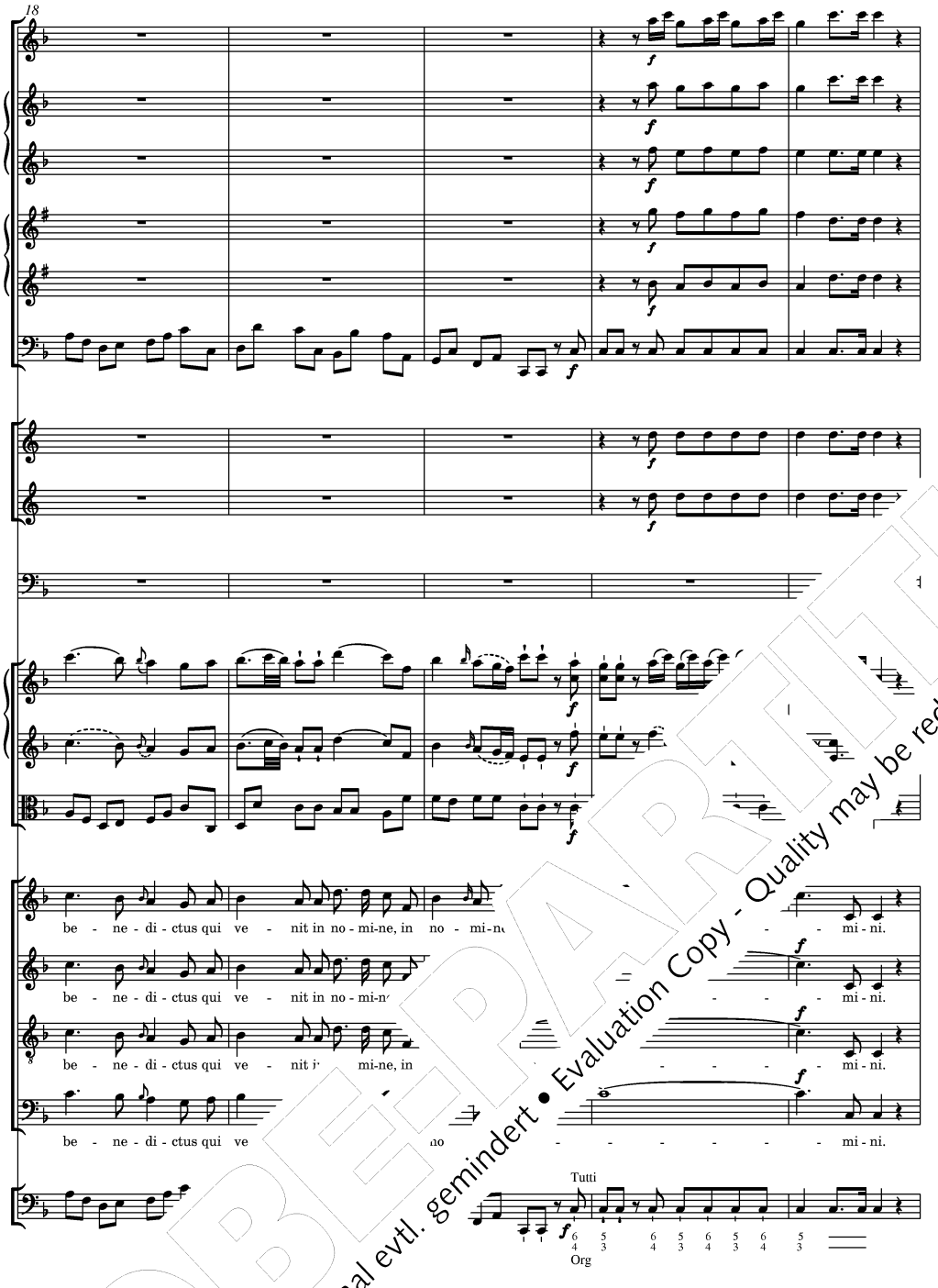


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

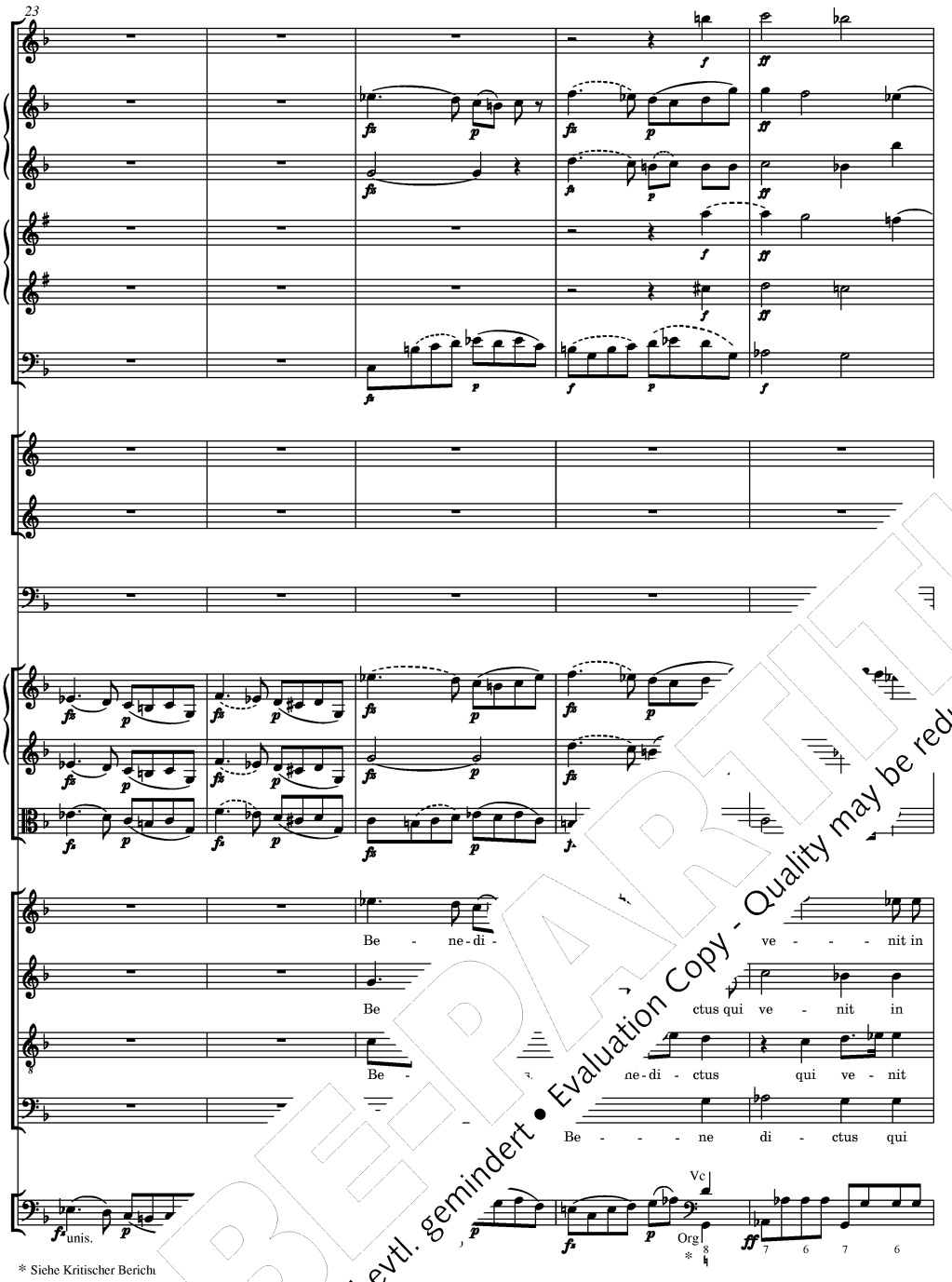


* Siehe Kritischer Bericht

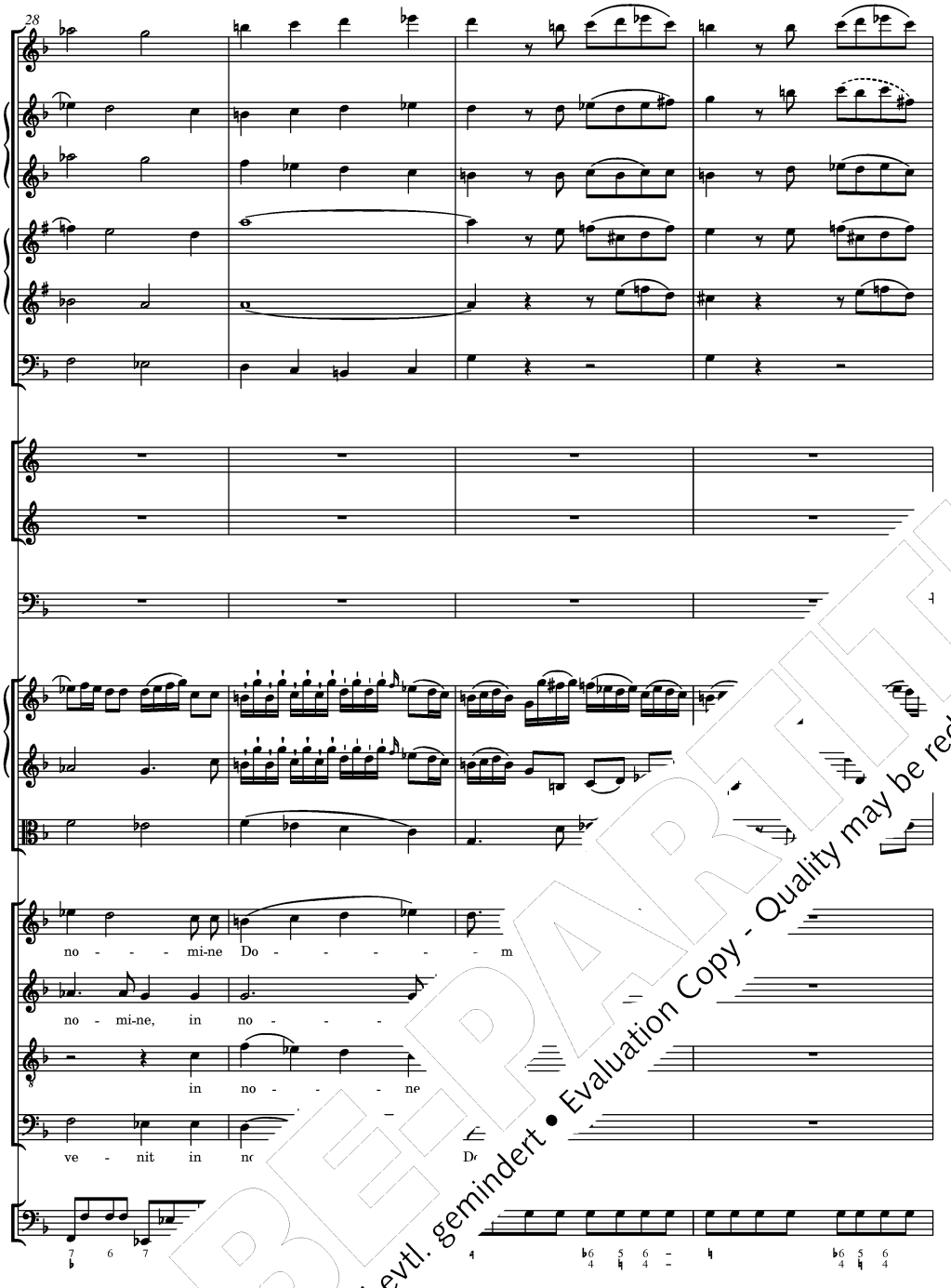
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



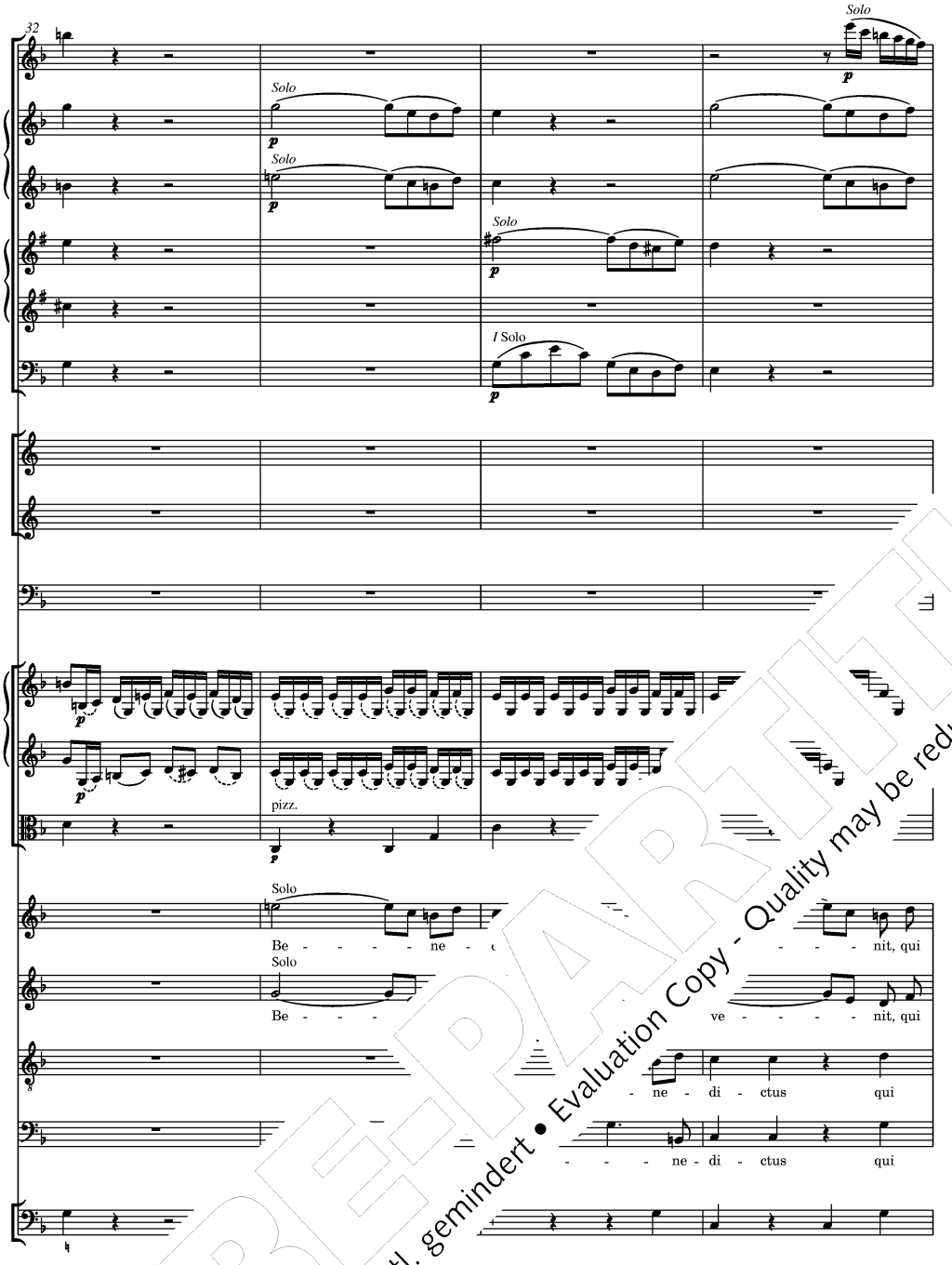
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



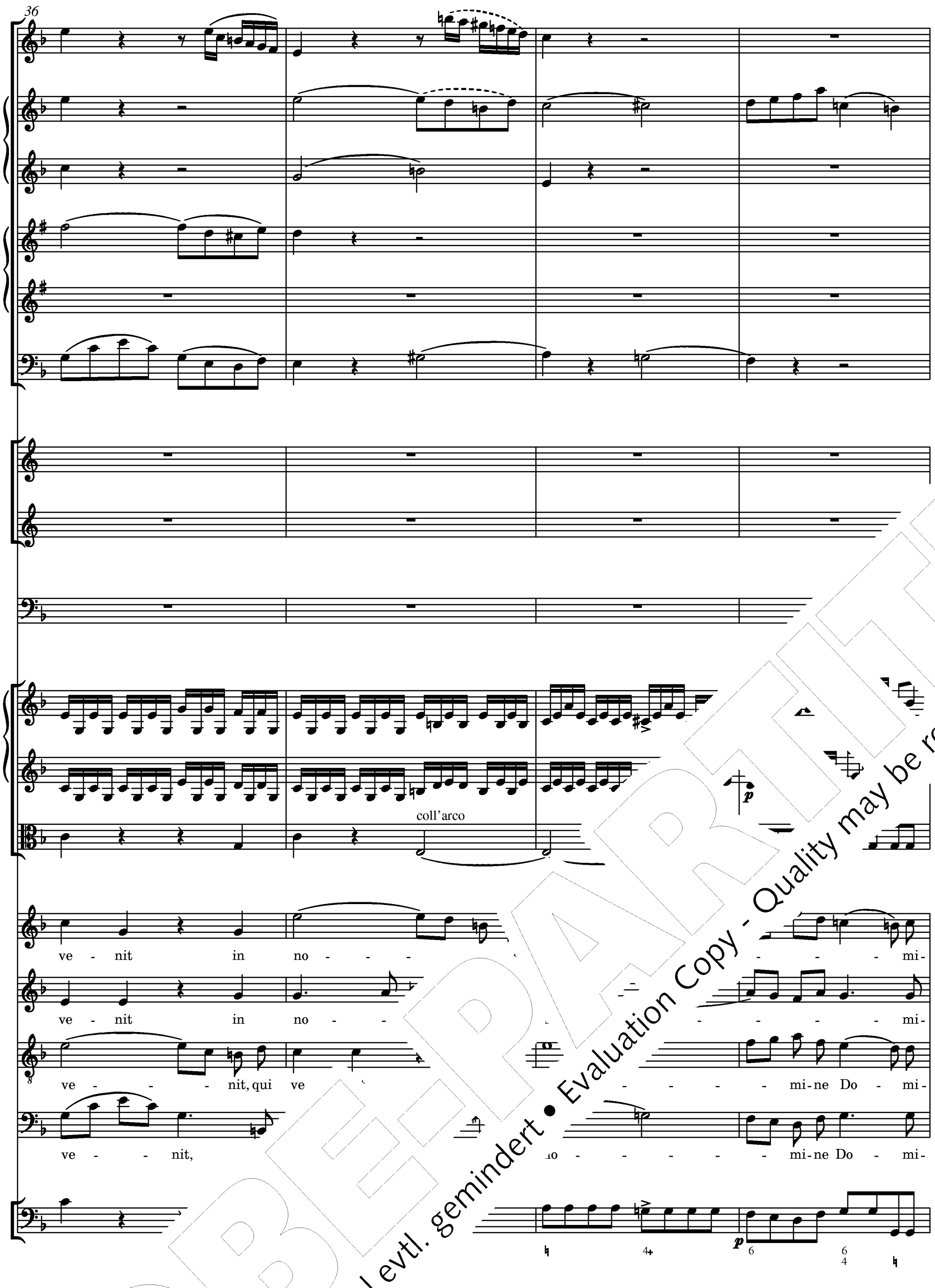
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



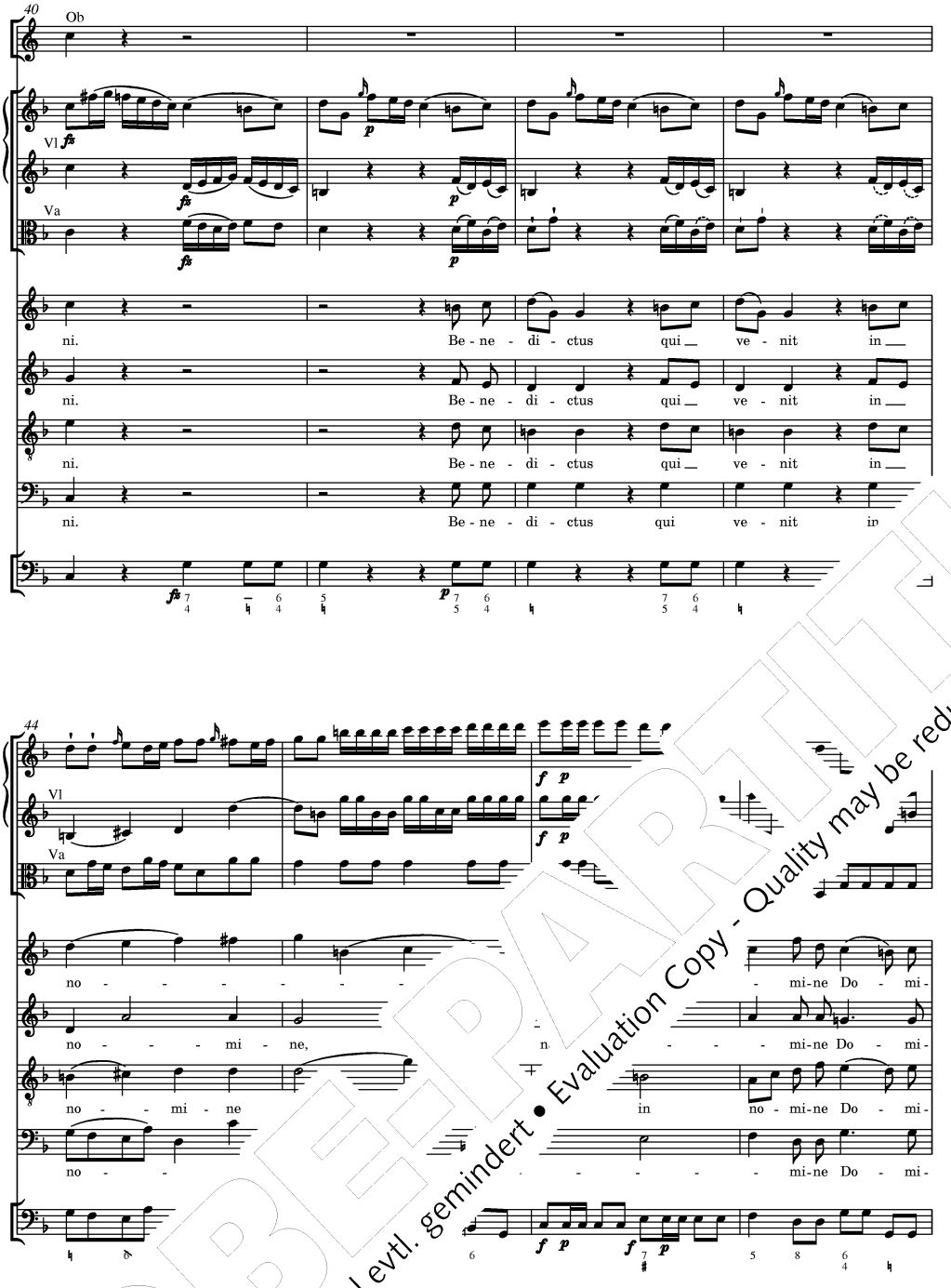
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



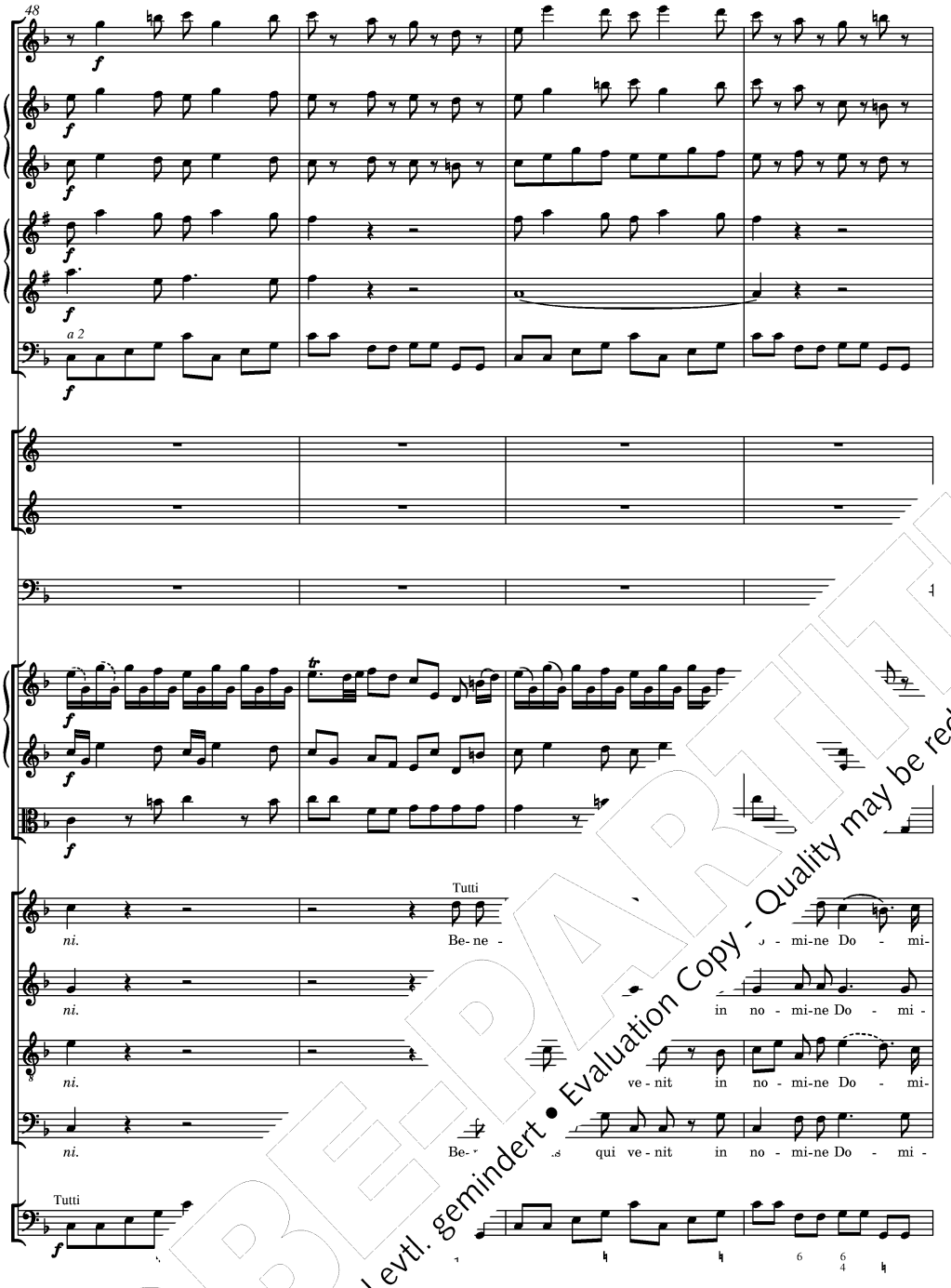
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



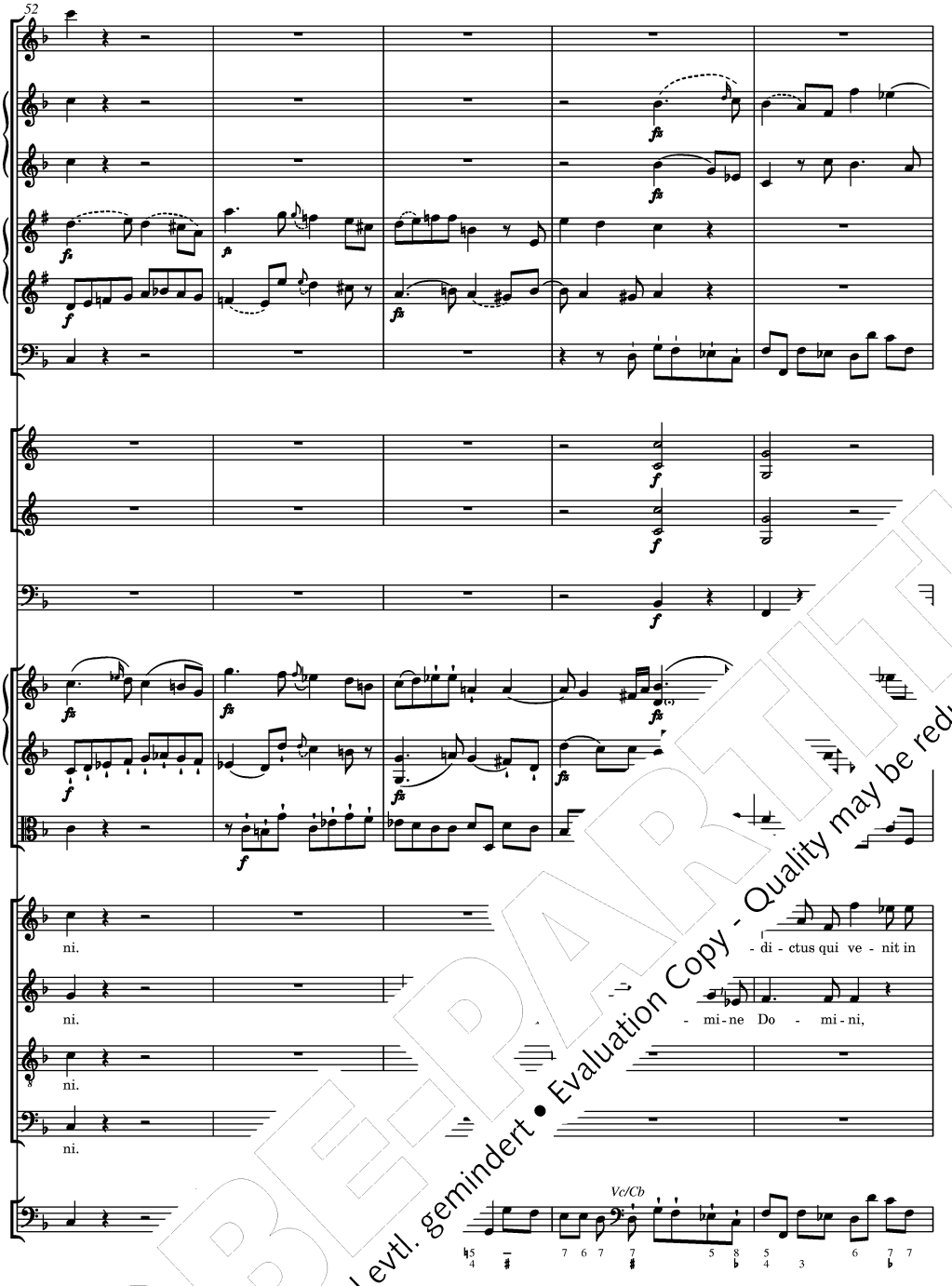
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



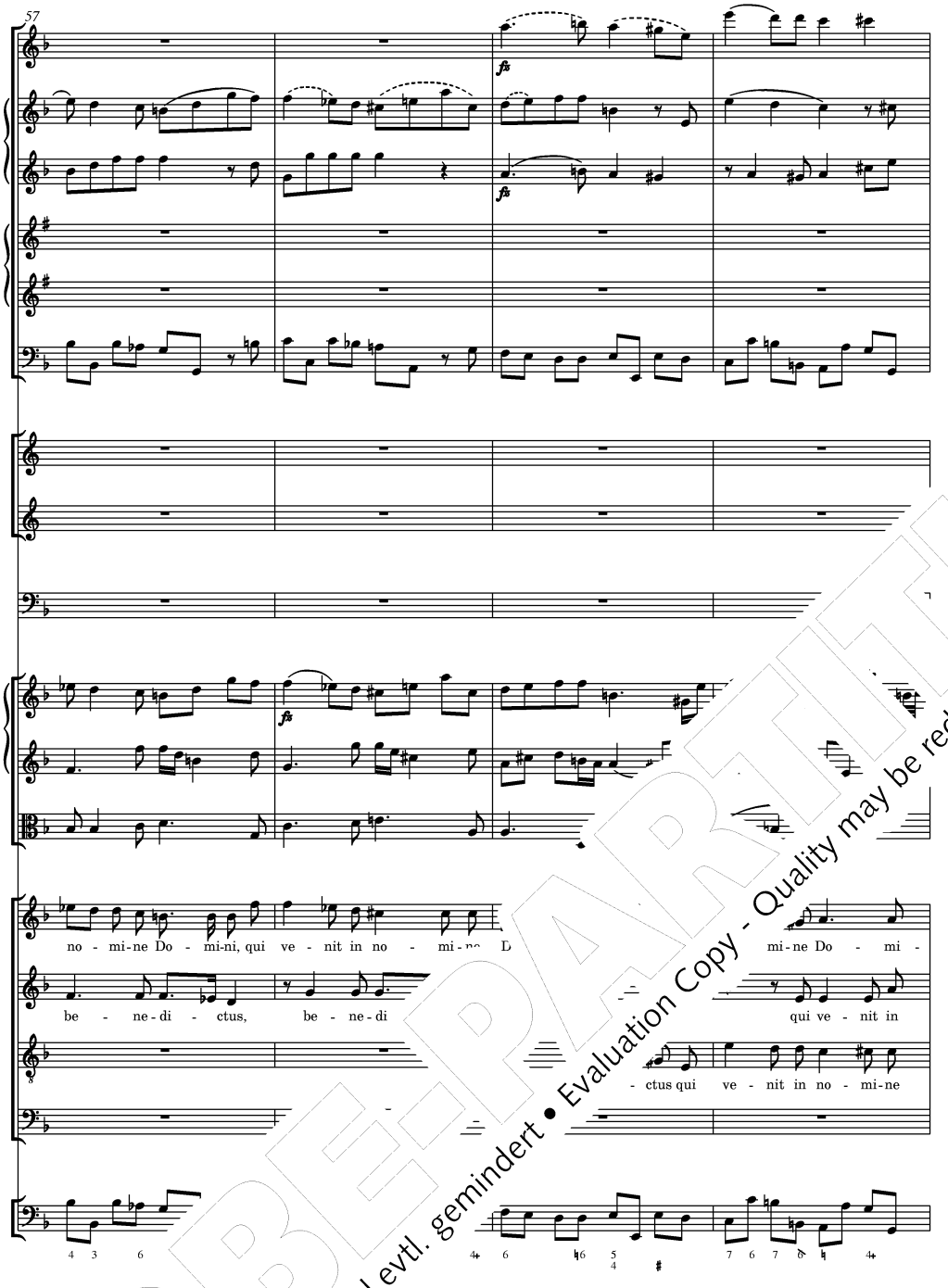
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



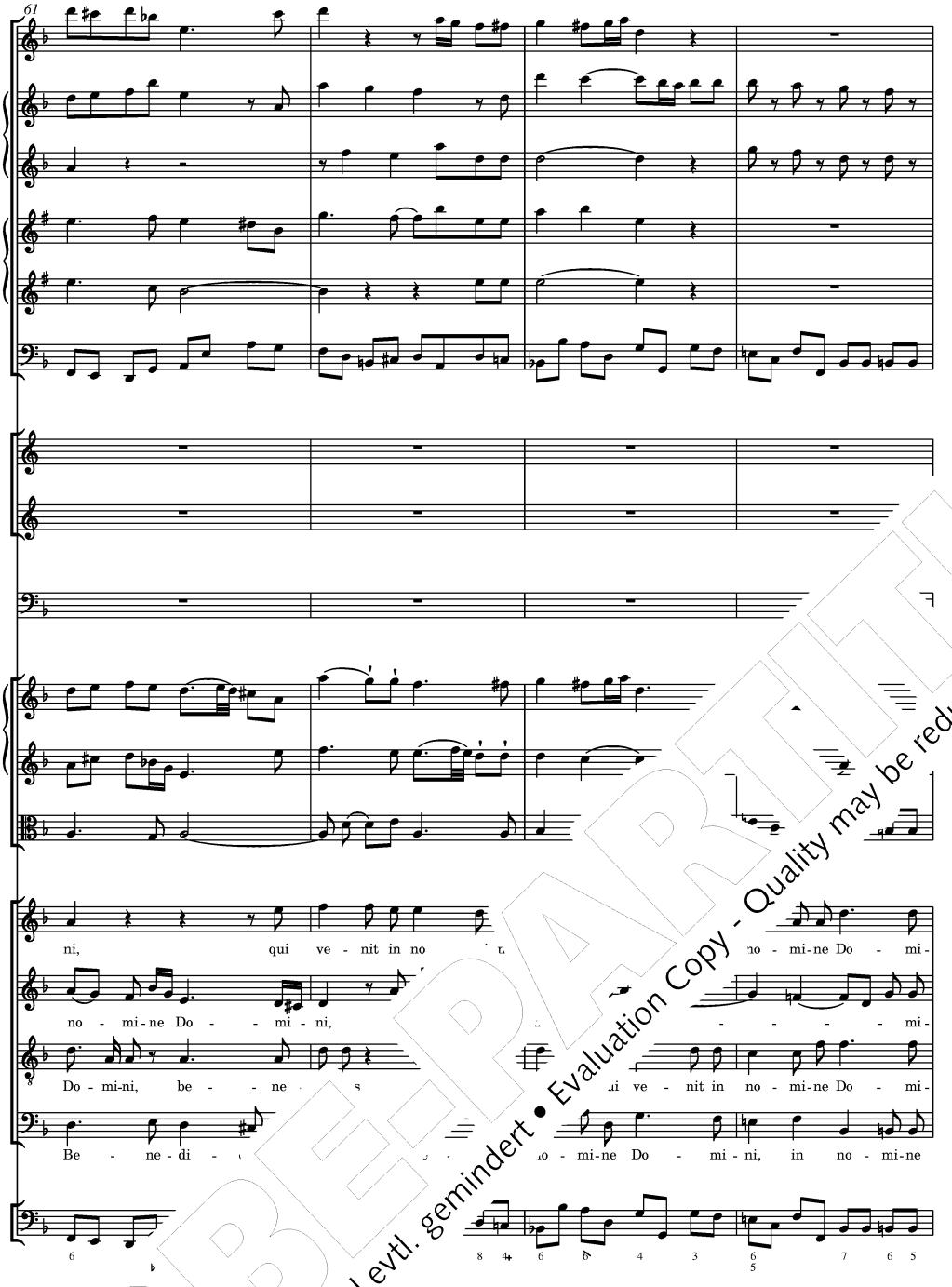
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



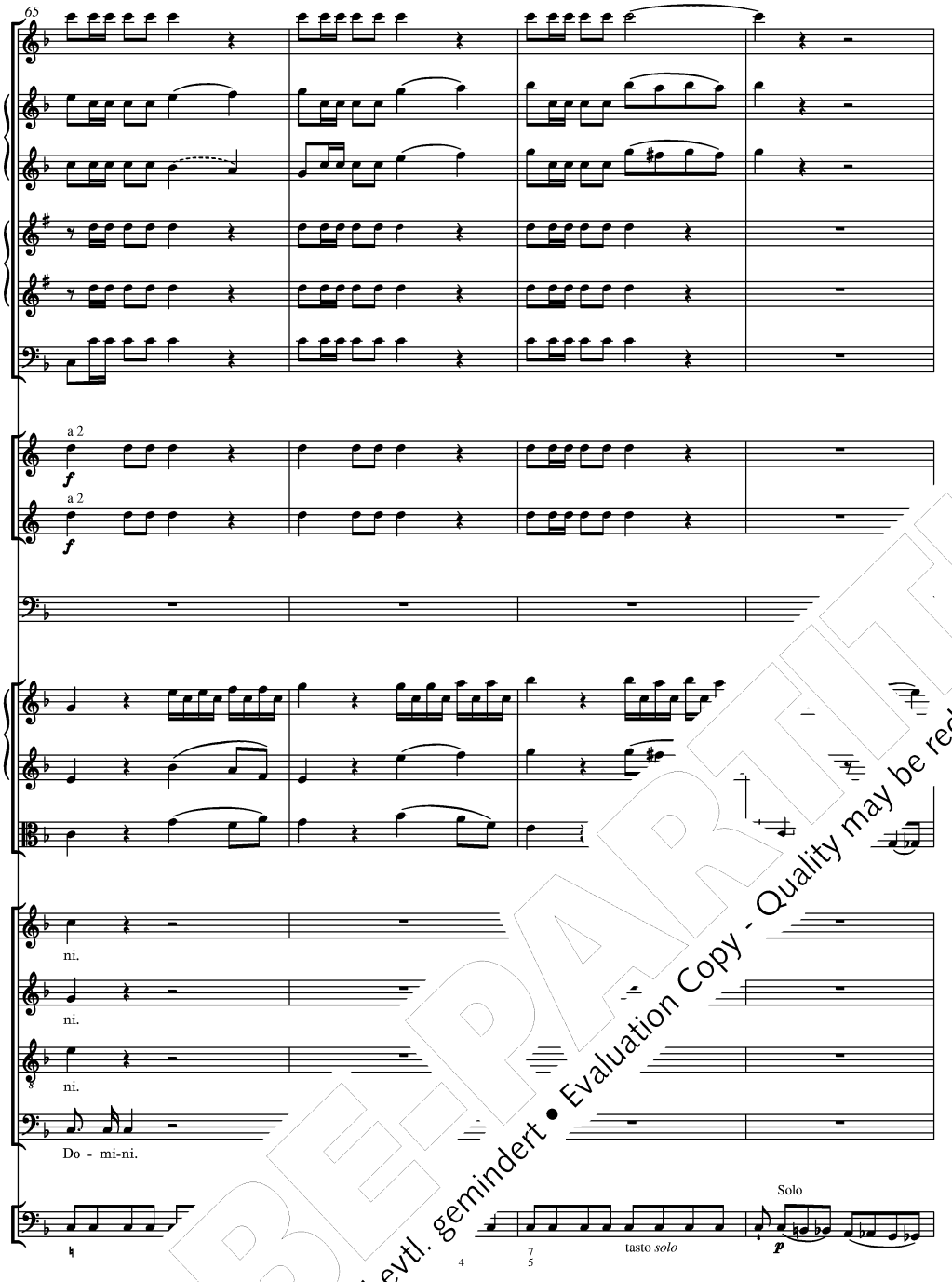
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



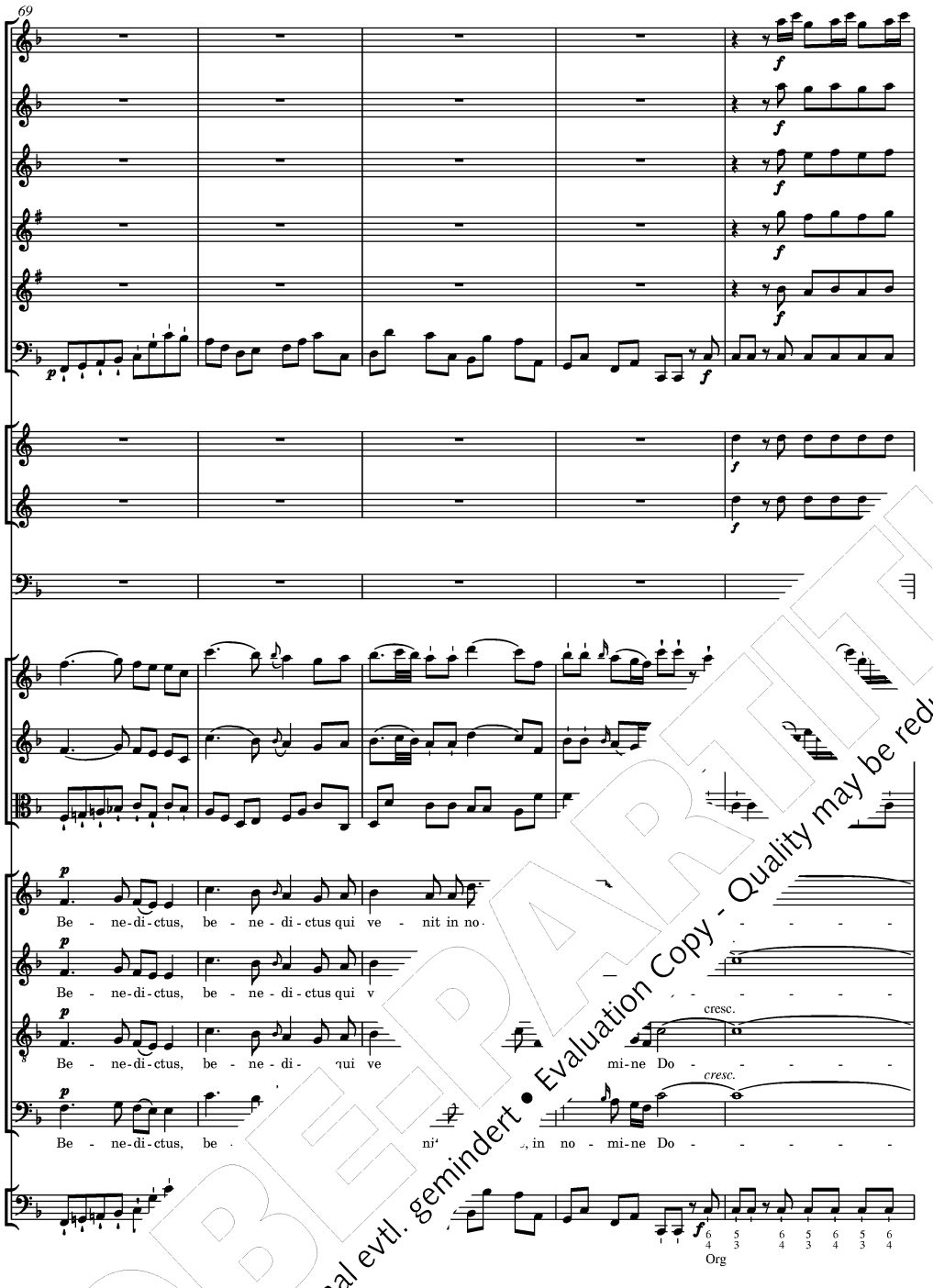
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



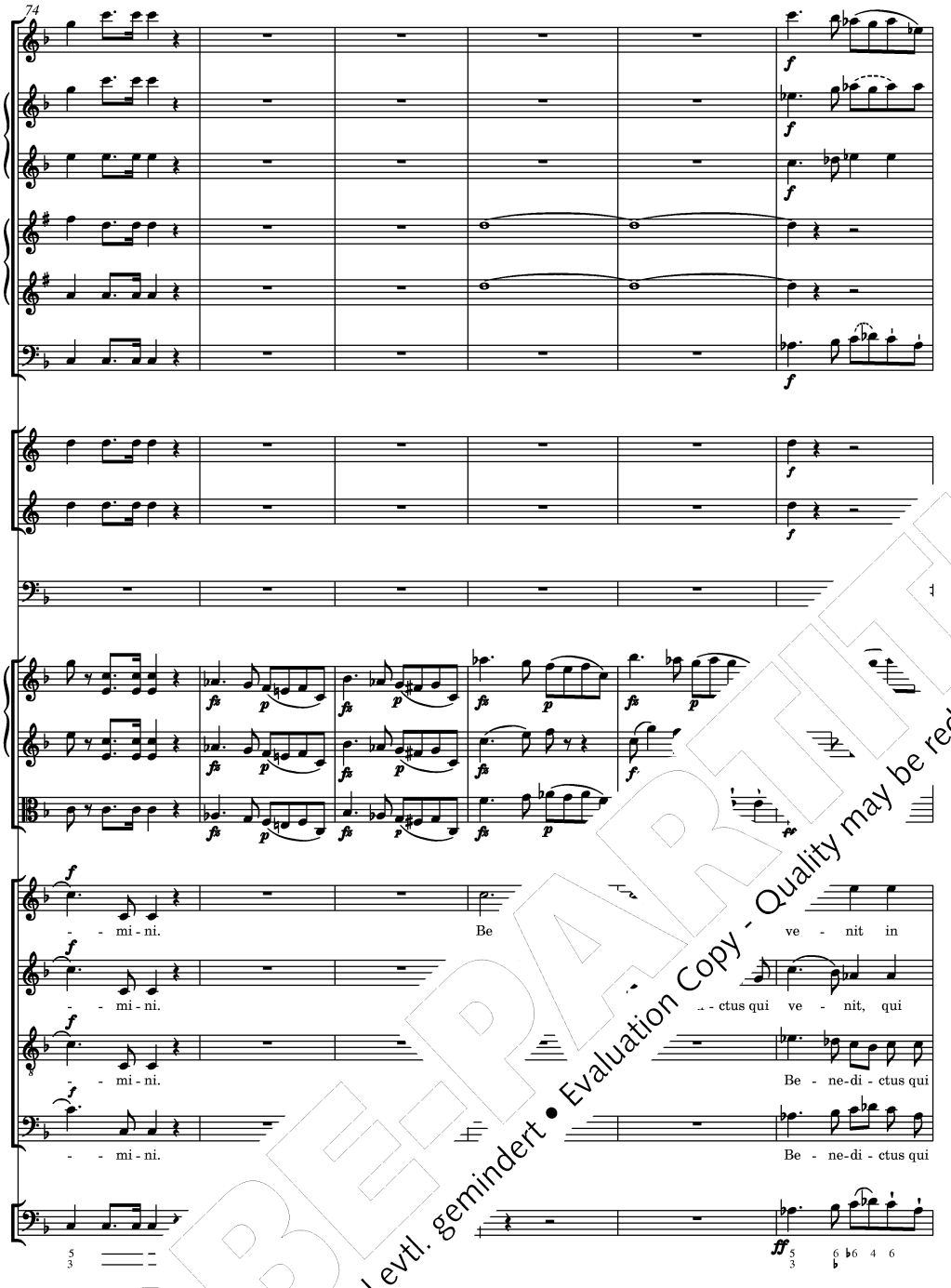
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



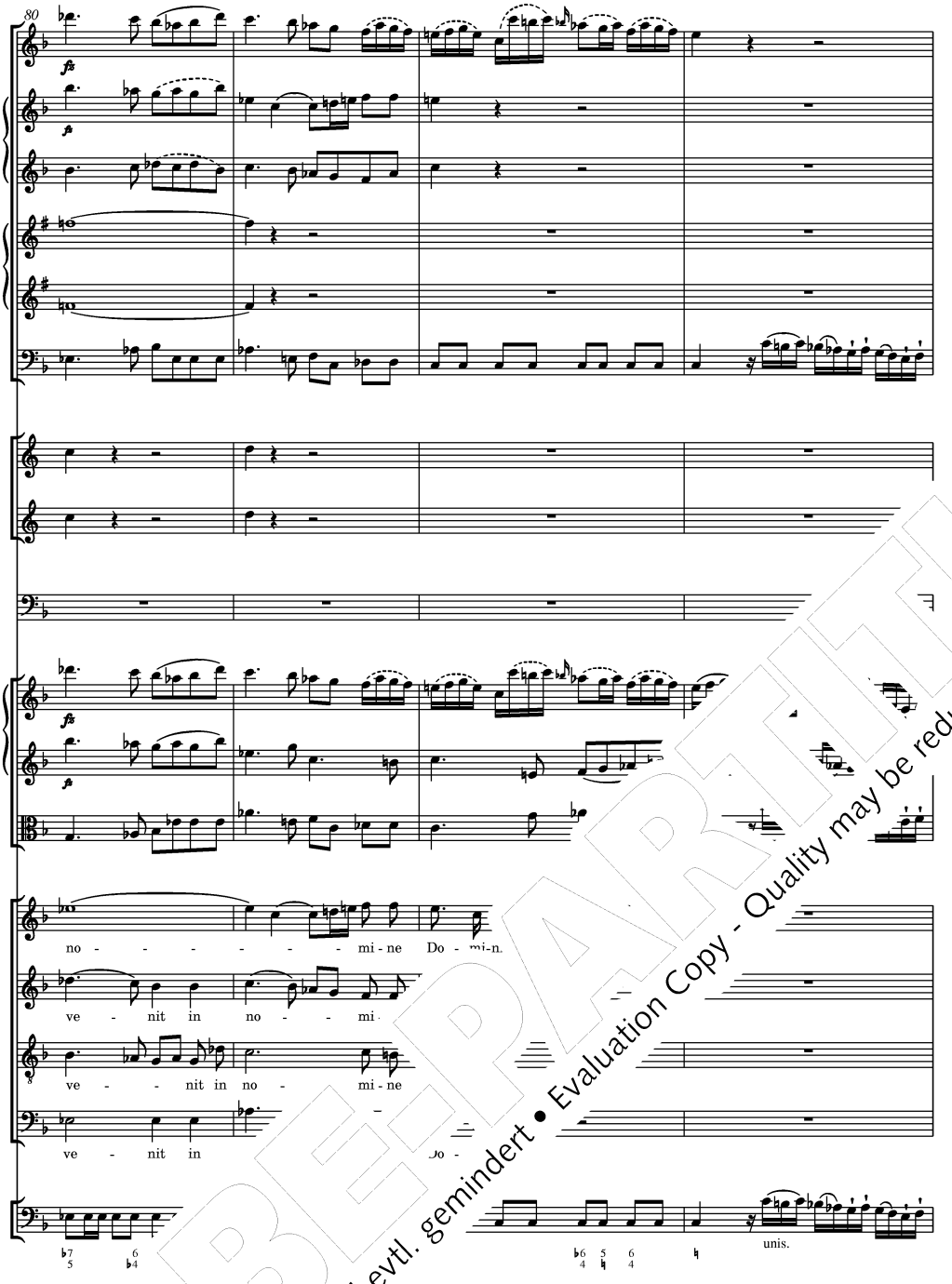
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



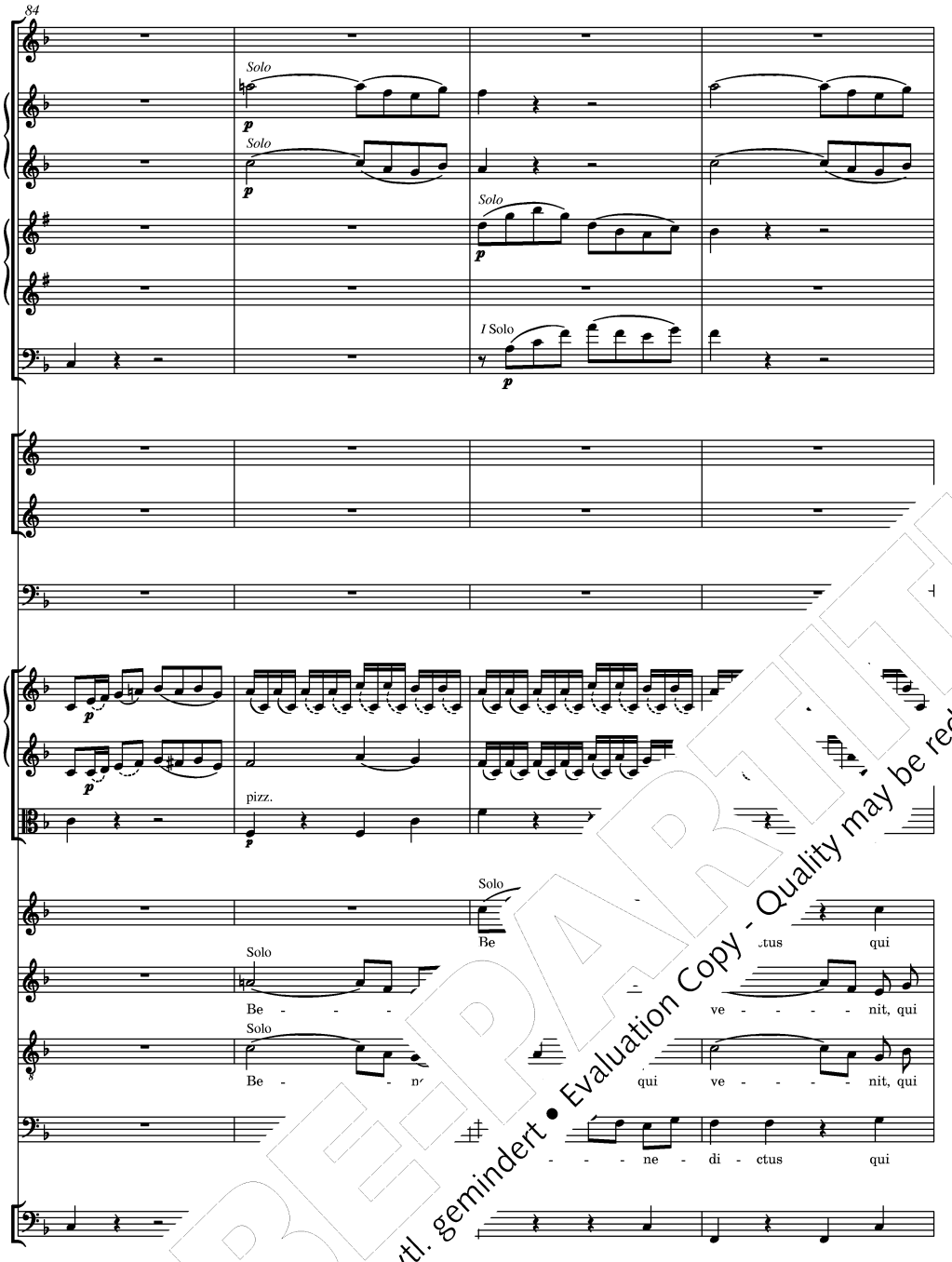
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



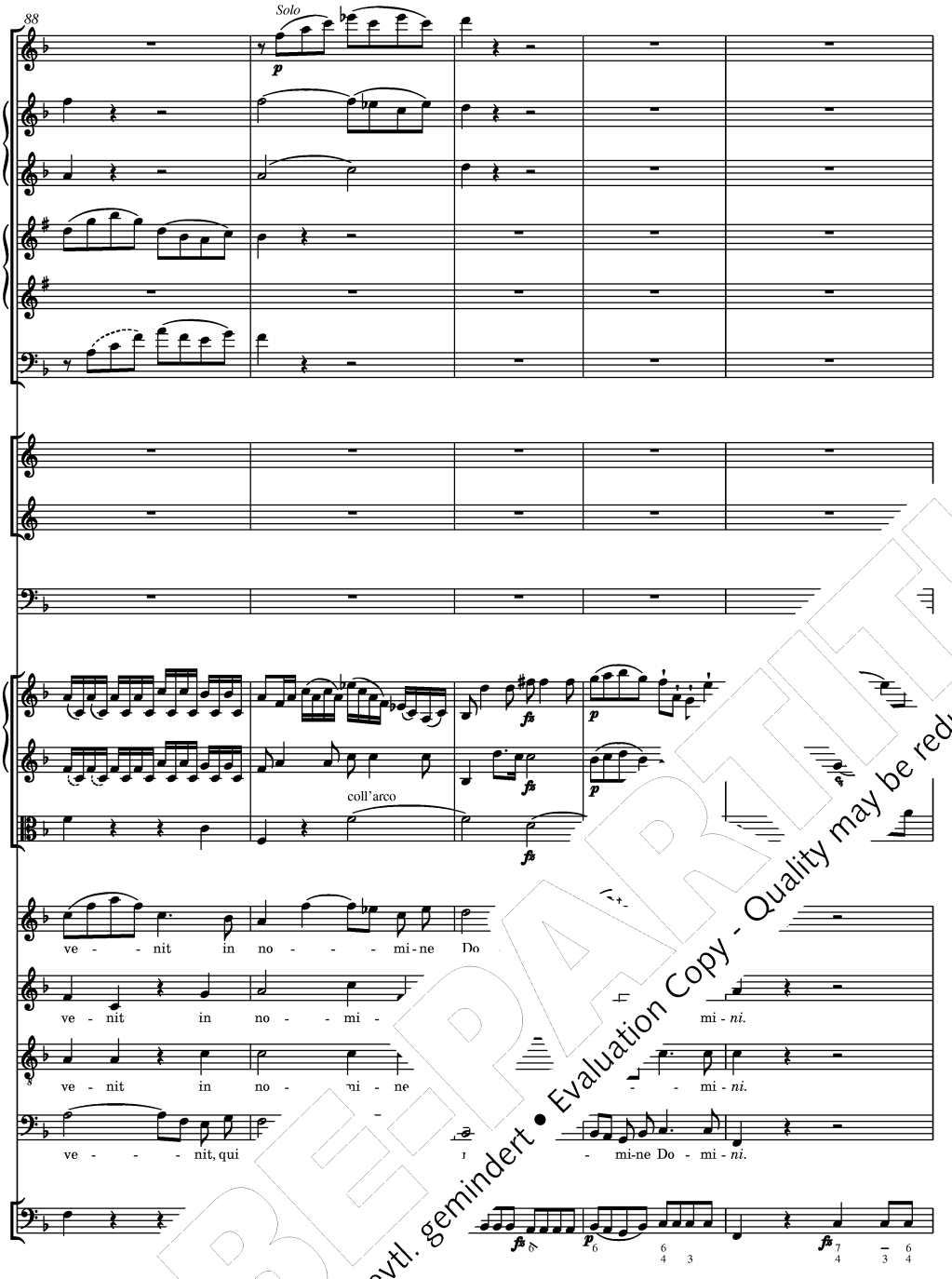
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



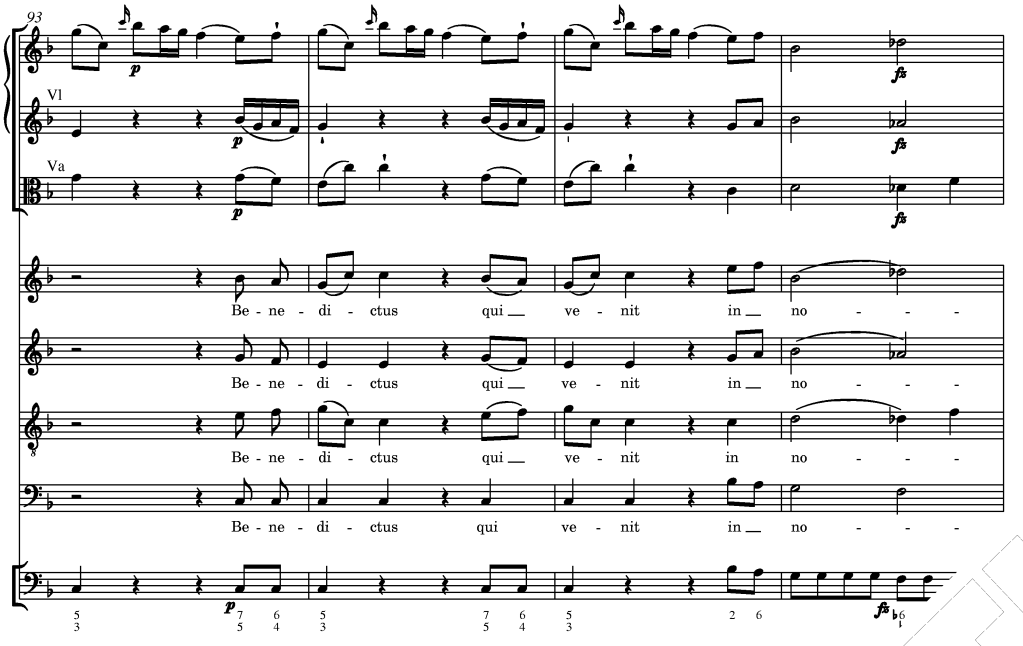
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

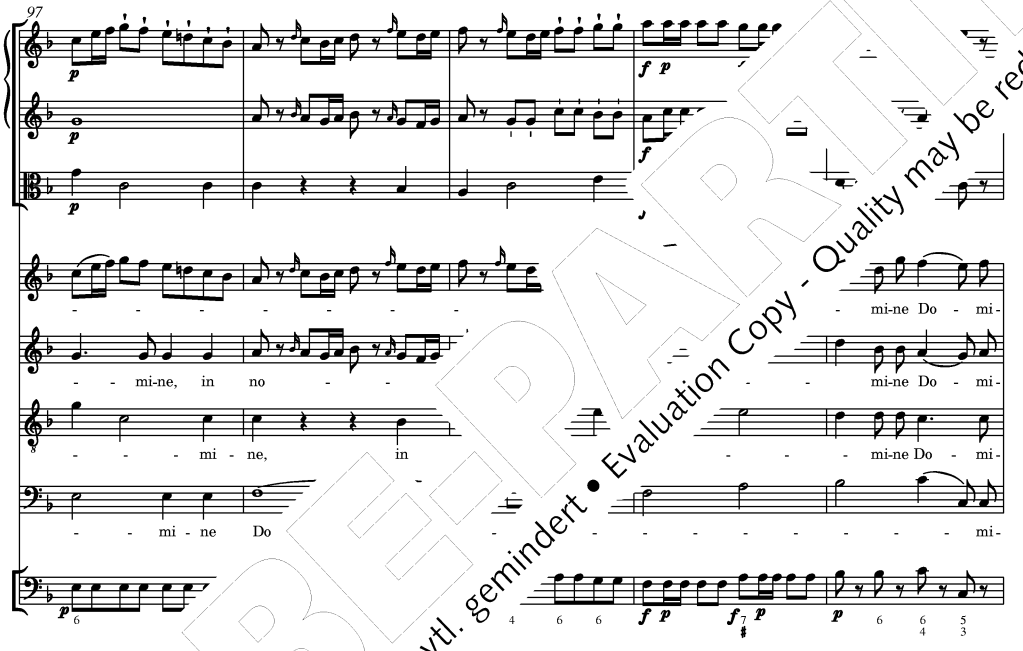


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

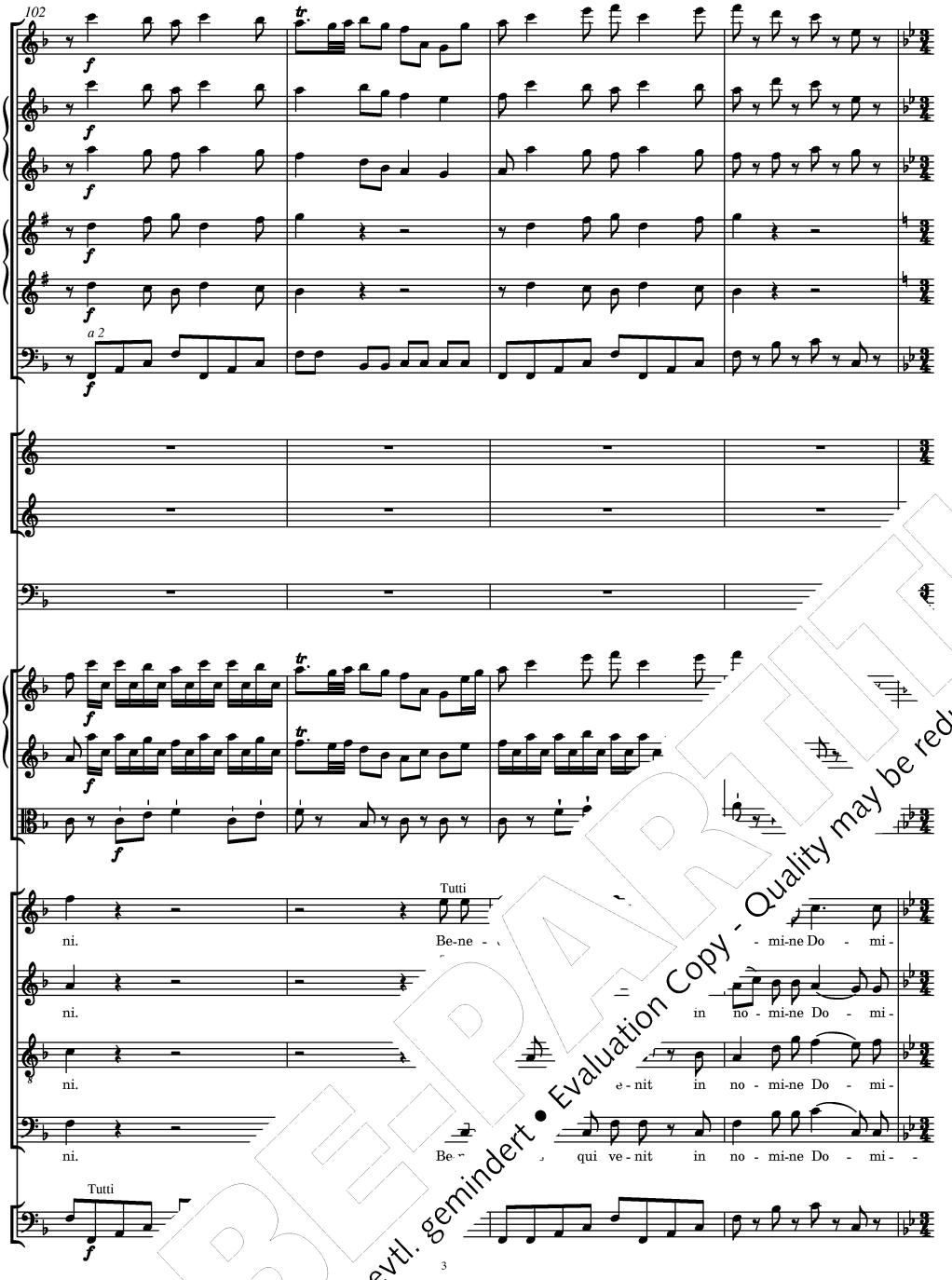


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

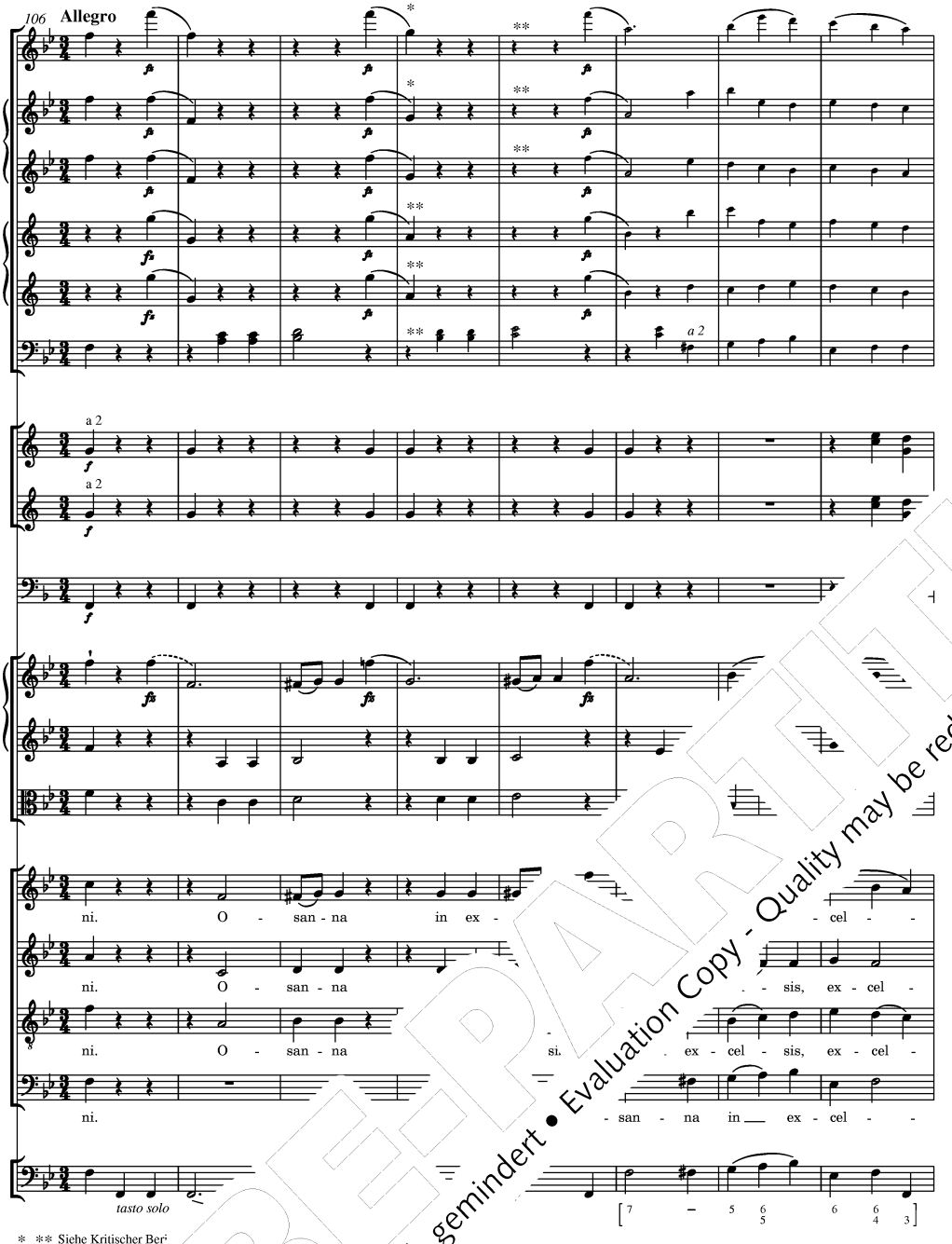




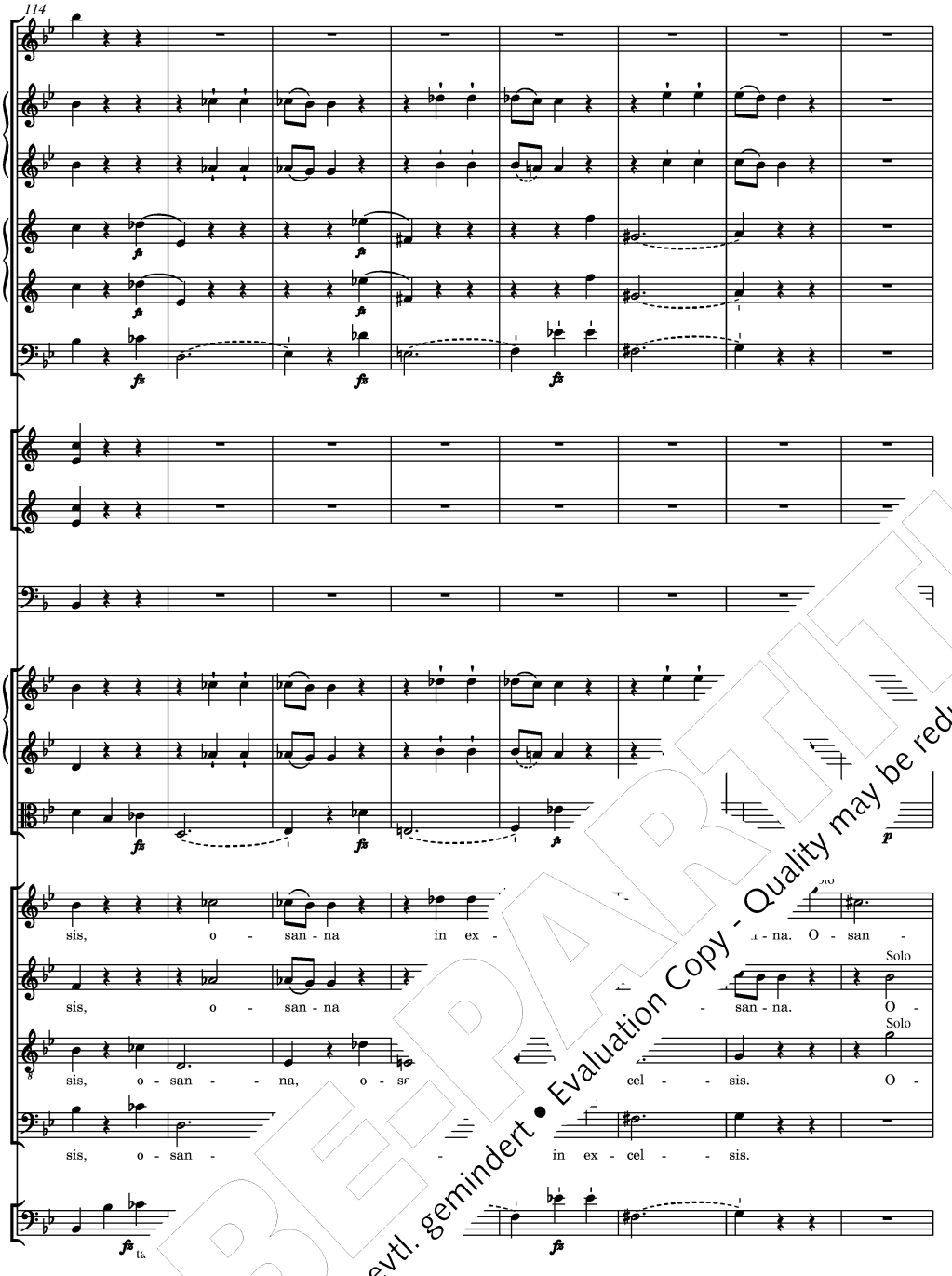
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



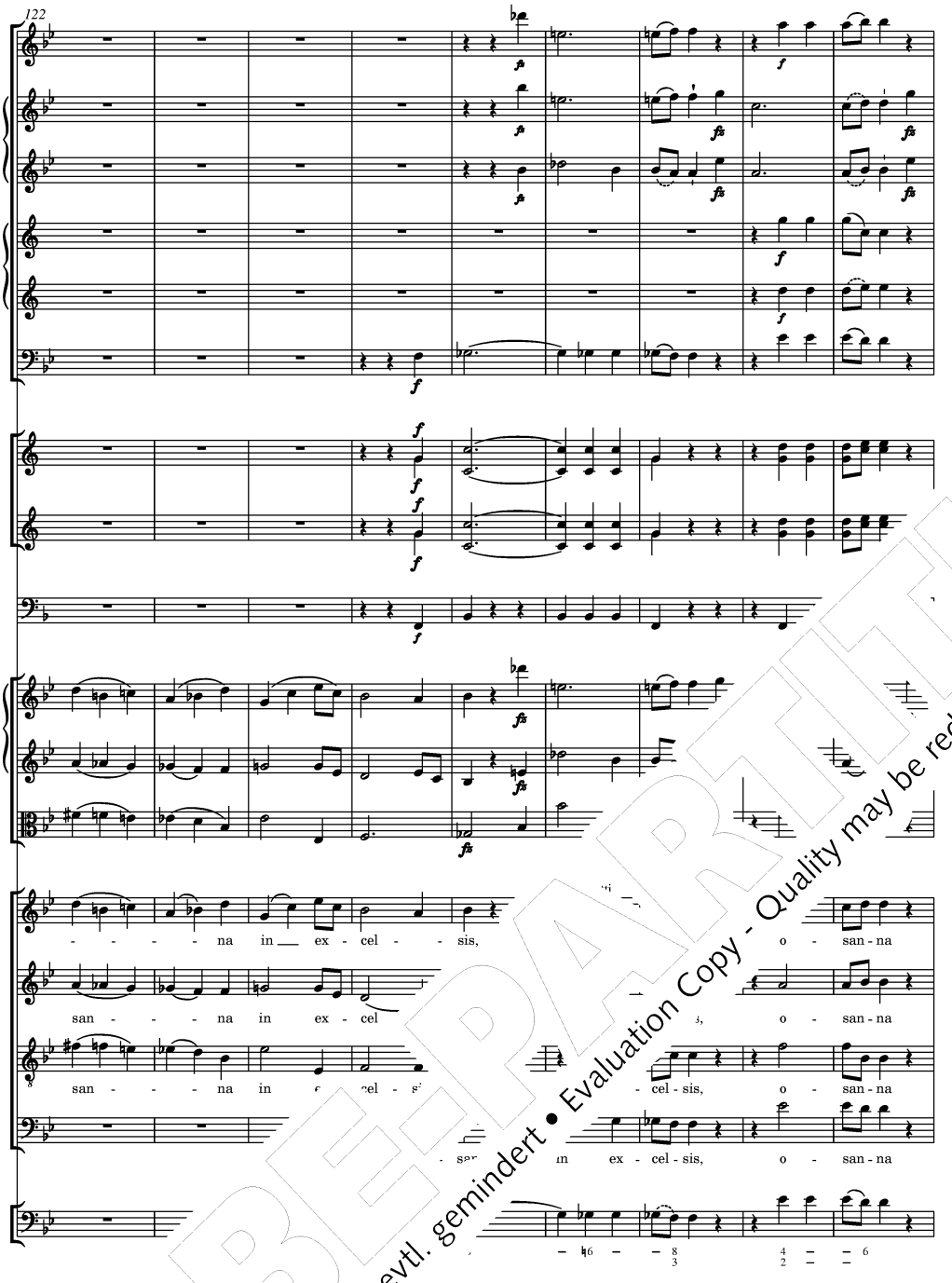
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



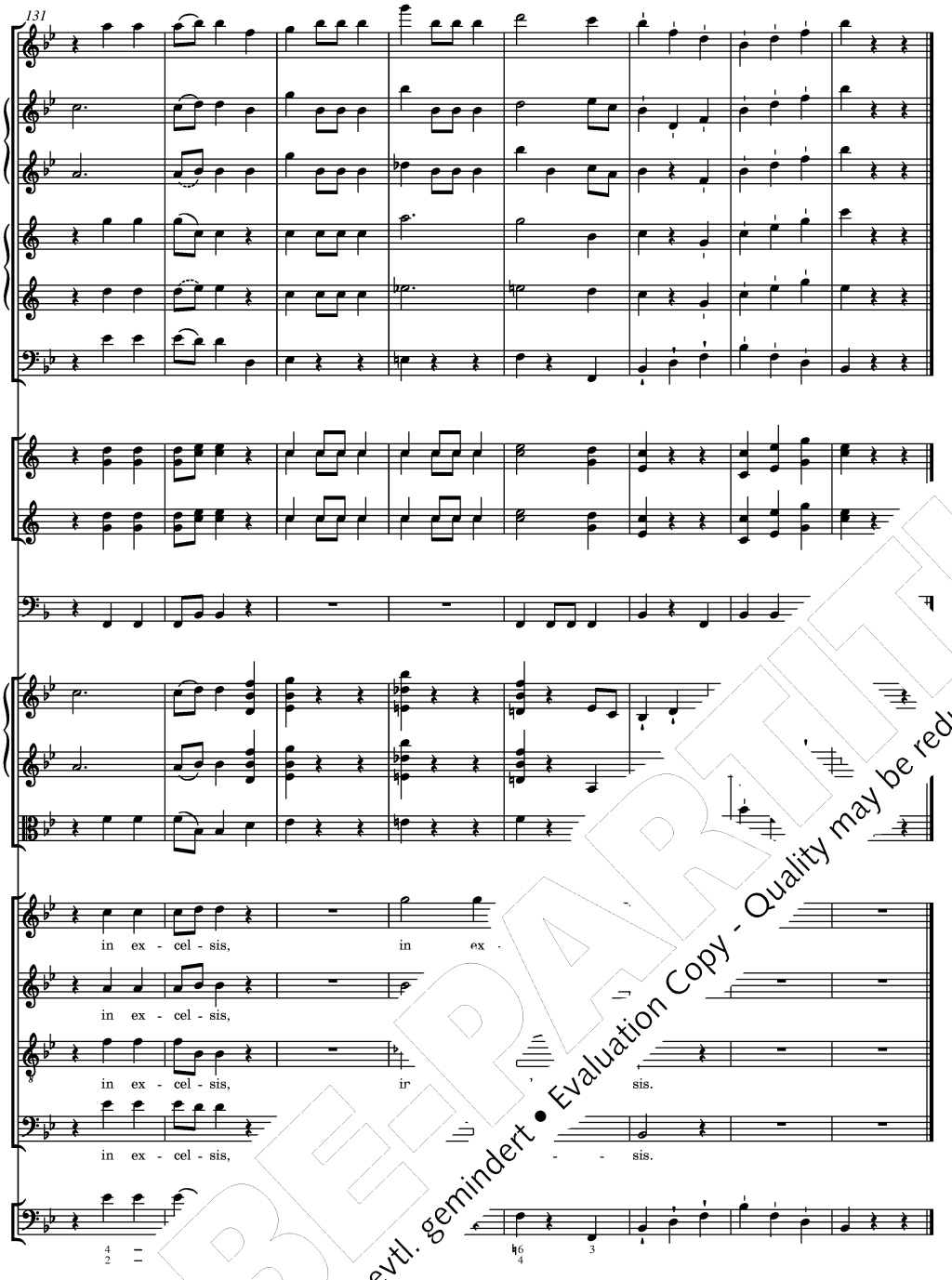
PROBEEXEMPLAR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

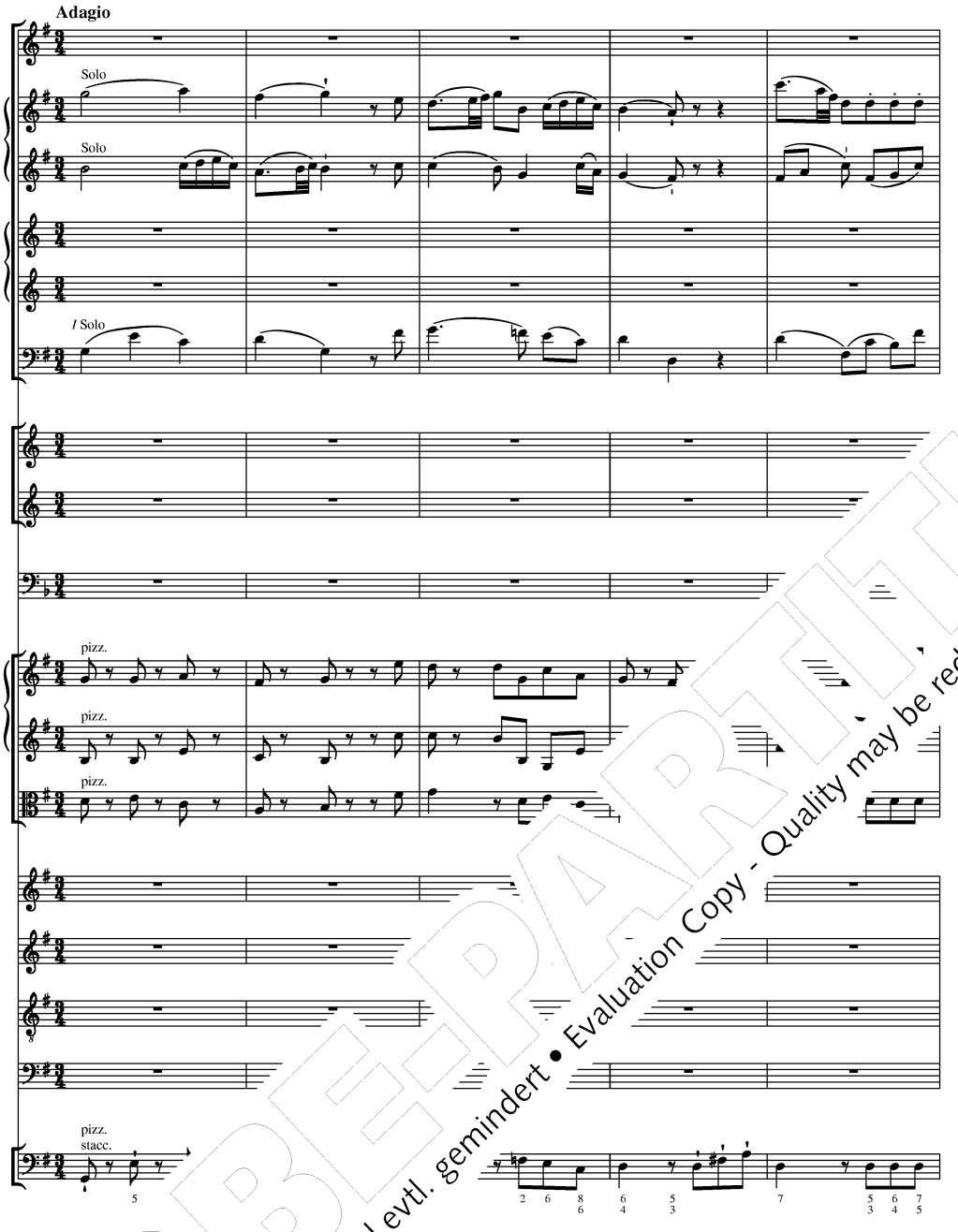


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

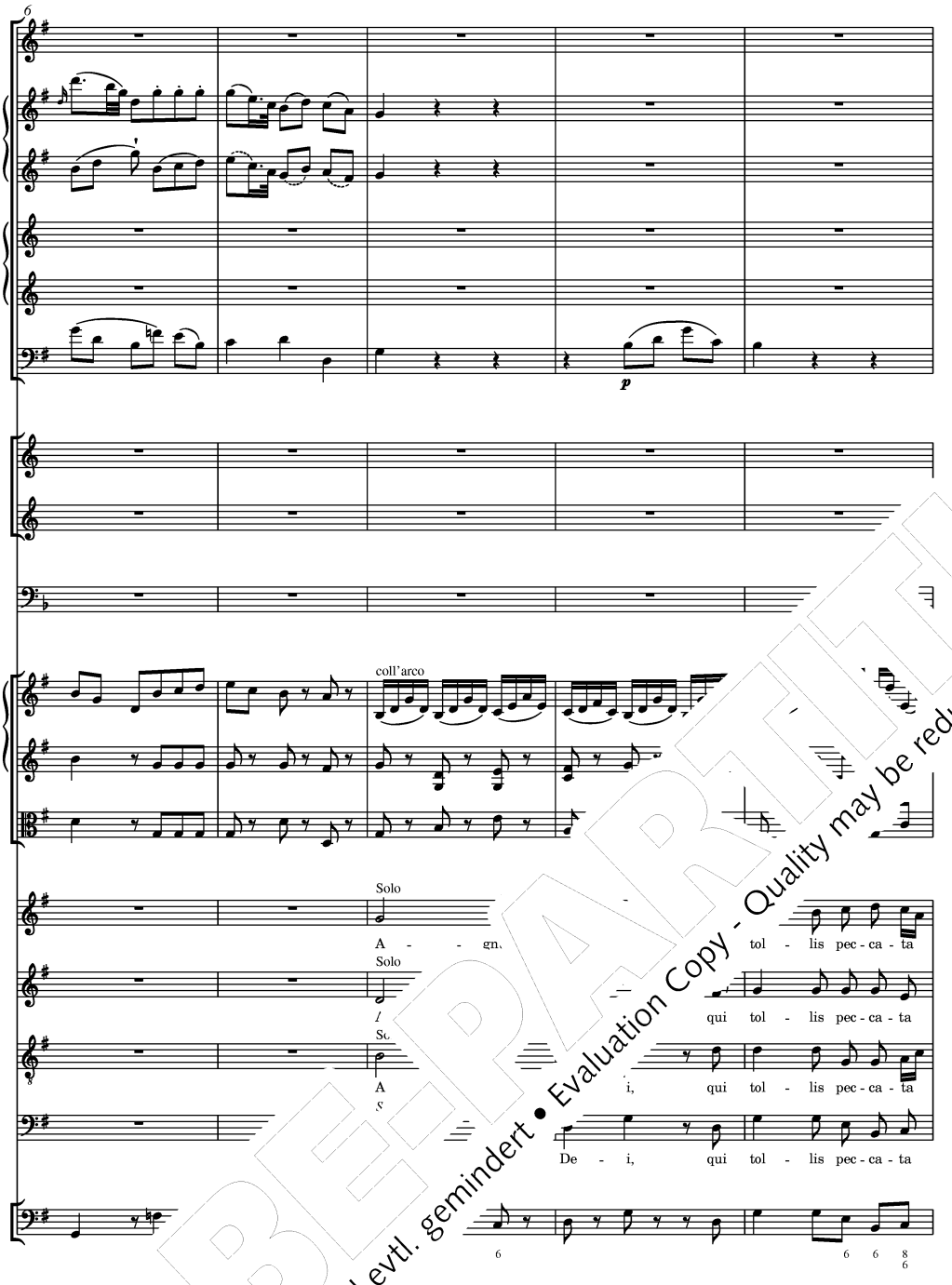


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

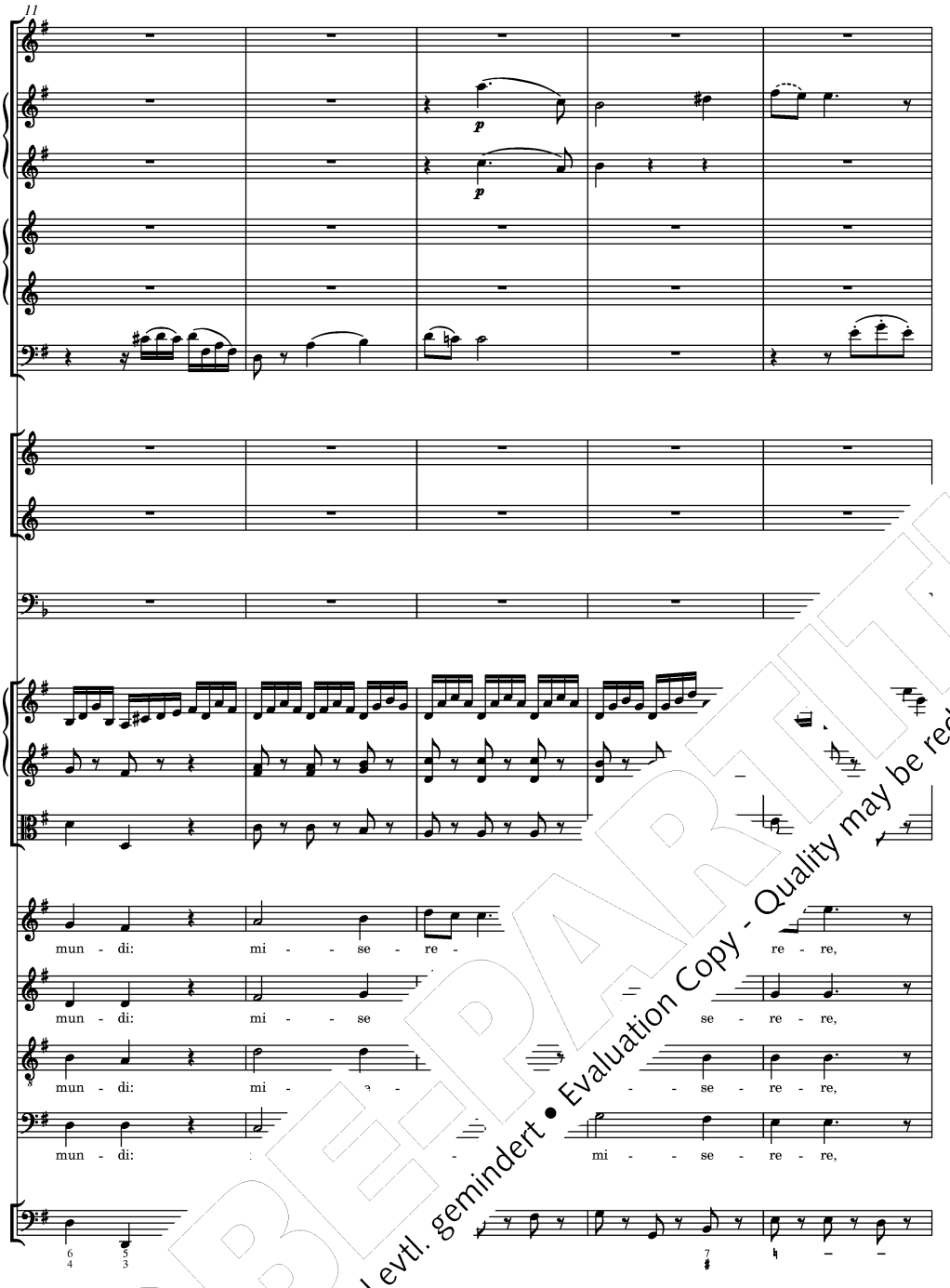
12. Agnus Dei



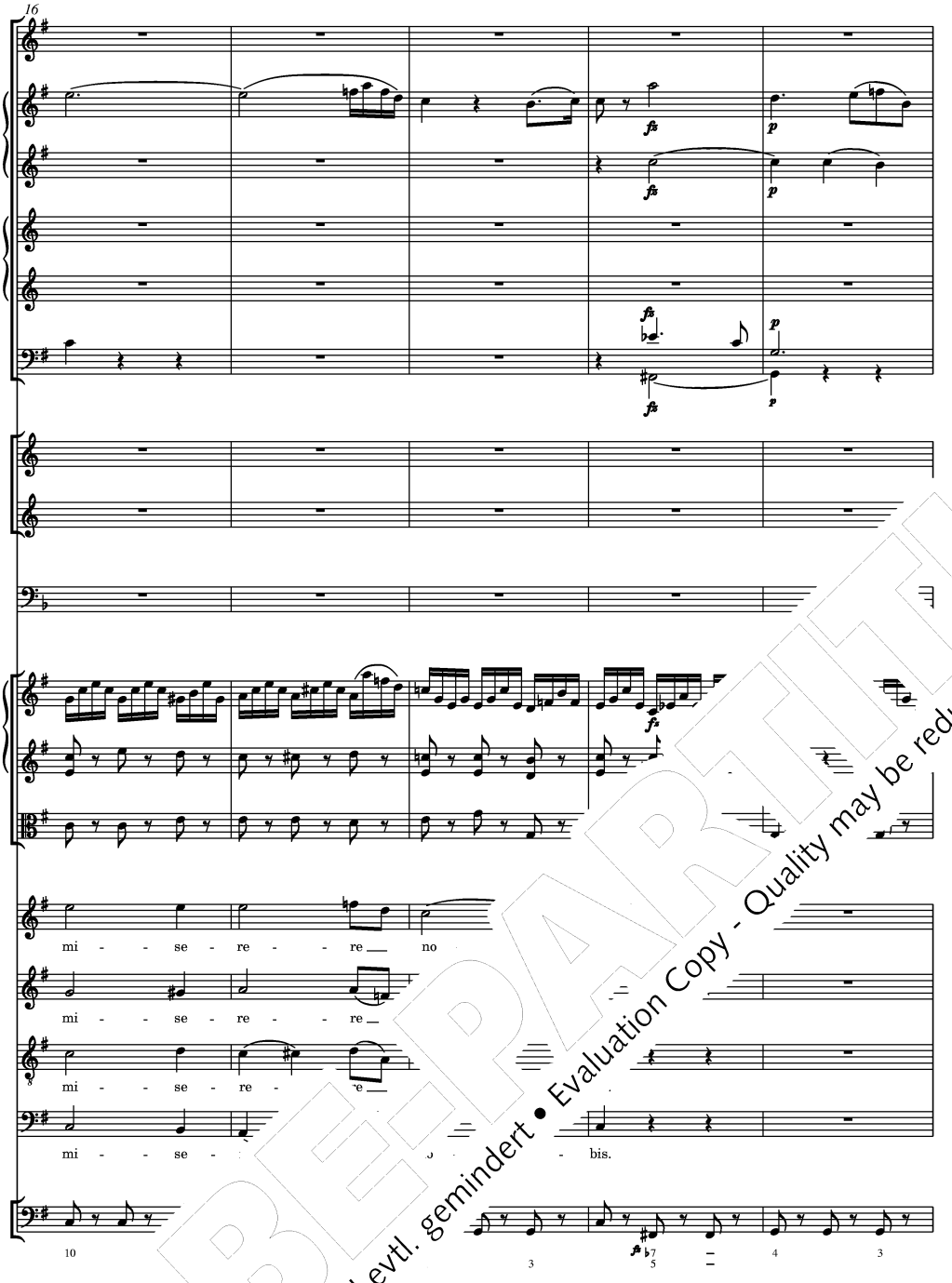
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



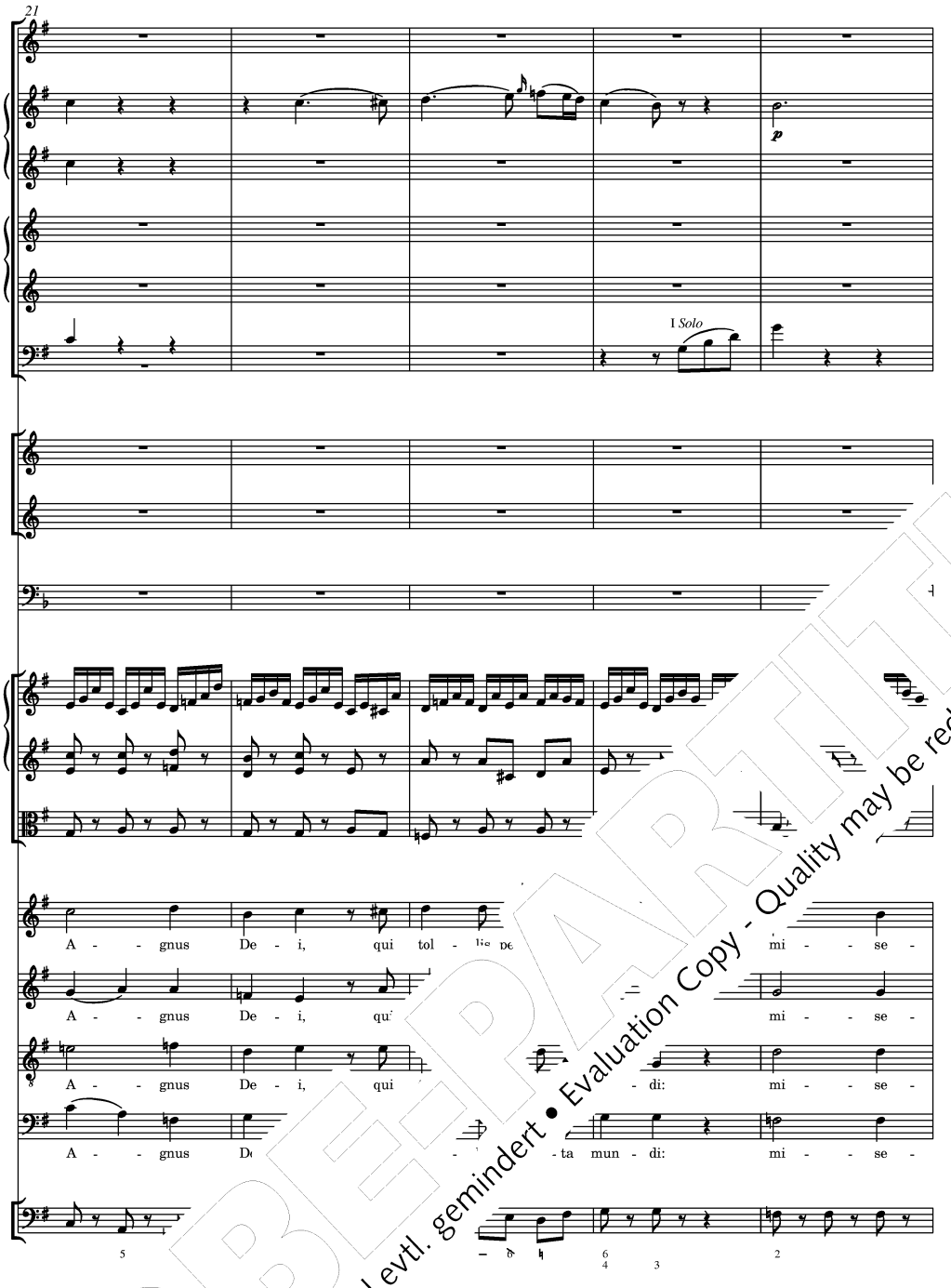
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



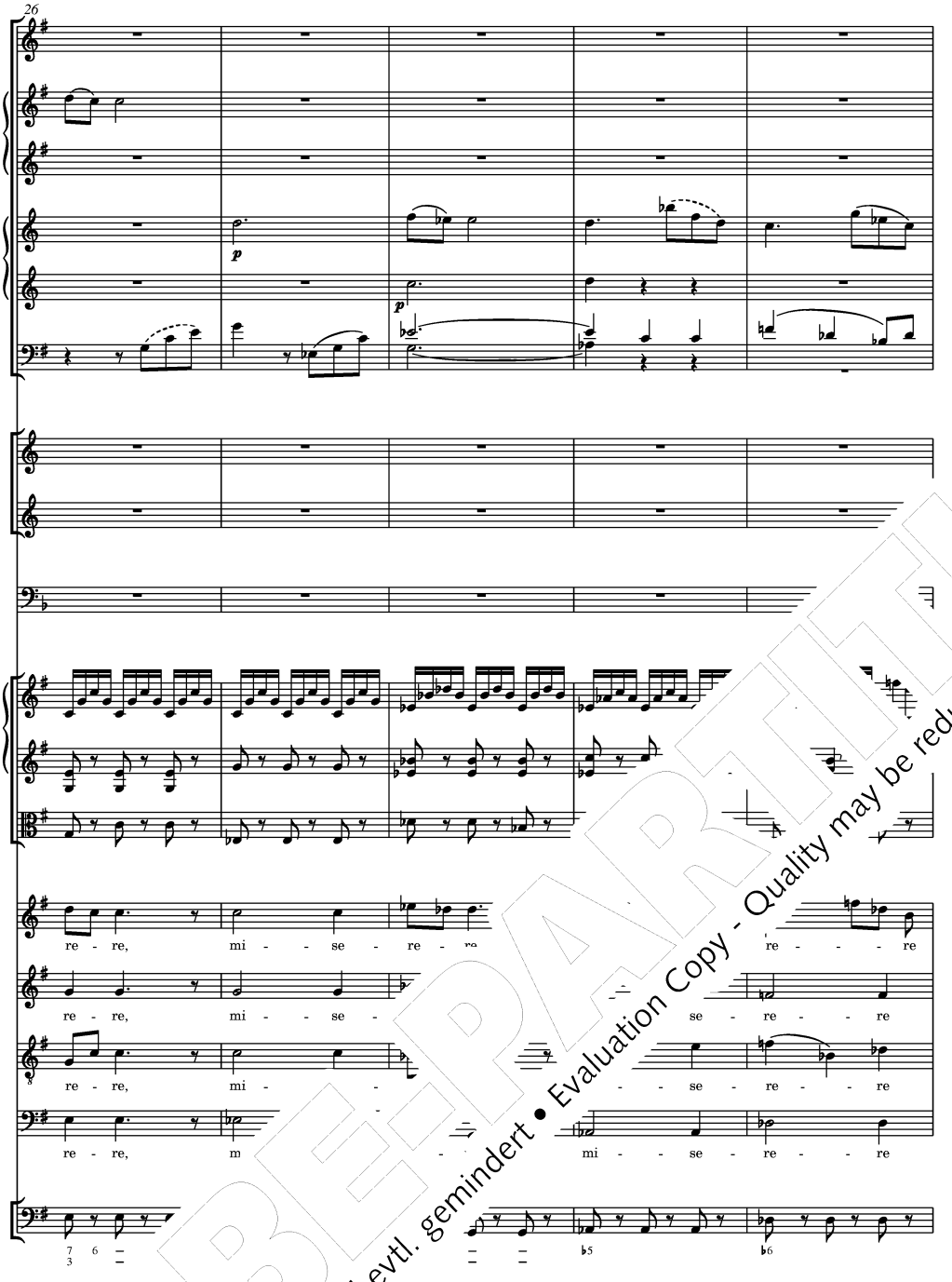
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



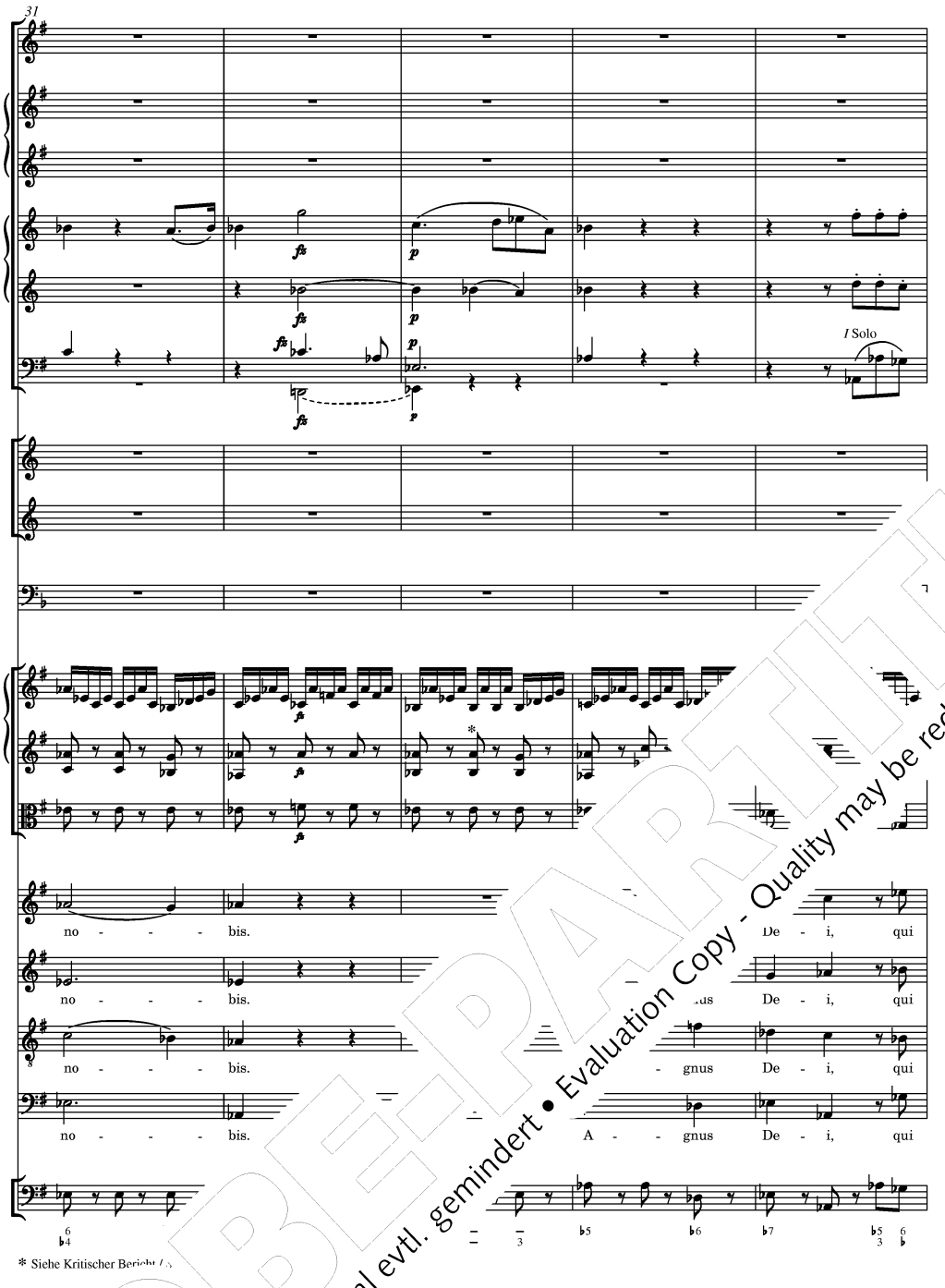
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



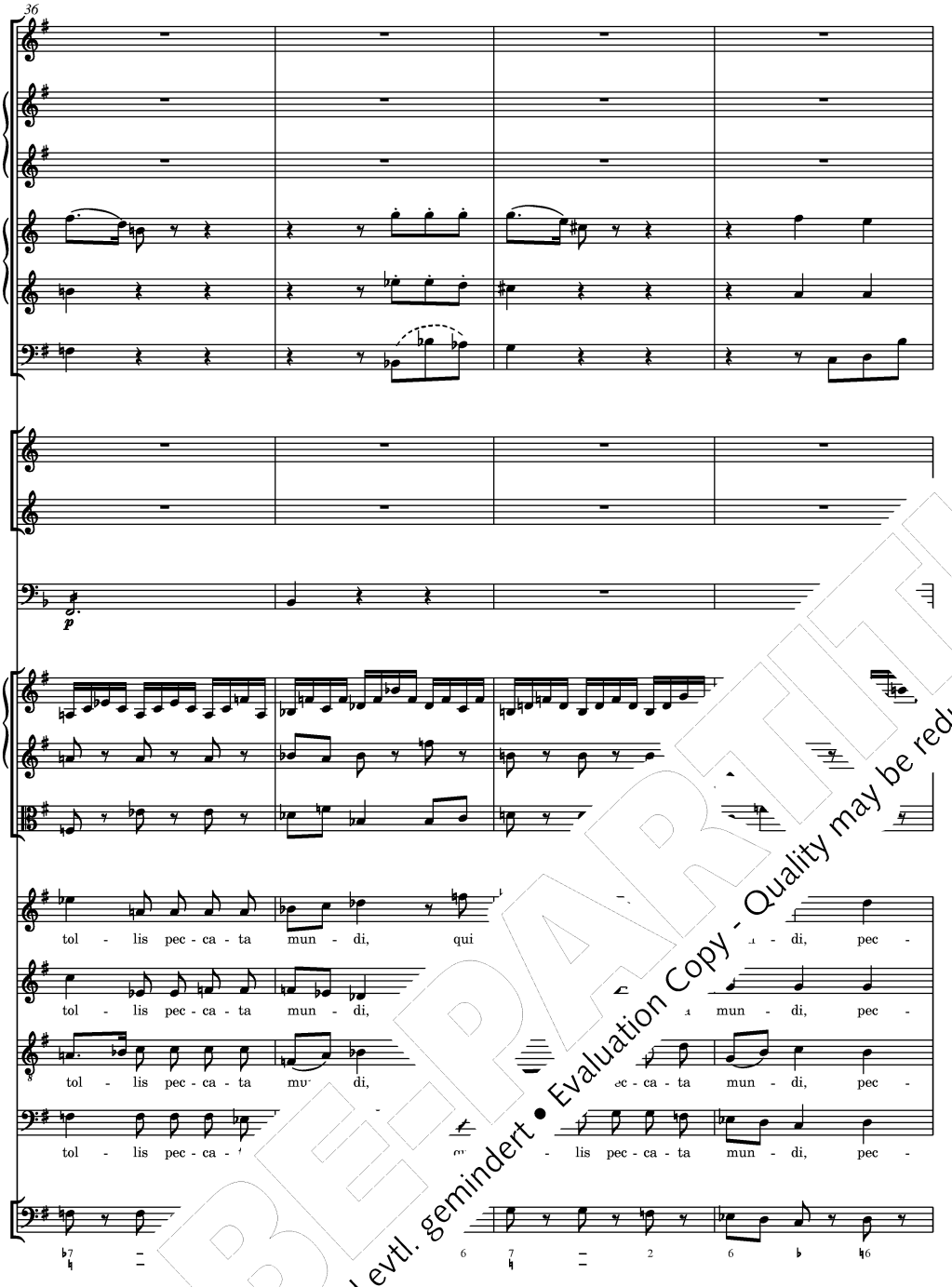
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



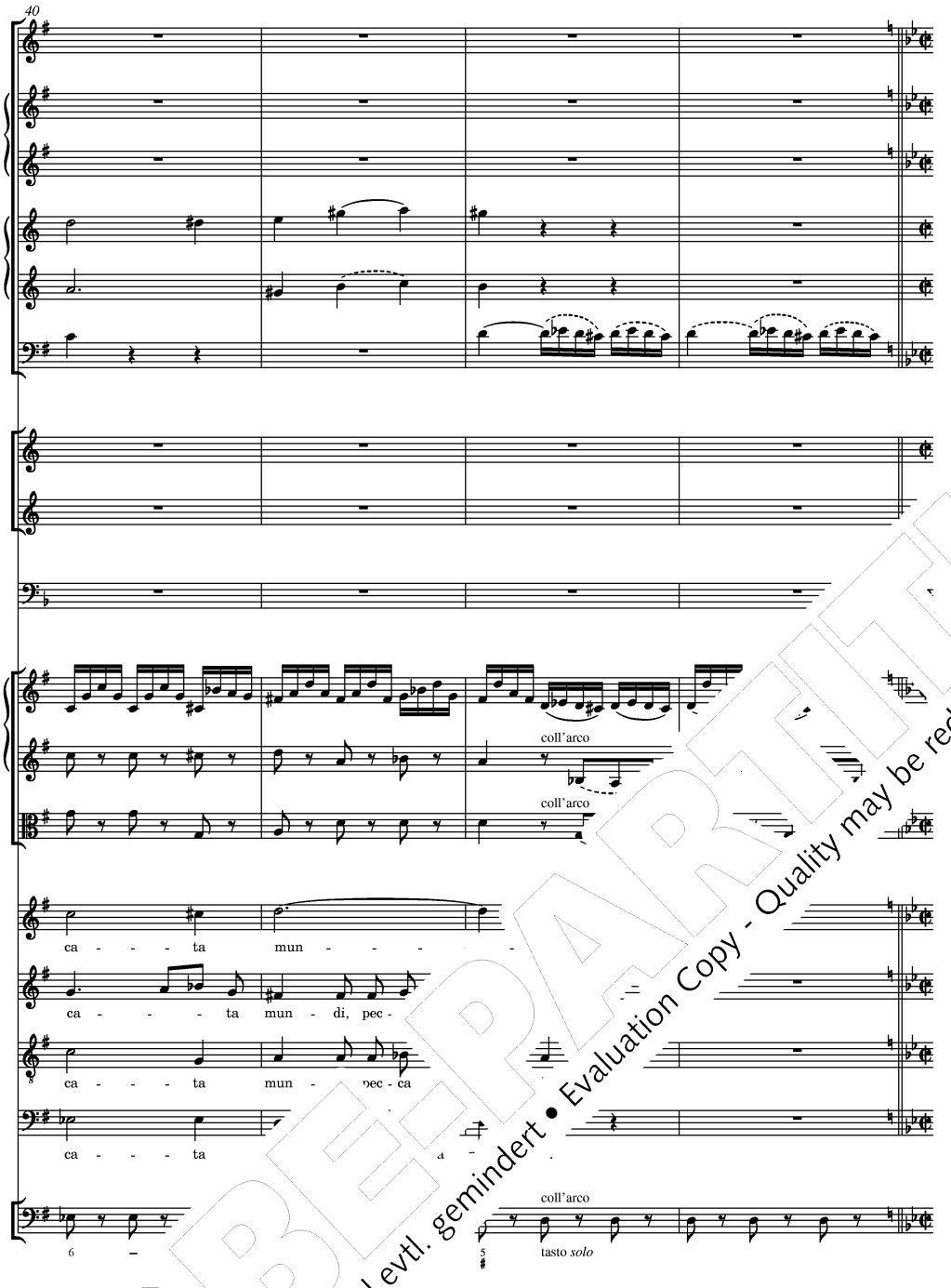
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



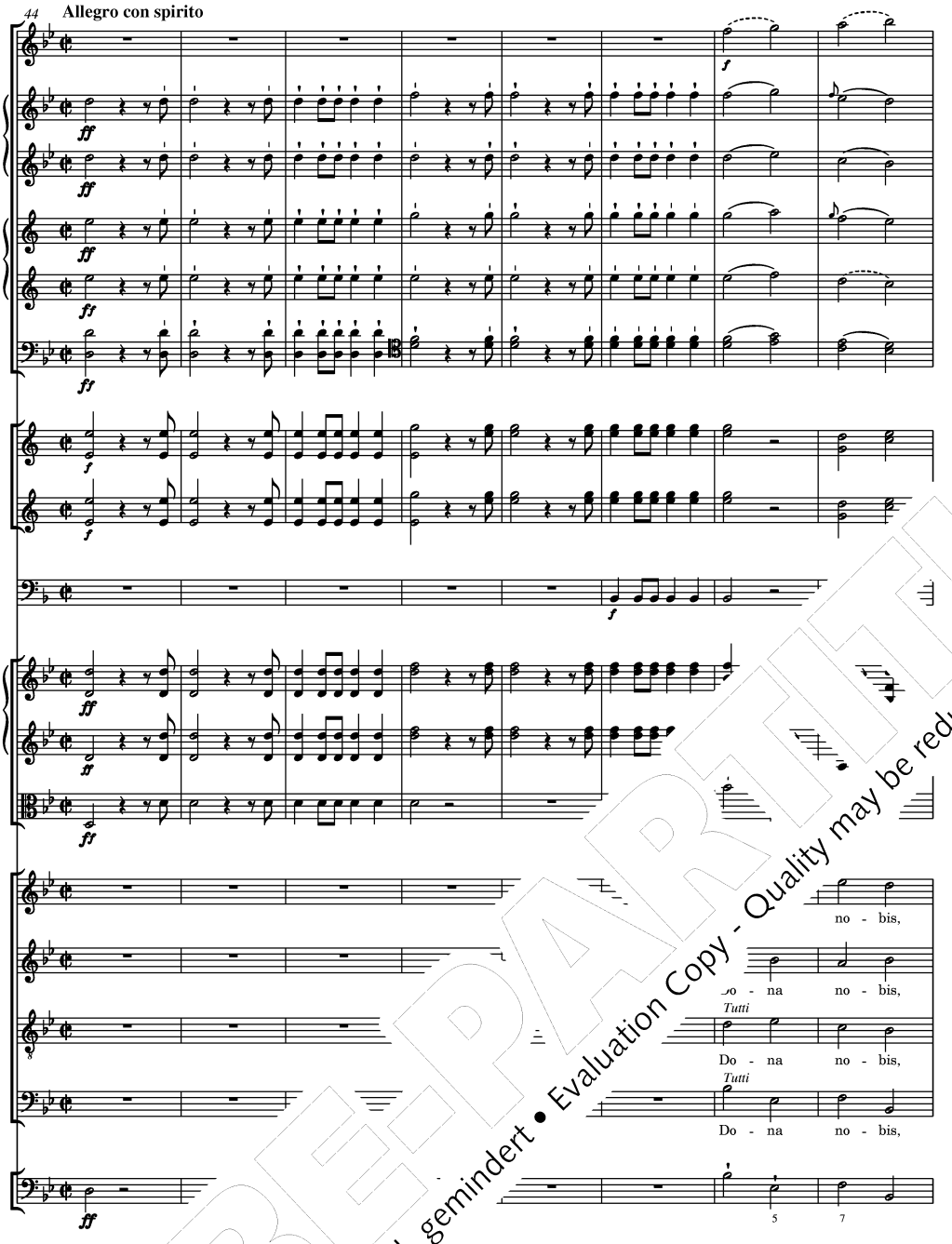
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



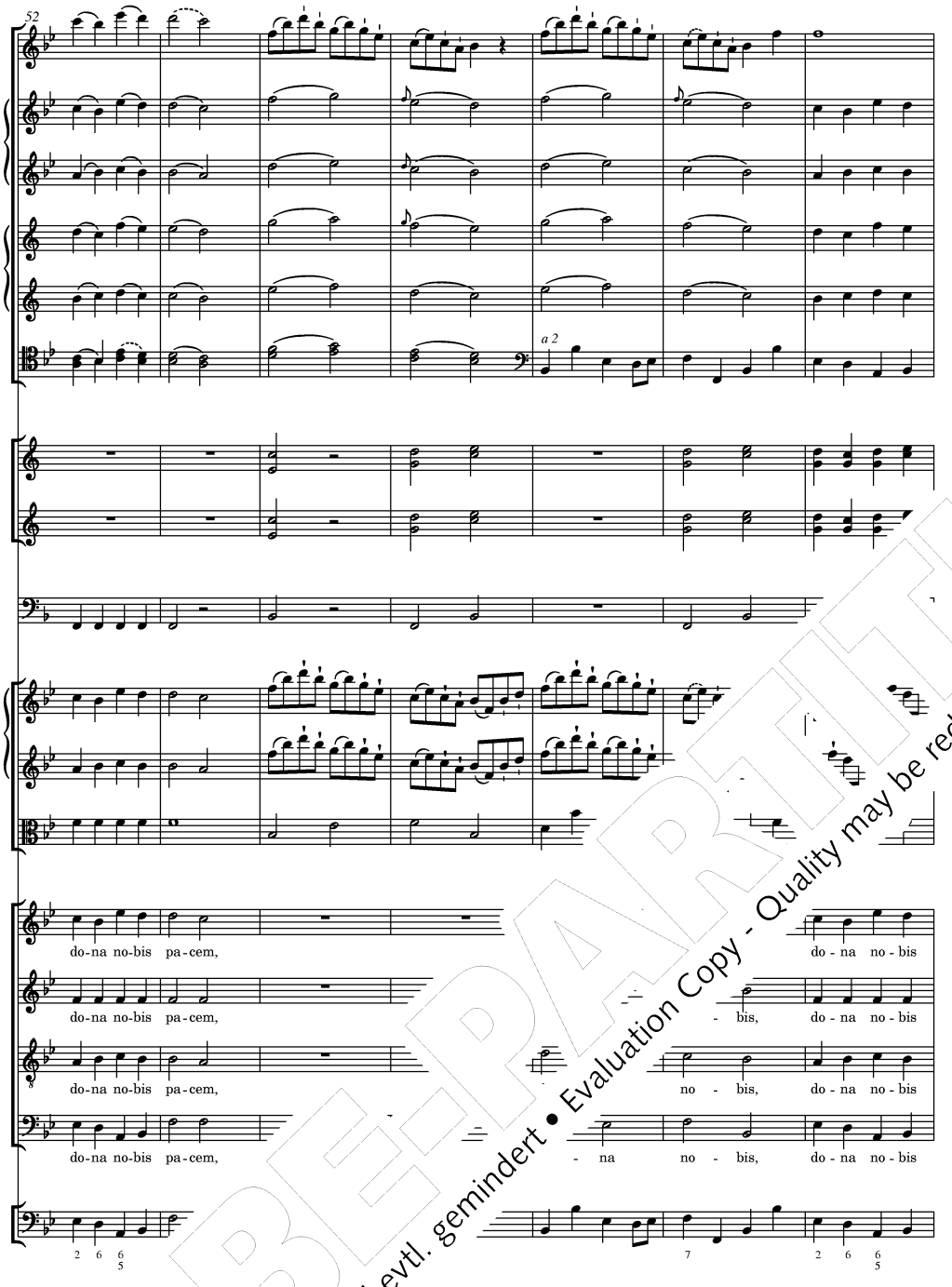
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



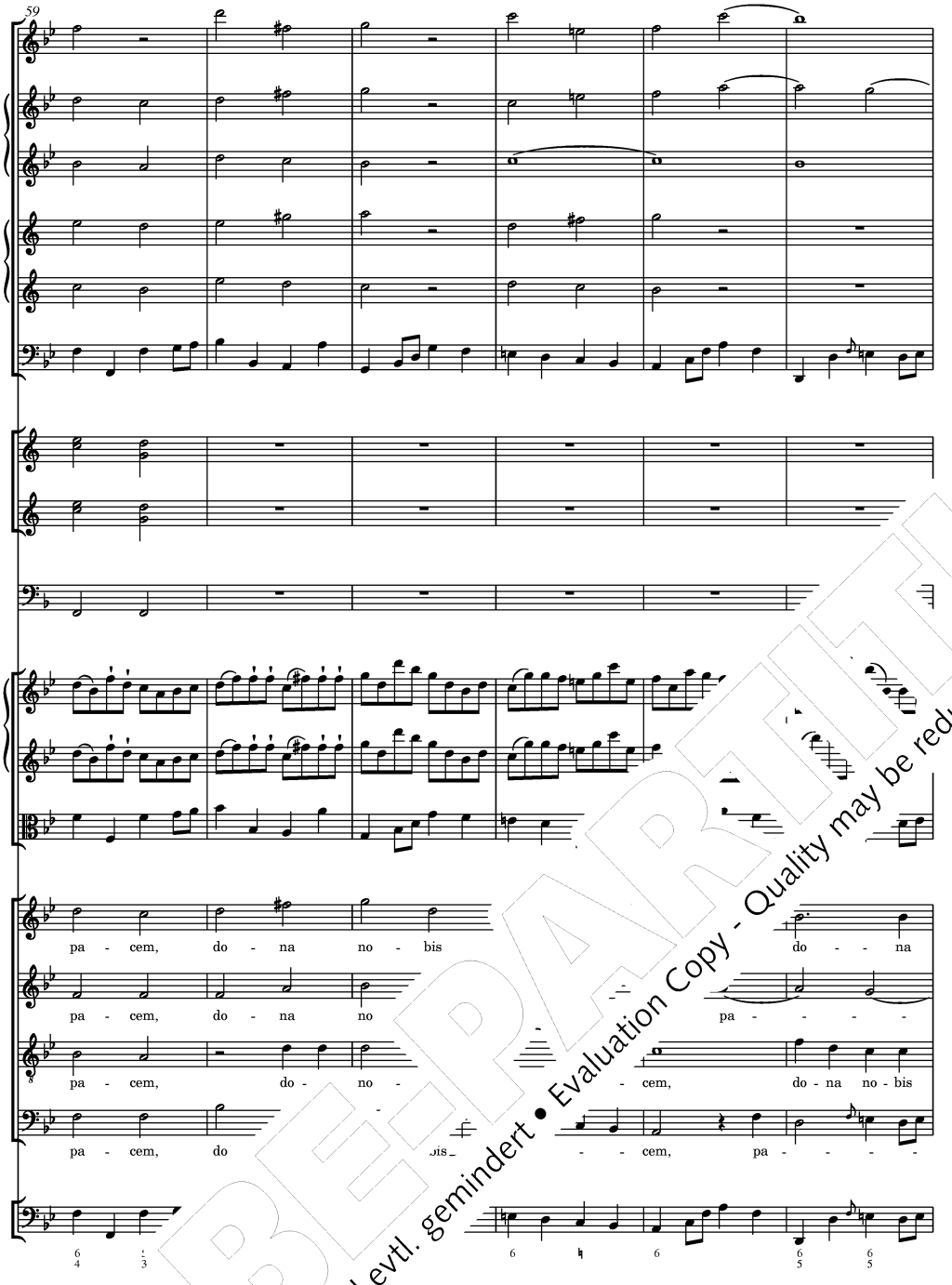
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



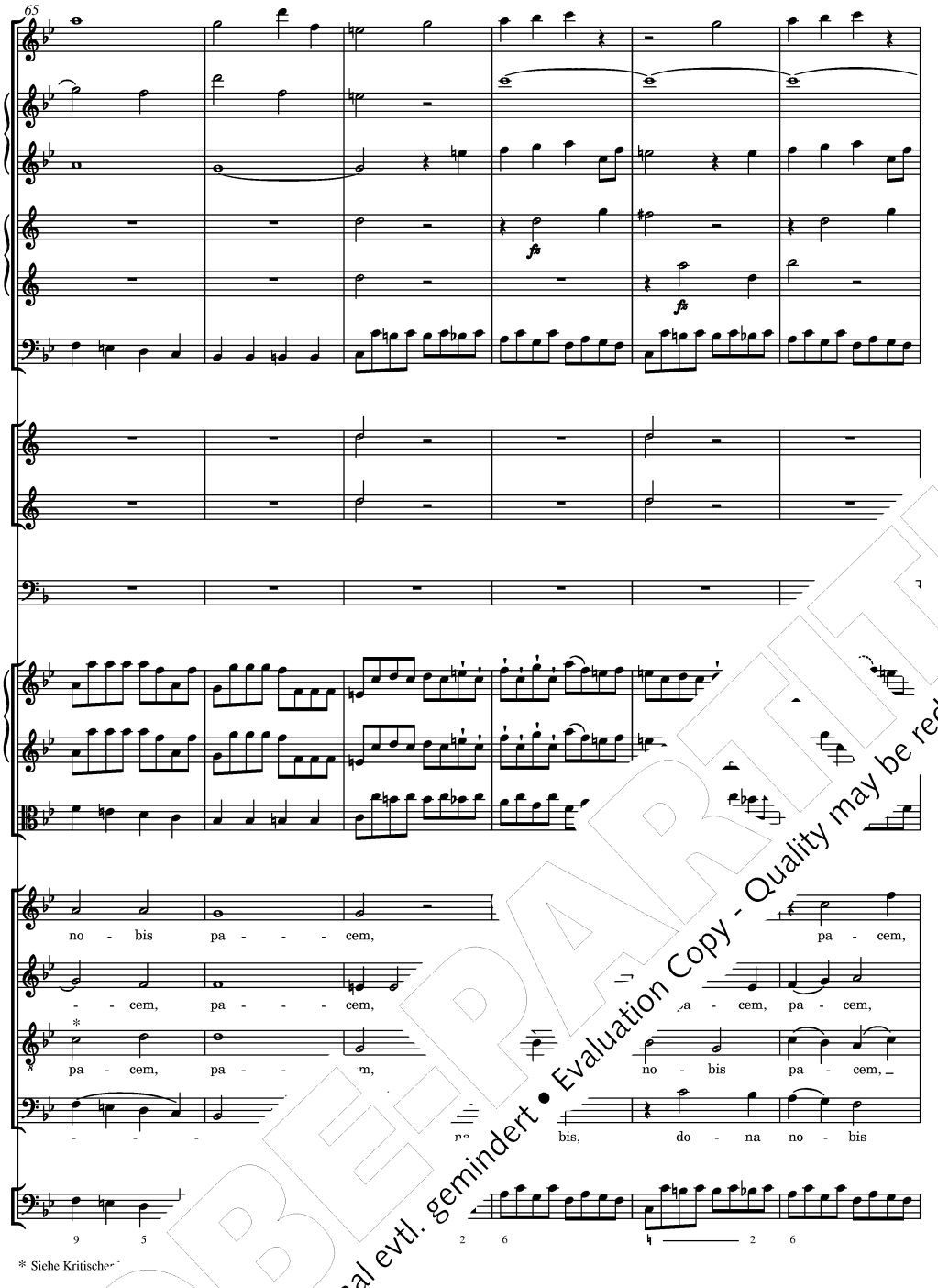
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



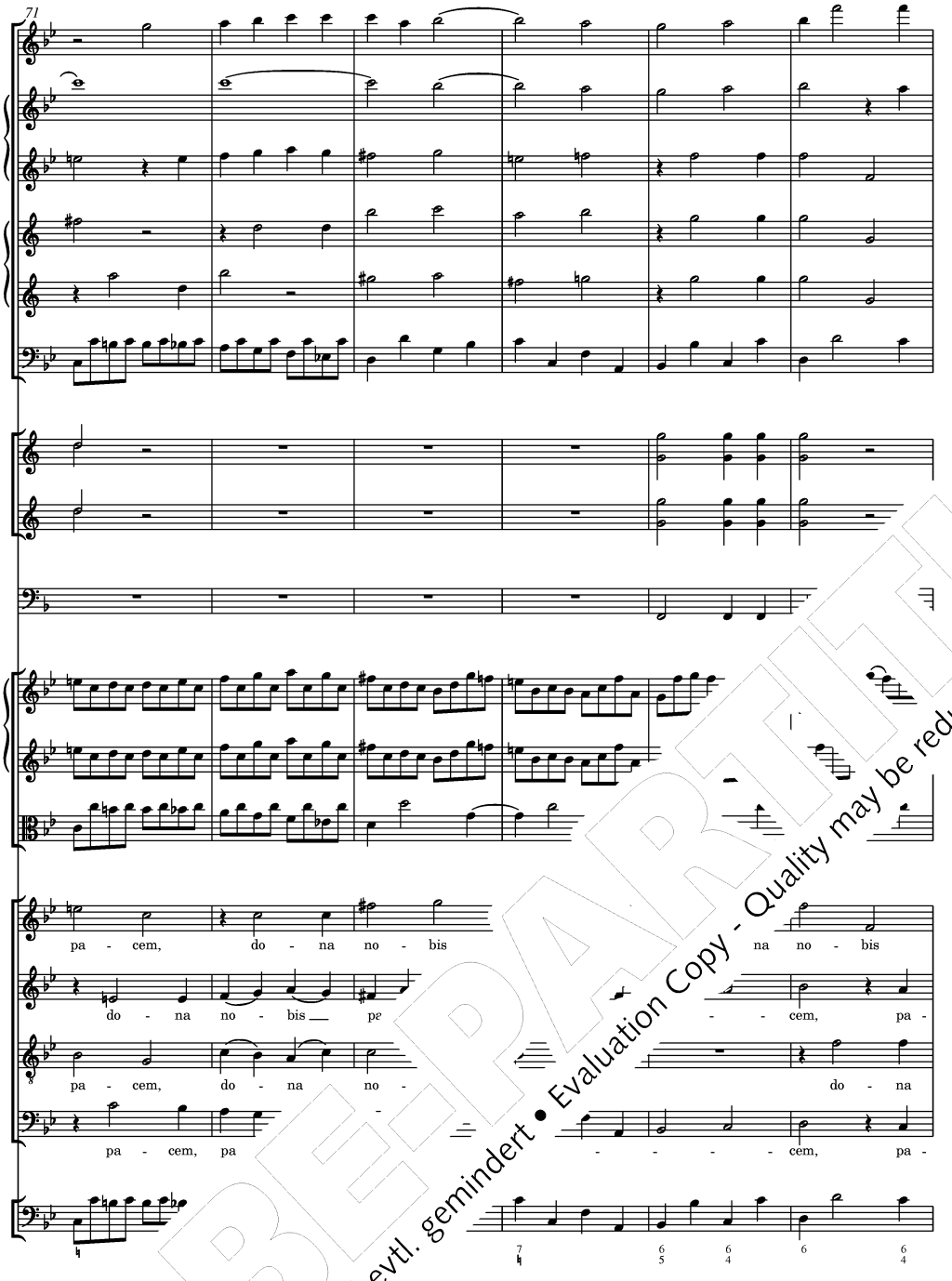
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



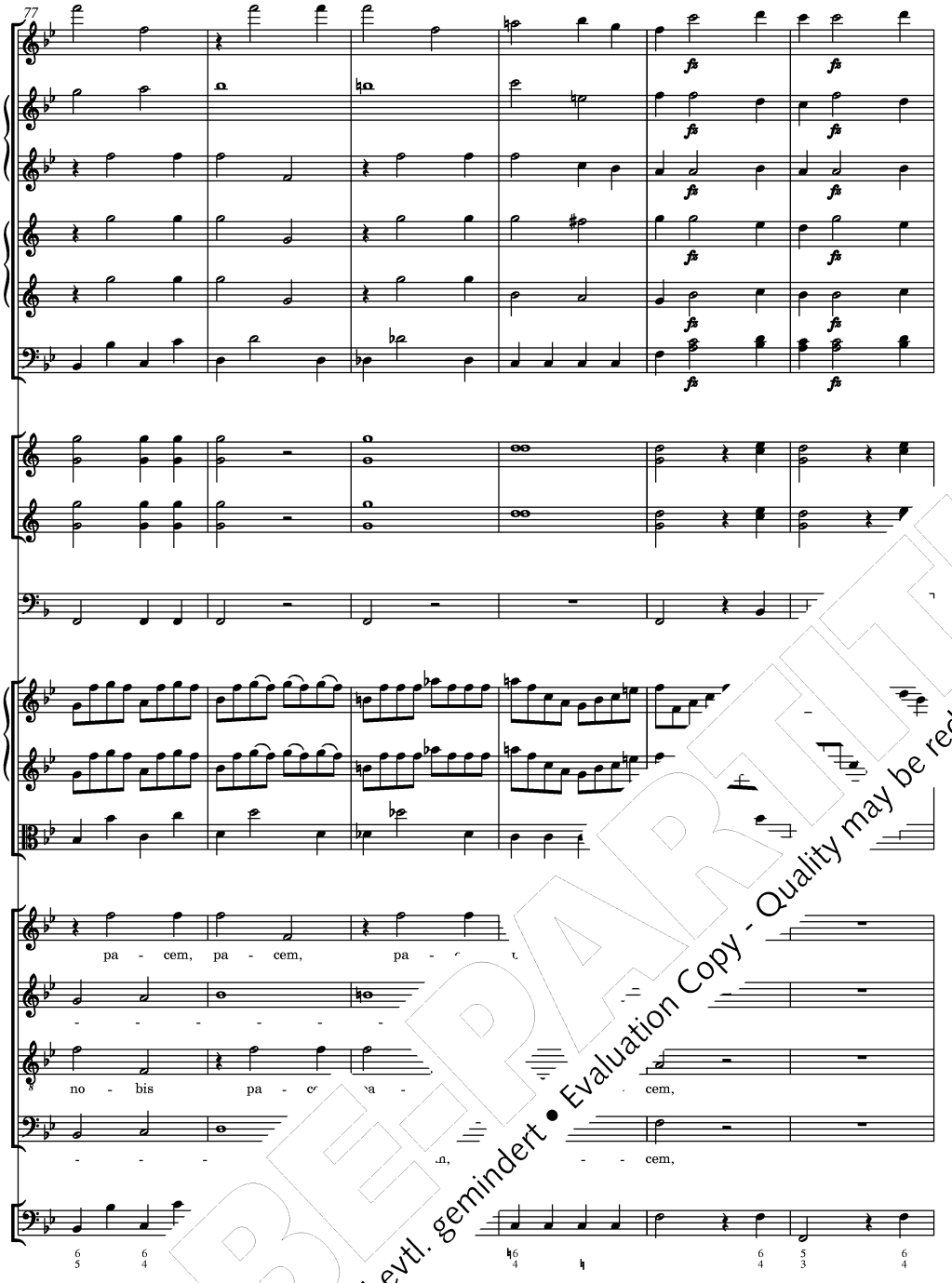
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



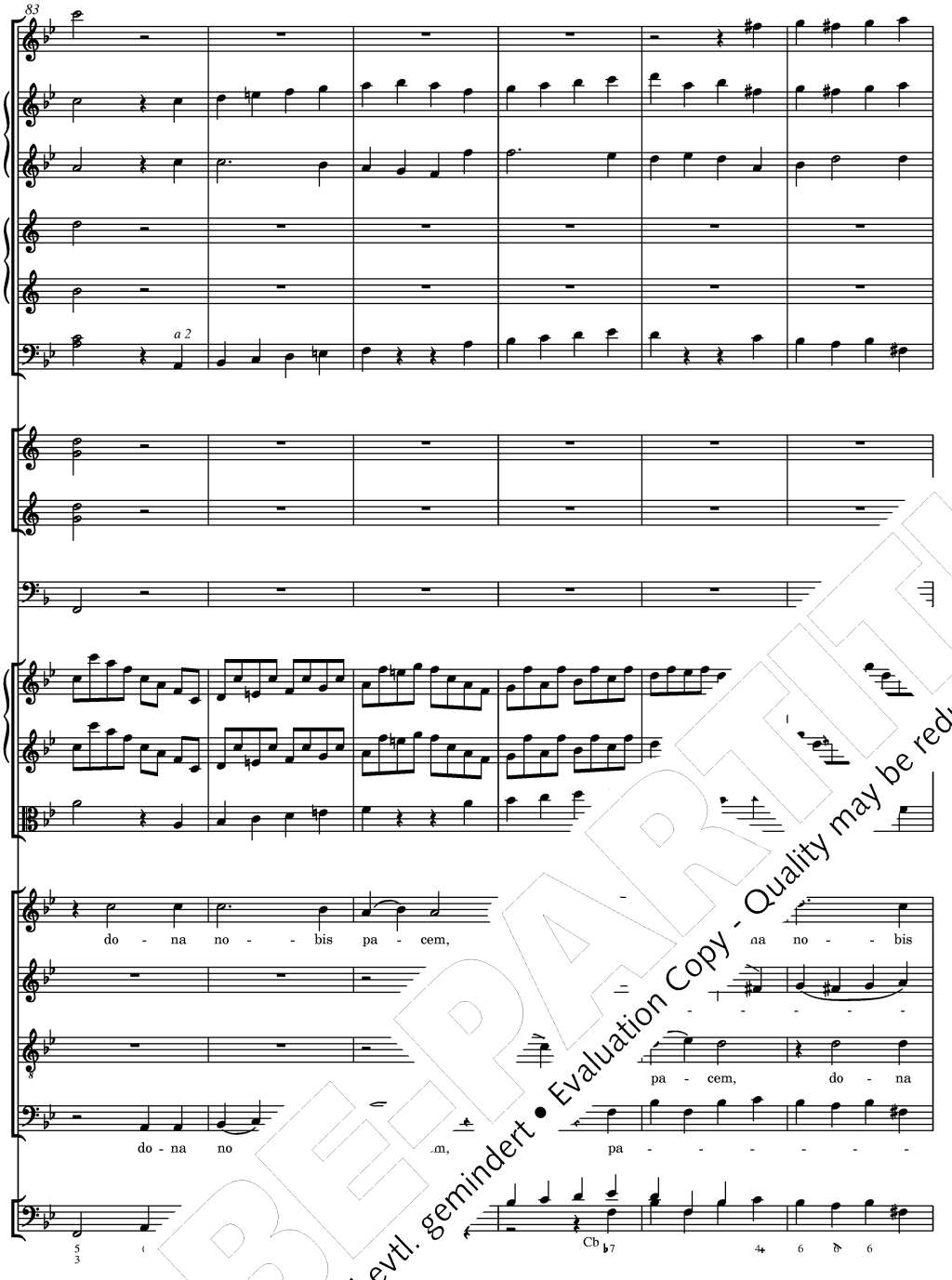
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



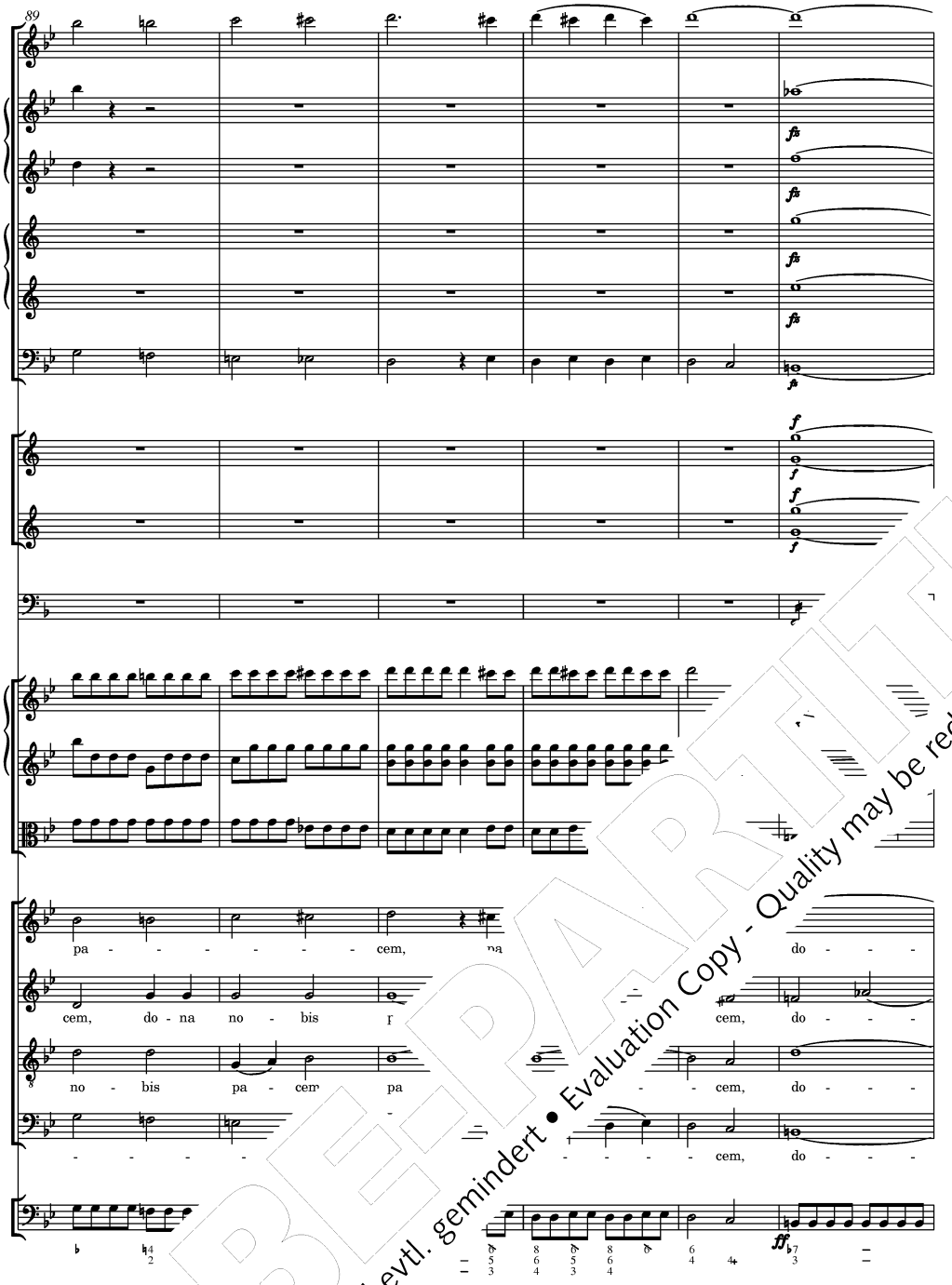
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



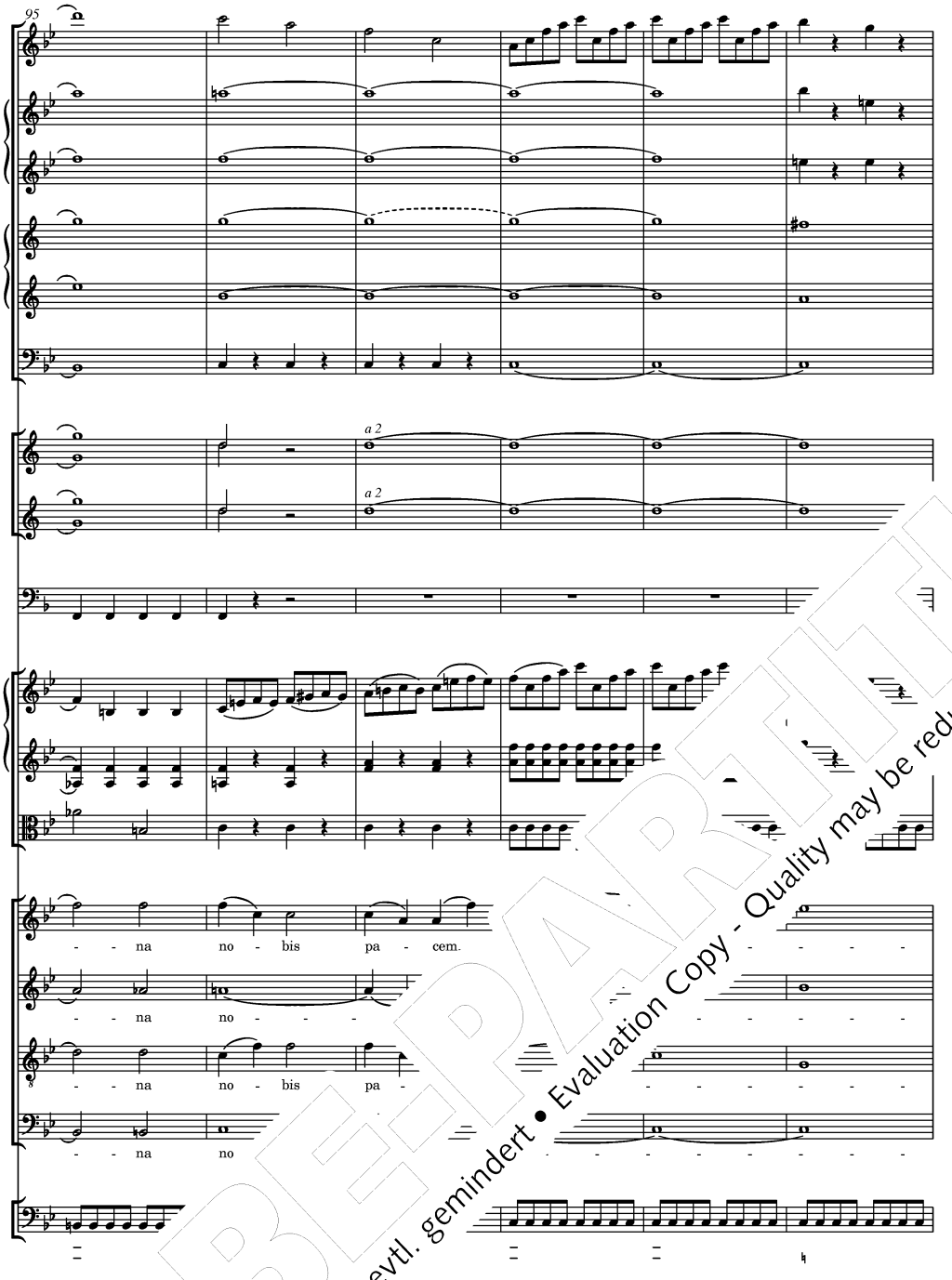
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



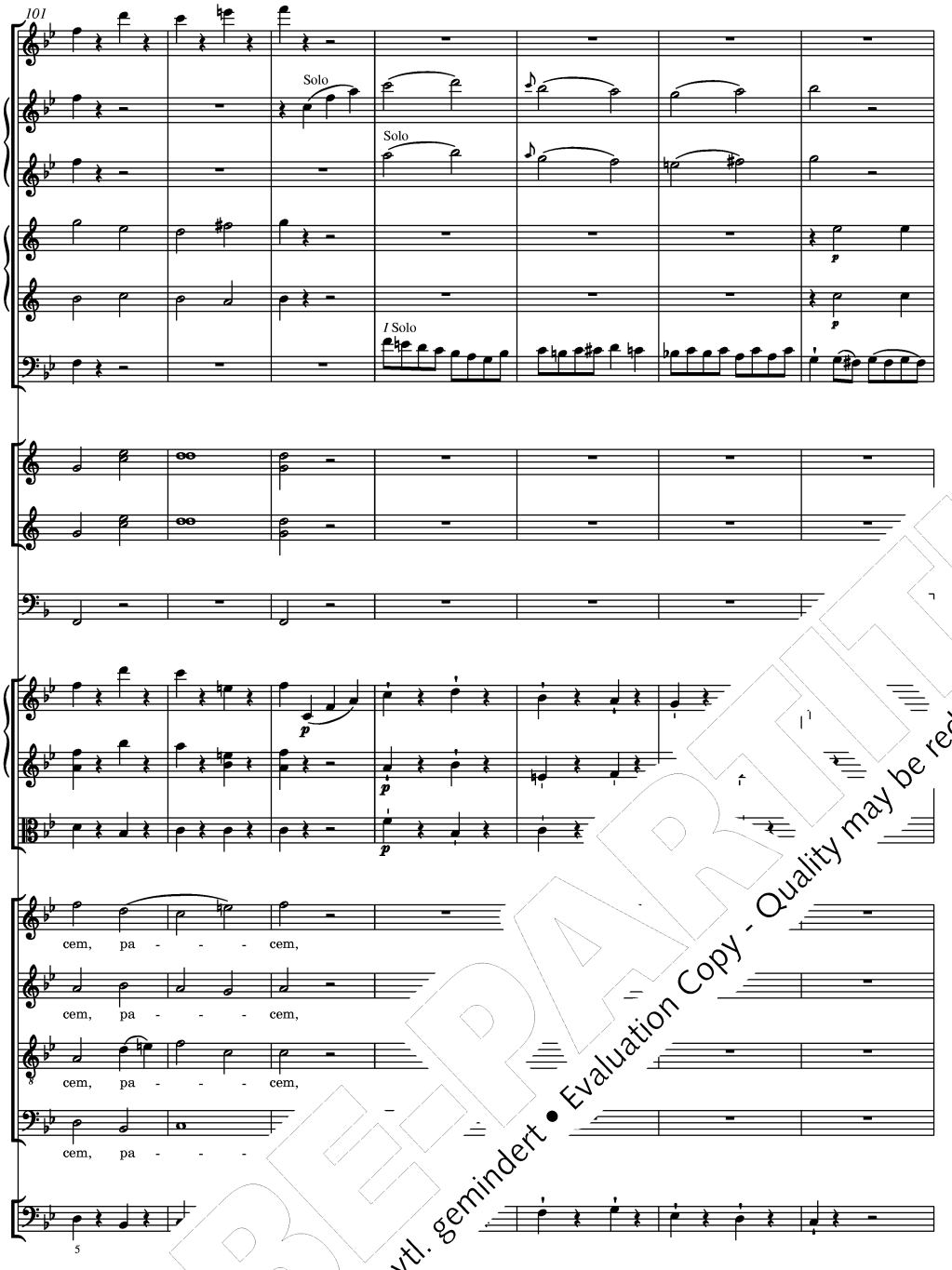
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



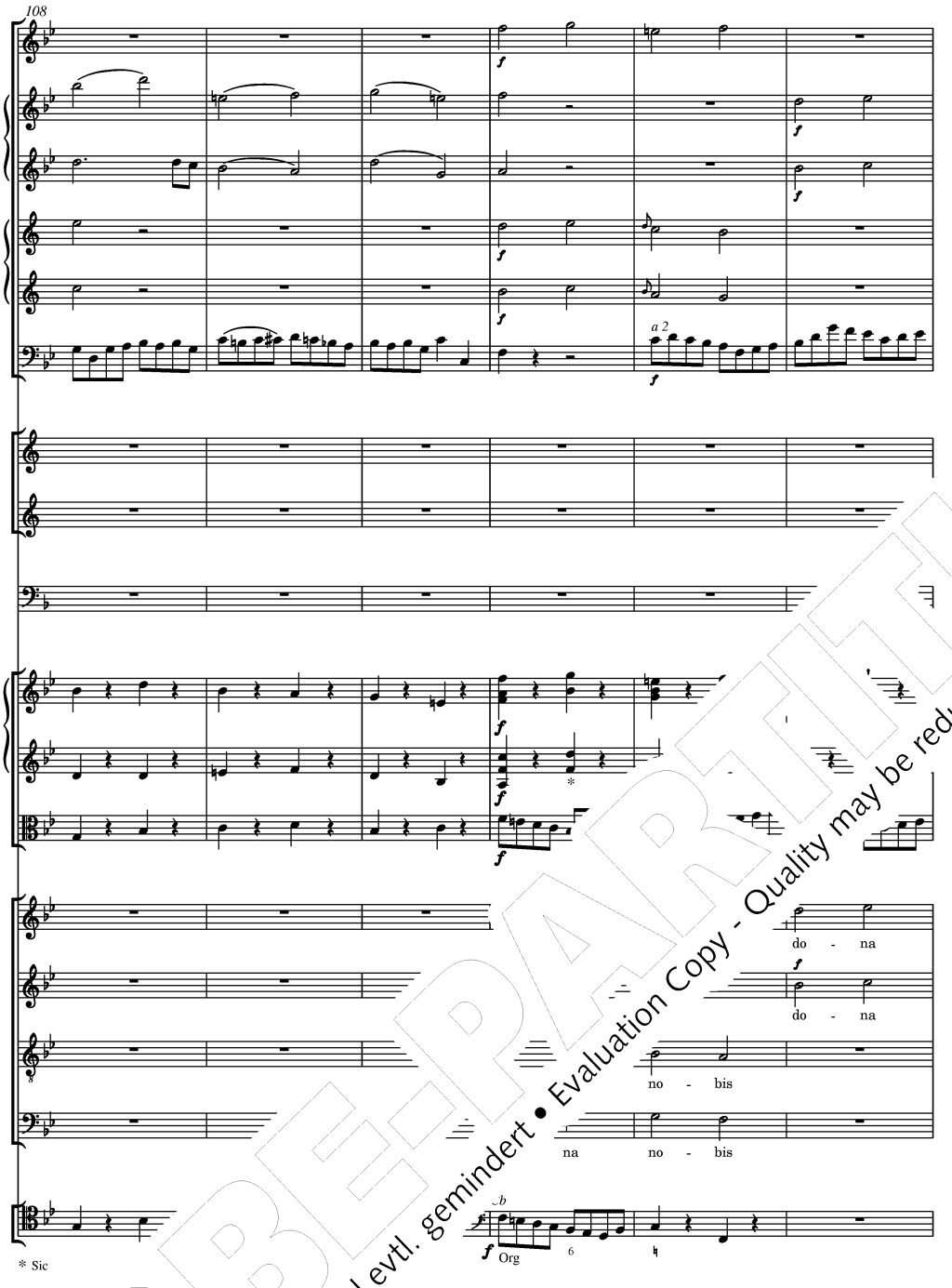
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



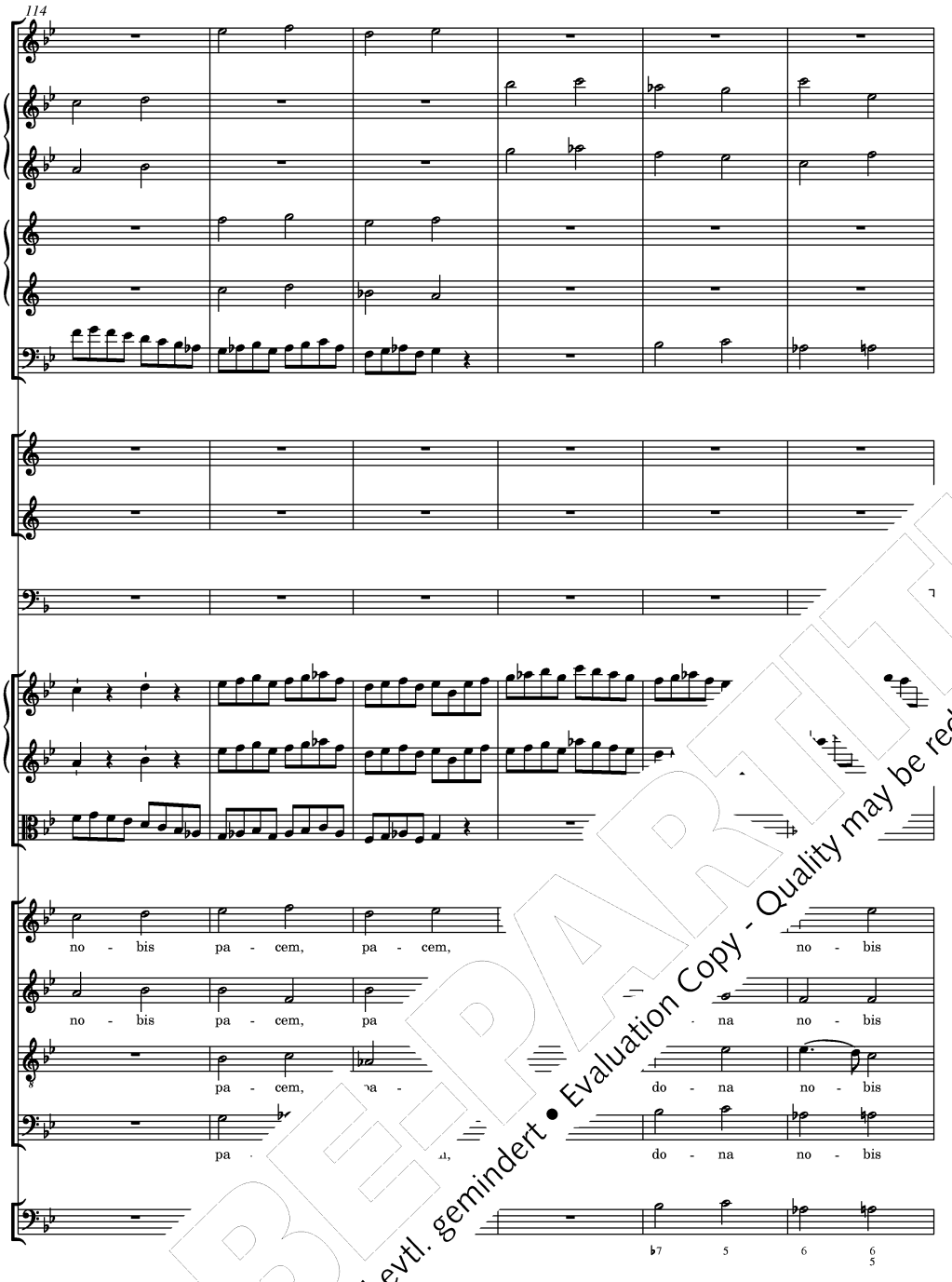
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



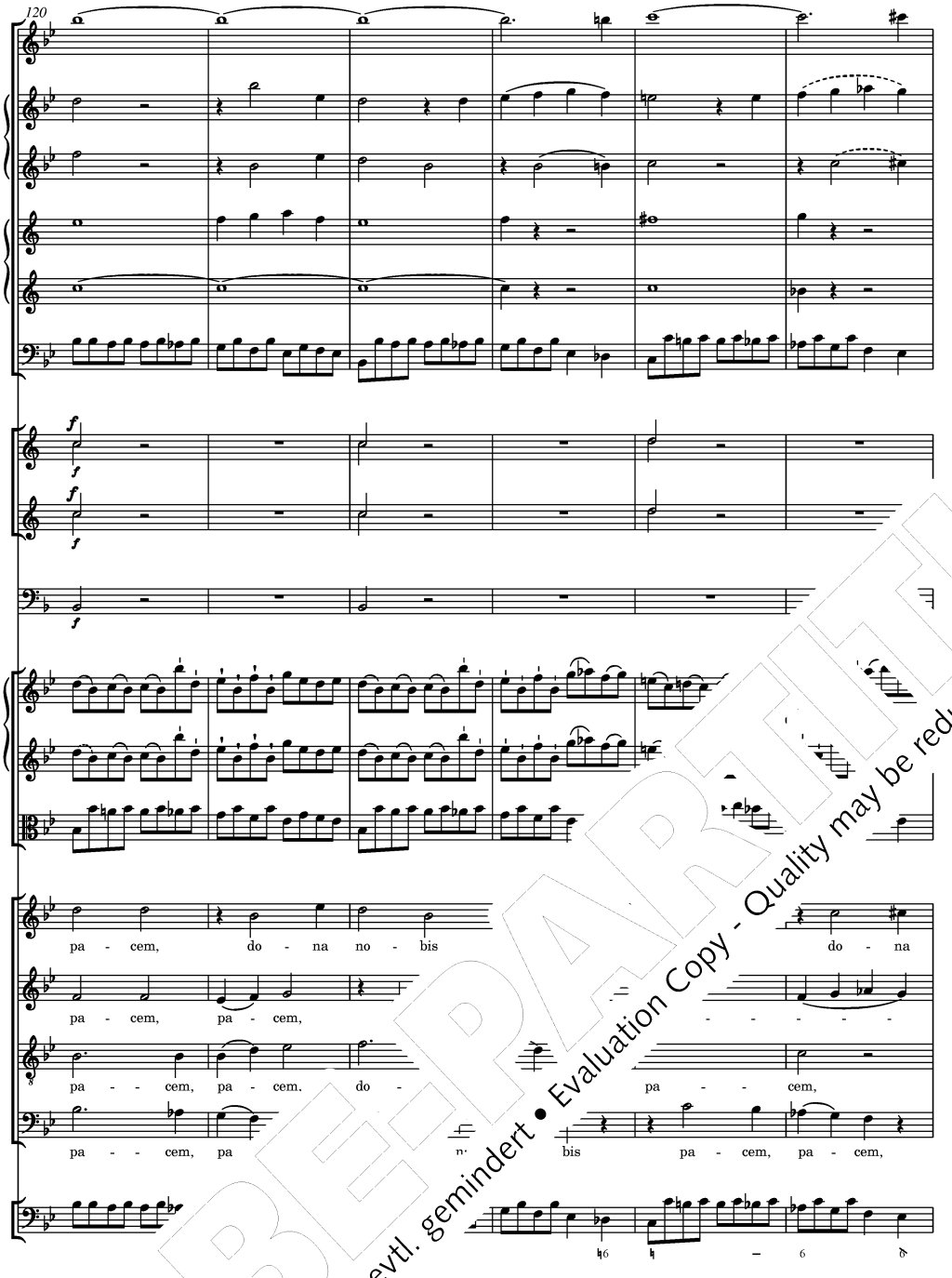
* Sic

Carus 40.612/07

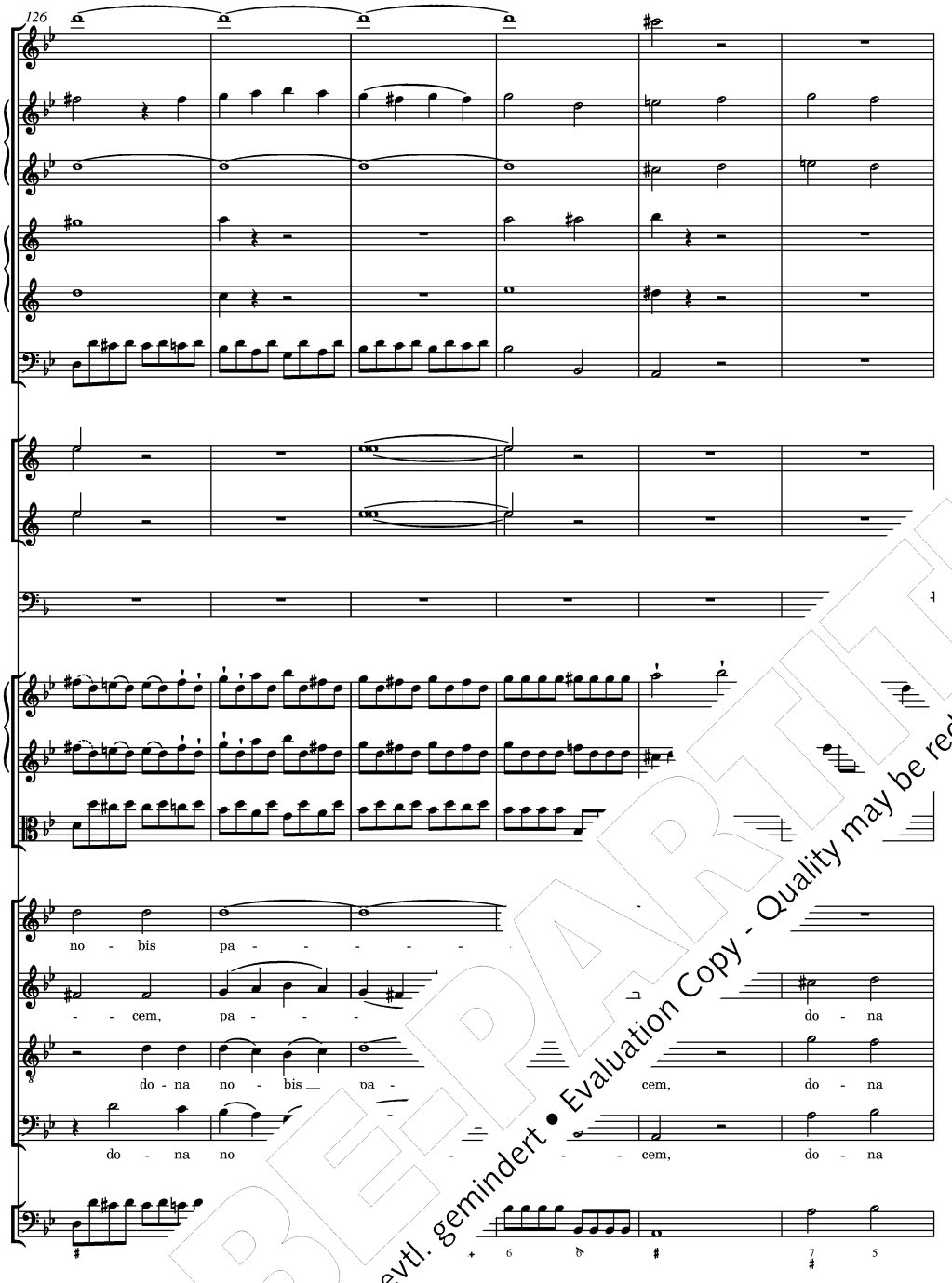
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



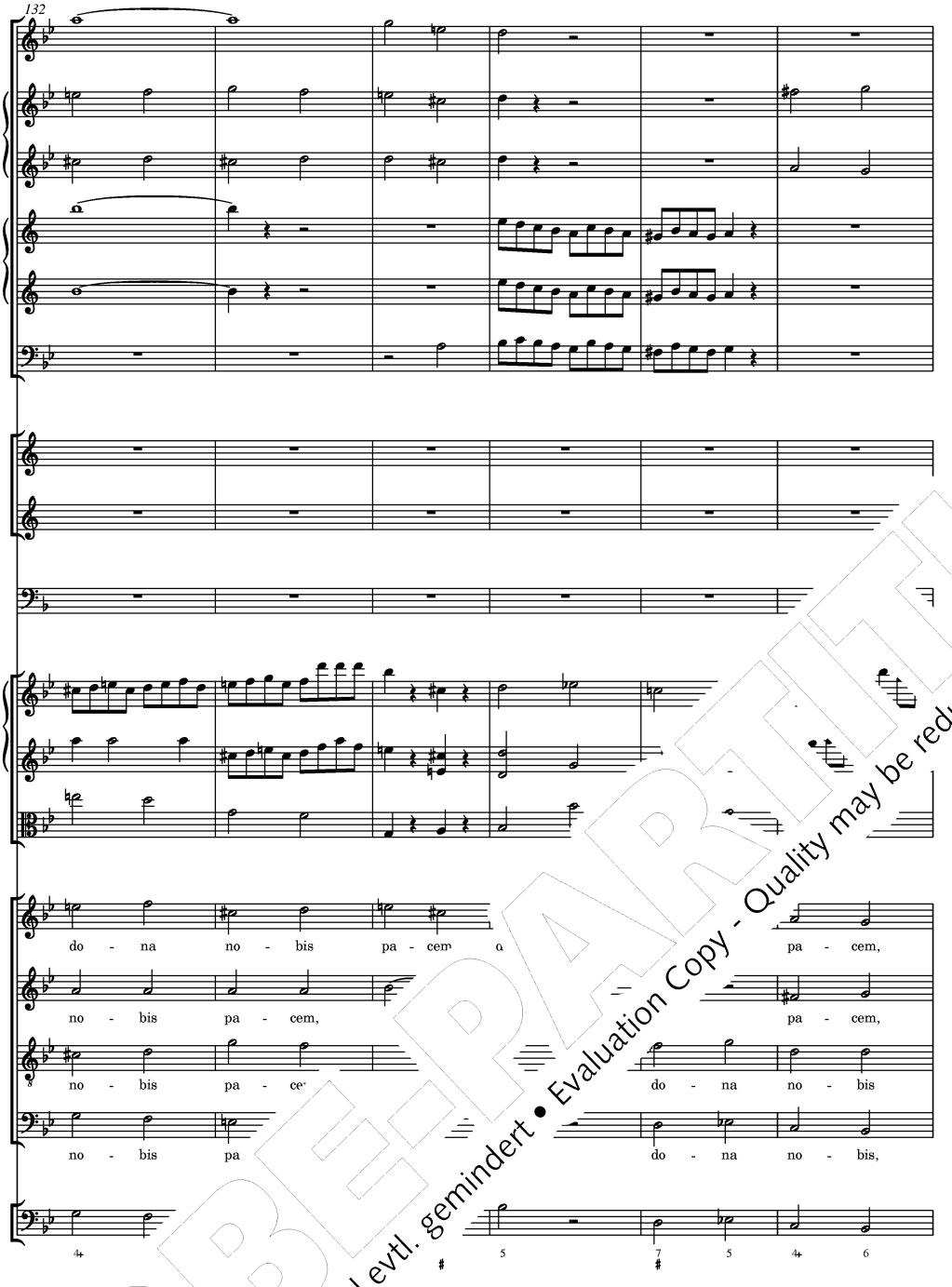
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



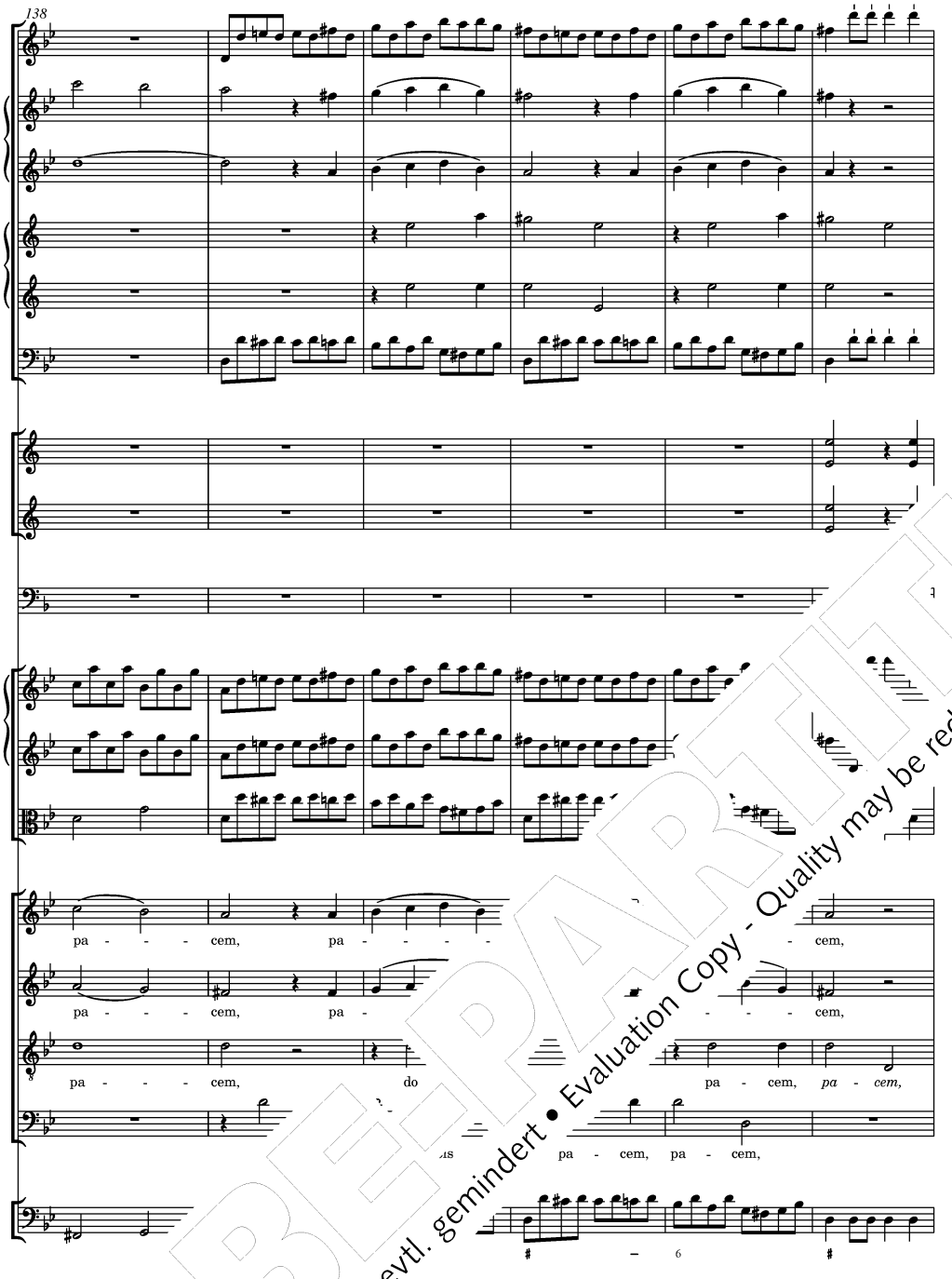
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



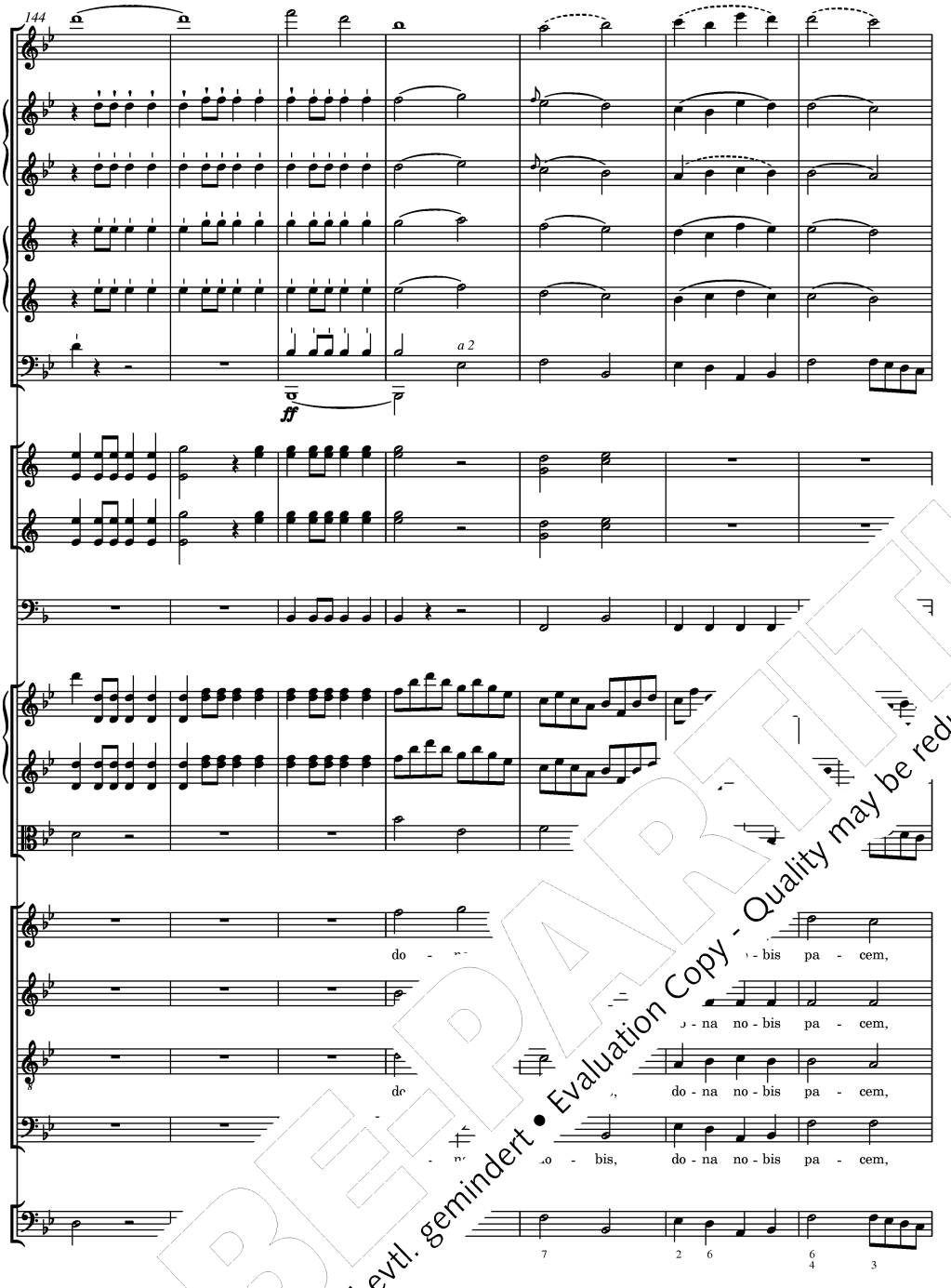
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



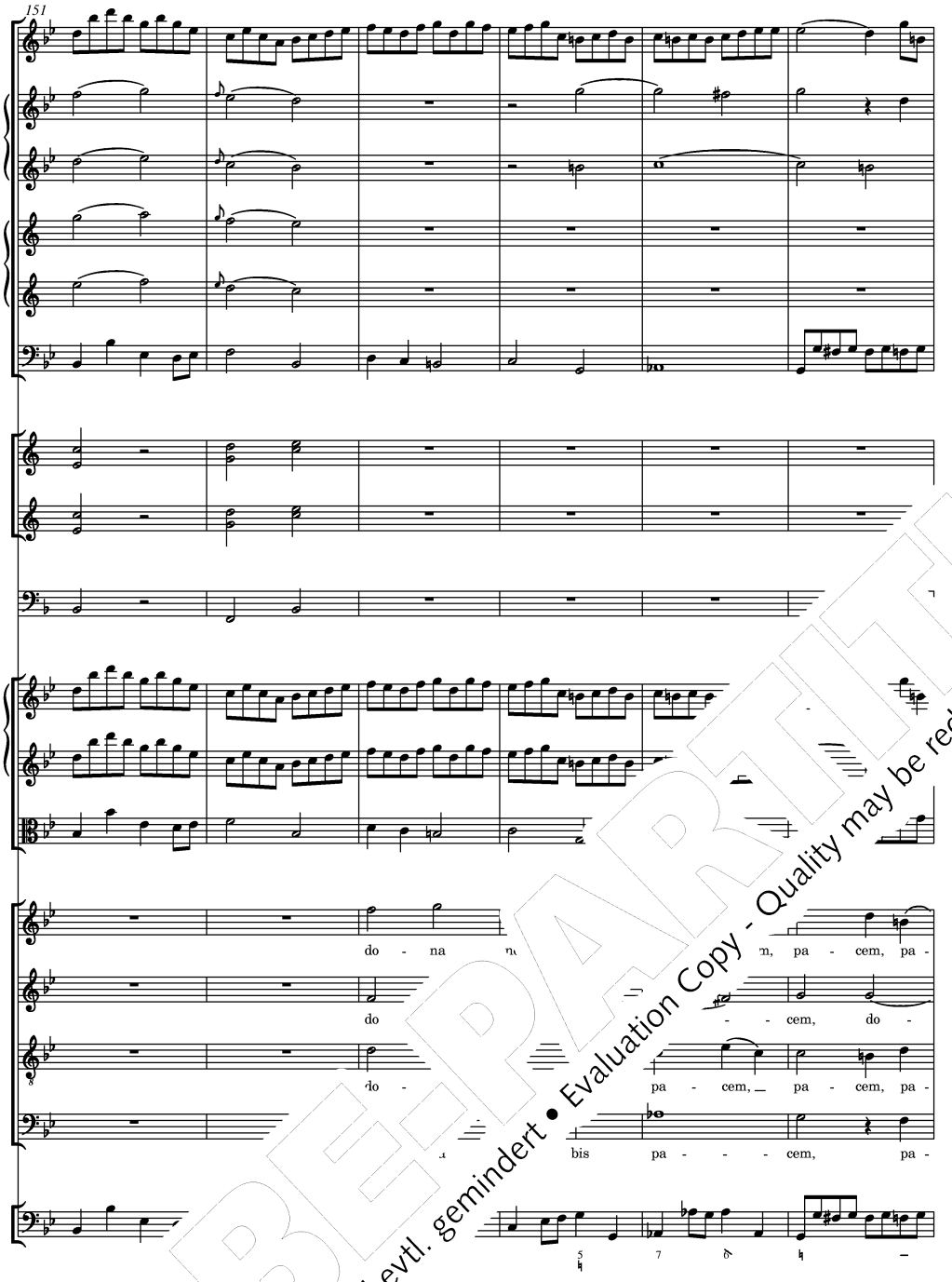
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



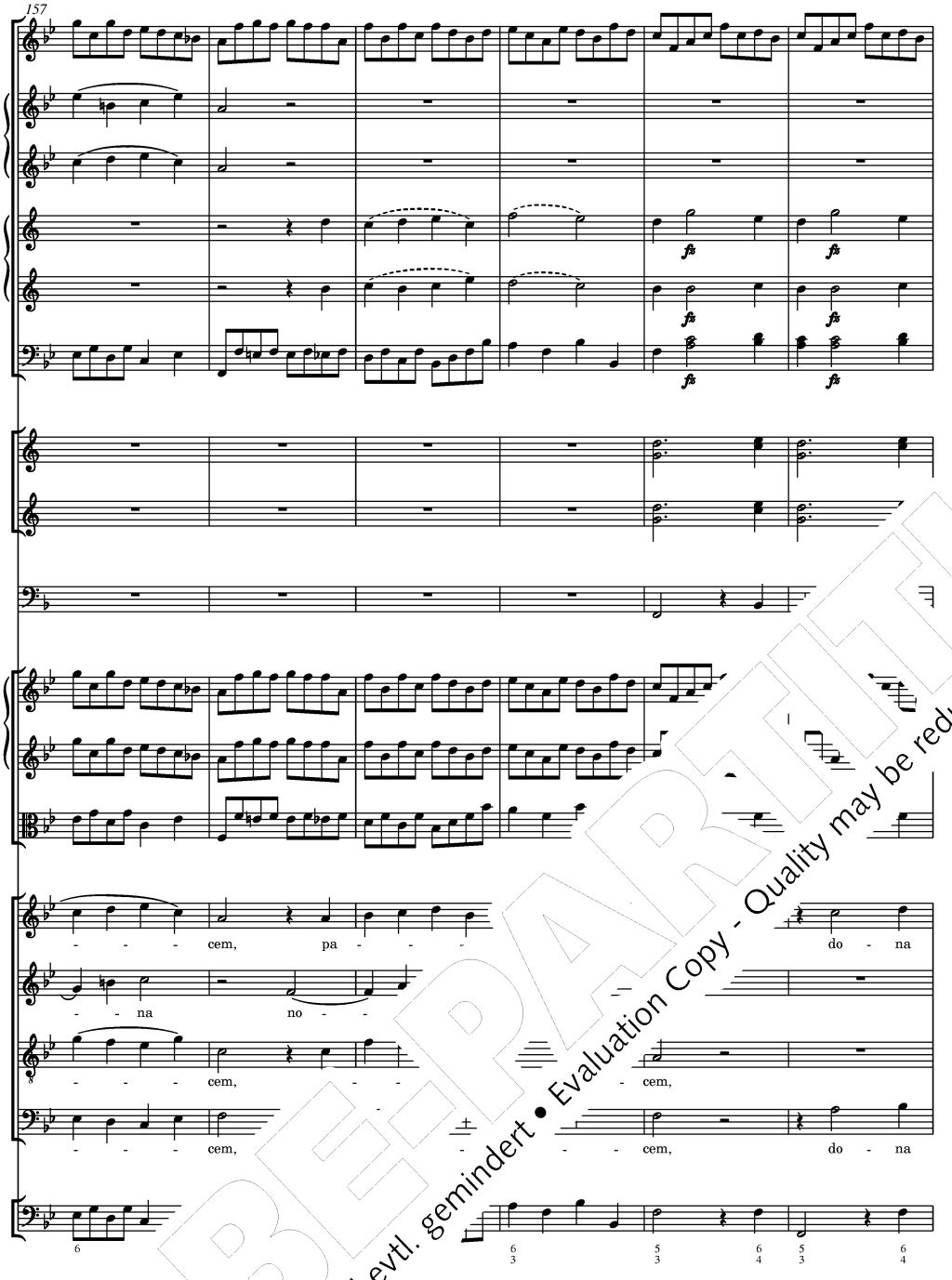
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



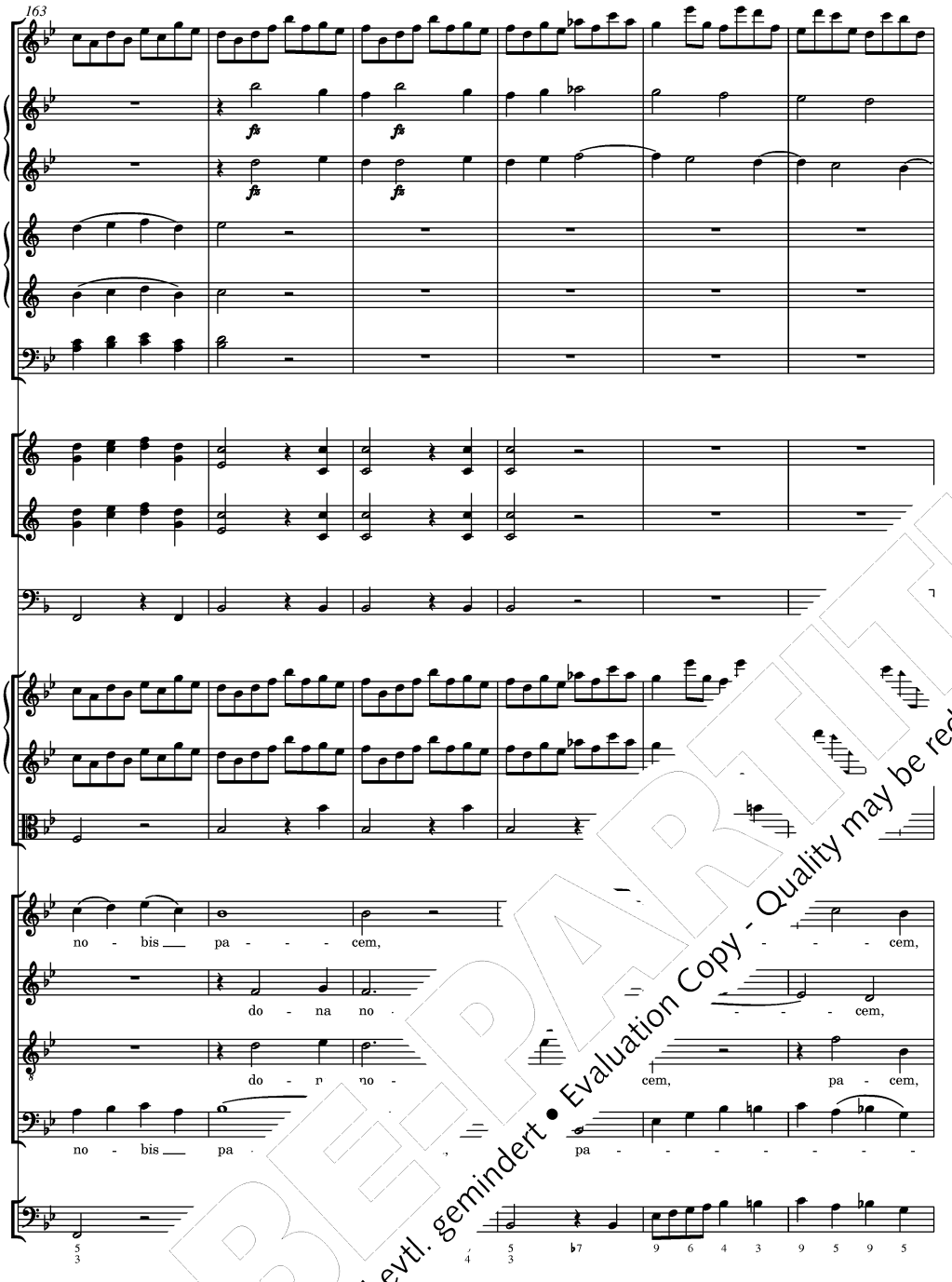
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



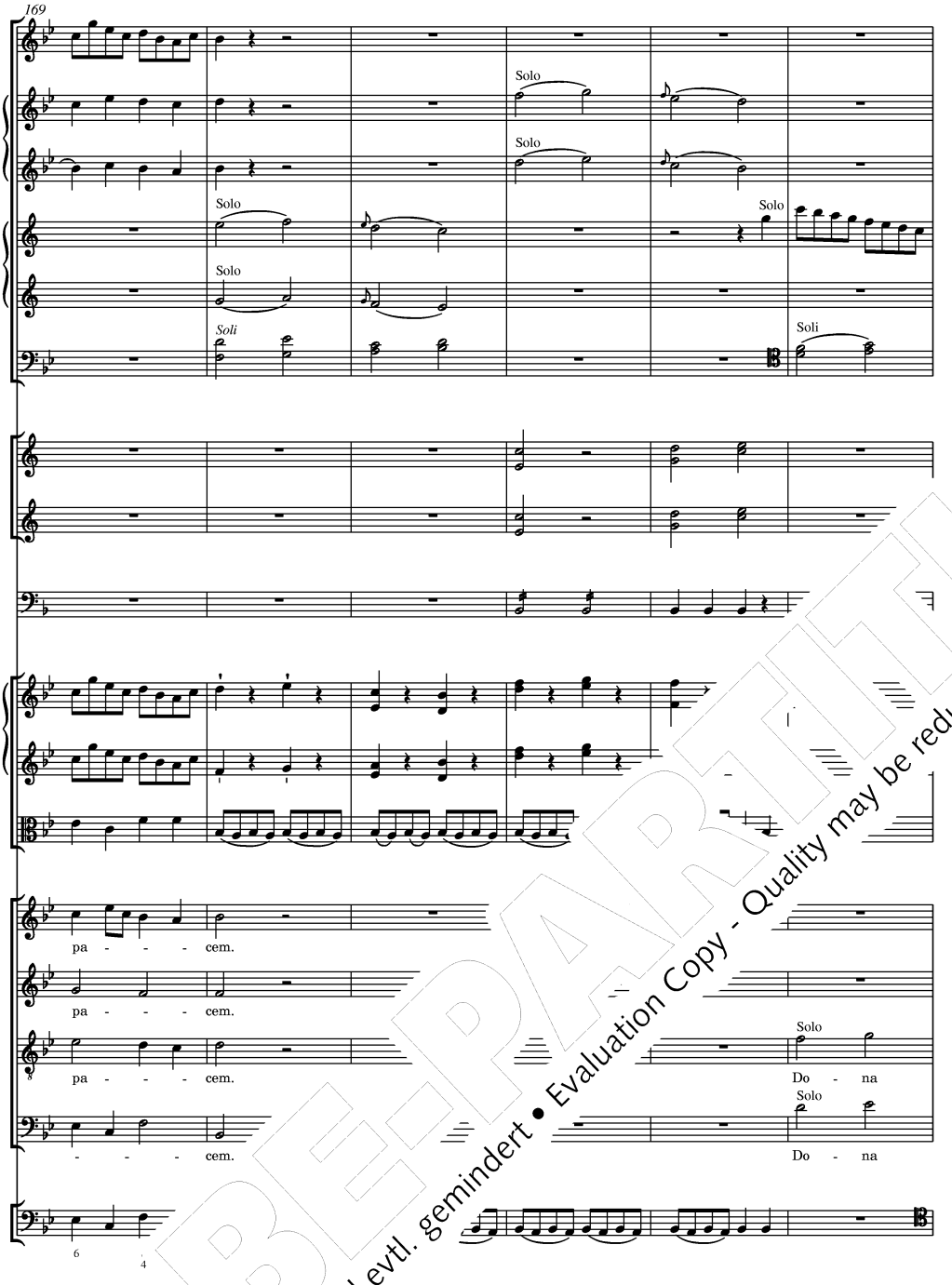
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



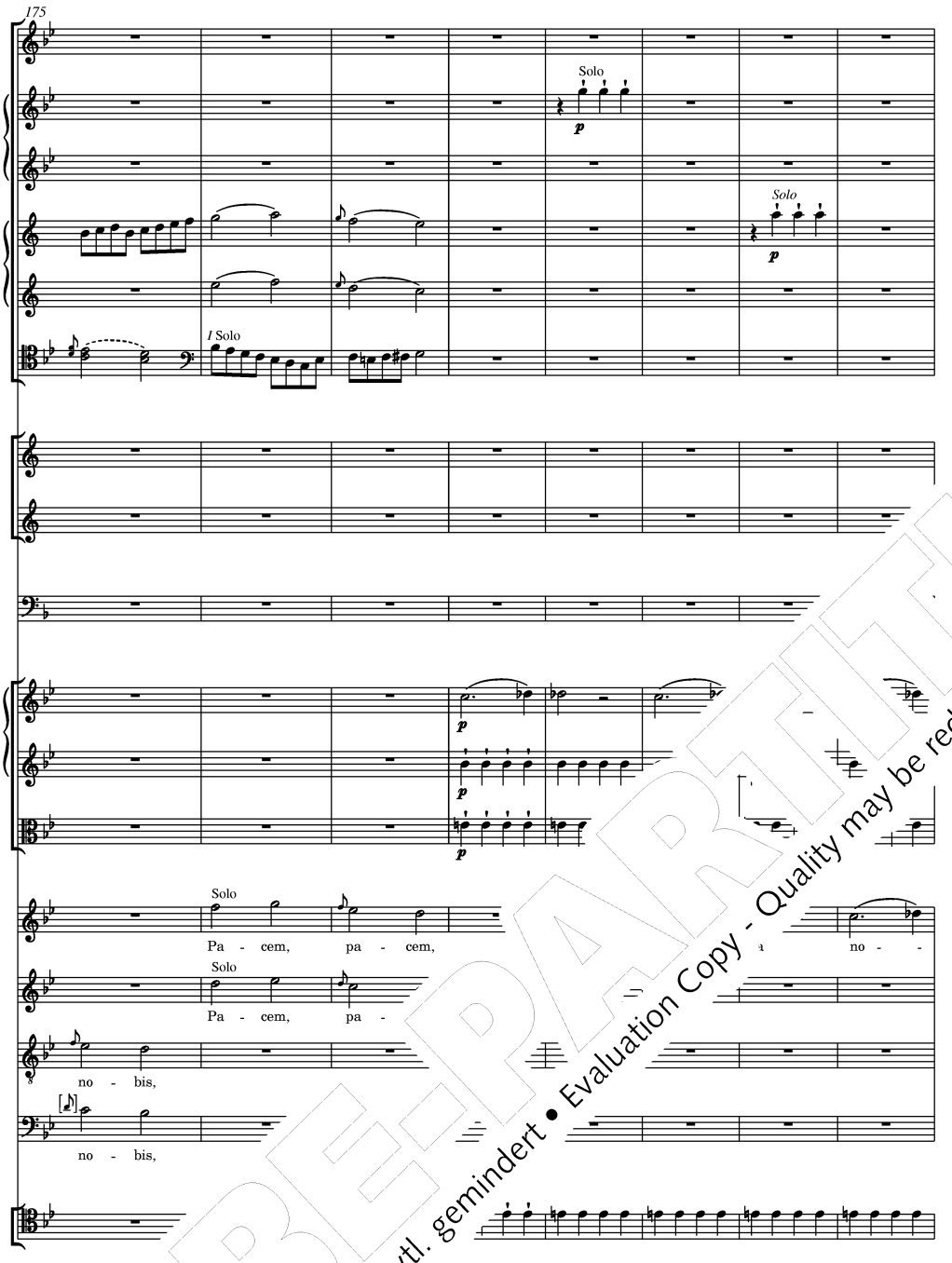
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



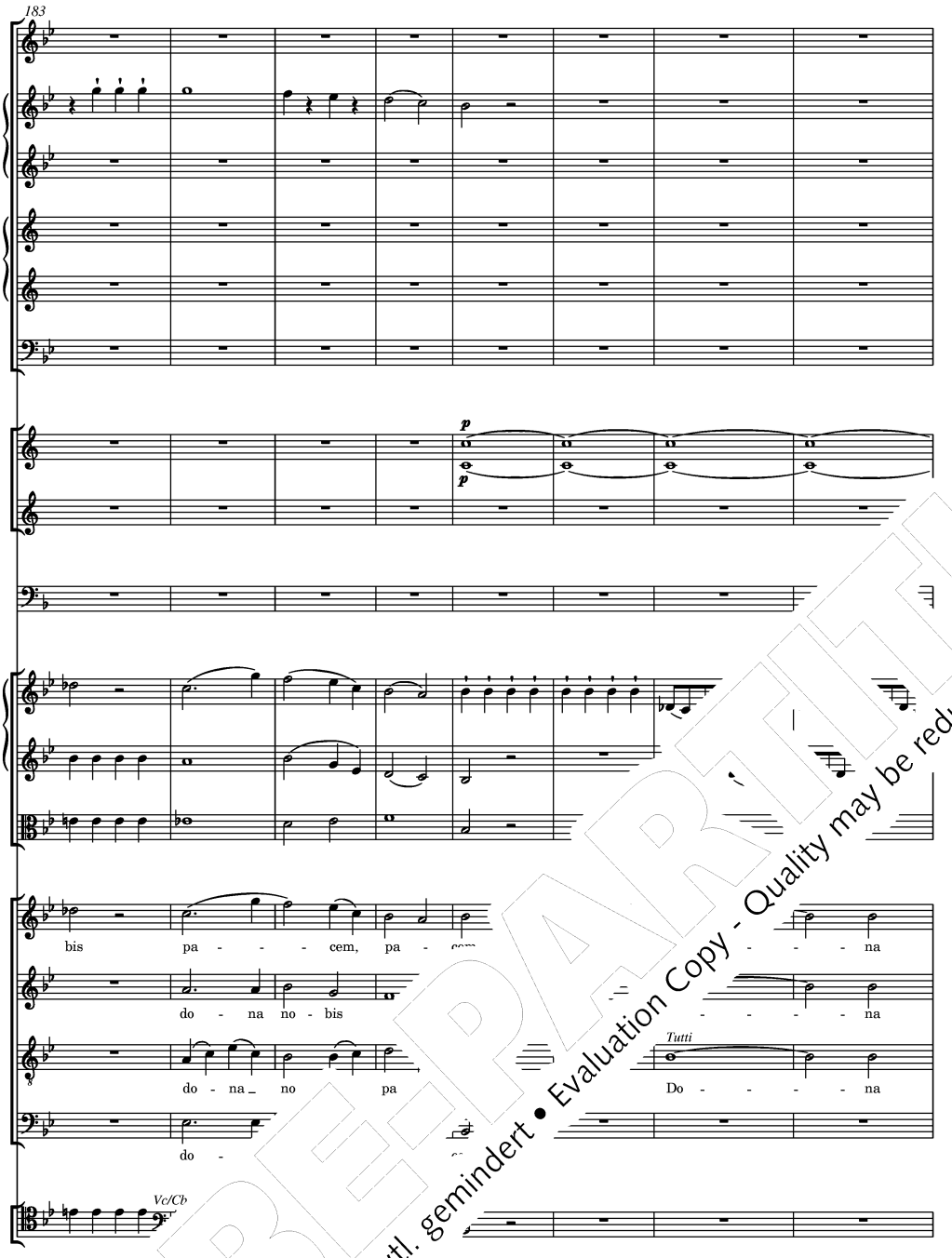
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

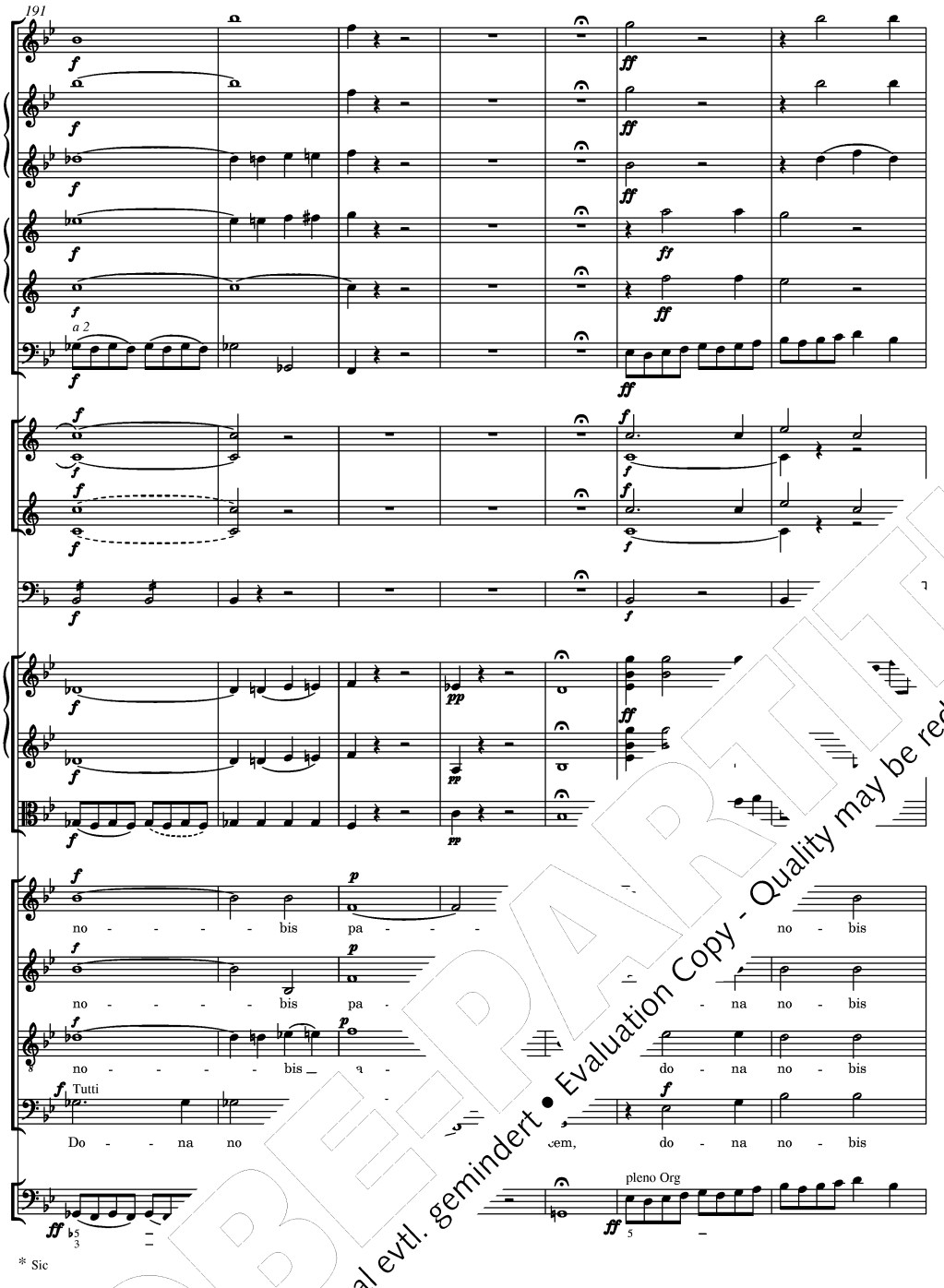


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



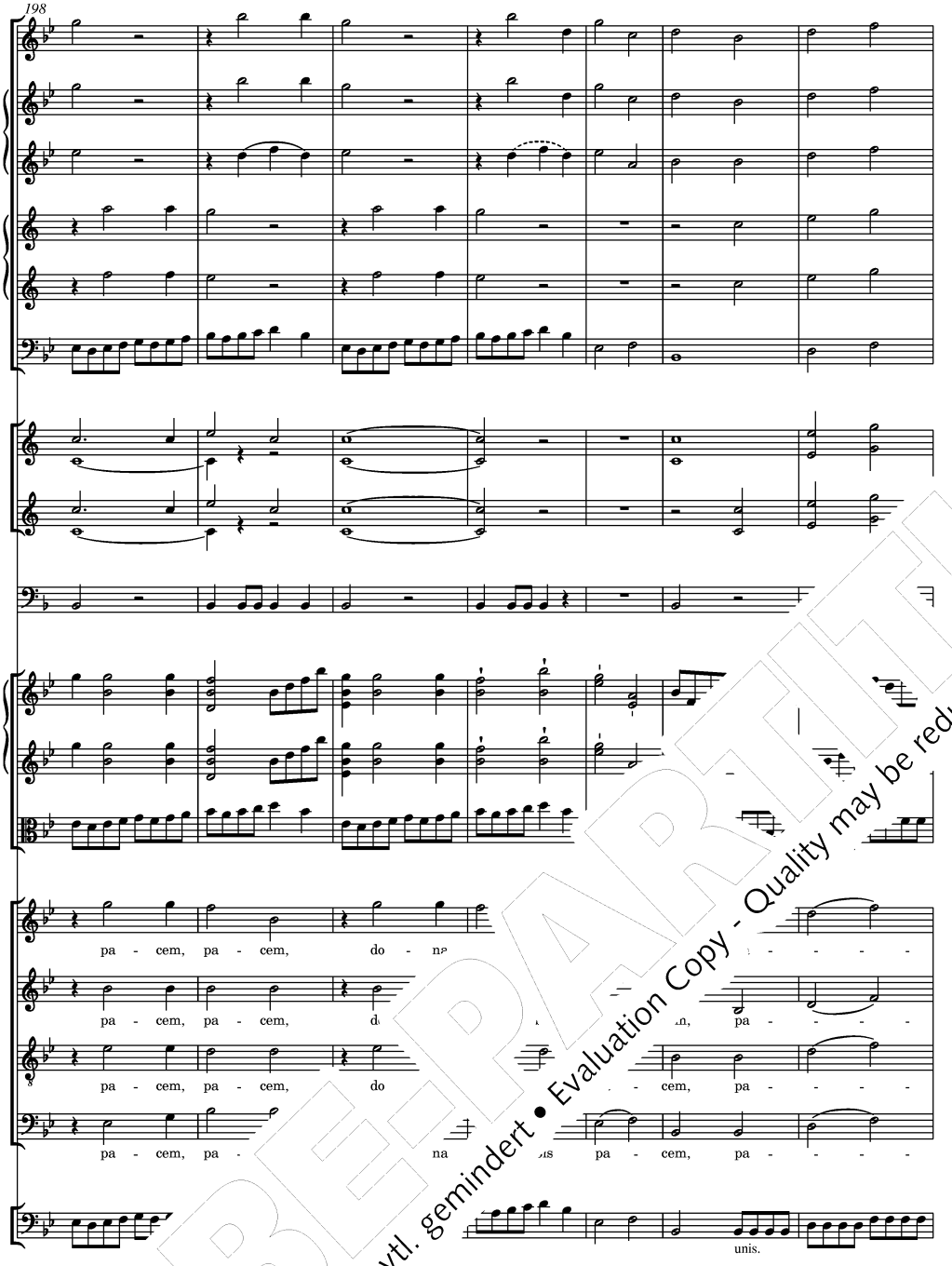
Carus 40.612/07

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

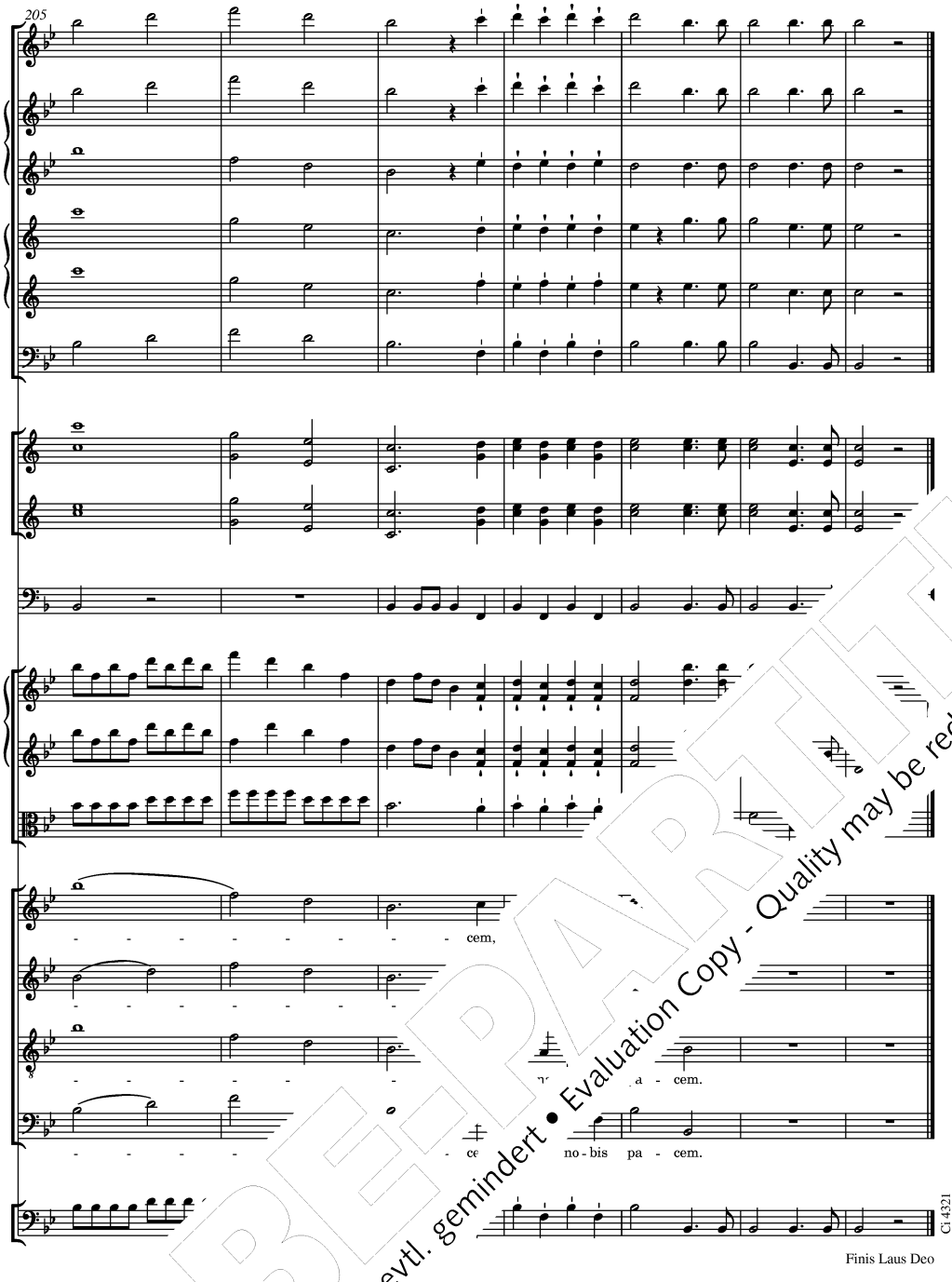


* Sic

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



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



Finis Laus Deo

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

Kritischer Bericht

Die *Harmoniemesse* erschien in der vom Joseph Haydn-Institut in Köln betreuten Gesamtausgabe der Werke Haydns 1966 im Band XXIII,5 und 1967 als Bärenreiter-Taschenpartitur 97 (GA).[1] Der Kritische Bericht zu Band XXIII,5 der Haydn-Gesamtausgabe erschien ebenfalls 1967.[2] Die wichtigsten Quellen des Werkes sind im getrennten Kritischen Bericht und im Hoboken-Verzeichnis nachgewiesen.[3]

I. Die Quellen

Die Quellen der hier vorgelegten Edition sind die autographe Partitur des Werkes, heute in der Bibliothèque du Conservatoire de Musique in Paris (**A**, **A'**), das von Haydn bei der Uraufführung des Werkes benutzte Aufführungsmaterial, heute in Eisenstadt (**B**) und der 1808 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienene Erstdruck der Partitur (**C**, Exemplar der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt/Main). Diese Quellen standen dem Herausgeber in Form von Mikrofilmen, bzw. Fotokopien zur Verfügung.

A, **A'**: Partitur-Autograph, Paris, Bibliothèque nationale de France (ursprünglich Bibliothèque du Conservatoire de Musique), Signaturen *Ms. 134* (**A**) und *135* (**A'**).
Das Autograph hat zwei Teile, die eigentliche Partitur und eine Teilpartitur für Hörner, Trompeten und Pauken, die auf dem 14-zeiligen, querformatigen Notenpapier (etwa 33 x 23 cm) keinen Platz mehr finden konnten. Die Partitur hat 14 Lagen von je vier Blättern (8 Seiten); da von der letzten Lage nur das erste Blatt vorderseitig beschrieben ist, umfasst sie 105 beschriebene Seiten. Ihr ist ein einzelnes Titelblatt von 16-zeiligem Notenpapier mit dem autographen Titel „Missa", dem Siegel von Haydns Schüler „S[igimund] N[eukomm]", dem Stempel des Autographensammlers Charles Théodore Malherbe und demjenigen der Bibliothèque du Conservatoire de Musique vorangestellt. Haydn hatte die Partitur, wie Johann Elßler notiert, „Neukomm geschenkt den 16ᵗ Feb. 809".[4] Sie kam später in den Besitz von Malherbe und dur[ch] ihn an den jetzigen Aufbewahrungsort. In die moderne Blattzählung [ist] das Titelblatt als 1 einbezogen und die Partitur dann als 2–54. [Mit] dem Beginn der Partitur steht das eröffnende „In Nomine D[omini]" wie auch das abschließende „Finis Laus Deo" in der Edi[tion] geben wird, und oben rechts „di me giuseppe Haydn".

Die Anlage der Partitur ist folgende, wobei da[s] Titelblatt [nicht] zählt wird:
1r–6r *Kyrie*; 6v–9v „Gloria in excelsis"; [10r–]20r „Quoniam"; 20v–24v „Credo in unum [Deum] et in [Jesum Christum] tus"; 28r–32r „Et resurrexit"; 32r–[37v] „Sanctus", 38r–44v *Benedictus*; 45r–47r *Agnus Dei*. [Die] Autographe Taktzahlen stehen [nur] beim „Gloria in excelsis" (70), „Gratias" (1[00]) und „Et incarnatus" (79), „Et incarnatus" (5).

Zu Beginn des *Kyrie* [sind] die Systeme von oben nach unten in folgende[r] Reihenfolge [angelegt]:

Clarini 1 [in C]
Oboe [1 und 2]
Flauto [traverso 1 und 2] – Tenor[e]
Fagotto [1 und 2] – Basso
[das unterste System, der Instrumentalbass, ist nicht bezeichnet.]

[Die] sind [nicht] [immer] [genau] festzustellen. Im „Gratias" sind die Takte [79–]80 [die] einzigen ausgestrichenen Taktes nachgetragen. In d[en] [Takten] 193–194 des „Gratias" steht die Violoncellostimme im untersten System; die vereinfachte Fassung für Orgel und Kontrabass ist auf zusätzlich gezogenen Linien darunter geschrieben. Das *Agnus Dei* hatte zunächst einen eigenen Schlusstakt mit Fermate (nach T. 43), der dann ausgestrichen und die strukturelle Verbindung zum „Dona nobis pacem" hergestellt wurde. Im *Agnus Dei* weisen die Anmerkungen „NB Tymp", bzw. nur „Tymp" bei den Takten 36, 49 und 146 darauf hin, dass Haydn aus dieser Partitur dirigiert hat.

Auf S. 43v. notiert Haydn bei der Wiederholung des „Osanna" die Holzbläser nur bis zu T. 109; in T. 109 fehlen bereits die Klarinetten und Fagotte. Es scheint so, als wolle Haydn sich das Abschreiben erleichtern. Auf Seite 44r notiert er dann wieder alle St[immen]. In den Stimmen für die Erstaufführung (**B**) wie im Erstdru[ck] [fehlen] [wie] (**C**) sind aber für Flöte, Oboen und Klarinetten in T. [109–]110 [ausdrücklich] angegeben, für die Fagotte in T. 109–113. Sc[hweigen] tatsächlich schweigen?

Die Teilpartitur besteht aus zwei ineinander [gelegten] von 16-zeiligem, querformatigem [Notenpapier] ohne Blatt- oder Seitenzählung [und] [ohne] sind. Zu Beginn bezeichnet [der] Sy[stem]e *Timpani in B fa*, *Tympano* und *2 Corni in* [C] [alto] de[n] [Trompeten] b vor und notiert die [Stimmen] mit der Aufschrift *Tr[ombe]* [in] [C]. [Die] Stimme (**B**) [enthält] [nur] in den ersten beiden Syst[emen] [die] [Pauken]. [Im] Erstdruck (**C**) ist *Timpani in B. F.* [und] [C. G.] de[r] [Trompeten] und es werden die Töne *B* und [*F*] [Haydn] [notiert] [wie] die hier vorgele[gten] [Stimmen] [mit] dem Blatt der Teilpartitur stehen [in] [C] den. [Nur] [in] (S. 2, zweite Akkolade) lässt H[aydn] [die] [Pauken] der [Trompeten] [weg], wenn sie mit den Trompeten para[llel] [gehen].

[Die] allgemeinen gut lesbar. Bei Tonwiederholungen [sind] [die] üblichen Abkürzungen. Die Parallelführung [von] [Violine I] wird durch Schrägstriche, die von Fagott mit [Violine] Orgel durch „col Basso" angezeigt.[5] Bei Ganztaktpausen [sind] die Systeme leer. In den Singstimmen unterlegt Haydn [bei] gleicher Artikulation meist nur in der jeweils obersten Stimme, [auch] manchmal in einer nicht textierten Stimme eine Note fehlt.

[Im] untersten System, *Organo*, weist der F4-Schlüssel auf die Beteiligung von Orgel, Violoncello und Basso hin, der C4-Schlüssel auf das Pausieren des Basso und ein höherer Schlüssel auf die Orgel allein hin; dies wird durch die Stimmen im Aufführungsmaterial (**B**) bestätigt. Im Erstdruck (**C**) werden zumeist Besetzungsangaben hinzugefügt.

Unklarheiten ergeben sich zum einen bei den dynamischen Angaben, da stellenweise nicht zwischen forte, geschrieben *f*:, und sforzato, geschrieben *f*z, unterschieden werden kann. Zudem stehen öfters *f*: und *f*z in verschiedenen Stimmen übereinander. Zum anderen sind die Position von Bindebögen und der Geltungsbereich von Staccatoangaben oft unklar. Vor allem bei letzteren gibt Haydn offenkundig mehr-

---

[1] *Joseph Haydn, Werke, Reihe XXIII, Bd. 5, Messe Nr. 12*, hrsg. von Friedrich Lippmann, München-Duisburg 1966. *Joseph Haydn. „Harmoniemesse" 1802*, hrsg. von Friedrich Lippmann, Bärenreiter-Ta[schenpartitur] [Nr.] 97, 1967.
[2] Friedrich Lippmann, *Joseph Haydn „Harmoniemesse" 1802*, Kritischer Bericht, München-Duisburg 1967.
[3] Antony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 2, Mainz 1971, S. 1–[2]. Siehe auch *RISM A/I/4 – Einzeldrucke vor 1800*, Kassel 1990.
[4] Kritischer Bericht (wie Anm. 2).
[5] Kritischer Bericht (wie Anm. 2)

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

fach nur Andeutungen, die in den Stimmen (**B**) und im Erstdruck (**C**) in unterschiedlicher Weise übernommen oder erweitert wurden; stellenweise sind sie Sinn eines *simile* weiterzuführen. Im Erstdruck (s. unten) werden diese Andeutungen oft ergänzt, mehrfach wird aber auch eine abweichende Artikulation vorgeschlagen.

B: Stimmensatz, Fürstlich Esterházy'sches Musikarchiv, Esterházy-Privatstiftung, Eisenstadt, Signatur *Nr. 114* (fol. 13 No. 110).
Das von Johann Elßler, der im Sommer 1802 zusammen mit Haydn in Eisenstadt war und die Aufführung des Werkes vorbereitete, geschriebene Aufführungsmaterial umfasst insgesamt 36 hochformatige Stimmen: Soprano I (= solo), Alto I, Tenore I, Basso I, 4 Soprano II (= in ripieno), 4 Alto II, 3 Tenore II, 3 Basso II, 2 Violine I, 2 Violine II, Viola, Violoncello, Violone, Flauto, Oboe I, Oboe II, Clarinetto I, Clarinetto II, Fagotto I, Fagotto II, Cor I, Cor II, Clarino I, Clarino II, Timpani, Organo. Der Titel auf dem Umschlag lautet: *Anno 1802.*| *Missa in B.* | a | *4. Vocce Conc*ti. | *2. Violini.* | *Viola* | *Flauto.* | *2. Oboi.* | *2. Clarinetti.* | *2. Fagotti.* | *2. Corni.* | *2. Clarini,* | *Tympano* | *Violoncelli e Basso* | *con* | *Organo.* | *Del Sig*re *Gius: Haydn*.

Im *Gloria* sind drei Striche eingetragen: T. 102–108, T. 130–131 (in T. 132 wird „-genite" statt „Christe" textiert) und T. 149. Im *Credo* lautet die Satzbezeichnung durchweg „Et in Carnatus est". In den Stimmen finden sich einzelne autographe Eintragungen Haydns; dadurch wird ihr Gewicht als eine der Partitur nahezu gleichgewichtige Quelle verdeutlicht.

Von den Eisenstädter Stimmen sind zwei weitere, in dieser Edition nicht berücksichtigte Stimmenabschriften direkt abhängig, Praha, Národní Museum v Praze, Hudebni Oddelení (Prag, Nationalmuseum, Musikabteilung), vormals Lobkowitz-Archiv, Signatur *XA c5*, und Wien, Hofmusikkapelle, Signatur *Jos. Haydn N*o *10.*[6] Der Wiener Stimmensatz, offenbar der ältere, hat auch zwei Trombone-Stimmen, die mit dem Tutti-Alt und Tutti-Tenor übereinstimmen und die Wiene Aufführungstradition dokumentieren. Man wird diese Klanggestalt der Messe nicht gänzlich übergehen können.

C: Erstdruck
Der 1808 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienene Er den Titel *Messe* | *à 4 Voix avec accompagnement d 2 Violons Basse, Flute, 2 Hautbois, 2 Clarinettes,* | *2 Bass ors tes, Timpales et Orgue* | *composée par* | *Jose d tion.* | *Au Magasin de Musique de Breitko* | *Thaler.*
Er umfasst 128 querformatige Seit und *Gloria* (S. 2–48) sowie „Et in 8–81), vierzehn Systemen in *Cre ctus* (S. 82–104) sowie „Dona nobis emen im *Agnus Dei*. Auf S. 127- npeten und Pauken zu *Kyrie*, *Glo exit", die dort fehlen. In den ande Hörner in einem System zusam en die Streicher zuoberst. Hav itgewirkt. Die Revision hat offe 07–1817) vorgenommen, der als . & Härtel die geplanten Gesa und Mozart betreute. Die Vor- llständigen Angaben in der autoauch oft in bezeichnender Weise ab.

II. Zur Edition

Diese Basis kann für eine Edition, die nicht den Anspruch erhebt, eine historisch-kritische zu sein, sondern einen verlässlichen Notentext bieten will, als ausreichend angesehen werden. Ausgangspunkt bei der Erstellung des Textes ist **A**, das mit **B** und mit **C** – in dieser Abstufung – verglichen wurde. Allerdings sind **A** und **B** nicht nach kritischen Richtlinien, sondern für den praktischen Gebrauch eingerichtet, bei dem ein mündlicher Hinweis des Komponisten und Dirigenten die Aufzeichnung ergänzte. Müller richtet **C** zwar sorgfältig, aber oft nach eigenen Gesichtspunkten ein. Die daraus entstehenden Probleme lassen sich nicht schematisch auflösen, so dass Unstimmigkeiten unvermeidbar Dabei versucht der Herausgeber im Sinn dieser Edition pragm n-gen anzubieten. Aus **C** werden dabei ohne Nachweis men, die in **A** und **B** offensichtlich nur fehlen und hang heraus ergänzt werden müssten, in **C** ab gleiche gilt für Staccatoangaben. In **C** werd det; Punkte stehen nur unter einem zusät den Punkte und Keile verwendet, ohn zu erkennen ist. Bögen oder Stacc fund hinaus ergänzt werden, er str ern, dynamische Angaben und V ach Regeln fehlen, im Kleinstich. Vor geln überflüssig sind, werden ob we eralbass werden die in den Quell be .. „Org" steht in der Regel als Al on e von „tasto solo" wird auch „ur de „T(utti)" und „S(olo)" verweisen i nse erausgeber ergänzte Beischrifter ings der II, Vc etc.) oder Spielanweis etc.) sive Schrift kenntlich gemacht.

r N turgisch verbindlichen angepasst,[7] en wie „coelum", „cuius" und „Iesus" . Abweichungen in der Interpunktion ergen beiden Fugen aus der musikalischen Struktur.

ungen

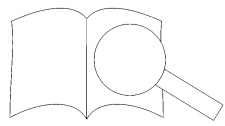
n: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Cb = Contrabbasso, Clt = , Cor = Corno, Ctr = Clarino, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, Organo, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Va = Viola, Vc = Violon-, Vl = Violino, Vne = Violone.

Zitierweise: Takt – Stimmensigle – Zeichen im betr. Takt (Note oder Pause) – Quelle – Lesart.
Bei den Singstimmen stimmen Solo- und Ripienostimme überein, abgesehen von wenigen Unterschieden bei der Bogensetzung (hierzu s. oben); mit der Stimmabkürzung ohne weitere Differenzierung (I, II) ist der übereinstimmende Befund gemeint; sonst gilt: I = Solostimme, II = Ripienostimme . Bei transponierenden Instrumenten wird stets die klingende Tonhöhe angegeben.

Kyrie

1 Kyrie

1, 5	alle 1	**C**: durchweg *ff*
3	Vl II	**A**, **B**: kein Decrescendo; **A**: Punkt nach f^1 fehlt
7	Clt I 1	**C**: b^1 statt d^2
8	Fg 3–5	**C**: Bogen
8	Bc 1–6	**C**: Bogen über Stacc.
9	Ob I/II, Clt I 2–4	**C**: kein Portatob
10	Fg I 3–5	**A**, **C**: kein Bo
10, 11	Fl	**A**, **B**: T. 10.4
11	Va 2–4	**C**: Bogen st
14	alle außer Cor, Ctr 1	**C**: kein Stac
17	Vl I/II 1–6	**C**: kein Stac

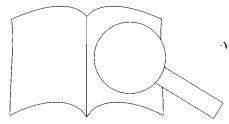


[6] Kritischer Bericht (wie Anm. 2), S.
[7] Vgl. beispielsweise *Graduale Triple*

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

17	Bc 1	**A**: zuerst *f*, dann Zusatz: „NB fortissimo“
18	alle außer Cor, Ctr, Timp.	**C**: Akzente statt Decrescendogabeln
20	Vl I/II, Va 1, 3, 5	**C**: kein Stacc.
22	Vl I/II 4–6	**C**: Bogen
22	Va	**C**: 1–2, 4–5 Bogen, 3, 6 Stacc.
26	Vl I 6–8	**A**, **B**: keine Artikulationsangabe; **C**: Bogen
26	Vl II 6–8	**C**: Bogen statt Stacc. und Bogen
26	B 1–3	**C**: Silbenverteilung „le-i-son“ und kein Bogen 1–2
27	Va	„Cresc.“ nur in **C**
27/28	Cor I/II	**C**: Haltebögen; **B**: Haltebogen nur bei Cor I
27, 28	Fl 3–5	**C**: Portatobogen
31	Bc 4	**C**: *g*
32	Ob I/II 1–2	**A**, **B**, **C**: Viertel g^2 bzw. h^1; Notentext der Edition vom Herausgeber an Vl I in Übereinstimmung mit der Haydn-Gesamtausgabe **(= GA)** angeglichen
32	Clt I/II 1–2	**A**, **B**, **C**: Viertel g^2 bzw. d^2. Notentext der Edition vom Herausgeber an Vl I/Ob I und Vl II/Va in Übereinstimmung mit **GA** angeglichen
34	Clt I/II 1–2	**A**, **B**, **C**: Viertel f^2 bzw. c^2 (im benutzten Exemplar von **C** Clt I handschriftlich in Achtel f^2-e^2 korrigiert. Notentext der Edition vom Herausgeber an Vl I und Va in Übereinstimmung mit GA angeglichen
38	Vl II 1	**C**: b^1
39	Ob I/II 1–4	**C**: Bogen 2–4
39/40	Fl	**C**: kein Haltebogen
40	Clt I 1–2 / C	kein Bogen.
43	Ob I 1–2	**C**: zwei Viertel
43	Va 1–2	**A**, **B**, **C**: Viertel-Achtel; die in GA vorgenommene Angleichung an Bc ist zwar naheliegend, aber nicht zwingend.
44	A 1–3	**C**: Bogen
44	Bc 11	**A**, **B**: Bezifferung schräger Strich, die Vorwegnahme des folgenden Klangs anzeigend
47	S 1–2	**B**, **C**: zwei Achtel
51	Fg 1	**C**: Einsatz Fg II bereits hier
53	B 3–4	**C**: Achtelpause und zwei Sechzehntel
54	Bc 1	**A**: „Tutti ma po“; **B**: „ma p“; **C**: „Bassi“
54, 55	Fg I/II	**C**: Bögen T. 54.3–9 und T. 55.1–12
58–60	Vl I 3–5	**C**: je ein Sechzehntel und zwei Zweiunddreissigstel
59	Fl, Ob I/II 6	**C**: Pause fehlt
60	T 6	Die in **GA** vorgenommene Alterierung in Angleichung an Ob I ist zwar naheliegend, es ist aber auch möglich, die Alteration allein der instrumentalen Schicht zuzuweisen.
61	Vl I 5–6, 7–8	**C**: Bögen
61	Vl II 4–7	**C**: Bögen 4–5 und 6–7
64	Clt I 3	**C**: Achtel und Achtelpause
68	Clt I/II	**C**: kein Stacc und Bogen
72/73	Ob I/II	**C**: jeweils Haltebogen T. 72.2–73.1
74	Fg 2–4	**C**: Bogen
74–76	Vl I 2–4	**C**: Bögen
74–76	Vl II	**C**: Bögen T. 74 und 76 jeweils 2–4 sow
74, 75	Va 2–4	**C**: jeweils mit Bögen
86	Bc 2, 3	**C**: Bezifferung $\frac{6}{5}$ $\frac{9}{3}$
91	Clt II 1–2	**C**: drei Achtel a^1-b^1-b^1
91/92	Cor I/II	**C**: taktübergreifender Hal
91	Vl I/II, Va 4–6	**C**: Portatobogen
91	Bc 2–4	**C**: Portatobogen
94	Fg 2	**C**: Einsatz Fg II sch
96	Va 1	**A**, **B**, **C**: f_2 sch … chung an Fr…
111/112	**Fl**, Ob I	**B**: in Fl-St… …let, das in 113 … l-Stimme enthalt… …esen.
112/113	Fl	**A**: … …chzehntel b^1-c^2
113	S, A, T, B	…r-(son)“, B „lei-son“; … n“ auf T. 114.1 gelegt
115	Clt I/II	…no… c…
117	Fl, C…	…el (Flüchtigkeitsfehler), in **B**
121		…, in **A** nur in Vl I, in **B** unterschiedlich
124		…renzierung; *pp* in 127 nur in **C**
	…n exc…	**A**, **B**: zwei Halbe mit Haltebogen; Bogen zu 12 in Ob II vorhanden, in Clt II nicht

12	Ctr I/II 3–4, 5–6	**C**: jeweils Viertel, keine Pausen
15	T 2	**C**: Halbe, Viertelpause fehlt
16	Clt I 4	**A**: kein s; **B**: s nachgetragen
23	Vl II	**A**, **B**: kein Bogen
30	Vl I 5–6	**A**: kein Bogen
30	S 3–4	**A**: kein Bogen
30–32	Ob I	fehlt in **A**; in **B** nachgetragen mit der Bemerkung „NB dieses ist Haydns eigene Handschrift“
33	Bc	**C**: kein Schlüsselwechsel
38, 39	Vl I 1–8	**C**: jeweils mit Bogen
39	Fl 1–4, 10–15	**C**: mit Bögen
39/40	Vl II 4–9	**C**: jeweils Bögen
40	Fl 2–7, 9–14	**C**: mit Bögen
40	Vl I 2–7	**C**: mit Bogen
54	Fg I/II 1	**C**: B_1
56	Ob II	**C**: Halbe-Viertel-Viertelpause
56	Clt I	**C**: Halbe-Viertel-Viertelpause
56	Clt II	**A**, **B**, **C**: Halbe-Viertel-Viertelpause
56	Bc 5–6	**C**: nur Viertel c^1
58	Bc 3, 9	**C**: Bezifferung jeweils 3
3. Gratias agimus tibi		
73, 74	Bc 1	**C**: Bezifferung jeweils 7
79,		
89, 90	Va, Bc	**A**: keine Bögen; **B**: in …
81	Clt I 3–4	**A**, **B**: zwei Sechzeh…
89	Vl I 2	**C**: Achtelpause
167	Ob I 2	**C**: g^2
170–194	Bc	**A**: im Syst… …er die Vereinf… …g u… …: im Fg-Syst… …g, e… …getragen, im ur… …r und V…
171,		
173, 175,		
181–184	Bc 5–8	
172, 174,		
176	Bc …	…we…
176	S, …	…en
185		…rur…
193		
…		C… …5 …3
21…		…ng 6
228		…mit s); **B**: in T I s radiert, in T II s. Die GA schlägt …, was hier – wenn auch zögernd – übernommen …. In der „für den Praktischen Gebrauch eingerichteten“ Edition von Georg Göhler (erschienen 1910 in Leipzig , Rieter-Biedermann), wird b^1 vorgeschlagen. **C**: Bezifferung 6
…	… 1, 3, 5–7	**C**: Bezifferung 6 6 $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{6}$ $\frac{5}{3}$
	Clt II	**A**: Takt bleibt nach Seitenwechsel leer
	T 6	**C**: g^1
…	Ob II 1, 2	**C**: jeweils c^2
256	Bc 2	**C**: Bezifferung 7
257/258	Fl, Vl I 5–8	**C**: Bögen
258	Ob II 4	**C**: c^2
266	Clt II 4	**C**: d^2
269	Bc 5–8	**C**: dieselbe Bezifferung wie bei 1–4
270	S 5	**C**: a^1
272	Clt II 3	**C**: a^1
275	Bc 1–3	**C**: obere Stimme Halbe es^1-Viertel d^1
275–277	Bc	**C**: T. 275.4–277.5 fehlt
278	B, Bc 6 bzw. 5	**A**: *f* statt *g*
290	Vl I 1–2	**C**: zwei Viertel
292–294	Va nach 292.5	**A**: wie Notenbeispiel; **B**: von T. 292.7 an wie Fagott (in der Edition in Kleinstich); **C**: Viertelpause, in T. 293 Viertelpause, Achtelpause und ab g^1 wie Fagott
303	B 2	**C**: korrigiert in *f*
310	Ob II 7	**C**: f^2
316	Fl 1	**C**: wie Vl I
316	B 2, 3	**C**: jeweil…
318/319	Fl	**C**: T. 31
325	S, A 5, 7, 13, 15	**A**: Achte… …**B**, **C**: nur d…



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

329 A, T 5, 7, 13, 15 **A**: Achtel als Variante angegeben (Halsung nach oben); **B**, **C**: nur die Achtel (6, 8, 14, 16 fehlen jeweils)

331 Bc 5, 7 **A**: Bezifferung fehlt; Edition folgt **B**; **C**: bei 1 und 3 jeweils Bezifferung 3.

Credo

5. Credo in unum Deum

2 Bc 8 **C**: Bezifferung 6

3 Bc **C**: zusätzliche Bezifferung bei 2 $\frac{6}{5}$, bei 3 3 und bei 8 6

5 Bc **C**: zusätzliche Bezifferung bei 1 3, bei 3 6, bei 5 3 und bei 8 $\frac{6}{4}$

10 T 5 **C**: b^1

11 Bc 7, 8 **C**: Bezifferung 6 5

12 Ob II 2 **C**: g^2

12 Bc 1, 3 **C**: Bezifferung $\frac{9}{4}$, $\frac{8}{3}$

13 Bc 14 **B** (Org, Vc): c^1

13 Fg I/II, Va, Bc 14 **C**: c^1 (Fag I/II) und c^2 (Va)

17 B 2 **A**: zwei Achtel; **B**: in B I entsprechende Korrektur sichtbar

20 Ob II 7 **C**: b^1

20 Bc **C**: eigene Bezifferung, bei 1–4 $\frac{5}{3}\frac{8}{6}\frac{6}{3}$ 5, bei 6–8 $\frac{6}{3}$ 6 5

21 Ob II 1–2 **C**: Achtel

24 Bc 1 **C**: Bezifferung $\frac{6}{3}$

25 Clt II 5 **B, C:** nur ein Viertel f^1

26 Bc 2–4 **C**: Bezifferung ♭7, 3 6

29 Bc 4, 5 **C**: Bezifferung $\frac{6}{♭5}$, 3

30/31 Bc **C**: Bezifferung T. 30.7–31.8 $\frac{6}{♭5}$ – 5 – $\frac{6}{♭5}$ – 5 – 6 ♭7

32 Clt II 2 **C**: a^1

34 Bc 1, 4, 7 **C**: Bezifferung ♭7 6 $\frac{6}{5}$

40 Bc 7 **A**: keine Bezifferung; **C**: Bezifferung $\frac{6}{5}$; die Edition folgt **B**

41 Bc 5 **C**: Bezifferung $\frac{6}{5}$

42 Bc 5 **C**: Bezifferung $\frac{6}{5}$

44 Bc 3, 5 **C**: Bezifferung 6, $\frac{4}{♭3}$

62 A 5 **A**: punktierte Viertel f^1 und ein Achtel b^1 ohne Textunterlegung, in B und C korrigiert

63 Bc 3 **C**: Bezifferung 6

64 Fl, Ob I 4–5 **C**: punktierte Achtel und Sechzehntel

71 Vl I 3 **A**: b^1; **B**: Korrektur nach a^1; Edition folgt **C**

75 Clt II 1 **C**: b^1

78 Timp 2 **C**: punktierte Achtelpause und Sechzehntel *B*

6. Et incarnatus est

93 Bc 4 **C**: Bezifferung ♭4 2

95 Cor I/II **C**: Beischrift „Soli"

100 Vl I 9 **C**: c^2

103 Bc 4 **C**: schon hier *p*. Dies übernimmt GA und gleicht an. Es kann aber genügen, den Ton wie auch in Va hier aus dem Impuls des Taktbeginns zu lassen.

104 Vl II **B**: Bogen über den ganzen Takt (Bindebogen, Crescendogabel

110 Bc 1 **C**: Bezifferung $\frac{6}{5}$

112 Ob II 5 **A**, **B**, **C**: b^1 (im benutzten Exem… gestrichen); Edition gleicht …

113 Bc 1, 4 **C**: Bezifferung $\frac{6}{5}$ ♭7 3

114 Vl I 7 **C**: Vorzeichen vor…

126 Va 1 **C**: in Achteltriole…

131–134 Bc 1 **C**: jeweils Ac…

134 Vl II 4 **B**, **C**: statt …

135 A, T 1 **A**: Text fehl…

136 A 2 **C**: ce…

136 T 2–3 **C**: …

7. Et resurrexit

141 Bc 5 …ur…

142 A 5

143 Bc

145 …

147 …

147 …

1… …

…erung 3 $\frac{8}{6}$

1… 8 …fferung 8 ♭7

160 …

Ctr I/II, Va, Bc 1 **C**: *ff*

160–161 Cor I/II, Ctr I/II **C**: taktübergreifende Haltebögen

164 B 5 **C**: c^1

166–168 Bc **A**, **C**: T. 166.7–168.7 jeweils nur ein System, darin **A** nur wie in der Edition Org, **C** nur wie in der Edition Vc/Cb; in **B** ist aus den Stimmen die in der Edition gebotene Differenzierung ersichtlich

167/168 Vl I/II, Va, Org **C**: Akzente statt *fz*

173 Bc 4, 8 **C**: Bezifferung 6♮

176 Ob I 9 **C**: c^2

178, 179 Bc **C**: Bezifferung bei. T. 178.1 3, bei 5 6, bei 8 6, bei T. 179.1 3

179 S 4 **A**, **B**, **C**: Text „et"

182 Bc **C**: „unis" zu Taktbeginn

187 Vl II, A 3 **A**, **B**, **C**: kein ♮; **B** (Vl II): ♮ erst vor T. 188.7. Der ♮ vor T. 187.3 wurde Georg Göhler (s. oben *Gloria*, T. 228) vorgeschlagen und von GA übernommen; offenbar sahen … weder Haydn noch Elßler noch Müller einen Korre… …s ist durchaus vorstellbar, dass der Klang im … T. 187 nicht verändert werden soll und … peten eine instrumentenspezifische …

191 Fl 1–2 **A**, **B**: zwei Halbe b^2-a^2, zugleich gegen den 4-3-Vorhalt in C … schwer vorstellbar, dass … und a^2 zugleich erklin…

193, 194 Bc **C**: Bezifferung bei T…

197 Fg, Vl I/II, Va, Bc **C**: Bögen 2–4 … genende

198 T 4 **C**: f^2

198, 199 Bc **C**: Be… $\frac{5}{3}\frac{6}{5}$ ♭7 … $\frac{4}{2}$ 6

199/200 Ob II **C**: …^{2} u… …el d^2

200/201 Vl I …mt; …01.2; **C**: Bogen bis …

201 Bc 1 …ier…

202/203 S, A, T …ext …

209/210 Fg …rein… …ögen

210 S …b… …enwechsel (Flüchtigkeitsfehler)

8. Et …

220 …

220 …3

… …l System; **B**: *f* nur in Org; **C**: keine Angabe …ne Vorzeichen. Dies übernimmt GA und bietet … Hier wird vorgeschlagen, auf Grund der Linien…rung und in Anlehnung an T. 222 trotz des vorhergehenden *gis*^{1} und *h*/*h*^{1} den Ton *es* zu wählen.

…, **C**: ♯ fehlt

… **C**: Bogen und „-men" auf 1

A, **B**, **C**: Bezifferung $\frac{5}{3}$

2… **C**: Bezifferung 6

… …2 **C**: Bezifferung $\frac{7}{4}$

Va 3 **B**, **C**: Viertel und Achtelpause

Clt I/II 1 **A**: Note fehlt nach Seitenwechsel (Flüchtigkeitsfehler), in **B**, **C** vorhanden

240 Vl II **C**: Bögen 1–6, 7–12

244–246 Cor I/II, Ctr I/II, Timp **A**, **B**, **C**: Da T. 227–243 in der Teilpartitur für Cor I/II, Ctr I/II und Timp von **A**, in den Stimmen (**B**) und in der separaten Teilpartitur für Ctr und Timp in **C** (dort S. 128) irrig als „16" (statt 17) Takte Pause und T. 247–249 irrig als „4" (statt 3) Takte Pause angegeben werden, stehen diese drei Takte um einen Takt nach vorne verschoben. In **C** steht zudem in Ctr I/II ein Bogen von T. 254.1 zu 246.1. Da in **C** Cor I/II anders als Ctr I/II in der Partitur selber steht (dort S. 78), bemerkte Müller die Unstimmigkeit und korrigierte sie dadurch, dass er in dieser Stimme T. 244 (punktierte Viertel *f*, Viertel- und Achtelpause) entfernte und T. 245–246 auf 244–245 legte. In **GA** ist die Stelle korrigiert; dies wird in der Edition übernommen.

244 Bc 1 **A**, **C**, **B** (Org, Vc): Oktave *Des-des*; **B** (Cb): nur *des*

246 Fl 1–2 **C**: Bogen fehlt

249 Bc 3 **C**: Bezifferung 3

252 Va 1 **C**: punktierte Achtel …

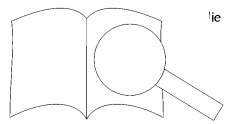
263 Clt I **5** **A**: ♭ in Funktion …

265 Bc 6 **C**: Bezifferun…

268/269 Bc **C**: Angabe … …lie punktierten

270 Vl I 4 **C**: c^2 statt d^2

270 Bc 5–8 **C**: Bezifferur…



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

Sanctus

9. Sanctus

1, 7, 15, 20	S, A, T, B, Bc	Zur Frage von „Soli“ und Tutti“: **A**: in Bc „S[olo]“ und „T[utti]“; **C**: in allen Singstimmen „Solo“ und „Tutti“; aber: in **B** ist in „Tenore Concerto“ der Vermerk „Solo“ in T. 1 ausgestrichen, und in allen Ripienstimmen sind T. 1–5 und 15–19 enthalten. Der Befund bleibt widersprüchlich.
12	Bc 3	**C**: Bezifferung 7
23	Clt I 1–2	**C**: Bogen fehlt
24	Clt II 3	**B**, **C**: Viertelpause
25	Vl II 8	**C**: a^1
29/30	**C**: Doppelstrich	

10. Pleni sunt coeli

35, 36	Ob I	**C**: T. 35.3–36.2 Viertel b^1-b^1-a^1; **B**: in T. 36.1 b^1 nach c^2 korrigiert
36	Ob II 1, 2	**C**: Viertel b^1-a^1
42	Bc 1, 3	**C**: Bezifferung jeweils 3
43	Bc 3	**C**: Bezifferung $\frac{7}{3}$
65	Bc 3	**C**: Bezifferung $\frac{7}{3}$

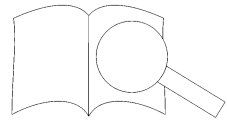
Benedictus

11. Benedictus

1	Clt I/II	**A**, **B**: keine ♯-Generalvorzeichnung, sondern jeweils ein ♯ vor der betreffenden Note.
1	Vl I/II, Va, Bc 1	**A**: jeweils p, unter der Partitur „NB pianissimo“; **B**: in Vl I/II, Va, Vc, Vne p und jeweils eine (spätere?) Zufügung „pianissimo NB“, in Org nur p; **C**: jeweils pp
4	Bc 6	**A**: „Org“ fehlt, in **B**, **C** vorhanden
5, 6	Fl 4–6	**C**: Stacc.
5, 6	Clt I/II 6–7	**C**: Stacc, kein Bogen 5–7
7	Fl, Ob I/II 2–4	**C**: kein Bogen
7	Cor I, Ctr I 3	**C**: c^2
7	Cor II, Ctr II 2, 3	**C**: c^2
7	Timp 2	**C**: Achtelpause
12	Clt I	**C**: keine Bögen
12	Vl I 9–11	**C**: kein Bogen
13	Clt I 2	**A**, **B**: „Tutti“
15	Vl II 6, 8, 14	**C**: g^2, f^2, g^2
17	S, A, T, B 1	**A**: jeweils p, dazu in S „pianissimo“; dies gilt offensichtlich für alle Singstimmen; **B**: p mit (späterer?) Zufügung „pianissimo“; **C**: jeweils pp. Es ist zu vermuten, dass „pianissimo“ auch für die beteiligten Instrumente gilt, bei denen zwar durchweg p steht, für die jedoch der Zusatz sinngemäß auch hier gültig ist.
17	Bc 8	**C**: g
26	Bc 7	**A**, **C**, **B** (Org und Vc): G/d^1; **B** (Cb): nur
27	Fl, Ob I/II, Clt I/II, Fag	**C**: *ff*
27	A 1–3	**C**: punktierte Halbe und zwei Achtel
27	Clt II 2	**A**: ♭-Vorzeichnung in Funktion eines ♮
31	Vl I 9	**C**: zwei Sechzehntel statt
38	Ob I, Fg	**C**: Ob I bei 2, Fg bei 3
38	Vl I/II, Va, Bc	**A**, **B**: Vl I/II bei 9, Va bis einschließlich 11 ohne Bogen; **C**: dort jeweils Abstrich
39	Bc 7	**C**: g
44–47	A	**C**: T. 44–47 „no-“
46	Vl I/II, Va, Bc	**C**: $f\sharp$ statt
48	S, A, T, B	**A**: Text [illegible]keit); in **B** und **C** v[illegible]
49	Fl 7	[illegible]
55	Ob II 2	
60	Bc 5	
61/62	Va	[illegible]ogen
62	T 5	[illegible]ne) ohne zusätzliche Pause;
66		[illegible] vorhanden
67/68		[illegible]tasto“, sondern Bezifferung $\frac{7}{5}\,\frac{6}{4}\,\frac{7}{5}\,\frac{6}{4}\,\frac{7}{5}$
68		[illegible]
9[illegible]		[illegible]
		[illegible]nt auf 1
		[illegible]ehlt nach Seitenwechsel (Flüchtigkeit); in **B** [illegible]rhanden
	5	[illegible]zifferung ♭6; **B**: Bezifferung $^{\flat 6}_{5}$ (= Nachtrag); **C**: Bezifferung $^{\flat 6}_{3}$
	[illegible]	**C**: zwei Sechzehntel e^2-g^2
10[illegible]		**C**: Bezifferung jeweils 7
105	T 6	**C**: e^1
105	Bc 5, 7	**C**: Bezifferung $\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}$
107	Fl 1	**B**: e^2, korrigiert zu f^2
109	Fl, Ob I/II 1	**A**: f^2 bzw. f^1; **B**: ebenso, korrigiert zu g^2 bzw. g^1
109–113	Clt I/II, Fg I/II	**A**: leere Takte; **B**, **C**: für Clt I/II in T. 109 jeweils a^1 und zwei Viertelpausen, in T. 110–113 Pausen, für Fg I/II in T. 109–113 Pausen. Ergänzung nach *Sanctus*, T. 39–43 (in Übereinstimmung mit GA)
110–113	Fl, Ob I/II	**A**: leere Takte; **B**, **C**: Pausen. Ergänzung nach *Sanctus*, T. 40–43 (in Übereinstimmung mit GA)
111–113	Bc	**A**: keine Bezifferung; Edition folgt **B** und **C**
135	Clt II 1	**C**: ♭ in Funktion von ♮
136	Bc	**C**: „unis“

Agnus Dei

12. Agnus Dei

1	alle	**A**: „Adagio“ fehlt; in **B** und **C** vorhanden
1	Clt I/II	**A**, **B**, **C**: keine Generalvorzeichnung
1	Va 3	**A**: d^1; **B**: d^1, nach e^1 korrigiert
2/3	Bc	**C**: Bezifferung T. 2.6, 3.1 $\frac{6}{5}\,\frac{5}{3}$
3	Vl II 1	**C**: h^1
5	Ob I 1–3	**C**: Bogen fehlt
6	Ob I/II 2–3 bzw. 1–3	**C**: Bogen fehlt
11	Vl I 1–4	**C**: Bogen
15	Fg 5	**C**: g^1
15	Vl I 11	**C**: f^2
20	Ob I 2–4	**C**: Bogen feh[illegible]
22	Va 5–6	**C**: Achtel [illegible]
24	Fg 3–5	**C**: Boge[illegible]
26	Bc 1	**C**: Be[illegible]
30	Fg I 1–3	**C**: [illegible]
33	Vl II 3	[illegible]lt II und die Be-[illegible]; a[illegible]och Elßler noch Mül-[illegible]hier [illegible]rbedarf. Man könnte [illegible]nk [illegible]den Akzent in T. 32 eine [illegible]ona[illegible]izzicato-Ton der Vl II wäre [illegible]da[illegible]end. Die Stelle bleibt fragwür-[illegible]ditk[illegible]
13	[illegible]m	
[illegible]	[illegible]	**C**: [illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]d^2
51	[illegible]	[illegible]f^2 fehlt, stattdessen in S [illegible]nagsnote hier und im Folgenden stets Viertel [illegible]n Vorschlag
[illegible]	[illegible]	[illegible]nur Viertel-Vorschlag Ob I; **B**: ohne Vorschläge; **C**: nur Vorschläge Clt I und S
[illegible]	[illegible]	**C**: Artikulation wie in T. 64 wird fortgesetzt
[illegible]	[illegible]	**A**, **B**: d^1
[illegible]	[illegible]	**C**: Bezifferung jeweils $\frac{6[\flat]}{4}\,\frac{5}{3}$
[illegible]	[illegible]l 2–4	**C**: jeweils Bögen
[illegible]	[illegible]c 1, 3, 5, 7	**C**: Bezifferung $6\,\frac{6}{3}\,3\,6$
[illegible]	[illegible]	Vl I/II 6–8 **C**: jeweils Bögen
[illegible]	[illegible]	Fg I/II 3 **C**: Terz *A/c*
[illegible]	[illegible]4	Bc 4 **C**: Bezifferung $\frac{6}{3}$
111	Vl II 3	**C**: d^1/d^2; dies übernimmt die Gesamtausgabe. Trotz fehlender diesbezüglicher Bezifferung ist der Quintton im Klang nicht unvorstellbar; deshalb wird in dieser Edition der Befund von **A** und **B** geboten.
117/118	Vl II	**C**: T. 117.1–118.4 wie Vl I
120	Bc	**C**: Bezifferung für den ganzen Takt $\frac{8}{5}\,\frac{6}{3}$
127	Bc 3, 5, 7	**C**: Bezifferung $\frac{6}{4}\,3\,\frac{6}{4}$
130	Bc 1	**C**: Bezifferung $\frac{8}{5}\,\frac{6}{4}\,\frac{5}{2}$
138	Bc 1, 2	**C**: Bezifferung $\frac{6}{5}\,3$
143	T	**A**: Textierung fehlt nach Seitenwechsel (Flüchtigkeit); in **B** und **C** vorhanden
146/147	Fg II	**A**: wie Fg I; **B**: zuerst wie Fg I, dann von Haydn nachgetragen; **C**: kein Bogen.
148	Ob II, Clt I 1	**C**: kein Vorschlag Ob II, dafür mit Vorschlag Clt I und S
152	Ob II, Clt II 1	**C**: ohne Vorschlag
163	S, B	**C**: „no-“ bei 1–3, „-bis“ bei 4
175	B 1	**C**: mit Vorschlag
184	T, B	**A**: nochmals di[illegible]
185	S	**C**: Bogen [illegible]
187–190	Cor I/II	**A**: nachf[illegible]
187/188	Ctr I/II	**C**: mit T.
189, 191	S, A, T, B	**A**: „T[ut[illegible]
203	Ctr I/II 1–2	**C**: Ganz[illegible]
209	A 2	**A**: zuers[illegible]

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