Joseph

HAYDN

Missa in Angustiis in d

Nelsonmesse / Nelson Mass

Hob. XXII:11

Soli S(S)ATB, Coro SATB
3 Clarini, Timpani
2 Violini, Viola, Bassi (Violoncello / Contrabbasso) ed Organo solo
ad libitum: Flauto, 2 Oboi, 2 Clarinetti, Fagotto, 2 Corni

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Joseph Haydn · Lateinische Messen
Urtext

Partitur / Full score

Carus 40.609

Inhalt

Vorwort	III
Abbildungen	X
Kyrie	
1. Kyrie eleison (Soli SAT, Coro)	1
Gloria	
2. Gloria in excelsis Deo (Soli SATB, Coro)	32
3. Qui tollis (Soli SB, Coro)	56
4. Quoniam tu solus Sanctus (Soli SATB, Coro)	68
Credo	
5. Credo in unum Deum (Coro)	86
6. Et incarnatus est / Crucifixus (Soli SATB, Coro)	99
7. Et resurrexit (Coro)	107
Sanctus	
8. Sanctus (Coro)	135
Benedictus	
9. Benedictus (Coro)	146
Agnus Dei	
10. Agnus Dei (Soli SATB)	175
11. Dona nobis pacem (Coro)	180
Kritischer Bericht	199

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.609), Studienpartitur (Carus 40.609/07),
Klavierauszug (Carus 40.609/03), Chorpartitur (Carus 40.609/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.609/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 40.609), study score (Carus 40.609/07),
vocal score (Carus 40.609/03), choral score (Carus 40.609/05),
complete orchestral material (Carus 40.609/19).

Zu diesem Werk ist carus MUSIC, die Chor-App, erhältlich, die neben den Noten und einer Einspielung einen Coach zum Erlernen der Chorstimme enthält. Mehr Informationen unter www.carus-music.com.

For this work carus MUSIC, the choir app, is available. In addition to the vocal score and a recording, the app offers a coach which helps to learn the choral parts. Please find more information at www.carus-music.com.

Vorwort

Nach der Vollendung seiner „Mariazeller Messe" von 1782 schrieb Joseph Haydn über 14 Jahre kein weiteres Werk desselben Genres. Eine Ursache dieser langen Unterbrechung lag in den von Kaiser Joseph II. für Österreich angeordneten Gottesdienstreformen, die auch Auswirkungen auf die Kirchenmusik hatten.[1] Die Zahl der Gottesdienste, bei denen orchesterbegleitete Kirchenmusik gestattet war, wurde deutlich reduziert, was zur Folge hatte, daß die Aufträge zur Komposition derartiger Werke ebenfalls zurückgingen. Erst als nach dem Tode Josephs II. ein Teil der Reformvorschriften wieder aufgehoben wurde, kehrte auch Haydn zur Komposition sakraler Werke zurück. Mittlerweile hatte er in Sinfonie und Kammermusik aber neue kompositorische Errungenschaften erprobt und zur Anwendung gebracht; diese äußerten sich in souveräner Beherrschung der Formgestaltung, in liedhafter Thematik ebenso wie in großer Ausdruckstiefe, in der Verfeinerung des Orchestersatzes oder im Trend zu einer deutlichen Individualisierung des Einzelwerkes. Nicht zuletzt die beiden Londoner Aufenthalte vom Anfang der 1790er Jahre brachten für Haydns Stil eine Abklärung und Konsolidierung mit sich.[2] Vor diesem Hintergrund sind nun auch seine sechs späten Meßvertonungen – die sogenannten „Hochämter" – zu verstehen, die zwischen 1796 und 1802 entstanden; zusammen mit den Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* markieren sie nicht nur den Gipfelpunkt des Haydnschen Schaffens, sondern stellen „in ihrer abgewogenen Ebenmäßigkeit den krönenden Abschluß der kirchenmusikalischen Klassik" schlechthin dar.[3] In diesen Messen, die zu seinen letzten Kompositionen überhaupt zählen, ist Haydn die Synthese von „Traditionen der alt-österreichischen Barockmusik [...] mit seinem sinfonischen Spätstil" eindrucksvoll gelungen.[4]

Während seiner rund 30jährigen Tätigkeit als Kapellmeister des Fürsten Nikolaus von Esterházy hatte Haydn vor allem in Eisenstadt und Esterház, gelegentlich auch in Wien gelebt. Nachdem der Fürst gestorben und das Orchester unter seinem Nachfolger Paul Anton aufgelöst worden war (1790) – nur Haydn und der Konzertmeister Tomasini verblieben in ihren Dienstverhältnissen –, wandte der Komponist sich zunächst nach Wien, trat aber schon bald die erwähnten mehrjährigen Reisen nach London an. Ab 1795 verbrachte er seinen Lebensabend dann vorwiegend in Wien und hielt sich den Sommer über auch gern in Eisenstadt auf. Die Meßvertonungen dieser Periode schrieb Haydn im Auftrag seines neuen fürstlichen Dienstherrn Nikolaus II. von Esterházy, der bei seiner Amtsübernahme 1794 die Hofkapelle wieder eingesetzt hatte.

Die hier veröffentlichte *Missa* in d (Hob. XXII:11) wurde als drittes der Haydnschen „Hochämter" im Sommer 1798 geschrieben, also zwischen den beiden späten Oratorien. Der autographen Datierung zufolge (10. Juli–31. August) benötigte Haydn nicht einmal acht Wochen für die Komposition, die auf der Partitur keinen besonderen Titel trägt, im eigenhändigen Entwurfkatalog aber als *Missa in Angustiis* bezeichnet ist.[5] Dieser Name – Messe in Zeiten der Bedrängnis, der Not – reflektiert die damalige politische Situation in Europa während der Koalitionskriege; ebenso hatte Haydn schon zwei Jahre zuvor mit seiner *Missa in tempore belli*, der sogenannten „Paukenmesse", auf die kriegerische Zeit Bezug genommen. Bekannt und volkstümlich geworden ist das vorliegende Werk jedoch vor allem als „Nelson-Messe": Nach der Überlieferung soll der Komponist nämlich während der Arbeit am Benedictus die Nachricht vom Sieg Nelsons über die Franzosen erhalten und daraufhin die kraftvollen Trompetensignale (Takt 122ff.) niedergeschrieben haben. In Wirklichkeit dürfte Haydn die Kunde von der Schlacht bei Abukir aber erst Wochen später zu Ohren gekommen sein,[6] so daß jene bemerkenswerte Fanfare zwar möglicherweise ganz allgemein als Hinweis auf die seinerzeitigen Kriegswirren, weniger jedoch als Reaktion auf ein derart konkretes Ereignis zu verstehen ist.[7] Wenn die Bezeichnung „Nelson-Messe" trotzdem gerechtfertigt sein mag, dann deswegen, weil die Komposition im September 1800 beim Besuch des englischen Admirals in Eisenstadt ebenfalls zur Aufführung gekommen sein soll.[8] Andere Beinamen des Werkes, wie sie im englischsprachigen Raum gelegentlich anzutreffen sind („Imperial Mass", „Coronation Mass"), entbehren indes jeder historisch haltbaren Grundlage.[9] – Nachzutragen bleibt noch ein wichtiges Datum: Vermutlich am 23. September 1798 wurde die *Missa in Angustiis* in der Stadtpfarrkirche zu Eisenstadt unter Leitung des Komponisten erstmals aufgeführt.[10] Anlaß war – wie bei den fünf anderen späten Messen Joseph Haydns – die Namenstags-Nachfeier der Fürstengattin Maria Josepha Hermenegilda; dieses Fest gehörte in Eisenstadt zu den herausragenden gesellschaftlichen Ereignissen und wurde alljährlich mit großem Prunk begangen.

Über die Orchesterbesetzung der „Nelson-Messe" ist inzwischen viel geschrieben worden. Fest steht, daß neben den

---

[1] Vgl. Hans Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, Regensburg 1976, S. 477–481.

[2] Vgl. Jens Peter Larsen/H. C. Robbins Landon, Artikel „Haydn, Franz Joseph" in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 5, Kassel 1956, bes. Sp. 1907–1908.

[3] Hubert Unverricht, „Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert" in: Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* Bd. 2, Kassel 1976, S. 157–172 (Zitat S. 169).

[4] Jens Peter Larsen/H. C. Robbins Landon, Artikel „Haydn, Franz Joseph" (op. cit.), Sp. 1908.

[5] Vgl. Jens Peter Larsen (Hrsg.), *Drei Haydn Kataloge in Faksimile*, Kopenhagen 1941, S. 17. Originale Schreibweise: *Missa in Angustijs.*

[6] Vgl. Günter Thomas, Vorwort zur *Missa in Angustiis* (Taschenpartitur), Kassel 1979, S. IV.

[7] In diesem Zusammenhang sei erwähnt, „daß kriegerische Trompetensignale und allgemein Marschrhythmen ab 1780, also noch vor der Französischen Revolution, in Oper und Kirchenmusik sich eigentümlicher Beliebtheit erfreuten." Leopold M. Kantner, „Das Messenschaffen Joseph Haydns und seiner italienischen Zeitgenossen – Ein Vergleich" in: Georg Feder, Heinrich Hüschen, Ulrich Tank (Hrsg.), *Joseph Haydn. Tradition und Rezeption – Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Köln 1982* (=Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 144), Regensburg 1985, S. 145–159 (Zitat S. 156).

[8] Vgl. Alfred Schnerich, *Joseph Haydn und seine Sendung*, Zürich 1922, S. 136. Die dort angegebene Jahreszahl 1799 wird richtiggestellt bei Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg 1941 (Reprint Schaan/Liechtenstein 1982), S. 313–315.

[9] Vgl. Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (op. cit.), S. 316–317.

[10] Vgl. H. C. Robbins Landon, *Haydn: The Years of „The Creation" 1796–1800* (= Haydn: Chronicle and Works Bd. 4), London 1977, S. 327.

Streichern und der Orgel lediglich drei Trompeten und Pauken zum originalen Instrumentarium gehören, wobei die dritte Trompete reine Verstärkungsfunktion besitzt und nur in Kyrie und Benedictus herangezogen wird. An mehreren Stellen der Messe kommt die Orgel über bloßes Generalbaßspiel hinaus auch solistisch zum Einsatz. Nach Haydns eigener Aussage sollten diese ausgeschriebenen Orgelpartien die Holzbläser und Hörner ersetzen, die seinem Orchester zur Zeit der Komposition an der „Nelson-Messe" nicht zur Verfügung standen. Dies bezeugt Griesinger im Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel vom 4. Dezember 1802; es ging um die Vorbereitung des Erstdrucks von der „Nelson-Messe":

> Haydn sagte mir, er habe in der Messe, wovon Sie schreiben, die Blasinstrumente eigentlich auf die Orgel gesetzt, weil damals der Fürst Esterhazy die Spieler der blasenden Instrumente verabschiedet hatte. Er rathe Ihnen aber, alles was in der Orgelstimme als obligat vorkommt, auf die Blasinstrumente überzutragen und so druken zu lassen.[11]

Tatsächlich kam die Messe dann 1803 mit erweiterter Bläserbesetzung bei Breitkopf heraus; der Bearbeiter dieser Instrumentation könnte der nachmalige Leipziger Thomaskantor August Eberhard Müller gewesen sein. Zusätzliche Stimmen für Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten, Fagott und zwei Hörner enthält aber auch das in Eisenstadt verwahrte Aufführungsmaterial, das in seiner Grundschicht auf Haydns Zeit zurückgeht. Die hier ergänzten Bläserpartien stammen zwar mit großer Sicherheit auch nicht vom Komponisten selbst, sondern eher von seinem Amtsnachfolger Johann Nepomuk Fuchs; sie dürften aber noch unter Haydns Augen entstanden sein und verkörpern seither die „alte Eisenstädter Aufführungstradition".[12] Unsere Ausgabe gibt diese Stimmen ebenfalls wieder, durch etwas kleineren Notenstich sowie eine unterbrochene Begrenzungslinie von der übrigen Partitur abgesetzt. Eine zwingende Notwendigkeit, die „Nelson-Messe" ausschließlich mit der erweiterten Besetzung aufzuführen, besteht indes nicht: Denn die Originalinstrumentation hat unbedingt ihren eigenen Reiz, zumal das Werk mit diesem relativ geringen Besetzungsaufwand eine besonders „aufführungsfreundliche" Ausnahme unter den späten Haydn-Messen darstellt.[13]

Das Kyrie der *Missa in Angustiis* ist einsätzig, dabei vielgestaltig im Detail und doch von großer musikalischer Geschlossenheit.[14] Kraftvolle Chorpartien (teils unisono, teils fugiert, teils in spannungsreichen Harmonieverbindungen), kurze lyrische Episoden, virtuose Koloraturen des Solosoprans sowie beharrlich insistierende Fanfarenstöße geben dem Satz ein feierlich-majestätisches Gepräge.

Auch im Gloria setzt Haydn seine Mittel mit bewundernswerter Ökonomie ein. Der erste Satz wird hier im wesentlichen aus zwei musikalischen Gedanken bestritten, wovon der eine zum „Gloria in excelsis" und der andere zum „et in terra pax" erstmals Verwendung findet. Im weiteren Verlauf werden beide Substanzen nicht nur mehrfach aufgegriffen (vgl. das „Gloria"-Thema bei „Gratias agimus" oder „Domine Deus, Rex coelestis" und das „et in terra"-Thema bei „Domine Deus, Agnus Dei"), sondern dabei teilweise auch erheblich umgestaltet und sogar miteinander kombiniert (vgl. das Violinen-Dreiklangsmotiv von „et in terra" an der Stelle „Laudamus te" sowie in den Takten 97–98). Wie viele andere Teile dieser Messe wurde auch der Gloria-Beginn nach responsorialem Prinzip gestaltet, indem der Chor solche Anrufungen wiederholt, die vorher eine Solostimme intoniert hat.[15] Daß dabei das erste „Gloria in excelsis" vom Solosopran vorgetragen wird, folgt einer verbreiteten, die Engelsverkündigung der Heiligen Nacht assoziierenden Gepflogenheit.[16] Der dritte Satz des Gloria greift die beschriebenen thematischen Substanzen auf und integriert außerdem die traditionelle Fuge über „Cum Sancto Spiritu". Den Mittelsatz dieses Ordinariumsteiles bilden die „Qui tollis"-Bitten; ihr eindringlicher Vortrag durch den Solobaß mit respondierendem Chor erinnert ebenso wie die Hinzuziehung eines Soloinstruments an den entsprechenden Satz aus Haydns „Paukenmesse". Schließlich sei auf die bemerkenswerten Übereinstimmungen zwischen den Erbarmensbitten im Qui tollis und im Kyrie der vorliegenden Komposition hingewiesen (vgl. etwa Kyrie Takt 22–23 und Gloria Takt 154–155).

Der erste Satz des Credo bringt einen von Instrumenten umspielten Quintkanon zwischen Sopran/Tenor und Alt/Baß. Ohne Frage soll ein solches Satzprinzip mit seiner unbeirrbaren Strenge als musikalische Entsprechung zu den unumstößlich feststehenden Glaubenswahrheiten des Textes verstanden werden. Unterstellt man dem Komponisten, daß er mit diesem Verfahren auch seine eigene Gläubigkeit bezeugen wollte, dann dürfte hier hinter der Auslassung des Satzes „Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum" eher ein Versehen als eine Absicht zu vermuten sein (übrigens blieb an späterer Stelle auch die kurze Textpassage „qui ex Patre Filioque procedit" unvertont). Der Credo-Anfang des Chores scheint dem Duktus gregorianischer Singweisen nachgebildet. – Im anschließenden Satz ist auf das sehr liedhaft empfundene „Et incarnatus" hinzuweisen, an das sich der „Crucifixus"-Abschnitt in kontrastierender Gestaltung anschließt. Der bei „Et resurrexit" beginnende Schlußsatz dieses Ordinariumsteiles erhält seine starke Wirkung zum einen durch die auffallend herausgestellten Wiederholungen der Konjugation „Et"; diese stellen hier einen ähnlichen, zudem sehr individuellen Kunstgriff dar wie die aus anderen Meßkompositionen bekannten Wiederholungen des „Credo"-Rufs. Ganz besonders eindrucksvoll wirkt außerdem die Verheißung des ewigen Lebens („Et vitam venturi saeculi"): Die im Solosopran erblühende Melodie mit ihrer dezenten Begleitung läßt eine Ahnung vom überirdi-

---

[11] Zitiert nach: Otto Biba (Hrsg.), *„Eben komme ich von Haydn...". Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*, Zürich 1987, S. 175.

[12] Vgl. Günter Thomas, Vorwort zu *Joseph Haydn, Messen Nr. 9–10* (= Haydn-Gesamtausgabe Reihe XXIII Bd. 3), München 1965, S. VI–VII.

[13] Zur Zeit der Uraufführung der „Nelson-Messe" hatten Haydns Chor und Orchester übrigens auch nur geringe Stärke; vgl. Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (op. cit.), S. 318–320.

[14] Eine ausführliche Analyse und Beschreibung der gesamten „Nelson-Messe" findet sich bei Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (op. cit.), S. 322–353.

[15] Alfred Schnerich spricht hier vom „Nachbeten"; vgl. *Joseph Haydn und seine Sendung* (op. cit.), S. 134.

[16] Vgl. Bruce C. MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period* (=Studies in Musicology, No. 89), Ann Arbor 1986, S. 245–260.

schen Glück aufkommen. Nach häufiger Gepflogenheit findet die Bestätigung des Glaubens an die eine Kirche („Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam") auch in der „Nelson-Messe" ihre musikalische Umsetzung in der Einstimmigkeit des Chores. Auf die sonst übliche Schlußfuge hat der Komponist diesmal verzichtet.

Es entspricht der Gewohnheit der Zeit, das Sanctus mit einem feierlich langsamen Teil zu beginnen und bei „Pleni sunt coeli" in schnelles Tempo zu wechseln; vielfach wird das anschließende „Osanna" (Hosanna) in lockerer Polyphonie gesetzt und nach dem Benedictus unverändert wiederholt. All diese Merkmale finden sich auch in der „Nelson-Messe", wobei das „Pleni" hier deutlich an jenes aus Haydns „Nicolai-Messe" erinnert. – Anders als bei „normalen" Sonntagsmessen, wo Sanctus und Benedictus in relativ knapper Form vor der Wandlung gesungen wurden, führte man bei Festmessen das Benedictus erst nach der Wandlung auf.[17] Die Komponisten hatten also Gelegenheit zu einer recht ausgedehnten Vertonung dieses Textes. Haydn ist mit dem Benedictus der *Missa in Angustiis* ein Satz gelungen, der mit seinem lyrischen Beginn und der unerhörten dramatischen Entwicklung zu den stärksten Eingebungen des ganzen Werkes gehört; es ist gut vorstellbar, daß die enorme Ausstrahlungskraft dieses Satzes auch die bereits erörterte Legendenbildung begünstigt hat.

Im Agnus Dei läßt Haydn zunächst den gesamten Text von Solostimmen vortragen; das langsame Zeitmaß und die Innigkeit der Melodik entsprechen dem Erbarmensgebet der Vorlage. Die abschließende Fuge über „Dona nobis pacem" löst das kompositorische Problem, welches mit diesem letzten Messenteil immer wieder verbunden ist, auf höchst überzeugende Weise: Zum einen erfüllt der Satz durch schnelles Tempo, Synkopenrhythmus im Thema und andere strettamäßige Elemente eine aus musikalischer Sicht echte Finalfunktion, zum anderen lassen die im verhaltenen a-cappella-Satz eingestreuten Friedensbitten (Takt 103ff.) auch den Textbezug nicht vergessen. Durch solche starken Kontrastwirkungen erhält das Agnus Dei einen vergleichbaren Charakter, wie er schon den vorangehenden Sätzen zu eigen war: Die gesamte *Missa in Angustiis* ist ein von Ernst, Leidenschaft und Dramatik geprägtes Kirchenwerk, nach Kantner „vielleicht überhaupt das dramatischste Werk Haydns."[18]

Für die Bereitstellung von Mikrofilmen bzw. Fotokopien der im Kritischen Bericht genannten Quellen sei der Österreichischen Nationalbibliothek Wien und dem Esterházyschen Musikarchiv in Eisenstadt vielmals gedankt.

Geesthacht/Elbe, im Juni 1989 Wolfgang Hochstein

Hinweise zur Aufführung

Die Ausführung der Verzierungen stellt in dieser Messe kein großes Problem dar. Vorschlagsnoten nehmen hier üblicherweise die Hälfte vom Wert der Hauptnote ein, doch gibt es einige Stellen, auf die in diesem Zusammenhang als Ausnahmen hingewiesen sei: In den Takten 18, 23 und 24 des Gloria tritt der Vorschlag bei den Singstimmen jeweils an die Stelle der Hauptnote (die Ausführung ist demnach genauso wie in der Fassung des Tenors von Takt 19); die beschriebene Wiedergabe wird auch für Takt 20 im Agnus Dei gelten, wo diese Stelle so einzurichten ist wie Takt 21. Die Vorschläge von Takt 101 des Et incarnatus und Takt 71 des Benedictus dürften als Sechzehntel zu singen sein,[19] in Takt 100 des Benedictus wegen der Angleichung an Violine I aber wohl eher als Achtel.

In der erweiterten Orchesterfassung werden jene Partien, die Haydn ursprünglich der obligaten Orgel anvertraut hatte, zumeist von den Holzbläsern und Hörnern übernommen. Bei einer Aufführung der „Nelson-Messe" mit dieser vollen Bläserbesetzung ist es deshalb ratsam, die solistischen Orgelpartien nicht mehr mitzuspielen. Die hiervon betroffenen Abschnitte sind im besonderen solche Passagen, die in der Edition durch normal großen Druck im oberen Orgelsystem als vom Komponisten stammend ausgewiesen sind. An diesen Stellen wird empfohlen, die Orgel nur mit dem Baß zu führen und die Oberstimmen (rechte Hand) wegzulassen:

KYRIE	Takte 80–83 (evtl. auch 2–10, 16–27, 99–110, 143–147, 153–Schluß)
GLORIA	Takte 19–28.1 (evtl. auch 42–45) 64–67, 81–89
Qui tollis	124–142, 164–170
Quoniam	241.3–247.1
CREDO	(evtl. Schluß des Et incarnatus, ab Takt 127)
Et resurrexit	Takte 202–205 (oder bis 207)
SANCTUS	Takte 1–4
BENEDICTUS	Takte 50–52.1

[17] Wie deutlich Haydn sich in der Typisierung von Sanctus und Benedictus an die damalige Wiener Tradition anschließt, wird aus der Untersuchung von Bruce C. MacIntyre deutlich, *The Viennese Concerted Mass* (op. cit.), S. 419–477.

[18] Leopld Kantner, „Tradition, Gegenwart und Zukunft in Haydns Meß-Kompositionen" in: *Musica sacra* 102. Jg. 1982, S. 68–81, Zitat S. 75.

[19] Vgl. Günther von Noé, *Der Vorschlag in Theorie und Praxis*, Wien 1986, bes. S. 48–49.

Foreword (abridged)

After the completion of his "Mariazell" Mass in 1782, Joseph Haydn wrote no further works in this class for 14 years. One reason for this long interruption of his composing of masses was the reform of religious services in Austria ordered by the Emperor Joseph II, which had an effect on church music. The number of services at which music with orchestral accompaniment was permitted was greatly reduced, with the result that fewer new works of this kind were commissioned. Only after the reform decrees were partially repealed following the death of Joseph II did Haydn, along with other composers, return to the composition of sacred works. In the meantime he had explored and adopted new compositional procedures in symphonies and chamber music; these led him to sovereign mastery of formal construction, to the use of song-like themes, to great profundity of expression, to increased subtlety in orchestration, and to the clear individualizing of each work. The two periods which Haydn spent in London during the early 1790s led to a further clarification and consolidation of his personal style. That is the background to the composition of his six great settings of the Mass, which appeared between 1796 and 1802. Together with the oratorios *The Creation* and *The Seasons* they not only represent the culmination of Haydn's creative career, but are also, "with their perfect balance of form and content, the crowning achievements in the entire range of classical church music." In these masses, which are among the last of all Haydn's compositions, he created an impressive synthesis of "traditional features of Austrian baroque music [...] with his mature symphonic style."

The *Missa* in D minor (Hob. XXII:11), published here, the third of Haydn's six late masses, was written during the summer of 1798 between the two oratorios. According to the dates given on Haydn's autograph score (10th July – 31st August) he completed the composition in less than eight weeks. The score bears no particular title, but in Haydn's manuscript thematic catalogue of his works he referred to it as *Missa in Angustiis*. This name, Mass in times of affliction, reflects the political situation in Europe at that time during the wars following the French Revolution; Haydn had also alluded to the fighting two years earlier in the title of his *Missa in tempore belli*, Mass in time of war, otherwise known as the "Kettledrum Mass." The present work is, however, generally known as the "Nelson Mass."

According to legend, while Haydn was at work on the Benedictus the news arrived of Nelson's decisive victory over the French at the Battle of the Nile, whereupon he wrote the powerful trumpet calls in that movement (bar 122 et seq.). In fact, however, Haydn cannot have received news of the battle in Aboukir Bay until several weeks later, so the striking fanfares are more likely to represent a response to warlike events in general than to the particular battle. The title "Nelson Mass" may, however, be justified by the fact that this work is believed to have been performed when the great English admiral visited Eisenstadt (just outside Vienna) in September 1800. Other names under which this work has been known in English-speaking countries ("Imperial Mass," "Coronation Mass") have no historical validity.

A great deal has been written about the orchestral scoring of the "Nelson Mass." Apart from the strings and organ, only three trumpets and timpani figure in the original instrumentation; the third trumpet has a purely supporting role, and it is used only in the Kyrie and Benedictus. At many points in the Mass the organ is used as a solo rather than a mere continuo instrument. According to Haydn himself, in these passages the organ takes the place of the woodwinds and horns, which were not available in his orchestra at the time when the "Nelson Mass" was composed. Haydn's assistant Griesinger confirmed this fact in a letter which he wrote to the publishers Breitkopf & Härtel on the 4th December 1802, concerning the preparation of the first edition of the "Nelson Mass":

> Haydn told me that in the Mass to which you refer he assigned the wind instrument parts to the organ, because at that time Prince Esterházy had dismissed the wind instrument players. He advises you, however, to transfer everything of an obbligato nature in the organ part to wind instruments, and to print it thus.

Indeed, the Mass was published by Breitkopf in 1803 scored with additional wind instruments; the re-orchestration may have been the work of the then Cantor of St. Thomas's in Leipzig, August Eberhard Müller. Additional parts for flute, two oboes, two clarinets, bassoon and two horns are also, however, included in the performing material preserved at Eisenstadt, the earliest elements of which go back to Haydn's time. These additional wind parts, too, were certainly not the composer's own work, but were probably by his successor in office Johann Nepomuk Fuchs; they may, however, have been written under Haydn's supervision, and they have since been acknowledged as embodying the "old Eisenstadt performing tradition." Our edition includes these parts, printed in smaller notes and set apart from the remainder of the score by a broken line. There is, however, no pressing need to perform the "Nelson Mass" exclusively with the additional wind instruments, because the original scoring has a definite charm of its own. In addition, with its relatively small orchestra the work in this form represents an especially "performance friendly" exception among the late Haydn masses.

The Kyrie of the *Missa in Angustiis* is a single movement, with a wealth of contrasting details yet of great musical unity. Powerful choral sections (part unison, part fugal, part rich in harmonic tensions), brief lyrical episodes, virtuosic coloratura passages for the solo soprano, and insistent trumpet fanfares give this movement an air of majestic solemnity.

In the Gloria, too, Haydn employs his resources with admirable economy. The first section is based on competition between two musical ideas, the first appearing initially to the words "Gloria in excelsis" and the second to "et in terra pax." During the course of the movement each theme is employed several times (the "Gloria" theme at "Gratias agimus" and at "Domine Deus, Rex coelestis," and the "et in terra" theme at "Domine Deus, Agnus Dei"); the themes are also varied, sometimes considerably, and they are even combined (violin triad motive from "et in terra pax" at "Laudamus te" and in bars 97–98). Like many other sections of this Mass, the beginning of the Gloria is based on the responsorial principle, the choir repeating supplications of solo singers. The fact that the first "Gloria in excelsis" is sung by the soprano soloist follows a widespread custom associated with the song of praise of the angels at Christmas. The third section of the Gloria takes up the themes already mentioned, and also introduces

a fugue, in accordance with tradition, at "Cum Sancto Spiritu." The middle section of this part of the Ordinarium consists of the "qui tollis" supplications: their impressive presentation by the bass soloist with responses by the choir, a solo instrument also participating, recalls the corresponding passage in Haydn's "Kettledrum Mass." Finally there are noteworthy relationships between the pleas for mercy in the Qui tollis and in the Kyrie of this work (e.g., Kyrie bars 22–23 and Gloria bars 154–155).

The first section of the Credo consists of a canon at the fifth, with instrumental decoration, between soprano/tenor and alto/bass. Undoubtedly this strictly applied musical form was intended to reflect the unequivocal nature of these articles of faith. This practice may also be said to bear witness to the composer's own belief, and the omission here of the words "Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum" was probably an oversight rather than an intentional qualification of belief. (Later in the movement the brief passage in the text "qui ex Patre Filioque procedit" is also omitted.) The choral opening of the Credo appears to suggest Gregorian plainsong. – As the movement proceeds the extremely lyrical "Et incarnatus" is followed by the greatly contrasting "Crucifixus." The final section of this part of the Ordinarium, beginning with "Et resurrexit," owes its effectiveness to the striking repetitions of the conjunction "Et"; these are a highly individual means of giving vivid expression to the meaning of the words, akin to the repetitions of the word "Credo" familiar from other masses. The concept of eternal life ("Et vitam venturi saeculi") is suggested most impressively: the blossoming melody sung by the soprano soloist, with limpid accompaniment, gives rise to a sense of celestial happiness. In accordance with established practice the expression of belief in one Church ("Et in unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam") is sung in the "Nelson Mass" by the choir in unison. On this occasion the composer dispensed with the customary final fugue.

It was common in masses of that time for the Sanctus to begin with a solemn, slow section, "Pleni sunt coeli" introducing a fast tempo; the "Osanna" (Hosanna) followed in a freely polyphonic setting, and it was repeated unaltered after the Benedictus. All these features occur in the "Nelson Mass," the "Pleni" clearly recalling the corresponding section of Haydn's "St. Nicolai Mass." – In "normal" Sunday masses the Sanctus and Benedictus, in relatively short settings, were both sung before the Consecration. In festive masses, however, the Benedictus was not sung until after the Consecration. Composers therefore had an opportunity to write a fairly lengthy setting of its words. In the Benedictus of the *Missa in Angustiis* Haydn succeeded in creating a movement whose lyrical beginning and unprecedentedly dramatic development make it one of the most striking inspirations of the whole work; it is quite conceivable that it was the enormous impact of this piece which gave rise to the legend about its origin mentioned earlier.

In the Agnus Dei Haydn first has the entire text sung by the soloists; the slow tempo and the inwardness of the melodies intensify the words of supplication. The concluding fugue "Dona nobis pacem" solves the compositional problem always raised by this last section of the Mass in a highly convincing manner: on one hand this movement fulfills the musical function of a finale by means of its fast tempo, the syncopated rhythm of its theme, and other elements suggesting a stretto; on the other hand the prayers for peace, sung quietly and unaccompanied (bar 103 et seq.) recall the meaning of the words. These strongly contrasting effects give the Agnus Dei a character comparable with those of the preceding movements; the entire *Missa in Angustiis* is a church work marked by earnestness, passion, and drama, according to Kantner "perhaps the most dramatic of all Haydn's works."

Geesthacht/Elbe, June 1989 Wolfgang Hochstein
Translation: John Coombs

Notes on performance

The execution of the ornaments in this Mass presents no great problem. Appoggiature generally take half the value of the principal note, but there are certain exceptions to this rule: in bars 18, 23 and 24 of the Gloria the appoggiature in the voice parts take the place of the principal notes (so that they are sung exactly as in the tenor part in bar 19); at bar 20 in the Agnus Dei the appoggiatura is to be treated as in bar 21. The appoggiature in bar 101 of the Et incarnatus and in bar 71 of the Benedictus may be sung as sixteenth notes (semiquavers), but in bar 100 of the Benedictus, in order to coincide with the Violin I, they are probably better sung as eighth notes (quavers).

In the version with additional wind instruments those obbligato passages which Haydn originally gave to the organ are generally played by the woodwinds and horns. At a performance of the "Nelson Mass" with the full complement of winds it is therefore advisable for the organist to omit those solo episodes. The passages in question are, in particular, those which in this edition are printed in large notes in the upper stave of the organ part as being by the composer himself. It is recommended that in these places the organist should play only the bass part, omitting the notes in the upper stave (right hand):

KYRIE	bars 80–83 (possibly also 2–10, 16–27, 99–110, 143–147, 153–end)
GLORIA	bars 19–28.1 (possibly also 42–45) 64–67, 81–89
Qui tollis	124–142, 164–170
Quoniam	241.3–247.1
CREDO	(possibly end of the Et incarnatus, from bar 127)
Et resurrexit	bars 202–205 (or until 207)
SANCTUS	bars 1–4
BENEDICTUS	bars 50–52.1

Avant-propos (abrégé)

Après avoir achevé sa Messe dite de Mariazell (1782), Joseph Haydn ne composa plus aucune œuvre de ce genre au cours des 14 années suivantes. Cette longue interruption s'explique par les réformes du culte ordonnées en Autriche par l'empereur Joseph II. Ces mesures ne demeurèrent pas sans effet sur la musique d'église car le nombre des offices où la musique d'église pouvait être accompagnée par l'orchestre avait été nettement réduit. Cela eut pour effet une diminution sensible des commandes. Après l'abrogation de certains articles de cette réforme survenue au lendemain de la mort de Joseph II, Haydn revint à la composition d'œuvres sacrées. Entre temps il avait cependant mis en œuvre de nouveaux traits d'écriture dans la symphonie et dans la musique de chambre: en l'occurence une souveraine maîtrise de l'organisation de la forme, une écriture thématique proche du Lied ainsi qu'une grande profondeur d'expression, l'affinemment de l'écriture orchestrale ou la tendance à individualiser encore plus les œuvres dans leur singularité. Enfin, au cours des deux séjours londoniens du début des années 1790, le style du compositeur se décanta et s'affirma encore plus nettement. C'est sur cette toile de fond que se profilent les six dernières messes – appellées généralement «offices solennels» – composées entre 1796 et 1802: ces œuvres constituent, au même titre que *La Création* ou *Les quatre saisons*, non seulement un point culminant de l'activité de Haydn, mais représentent également, d'une manière plus générale, «par leur homogénéité, le fleuron du classicisme dans le domaine de la musique religieuse». Dans ces messes, qui comptent d'ailleurs parmi ses dernières compositions, Haydn a magistralement réussi la synthèse des «traditions de la musique baroque de l'ancienne Autriche [...] avec son propre et ultime style symphonique».

La Messe en Ré mineur (Hob. XXII:11) que nous éditons ici fut composée au cours de l'été 1798, donc entre les deux derniers oratorios. Il s'agit du troisième des «offices sollennels» de Haydn. A en juger les dates portées sur l'autographe (10 juillet – 31 août), Haydn composa cette œuvre en moins de huit semaines. La partition ne présente aucun titre particulier, mais dans le catalogue autographe des esquisses l'œuvre est enregistrée en tant que Missa in Angustiis. Ce nom – Messe du temps des angoisses, de la détresse – reflète la situation politique que connaissait alors l'Europe lors des Guerres de coalition. Deux ans au paravant déjà, avec sa Missa in tempore belli, dite aussi «Paukenmesse» («Messe des timbales»), Haydn faisait allusion aux temps de guerre. La présente œuvre est cependant généralement connue sous le titre de «Messe de Nelson»: la légende veut que le compositeur, apprenant la victoire de Nelson sur les Français alors qu'il travaillait au Benedictus, aurait alors introduit les retentissantes sonneries de trompette (mes. 122 ss.). En réalité, ce n'est que quelques semaines plus tard que Haydn aurait pu prendre connaissance de la victoire d'Aboukir. On considèrera dès lors les fanfares de trompettes comme une allusion tout à fait générale aux circonstances belliqueuses de l'époque et moins comme une réaction à tel ou tel évènement. L'intitulé «Messe de Nelson» peut toutefois être légitimée par le fait que la composition avait également été exécuté lors de la visite de l'amiral anglais à Eisenstadt. Les autres appellations que l'on rencontre parfois dans les pays d'expression anglaise («Imperial Mass», «Coronation Mass») sont en revanche dépourvues de tout fondement historique.

L'orchestration de la «Messe de Nelson» a déjà fait l'objet de bien des commentaires. Il est établi que l'orchestration d'origine comprenait non seulement l'orgue et des instruments à cordes, mais également trois trompettes et des timbales. La troisième trompette n'a cependant qu'une simple fonction de renfort et n'apparaît qu'au Kyrie et au Benedictus. A plusieurs endroits de la messe, l'orgue abandonne sa fonction d'instrument de continuo pour intervenir comme soliste. Selon la volonté même du compositeur, ces parties d'orgue entièrement rédigées devaient remplacer les parties des instruments à vents de la famille des bois et les cors, instruments dont il ne disposait pas à l'époque de la composition de cette messe. C'est du moins ce qu'atteste une lettre de Griesinger à la maison d'édition Breitkopf & Härtel du 4 décembre 1802 dans laquelle est question de la préparation de l'édition princeps de la «Messe de Nelson»:

> Haydn m'a dit, que dans la messe dont vous parlez, il avait en fait confié les instruments à vent à l'orgue, parce qu'à l'époque le Prince Esterhazy avait congédié les joueurs d'instruments à vent. Il vous conseille cependant de transcrire pour les instruments à vent tout ce qui se présente comme obligé dans la partie d'orgue et de le faire imprimer ainsi.

En effet la messe fut éditée chez Breitkopf en 1803 avec un élargissement de la formation aux vents: l'arrangeur de cette instrumentation pourrait avoir été August Eberhard Müller, qui fut par la suite cantor de St. Thomas de Leipzig. Les parties supplémentaires pour flûte, deux hautbois, deux clarinettes, basson et deux cors figurent cependant également parmi le matériel d'exécution conservé à Eisenstadt et dont l'état le plus ancien remonte à l'époque de Haydn. Les parties additionnelles pour les vents ne proviennent très vraisemblablement pas du compositeur lui-même, mais de son successeur, Johann Nepomuk Fuchs: elles pourraient cependant encore avoir été composées sous les yeux de Haydn et incarnent depuis lors l'«ancienne tradition d'Eisenstadt». Ces parties gravées en petites notes sont isolées dans la présente édition par une ligne de partage en pointillés. Il n'est cependant pas indispensable d'exécuter la «Messe de Nelson» avec des effectifs élargis: l'instrumentation originale possède en effet son charme propre dans la mesure où cette œuvre, avec ses effectifs relativement réduits, constitue une exception particulièrement «séduisante du point de vue de l'exécution» au sein des dernières messes de Haydn.

Le Kyrie de la Missa in Angustiis est en un seul mouvement; en dépit de la diversité des articulations internes, il présente une forte unité musicale. De puissantes parties chorales (tantôt à l'unisson, tantôt fuguées, tantôt aux relations harmoniques fortement tendues), de brefs épisodes lyriques, la virtuosité du soprano solo, enfin certains accents de fanfare confèrent à ce mouvement une dimension solennelle et majestueuse.

Haydn observe une grande économie de moyens dans le Gloria. Le premier mouvement repose essentiellement sur deux idées musicales; la première apparaît avec le «Gloria in excelsis», la seconde avec l'«et in terra pax». Les deux idées reviennent à plusieurs reprises par la suite (cf. le thème du «Gloria» réapparait sur «Gratias agimus» ou «Domine Deus, Rex coelestis», celui de l'«et in terra pax» sur «Domine Deus, Agnus Dei»). Ces deux idées sont souvent considérablement transformées et parfois même présentées de manière com-

binée (cf. le motif en accord brisé – aux violons – de l'«et in terra» au passage «Laudamus te» ainsi qu'aux mesures 97, 98). Comme bien d'autres parties de cette messe, le début du Gloria est organisé selon un principe responsorial; le chœur répète en effet des invocations qui ont été entonnées au paravant par une voix solo. Le premier «Gloria in excelsis» a d'abord été exposé par le soprano; cela répond à un usage largement répandu qui rappelle l'annonce faite par l'ange au cours de la nuit de Noël. Le troisième mouvement du Gloria reprend les substances thématiques que nous venons d'évoquer et comporte par ailleurs la traditionnelle fugue du «Cum Sancto spiritu». Cette pièce de l'ordinaire est centrée autour des supplications du «Qui tollis»: leur déclamation empressée par un solo de basse auquel répond le chœur et l'association d'un instrument soliste rappellent le mouvement qui correspond à celui-ci dans la «Paukenmesse» de Haydn. Signalons enfin les étonnantes coïncidences entre les supplications du Qui tollis et celles du Kyrie de la présente composition (cf. par exemple, mes. 22–23 du Kyrie et Gloria mes. 154–155).

Le premier mouvement du Credo se présente sous la forme d'un canon à la quinte réalisé respectivement entre les parties de soprano et de ténor et d'alto et de basse, accompagné par les instruments. Il est évident que l'implacable rigueur d'un tel procédé d'écriture correspond au plan musical à l'inébranlable certitude des dogmes de la foi exprimés par le texte. Si l'on crédite le compositeur d'avoir signé à l'aide de ce procédé un acte de foi personnel, l'omission l'«Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum» relève plutôt, semble-t-il, d'un oubli que d'une intention délibérée (de même, plus loin, le bref passage «qui ex Patre Filioque procedit» n'a pas été mis en musique). Le début choral du Credo semble épouser le ductus de la mélodie grégorienne. – Dans le mouvement qui suit, on notera que l'«Et incarnatus» porte l'empreinte du Lied, et contraste ainsi avec la section du «Crucifixus». Le mouvement final de cette partie de l'ordinaire qui commence avec l'«Et resurrexit» tire tout son effet d'une part des multiples répétitions de la conjonction «et»: il s'agit là d'un trait d'écriture très individuel comparable aux affirmations répétées du «credo» que l'on connaît par d'autres messes. La promesse de la vie éternelle («Et vitam venturi saeculi») est d'un effet particulièrement impressionnant: la mélodie qui fleurit au supérius avec son accompagnement mesuré est une allusion au bonheur de l'au-delà. Selon un usage répandu, la confirmation de la foi dans une seule église («Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam») est également exprimée en musique par un unisson du chœur. Le compositeur a cependant renoncé à la traditionnelle fugue finale.

Conformément aux usages de l'époque, le Sanctus s'ouvre sur une partie lente et solennelle; le tempo ne devient vif qu'à partir du «Pleni sunt coeli»; l'«Osanna» (Hosanna) subit souvent un traitement polyphonique très aéré et revient sans modification après le Benedictus. Toutes ces caractéristiques se retrouvent également dans la «Messe de Nelson» où le «Pleni» rappelle de toute évidence celui de la Messe de St. Nicolas de Haydn. – Tandis que dans les «simples» messes dominicales le Sanctus et le Benedictus sont chantés sous une forme relativement brève, au cours des messes solennelles ont ne chantait le Benedictus qu'après le canon. Les compositeurs pouvaient ainsi donner libre cours à leur talent en allongeant la mise en musique de ce texte. Le lyrisme de l'introduction et la force dramatique qui anime le développement du Benedictus de la Missa in Angustiis, font de ce mouvement l'un des moments les plus forts de l'ensemble de l'œuvre: on peut parfaitement imaginer que l'extraordinaire rayonnement de ce mouvement a également contribué à la genèse de la légende évoquée plus haut.

Dans l'Agnus Dei, Haydn commence par exposer l'ensemble du texte par des voix solistes; le mouvement lent et la profondeur de la mélodie correspondent à la prière d'intercession du modèle. La fugue du «Dona nobis pacem» qui suit immédiatement, propose une solution particulièrement convaincante à l'éternel problème compositionnel que pose ce dernier mouvement de messe: d'une part, la vivacité du mouvement, le rythme syncopé du thème et d'autres éléments traités sous forme de strette confèrent à ce mouvement une véritable fonction de finale; d'autre part, les appels de paix inserrées à l'intérieur du mouvement a cappella (mes. 103 ss.) ne font pas oublier la relation textuelle. Ces effets de contraste donnent à l'Agnus Dei un caractère comparable à celui des mouvements précédents: l'ensemble de la Missa in Angustiis est une œuvre d'église marquée par un tel sérieux, une telle passion et une telle intensité dramatique, qu'elle est, selon Kantner, «l'œuvre peut-être la plus dramatique de Haydn».

Geesthacht/Elbe, juin 1989 Wolfgang Hochstein
Traduction: Christian Meyer

Indications pour l'exécution

L'exécution des ornements ne pose guère de problème dans cette messe. Les appogiatures prennent ici, conformément à l'habitude, la moitié de la valeur de la note principe. Certains passages font toutefois exception à cette règle: dans les mesures 18, 23 et 24 du Gloria, l'appogiature dans les parties vocales apparaît à chaque fois à la place de la note principale (on exécutera par conséquent ces passages comme la version du ténor à la mesure 19): la reproduction écrite vaut également pour la mesure 20 de l'Agnus Dei, où ce passage doit être arrangé conformément à la mesure 21. Les appogiatures de la mesure 101 de l'Et incarnatus et mesure 71 du Benedictus devraient être chantées comme des doubles croches; à la mesure 100 du Benedictus en revanche elles seront plutôt chantées comme des croches par conformité avec le violon I.

Dans la version d'orchestre élargie, les parties que Haydn avait originellement destinées à l'orgue obligé sont reprises pour l'essentiel par les vents de la famille des bois et les cors. Lors d'une exécution de la «Messe de Nelson» avec la totalité de la formation des vents il est donc conseillé de ne plus jouer les parties d'orgue solistes. Les sections concernées par ces modifications sont, en particulier, les passages dus au compositeur et qui sont, à ce titre, imprimés en grandeur normale dans la portée supérieure de la partie d'orgue de cette édition. Il est recommandé de ne jouer ici que la partie de basse de l'orgue et d'omettre la voix supérieure (main droite):

KYRIE	mes. 80–83 (éventuellement aussi 2–10, 16–27, 99–110, 143–147, 153–fin)
GLORIA	mes. 19–28.1 (éventuellement aussi 42–45) 64–67, 81–89
Qui tollis	124–142, 164–170
Quoniam	241.3–247.1
CREDO	(éventuellement la fin de l'Et incarnatus, à partir de la mesure 127)
Et resurrexit	mes. 202–205 (ou jusqu'à 207)
SANCTUS	mes. 1–4
BENEDICTUS	mes. 50–52

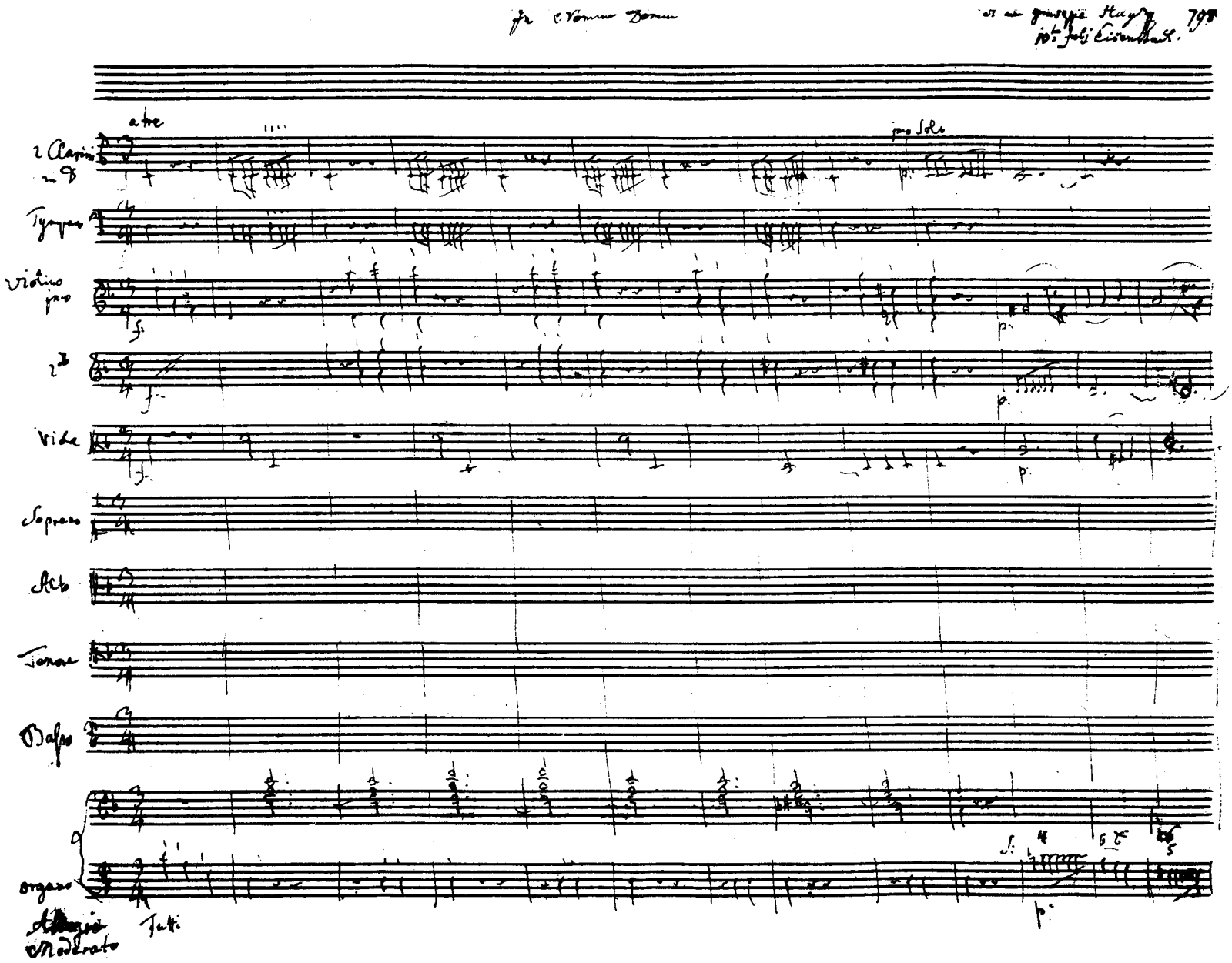


Abb. 1:
Erste Notenseite der autographen Partitur (A-Wn: Mus. Hs. 16.478) mit der Überschrift *In nomini Domini* und der Angabe *di me giuseppe Haydn (1) 798 / 10.ten Julj Eisenstadt.* Der hinter dem Namen Haydn stehende Schnörkel ist eine Abkürzung für „manu propria" (=eigenhändig).
Weitere Hinweise zu den Abbildungen finden sich unter der Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht.

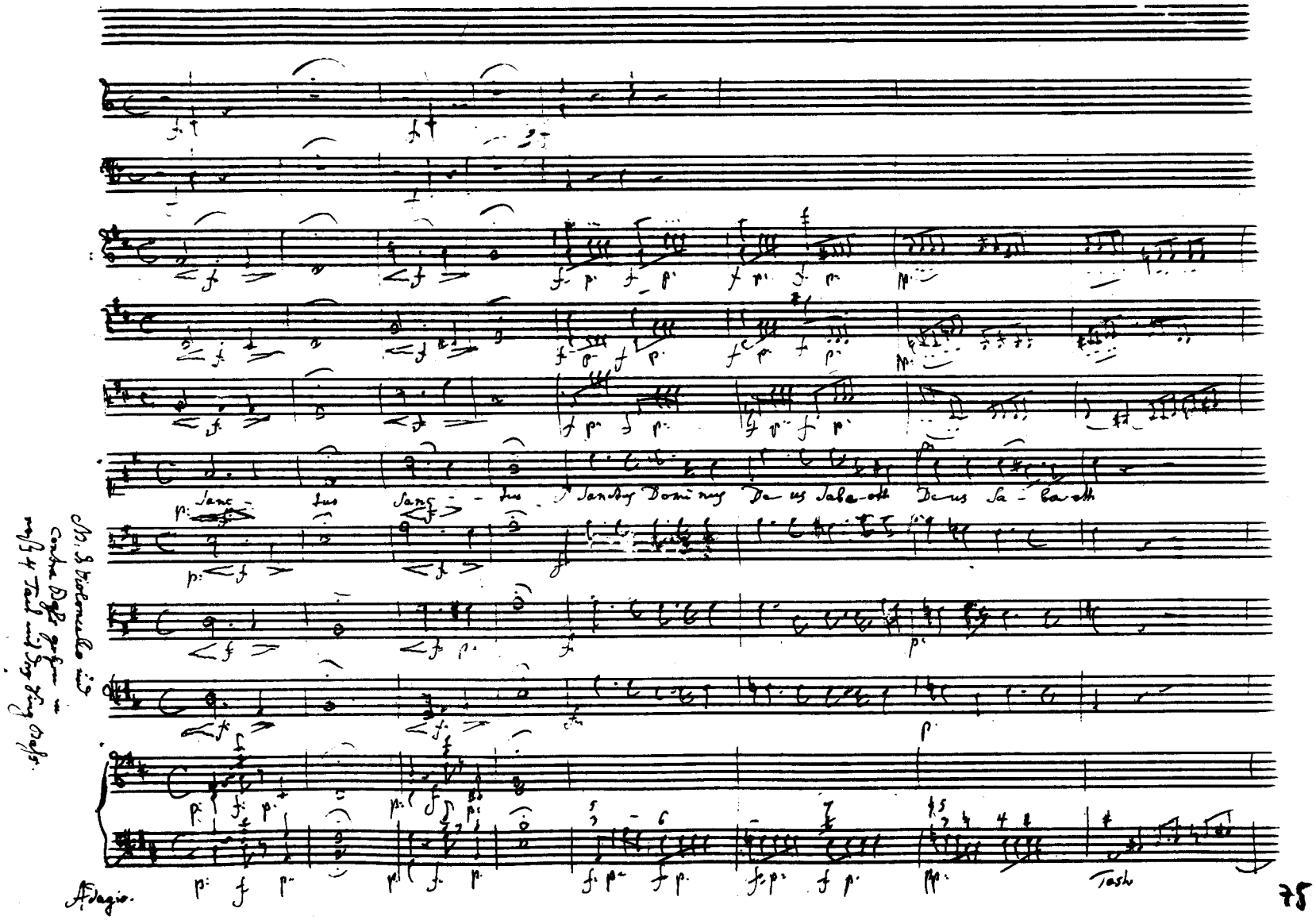


Abb. 2:
Der Beginn des Sanctus aus der autographen Partitur mit dem Vermerk *NB: Das Violoncello und / Contra Baß gehen in / (den) ersten 4 Takt mit dem Sing Baß.*

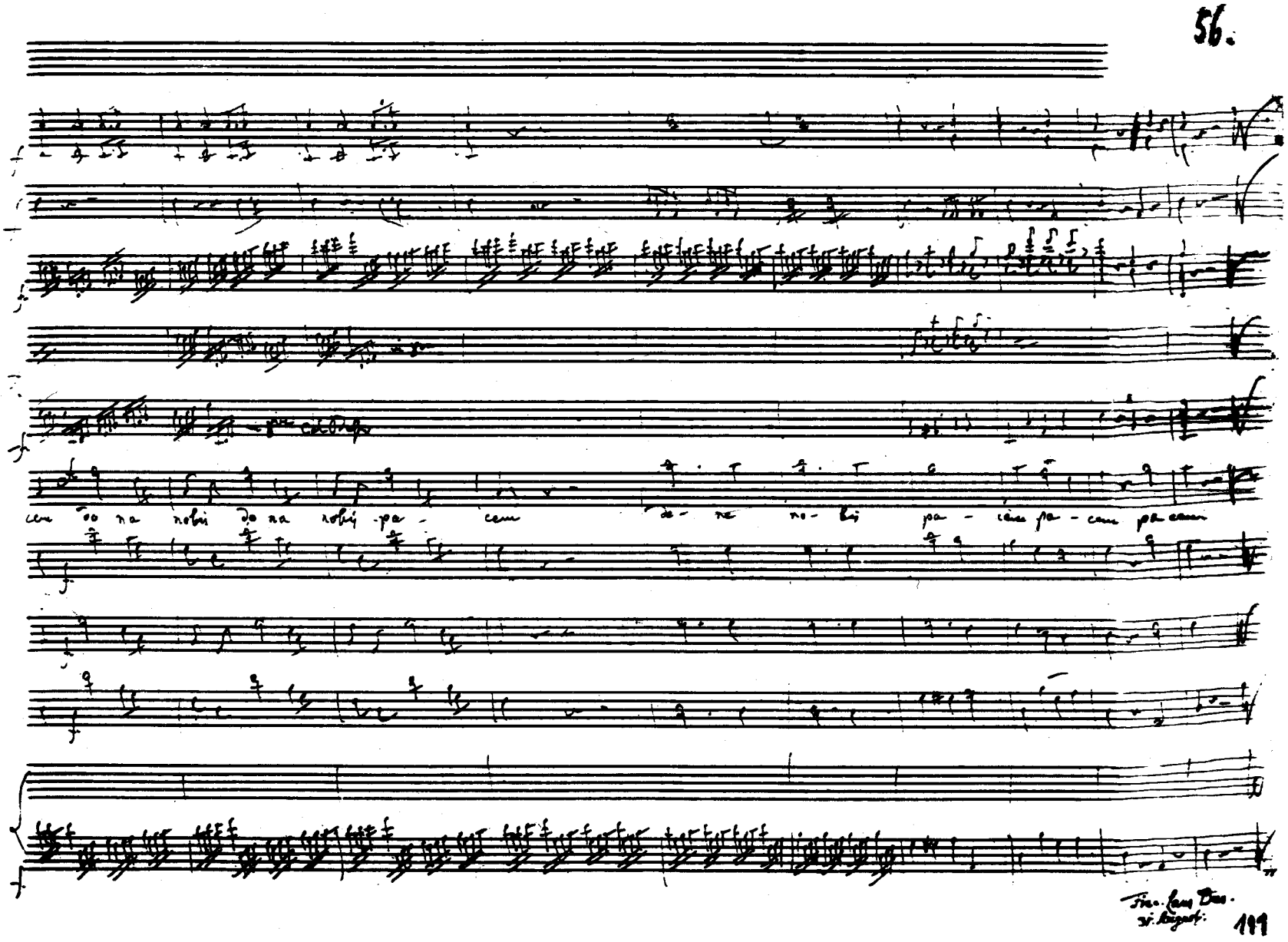


Abb. 3:
Letzte Notenseite der autographen Partitur mit der Beischrift *Fine. Laus Deo* und der Datierung *31. August* (1798).

Missa in Angustiis in d

Nelsonmesse · *Nelson Mass* (1798)

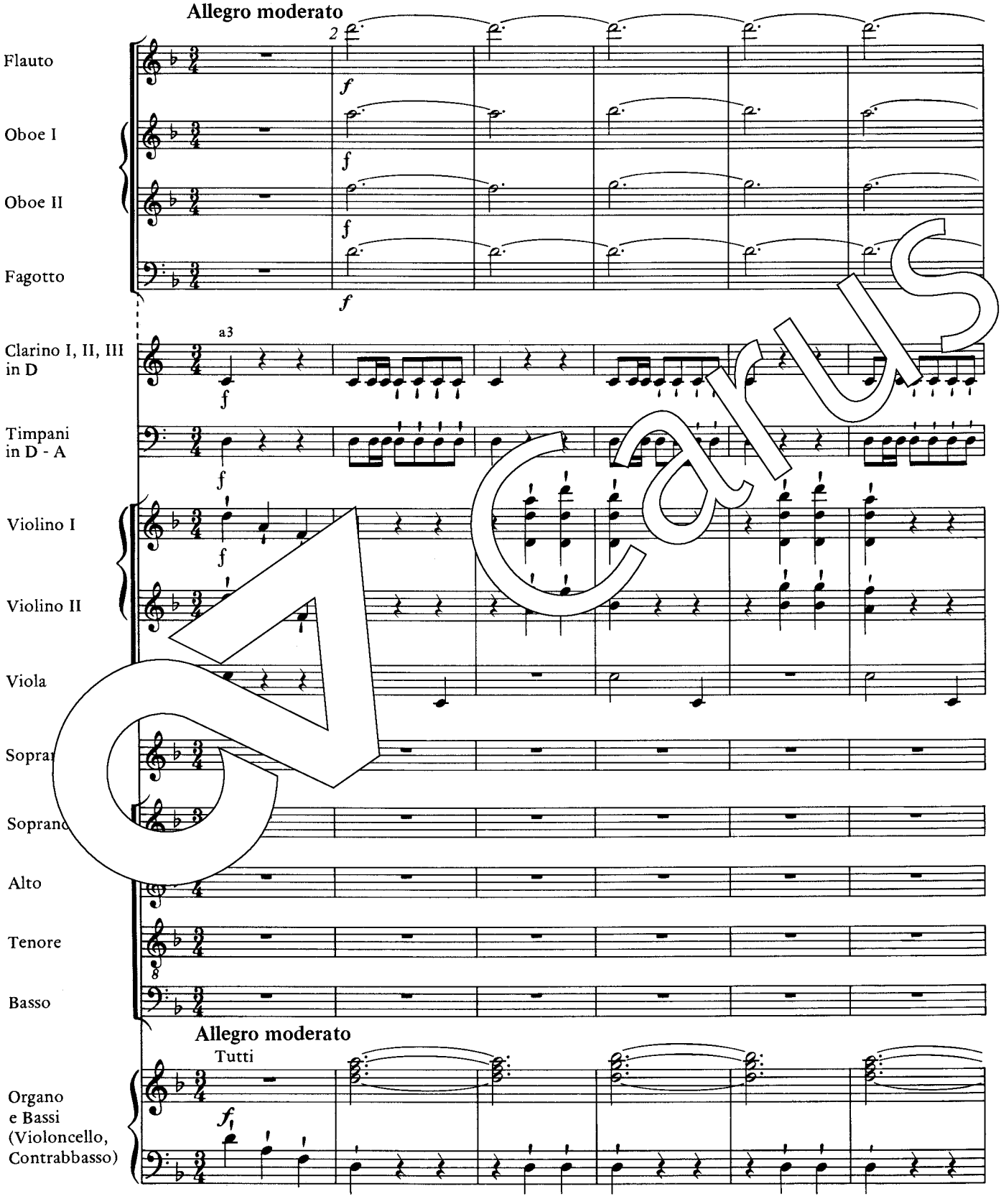
Hob. XXII:11

Kyrie

Joseph Haydn
1732–1809

1. Kyrie eleison

Allegro moderato

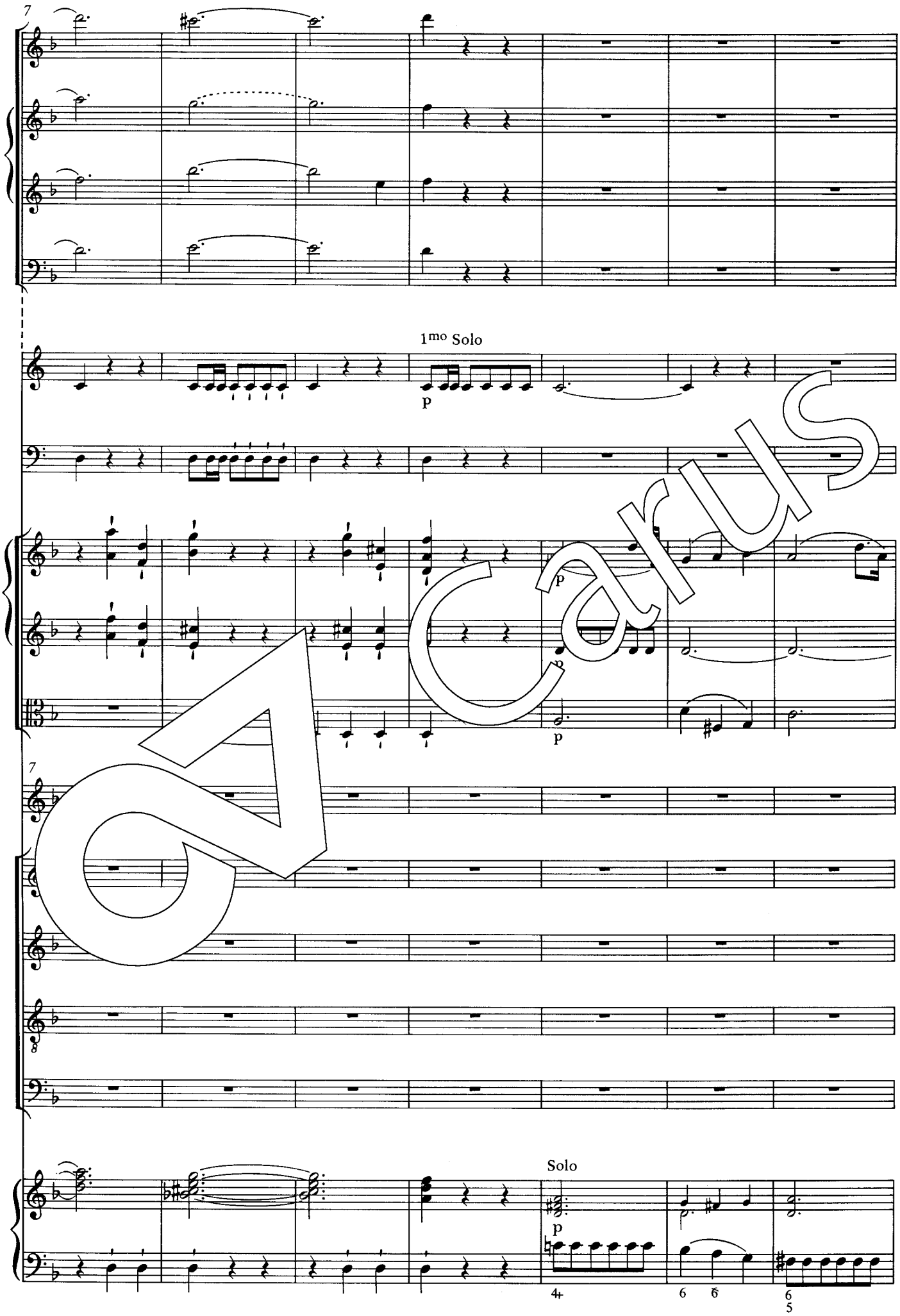


Carus

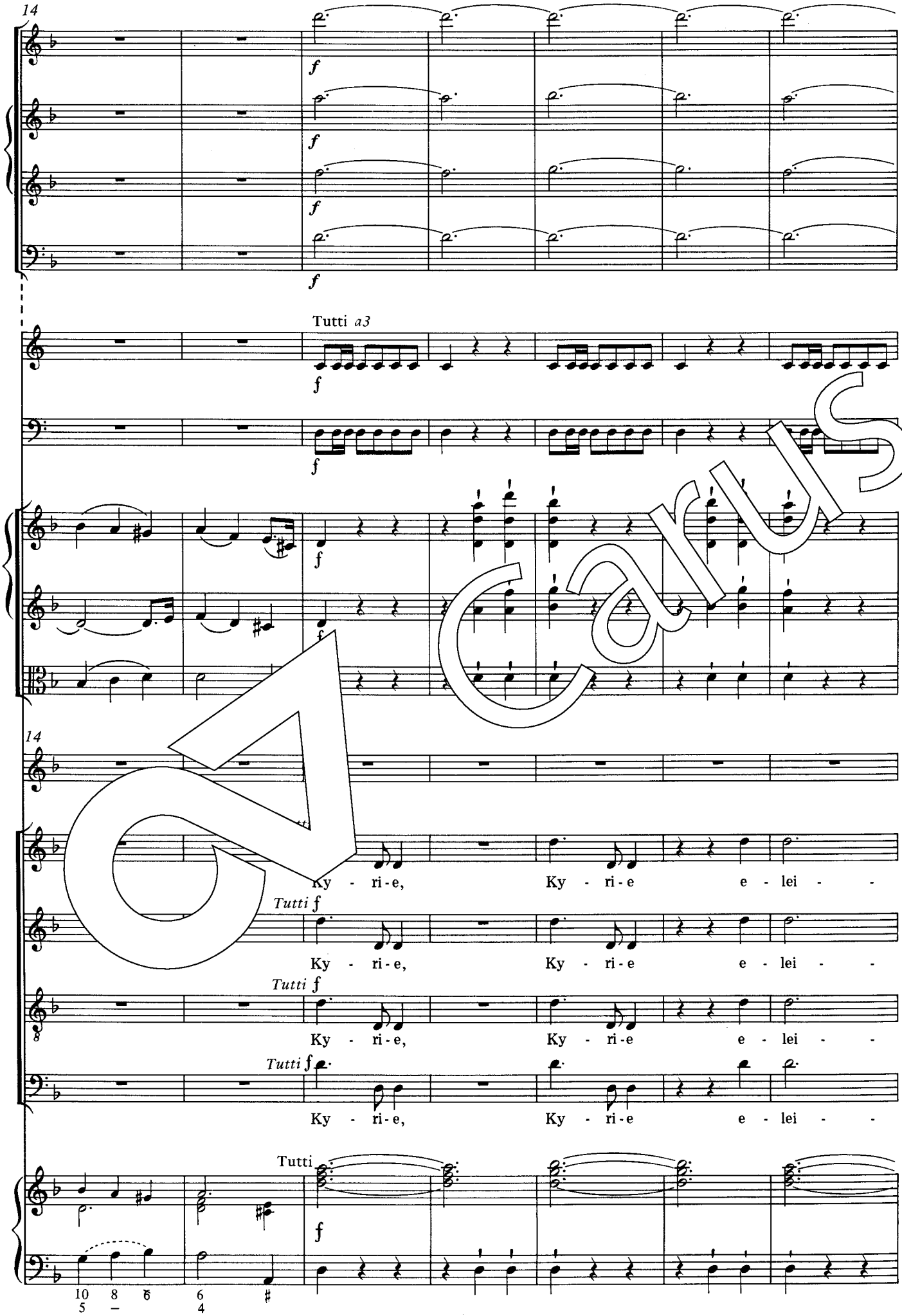
Aufführungsdauer/Duration: ca. 40–45 min.

© 1990 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.609
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten /All rights reserved / 2008 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

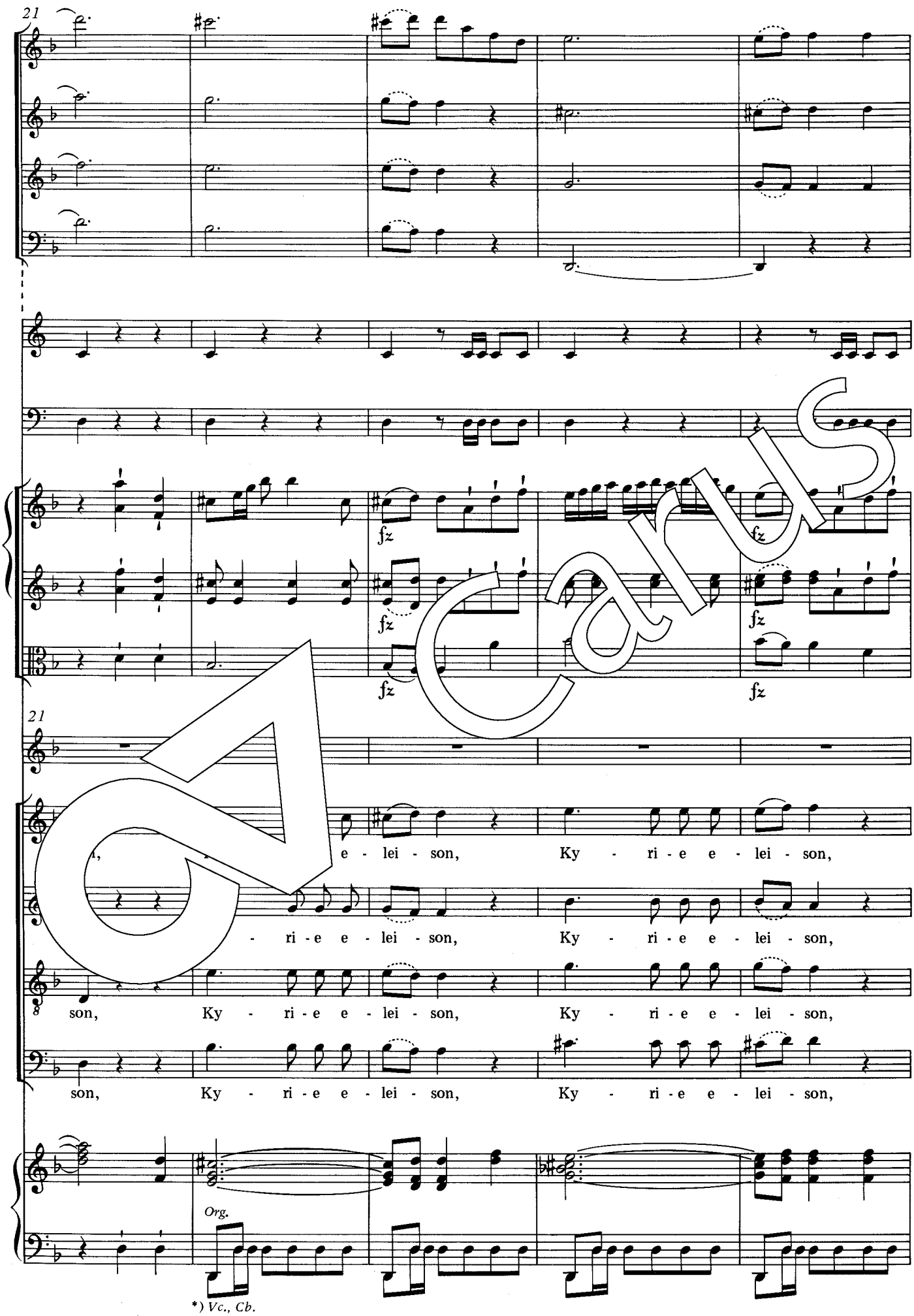
Urtext
Herausgeber und Generalbassaussetzung:
Wolfgang Hochstein



Carus


14
Tutti a3
14
Ky - ri-e, Ky - ri-e e - lei - -
Tutti f
Ky - ri-e, Ky - ri-e e - lei - -
Tutti f
Ky - ri-e, Ky - ri-e e - lei - -
Tutti f
Ky - ri-e, Ky - ri-e e - lei - -
Tutti
10 8 6 6
5 – 4 #

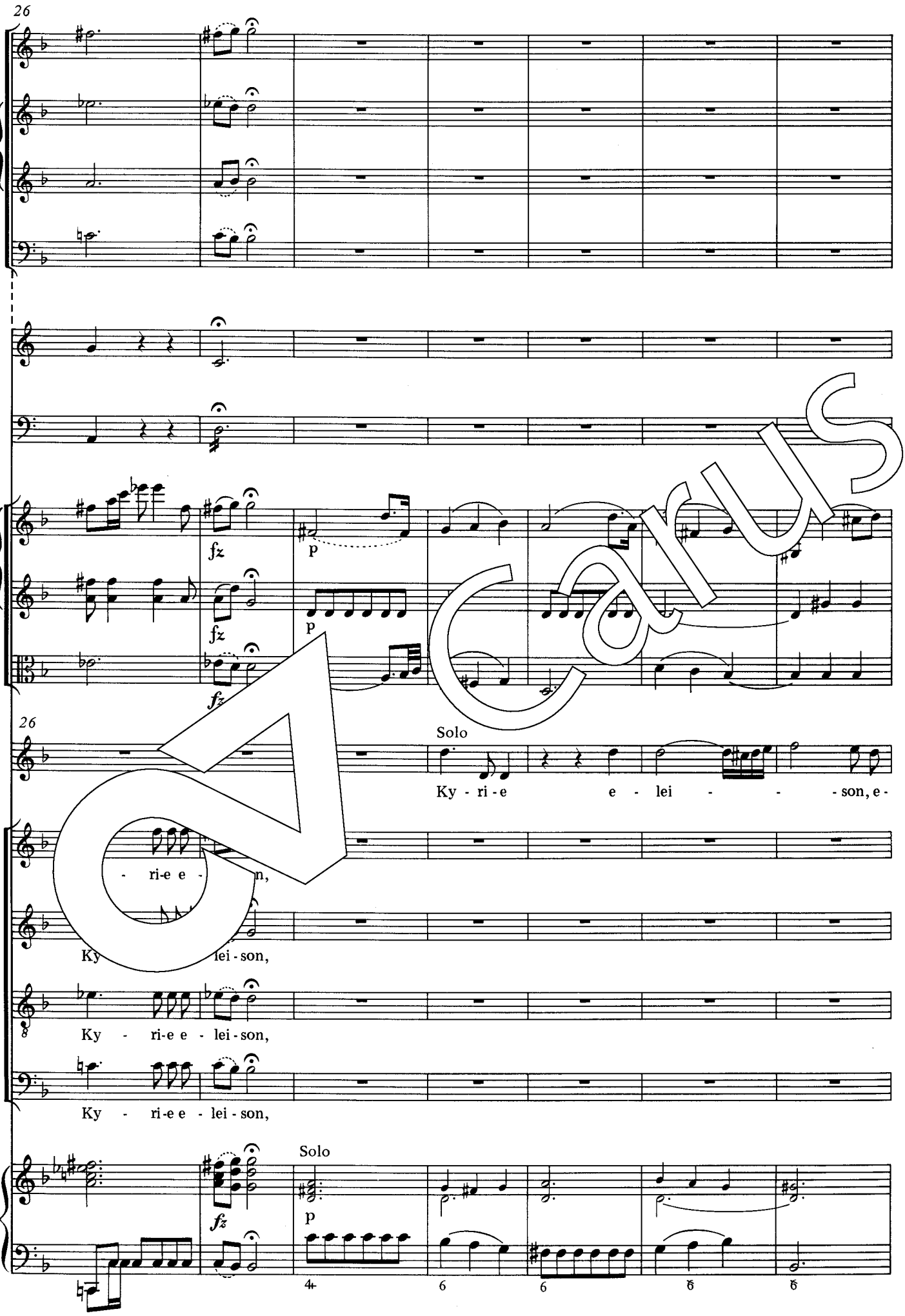
Carus



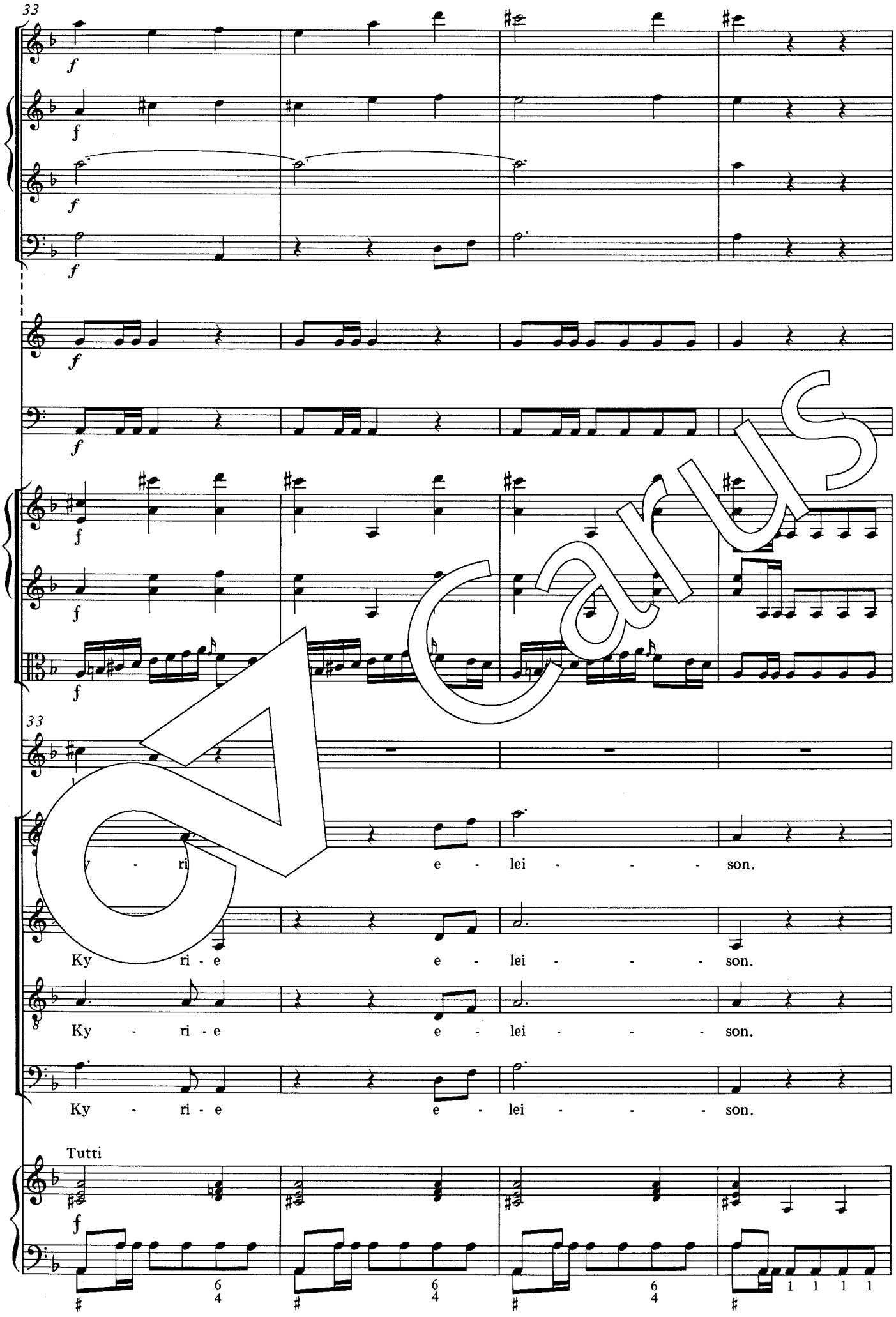
*) *Vc., Cb.*

*) *Diese Differenzierung von Orgel und Streichbässen gilt sinngemäß auch für spätere Parallelstellen.*

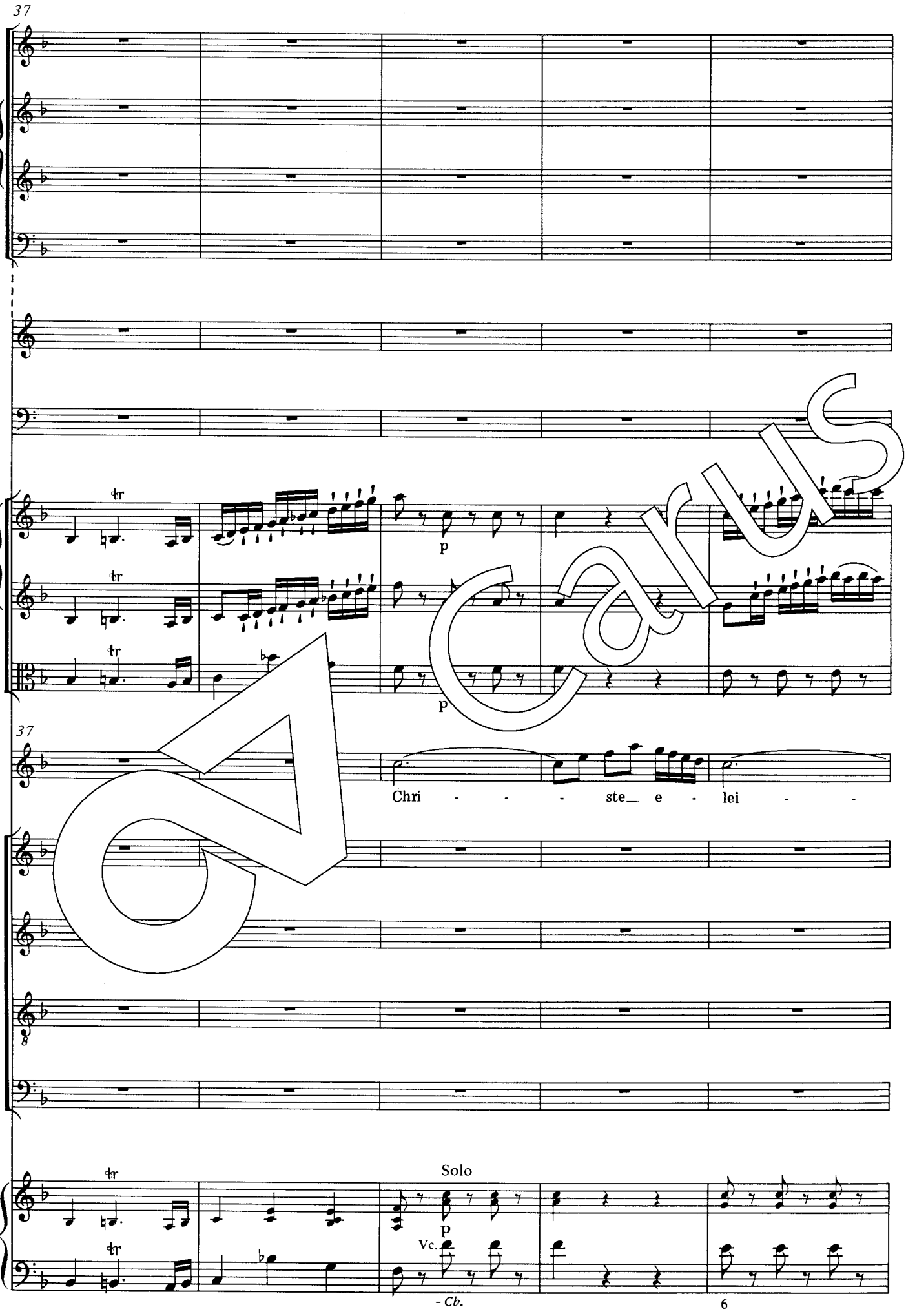
Carus


26
fz
p
fz
p
fz
26
Solo
Ky - ri - e e - lei - - - son, e -
- ri-e e - n,
Ky lei - son,
Ky - ri-e e - lei - son,
Ky - ri-e e - lei - son,
Solo
fz
p

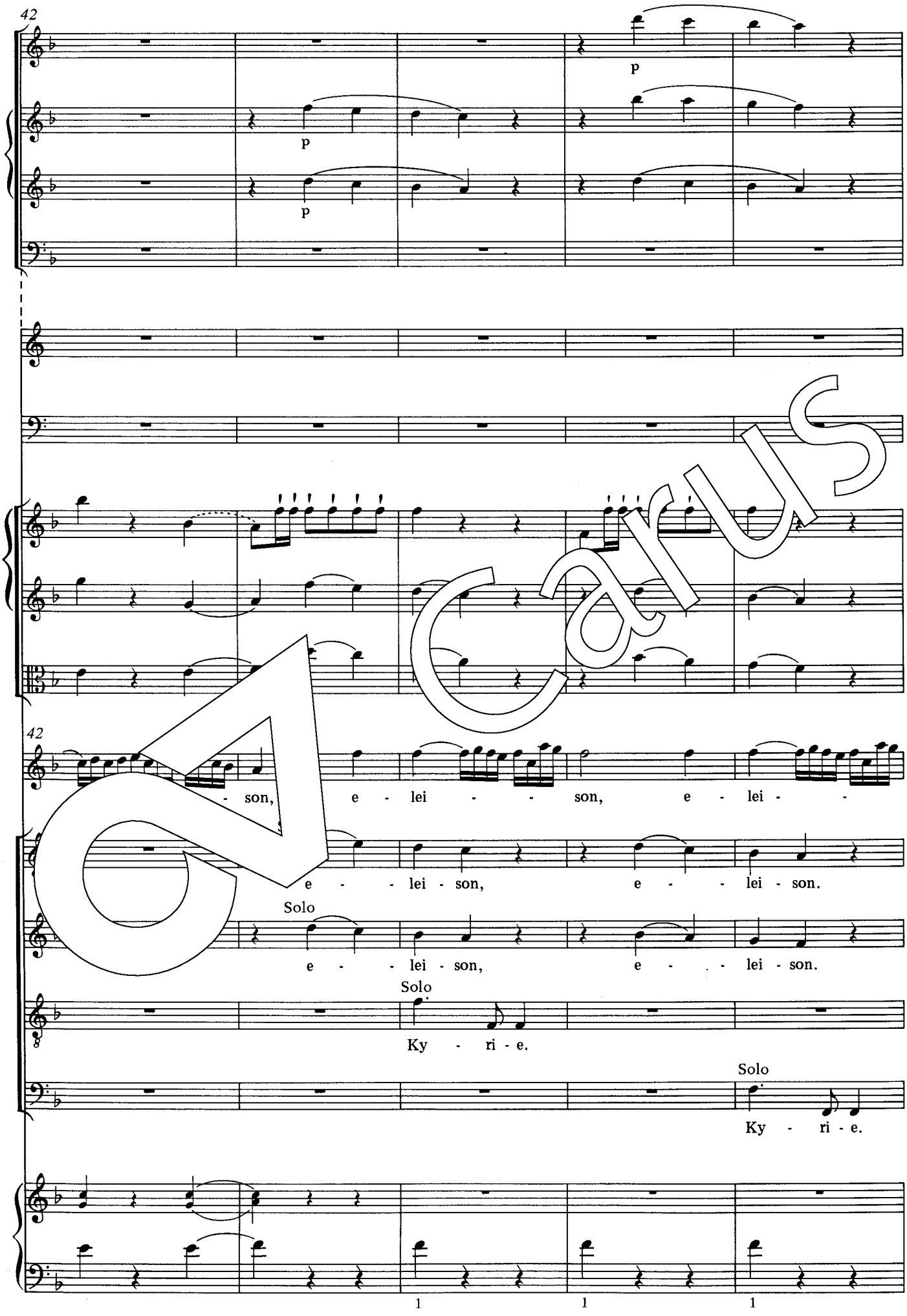
Carus


33
f
33
Ky - ri - e e - lei - - - - son.
Ky - ri - e e - lei - - - - son.
Ky - ri - e e - lei - - - - son.
Ky - ri - e e - lei - - - - son.
Tutti
f

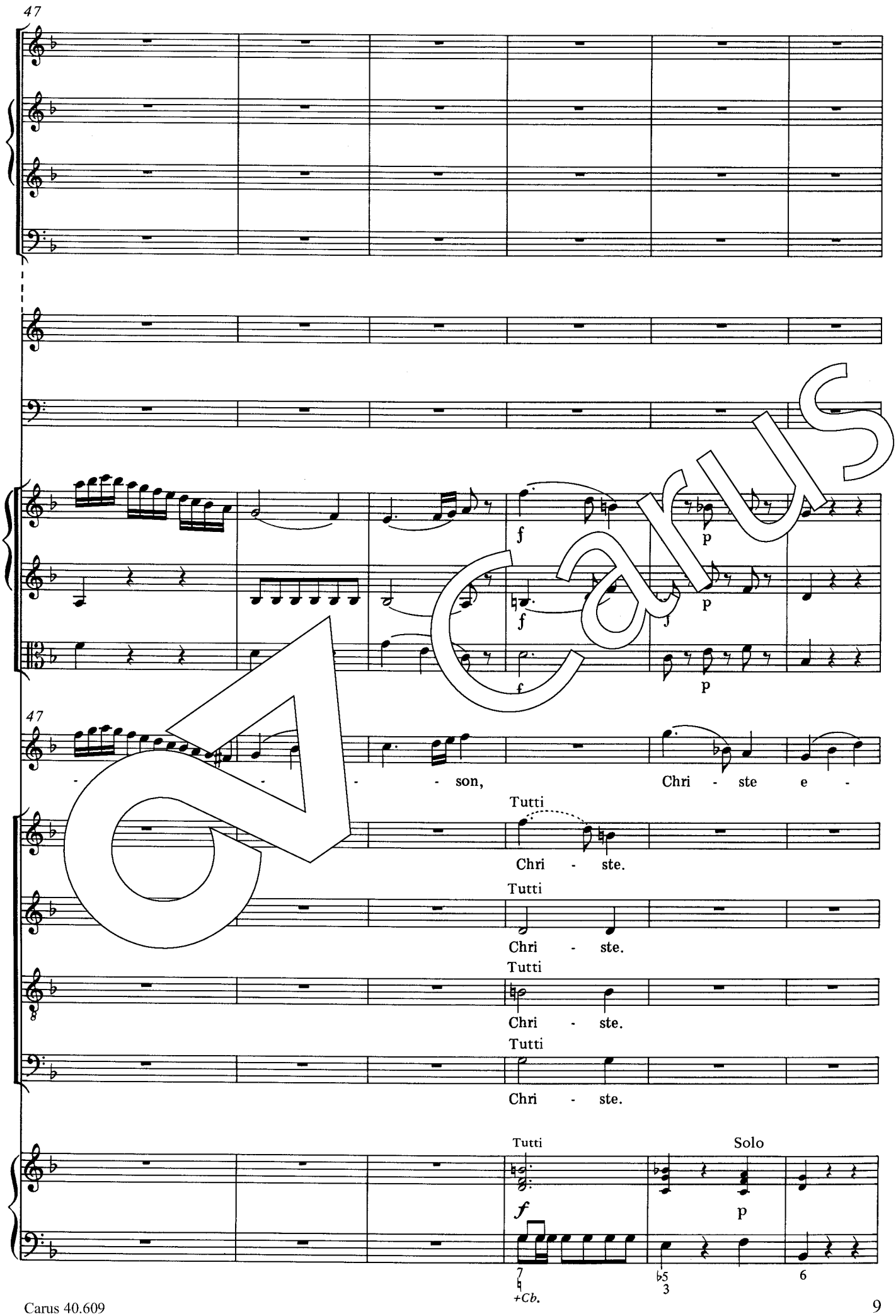
Carus



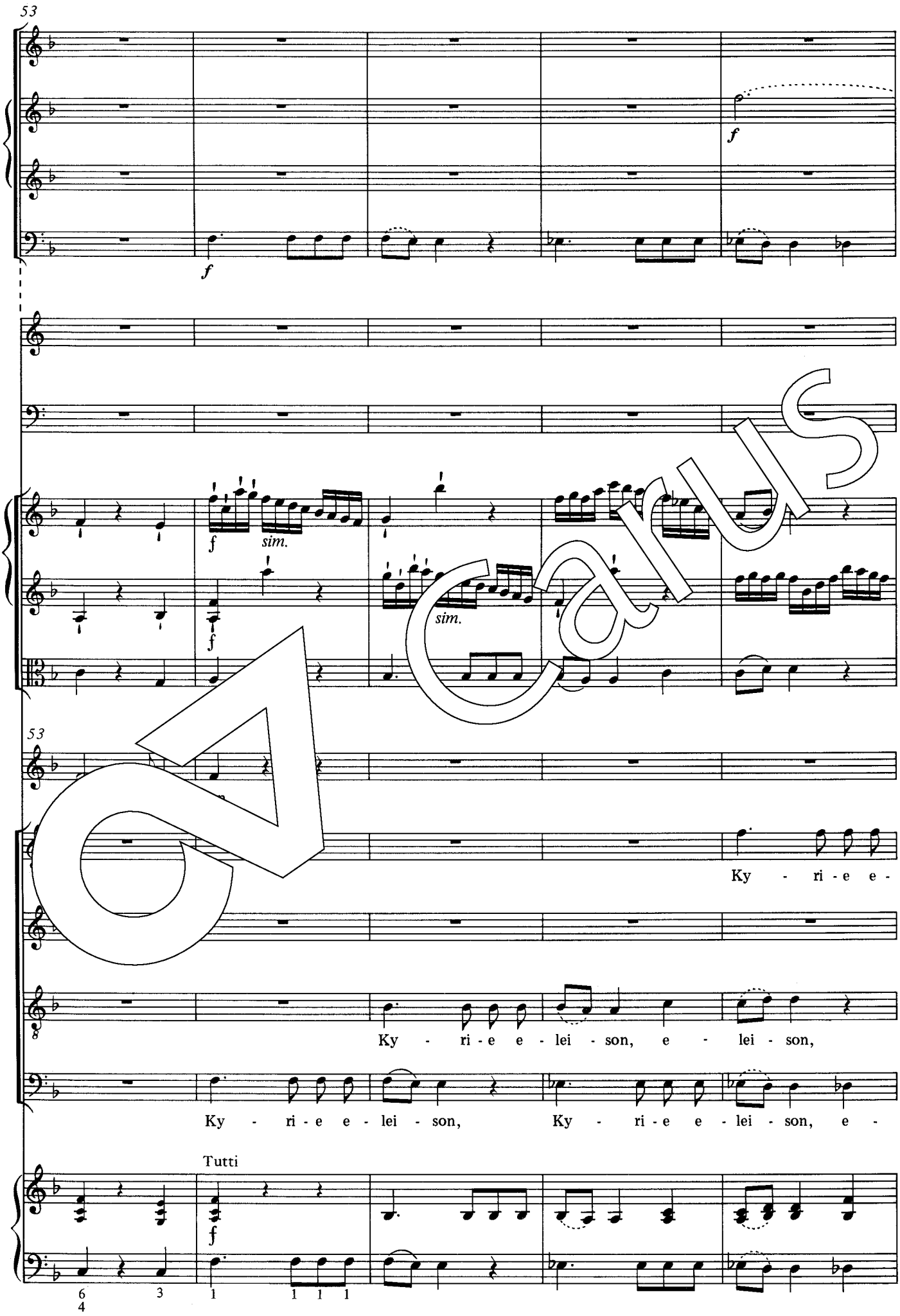
Carus


42
p
p
p
42
- son, e - lei - - son, e - lei - -
e - - lei - son, e - - lei - son.
Solo
e - - lei - son, e - - lei - son.
Solo
Ky - ri - e.
Solo
Ky - ri - e.
1
1
1

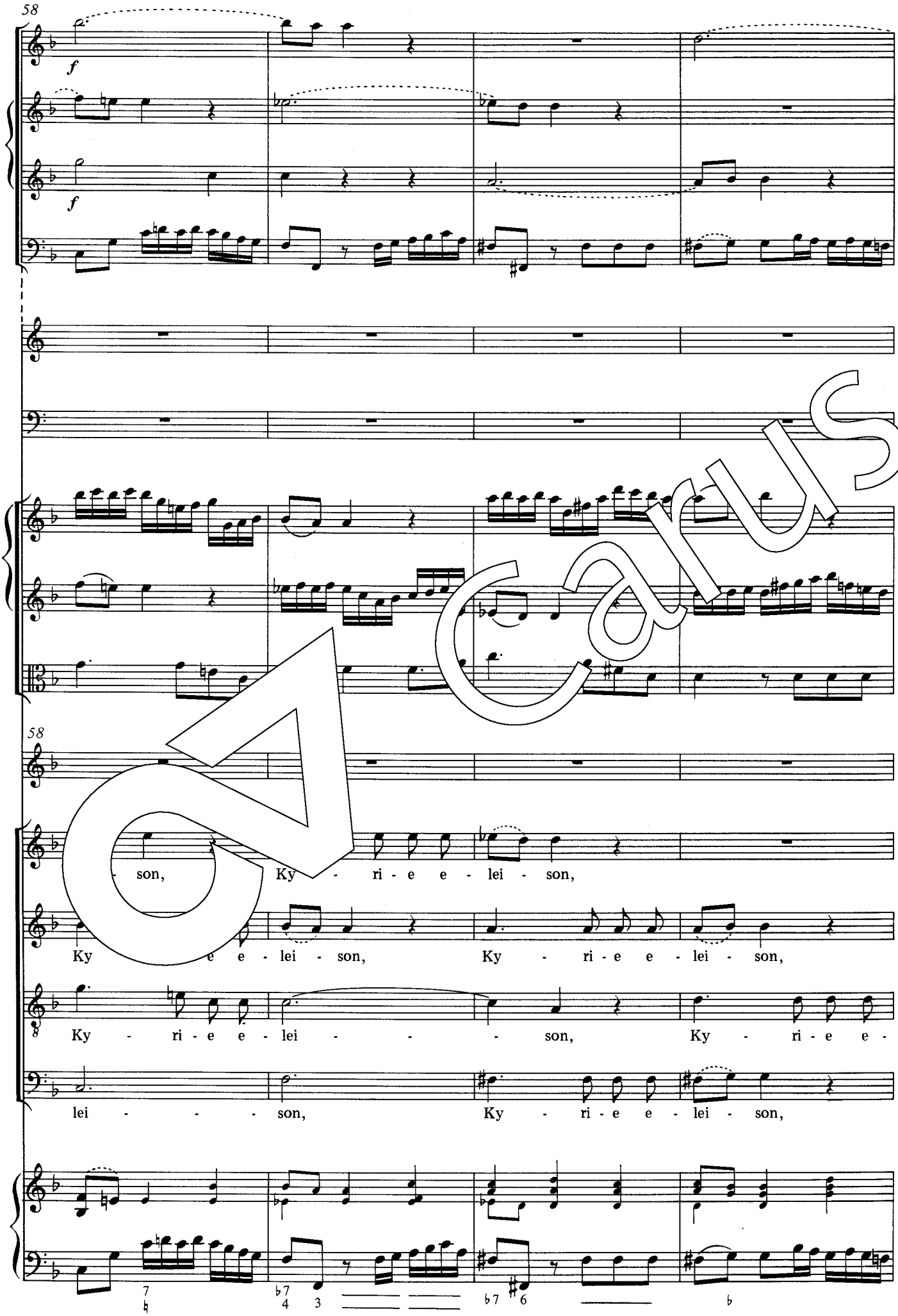
Carus


47
f
p
f
p
f
p
47
- - - - - son,
Chri - ste e -
Tutti
Chri - ste.
Tutti
Chri - ste.
Tutti
Chri - ste.
Tutti
Chri - ste.
Tutti
Solo
f
p
7
+Cb.
6
3

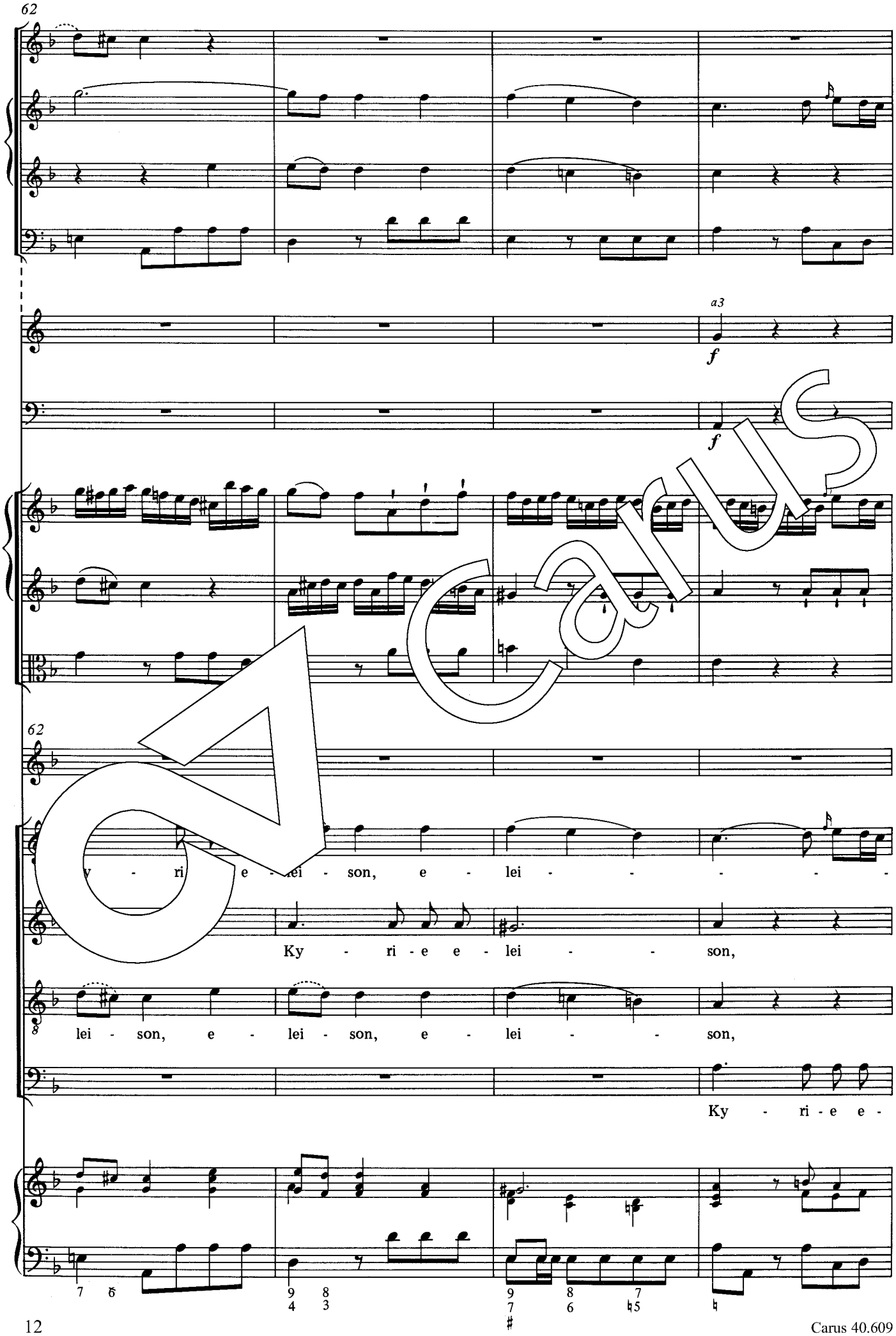
Carus


53
f
f
sim.
f
sim.
53
Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -
Tutti
f
6/4
3
1
1 1 1

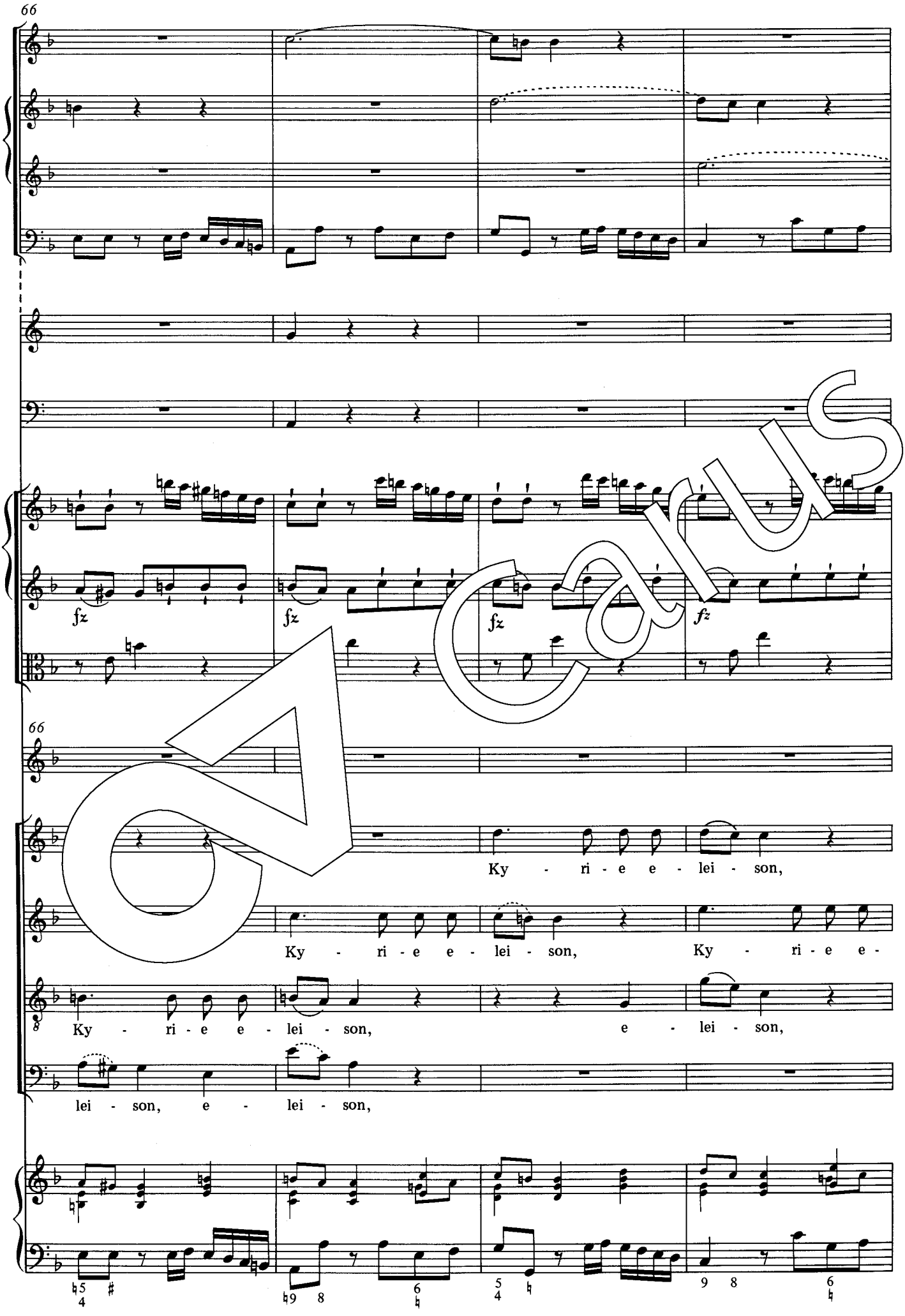
Carus


58
f
f
58
son, Ky - ri - e e - lei - son,
Ky e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - - - son, Ky - ri - e e -
lei - - - son, Ky - ri - e e - lei - son,

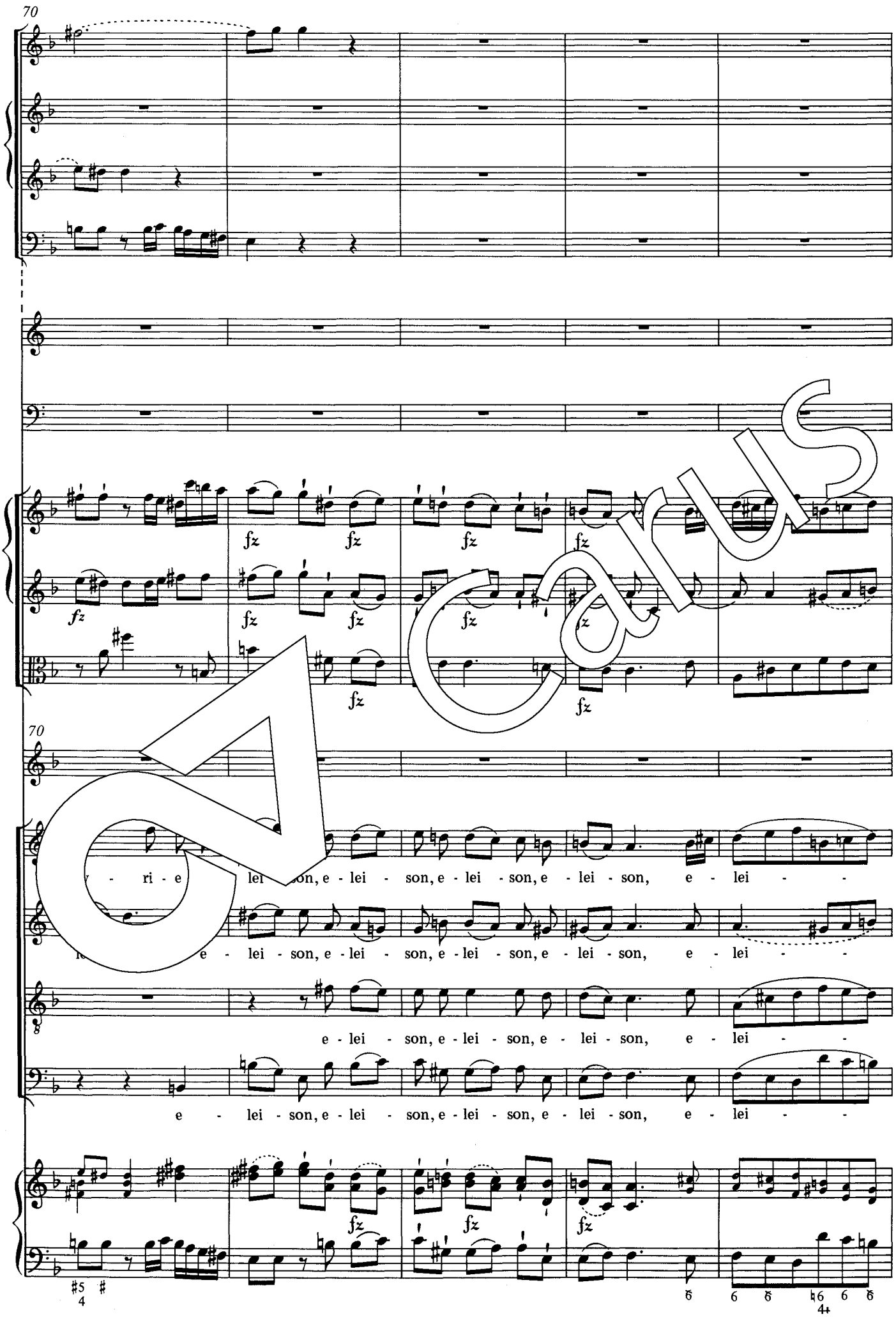
Carus


62
a3
f
f
62
y - ri e - lei - son, e - lei - - - - -
Ky - ri - e e - lei - - son,
lei - son, e - lei - son, e - lei - - son,
Ky - ri - e e -

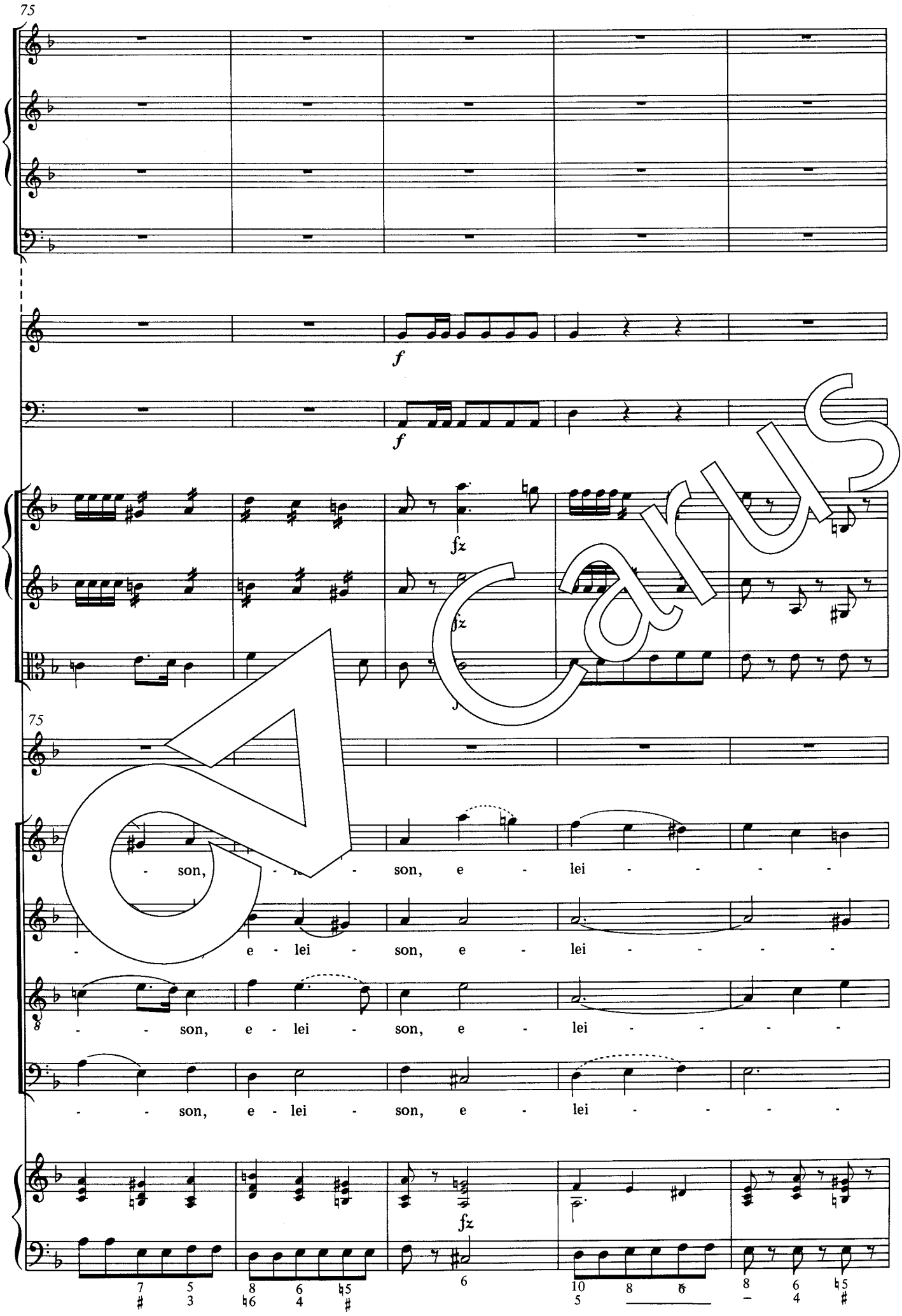
Carus


66
fz
fz
fz
fz
66
Ky - ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,
lei - son, e - lei - son,

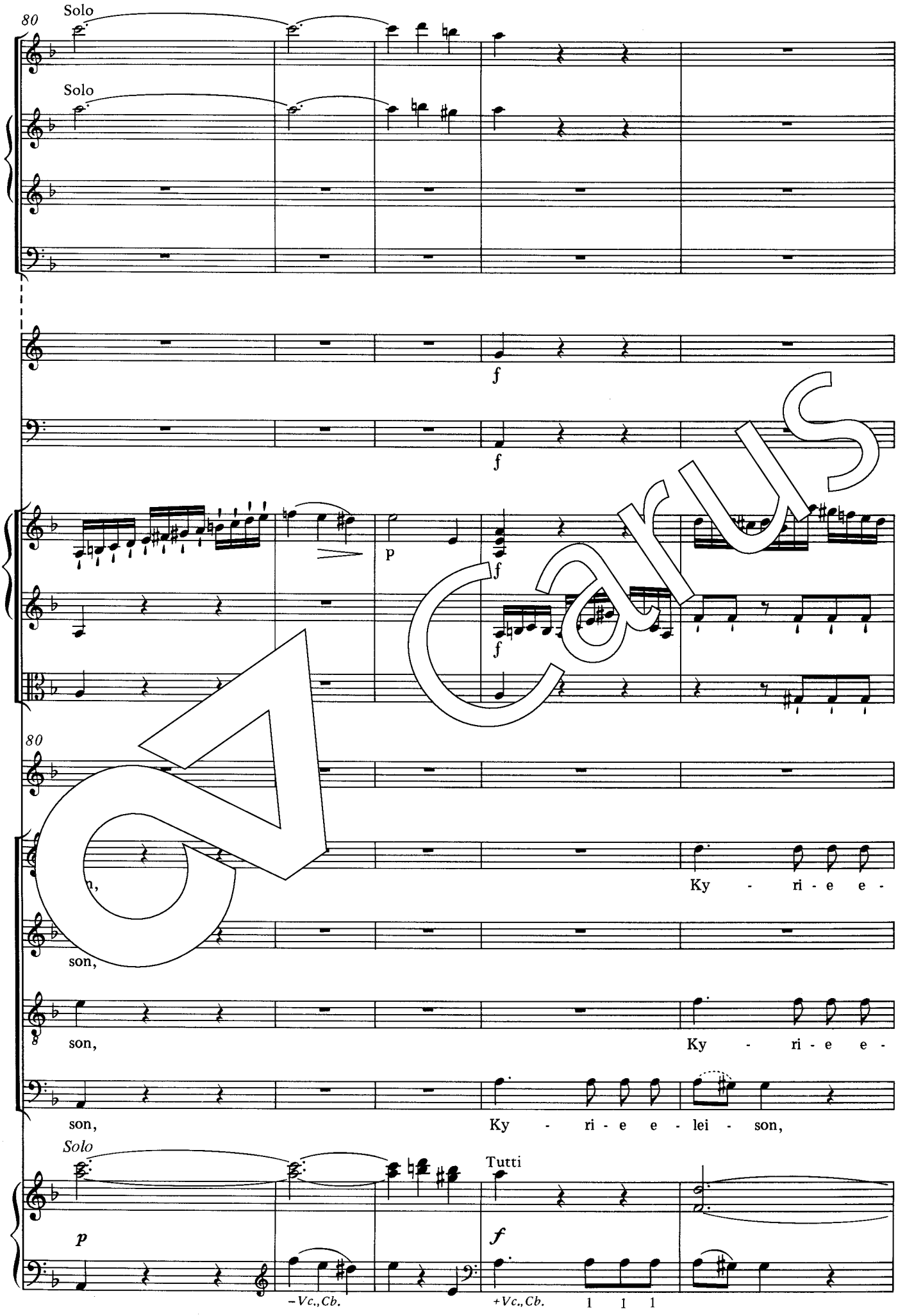
Carus


70
fz
70
ri - e
lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei -
e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei -
e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei -
e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

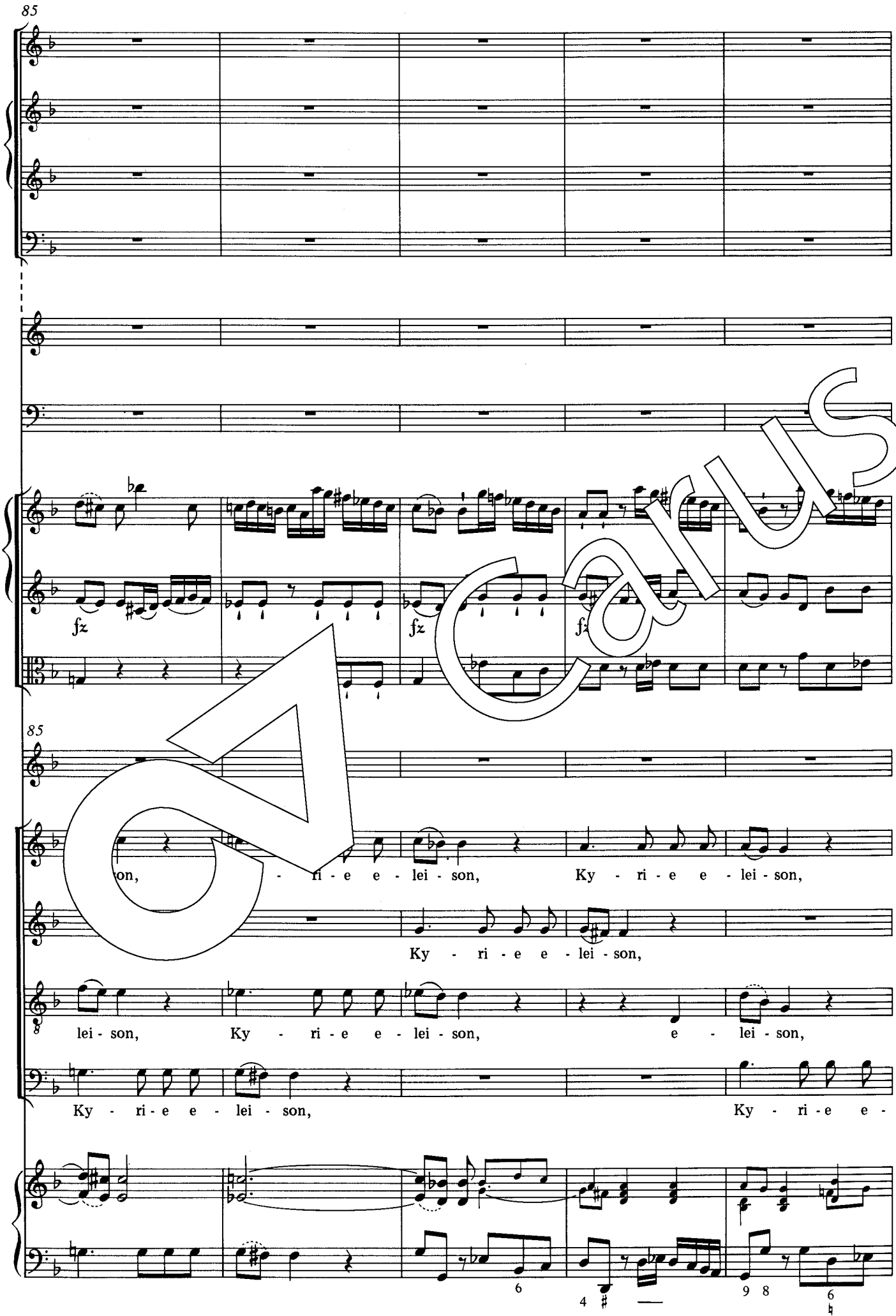
Carus


75
f
f
fz
fz
75
- son, - son, e - lei - - - -
- e - lei - son, e - lei - - - -
- - son, e - lei - son, e - lei - - - -
- - son, e - lei - son, e - lei - - - -
fz

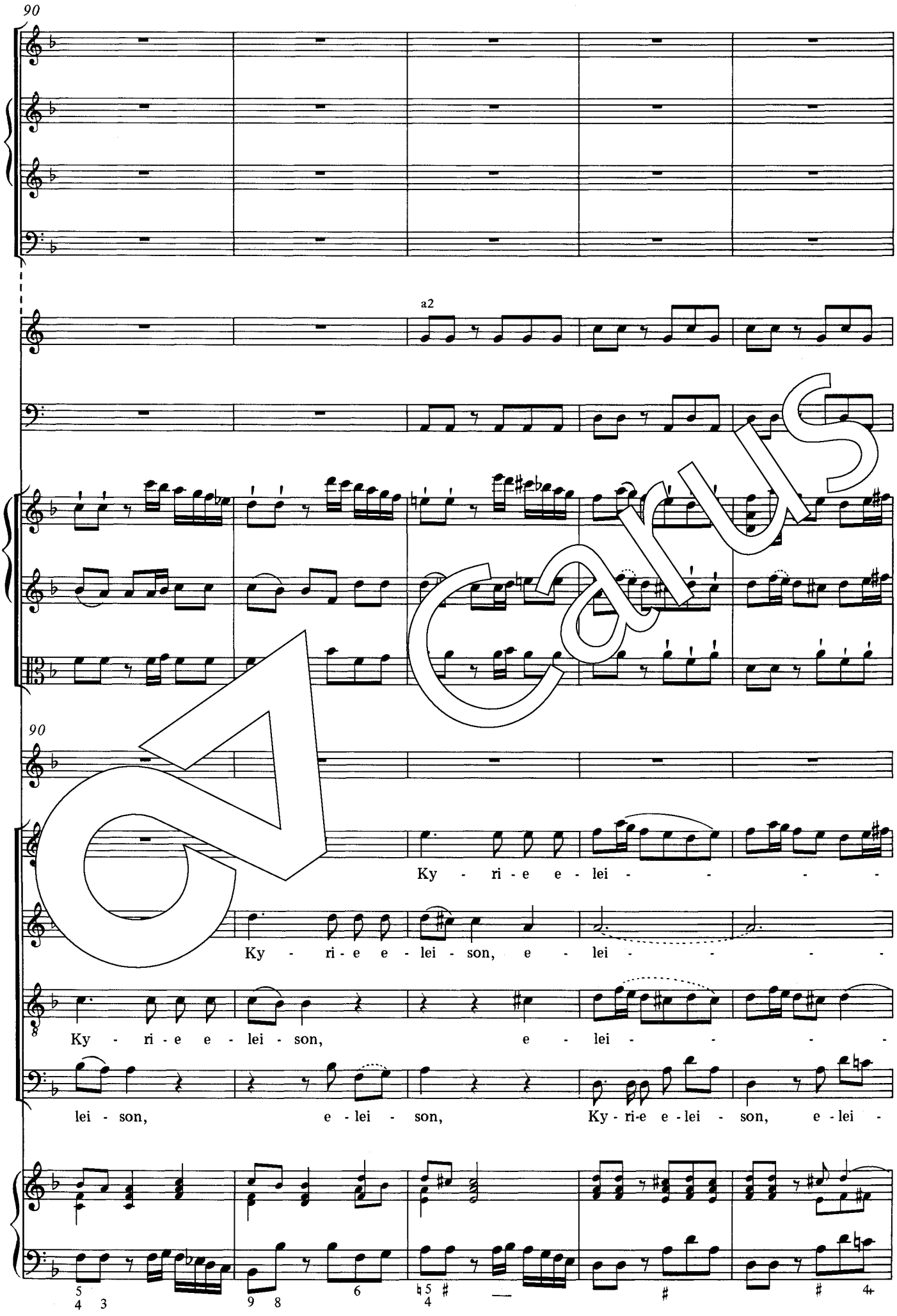
Carus


80
Solo
Solo
f
f
p
f
f
80
son,
son,
son,
Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei - son,
Solo
Tutti
p
f
-Vc.,Cb.
+Vc.,Cb.
1 1 1

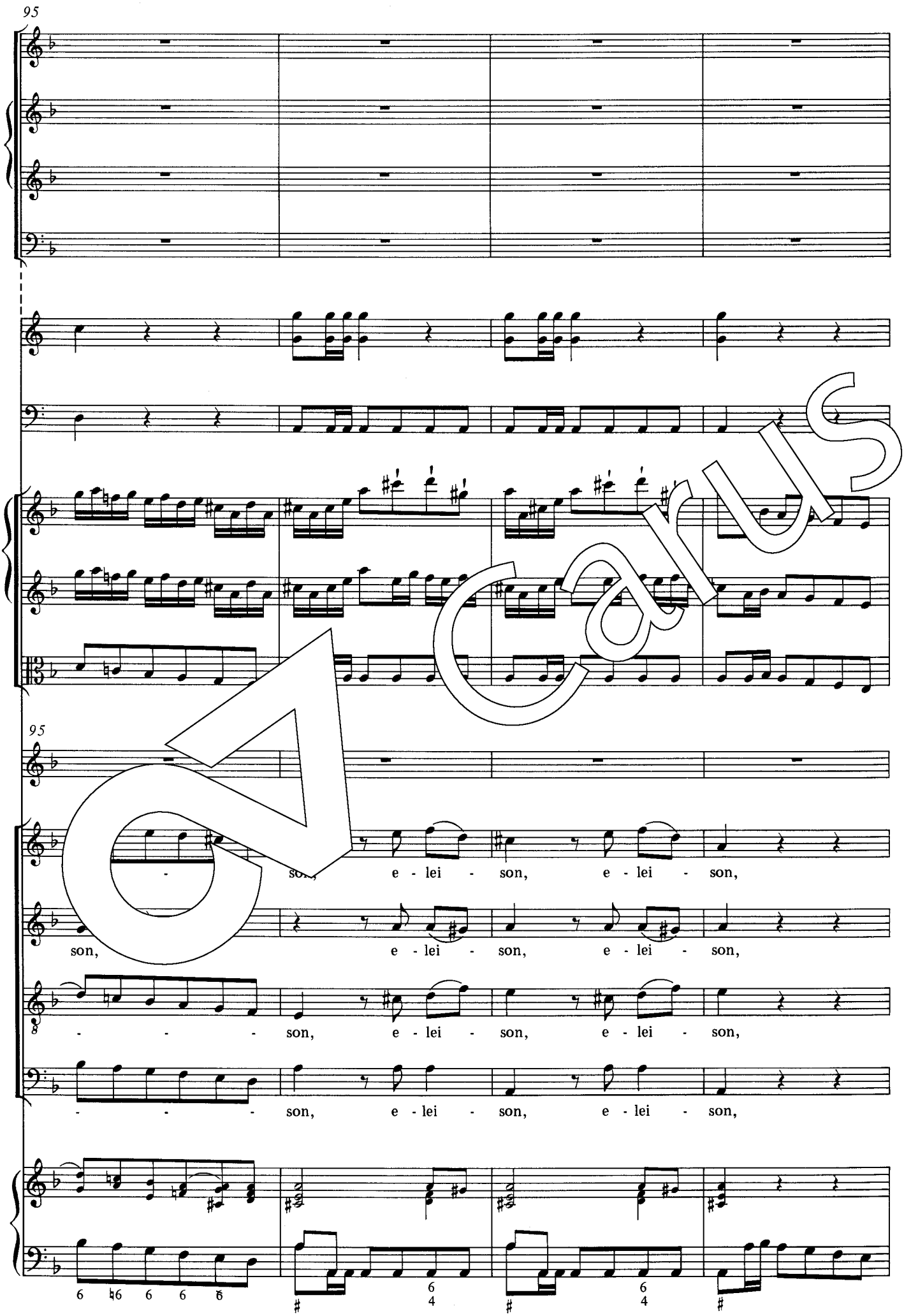
Carus


85
fz
fz
fz
85
on,
- ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son,
lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son,
e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e -

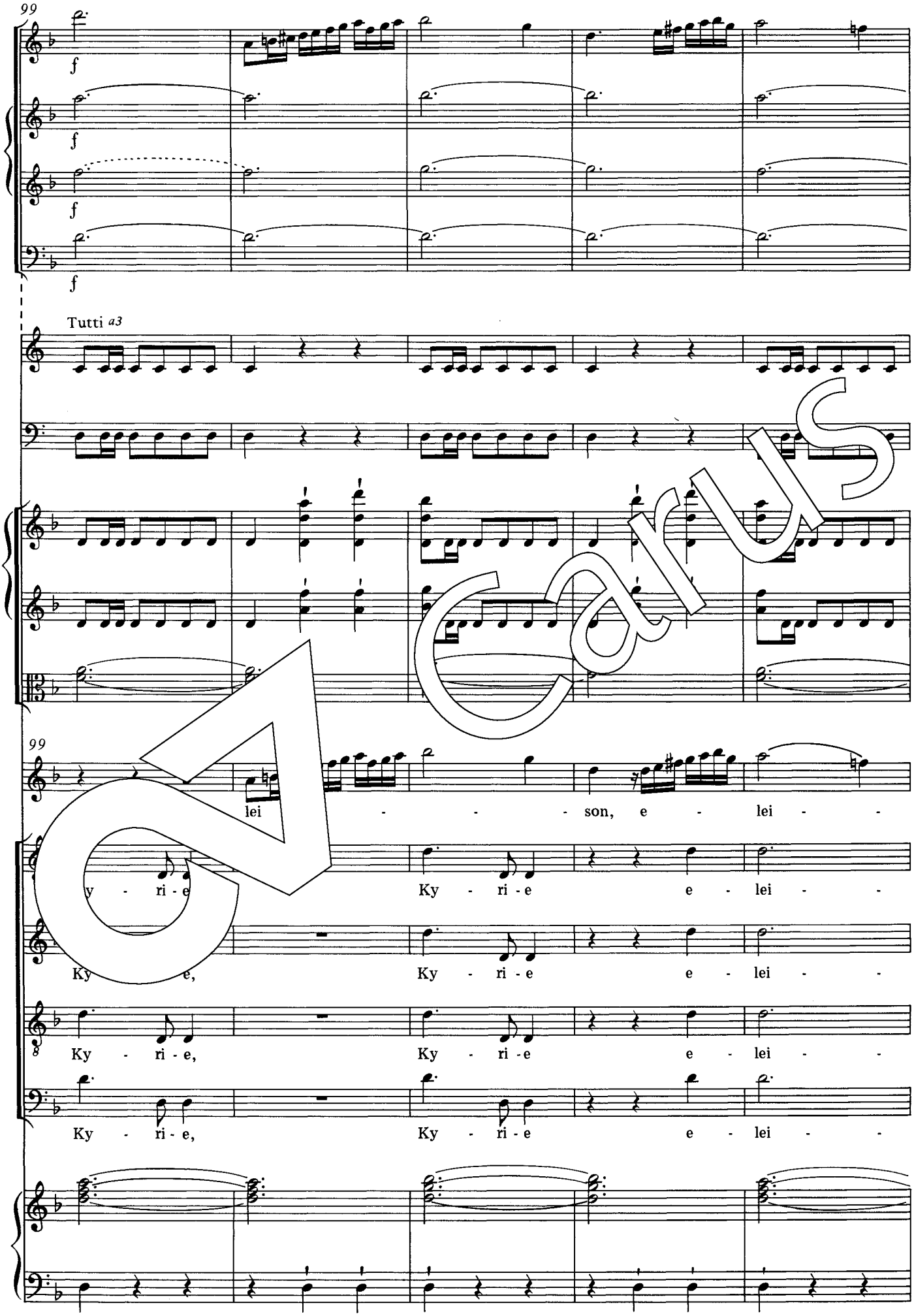
Carus


90
a2
90
Ky - ri - e e - lei - - - -
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - - -
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - - -
lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

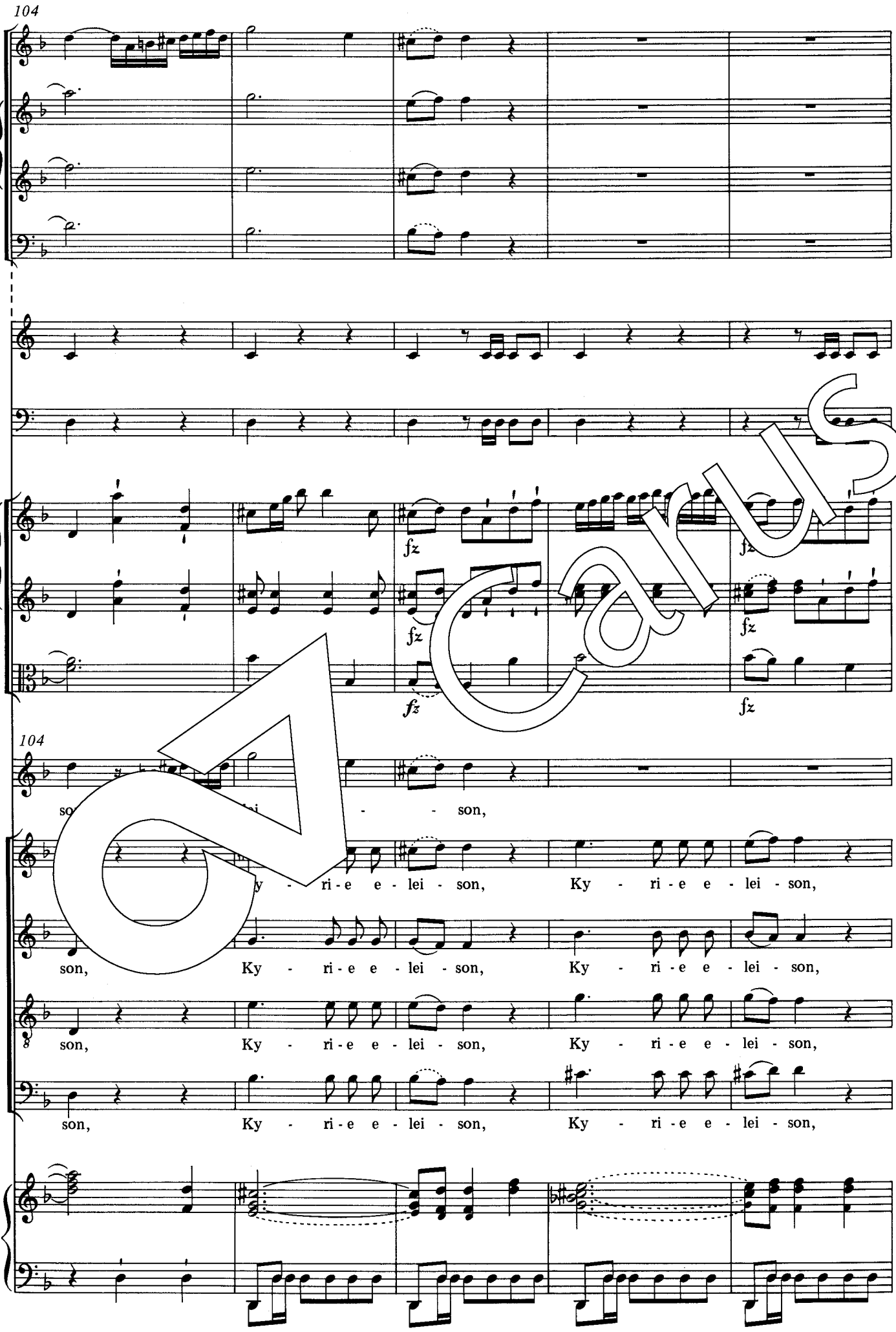
Carus


95
95
- son, e - lei - son, e - lei - son,
son, e - lei - son, e - lei - son,
- - - son, e - lei - son, e - lei - son,
- - - son, e - lei - son, e - lei - son,

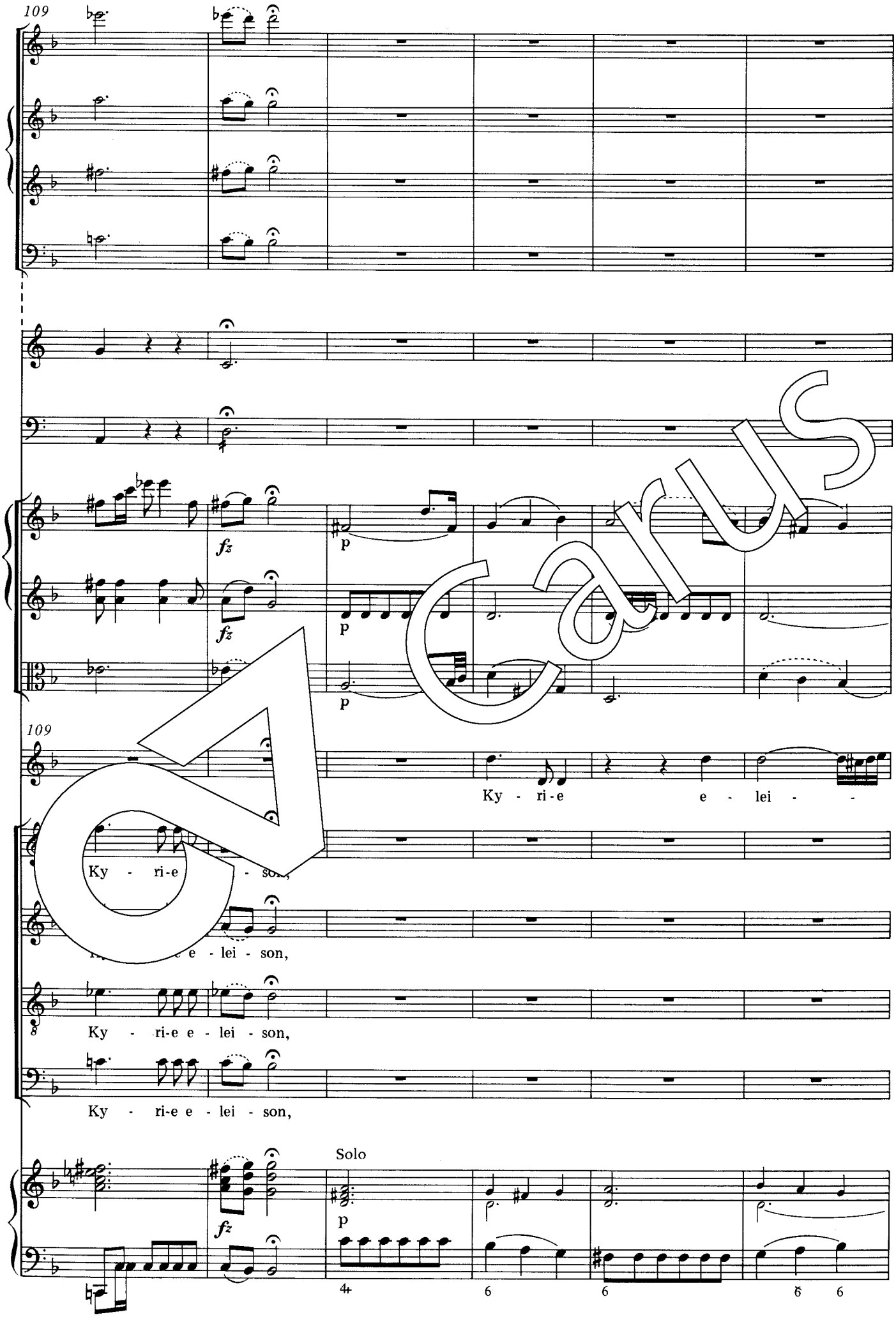
Carus


99
f
f
f
f
Tutti a3
99
lei - - - - son, e - lei - -
y - ri - e
Ky - ri - e
e - lei - -
Ky e,
Ky - ri - e
e - lei - -
Ky - ri - e,
Ky - ri - e
e - lei - -
Ky - ri - e,
Ky - ri - e
e - lei - -

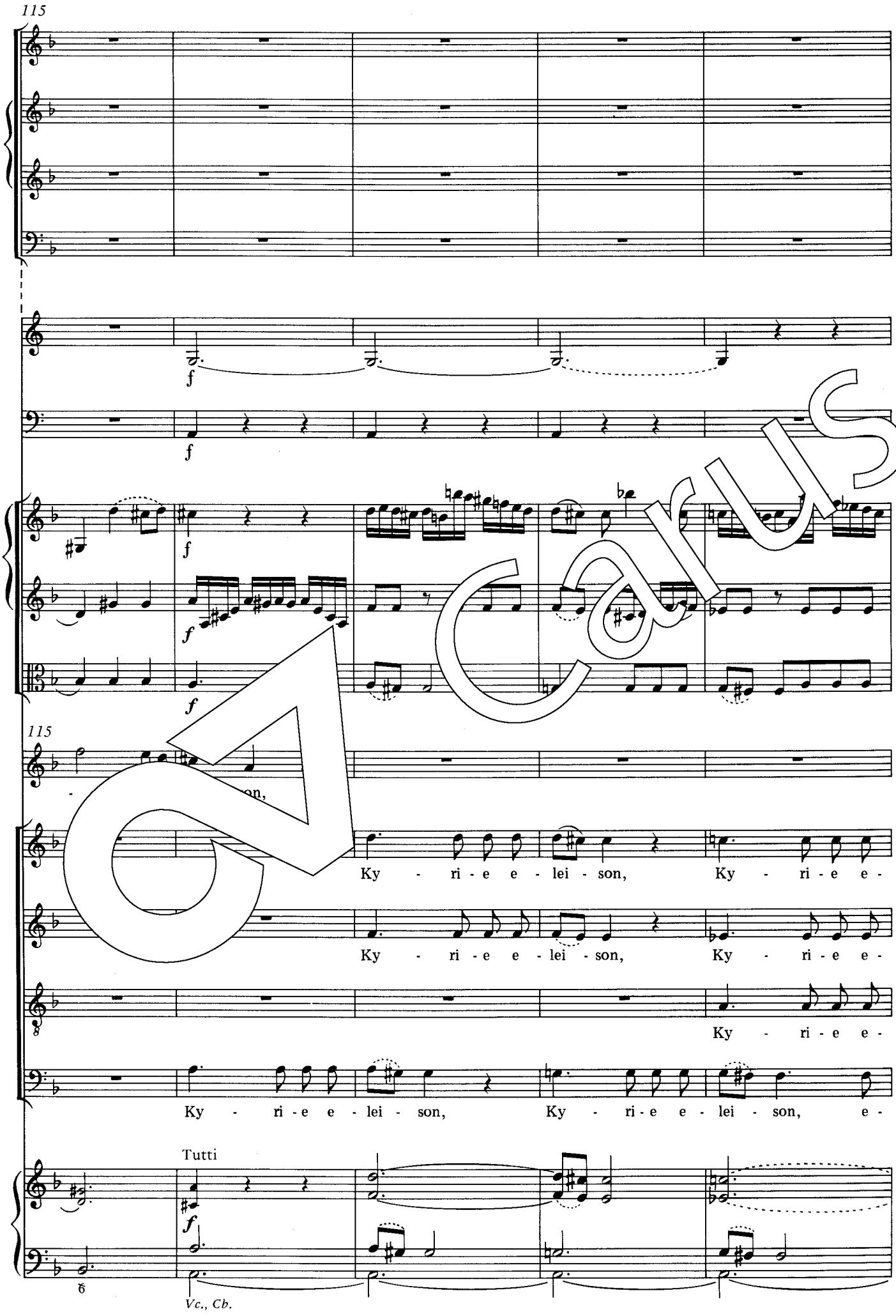
Carus


104
fz
fz
fz
fz
fz
104
son,
Ky - ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son,
son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,
son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,
son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

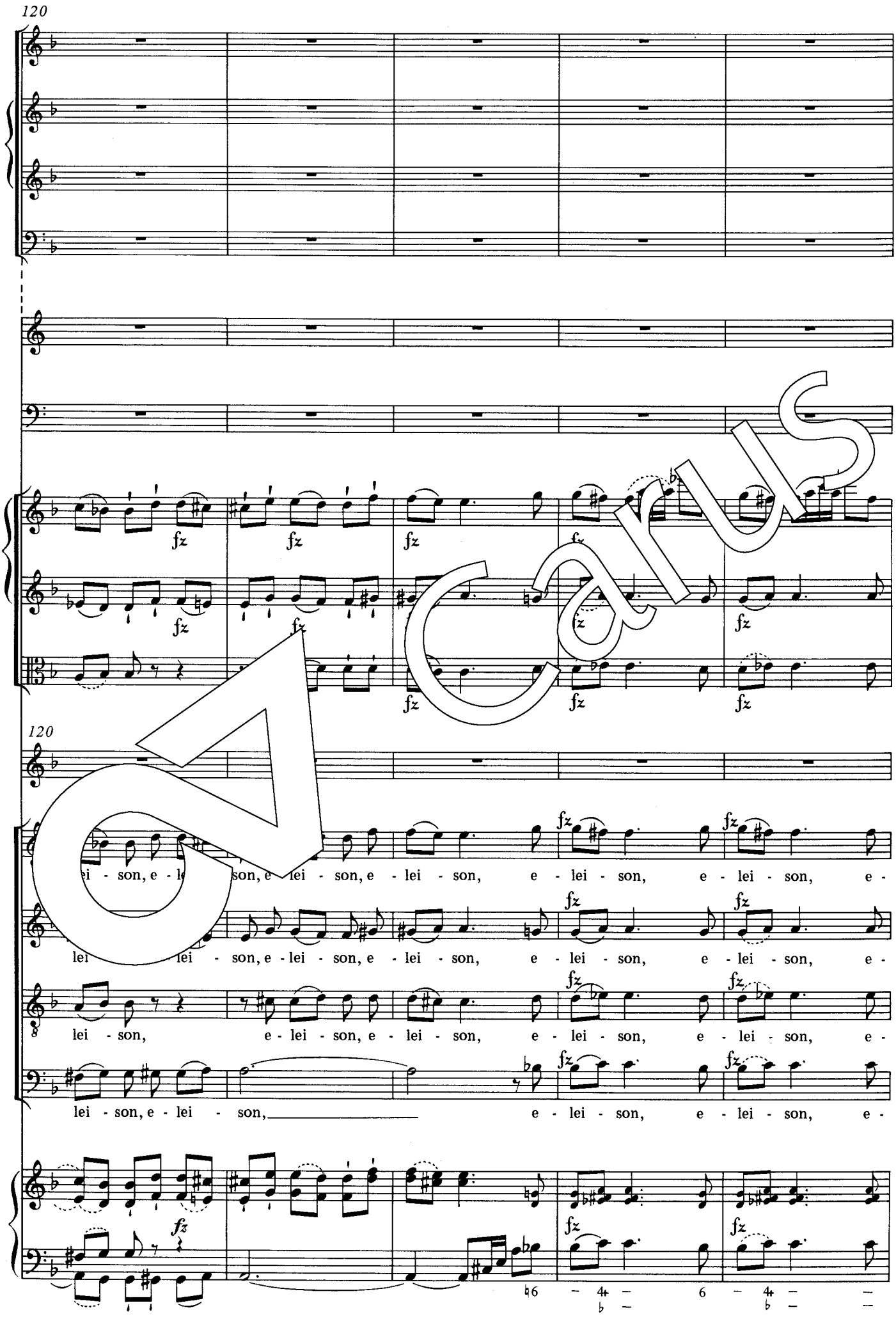
Carus


109
fz
p
109
Ky - ri-e e - lei - -
Ky - ri-e
e - lei - son,
Ky - ri-e e - lei - son,
Ky - ri-e e - lei - son,
Solo
fz
p

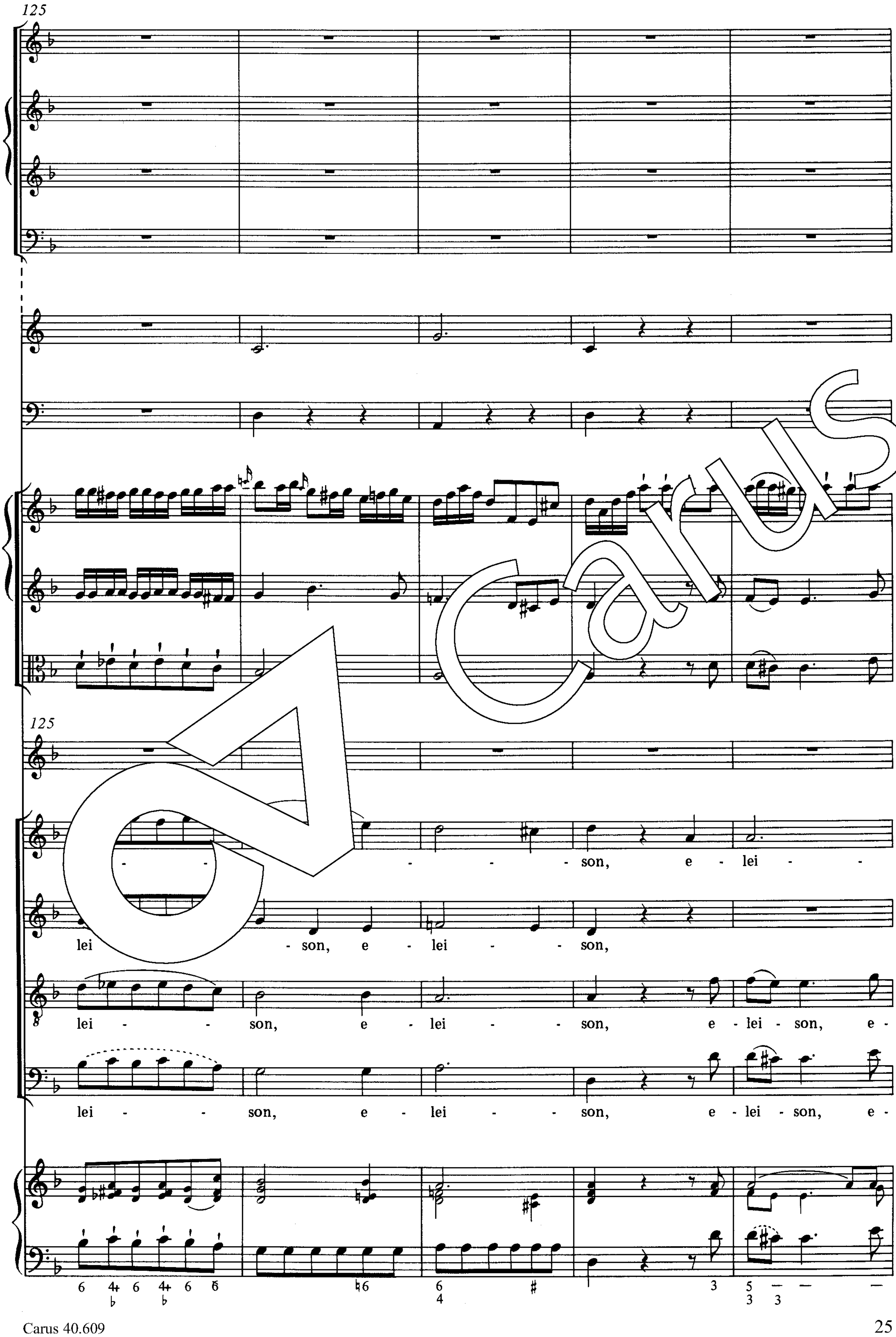
Carus

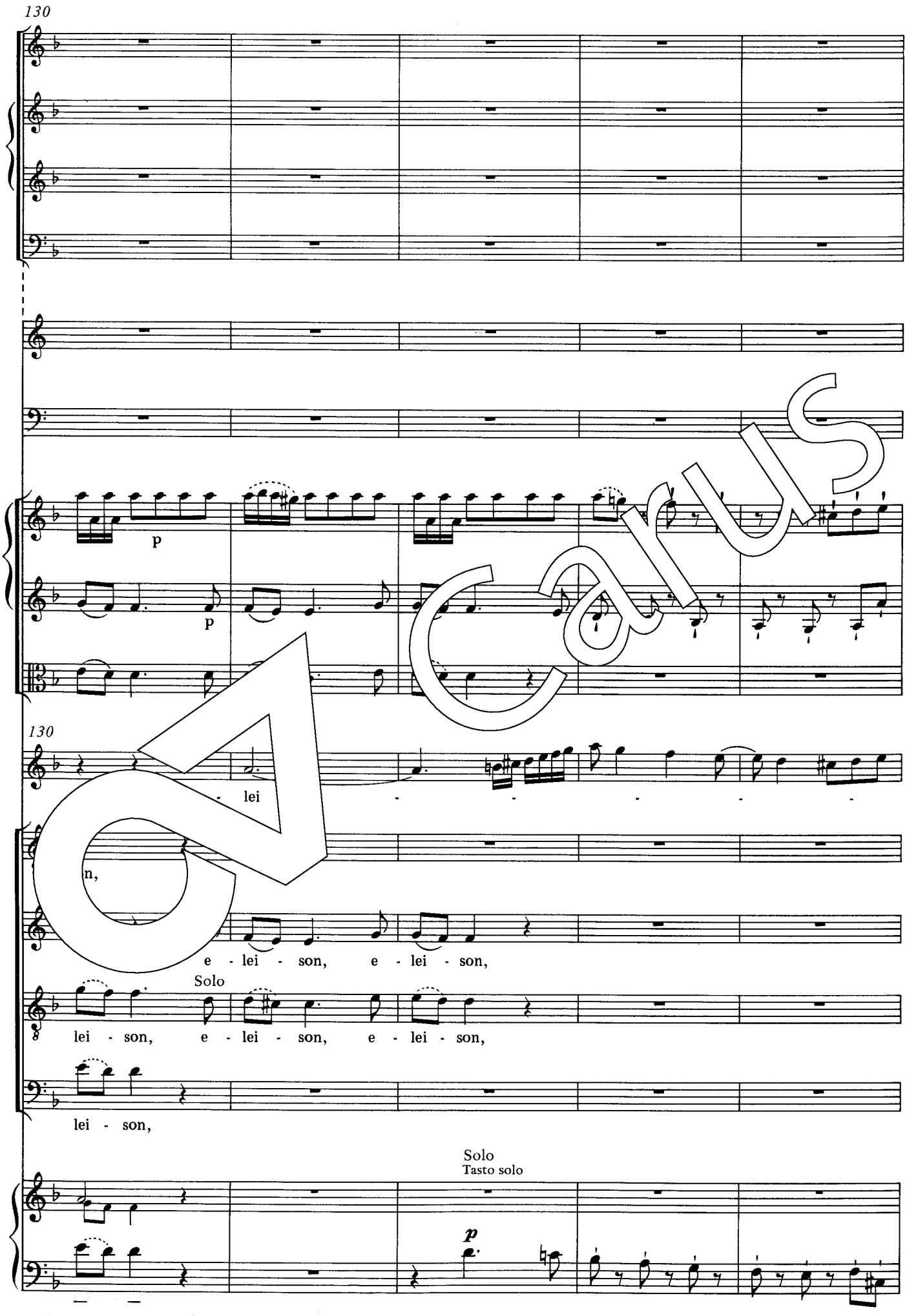

115
f
f
f
f
f
115
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -
Tutti
f
Vc., Cb.

Carus

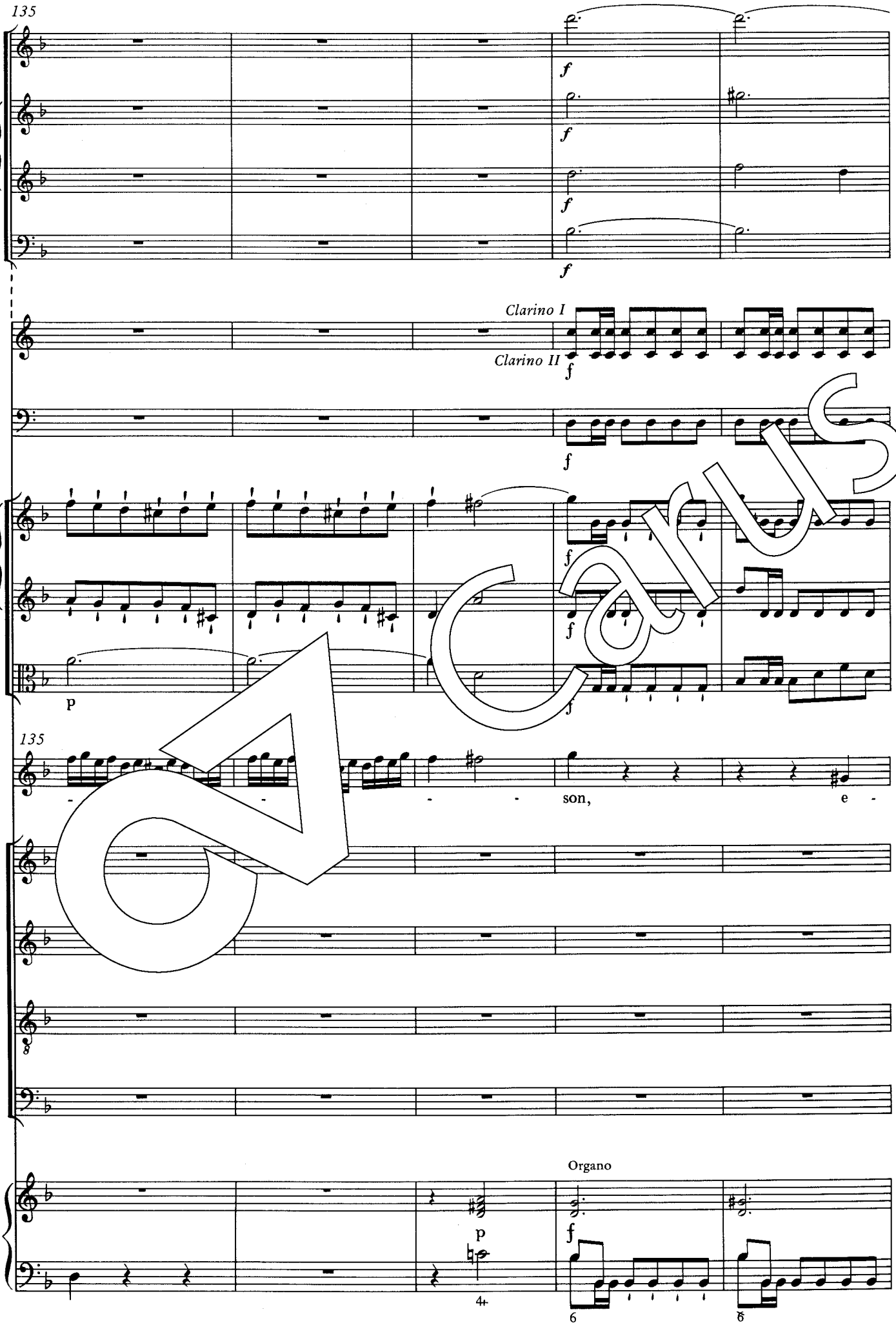

120
fz
120
lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -
lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -
lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -
lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -

Carus

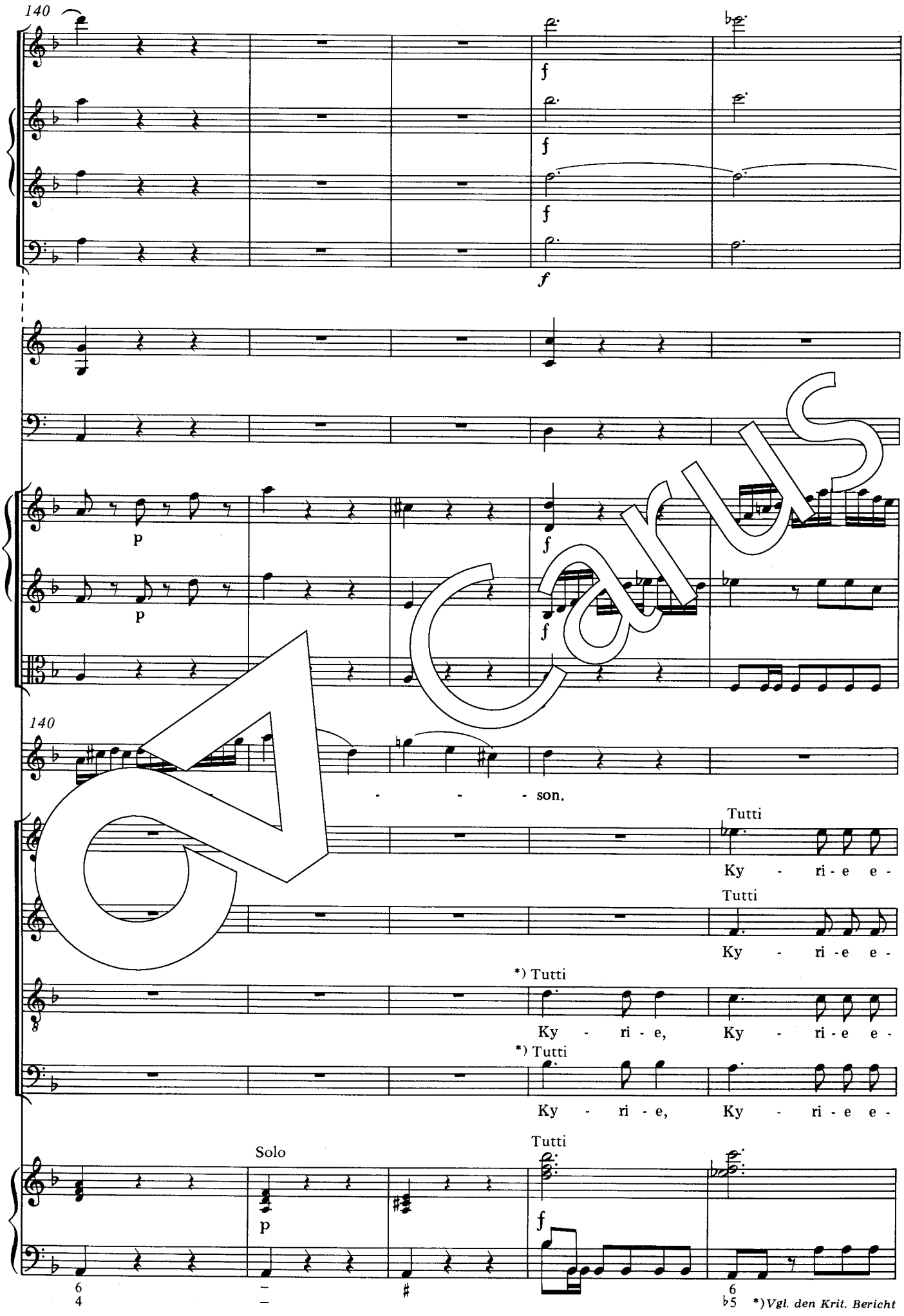

125
125
son, e - lei
lei son, e lei son,
lei son, e lei son, e lei son, e
lei son, e lei son, e lei son, e


130
p
p
130
lei
n,
e - lei - son, e - lei - son,
Solo
lei - son, e - lei - son, e - lei - son,
lei - son,
Solo
Tasto solo
p

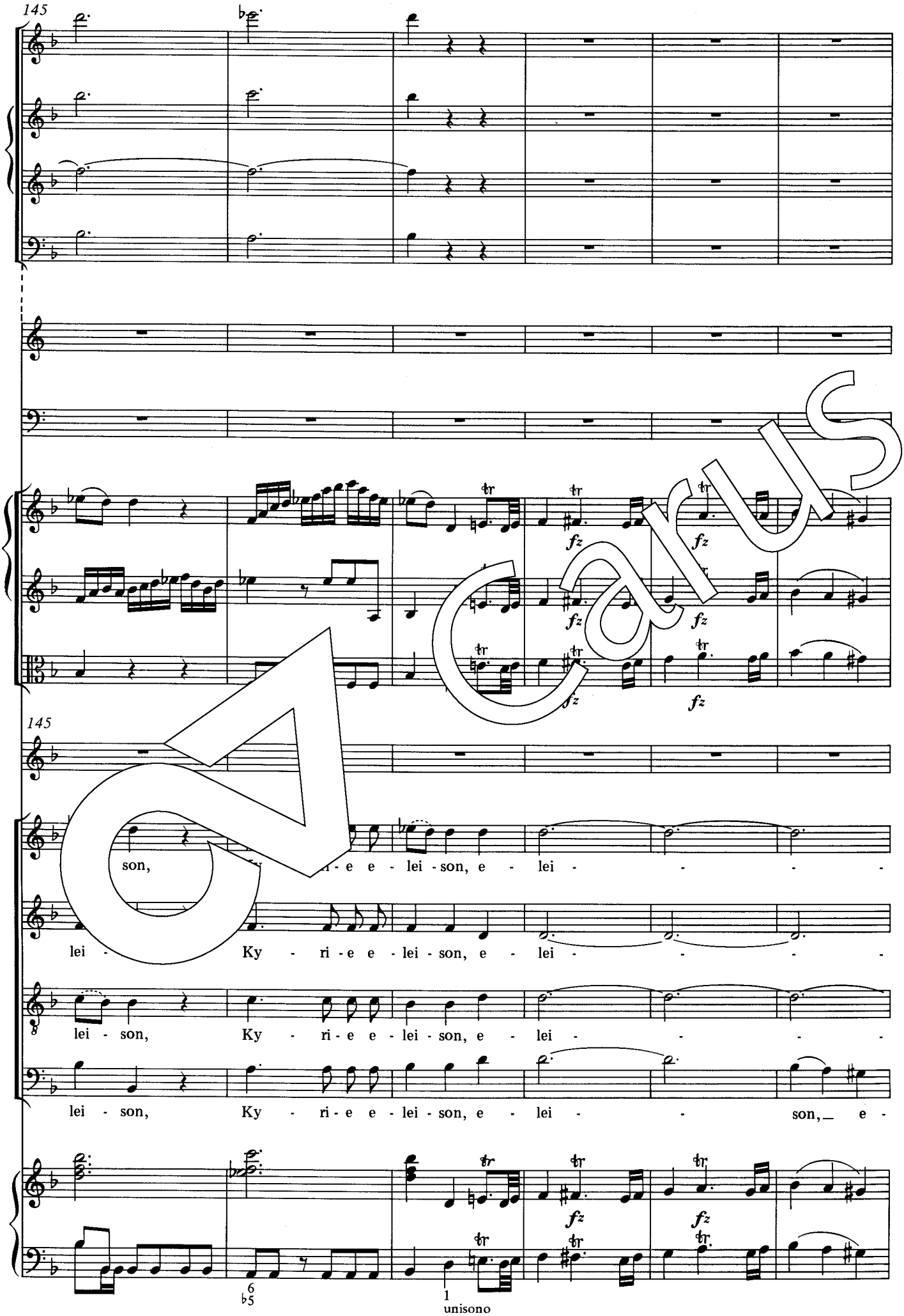
Carus



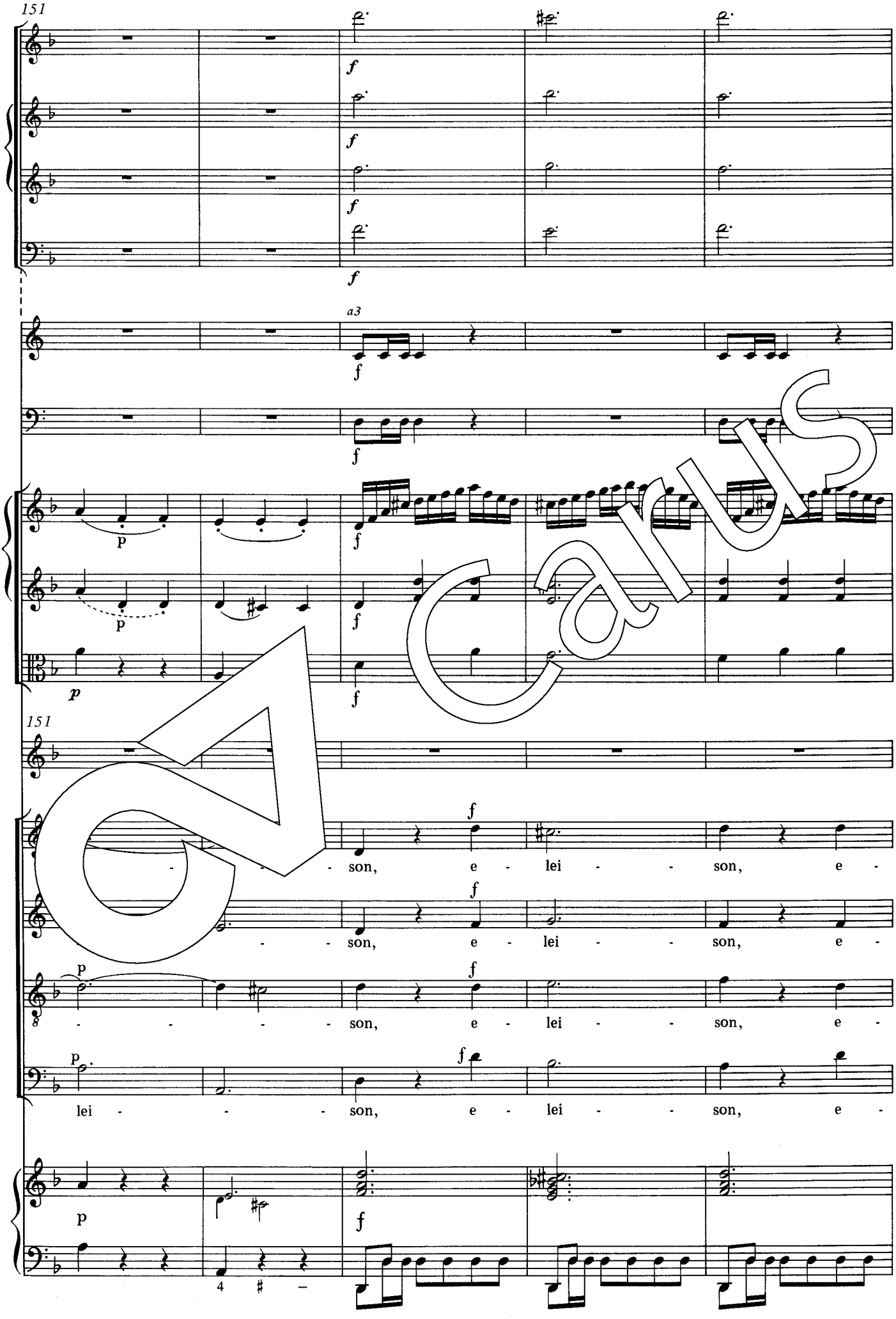
Carus


140
f
f
f
f
p
p
f
f
140
- - - son.
Tutti
Ky - ri - e e -
Tutti
Ky - ri - e e -
*) Tutti
Ky - ri - e, Ky - ri - e e -
*) Tutti
Ky - ri - e, Ky - ri - e e -
Solo
Tutti
p
f
6
4
6
♭5
*) Vgl. den Krit. Bericht

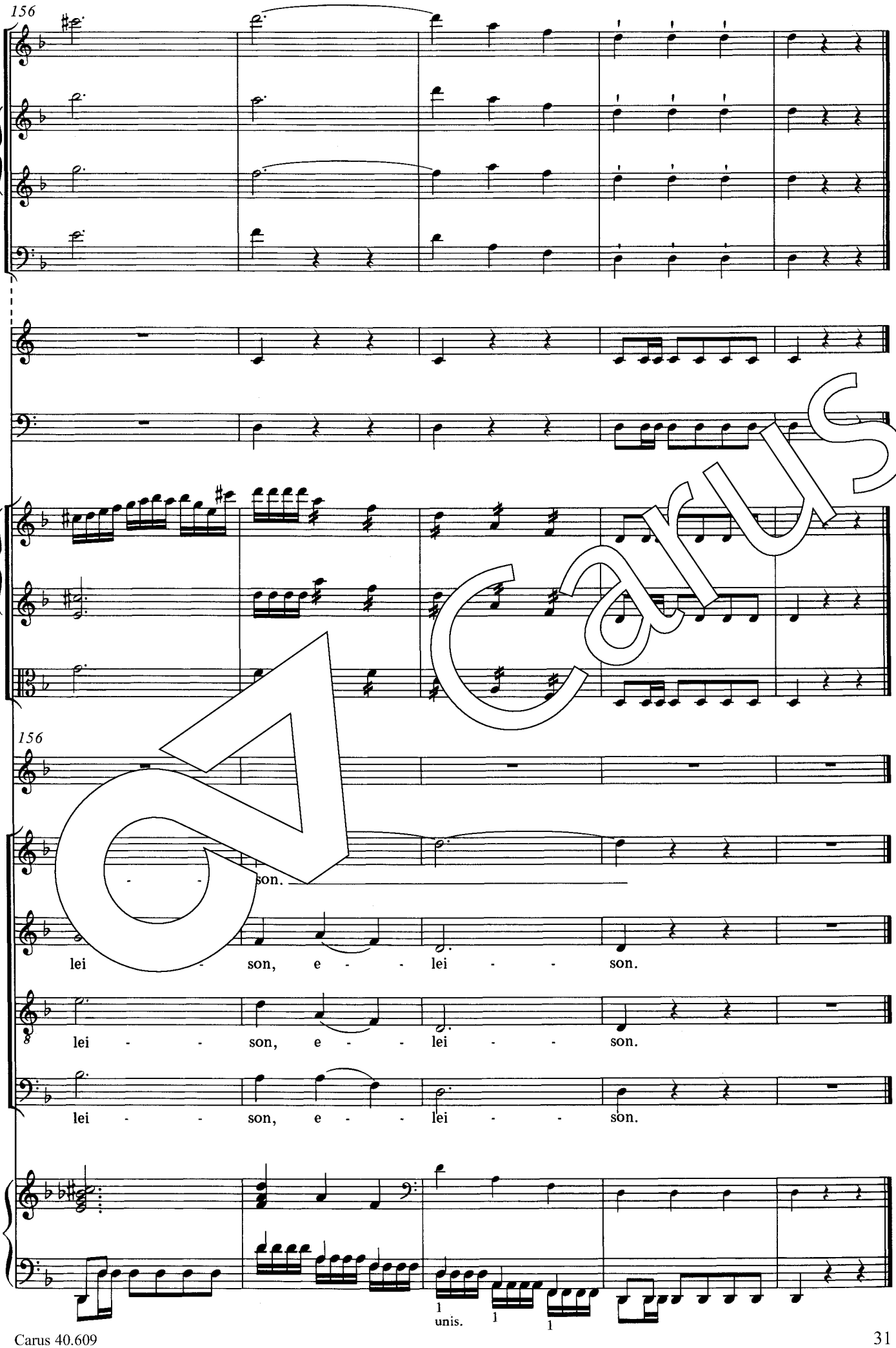
Carus


145
fz
145
son,
lei - Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -
lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -
lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -
6
♭5
1
unisono

Carus


151
a3
151
son, e - lei - son, e -
son, e - lei - son, e -
son, e - lei - son, e -
lei - son, e - lei - son, e -

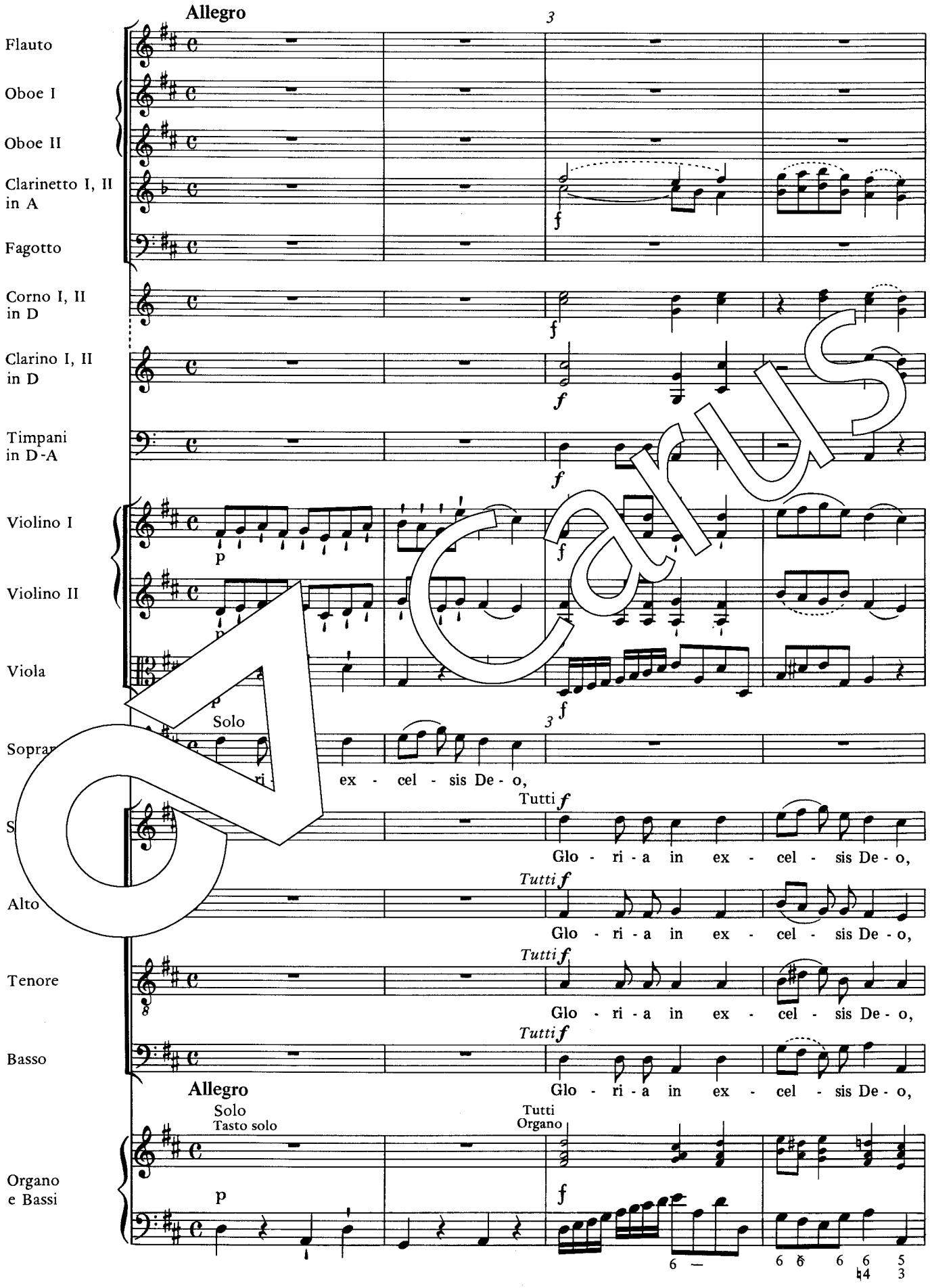
Carus


156
156
son.
lei - son, e - lei - son.
lei - - son, e - lei - son.
lei - - son, e - lei - son.
1
unis.
1
1

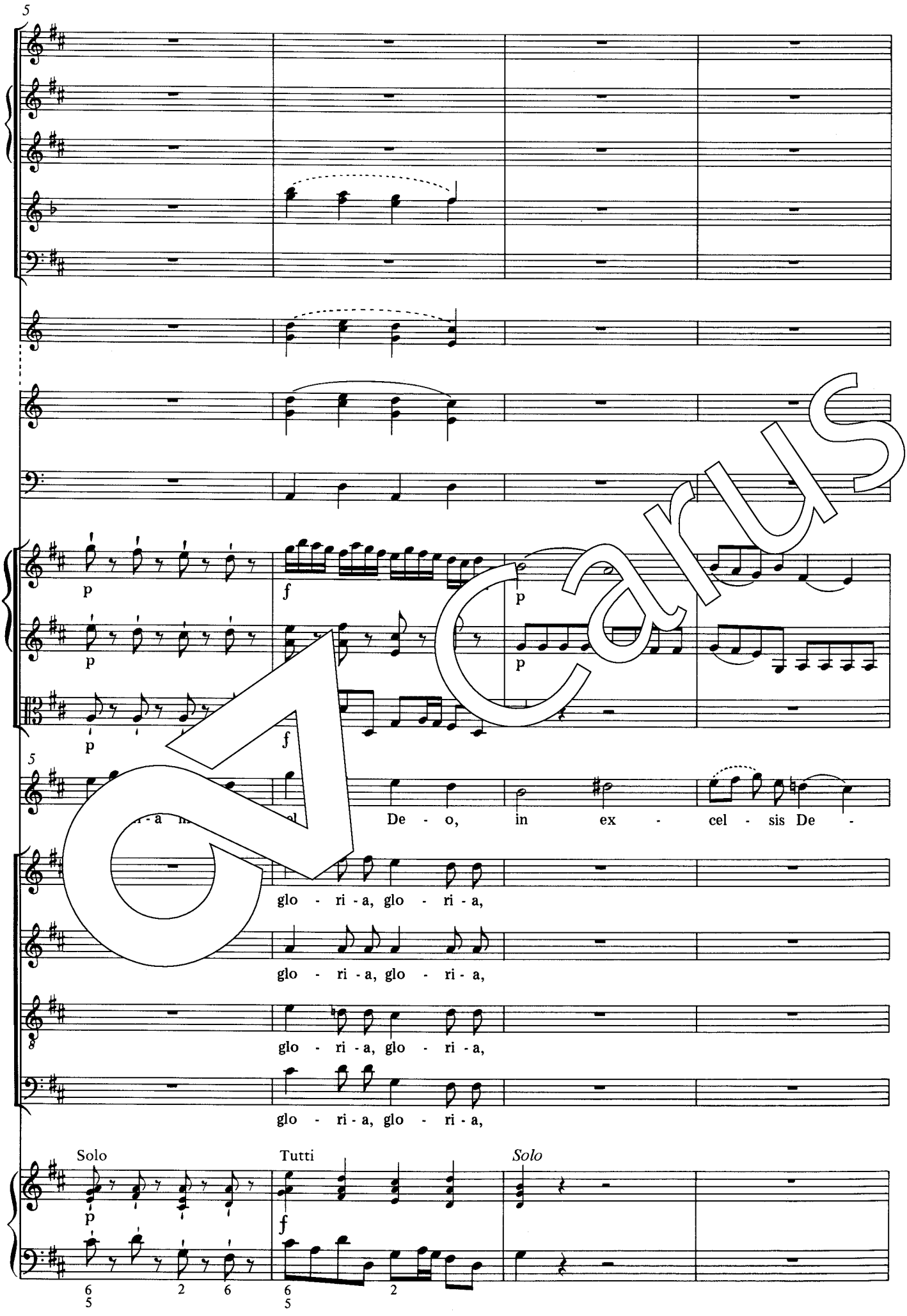
Carus

Gloria

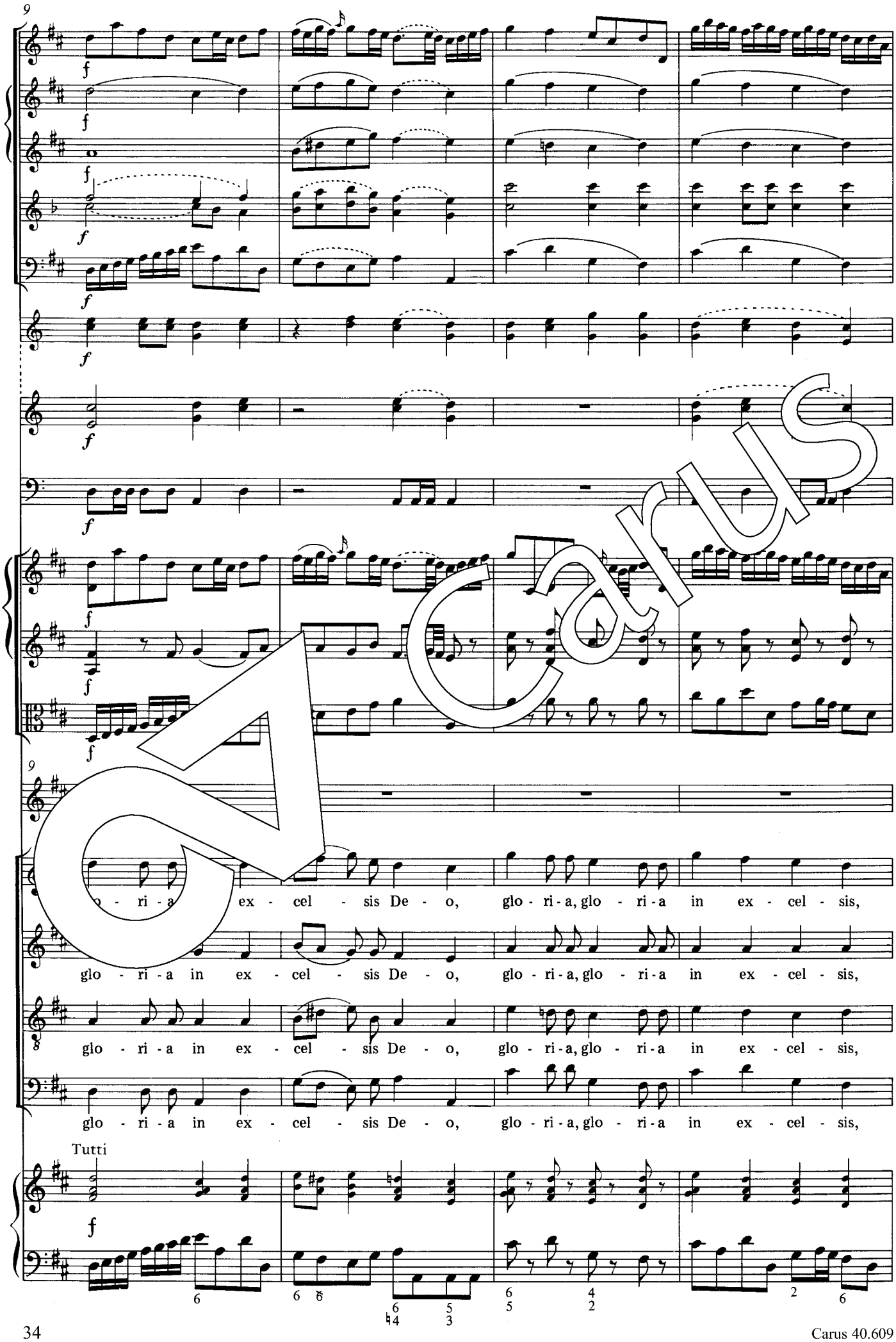
2. *Gloria in excelsis Deo*



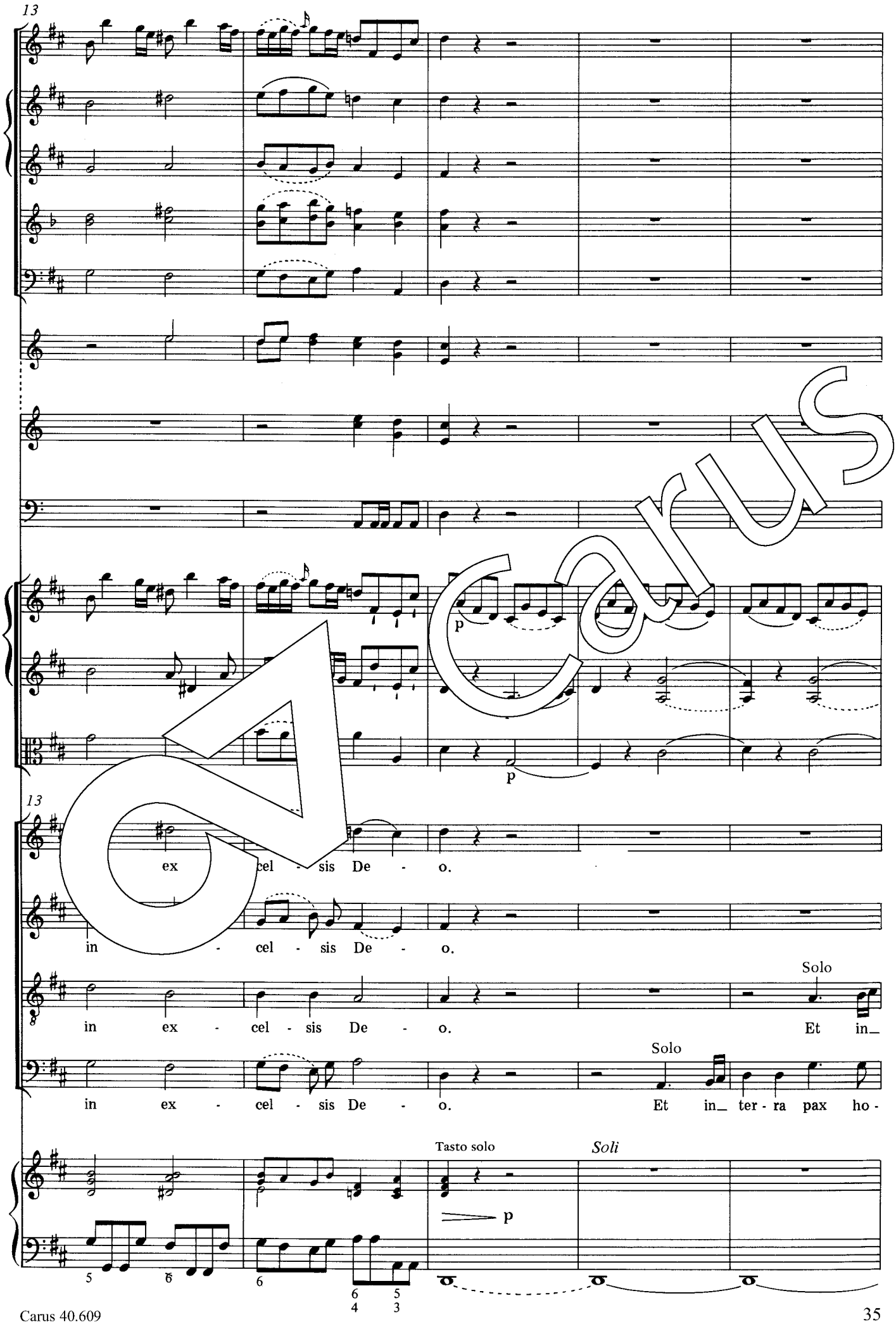
Carus


5
p
f
p
p
p
f
5
De - o, in ex - cel - sis De -
glo - ri - a, glo - ri - a,
glo - ri - a, glo - ri - a,
8
glo - ri - a, glo - ri - a,
glo - ri - a, glo - ri - a,
Solo
Tutti
Solo
p
f
6 2 6
5
6 2
5

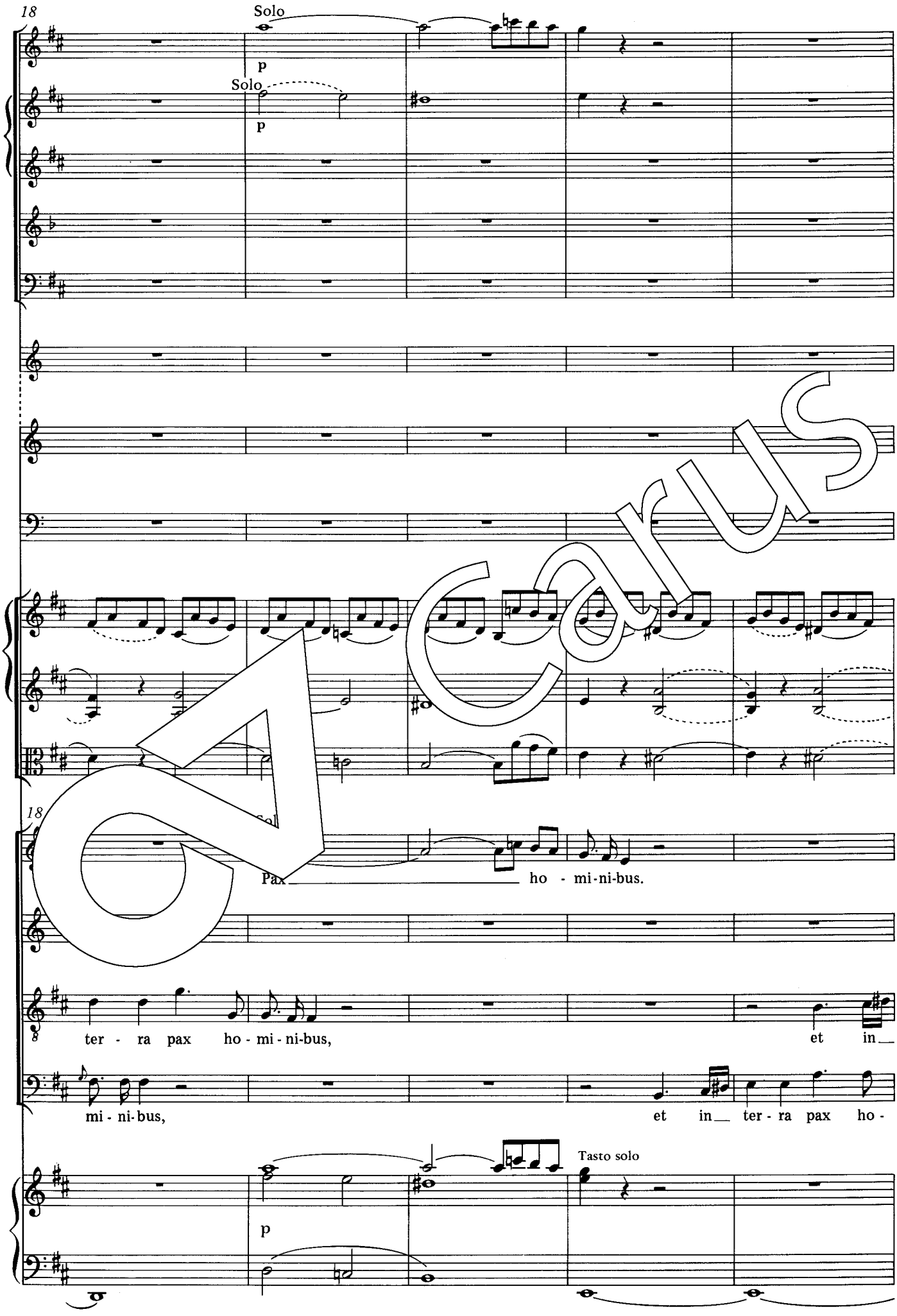
Carus


9
f
9
o - ri - a ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis,
glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis,
glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis,
glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis,
Tutti
f

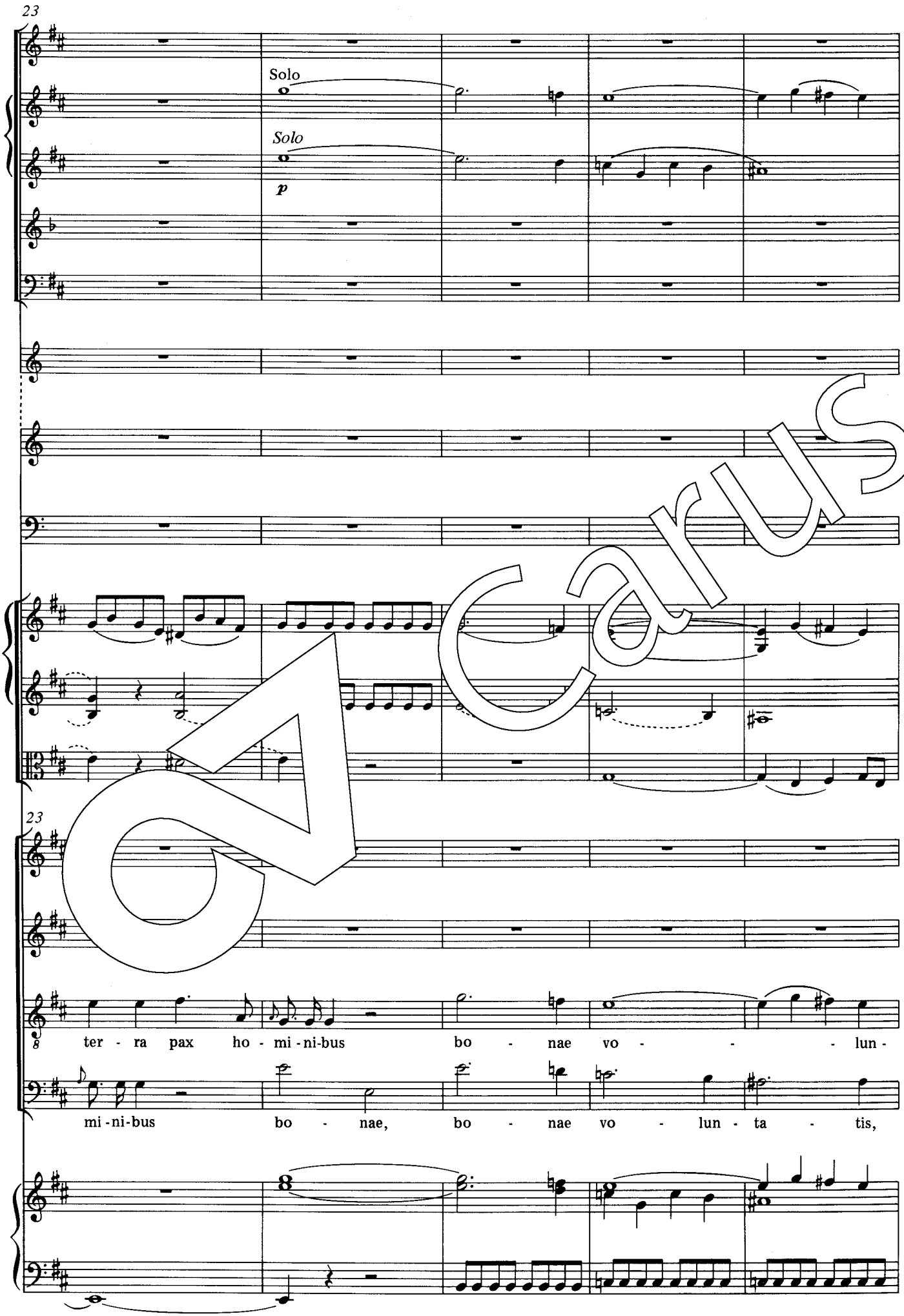
Carus


13
p
p
13
ex cel - sis De - o.
in - cel - sis De - o.
in ex - cel - sis De - o.
Solo
Et in_
in ex - cel - sis De - o.
Solo
Et in_ ter - ra pax ho -
Tasto solo
p
Soli

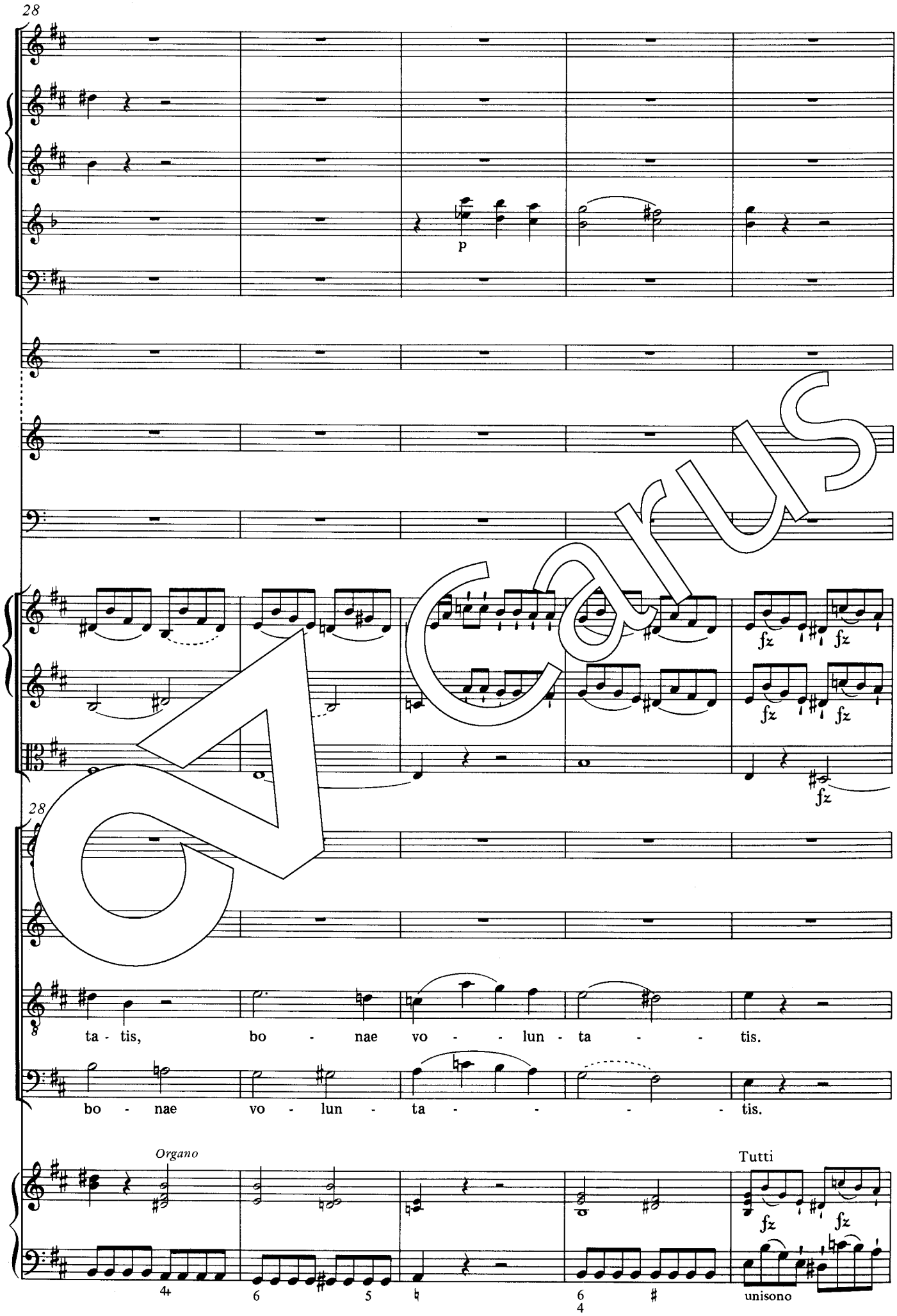
Carus


18
Solo
p
Solo
p
18
Pax
ho - mi-ni-bus.
ter - ra pax ho - mi - ni-bus,
et in
mi - ni-bus,
et in ter - ra pax ho -
Tasto solo
p

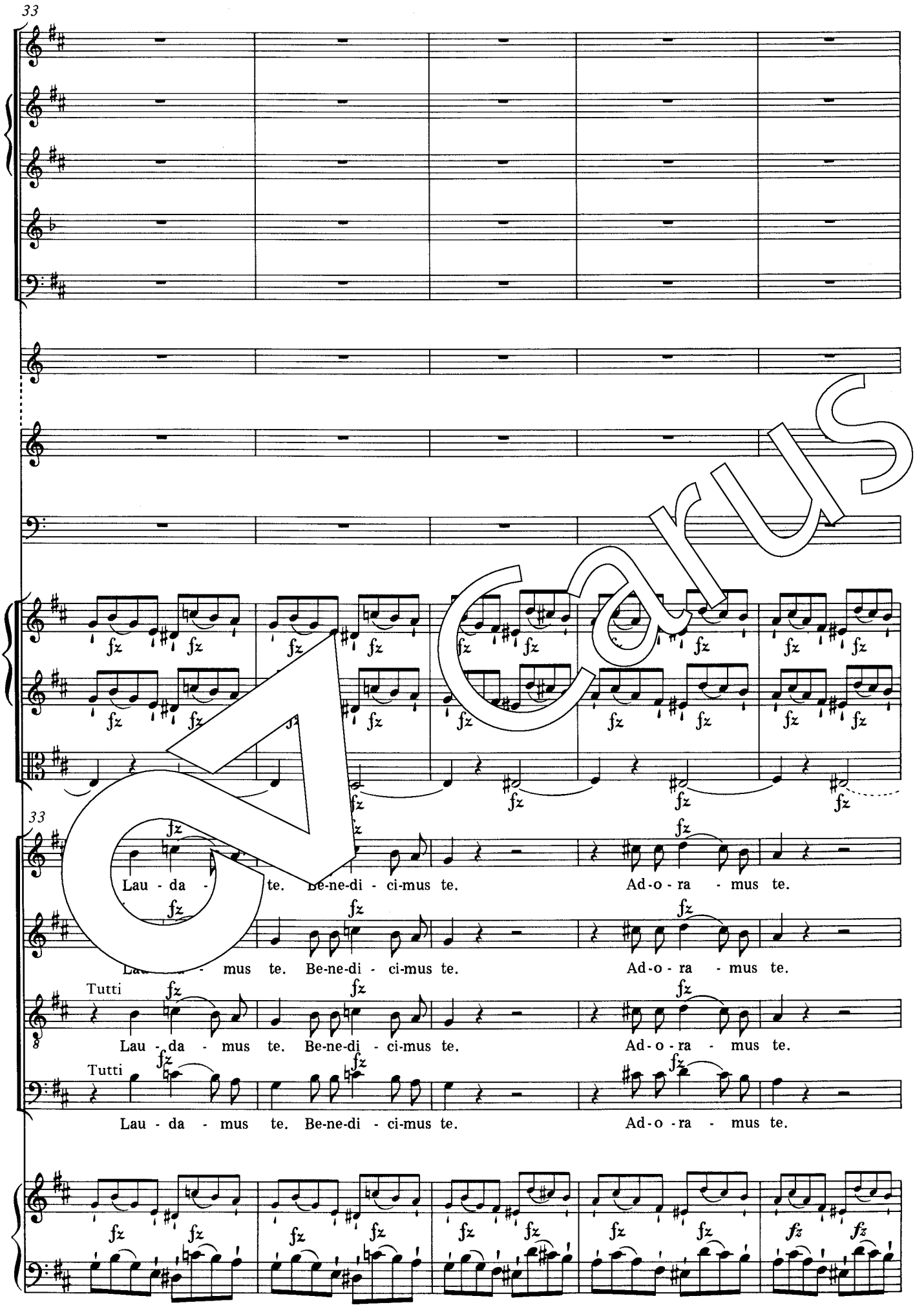
Carus


23
Solo
Solo
p
23
ter - ra pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo - - - lun -
mi - ni-bus bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis,

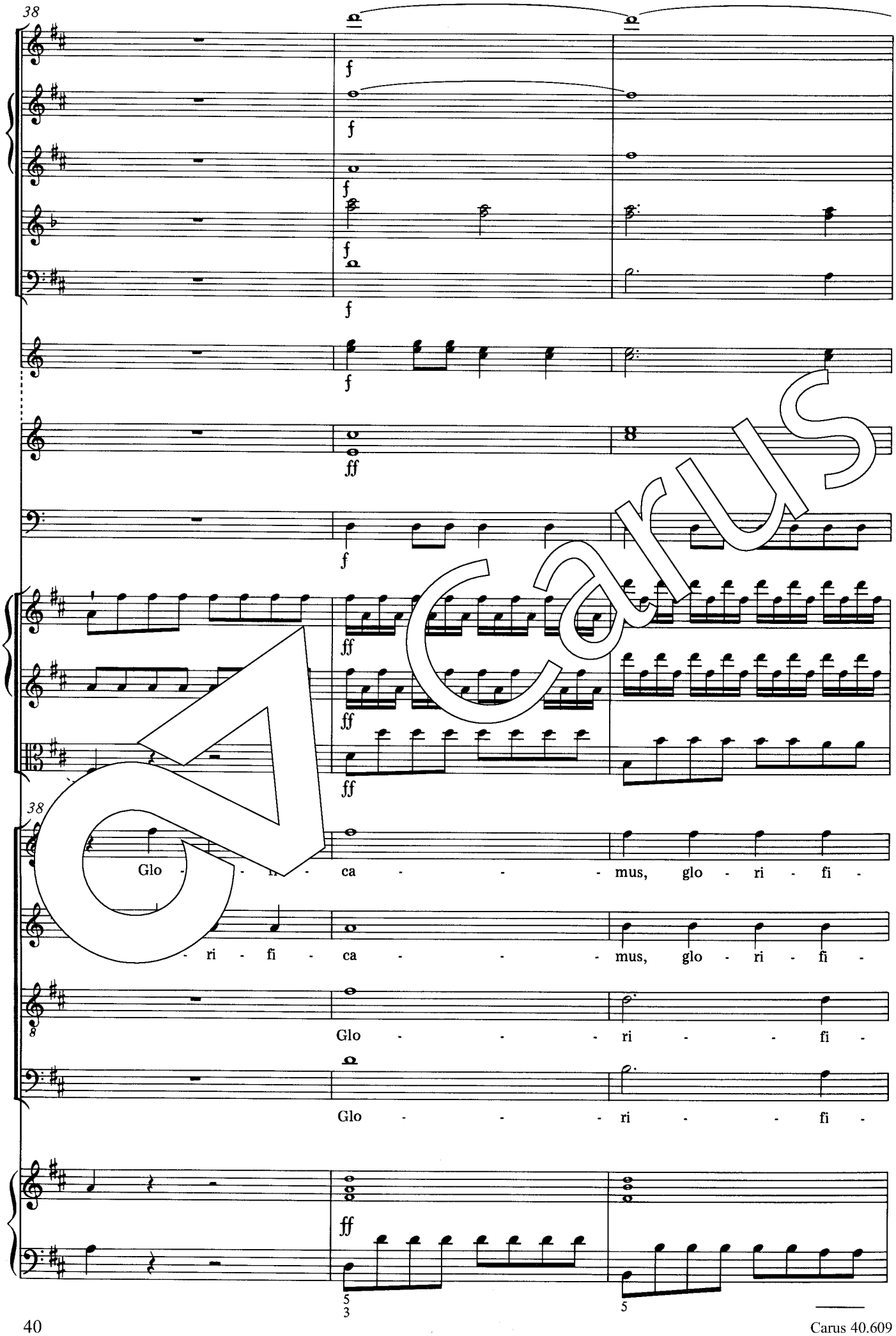
Carus


28
p
fz
fz
fz
fz
fz
28
ta - tis, bo - nae vo - - lun - ta - - tis.
bo - nae vo - lun - ta - - - - - tis.
Organo
Tutti
fz
fz
4
6
5
6
4
unisono

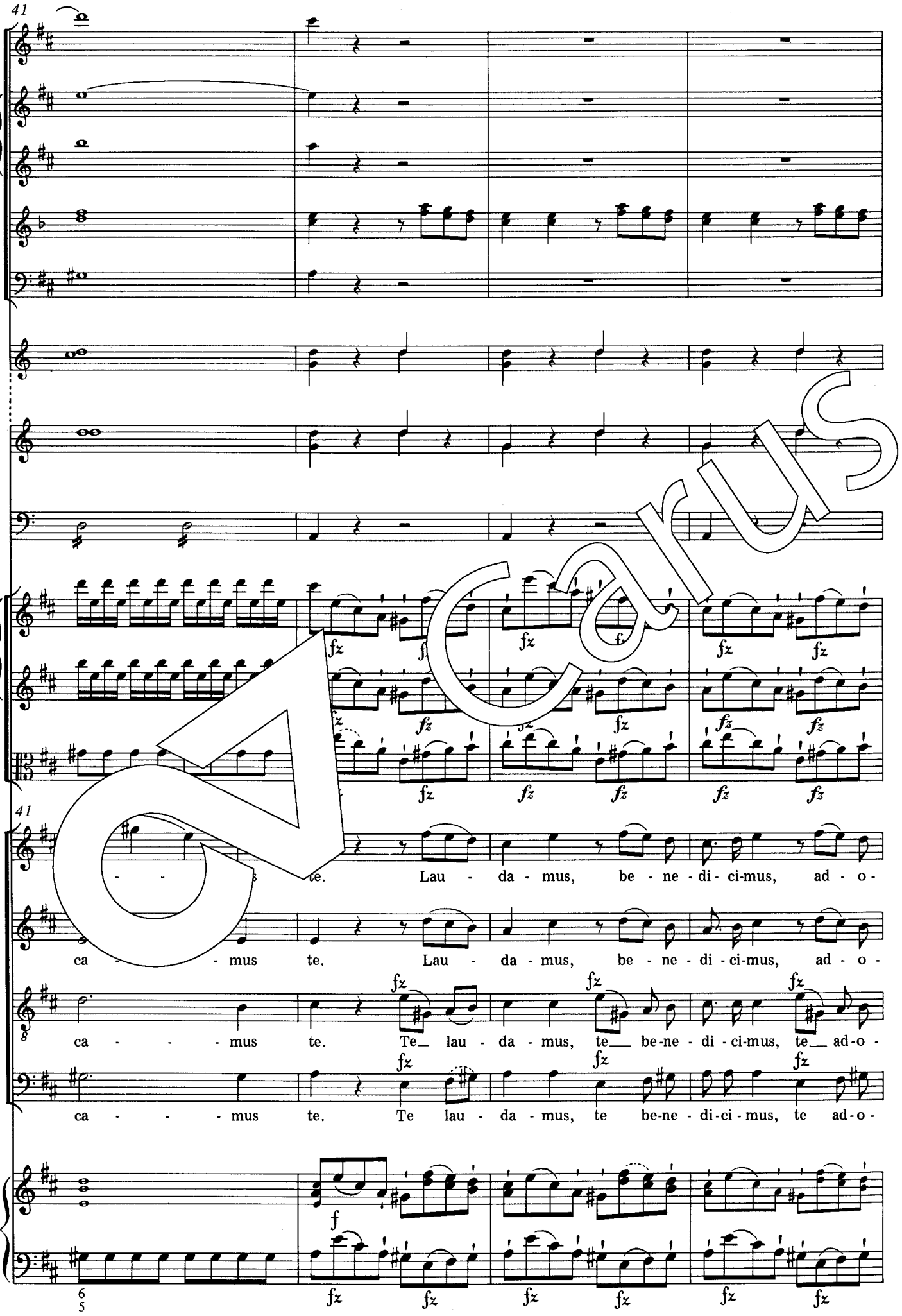
Carus


33
33
Lau - da - te. Be-ne-di - ci-mus te. Ad-o-ra - mus te.
mus te. Be-ne-di - ci-mus te. Ad-o-ra - mus te.
Tutti
Lau - da - mus te. Be-ne-di - ci-mus te. Ad-o-ra - mus te.
Tutti
Lau - da - mus te. Be-ne-di - ci-mus te. Ad-o-ra - mus te.

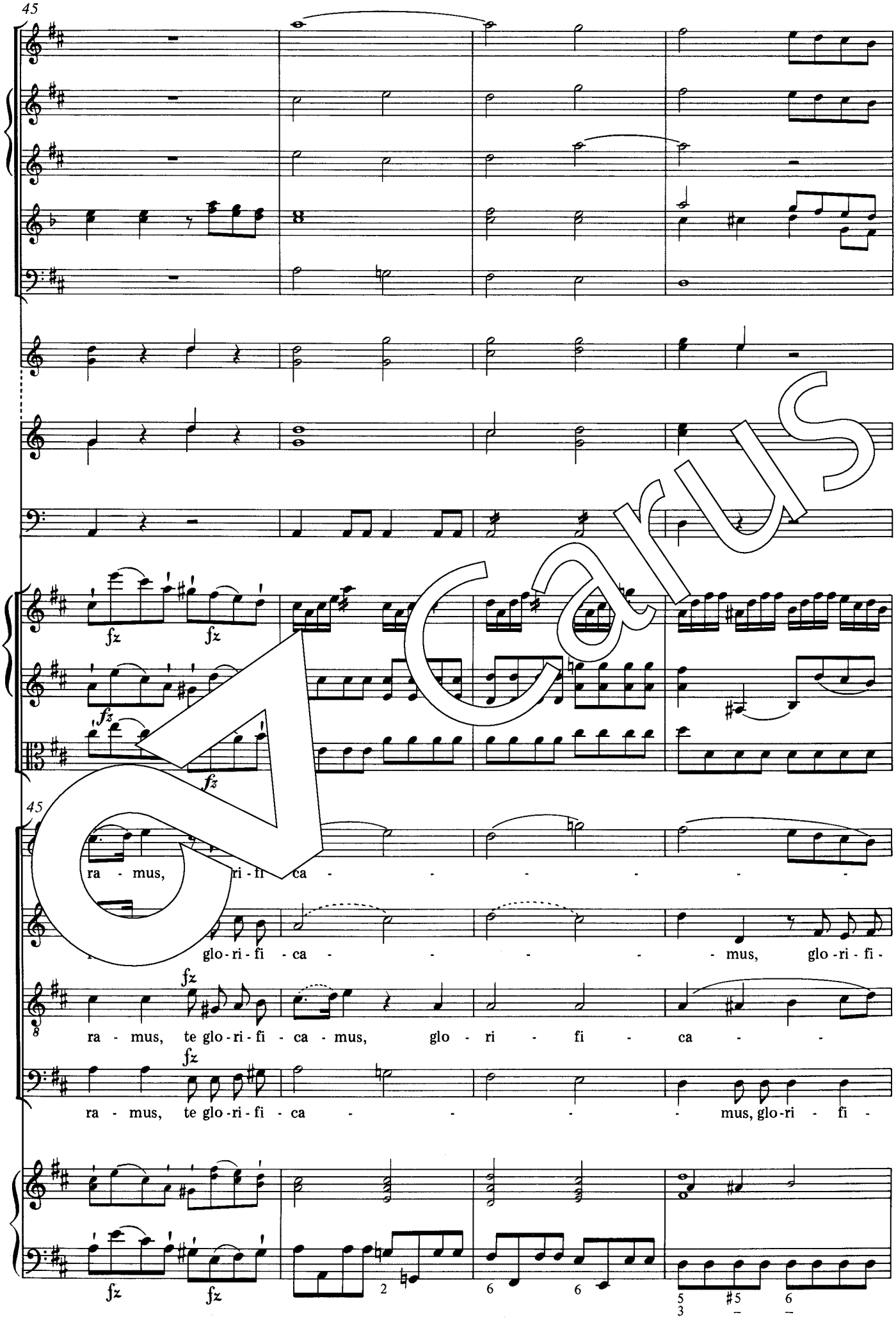
Carus


38
f
ff
38
Glo - - - ri - ca - - - mus, glo - ri - fi -
- ri - fi - ca - - - mus, glo - ri - fi -
Glo - - - ri - - - fi -
Glo - - - ri - - - fi -
5
3
5

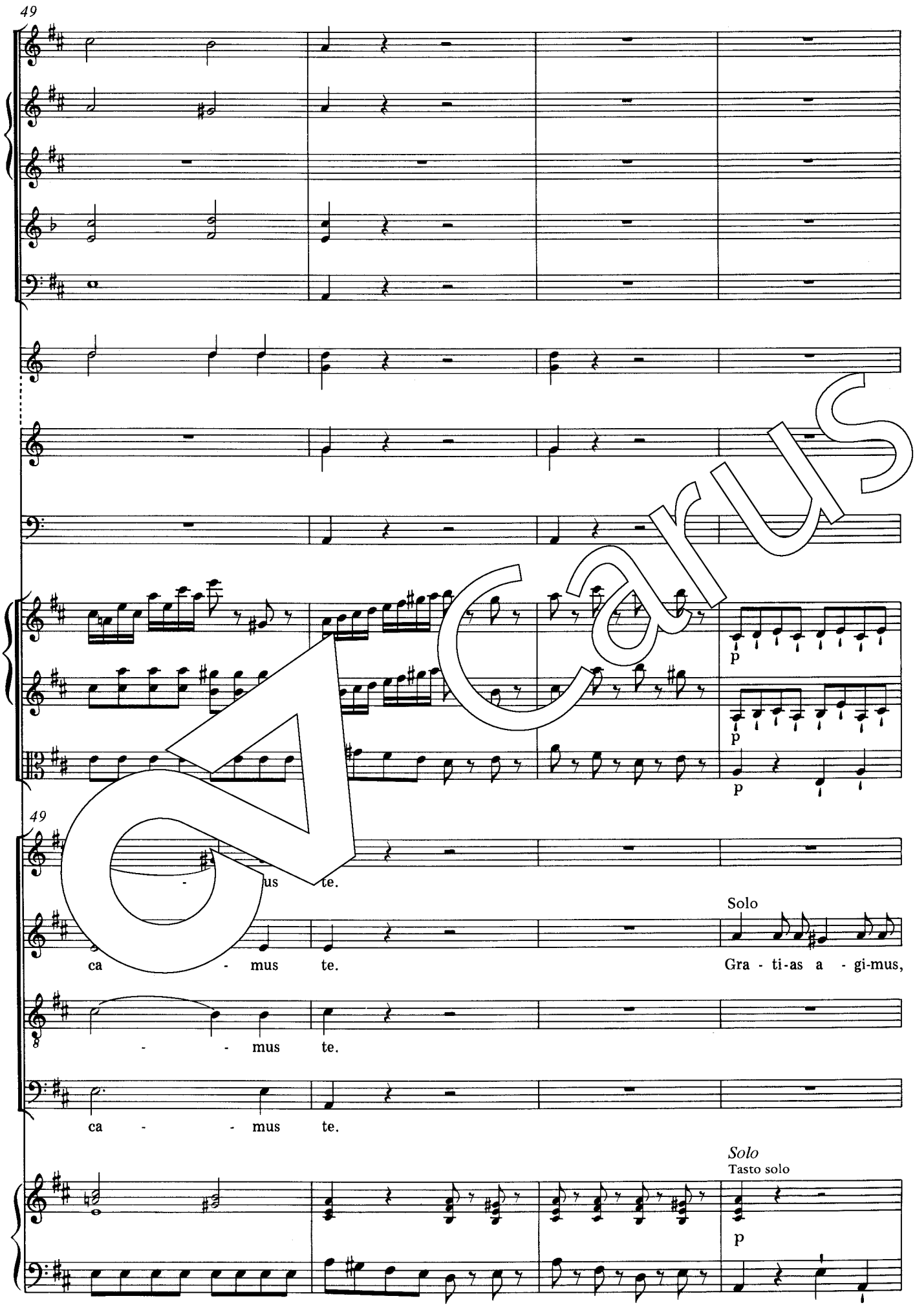
Carus


41
fz
te. Lau - da - mus, be - ne - di - ci-mus, ad - o -
ca - - - mus te. Lau - da - mus, be - ne - di - ci-mus, ad - o -
ca - - - - mus te. Te lau - da - mus, te be-ne - di-ci - mus, te ad-o -
ca - - - - mus te. Te lau - da - mus, te be-ne - di - ci - mus, te ad-o -
f
6
5

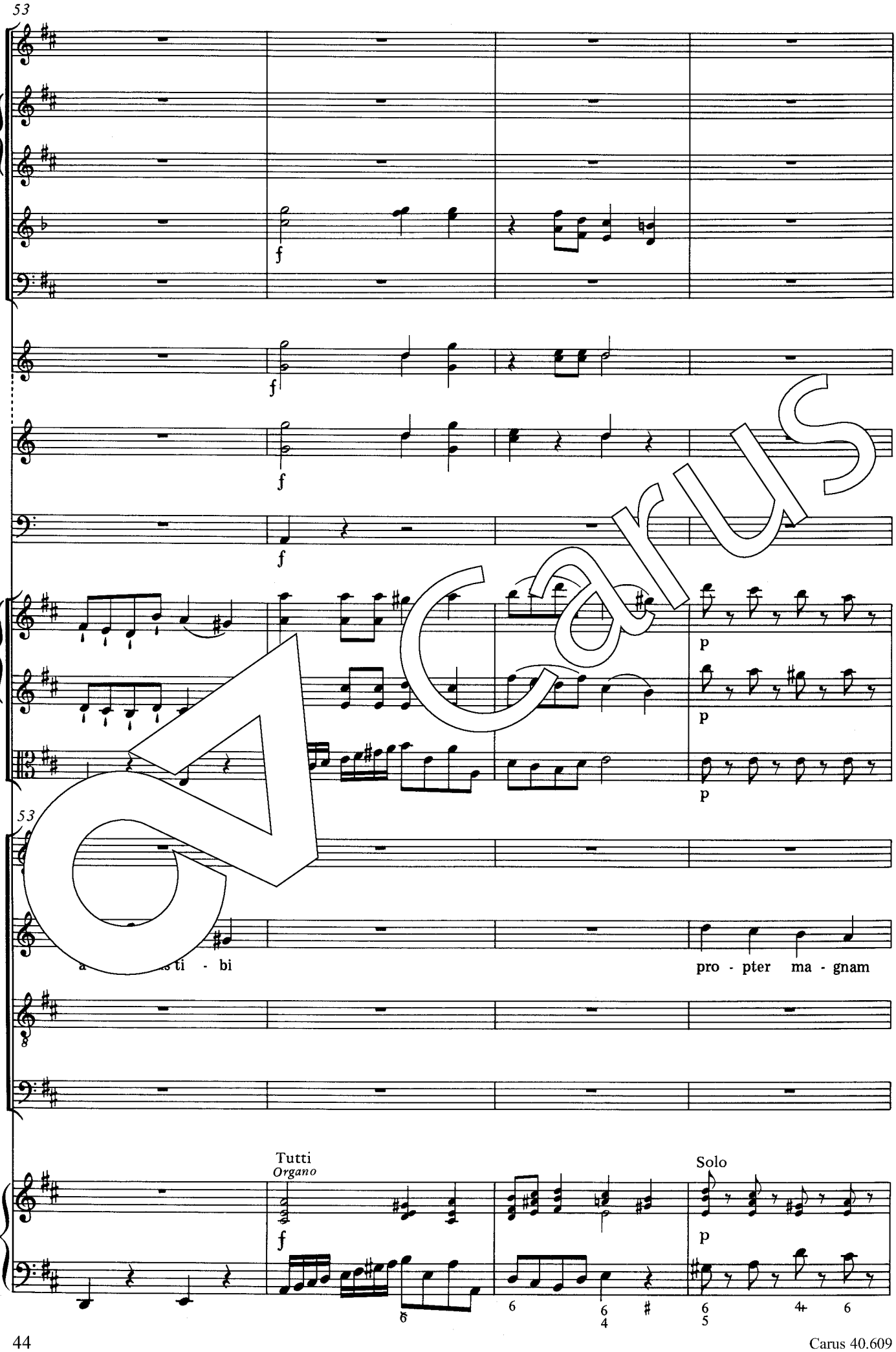
Carus


45
fz
fz
fz
fz
45
ra - mus, ri - fi ca - - - - - -
glo - ri - fi - ca - - - - - mus, glo - ri - fi -
fz
ra - mus, te glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - -
fz
ra - mus, te glo - ri - fi - ca - - - - mus, glo - ri - fi -
fz
fz
2
6
6
5
3
#5
6

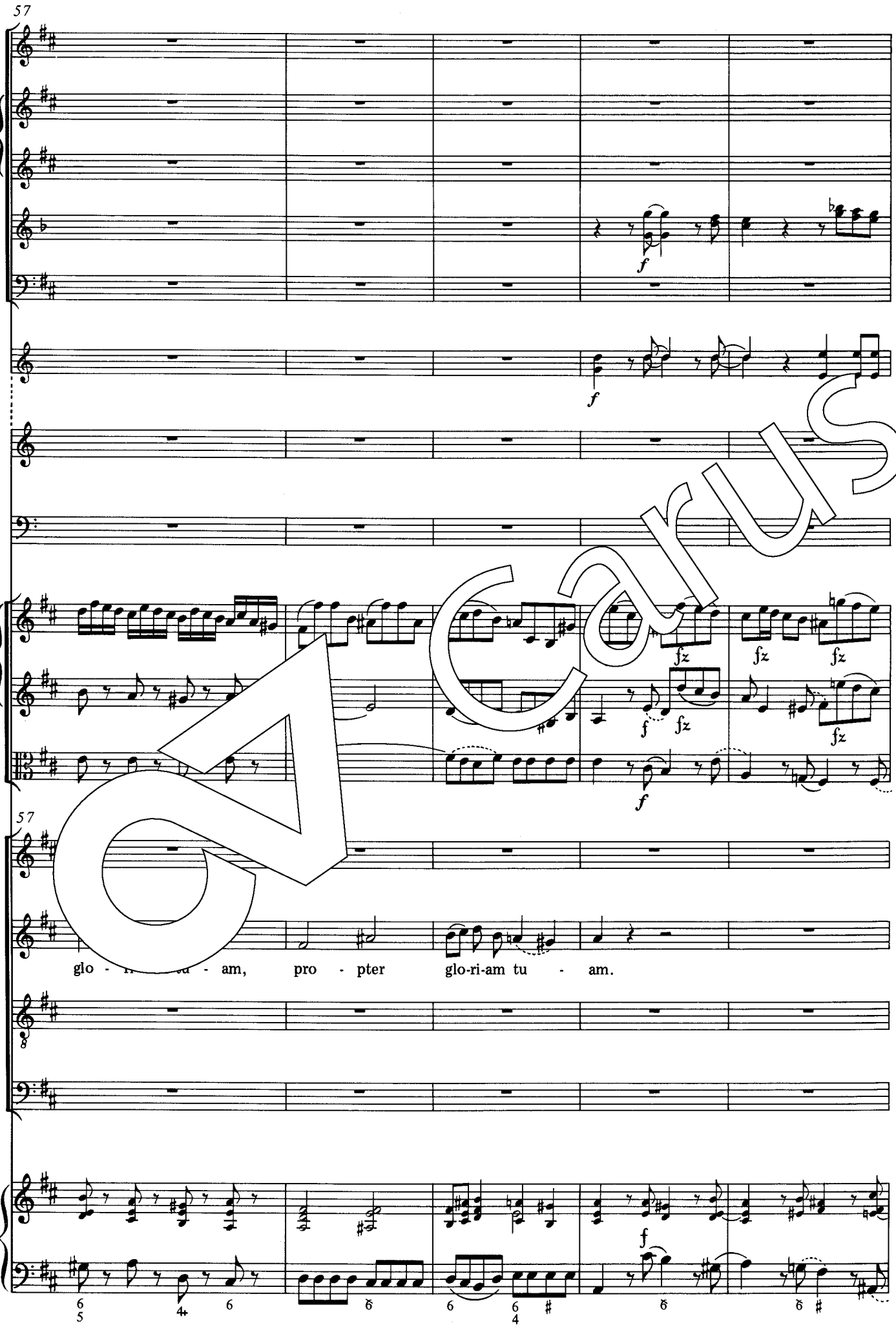
Carus


49
p
p
p
49
us te.
Solo
ca - mus te.
Gra - ti-as a - gi-mus,
- - mus te.
ca - - mus te.
Solo
Tasto solo
p

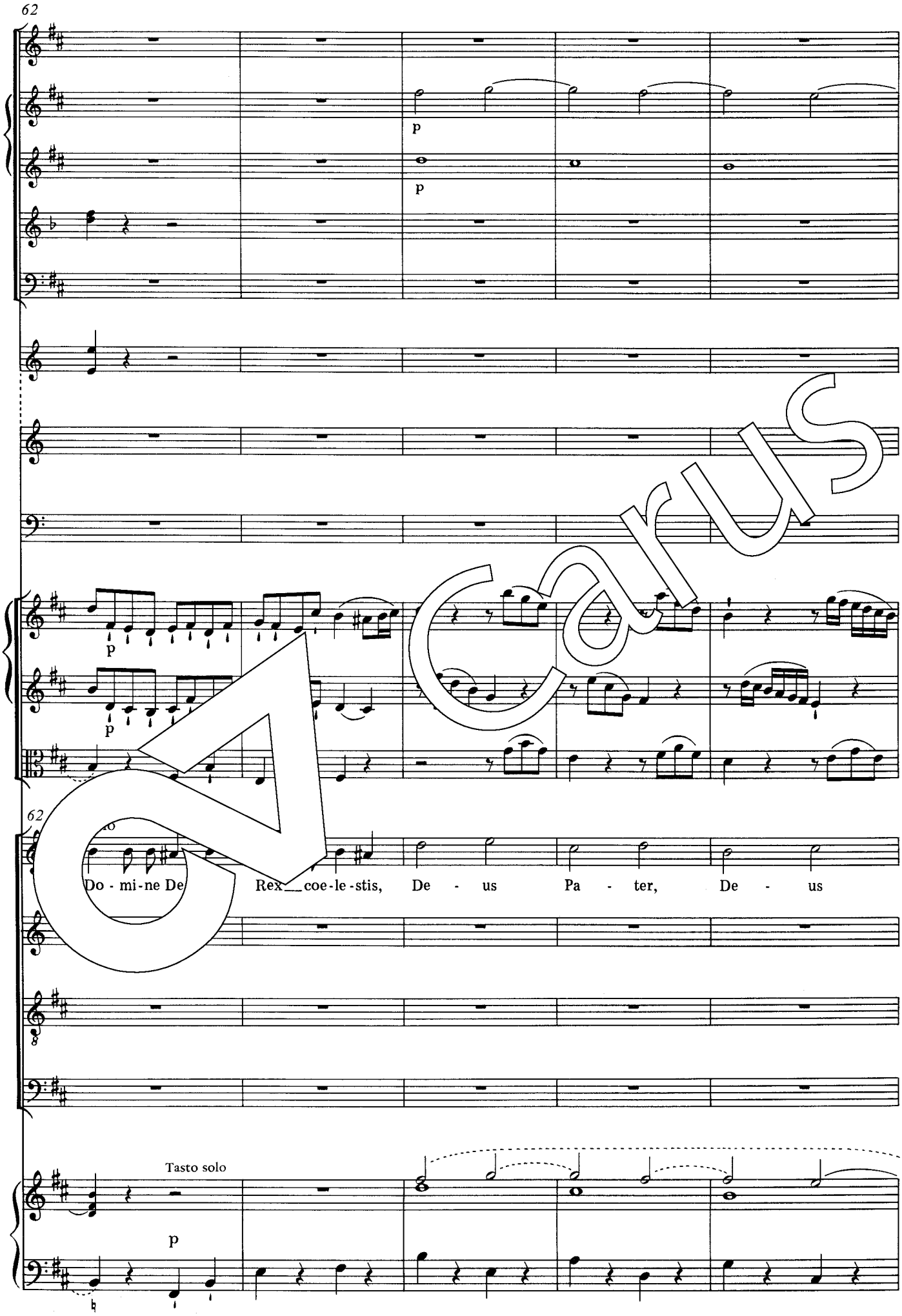
Carus



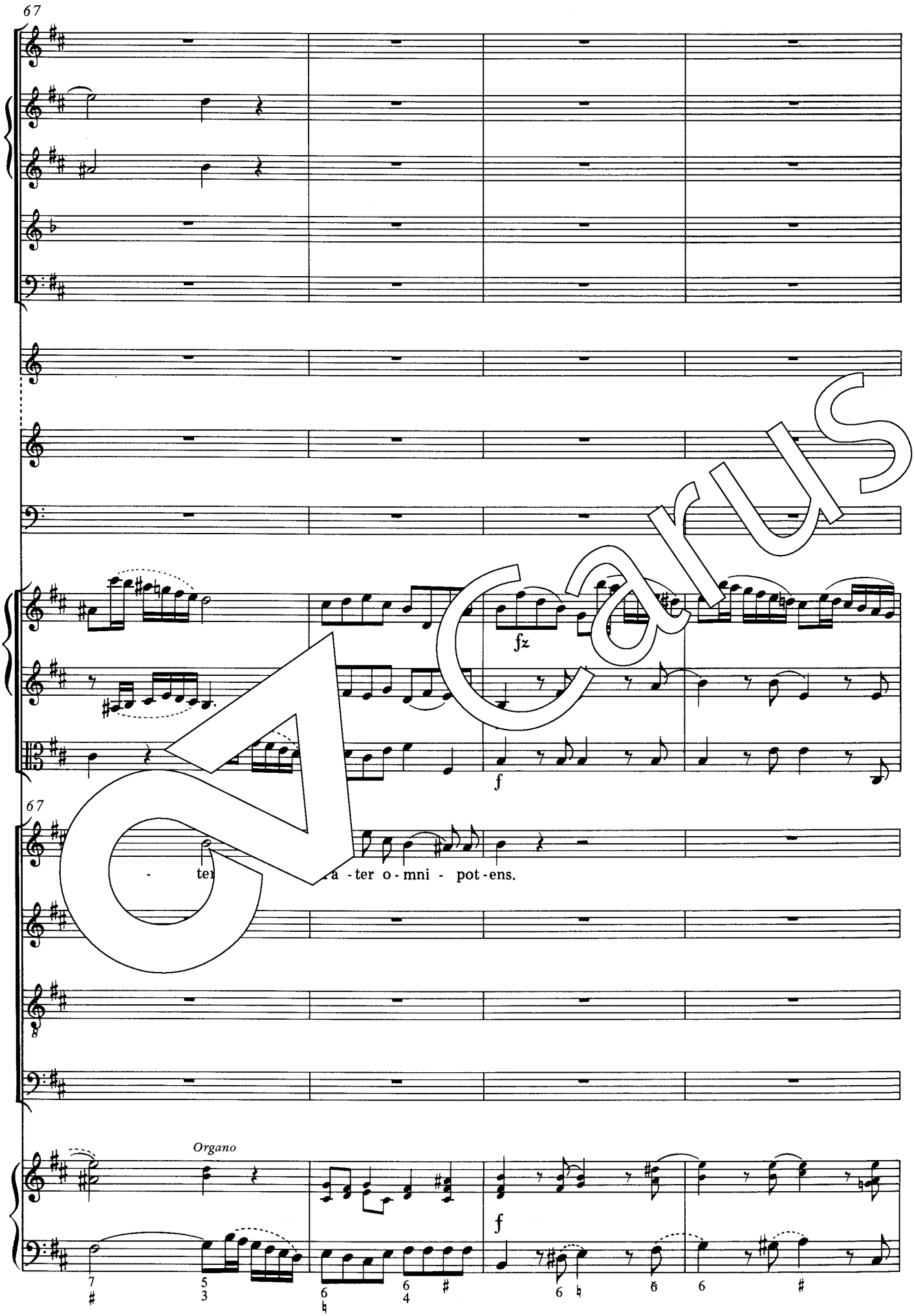
Carus



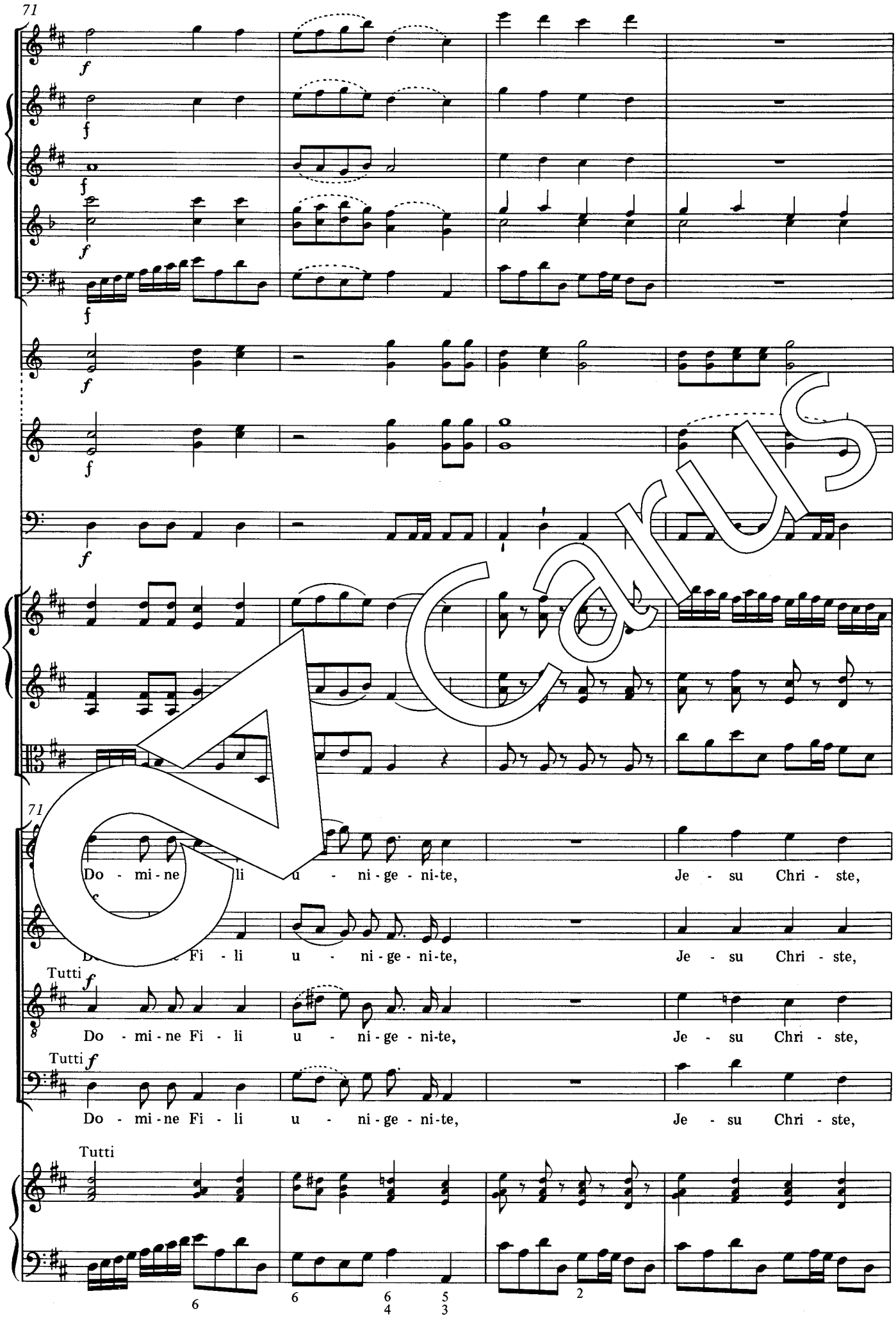
Carus


62
p
p
p
p
62
Do - mi-ne De
Rex coe-le-stis,
De - us
Pa - ter,
De - us
Tasto solo
p

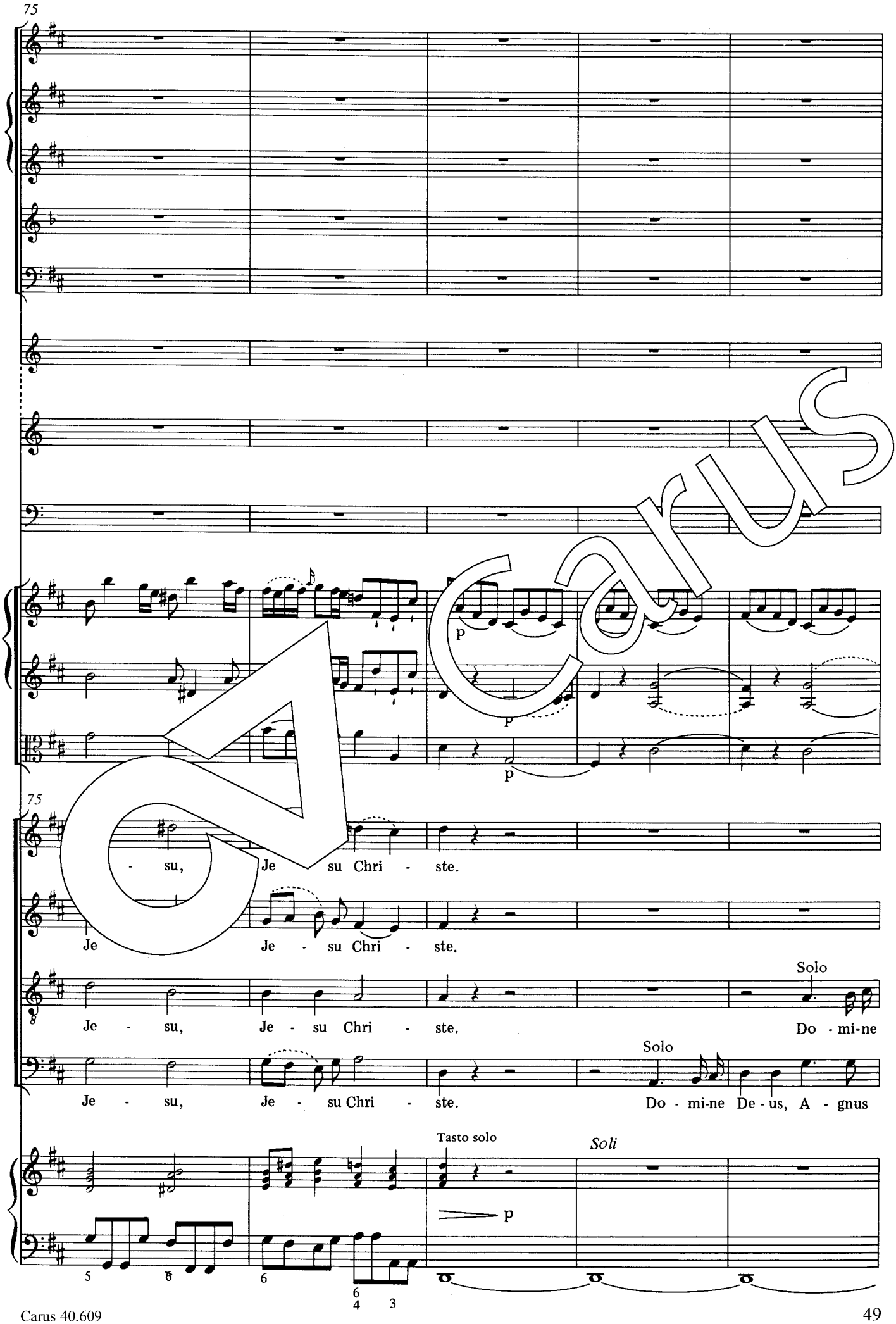
Carus



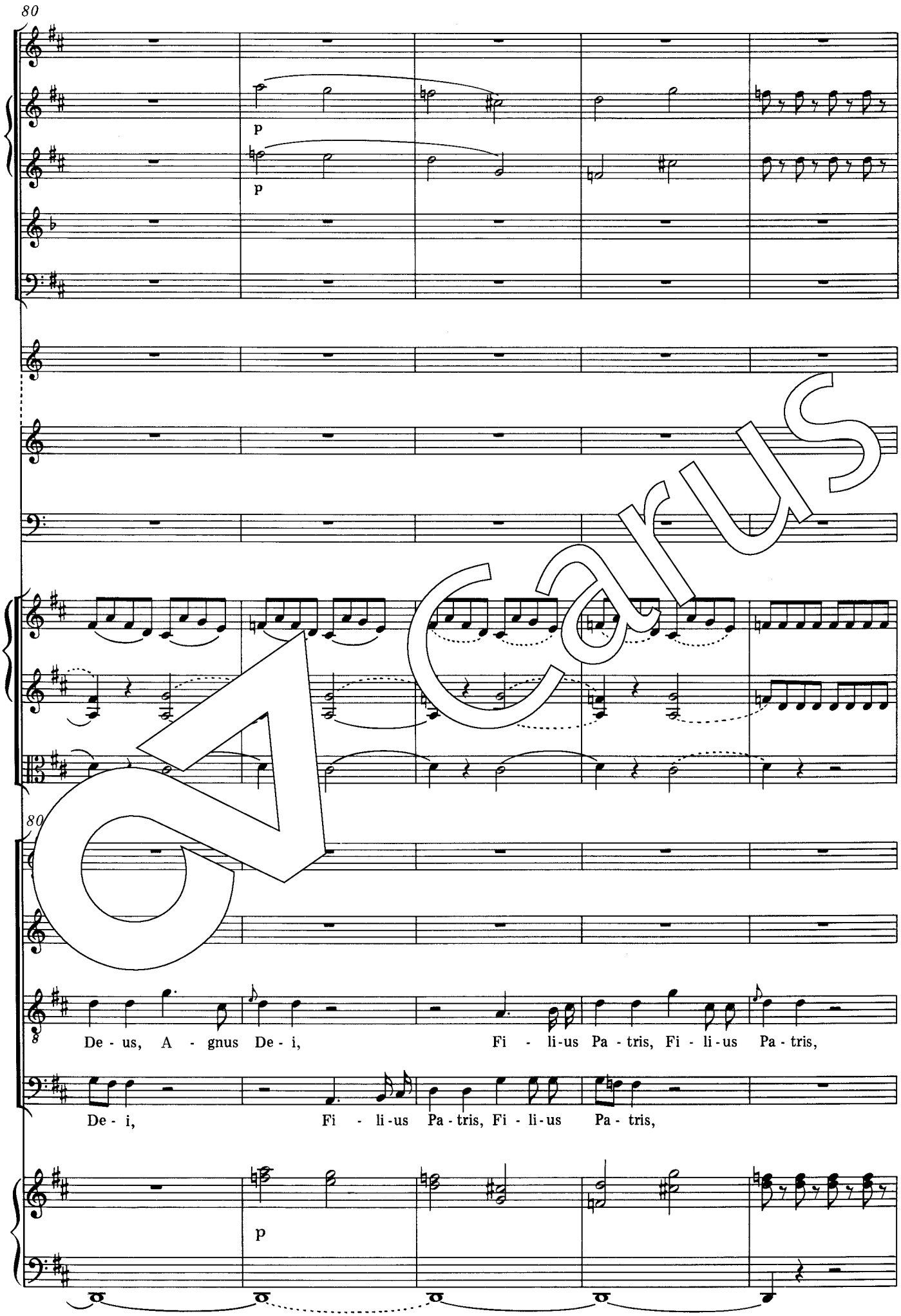
Carus


71
f
71
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste,
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste,
Tutti
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste,
Tutti
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste,
Tutti

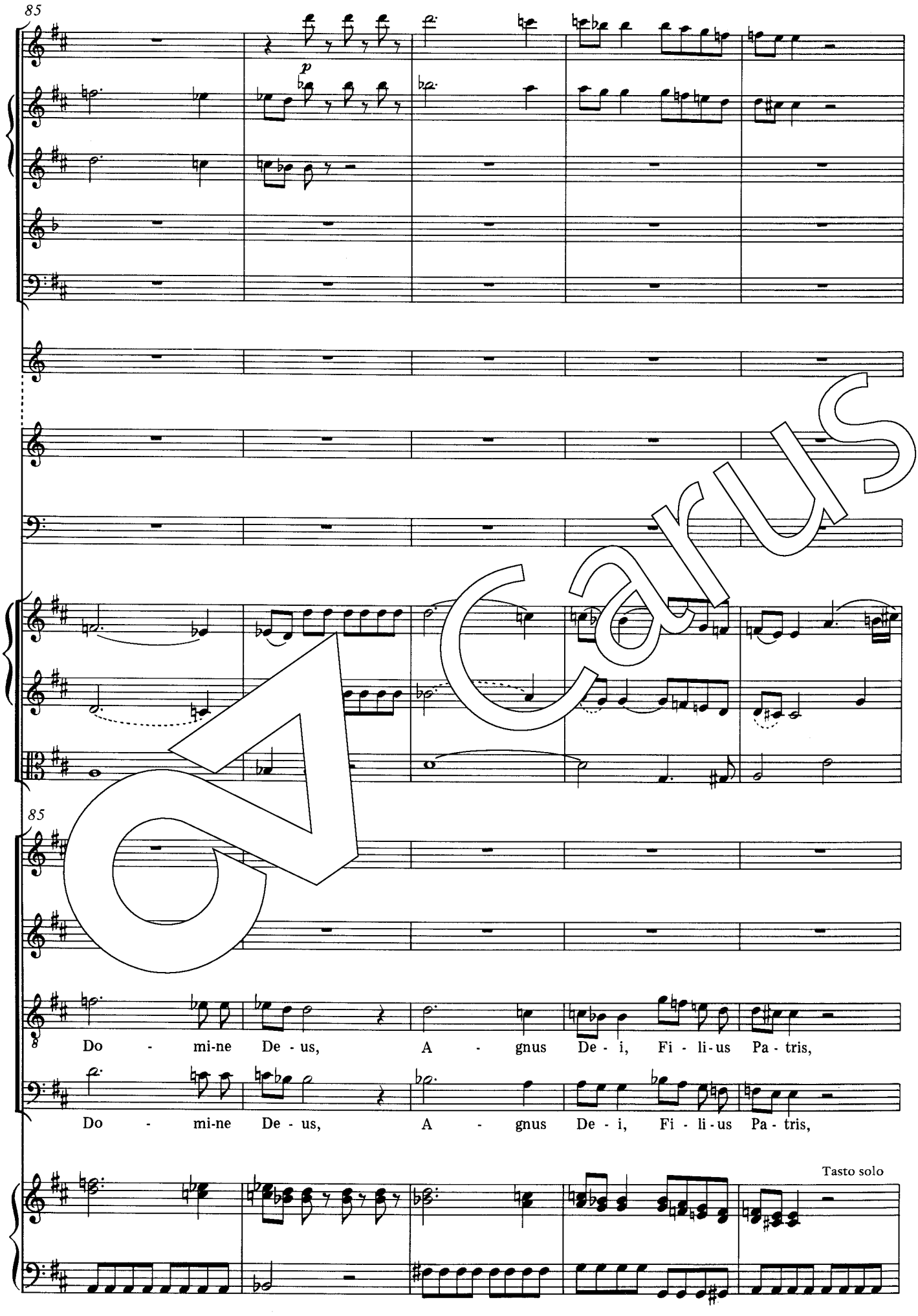
Carus


75
p
p
75
- su, Je su Chri - ste.
Je Je - su Chri - ste.
Je - su, Je - su Chri - ste.
Solo
Do - mi-ne
Je - su, Je - su Chri - ste.
Solo
Do - mi-ne De - us, A - gnus
Tasto solo
Soli
p

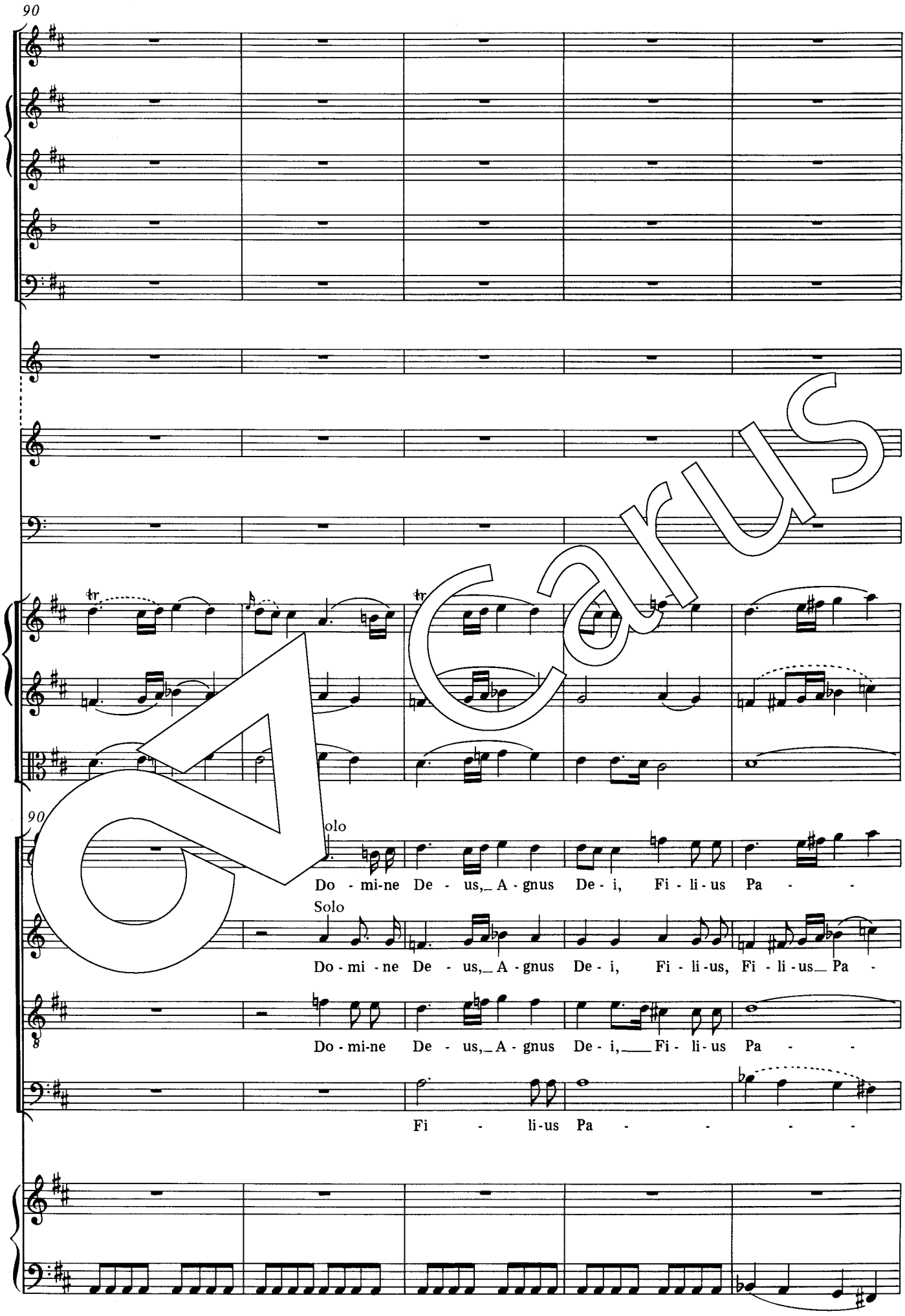
Carus


80
p
p
80
De - us, A - gnus De - i, Fi - li-us Pa - tris, Fi - li-us Pa - tris,
De - i, Fi - li-us Pa - tris, Fi - li-us Pa - tris,
p

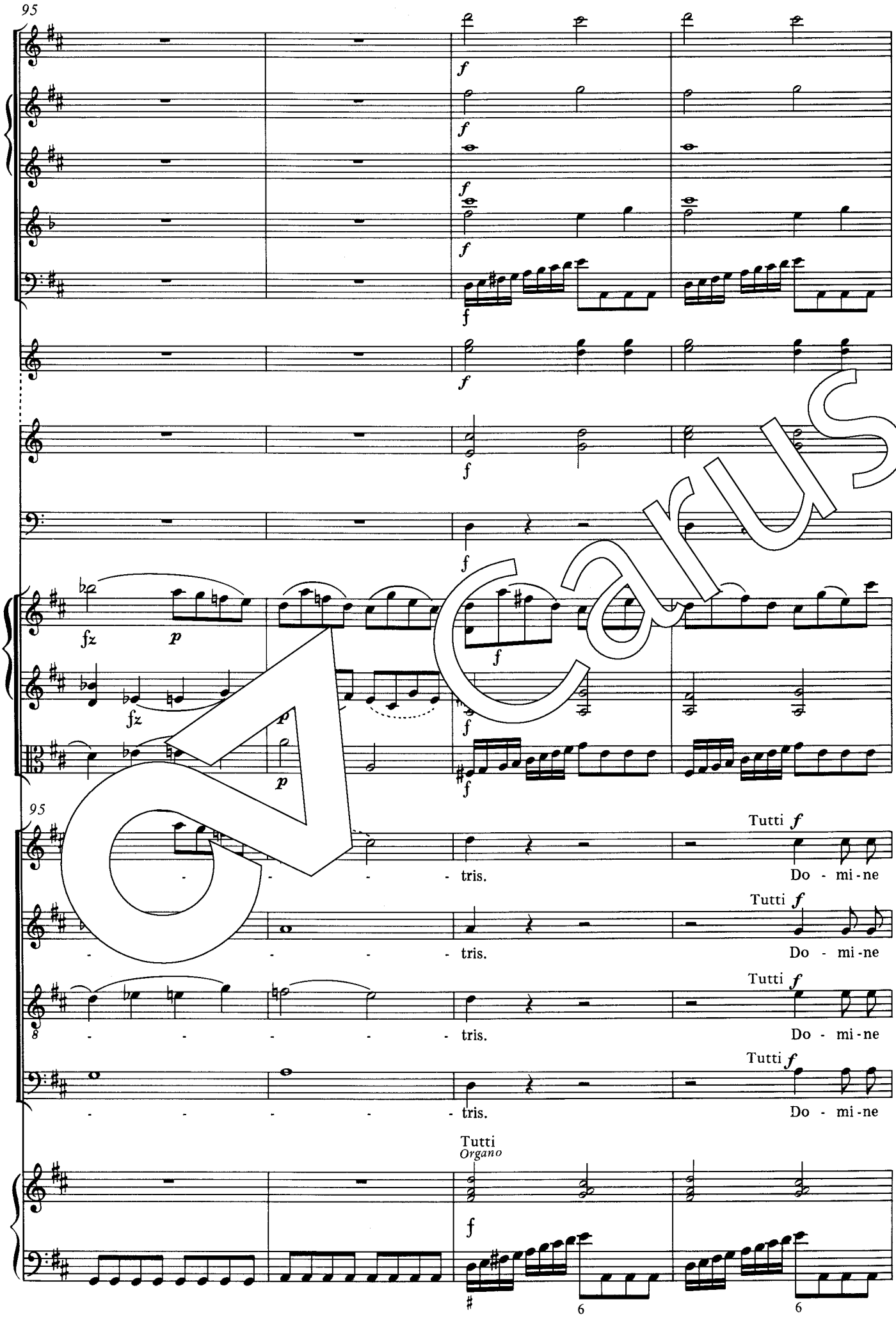
Carus


85
p
85
Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li-us Pa - tris,
Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li-us Pa - tris,
Tasto solo

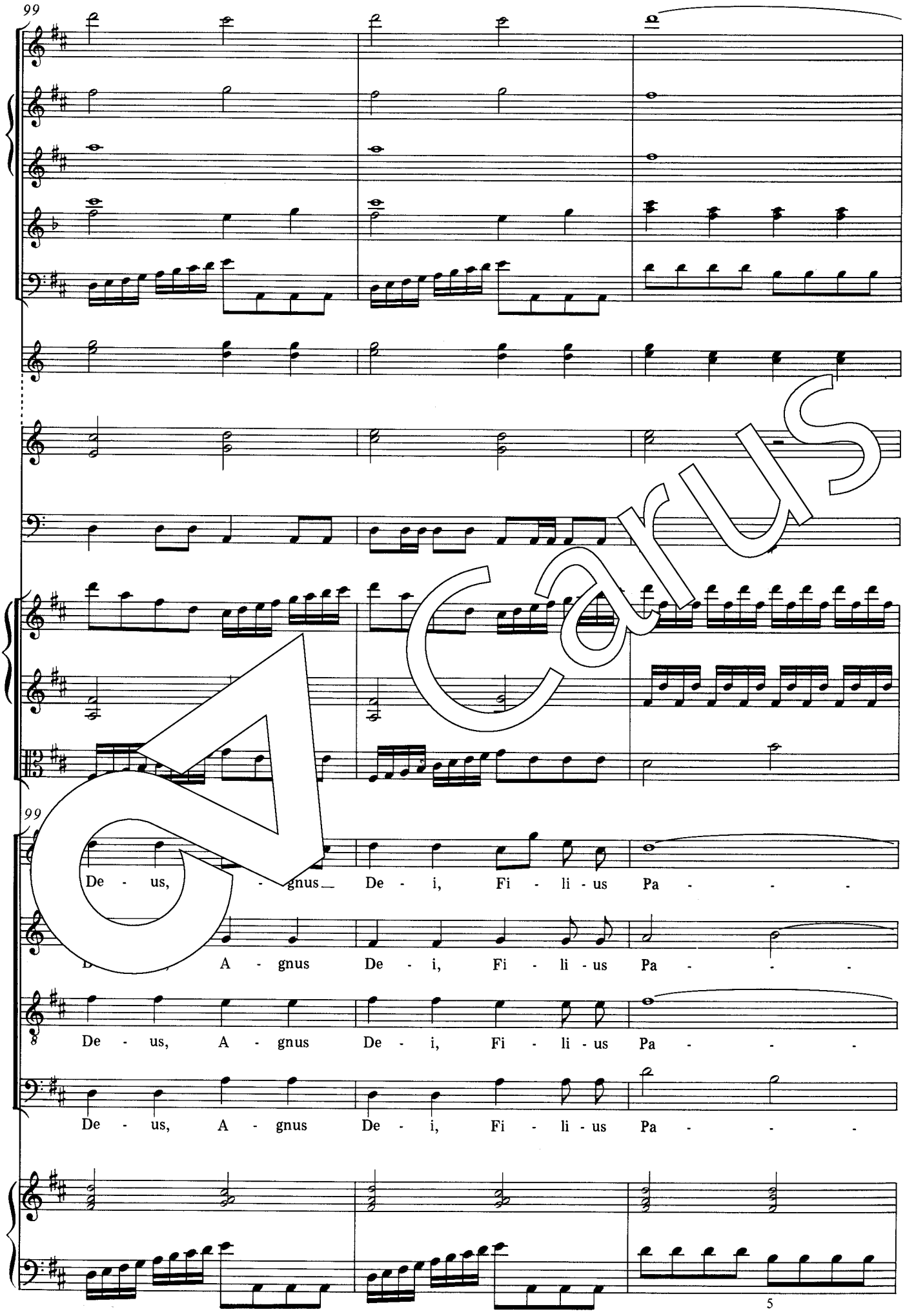
Carus


90
90
olo
Do - mi-ne De - us,_ A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - -
Solo
Do - mi - ne De - us,_ A - gnus De - i, Fi - li - us, Fi - li - us_ Pa -
Do - mi-ne De - us,_ A - gnus De - i,___ Fi - li - us Pa - -
Fi - li-us Pa - - - - -

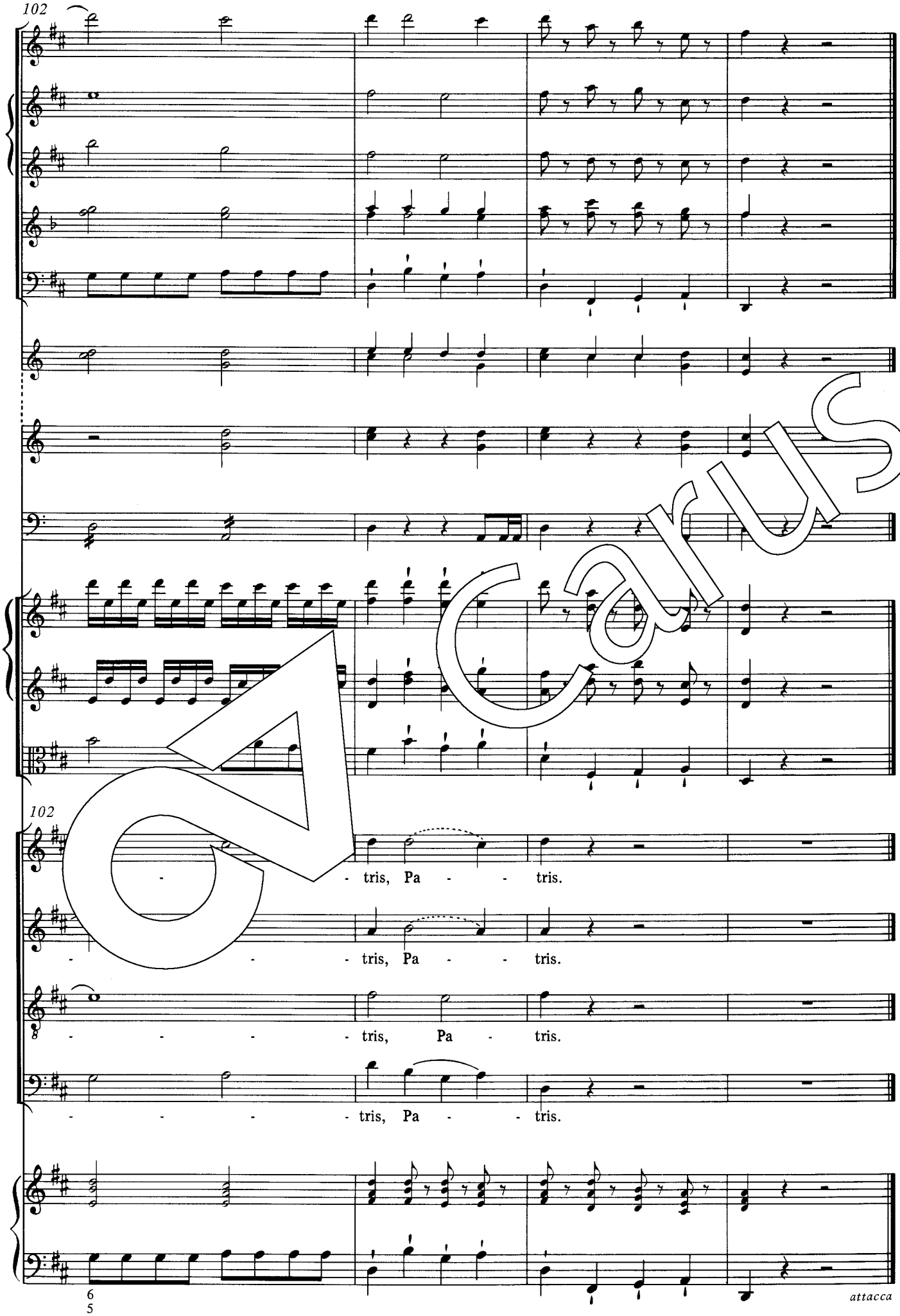
Carus



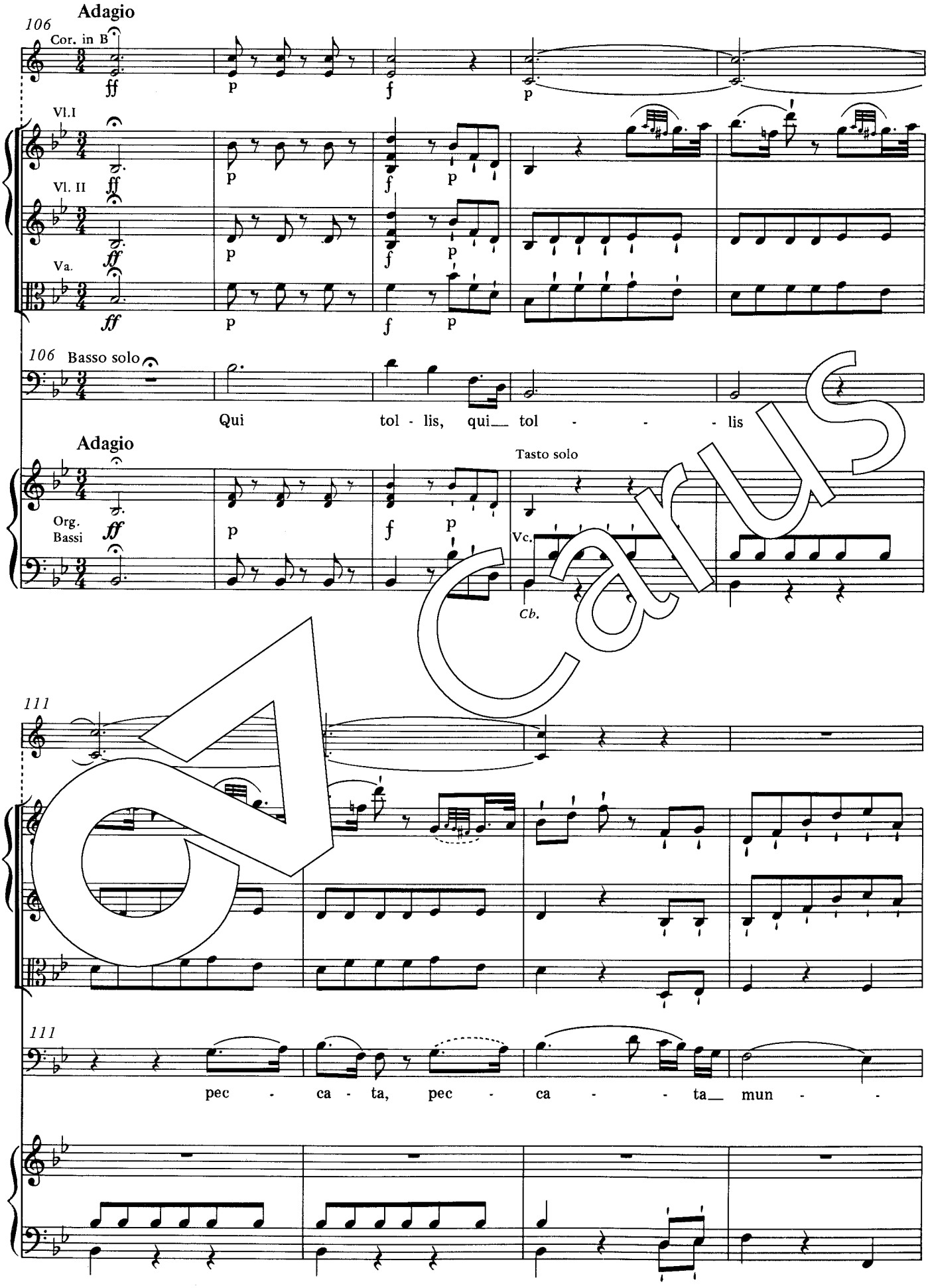
Carus


99
99
De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - -
A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - -
De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - -
De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - -
5

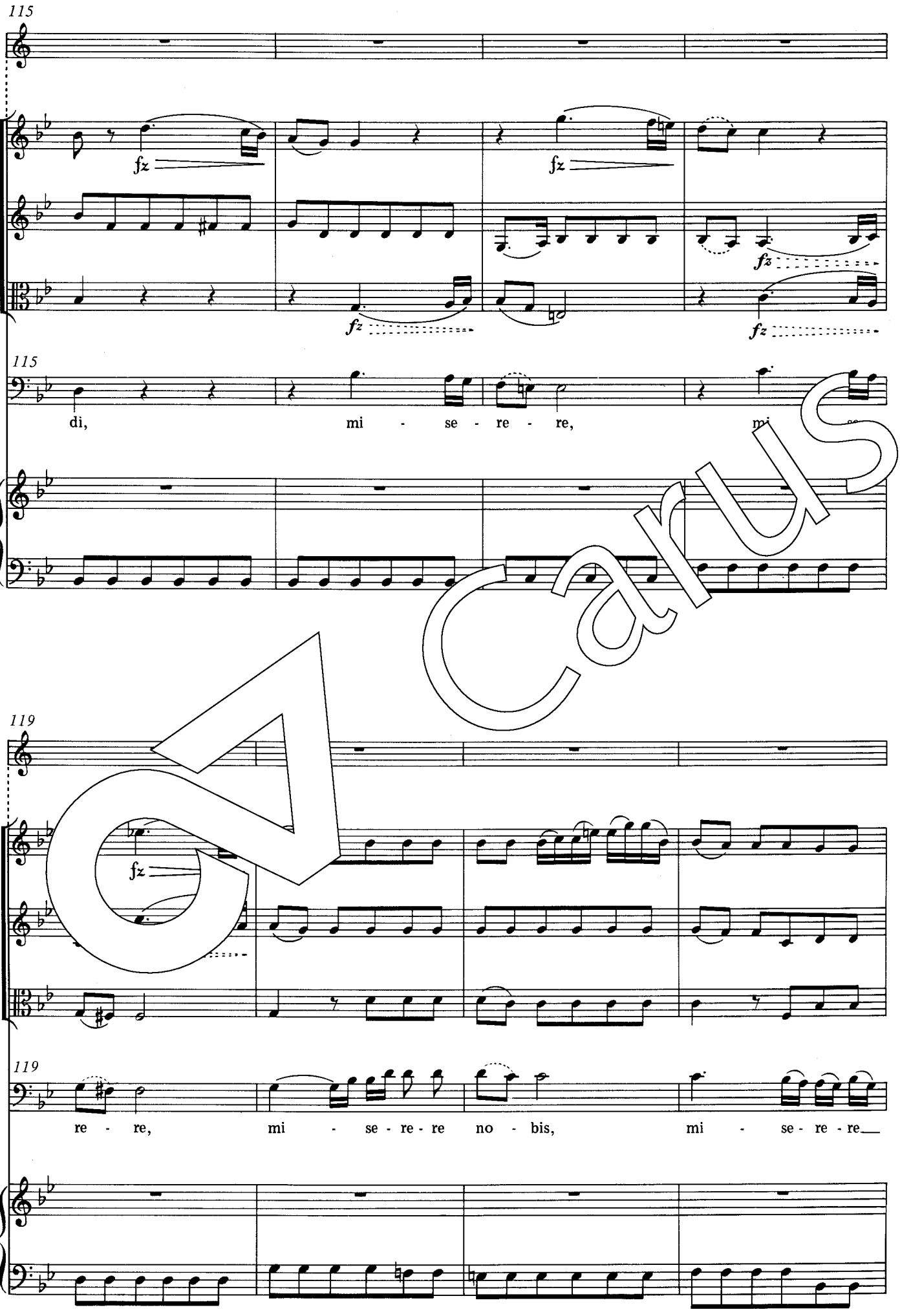
Carus



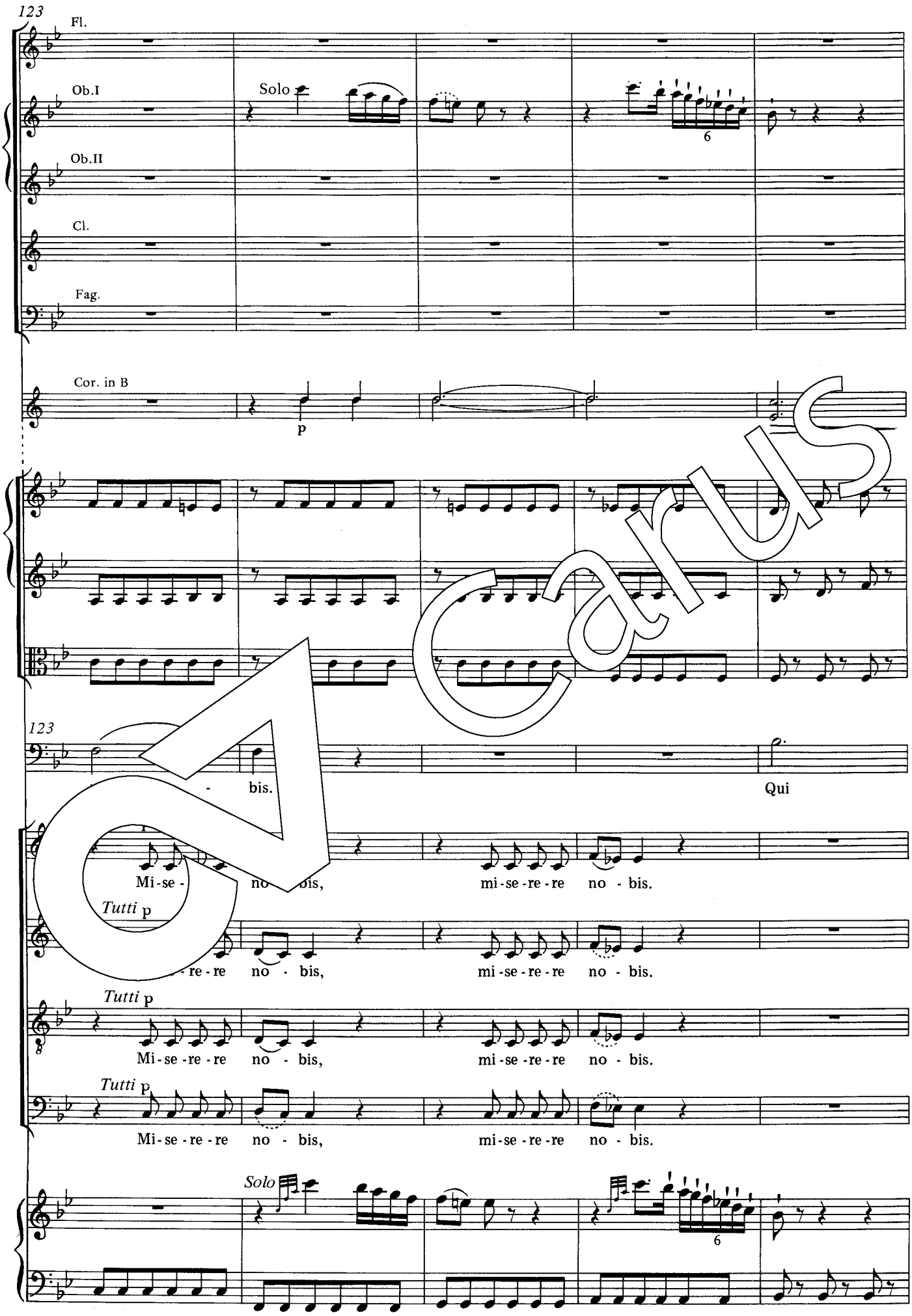
Carus


Adagio
106
Cor. in B
ff
p
f
p
Vl.I
Vl. II
Va.
ff
p
f
106
Basso solo
Qui tol - lis, qui__ tol - - - lis
Adagio
Org.
Bassi
Tasto solo
Vc.
Cb.
111
111
pec - ca - ta, pec - ca - - ta__ mun - -

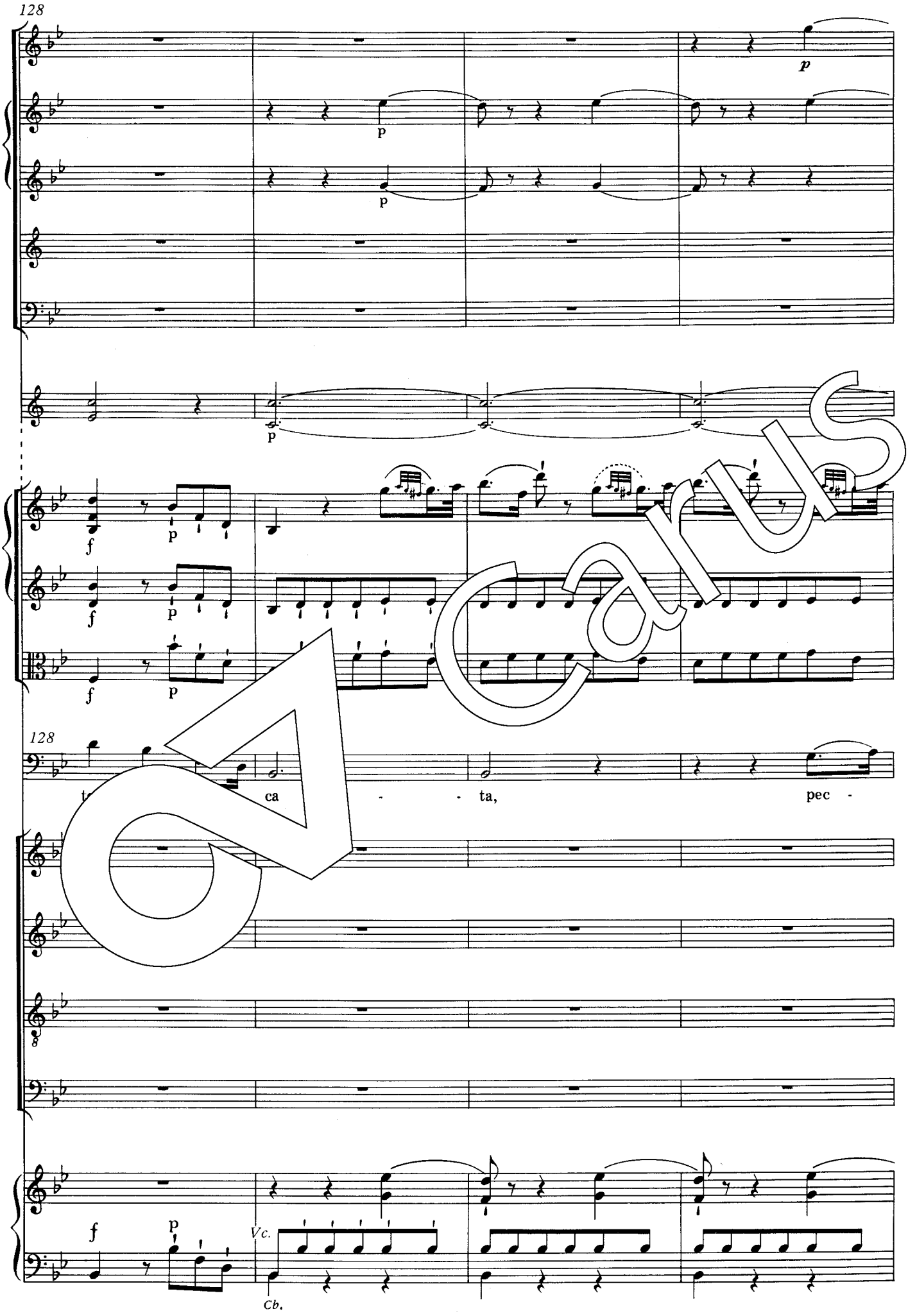
Carus


115
fz
fz
fz
fz
fz
115
di,
mi - se - re - re,
mi
119
fz
119
re - re,
mi - se - re - re no - bis,
mi - se - re - re

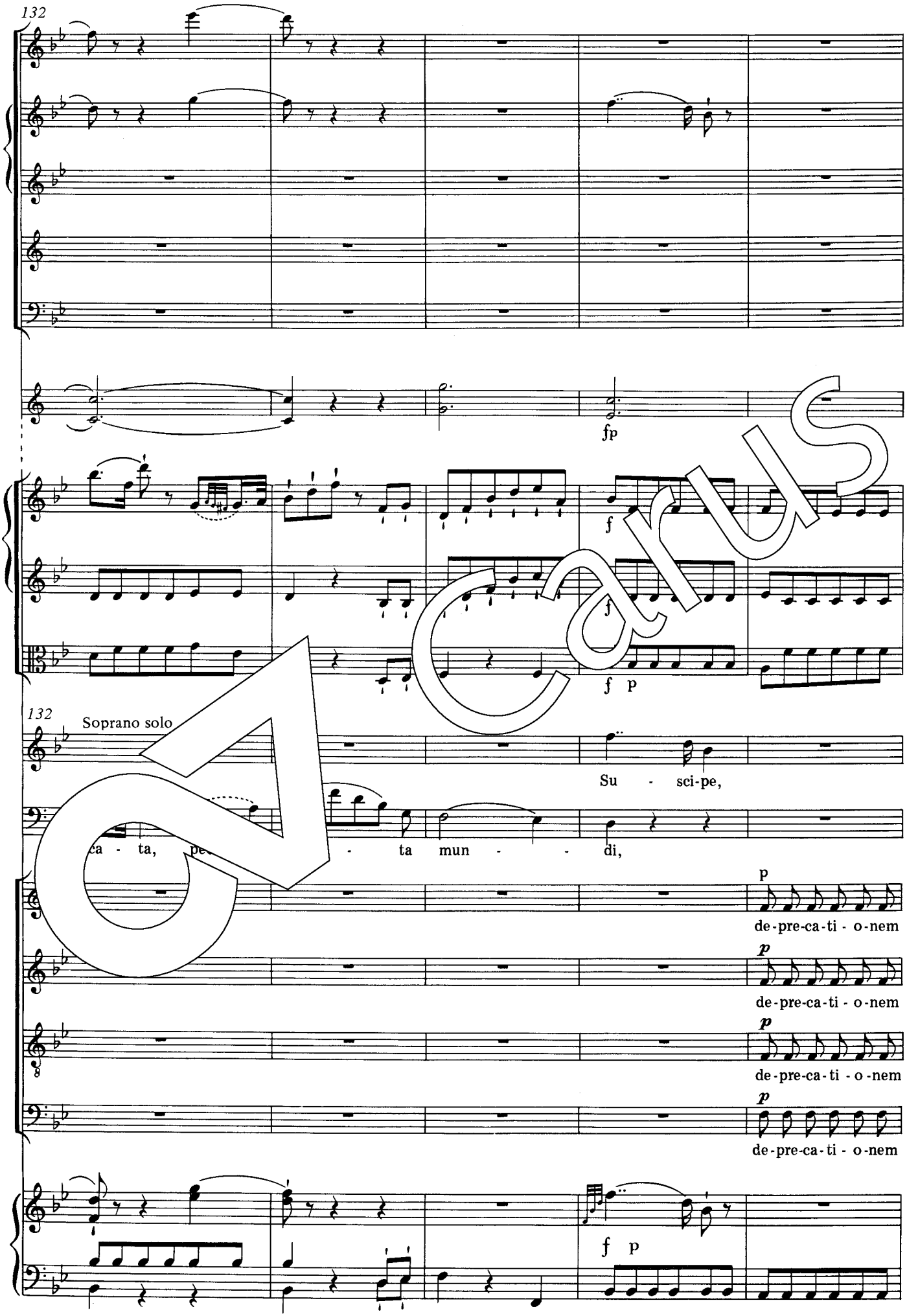
Carus


123
Fl.
Ob.I
Solo
Ob.II
Cl.
Fag.
Cor. in B
p
123
- bis.
Qui
Mi-se-
no bis,
mi-se-re-re no - bis.
Tutti p
re-re no - bis,
mi-se-re-re no - bis.
Tutti p
Mi-se-re-re no - bis,
mi-se-re-re no - bis.
Tutti p
Mi-se-re-re no - bis,
mi-se-re-re no - bis.
Solo
6
6

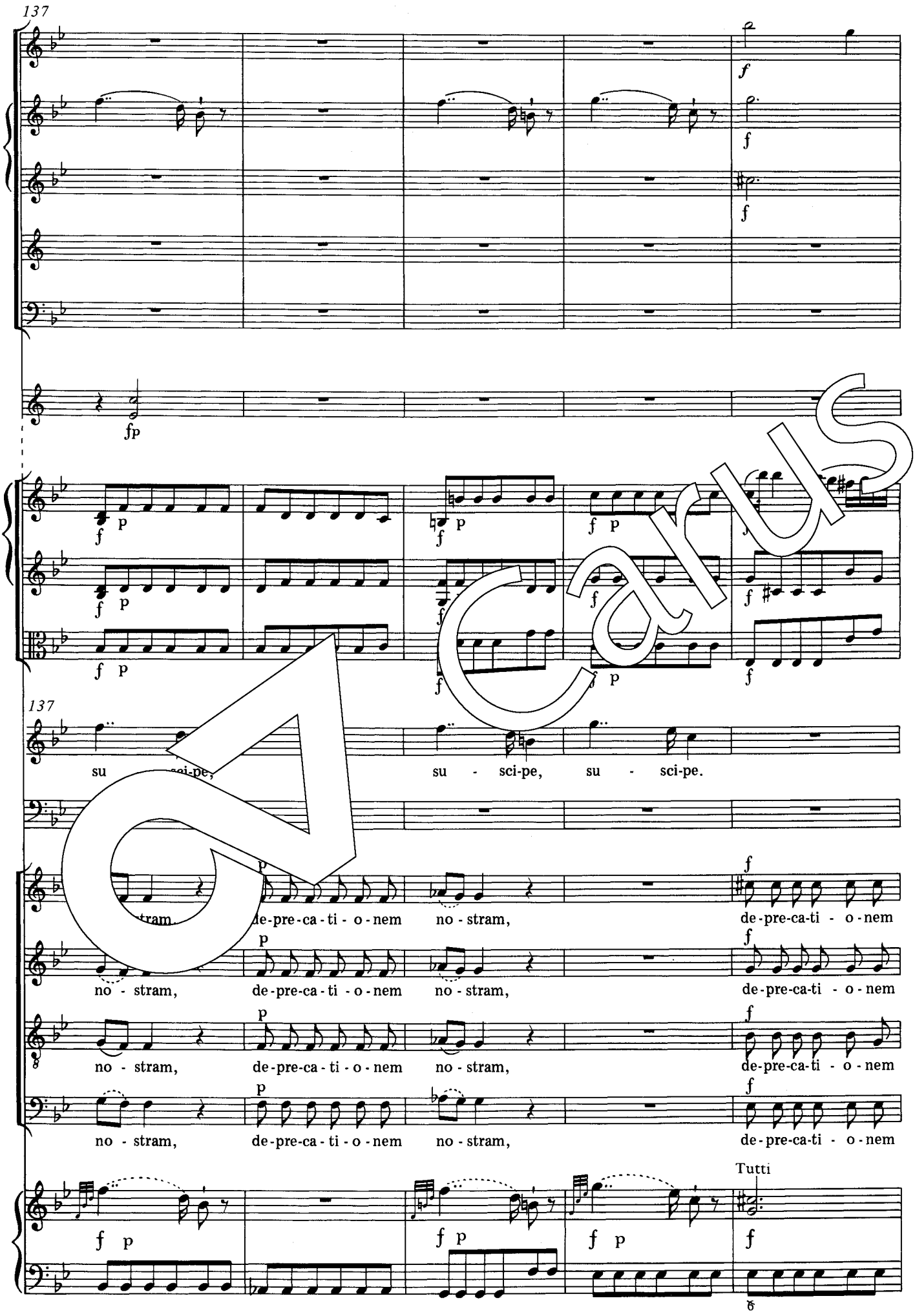
Carus



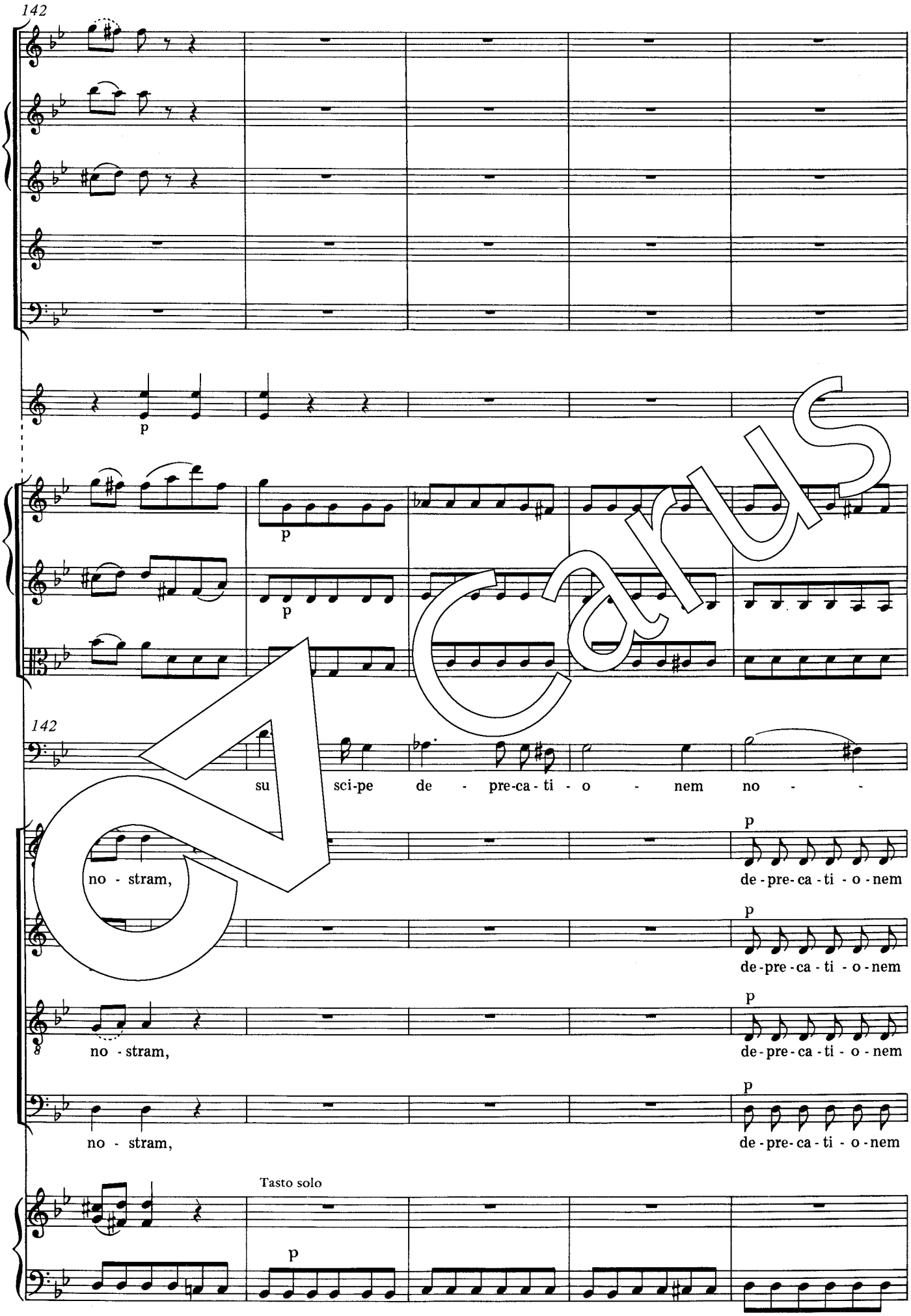
Carus


132
fp
f
f
f p
132
Soprano solo
Su - sci-pe,
ca - ta, pe - ta mun - di,
p
de-pre-ca-ti - o-nem
p
de-pre-ca-ti - o-nem
p
de-pre-ca-ti - o-nem
p
de-pre-ca-ti - o-nem
f p

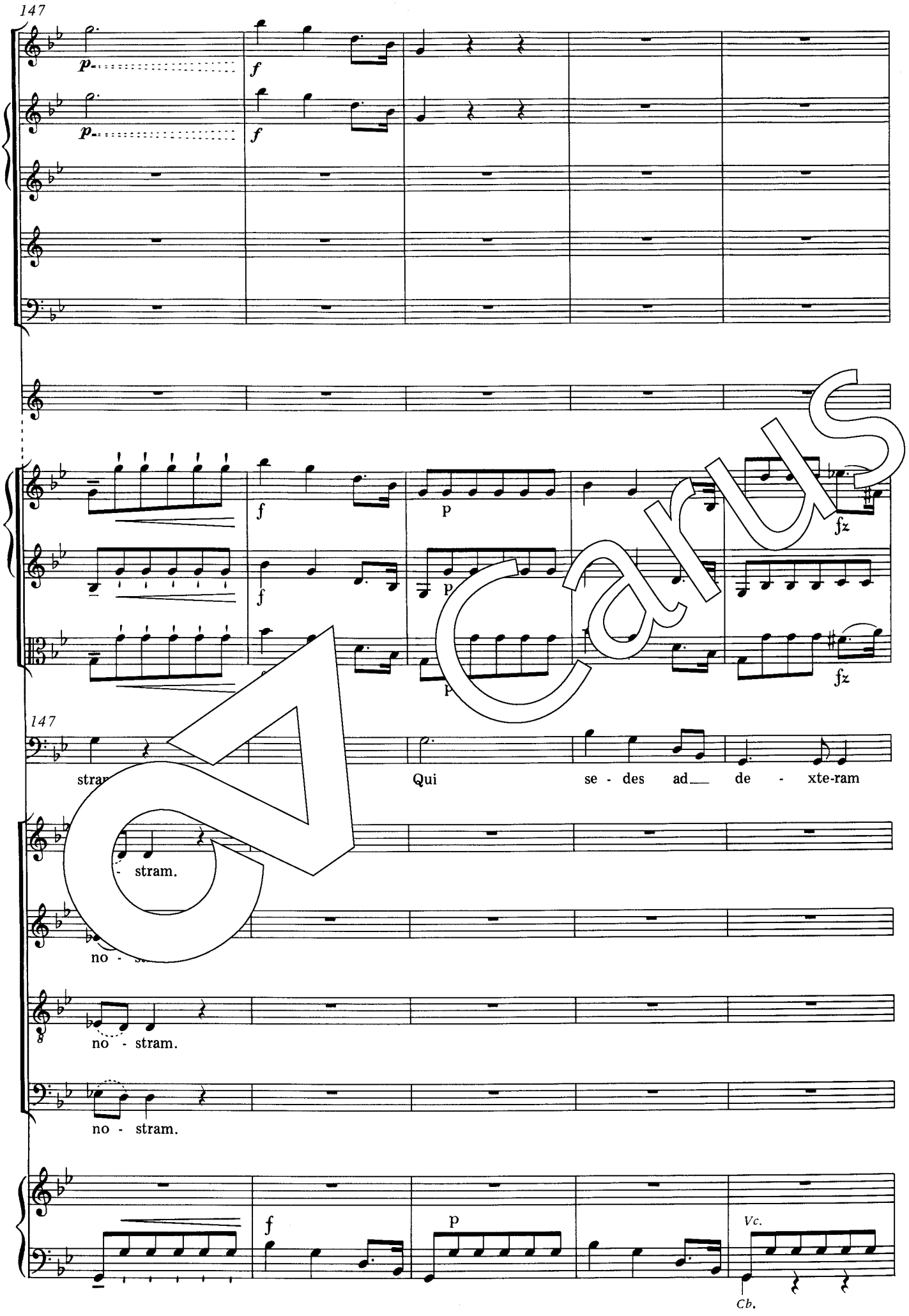
Carus


137
su - sci-pe, su - sci-pe.
de-pre-ca-ti - o-nem no - stram, de-pre-ca-ti - o-nem
no - stram, de-pre-ca-ti - o-nem no - stram, de-pre-ca-ti - o-nem
no - stram, de-pre-ca-ti - o-nem no - stram, de-pre-ca-ti - o-nem
no - stram, de-pre-ca-ti - o-nem no - stram, de-pre-ca-ti - o-nem
Tutti

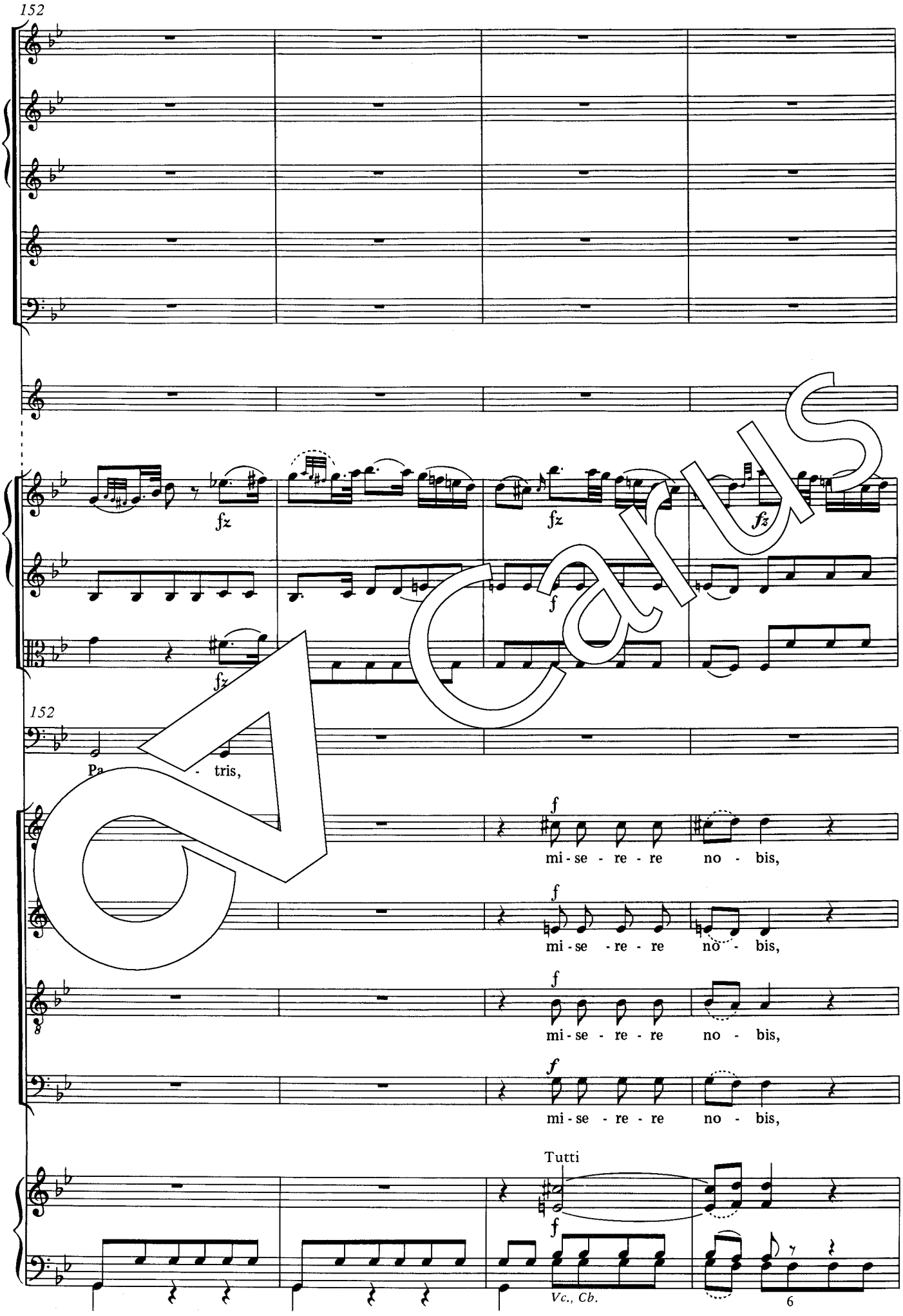
Carus


142
p
p
p
142
su sci-pe de - pre-ca - ti - o - nem no -
no - stram,
p
de-pre-ca - ti - o-nem
p
de-pre-ca - ti - o-nem
no - stram,
p
de-pre-ca - ti - o-nem
no - stram,
p
de-pre-ca - ti - o-nem
Tasto solo
p

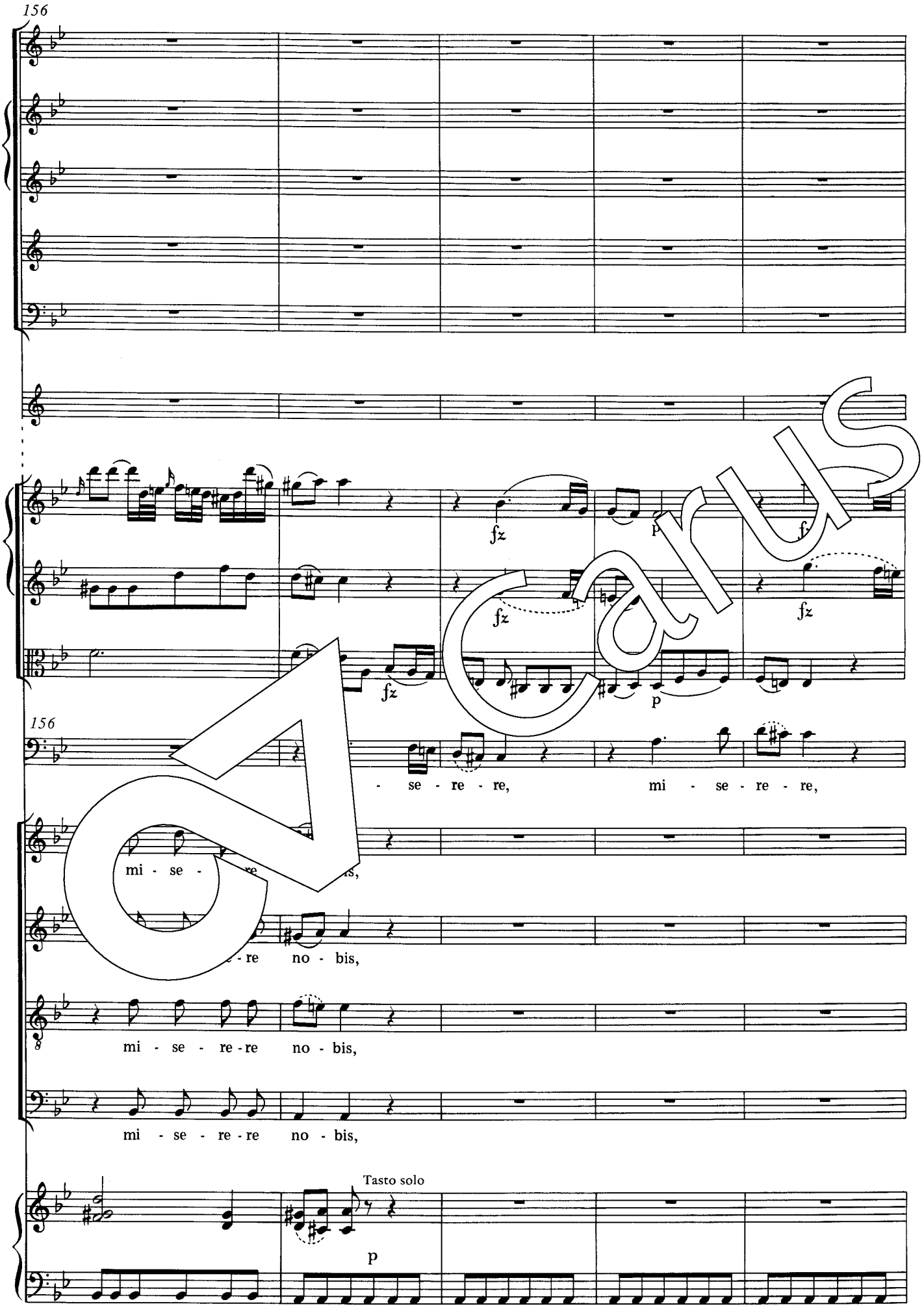
Carus


147
p
f
p
f
f
p
fz
f
p
fz
147
Qui se - des ad de - xte-ram
- stram.
no - stram.
no - stram.
f
p
Vc.
Cb.

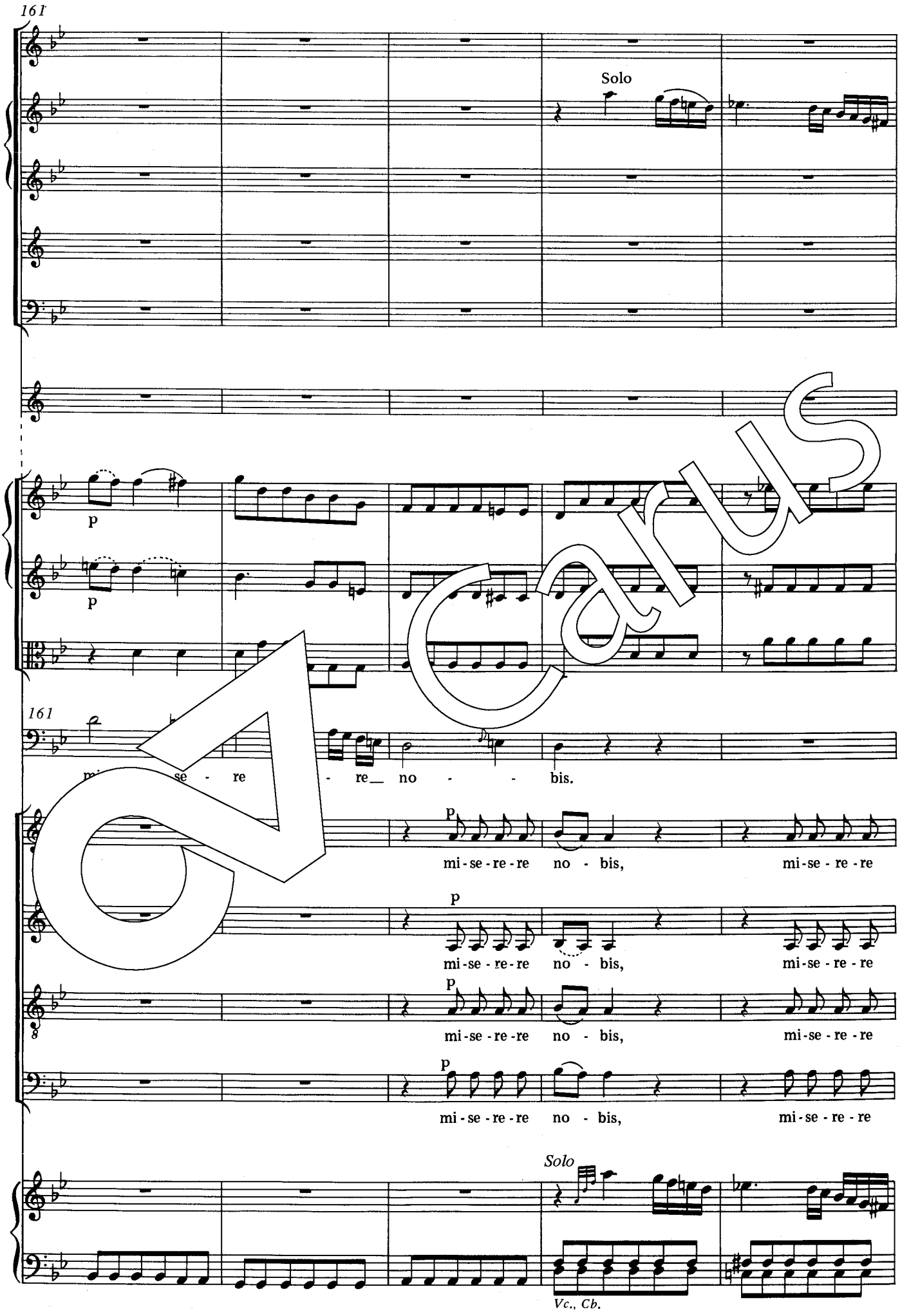
Carus


152
fz
fz
fz
f
fz
152
Pa - tris,
f
mi - se - re - re no - bis,
f
mi - se - re - re no - bis,
f
mi - se - re - re no - bis,
f
mi - se - re - re no - bis,
Tutti
f
Vc., Cb.
6

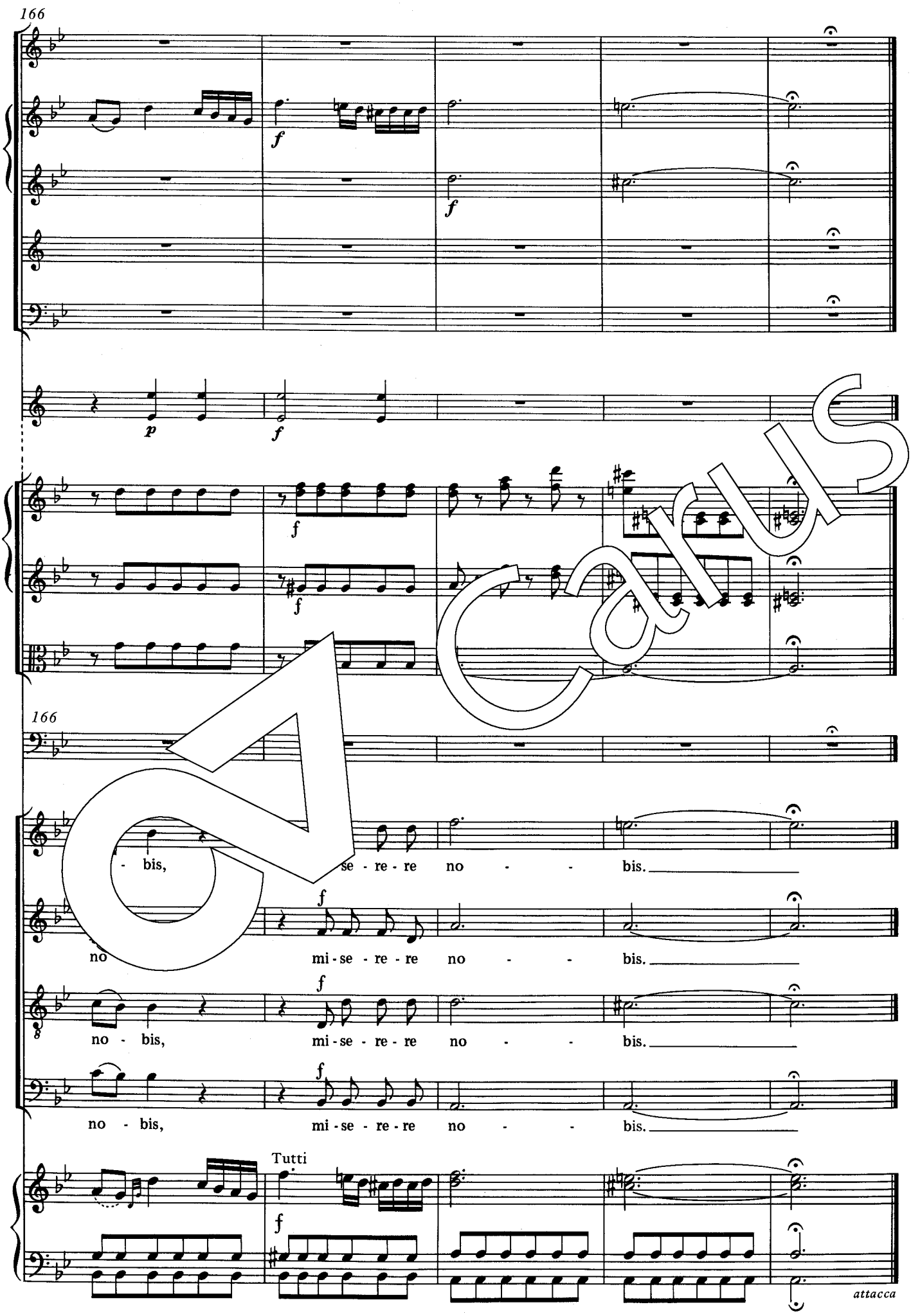
Carus


156
fz
fz
fz
p
p
156
- se - re - re,
mi - se - re - re,
mi - se -
re no - bis,
mi - se - re - re no - bis,
mi - se - re - re no - bis,
Tasto solo
p

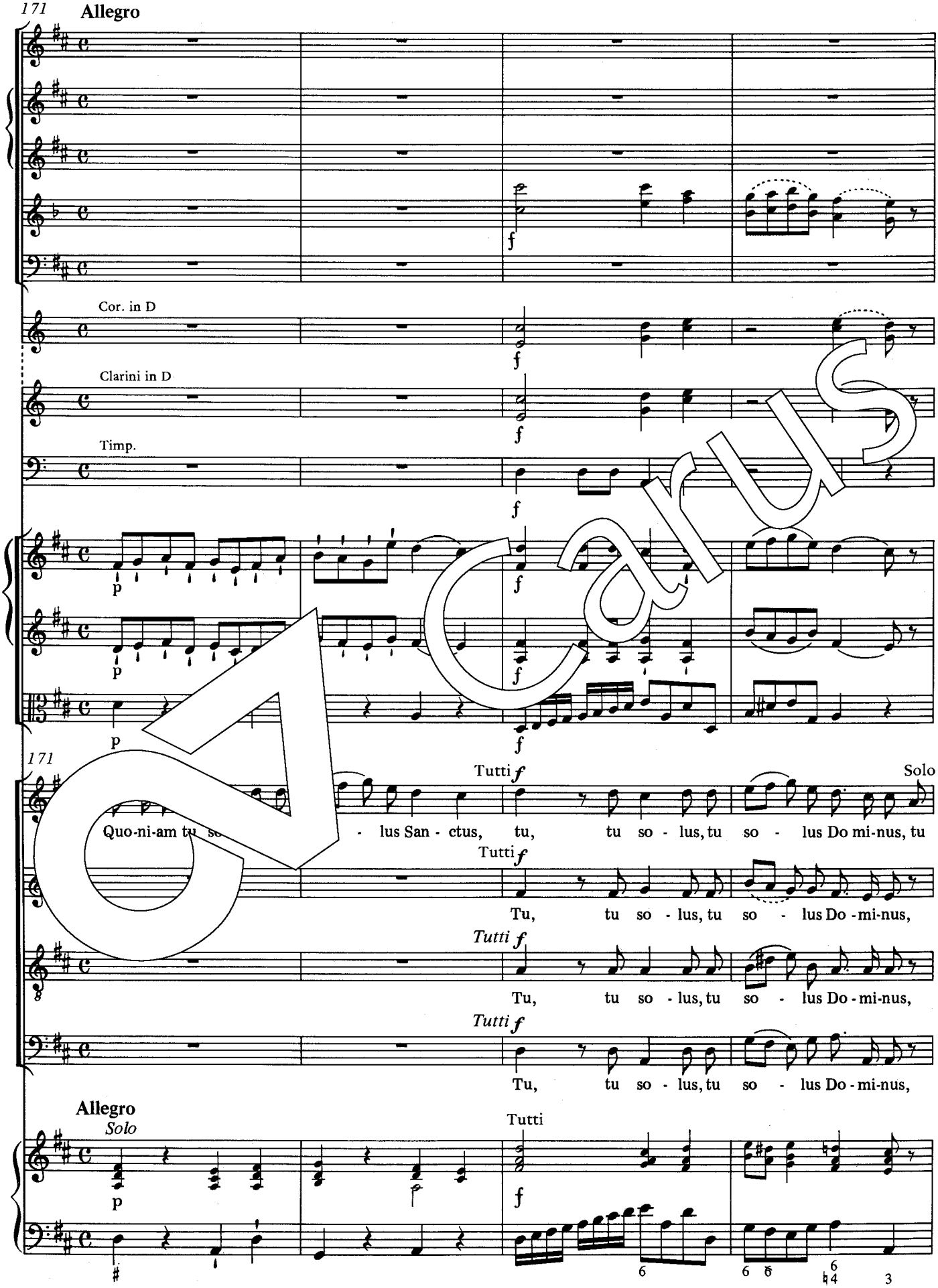
Carus


161
Solo
p
p
161
se - re - re no - - bis.
p
mi-se-re-re no - bis, mi-se-re-re
p
mi-se-re-re no - bis, mi-se-re-re
p
mi-se-re-re no - bis, mi-se-re-re
p
mi-se-re-re no - bis, mi-se-re-re
Solo
Vc., Cb.

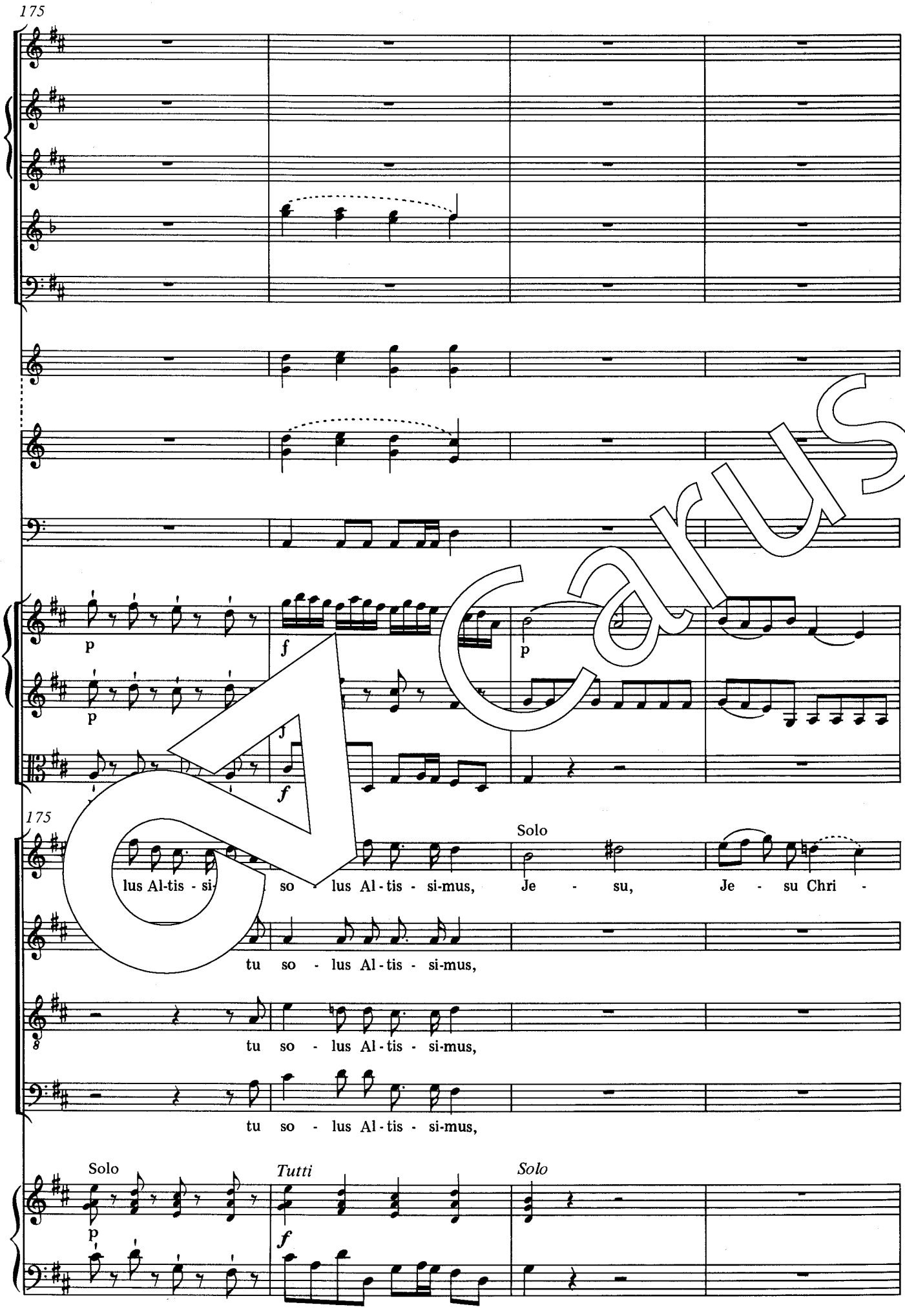
Carus


166
f
f
p
f
f
f
166
- bis,
se - re - re
no - - bis.
f
no
mi - se - re - re
no - - bis.
f
no - bis,
mi - se - re - re
no - - bis.
f
no - bis,
mi - se - re - re
no - - bis.
Tutti
f
attacca

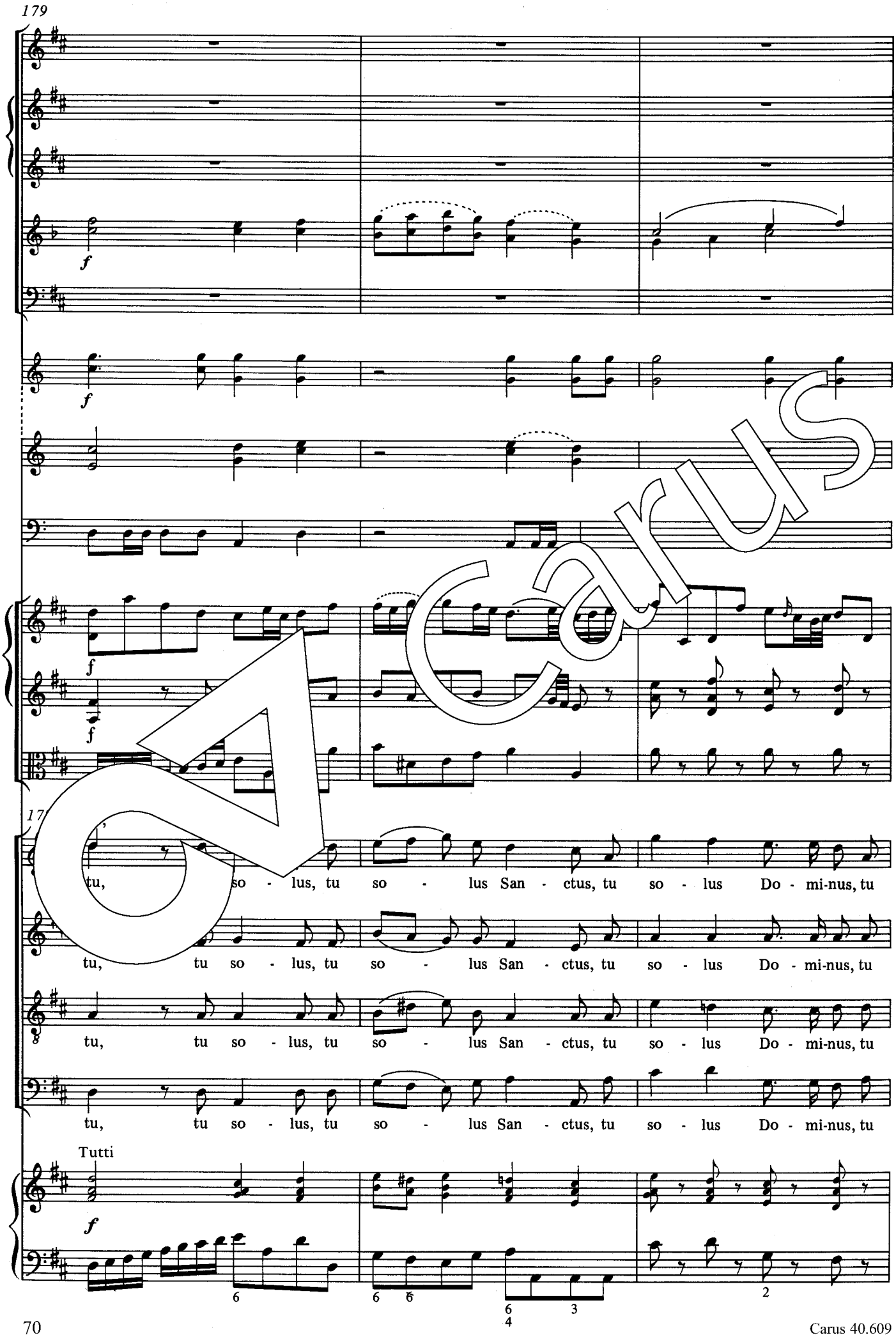
Carus


171
Allegro
Cor. in D
Clarini in D
Timp.
171
Tutti
Solo
Quo-ni-am tu so - lus San - ctus, tu, tu so - lus, tu so - lus Do mi-nus, tu
Tutti
Tu, tu so - lus, tu so - lus Do - mi-nus,
Tutti
Tu, tu so - lus, tu so - lus Do - mi-nus,
Tutti
Tu, tu so - lus, tu so - lus Do - mi-nus,
Allegro
Solo
Tutti

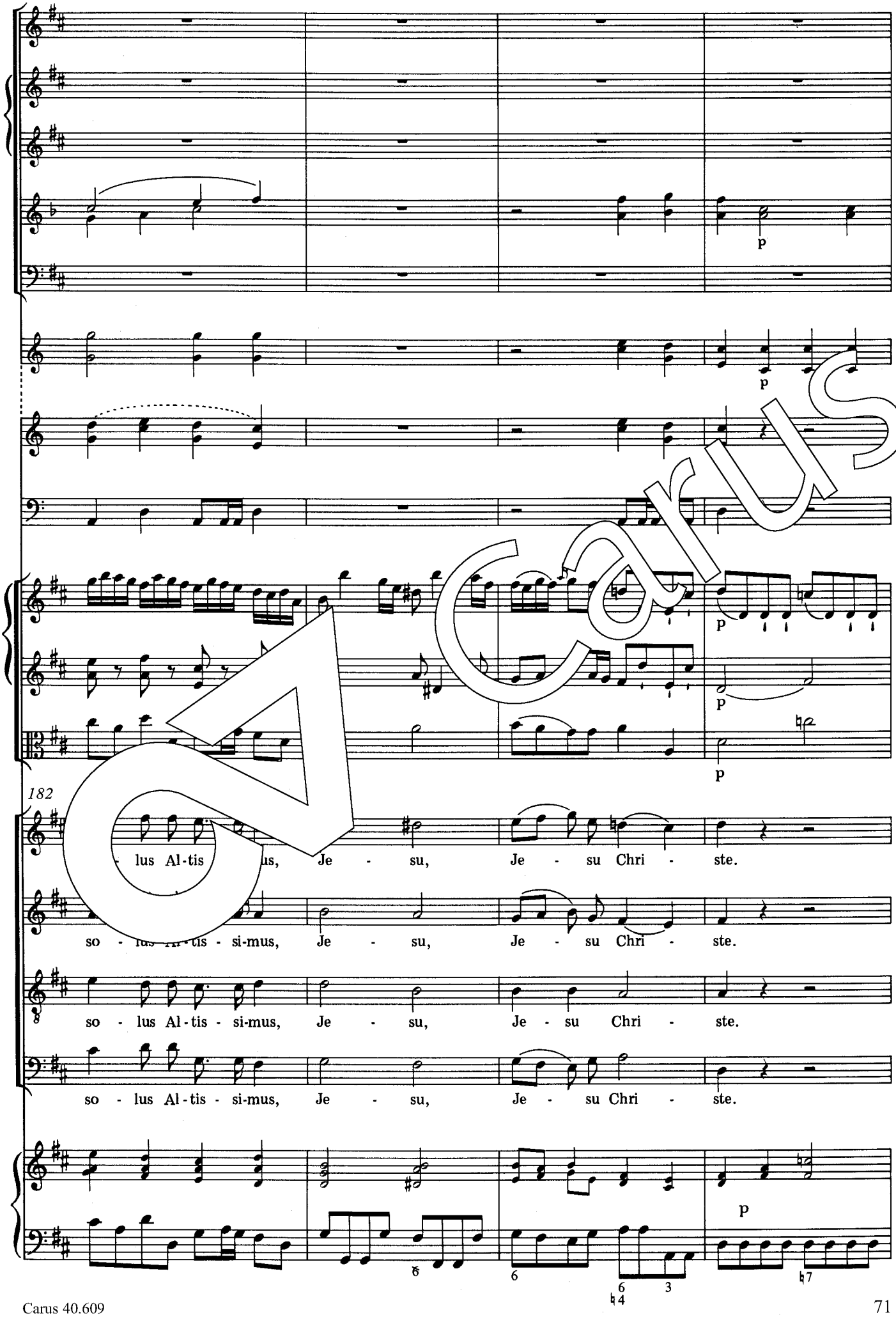
Carus


175
p
f
p
p
f
175
Solo
lus Al-tis - si- so - lus Al - tis - si-mus, Je - su, Je - su Chri -
tu so - lus Al - tis - si-mus,
tu so - lus Al - tis - si-mus,
tu so - lus Al - tis - si-mus,
Solo
Tutti
Solo
p
f

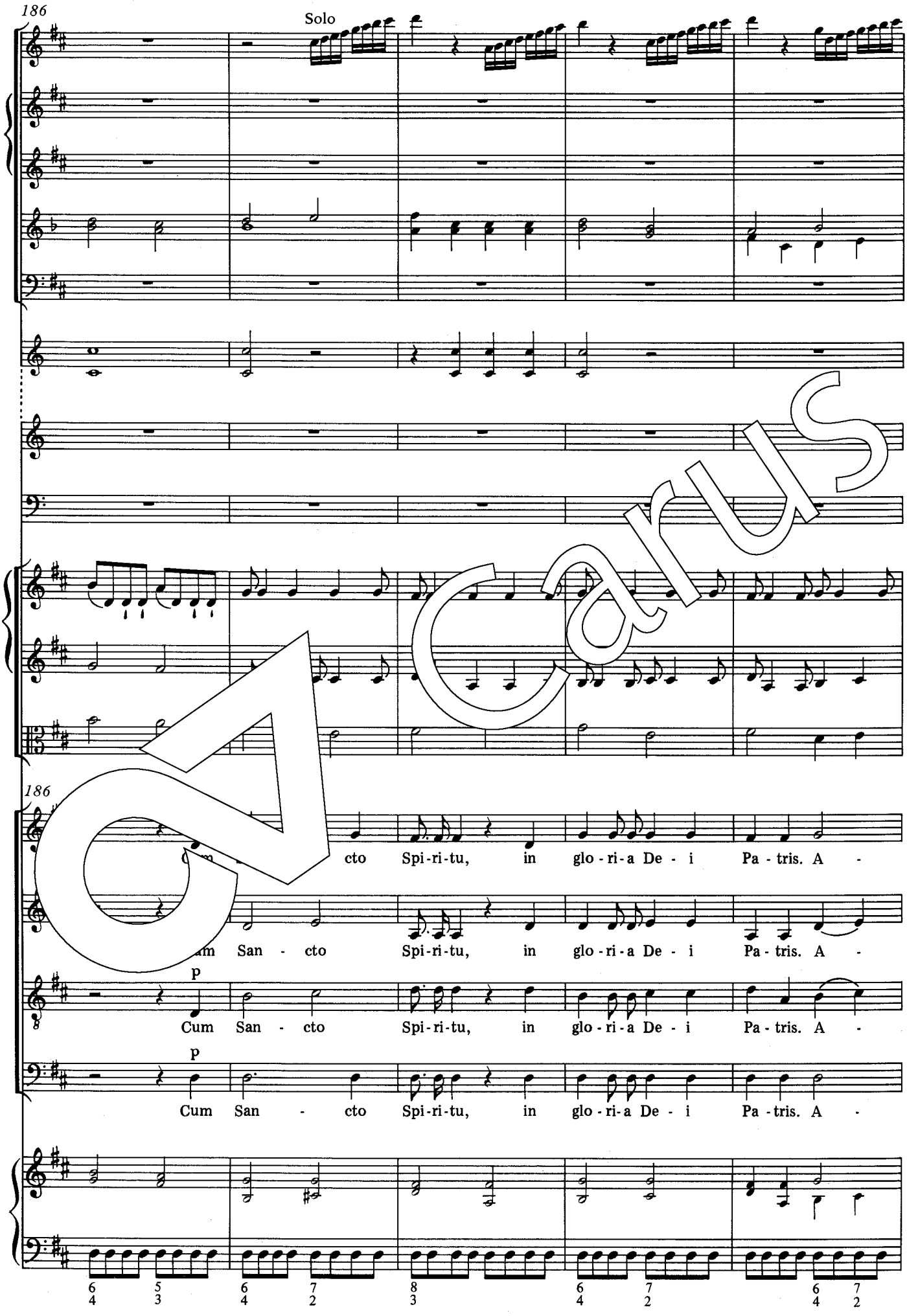
Carus


179
f
f
f
f
tu, so - lus, tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi-nus, tu
tu, tu so - lus, tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi-nus, tu
tu, tu so - lus, tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi-nus, tu
tu, tu so - lus, tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi-nus, tu
Tutti
f

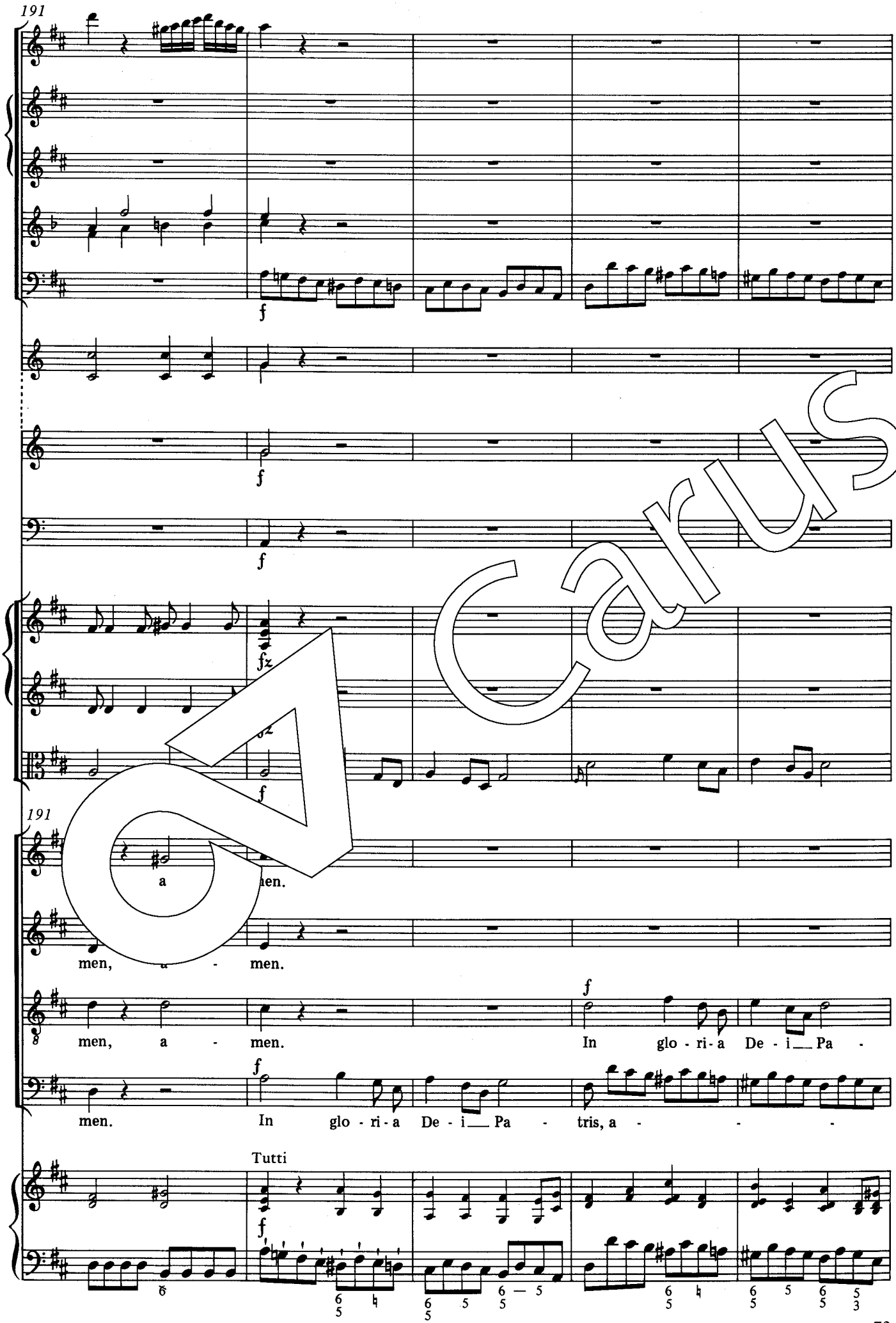
Carus


p
p
p
p
p
182
lus Al-tis us, Je - su, Je - su Chri - ste.
so - lus Al-tis - si-mus, Je - su, Je - su Chri - ste.
so - lus Al-tis - si-mus, Je - su, Je - su Chri - ste.
so - lus Al-tis - si-mus, Je - su, Je - su Chri - ste.
p

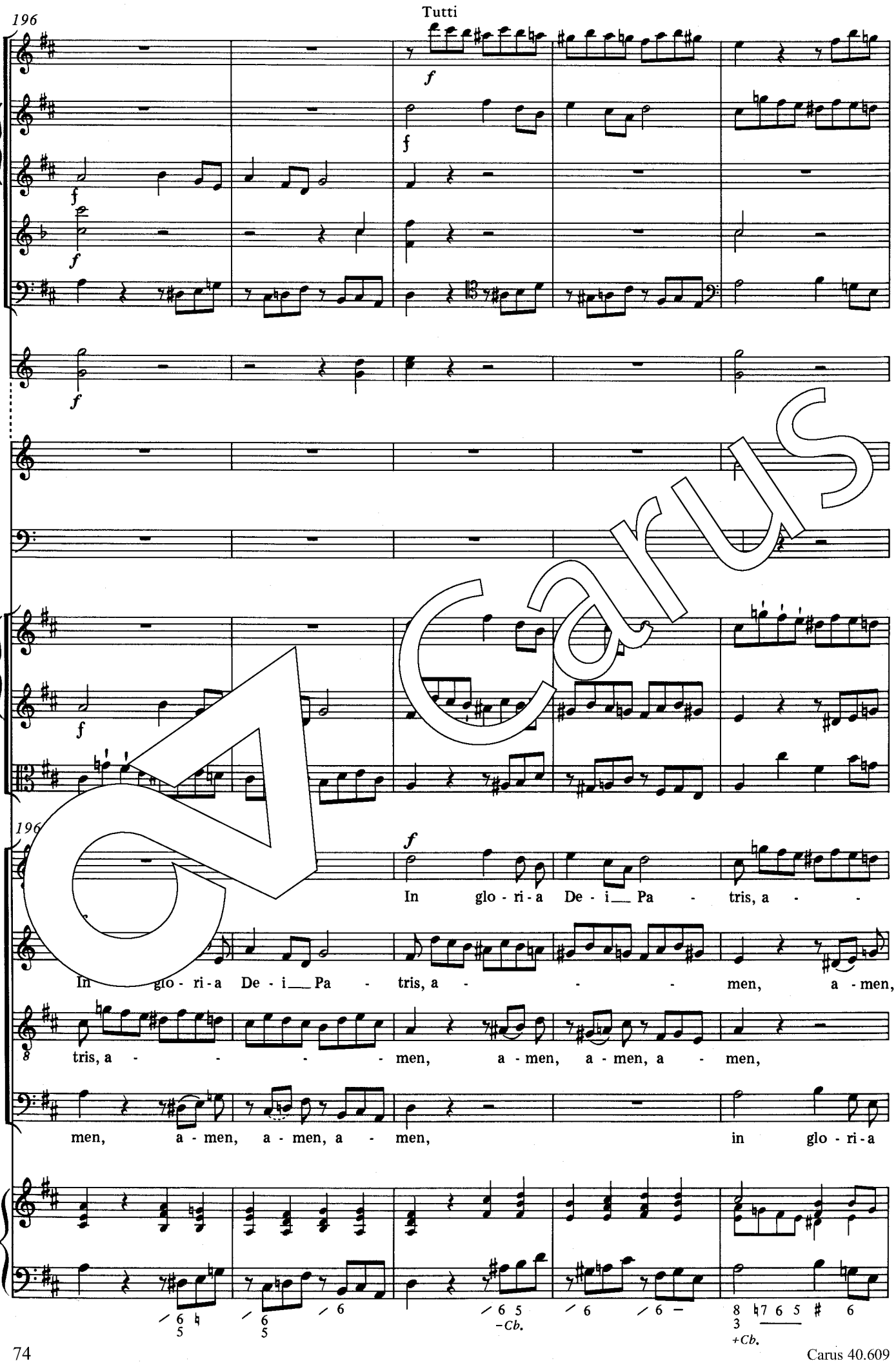
Carus


186
Solo
186
cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-
m San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-
p
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-
p
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-
6 5 6 7 8 6 7 6 7
4 3 4 2 3 4 2 4 2

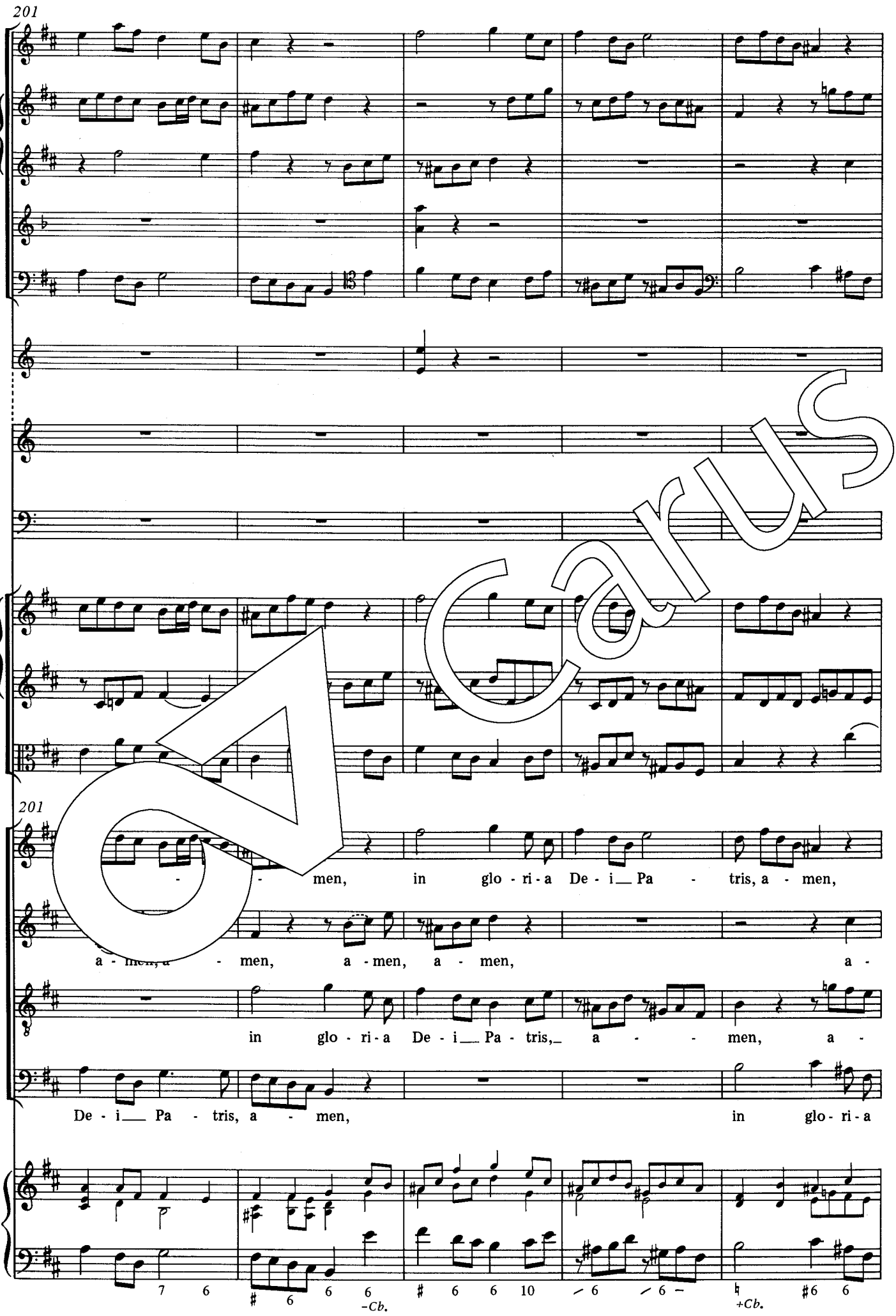
Carus


191
f
f
f
fz
f
191
a
men.
men, a - men.
men, a - men.
In glo - ri - a De - i Pa -
men.
In glo - ri - a De - i Pa - tris, a - - -
Tutti

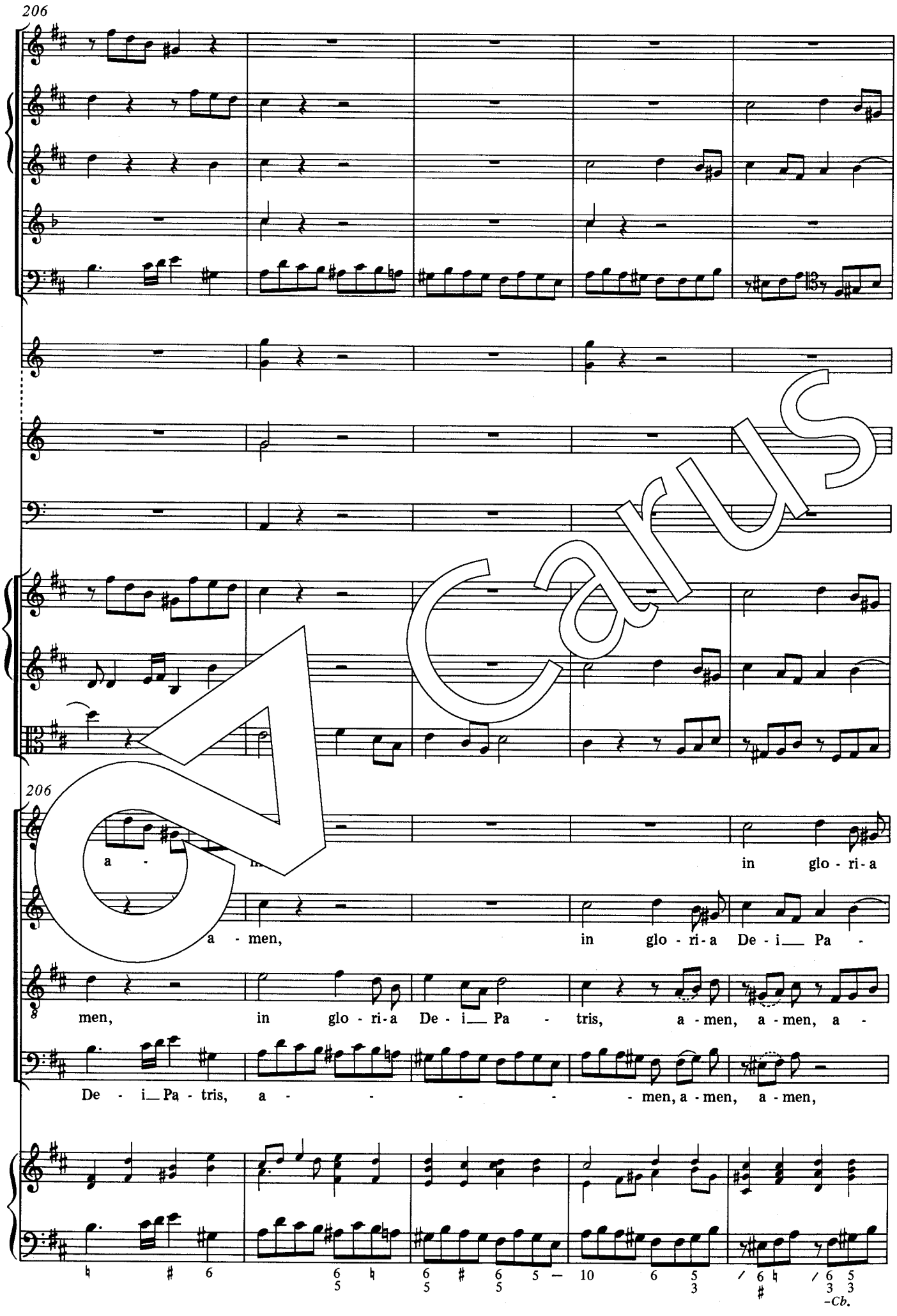
Carus


196
Tutti
196
In glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men, a - men,
tris, a - men, a - men, a - men, a - men,
men, a - men, a - men, a - men, in glo - ri - a
-Cb.
+Cb.

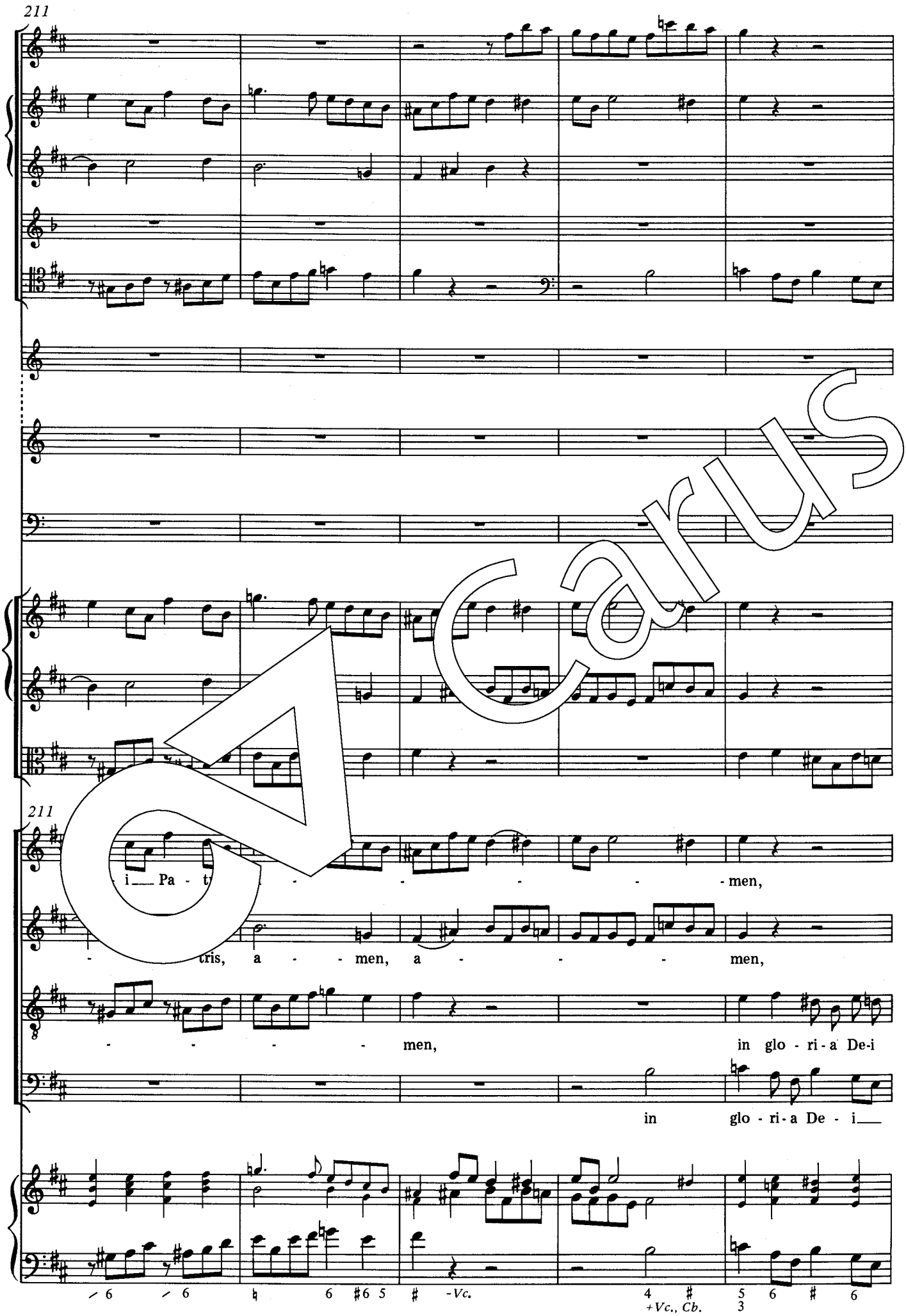
Carus


201
men, in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men,
a - men, a - men, a - men, a - men, a -
in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men, a -
De - i Pa - tris, a - men, in glo - ri - a
-Cb.
+Cb.

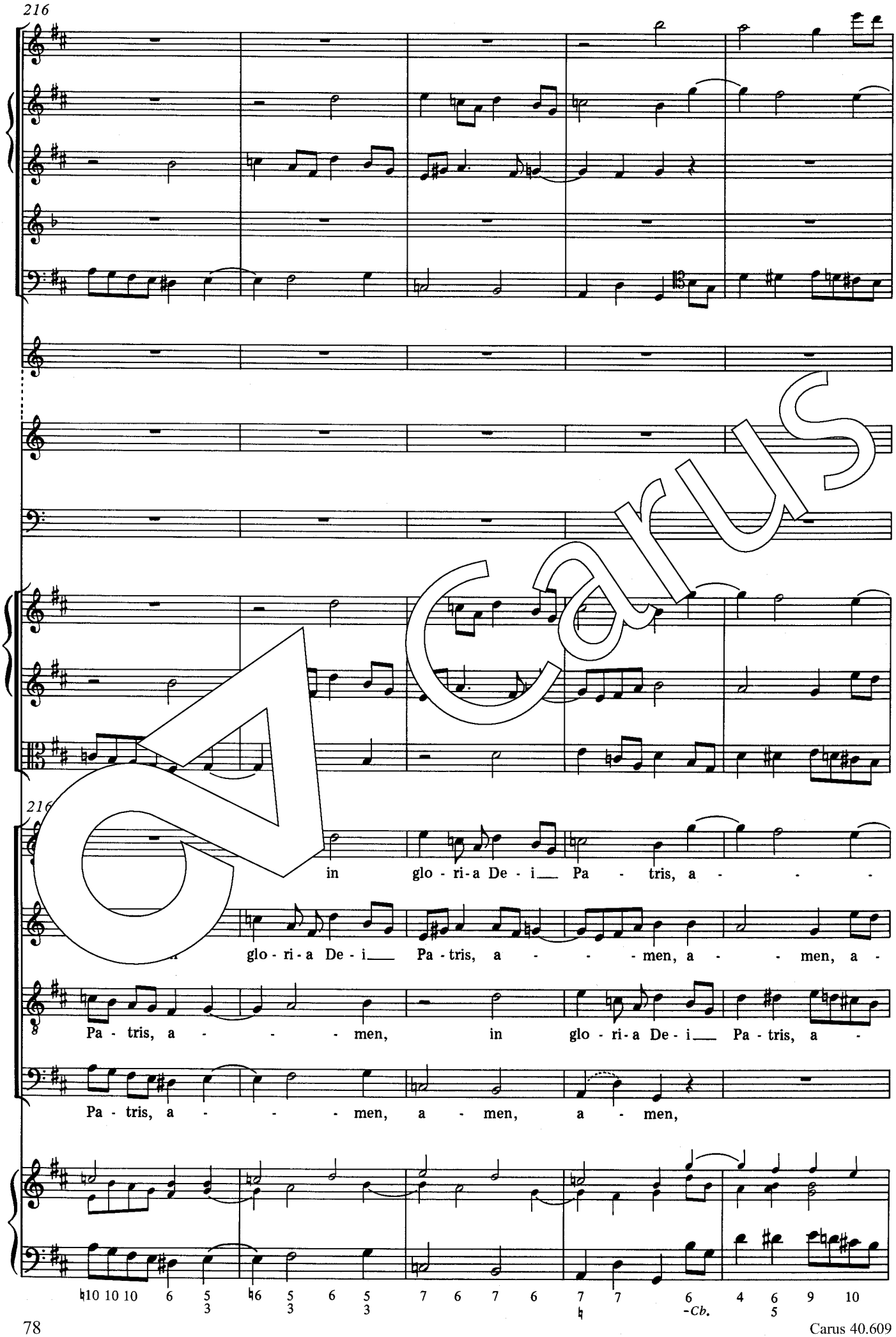
Carus


206
206
a -
in glo - ri - a
a - men,
in glo - ri - a
De - i__ Pa -
men,
in glo - ri - a
De - i__ Pa - tris,
a - men, a - men, a -
De - i__ Pa - tris, a -
- men, a - men,
a - men,
-Cb.

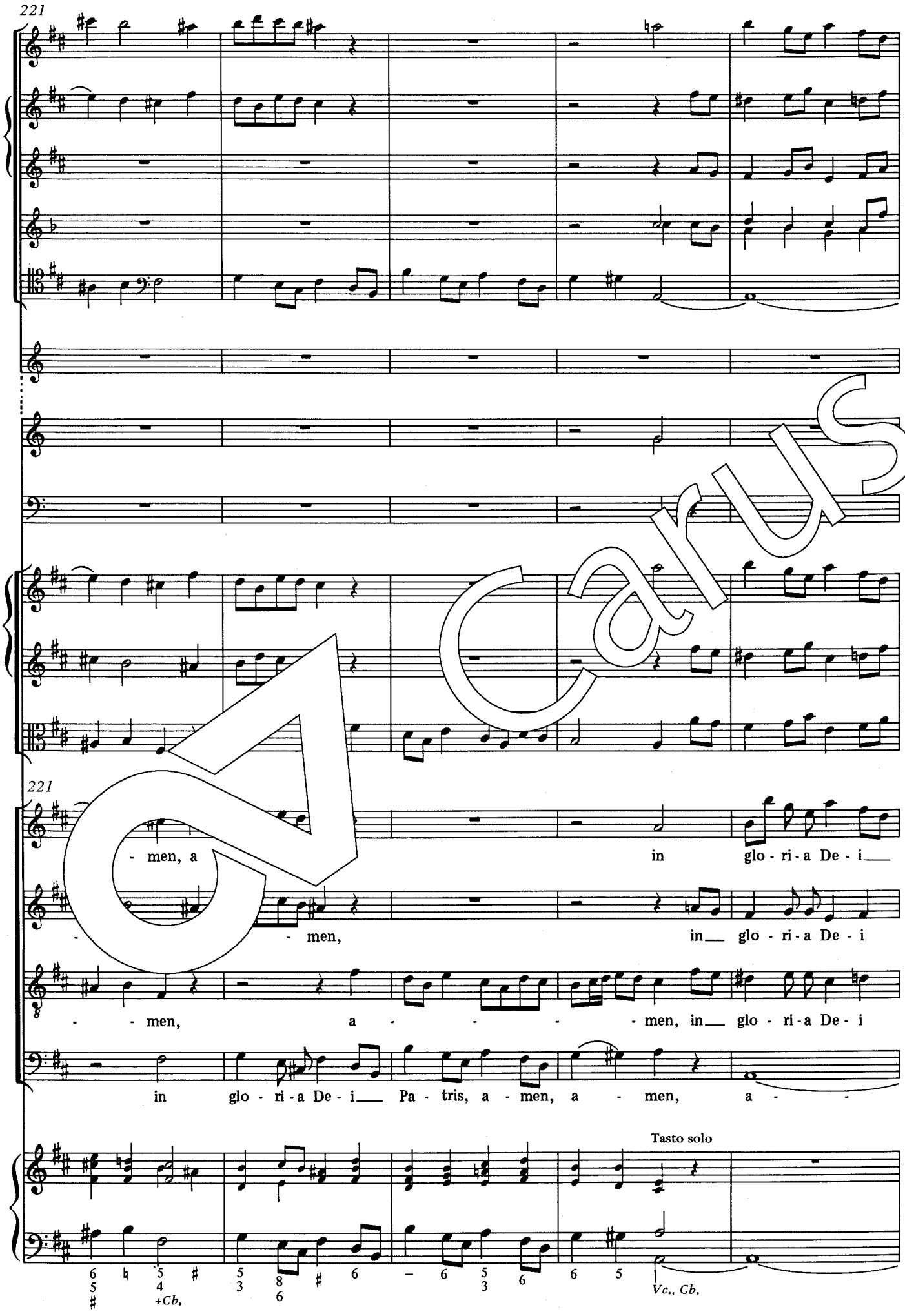
Carus


211
211
i Pa - t - - - - - men,
- tris, a - - men, a - - - men,
- - - - men, in glo - ri - a De-i
in glo - ri - a De - i
-Vc.
+Vc., Cb.

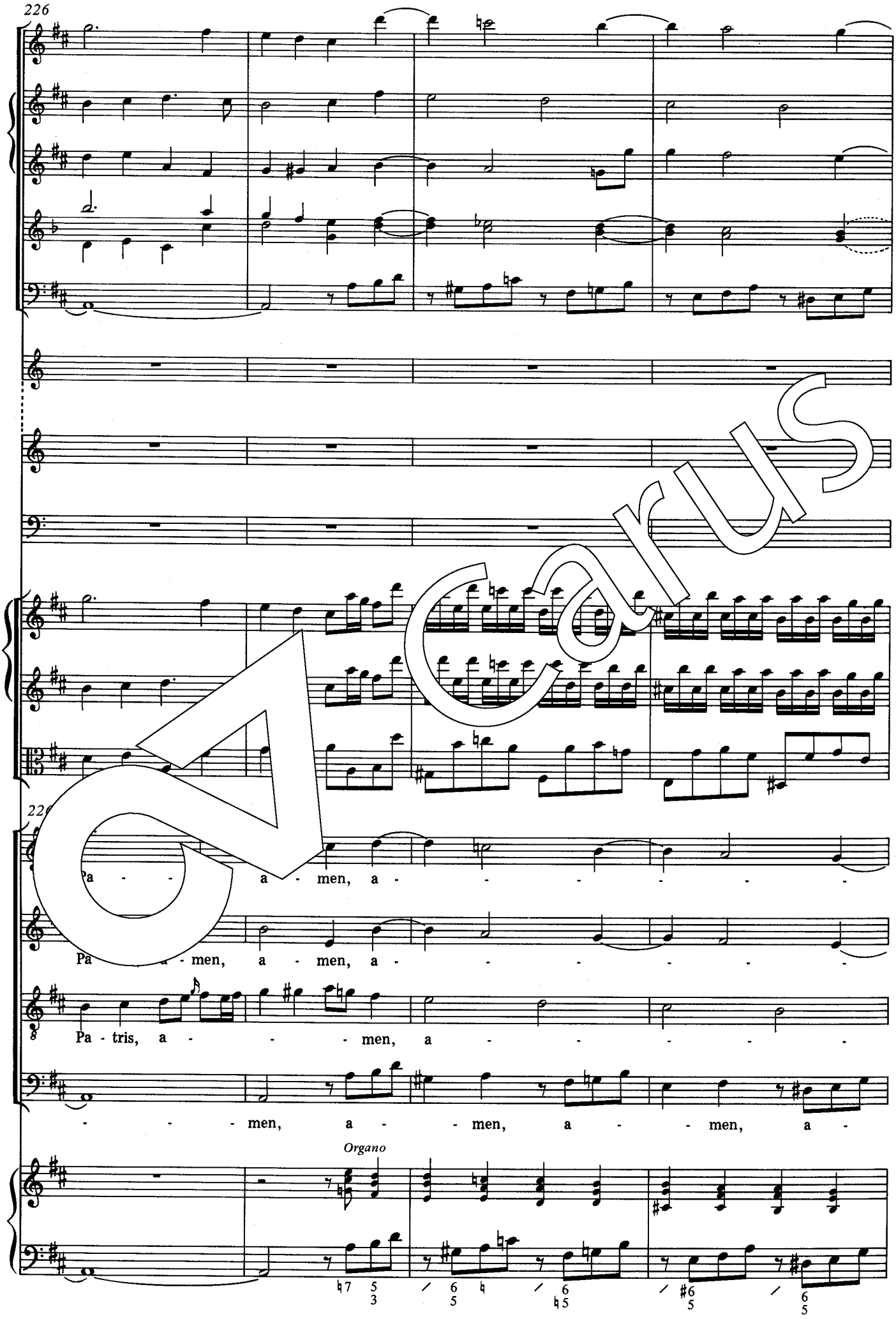
Carus


216
216
in glo - ri - a De - i___ Pa - tris, a - - -
glo - ri - a De - i___ Pa - tris, a - - - men, a - - men, a -
Pa - tris, a - - - men, in glo - ri - a De - i___ Pa - tris, a -
Pa - tris, a - - - men, a - men, a - men,
10 10 10 6 5 3 6 5 3 6 5 3 7 6 7 6 7 7 6 4 6 9 10
-Cb.

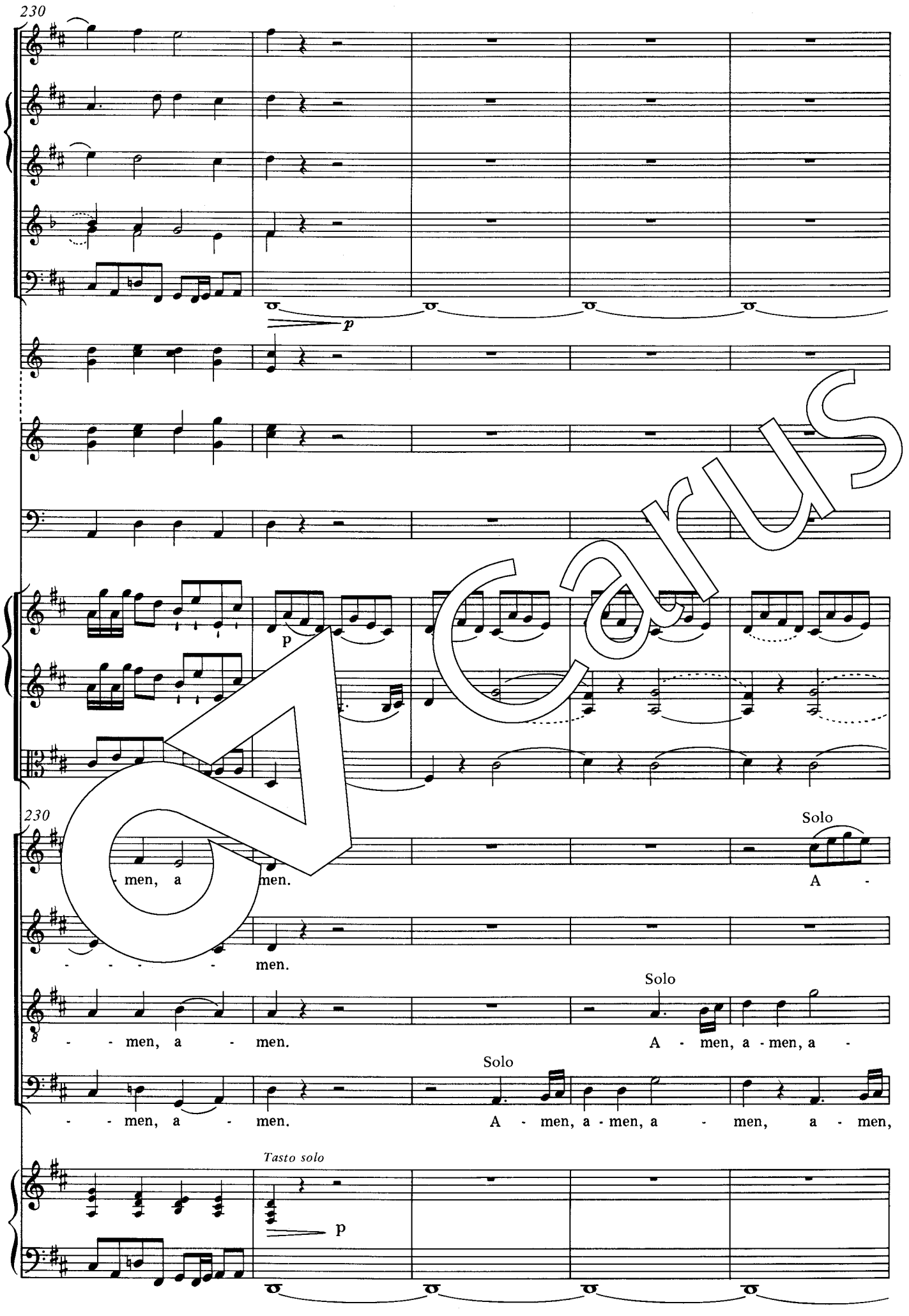
Carus


men, a
in glo - ri - a De - i
men,
in glo - ri - a De - i
men, a men, in glo - ri - a De - i
in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men, a - men, a -
Tasto solo
+Cb.
Vc., Cb.

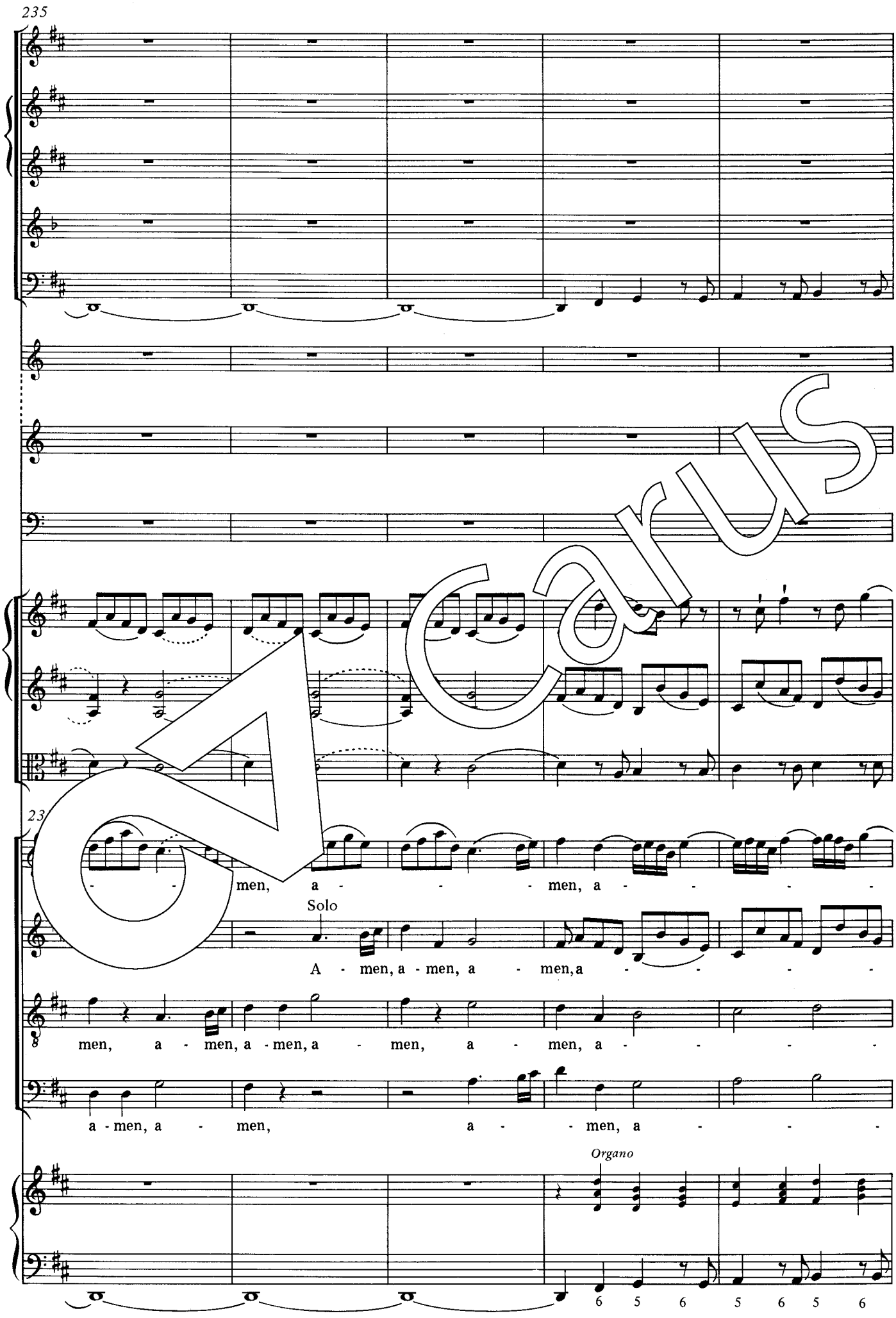
Carus



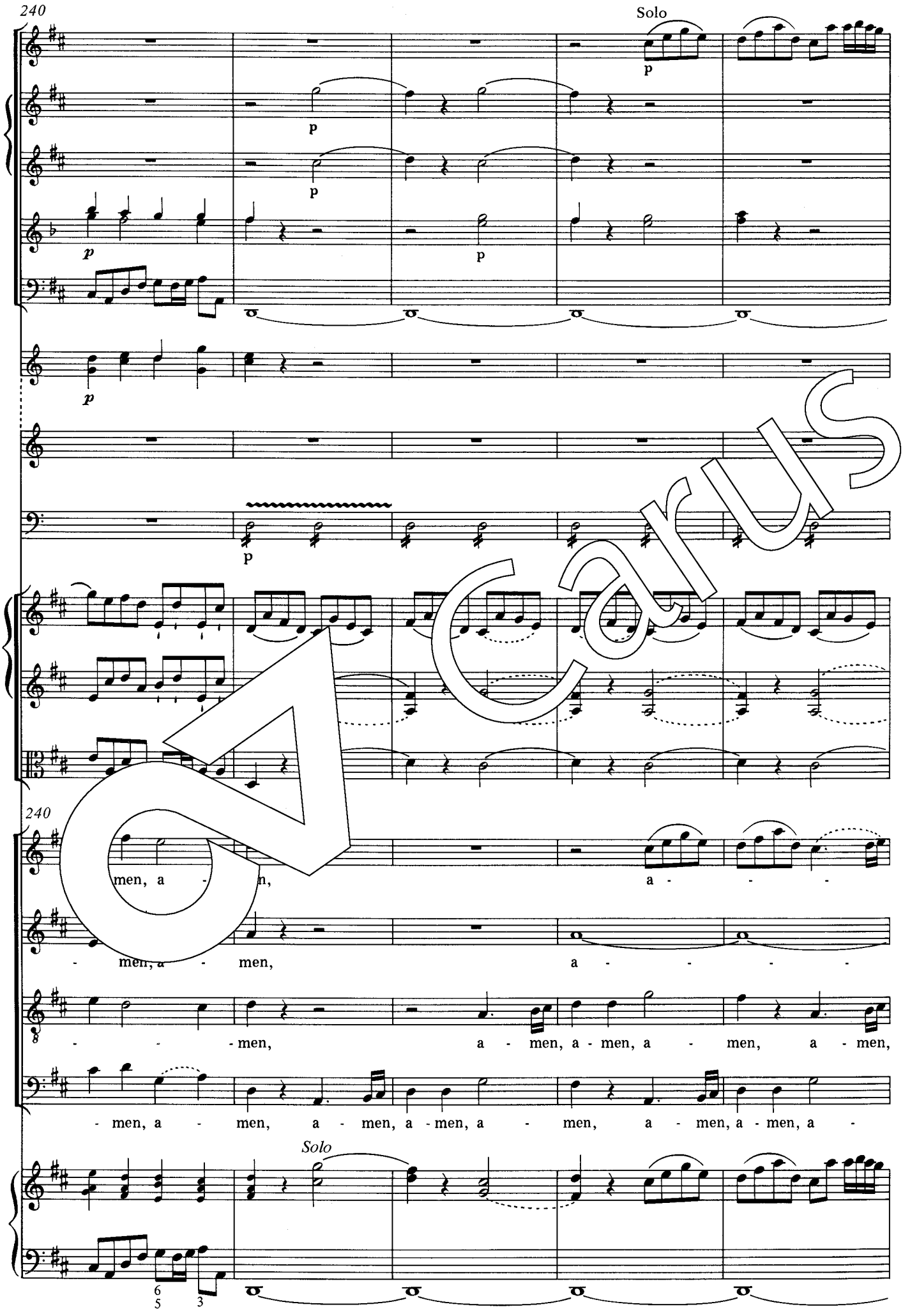
Carus


230
p
p
230
Solo
men, a men.
A -
men.
Solo
- men, a - men.
A - men, a - men, a -
Solo
- men, a - men.
A - men, a - men, a - men, a - men,
Tasto solo
p

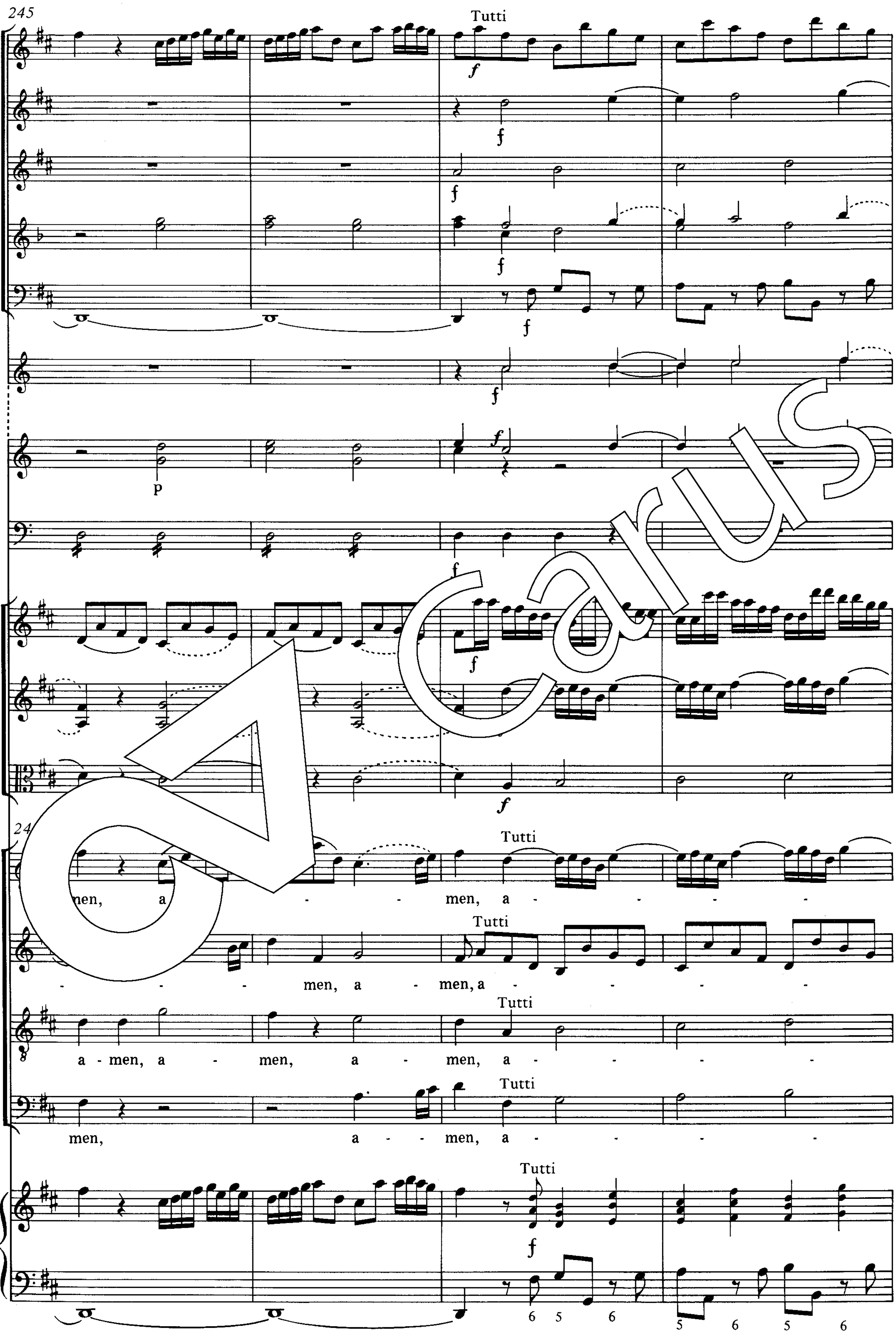
Carus

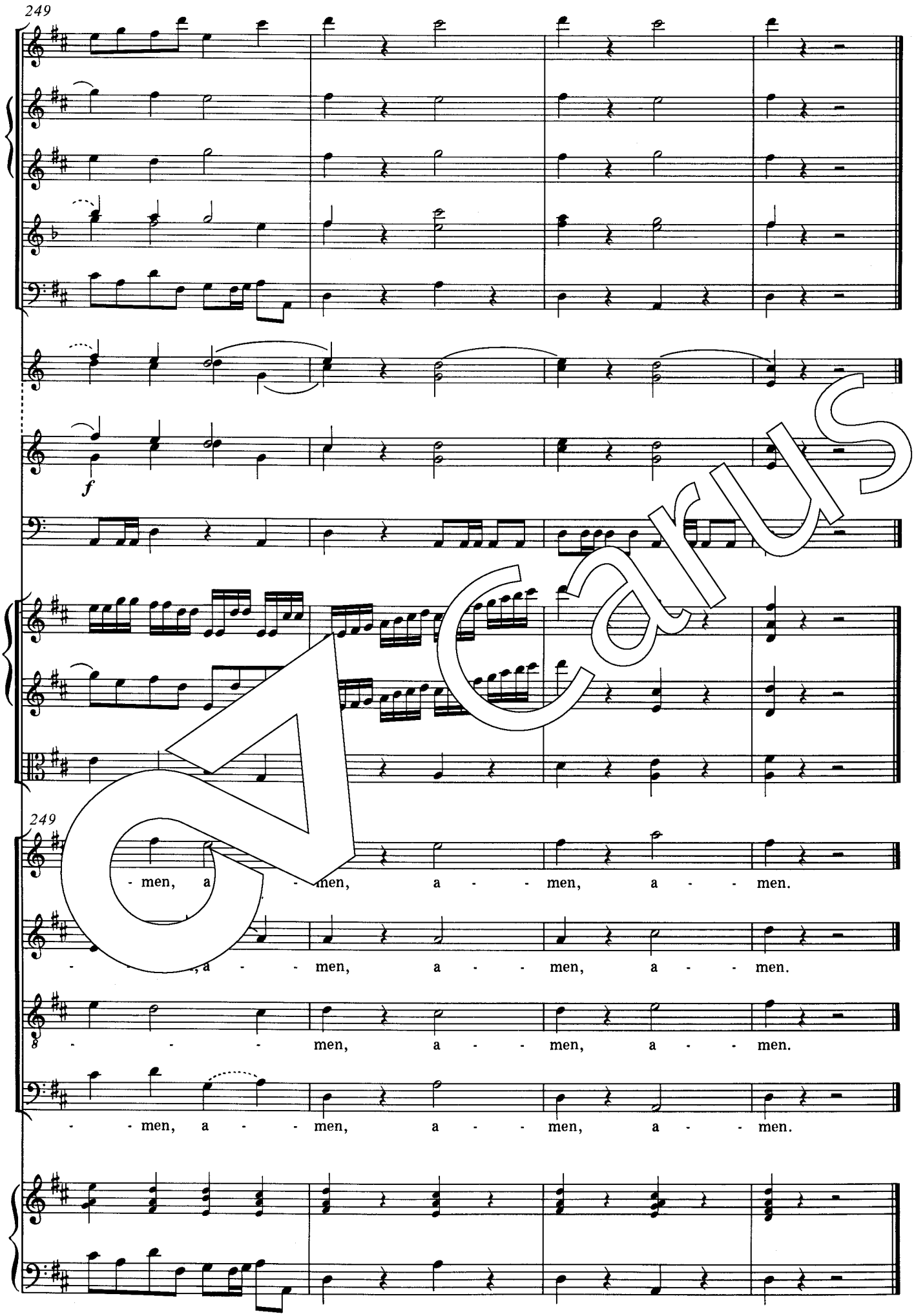

235
men, a - - - men, a - - - -
Solo
A - men, a - men, a - men, a - - - -
men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - - - -
a - men, a - men, a - men, a - - -
Organo
6 5 6 5 6 5 6

Carus


240
Solo
p
p
p
p
p
p
240
men, a - n,
a - - -
- men, a - men,
a - - - -
- - - men,
a - men, a - men, a - men, a - men,
- men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -
Solo

Carus

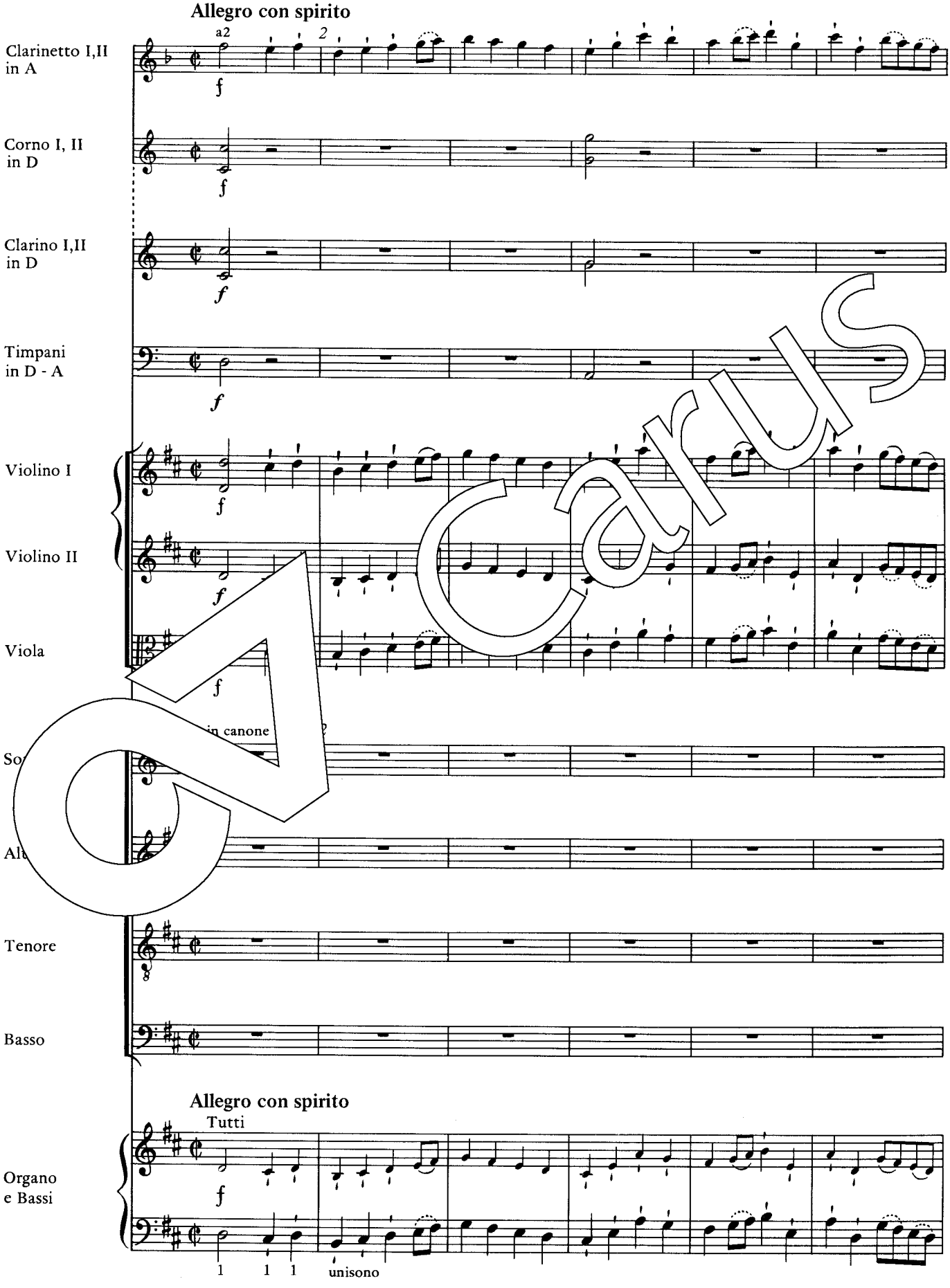

245
Tutti
Tutti
men, a - - men, a - - - - -
Tutti
- - - men, a - men, a - - - - -
Tutti
a - men, a - men, a - men, a - - - -
Tutti
men, a - - men, a - - - -
Tutti


249
f
249
men, a - men, a - men, a - men.
a - men, a - men, a - men.
men, a - men, a - men.
men, a - men, a - men, a - men.

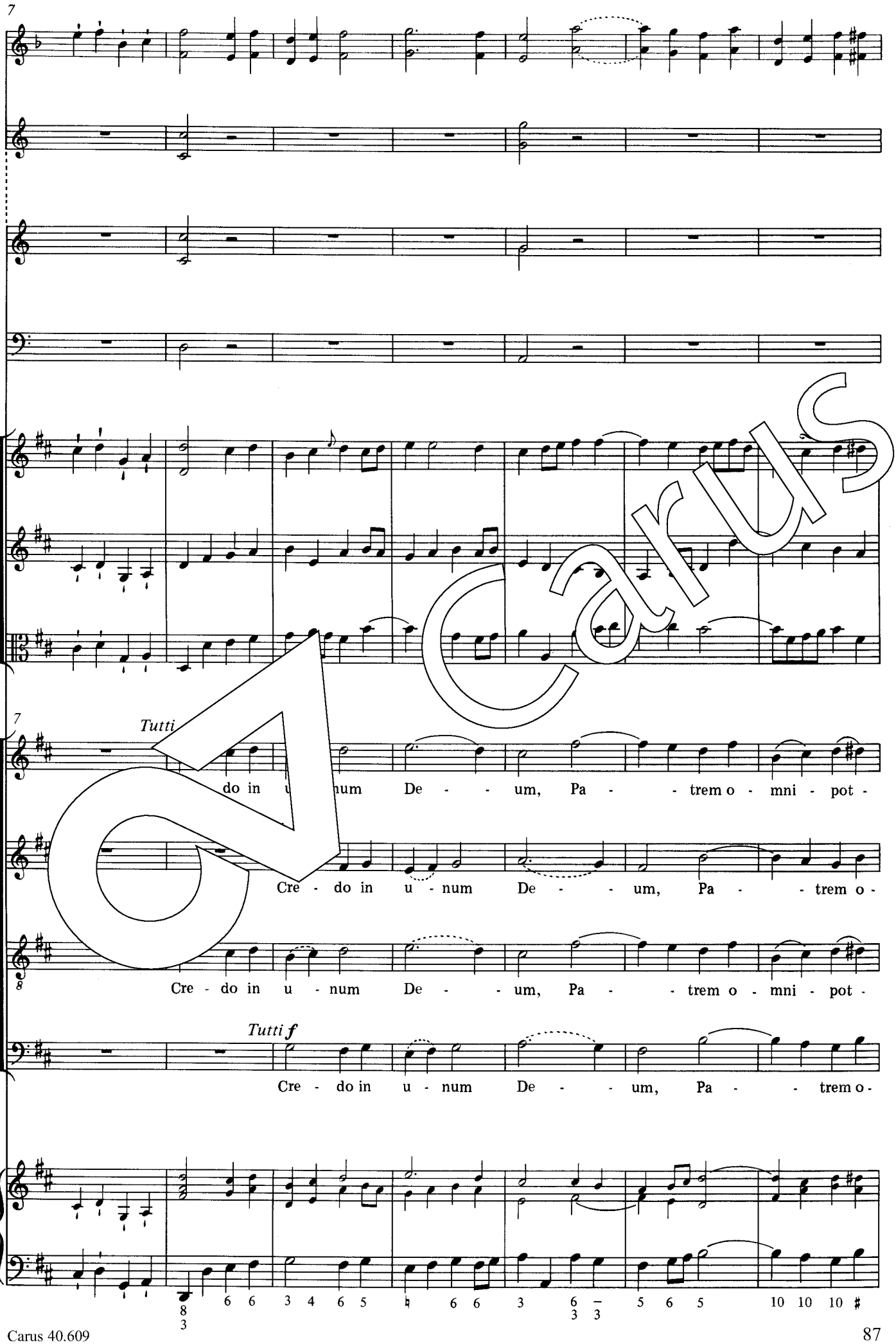
Carus

Credo

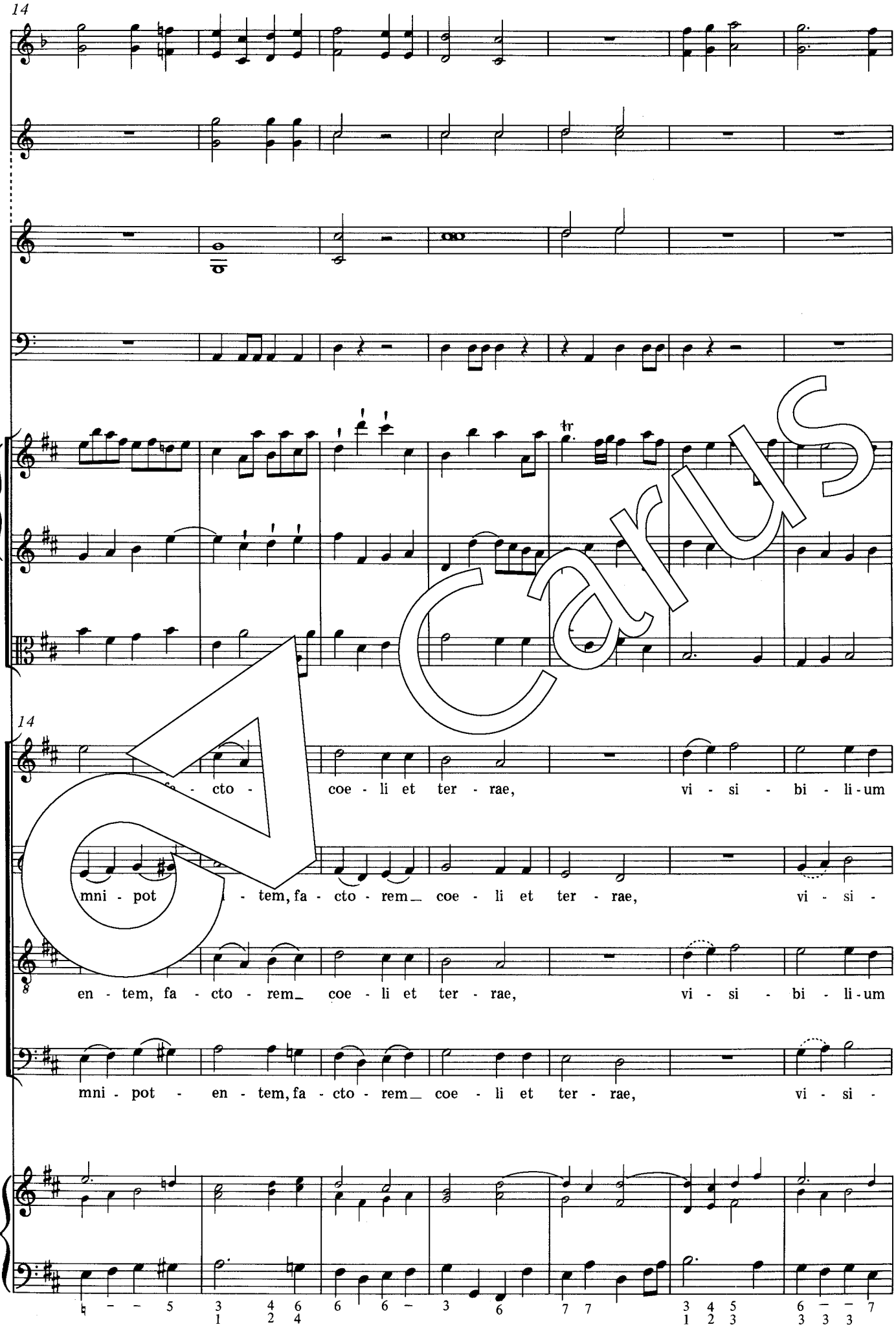
5. Credo in unum Deum



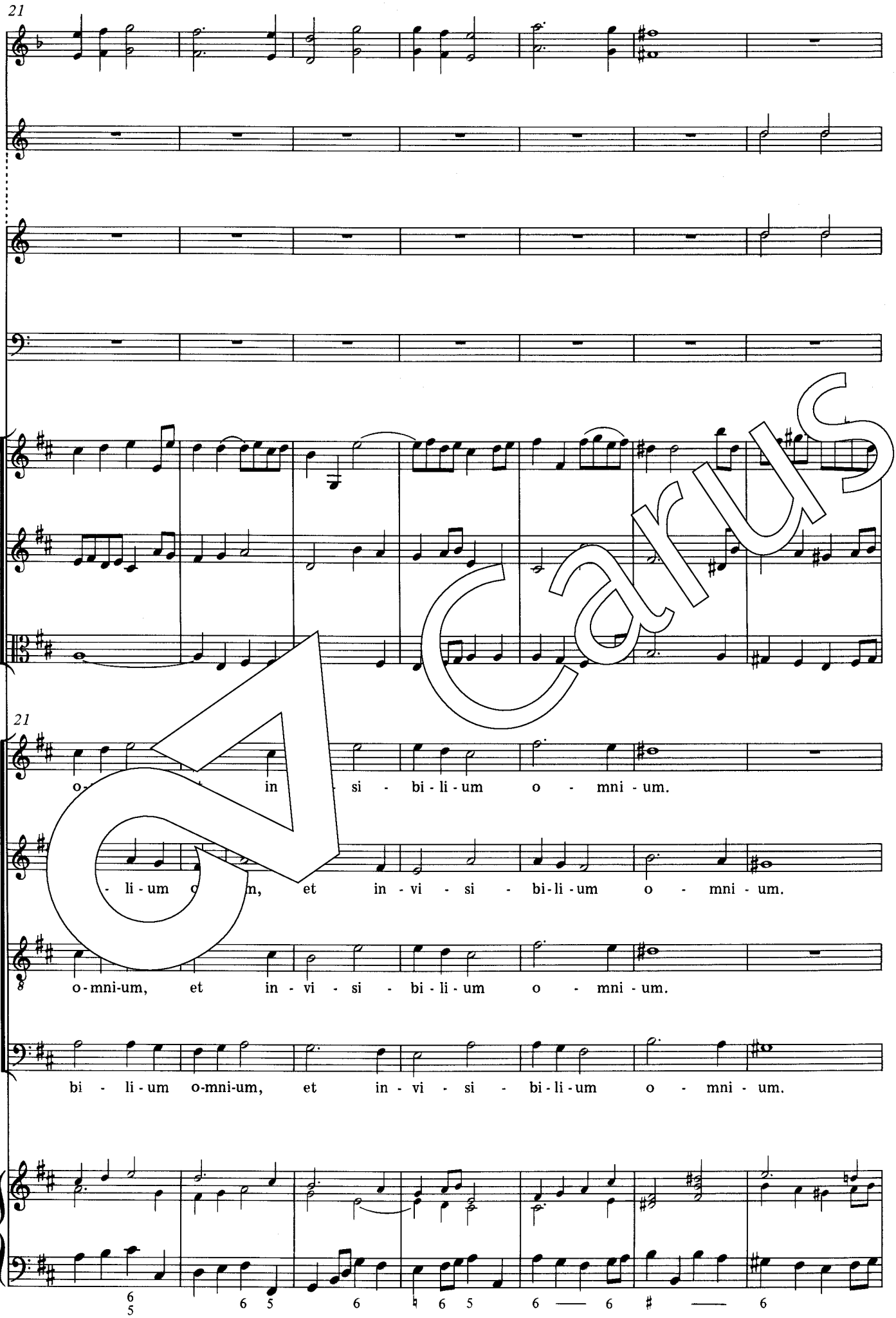
Carus


7
Tutti
do in u num De - - um, Pa - - trem o - mni - pot -
Cre - do in u - num De - - um, Pa - - trem o -
Cre - do in u - num De - - um, Pa - - trem o - mni - pot -
Tutti f
Cre - do in u - num De - - um, Pa - - trem o -

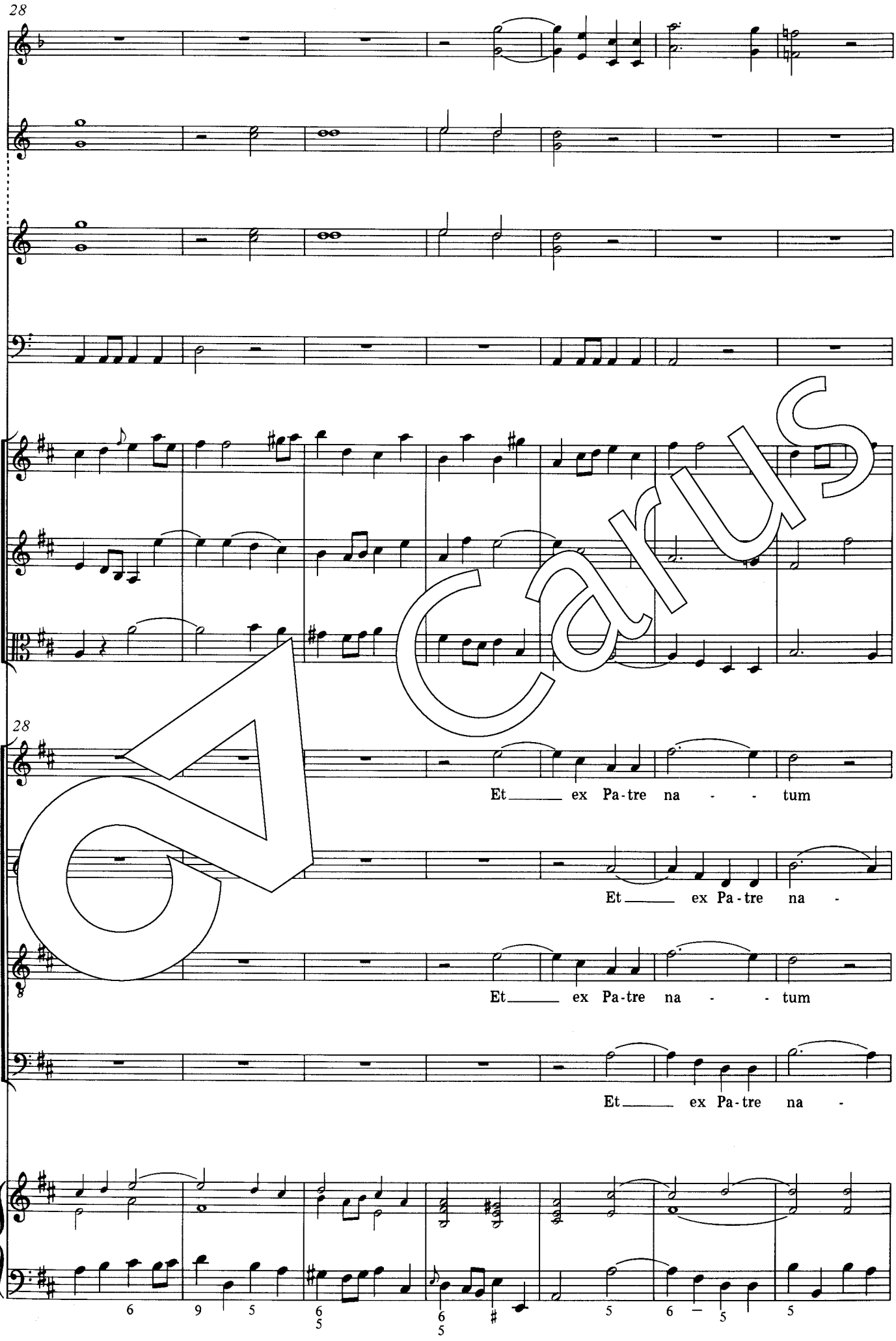
Carus


14
14
cto - coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um
mni - pot - tem, fa - cto - rem_ coe - li et ter - rae, vi - si -
en - tem, fa - cto - rem_ coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um
mni - pot - en - tem, fa - cto - rem_ coe - li et ter - rae, vi - si -

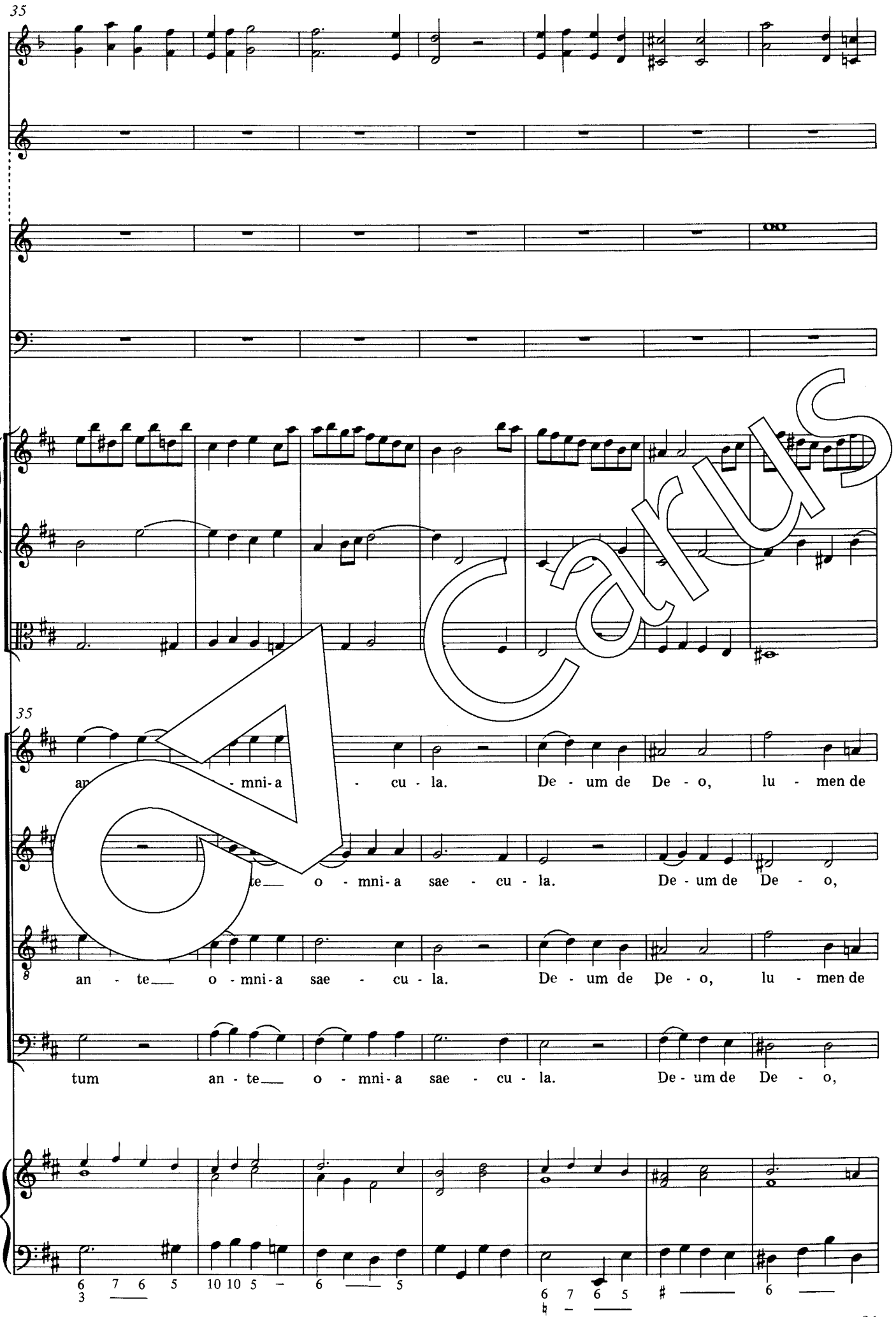
Carus


21
21
o- in si - bi - li - um o - mni - um.
- li - um o m, et in - vi - si - bi - li - um o - mni - um.
o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um o - mni - um.
bi - li - um o-mni-um, et in - vi - si - bi - li - um o - mni - um.
6 6 5 6 6 5 6 — 6 # — 6
5

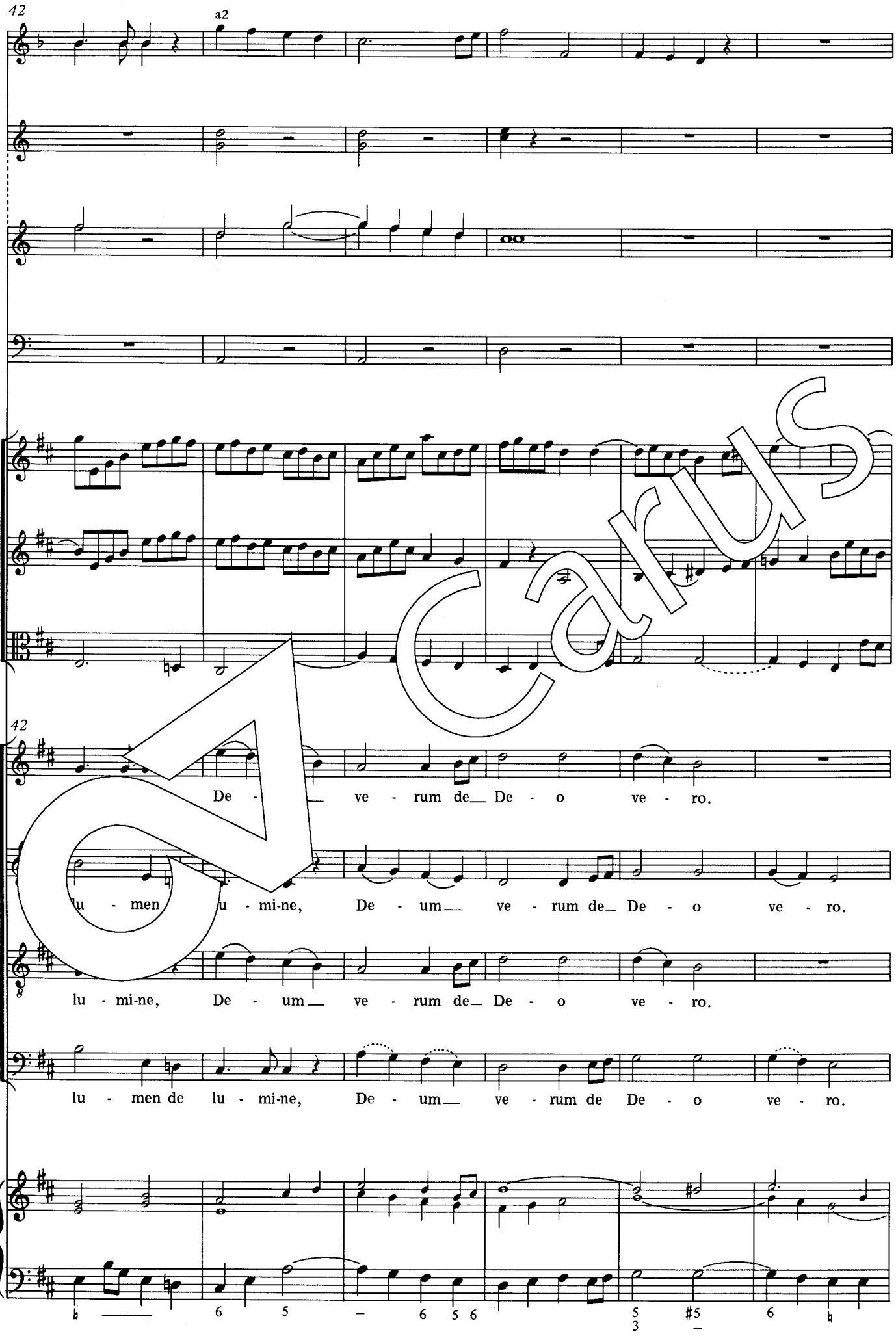
Carus


28
28
Et ex Pa-tre na - - tum
Et ex Pa-tre na -
Et ex Pa-tre na - - tum
Et ex Pa-tre na -

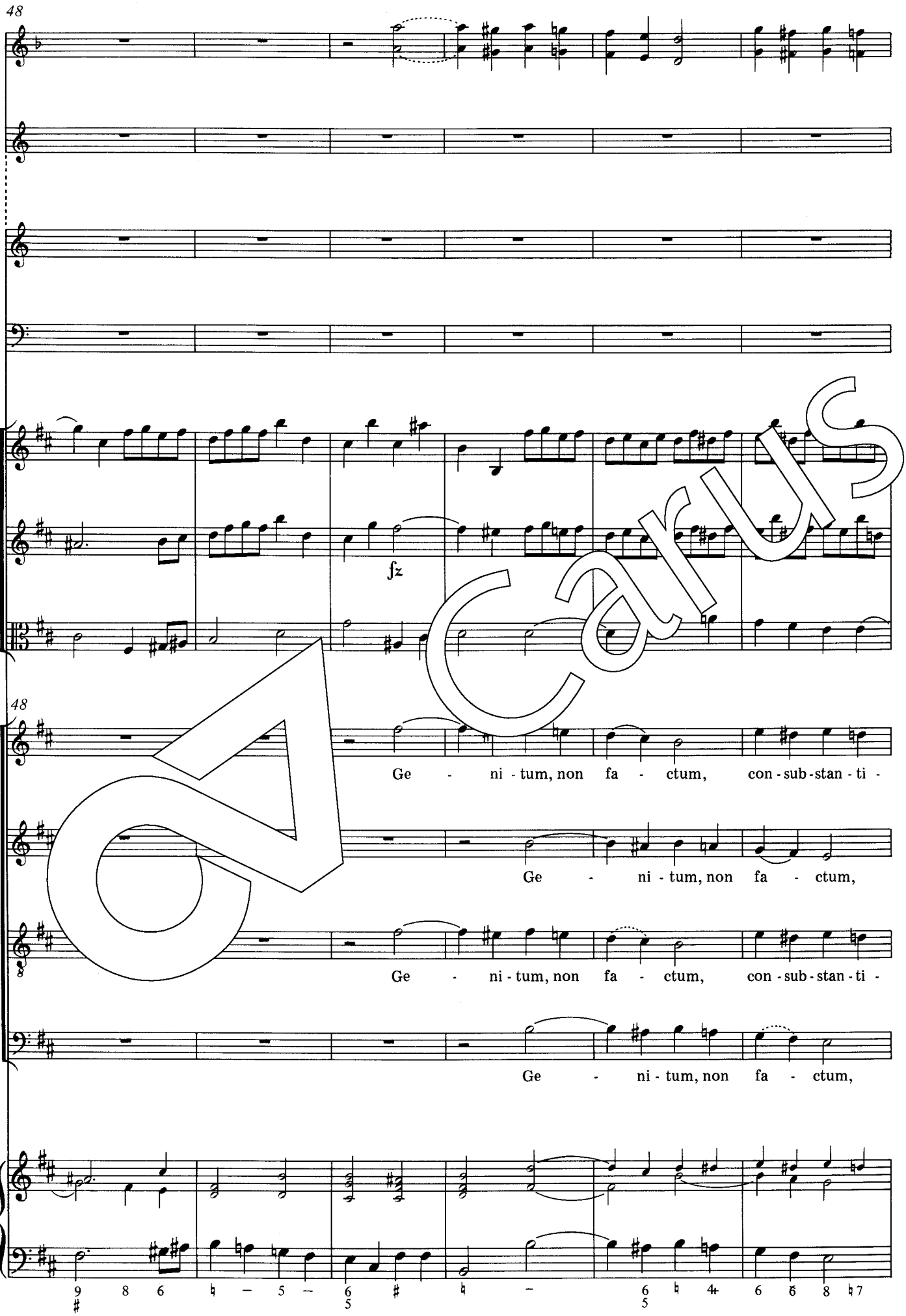
Carus


35
35
an - mni-a - cu - la. De - um de De - o, lu - men de
te o - mni-a sae - cu - la. De - um de De - o,
an - te o - mni-a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de
tum an - te o - mni-a sae - cu - la. De - um de De - o,

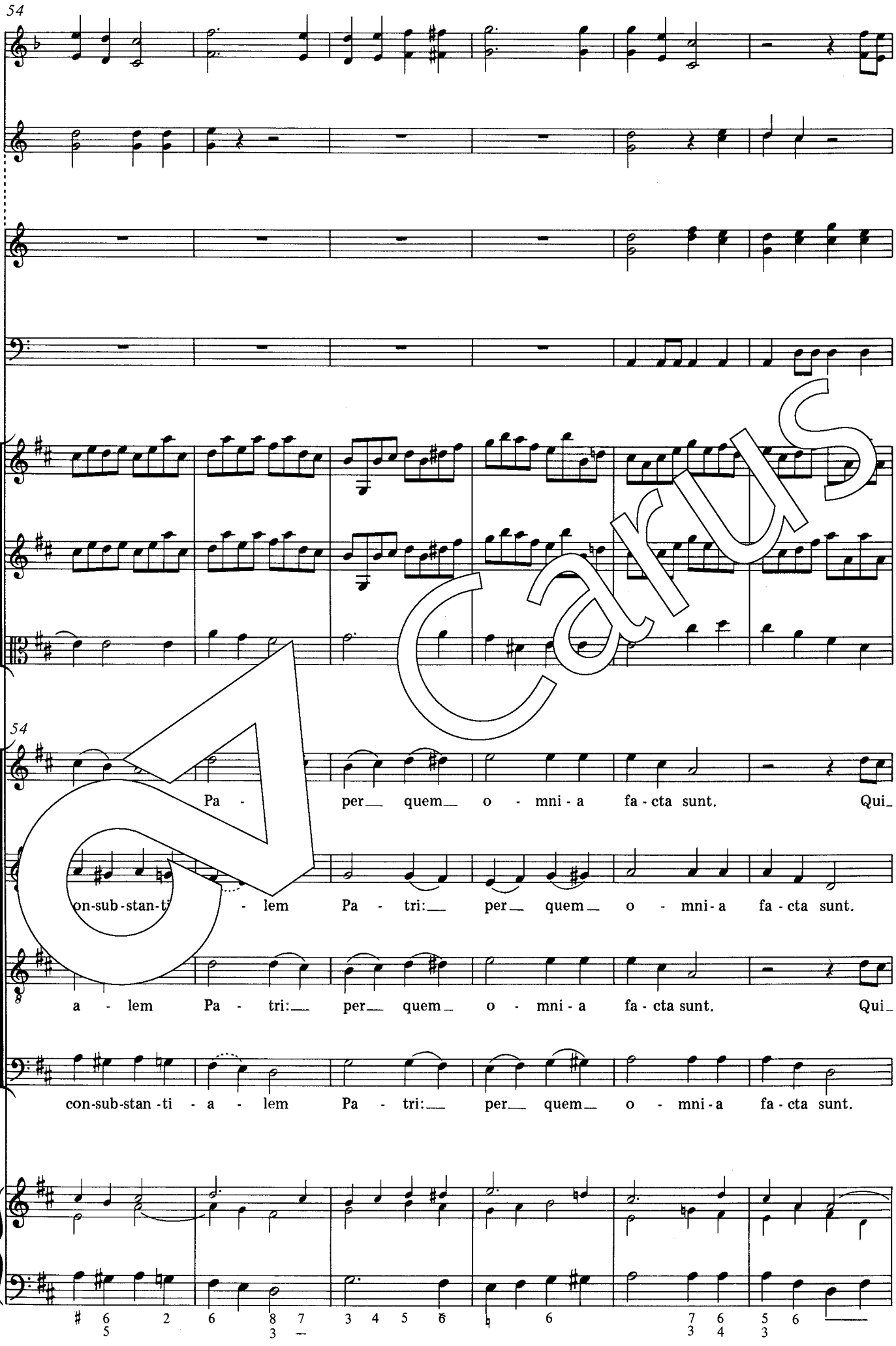
Carus


42
a2
42
De - ve - rum de De - o ve - ro.
lu - men lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.
lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.
lu - men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

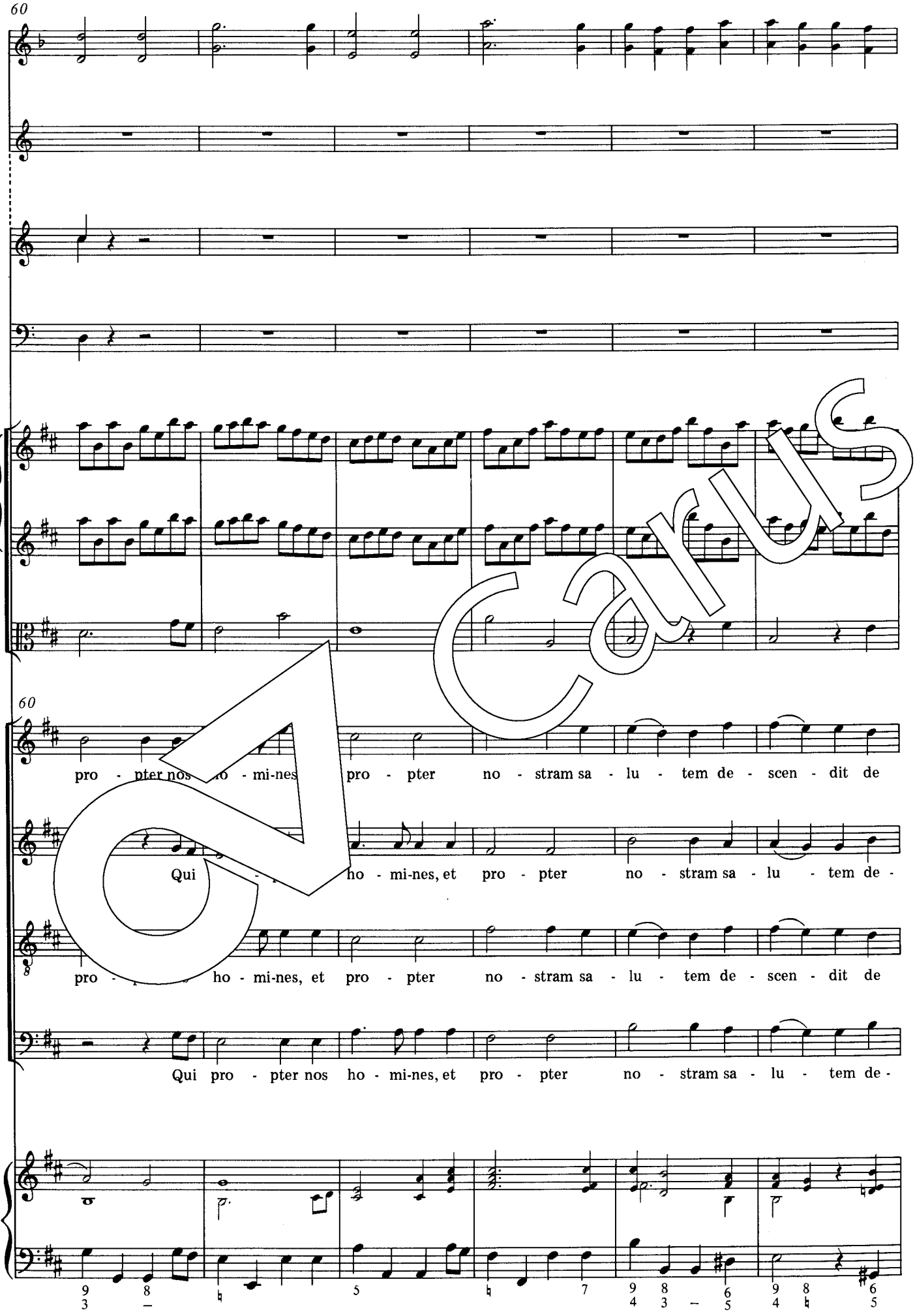
Carus


48
fz
48
Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti -
Ge - ni - tum, non fa - ctum,
Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti -
Ge - ni - tum, non fa - ctum,

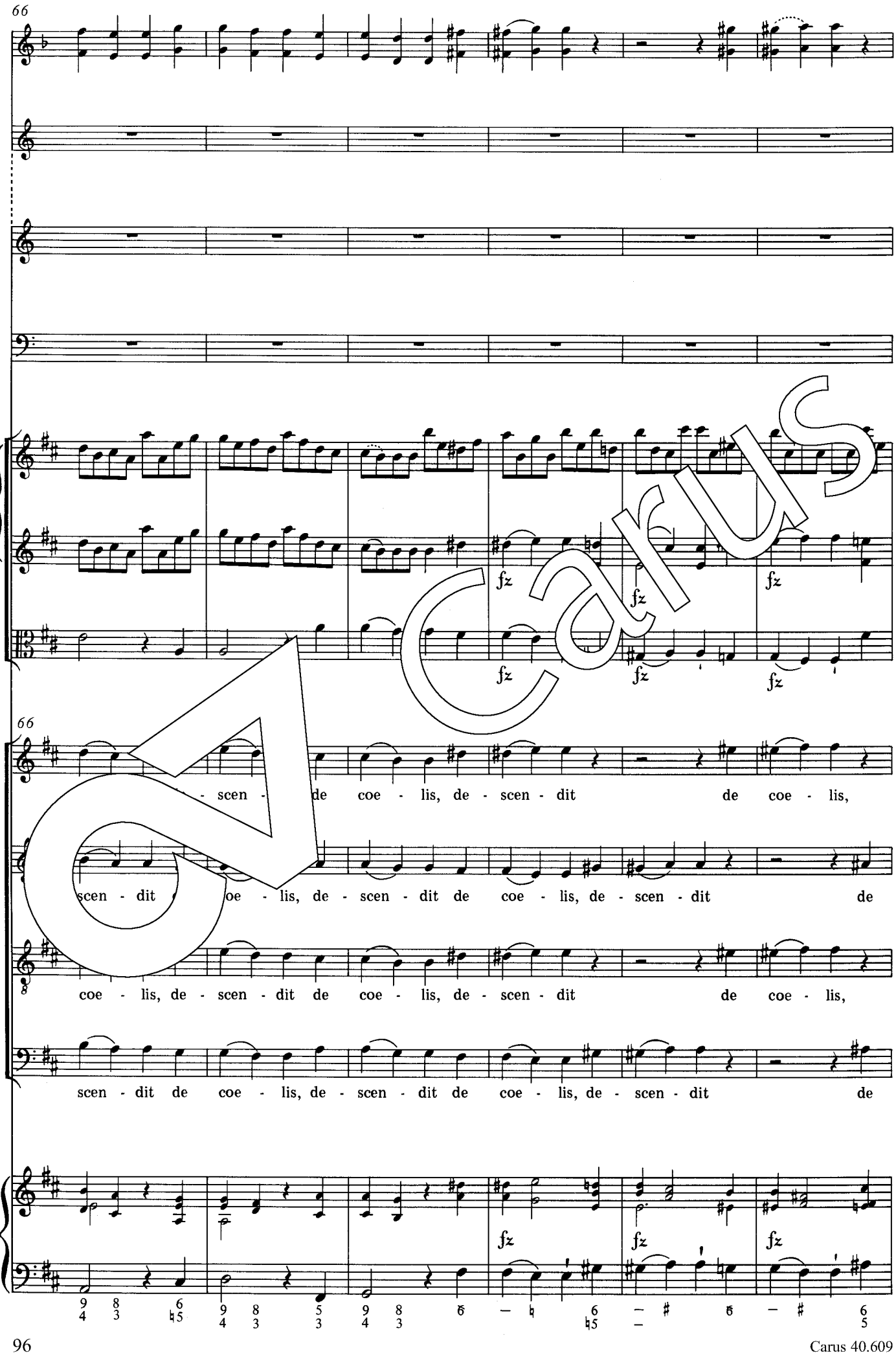
Carus


54
54
Pa - per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui_
on-sub-stan-ti - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt.
a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui_
con-sub-stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt.

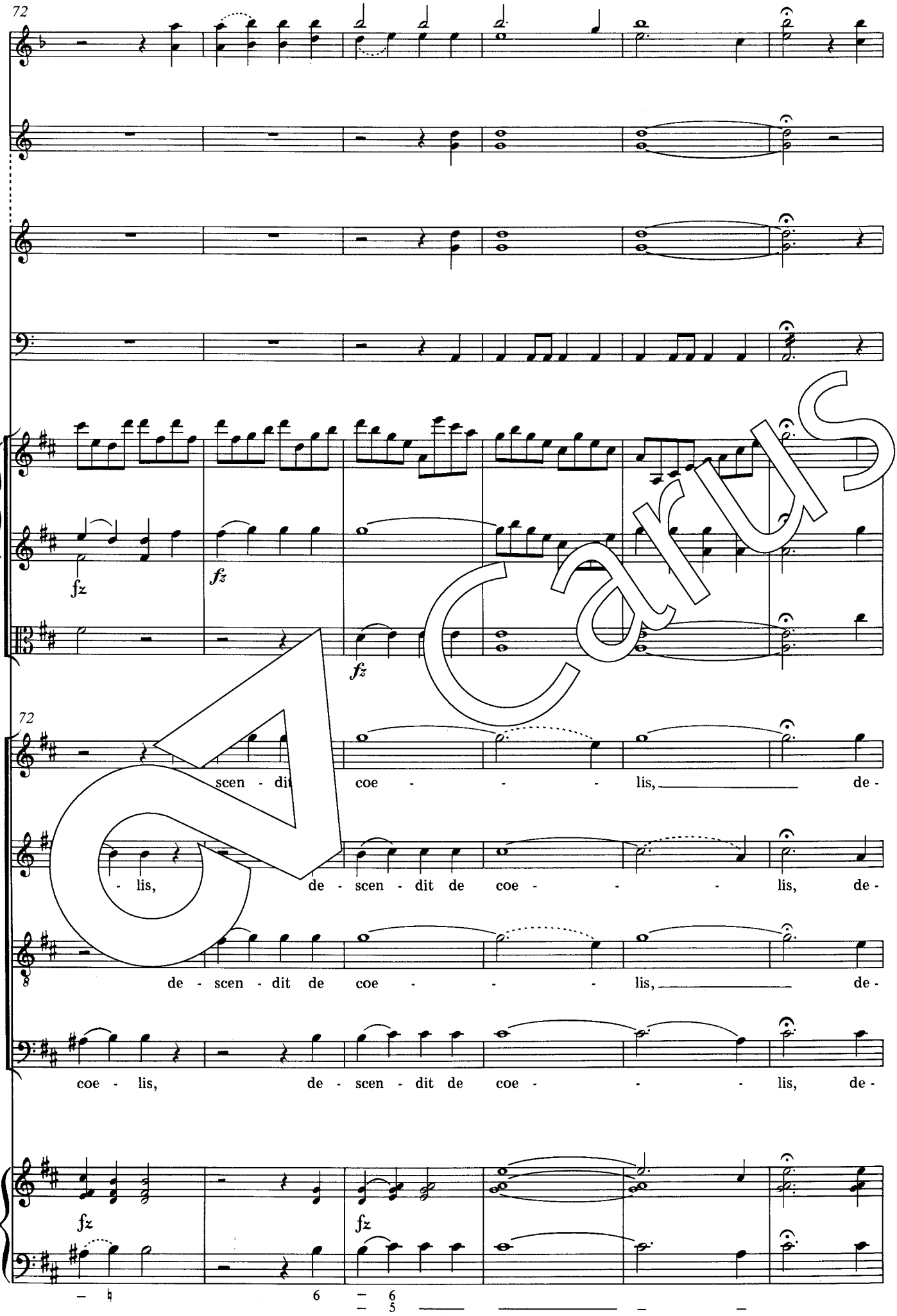
Carus


60
60
pro - pter nos ho - mi-nes pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de
Qui ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de -
pro - ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de
Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de -

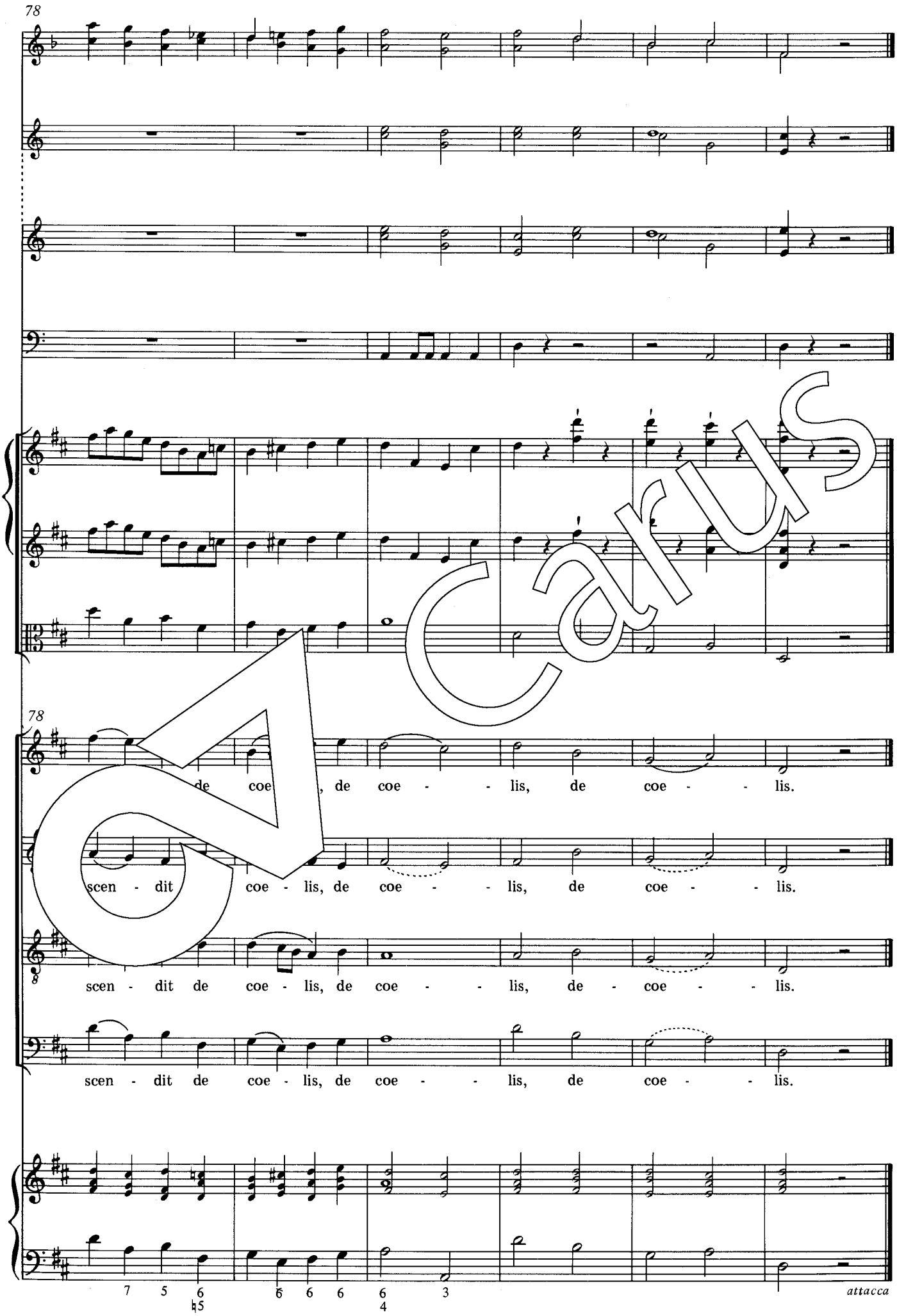
Carus


66
fz
fz
fz
fz
fz
fz
66
scen - de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis,
scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de
coe - lis, de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis,
scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de
fz
fz
fz

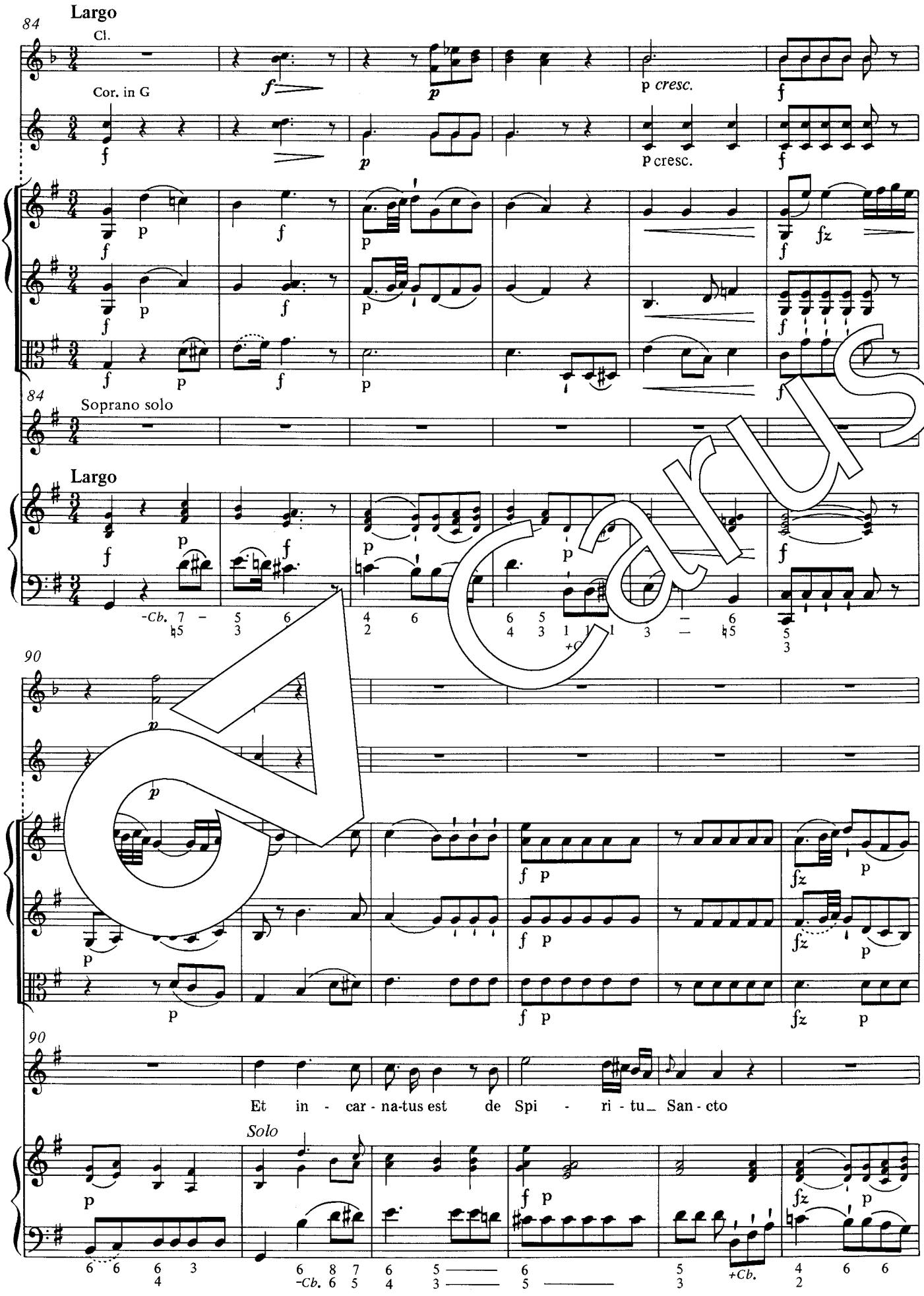
Carus


72
fz
fz
fz
72
scen - dit coe - - - lis, de -
- lis, de - scen - dit de coe - - - lis, de -
de - scen - dit de coe - - - lis, de -
coe - lis, de - scen - dit de coe - - - lis, de -
fz
fz
6 6
5

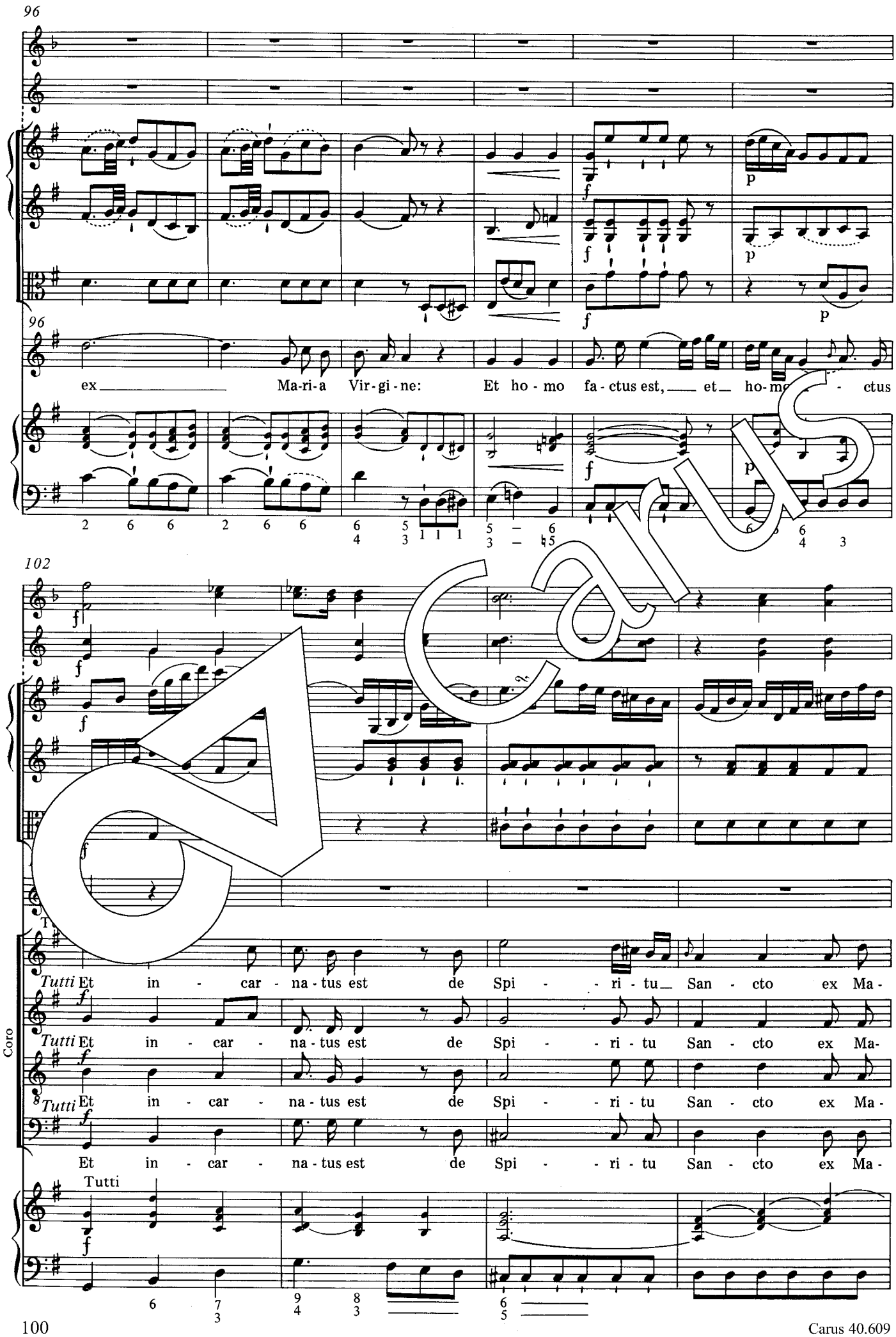
Carus


78
78
de coe , de coe - - lis, de coe - - lis.
scen - dit coe - lis, de coe - - lis, de coe - - lis.
scen - dit de coe - lis, de coe - - lis, de - coe - - lis.
scen - dit de coe - lis, de coe - - lis, de coe - - lis.
7 5 6 6 6 6 6 3
♮5 4
attacca

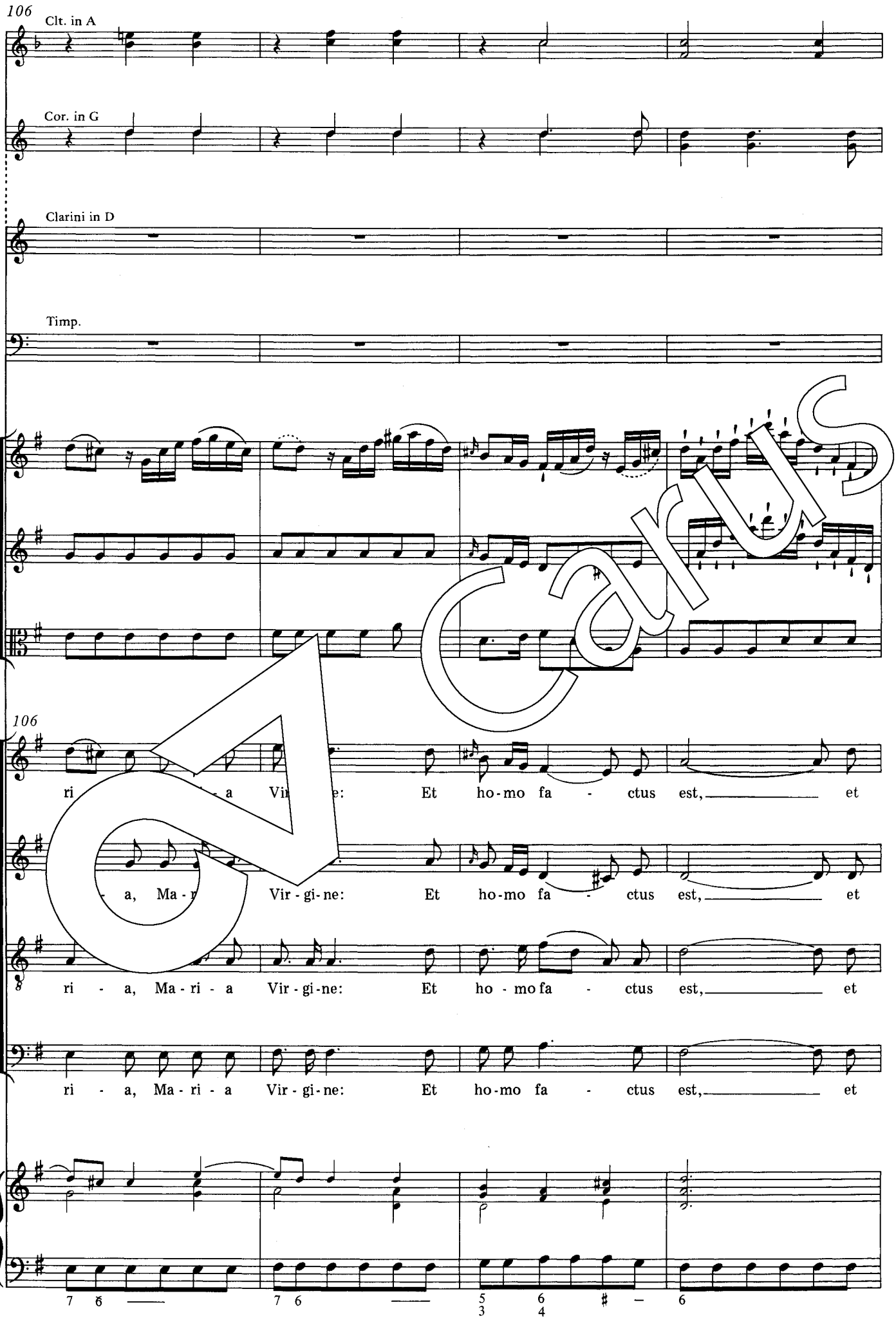
Carus


Largo
Cl.
Cor. in G
p cresc.
Soprano solo
Largo
Et in - car - na-tus est de Spi - ri - tu_ San - cto
Solo

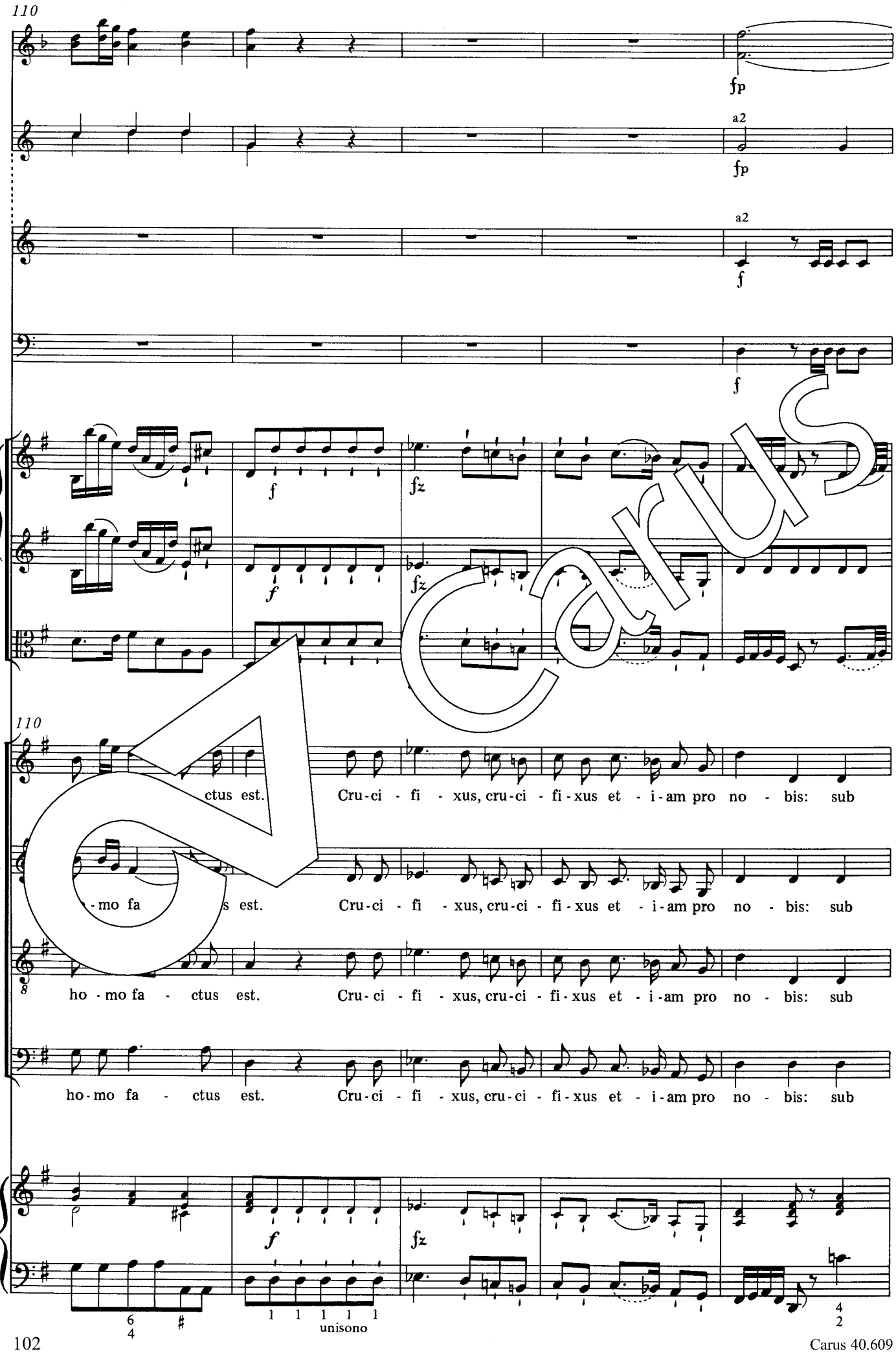
Carus


96
ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-ctus est, et ho-mo - ctus
102
Coro
Tutti Et in - car - na-tus est de Spi - - ri - tu San - cto ex Ma-
Tutti Et in - car - na-tus est de Spi - - ri - tu San - cto ex Ma-
Tutti Et in - car - na-tus est de Spi - - ri - tu San - cto ex Ma-
Et in - car - na-tus est de Spi - - ri - tu San - cto ex Ma-
Tutti

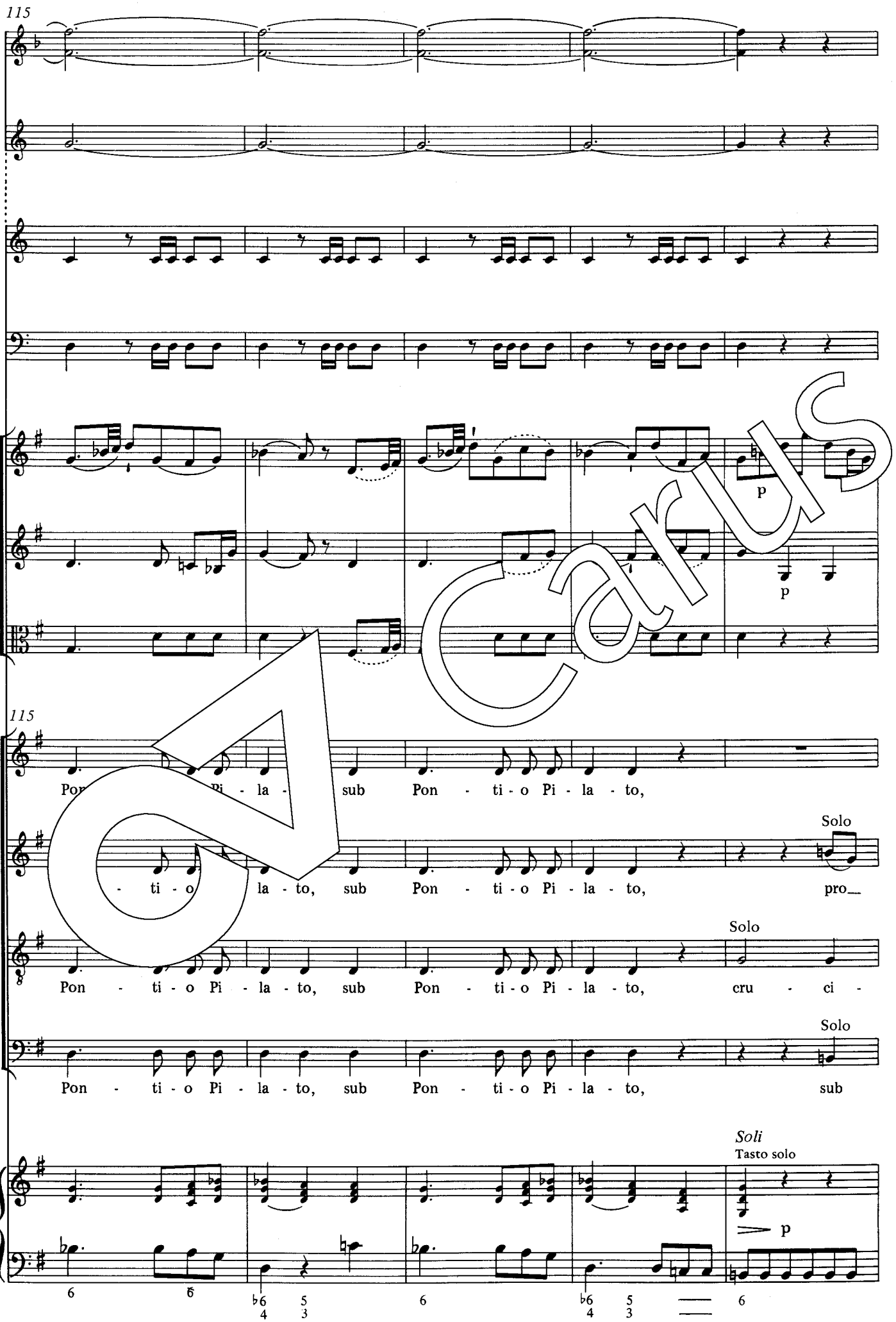
Carus


106
Clt. in A
Cor. in G
Clarini in D
Timp.
106
ri - a, Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est, et
- a, Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est, et
ri - a, Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est, et
ri - a, Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est, et
7 6 7 6 5 6 6
3 4

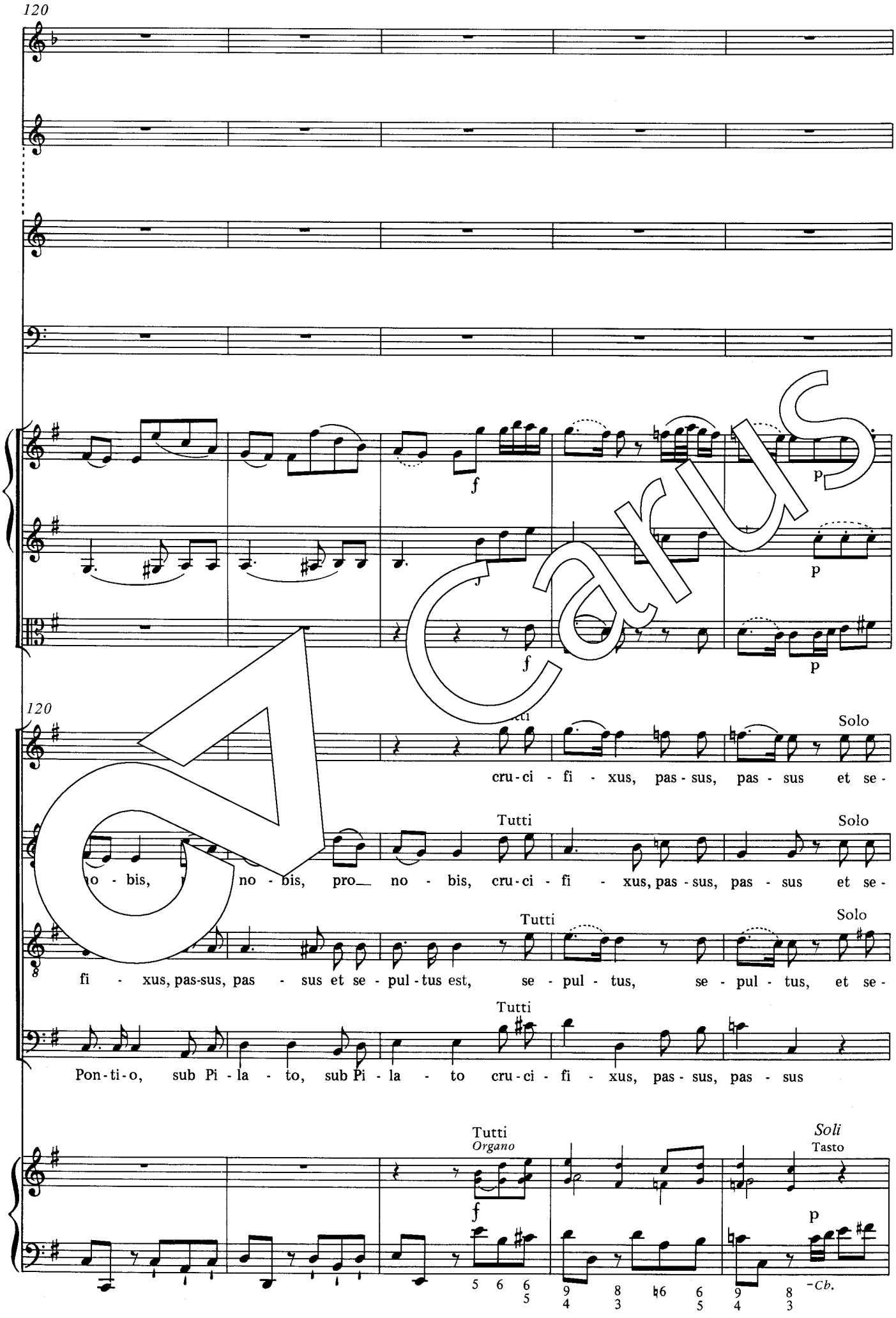
Carus


110
fp
a2
fp
a2
f
f
f
fz
f
fz
110
ctus est.
Cru-ci - fi - xus, cru-ci - fi-xus et - i-am pro no - bis: sub
-mo fa
s est.
Cru-ci - fi - xus, cru-ci - fi-xus et - i-am pro no - bis: sub
ho - mo fa - ctus est.
Cru-ci - fi - xus, cru-ci - fi-xus et - i-am pro no - bis: sub
ho-mo fa - ctus est.
Cru-ci - fi - xus, cru-ci - fi-xus et - i-am pro no - bis: sub
f
fz
6
4
#
1 1 1 1 1 1
unisono
4
2

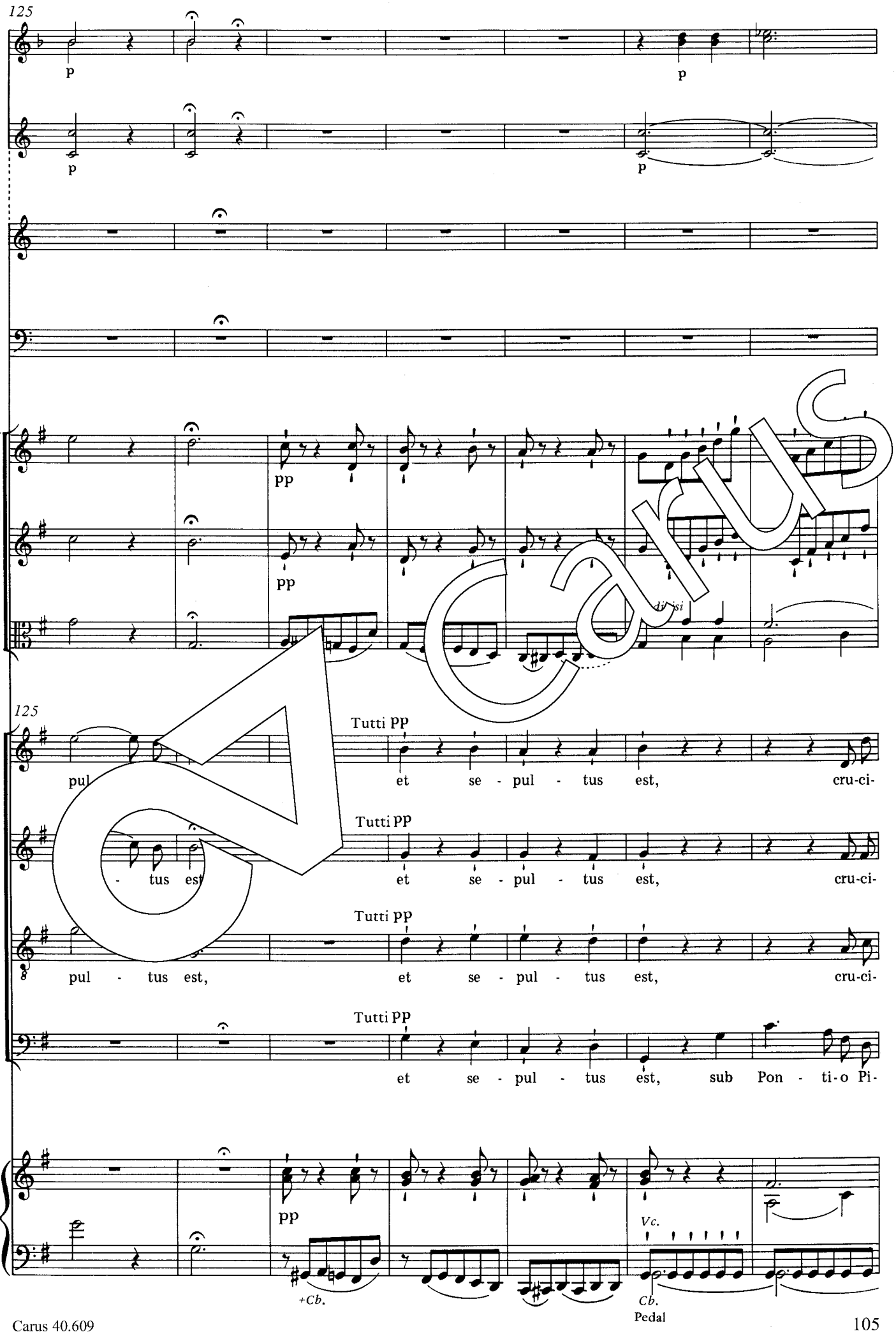
Carus

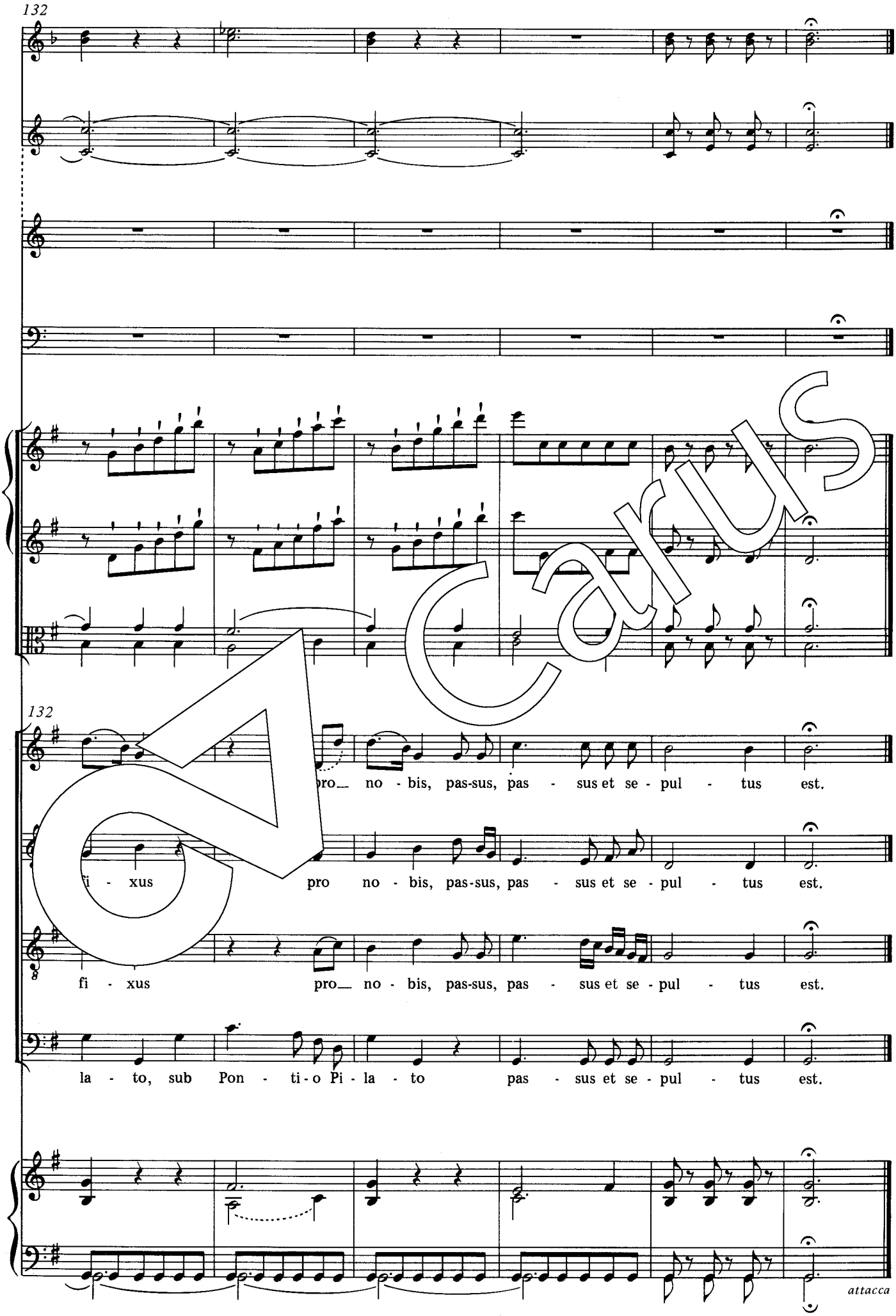

115
p
p
115
Pon - ti - o Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi - la - to,
Solo
- ti - o la - to, sub Pon - ti - o Pi - la - to, pro_
Solo
Pon - ti - o Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi - la - to, cru - ci -
Solo
Pon - ti - o Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi - la - to, sub
Soli
Tasto solo
p
6
6
6 5
4 3
6
6 5
4 3
6

Carus

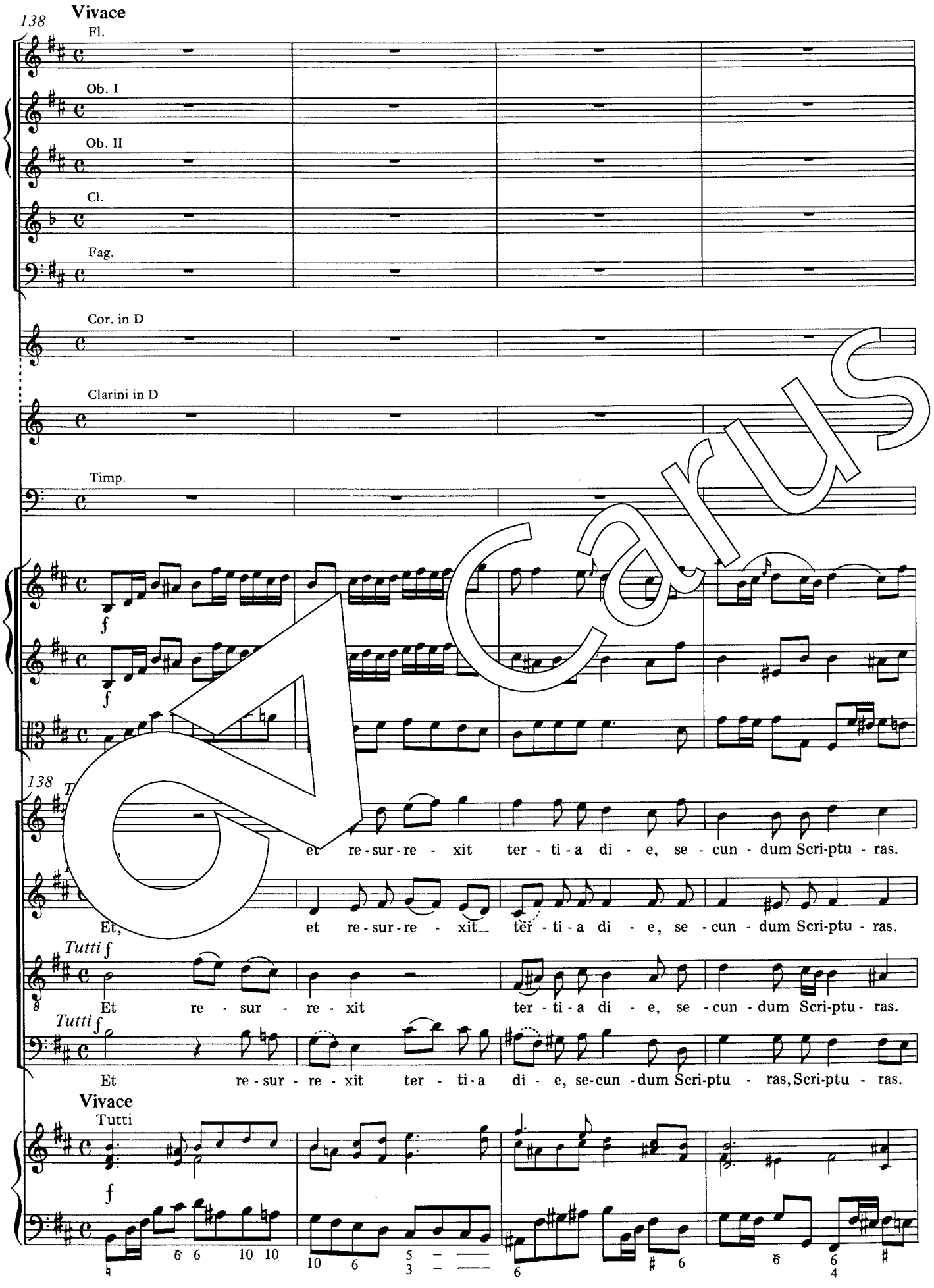

120
f
p
120
Solo
cru - ci - fi - xus, pas - sus, pas - sus et se -
Tutti
Solo
no - bis, no - bis, pro_ no - bis, cru - ci - fi - xus, pas - sus, pas - sus et se -
Tutti
Solo
fi - xus, pas-sus, pas - sus et se - pul - tus est, se - pul - tus, se - pul - tus, et se -
Tutti
Pon - ti - o, sub Pi - la - to, sub Pi - la - to cru - ci - fi - xus, pas - sus, pas - sus
Tutti
Organo
Soli
Tasto
f
p
-Cb.

Carus

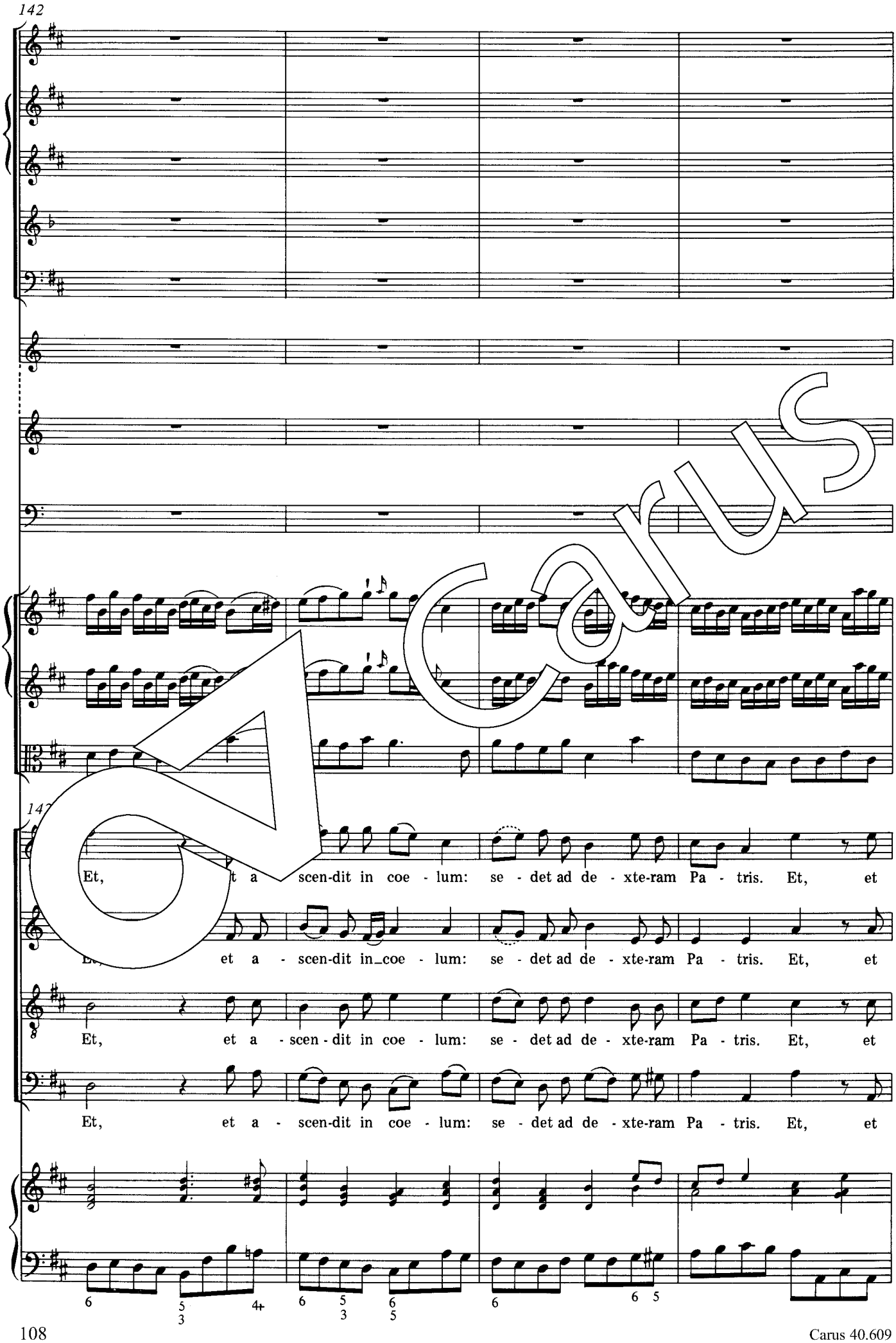

125
p
p
p
p
pp
pp
div. si
125
Tutti pp
pul
et se - pul - tus est, cru-ci-
Tutti pp
- tus est
et se - pul - tus est, cru-ci-
Tutti pp
pul - tus est,
et se - pul - tus est, cru-ci-
Tutti pp
et se - pul - tus est, sub Pon - ti-o Pi-
pp
+Cb.
Vc.
Cb.
Pedal


132
132
pro_ no - bis, pas-sus, pas - sus et se - pul - tus est.
fi - xus pro no - bis, pas-sus, pas - sus et se - pul - tus est.
fi - xus pro_ no - bis, pas-sus, pas - sus et se - pul - tus est.
la - to, sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus est.
attacca

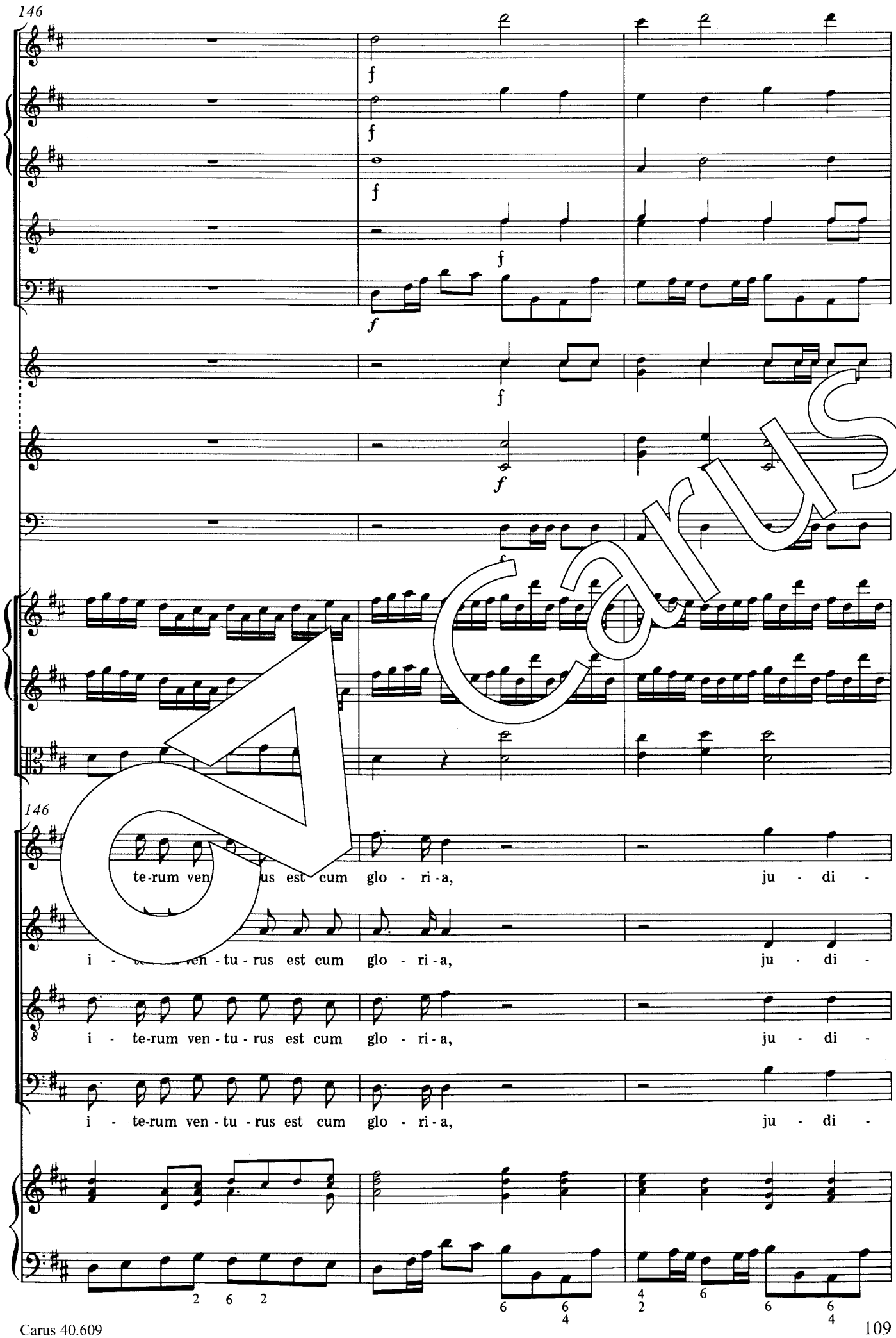
Carus


138
Vivace
Fl.
Ob. I
Ob. II
Cl.
Fag.
Cor. in D
Clarini in D
Timp.
f
f
138
et re-sur-re - xit ter - ti-a di - e, se - cun - dum Scri-ptu - ras.
Et, et re-sur-re - xit_ ter - ti-a di - e, se - cun - dum Scri-ptu - ras.
Tutti f
Et re - sur - re - xit ter - ti-a di - e, se - cun - dum Scri-ptu - ras.
Tutti f
Et re-sur - re - xit ter - ti-a di - e, se-cun - dum Scri-ptu - ras, Scri-ptu - ras.
Vivace
Tutti
f

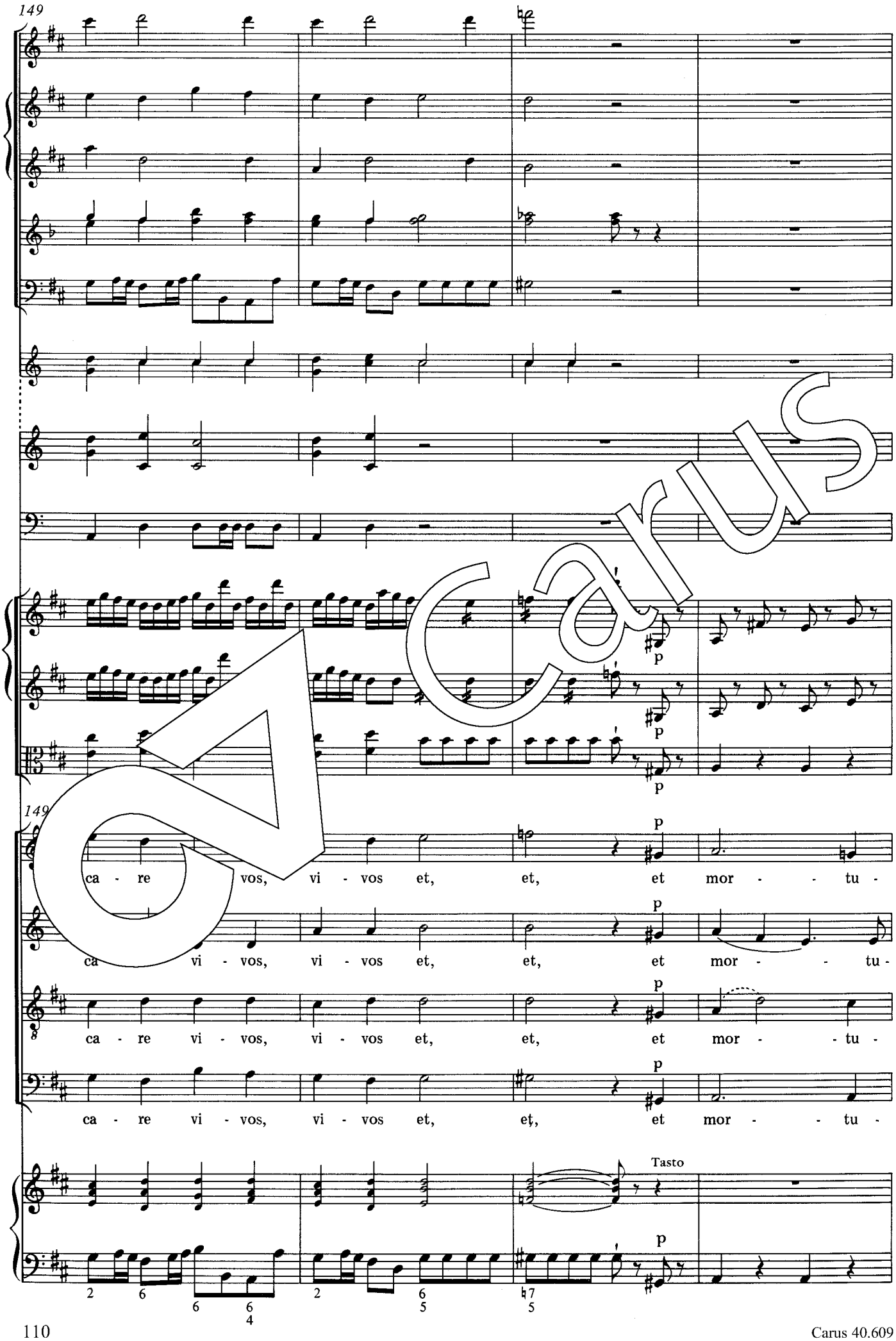
Carus


142
Et, t a scen-dit in coe - lum: se - det ad de - xte-ram Pa - tris. Et, et
et a - scen-dit in_coe - lum: se - det ad de - xte-ram Pa - tris. Et, et
Et, et a - scen - dit in coe - lum: se - det ad de - xte-ram Pa - tris. Et, et
Et, et a - scen-dit in coe - lum: se - det ad de - xte-ram Pa - tris. Et, et

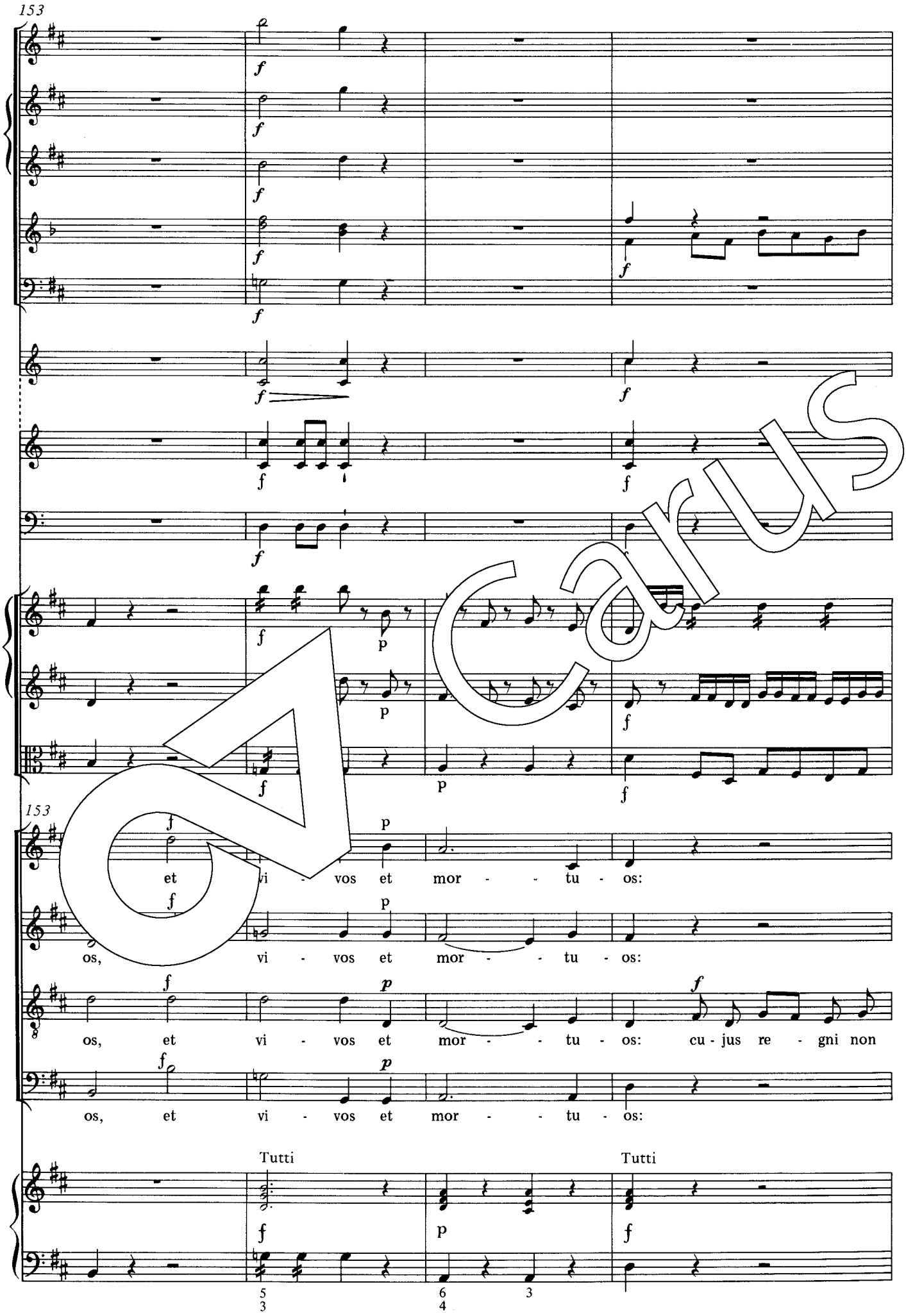
Carus


146
f
146
te-rum ven us est cum glo - ri-a, ju - di -
i - ven - tu - rus est cum glo - ri-a, ju - di -
i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri-a, ju - di -
i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri-a, ju - di -

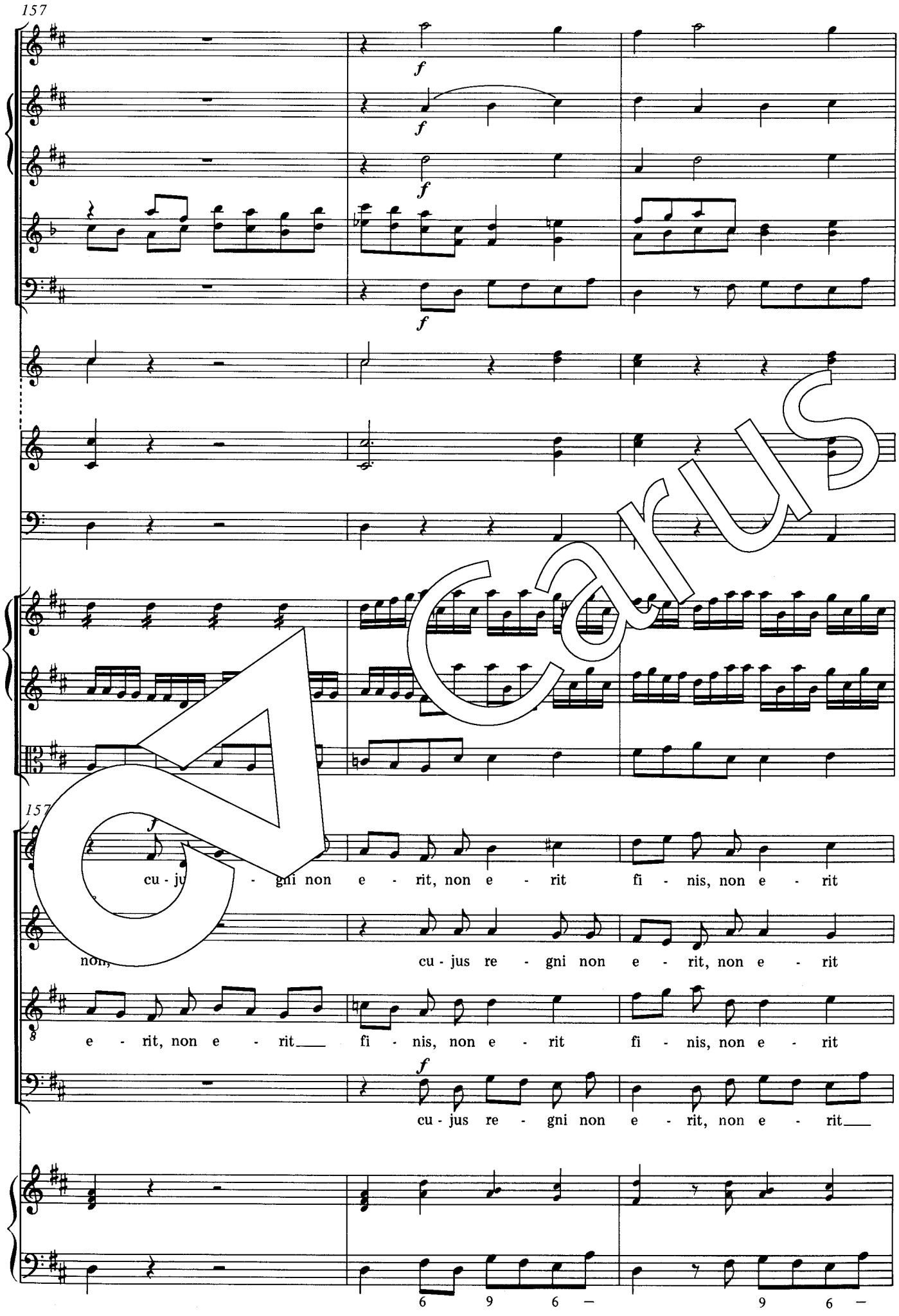
Carus


149
149
p
p
p
ca - re vos, vi - vos et, et, et mor - - tu -
p
ca vi - vos, vi - vos et, et, et mor - - tu -
p
ca - re vi - vos, vi - vos et, et, et mor - - tu -
p
ca - re vi - vos, vi - vos et, et, et mor - - tu -
Tasto
p

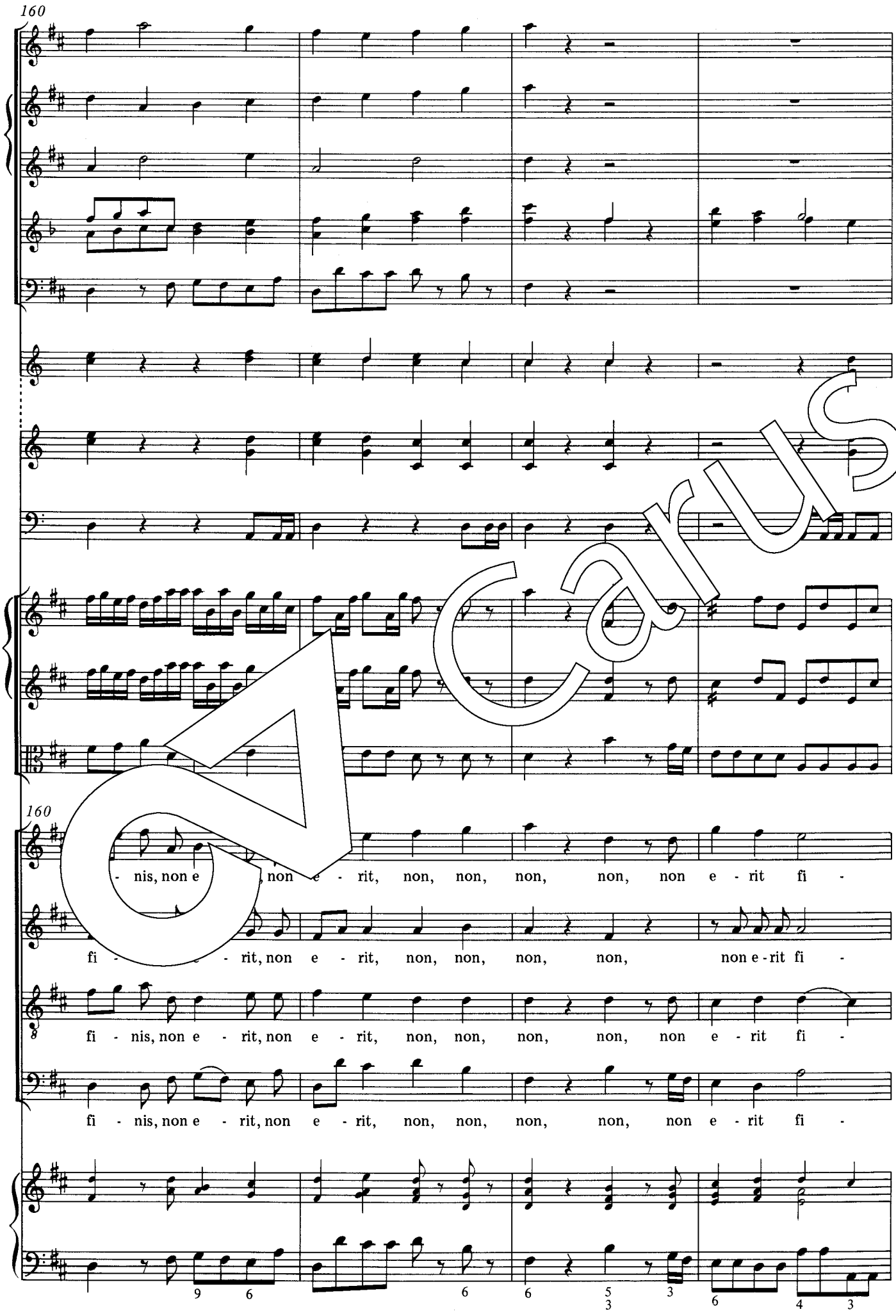
Carus


153
f
p
153
et vi - vos et mor - - tu - os:
os, vi - vos et mor - - tu - os:
os, et vi - vos et mor - - tu - os: cu - jus re - gni non
os, et vi - vos et mor - - tu - os:
Tutti
Tutti
5 3
6 4
3

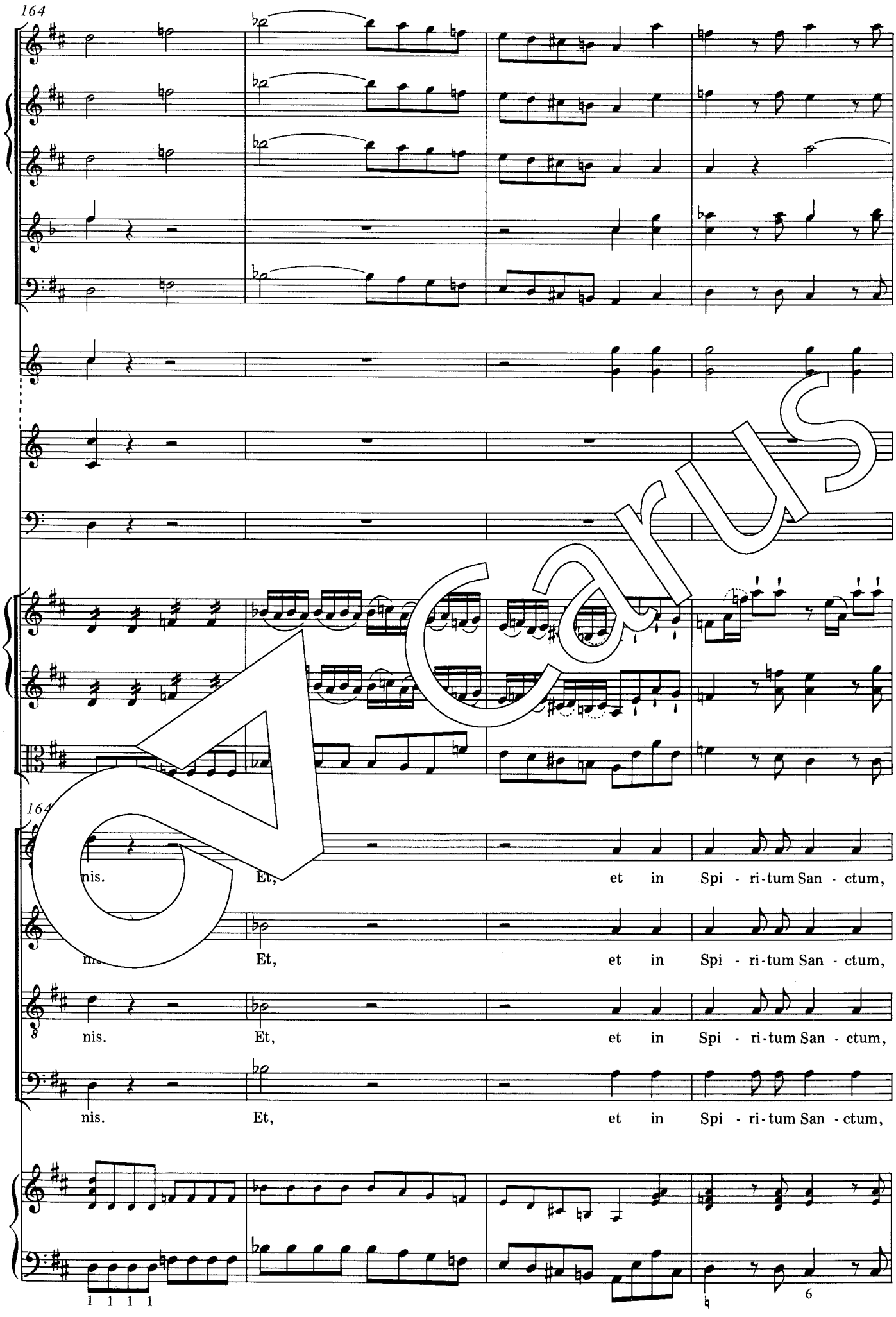
Carus


157
f
f
f
f
157
f
cu - ju - gni non e - rit, non e - rit fi - nis, non e - rit
non, cu - jus re - gni non e - rit, non e - rit
e - rit, non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis, non e - rit
f
cu - jus re - gni non e - rit, non e - rit
6 9 6 9 6

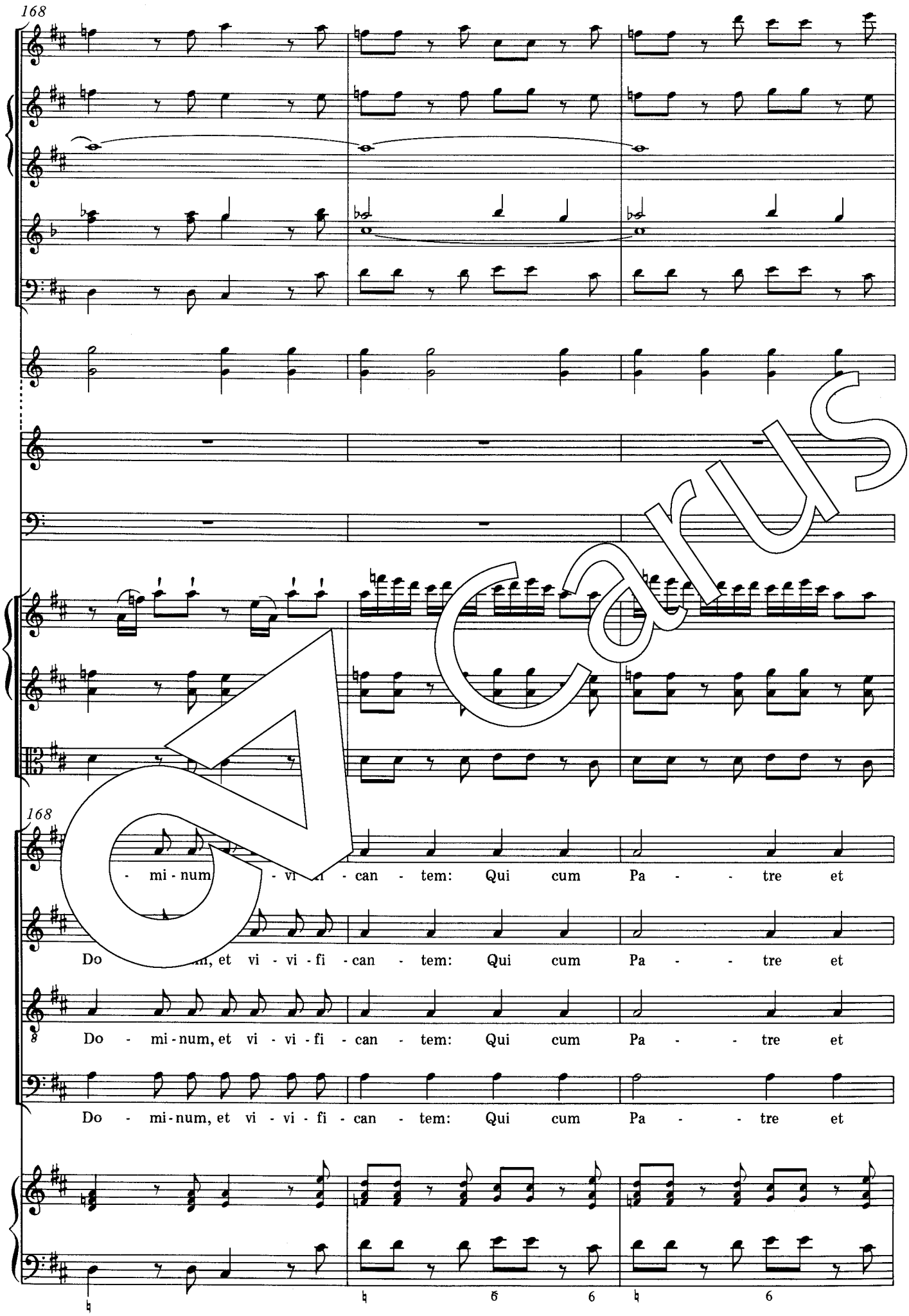
Carus


160
160
- nis, non e
non e - rit, non, non, non, non, non e - rit fi -
fi - - - rit, non e - rit, non, non, non, non, non e - rit fi -
fi - nis, non e - rit, non e - rit, non, non, non, non, non e - rit fi -
fi - nis, non e - rit, non e - rit, non, non, non, non, non e - rit fi -

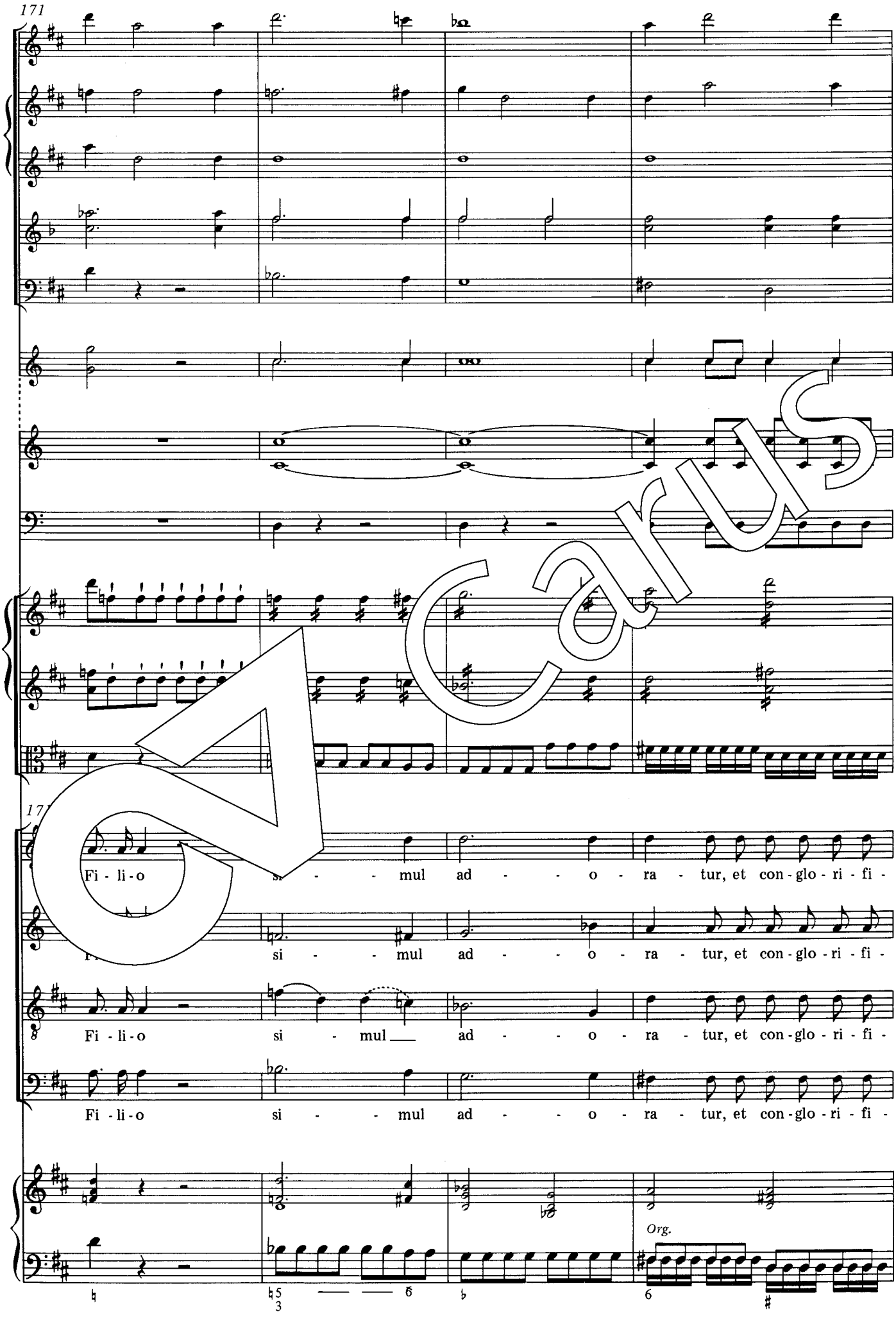
Carus


164
164
nis. Et, et in Spi - ri-tum San - ctum,
nis. Et, et in Spi - ri-tum San - ctum,
nis. Et, et in Spi - ri-tum San - ctum,
nis. Et, et in Spi - ri-tum San - ctum,
1 1 1 1
6

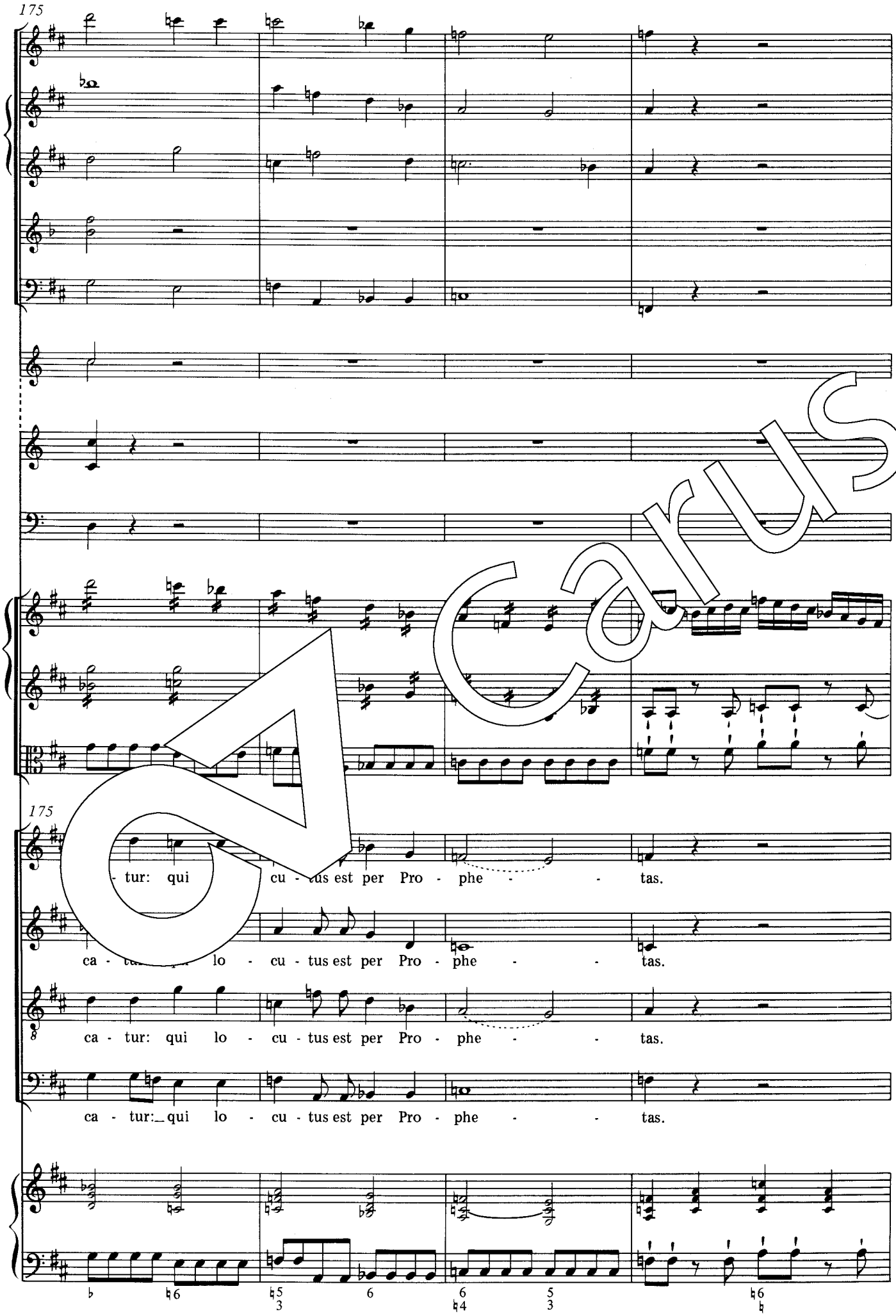
Carus


168
168
- mi - num - vi - fi - can - tem: Qui cum Pa - - tre et
Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: Qui cum Pa - - tre et
Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: Qui cum Pa - - tre et
Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: Qui cum Pa - - tre et

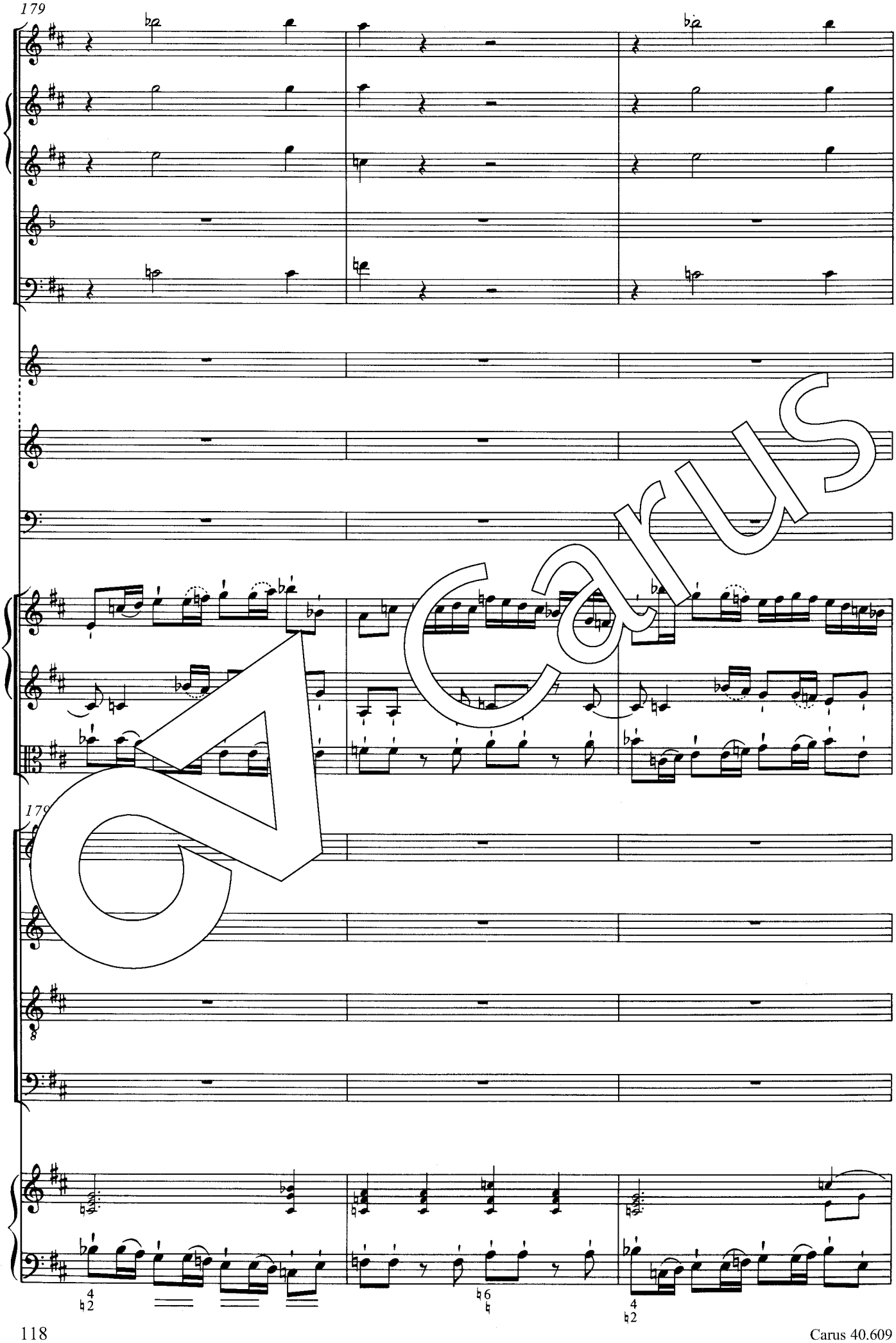
Carus


171
Fi - li - o si - - - mul ad - - - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi -
si - - - mul ad - - - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi -
Fi - li - o si - mul ad - - - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi -
Fi - li - o si - - - mul ad - - - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi -
Org.

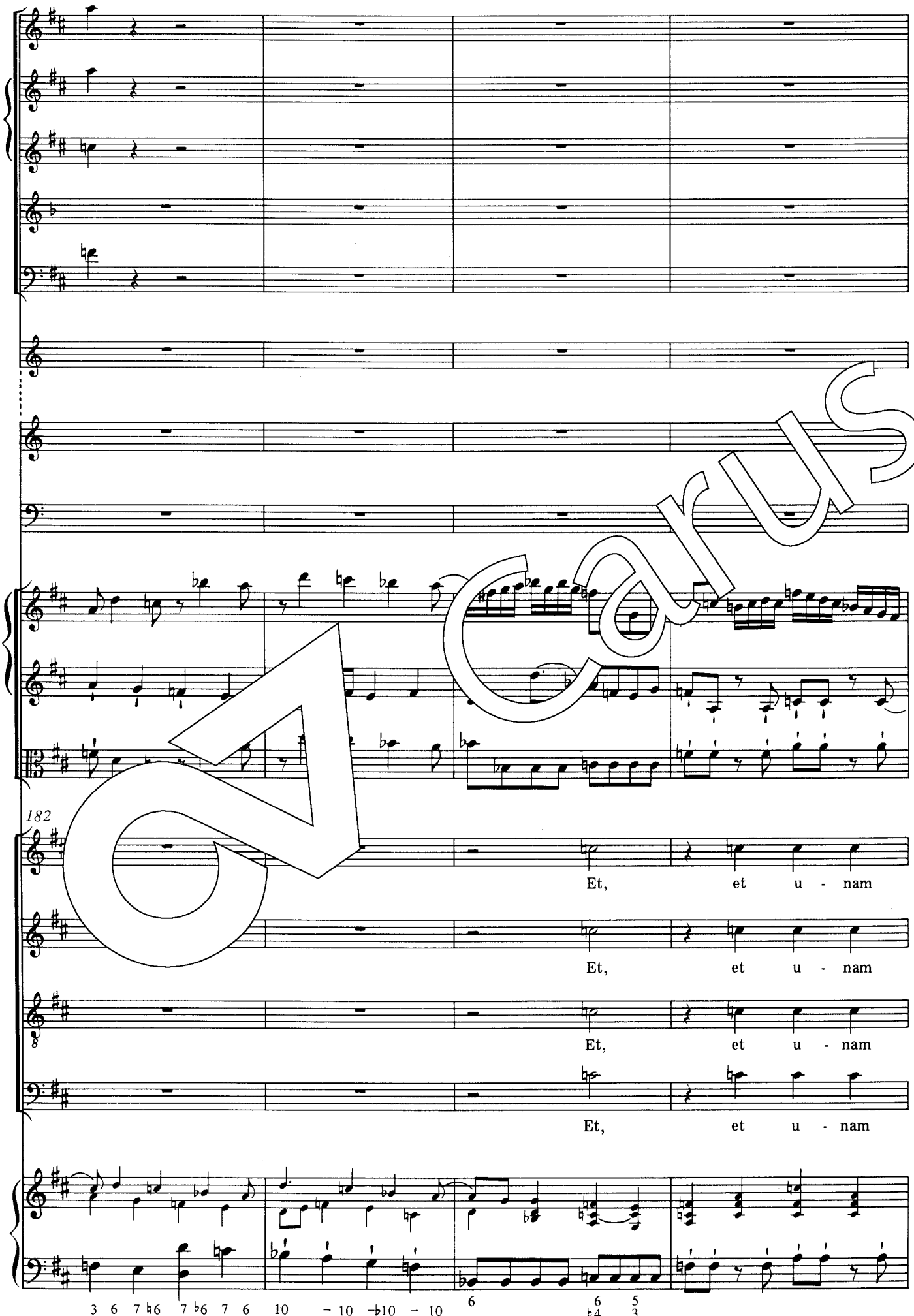
Carus


175
175
- tur: qui cu - tus est per Pro - phe - - tas.
ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - - tas.
ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - - tas.
ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - - tas.

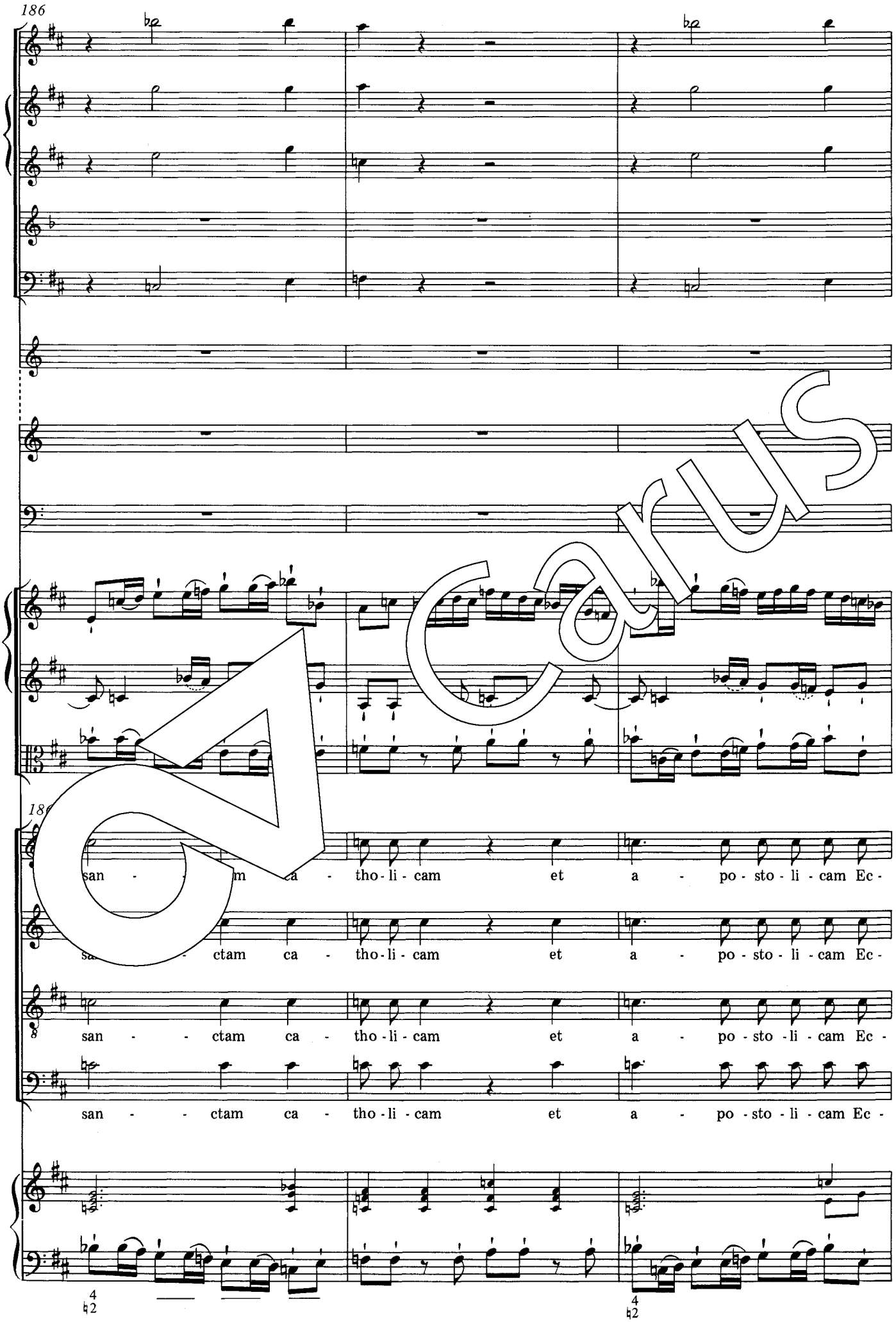
Carus



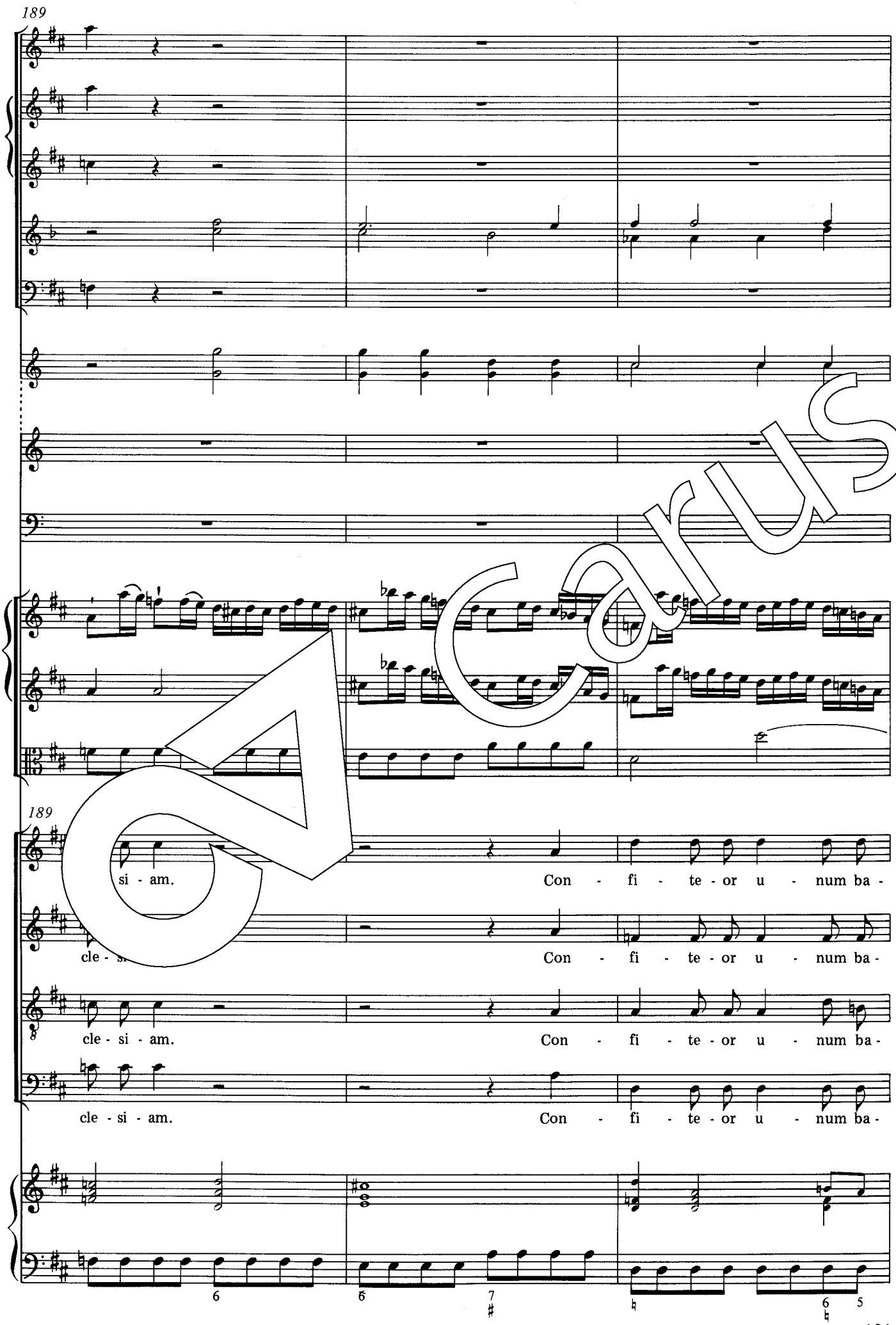
Carus



Carus


186
186
san - - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec -
san - - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec -
san - - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec -
san - - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec -

Carus


189
189
si - am.
Con - fi - te - or u - num ba -
cle - si -
Con - fi - te - or u - num ba -
cle - si - am.
Con - fi - te - or u - num ba -
cle - si - am.
Con - fi - te - or u - num ba -

Carus

192

ptis - ma re - mis - si - o - nem pec - - ca - to -

in re - mis - si - o - nem pec - ca - to -

ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - - ca - to -

ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to -

Carus

a2

195

ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem

rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem

rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem

rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem

Carus

p

198

mor - tu o - rum. Et,

mor - tu - o - rum. Et,

mor - - tu - o - rum. Et,

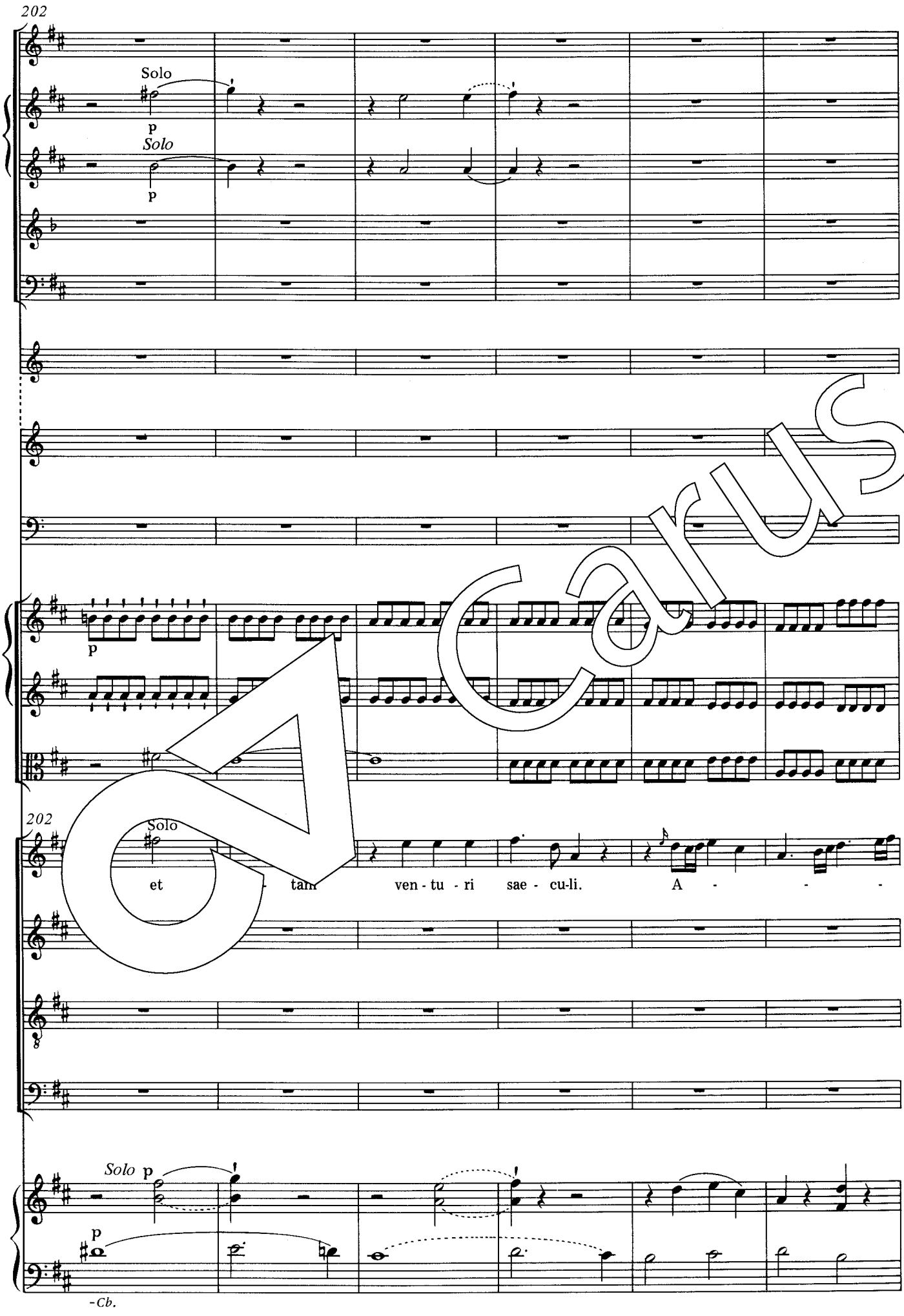
mor - - tu - o - rum. Et,

Tasto

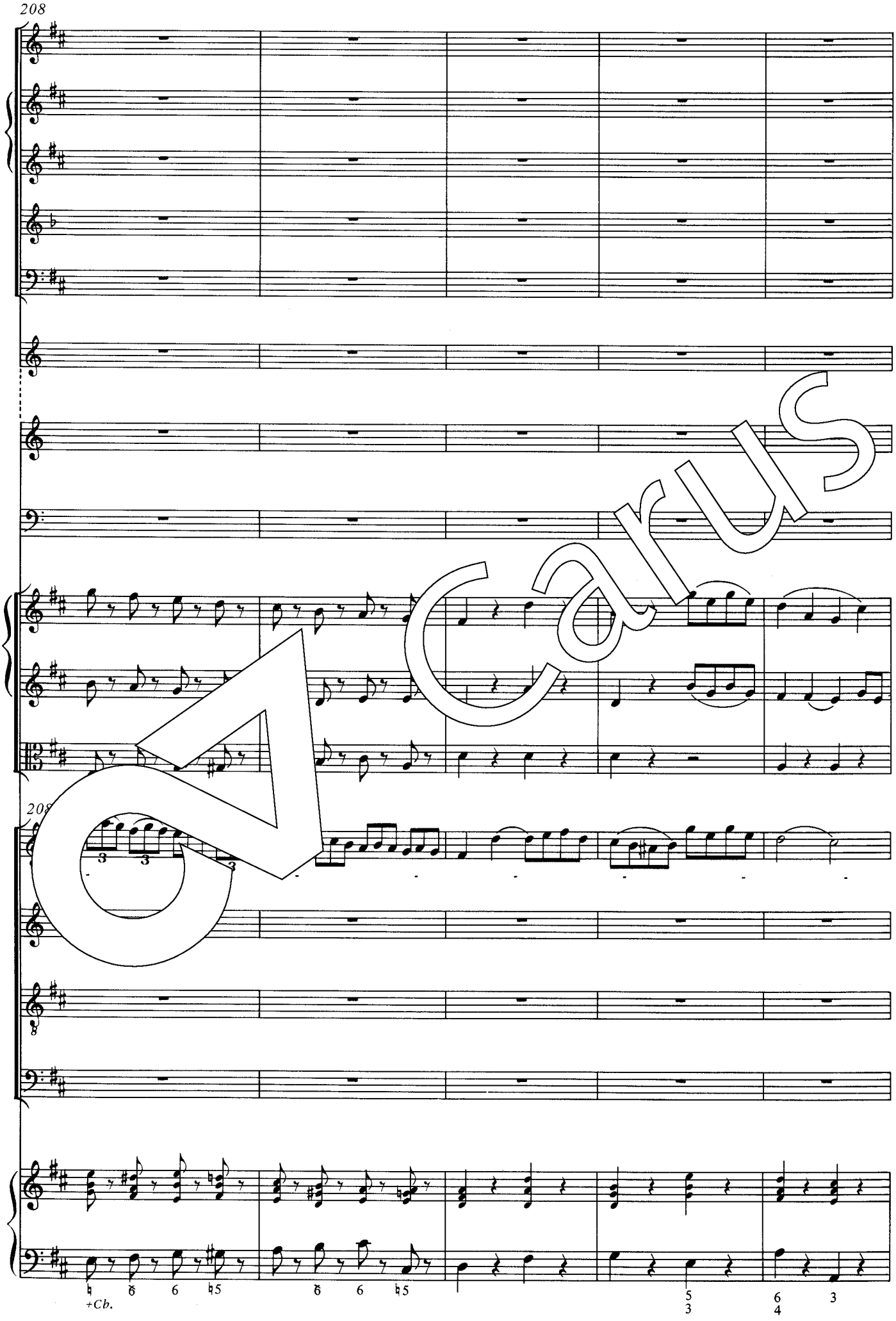
Vc.

Cb.

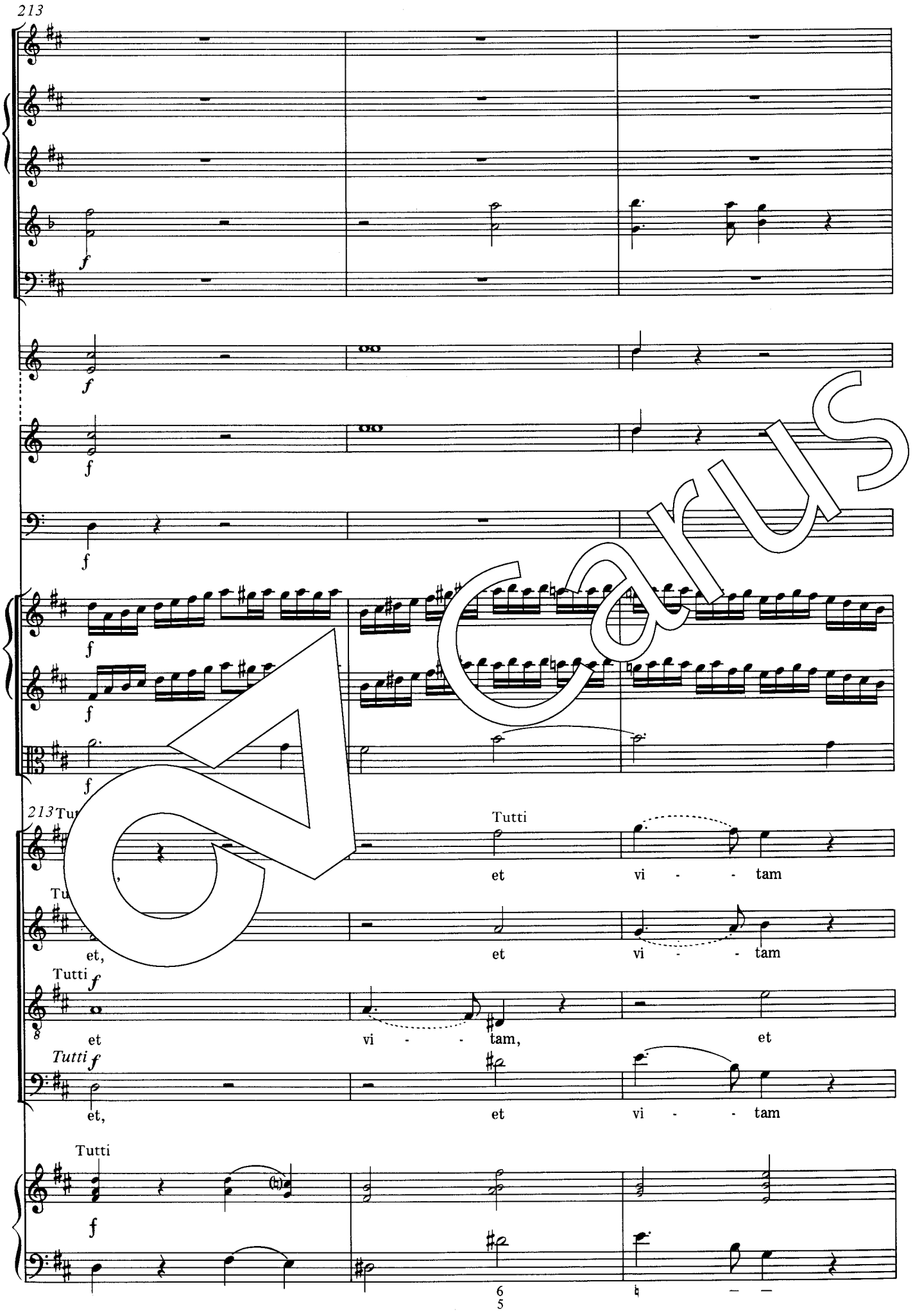
Carus



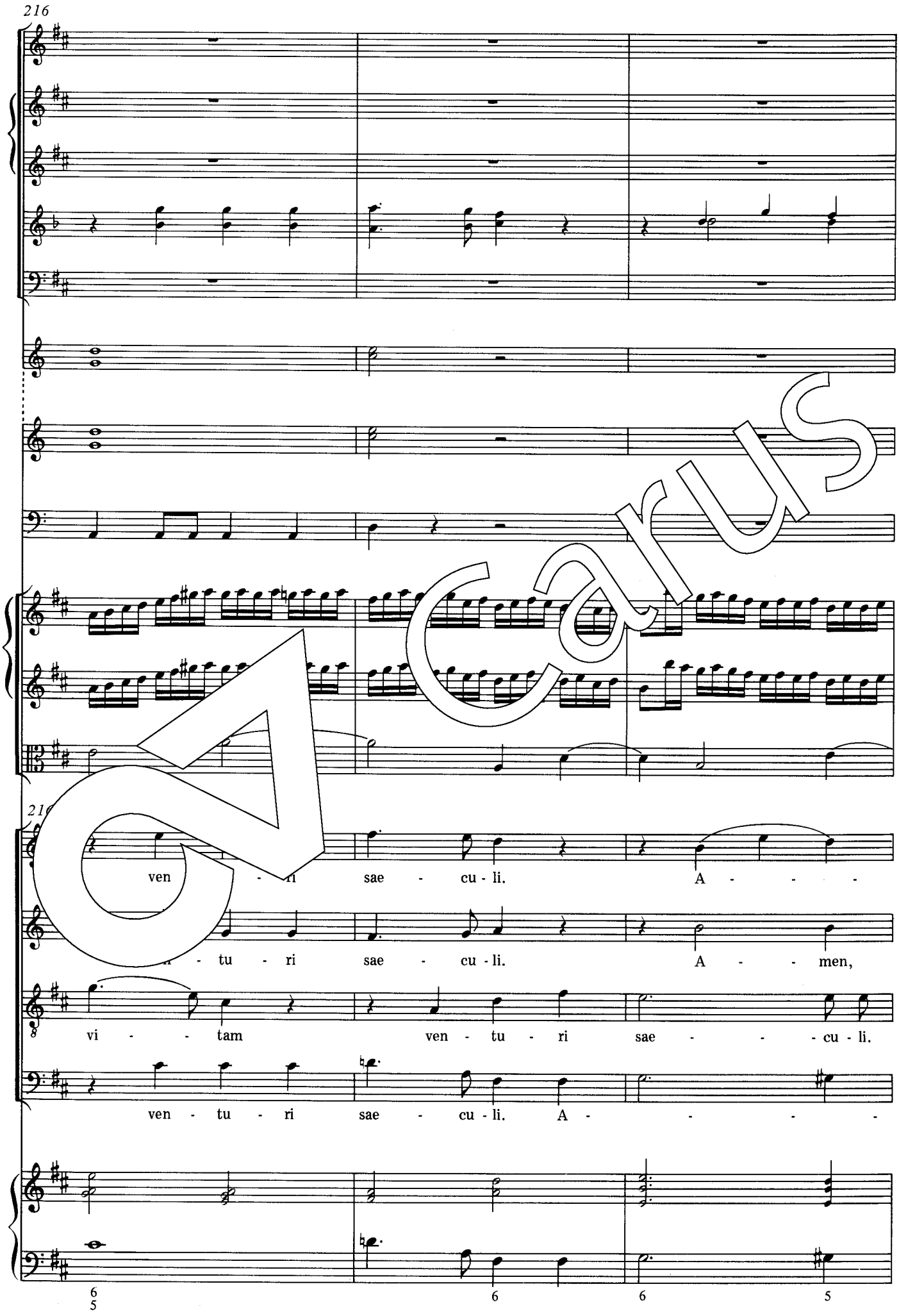
Carus



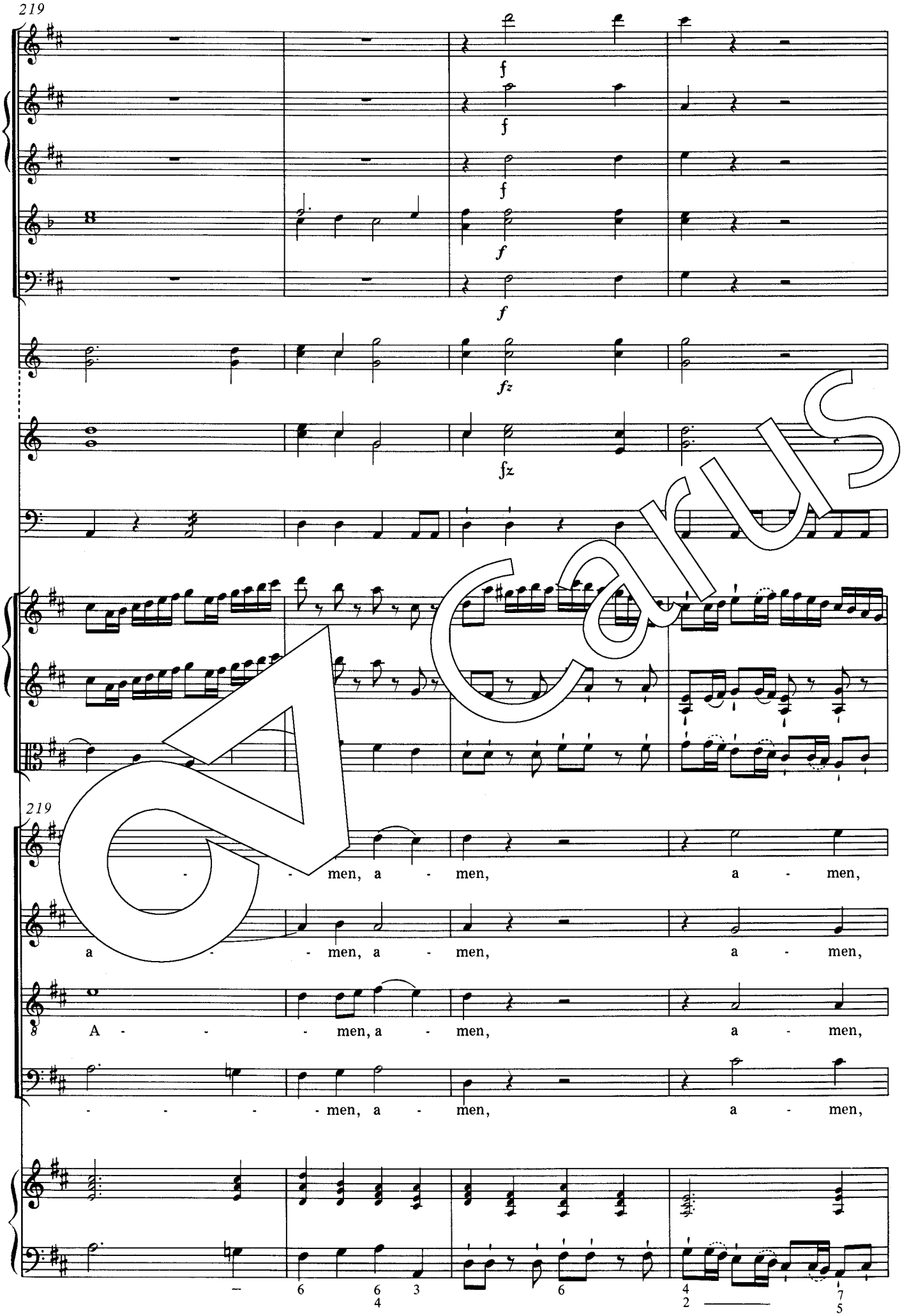
Carus


213
f
f
f
f
f
213 Tu
Tutti
et vi - - tam
Tu
et, et vi - - tam
Tutti f
et vi - - tam, et
Tutti f
et, et vi - - tam
Tutti
f
6
5

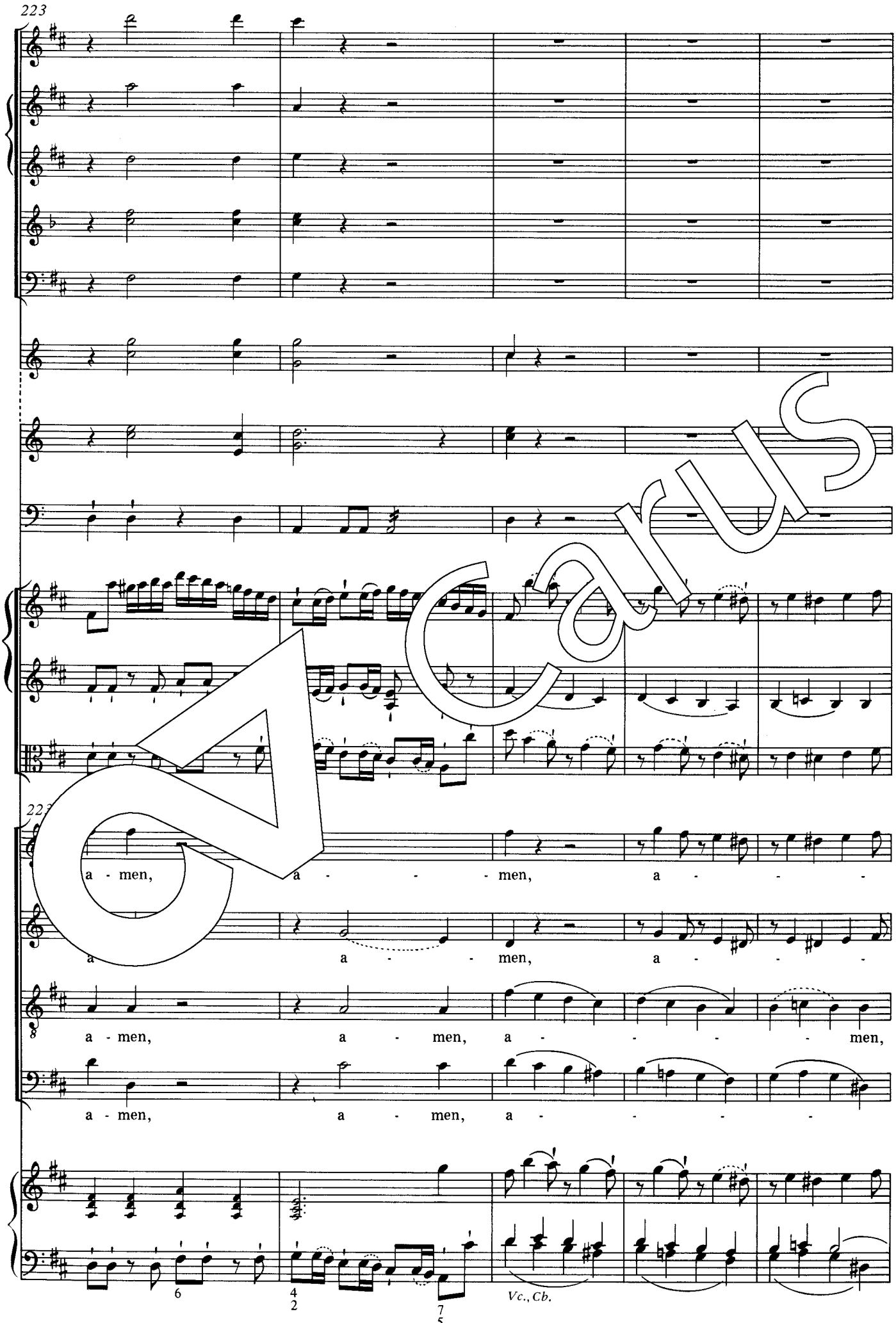
Carus


216
216
ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - -
- tu - ri sae - cu - li. A - - men,
vi - - tam ven - tu - ri sae - - - cu - li.
ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - -
6/5
6
6
5

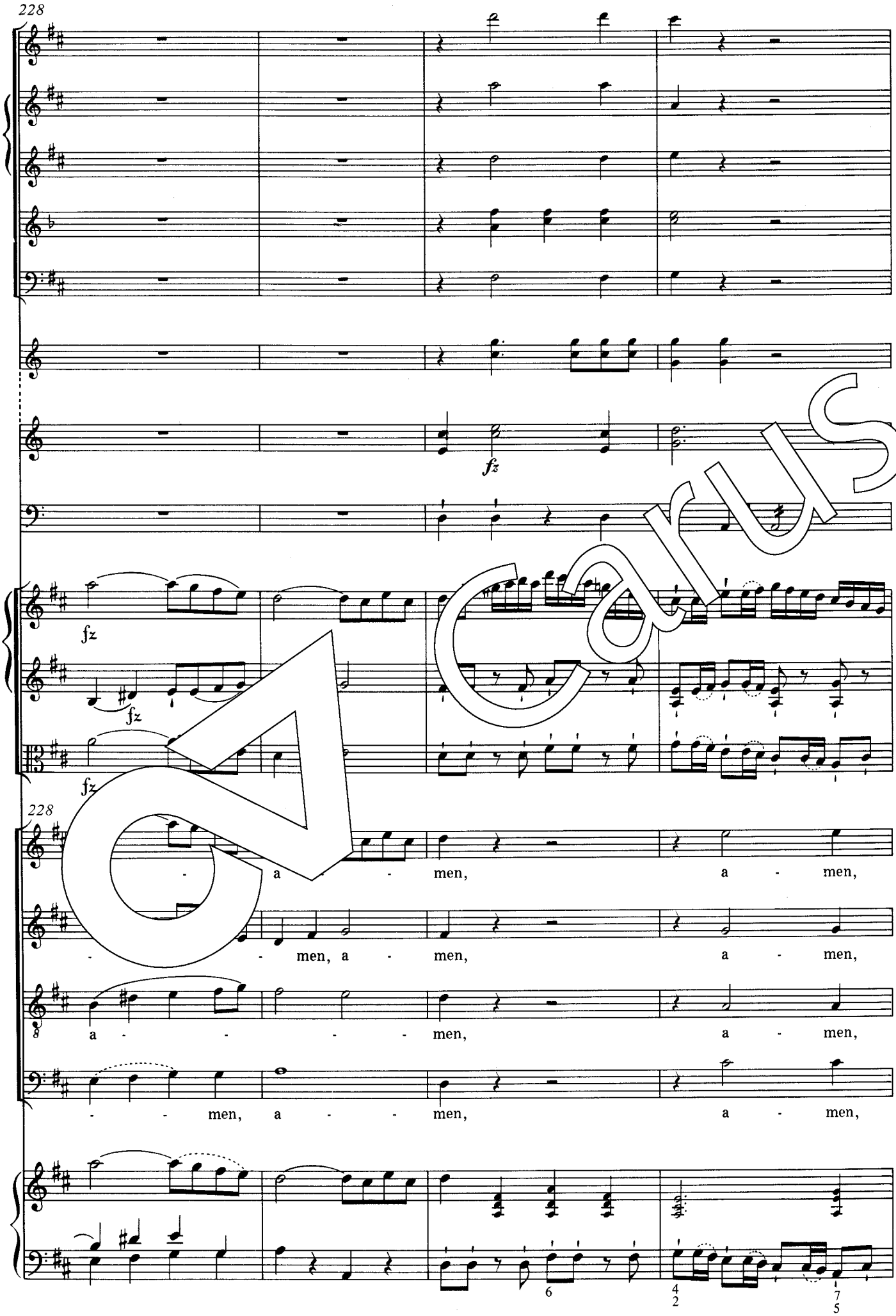
Carus


219
f
f
f
f
fz
fz
219
- - men, a - men, a - men,
a - - men, a - men, a - men,
A - - - men, a - men, a - men,
- - - - men, a - men, a - men,

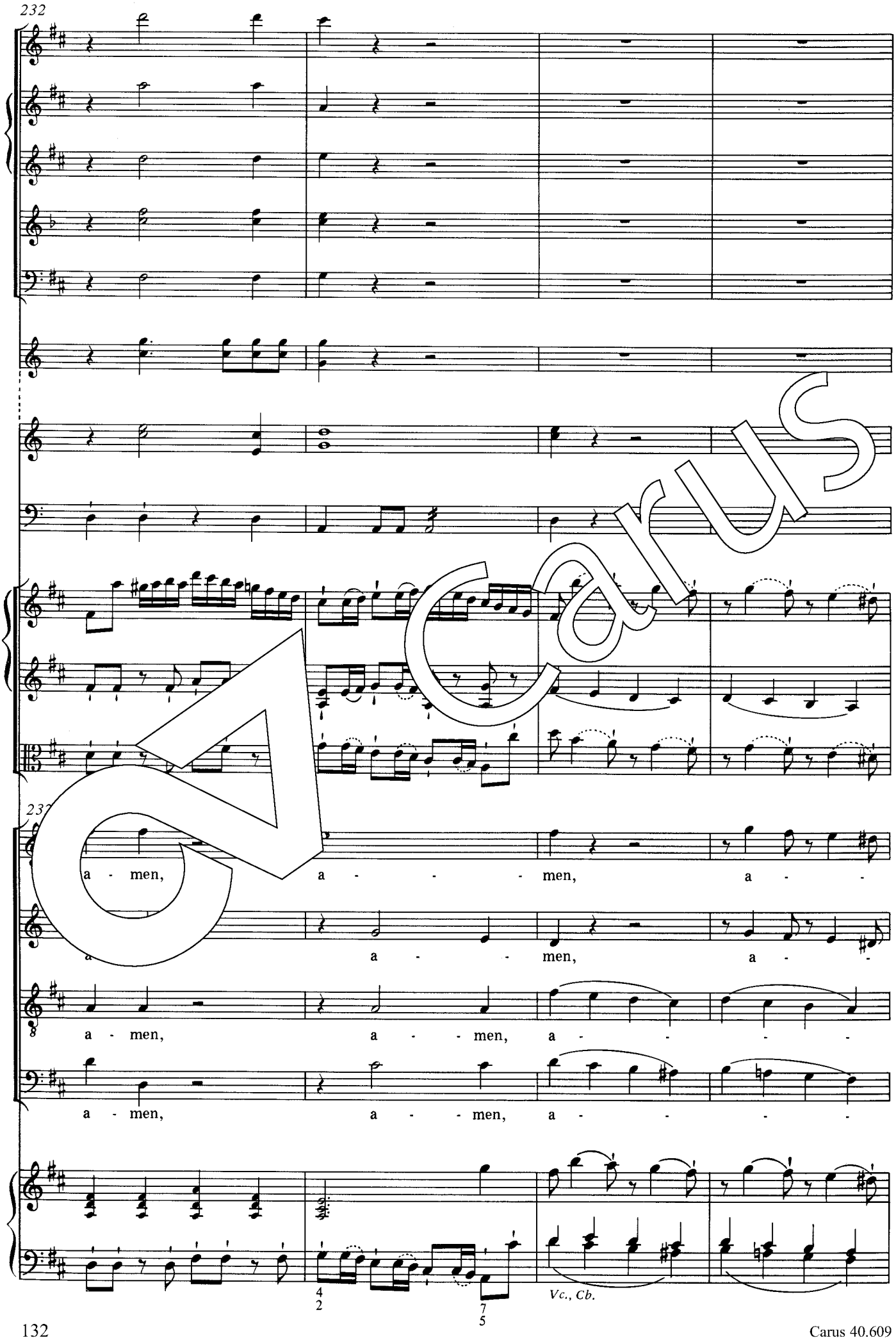
Carus


223
223
a - men, a - - - men, a - - -
a a - - men, a - - -
a - men, a - men, a - - - - men,
a - men, a - men, a - - - -
6
4
2
7
5
Vc., Cb.

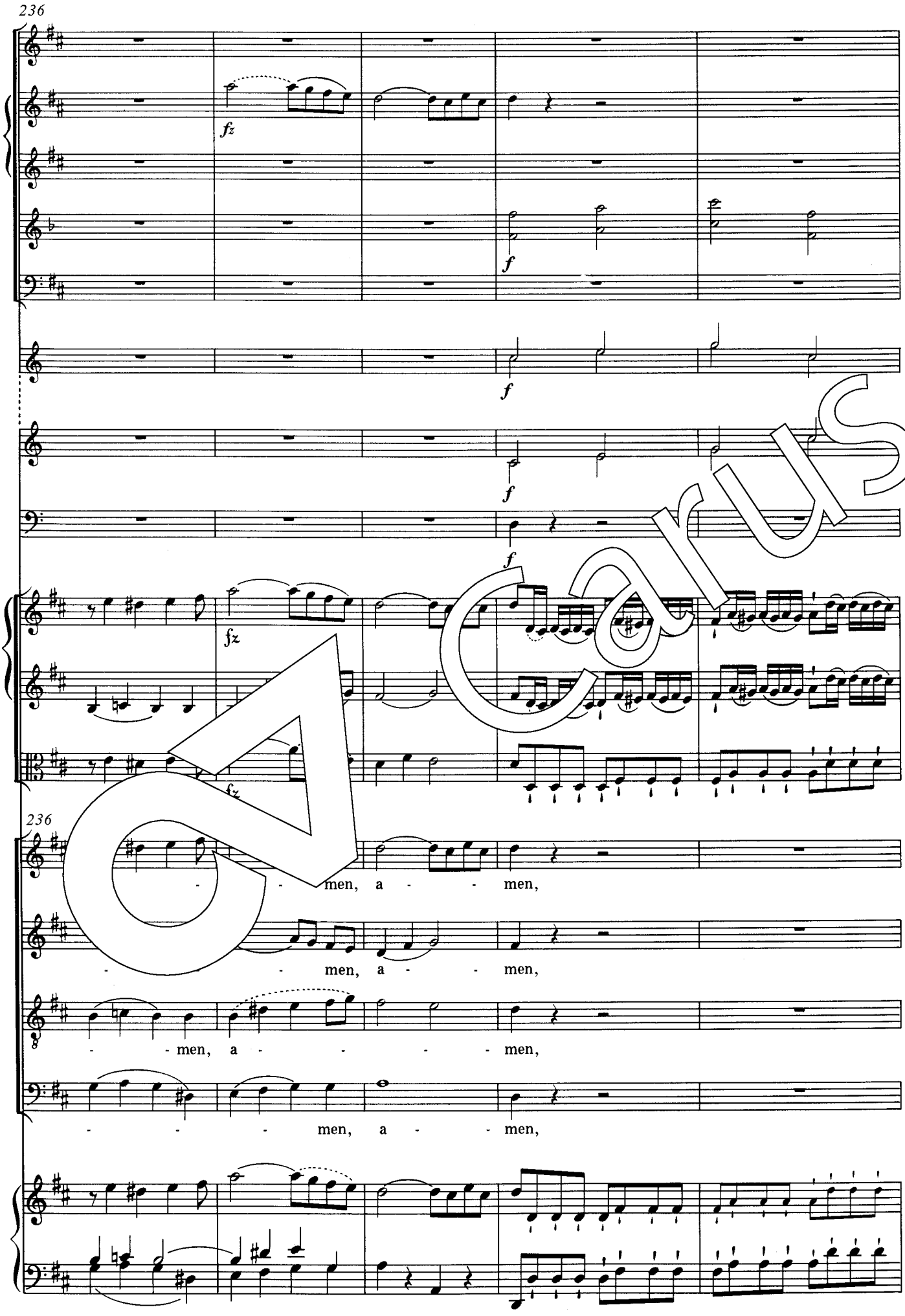
Carus


228
fz
fz
fz
228
- a - men,
a - men,
- - men, a -
men,
a - men,
8
a - - - - men,
a - men,
- - men, a - - men,
a - men,
6
4
2
7
5

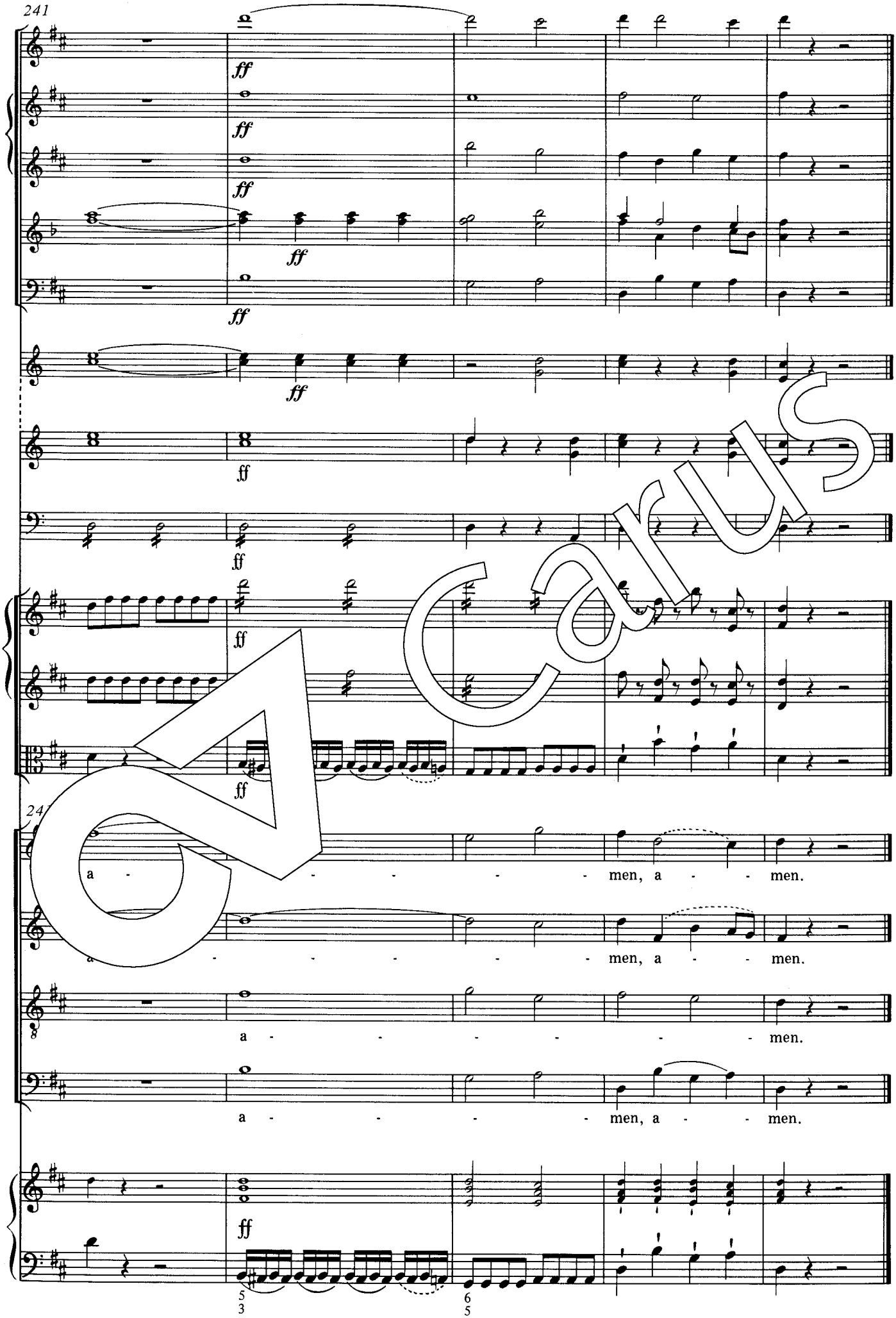
Carus



Carus

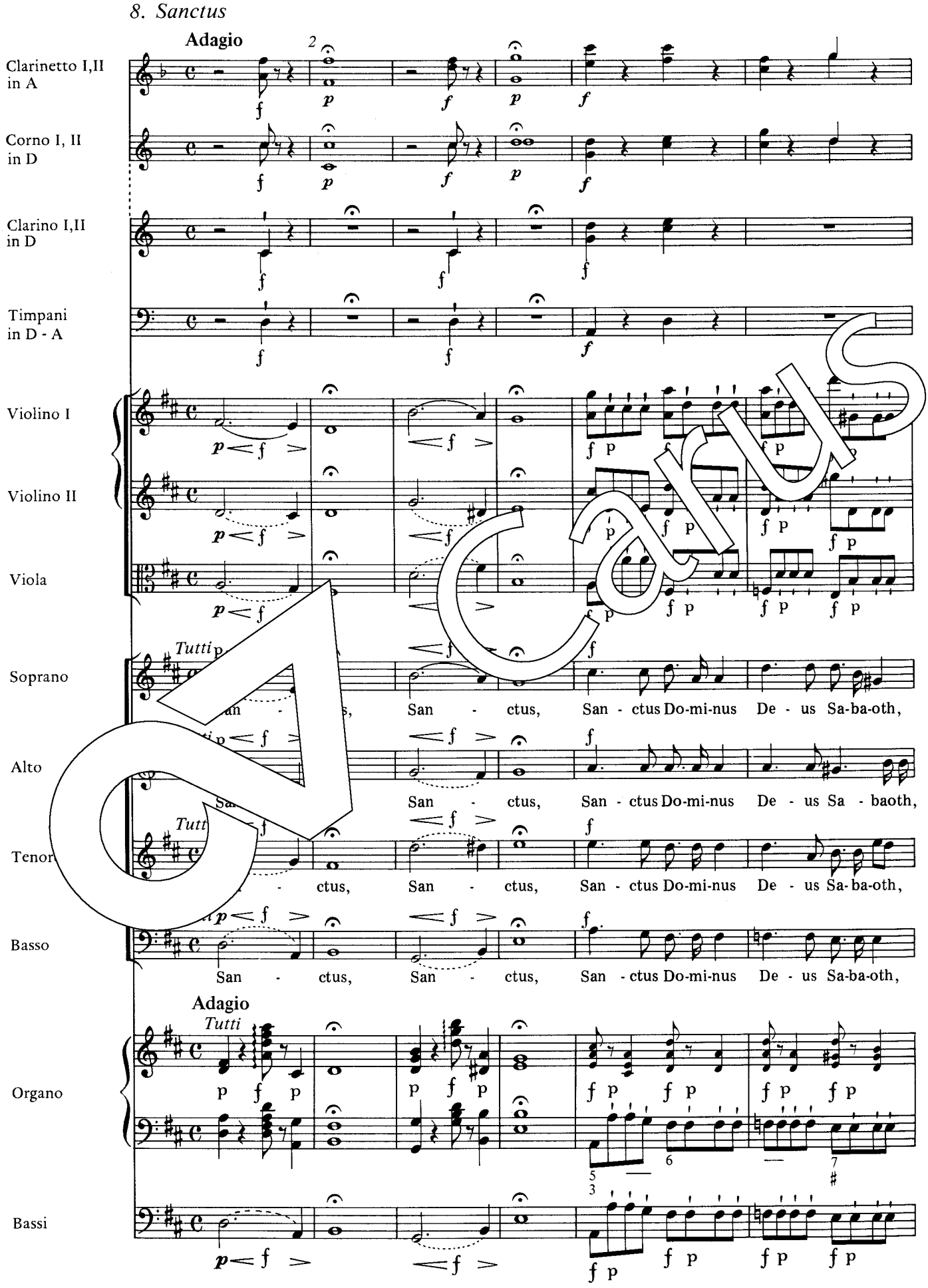


Carus

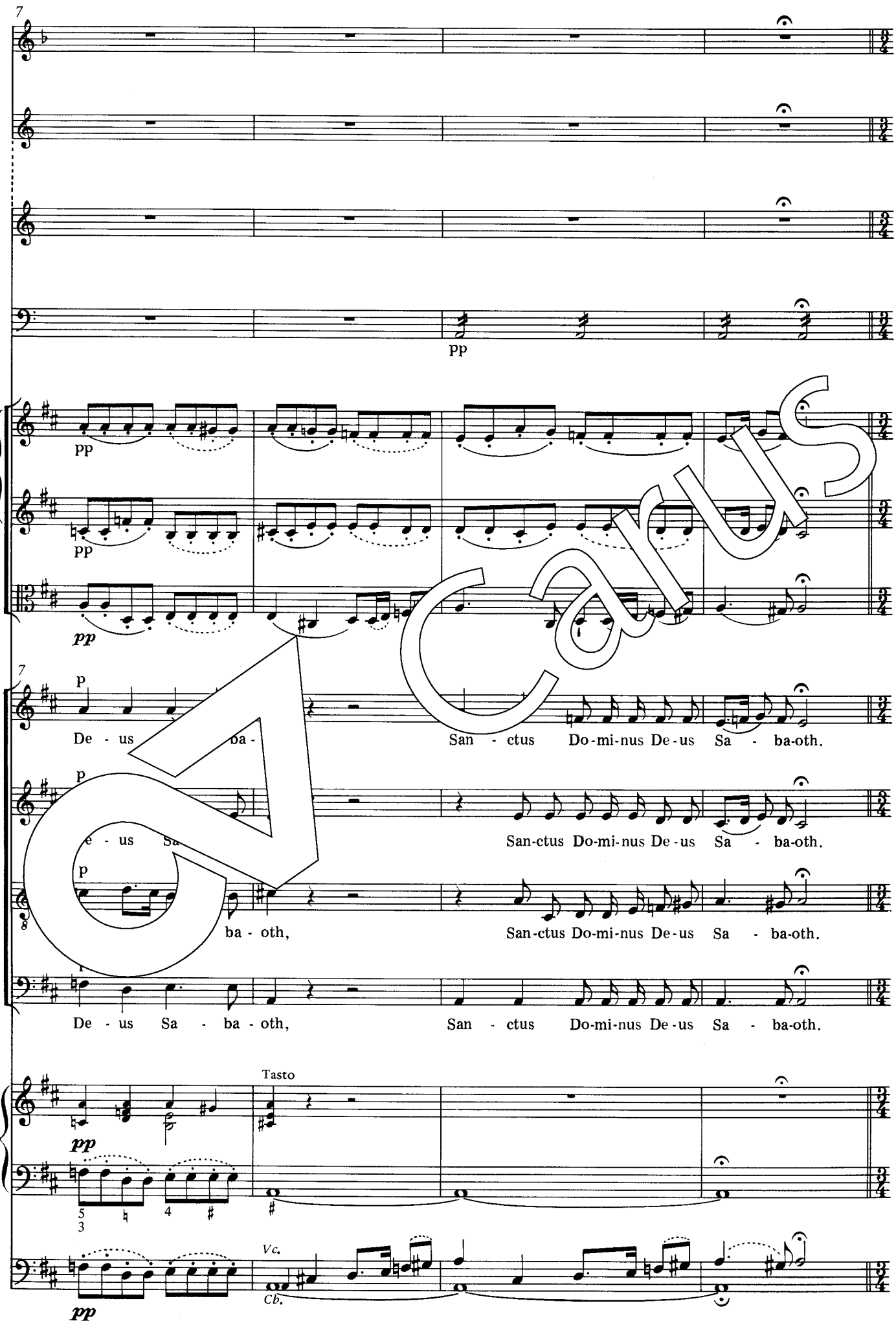

241
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
a - - - - - men, a - - men.
a - - - - - men, a - - men.
a - - - - - men.
a - - - - - men, a - - men.
ff
5
3
6
5

Carus

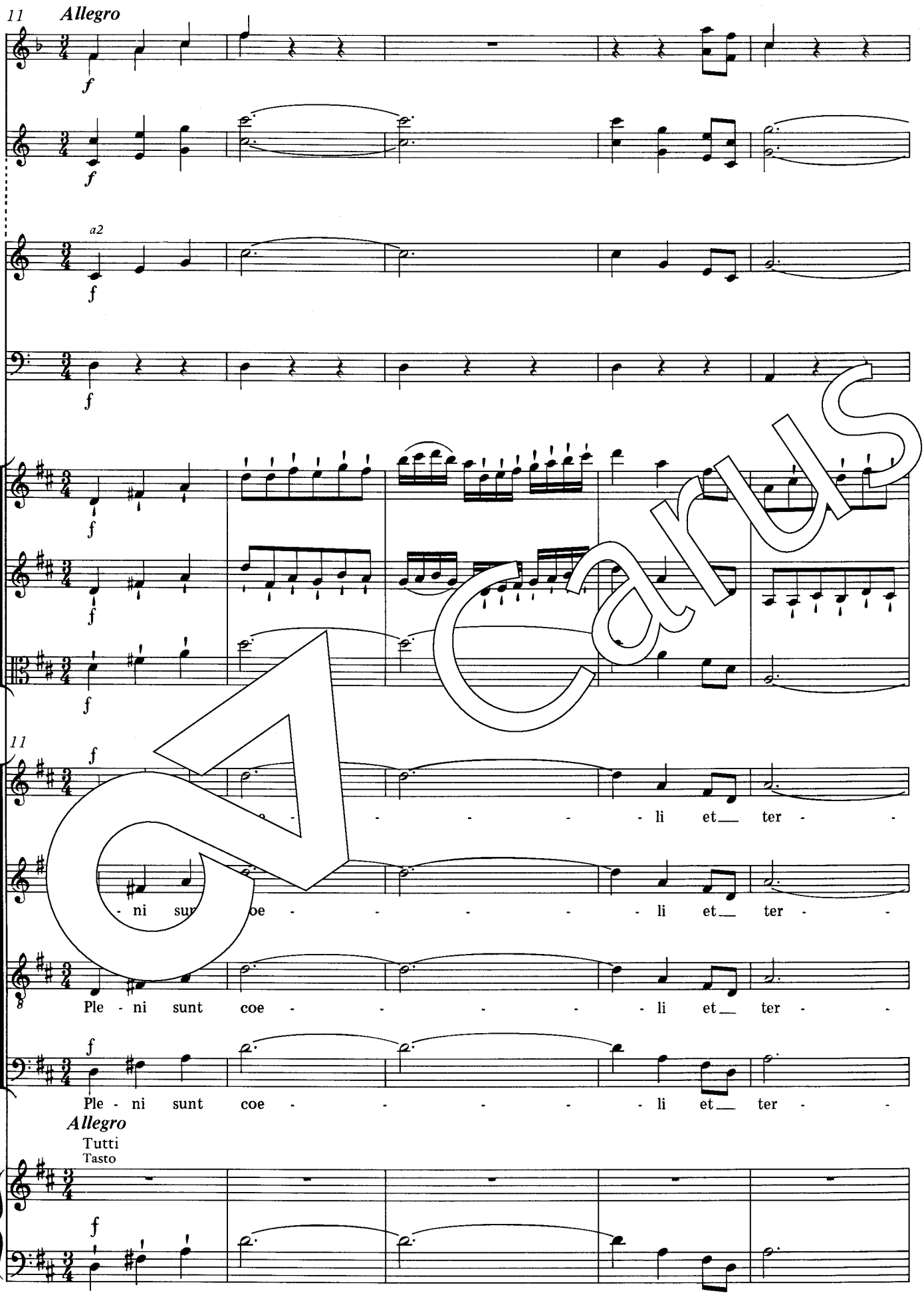
Sanctus



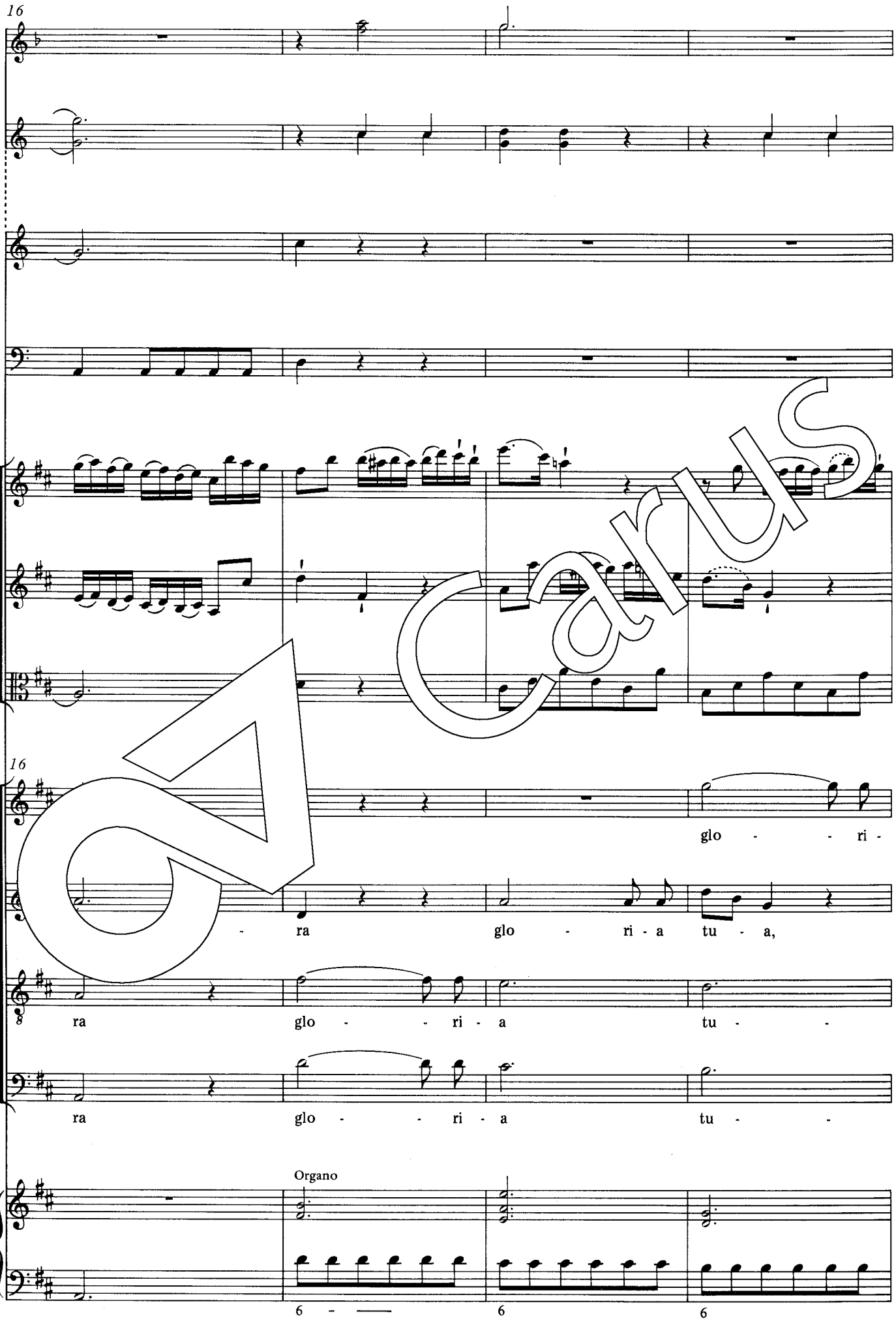
Carus


7
pp
pp
pp
pp
7
p
De - us ba -
San - ctus Do-mi-nus De - us Sa - ba-oth.
p
e - us Sa
San-ctus Do-mi-nus De - us Sa - ba-oth.
p
ba - oth,
San-ctus Do-mi-nus De - us Sa - ba-oth.
De - us Sa - ba - oth,
San - ctus Do-mi-nus De - us Sa - ba-oth.
Tasto
pp
5
3
4
Vc.
Cb.
pp

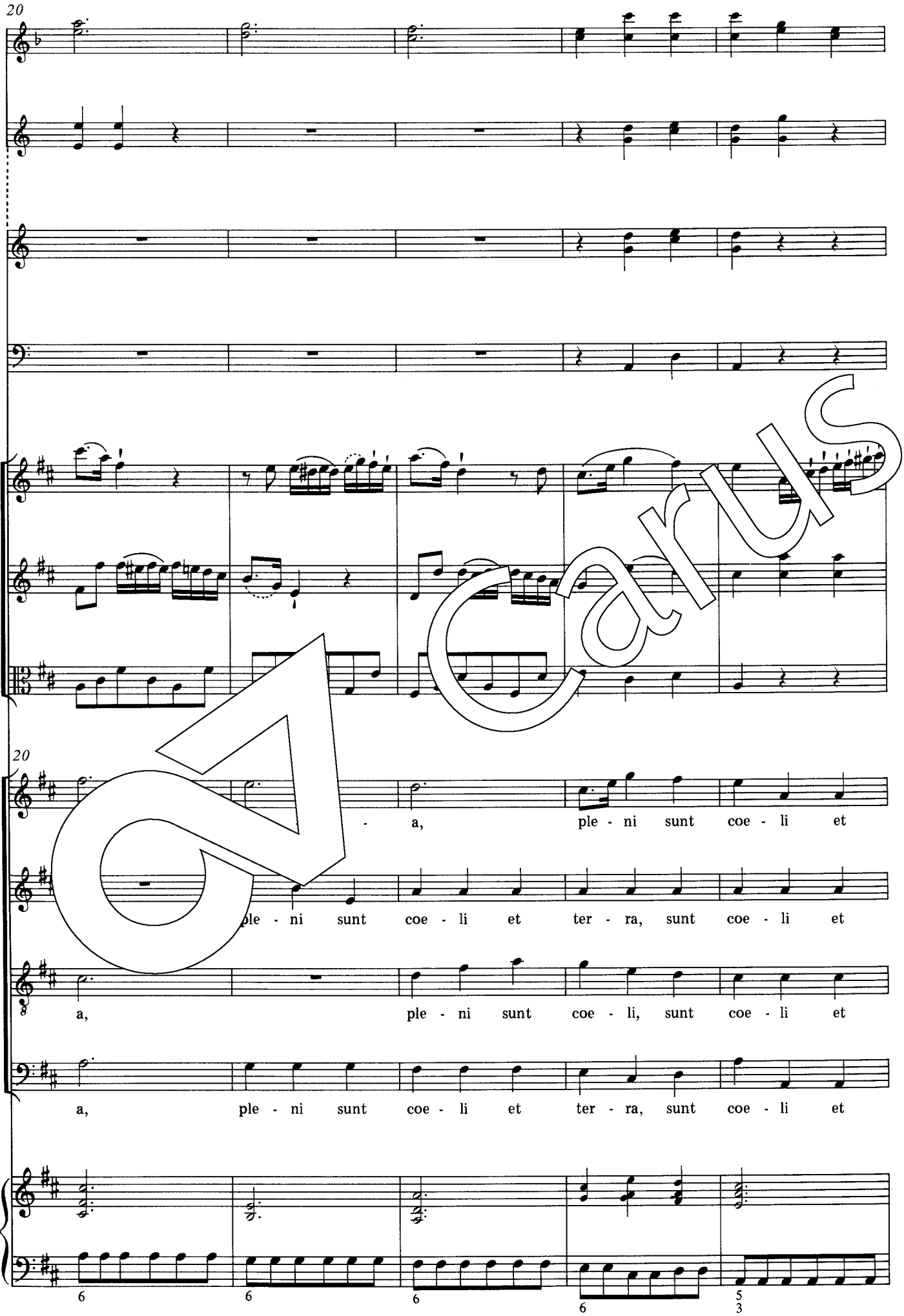
Carus


11
Allegro
a2
11
li et ter
ni sun oe
li et ter
Ple - ni sunt coe
li et ter
Ple - ni sunt coe
li et ter
Allegro
Tutti
Tasto

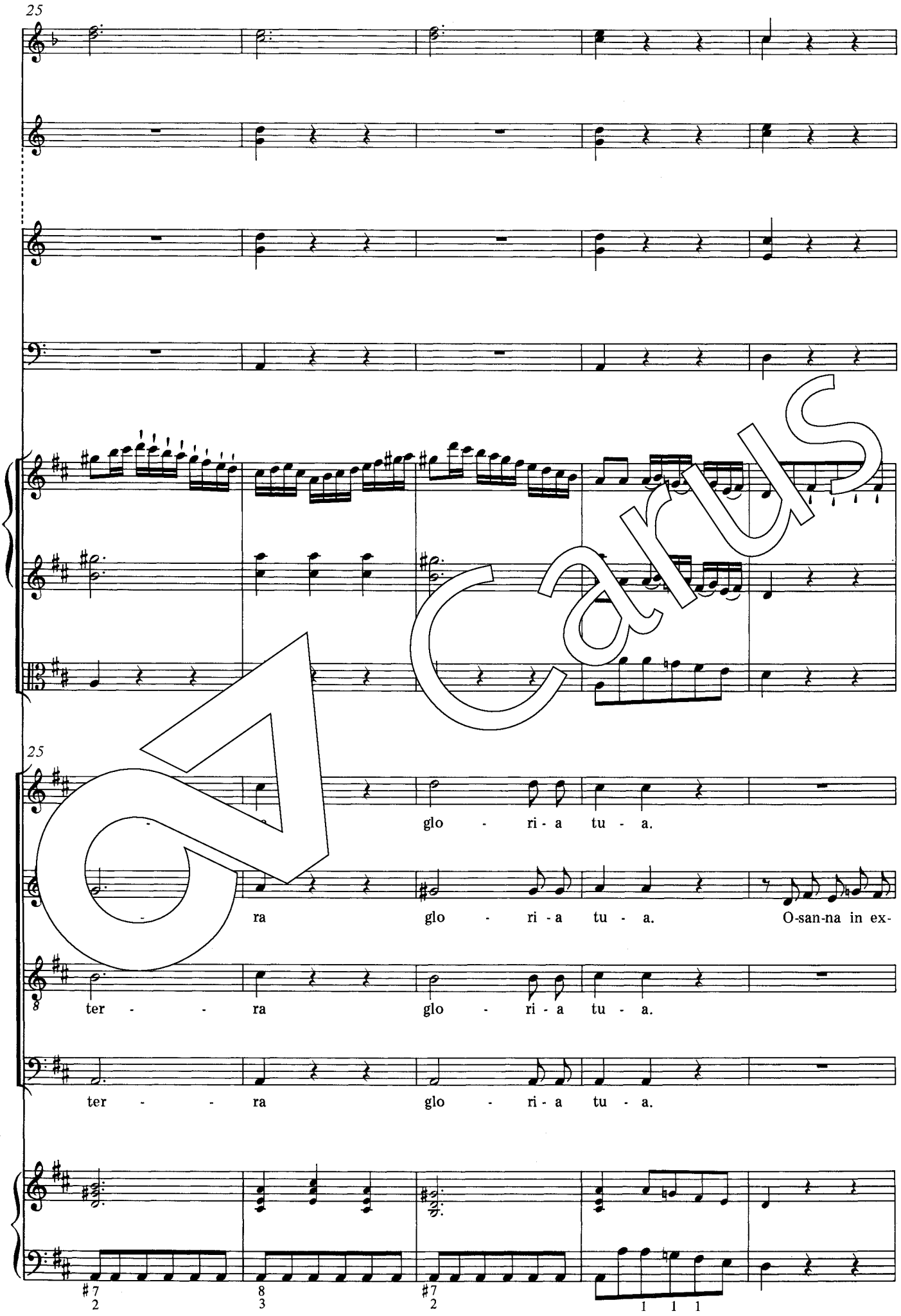
Carus



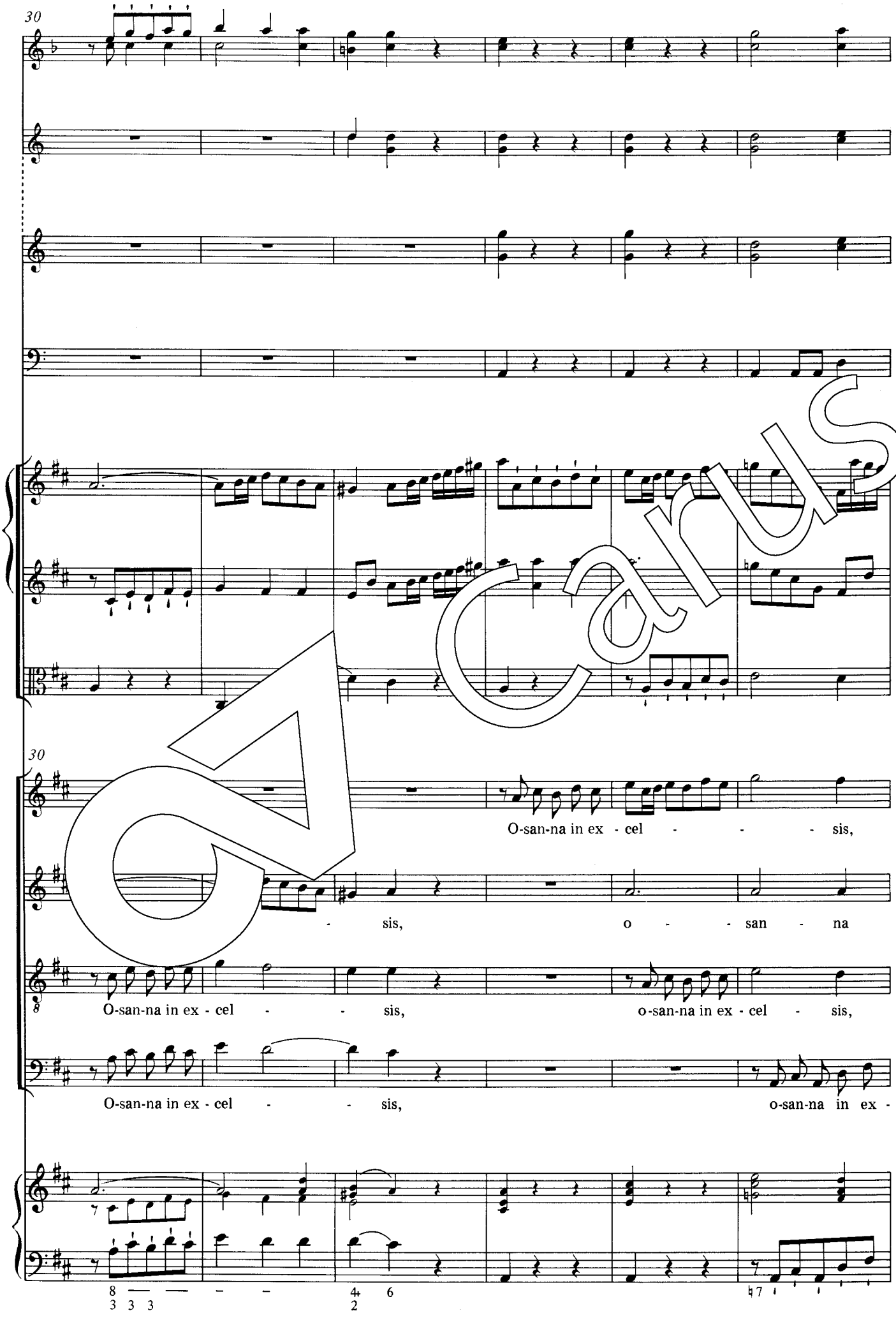
Carus


20
20
a, ple - ni sunt coe - li et
ple - ni sunt coe - li et ter - ra, sunt coe - li et
a, ple - ni sunt coe - li, sunt coe - li et
a, ple - ni sunt coe - li et ter - ra, sunt coe - li et

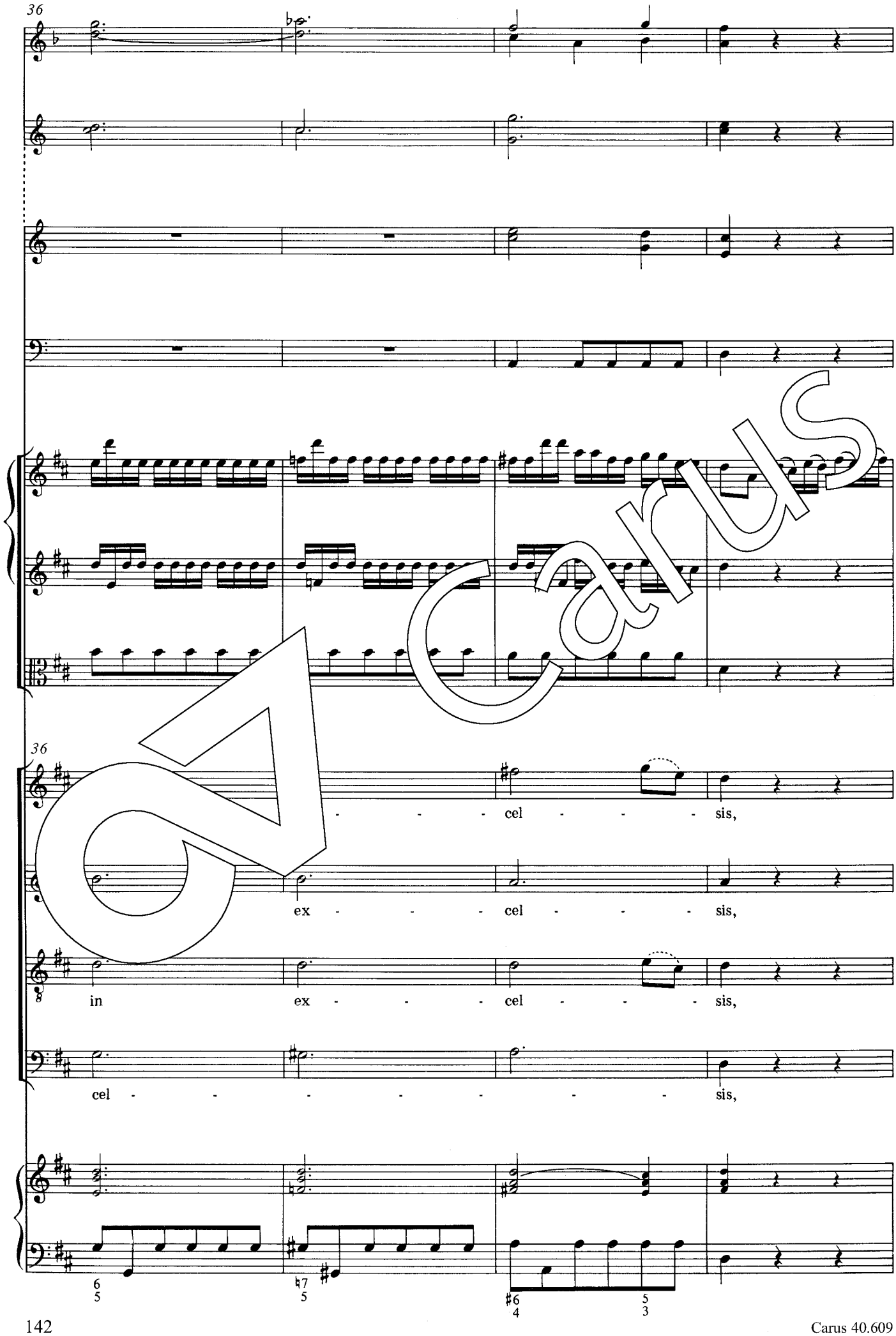
Carus


25
25
glo - ri - a tu - a.
ra glo - ri - a tu - a. O-san-na in ex-
ter - - ra glo - ri - a tu - a.
ter - - ra glo - ri - a tu - a.

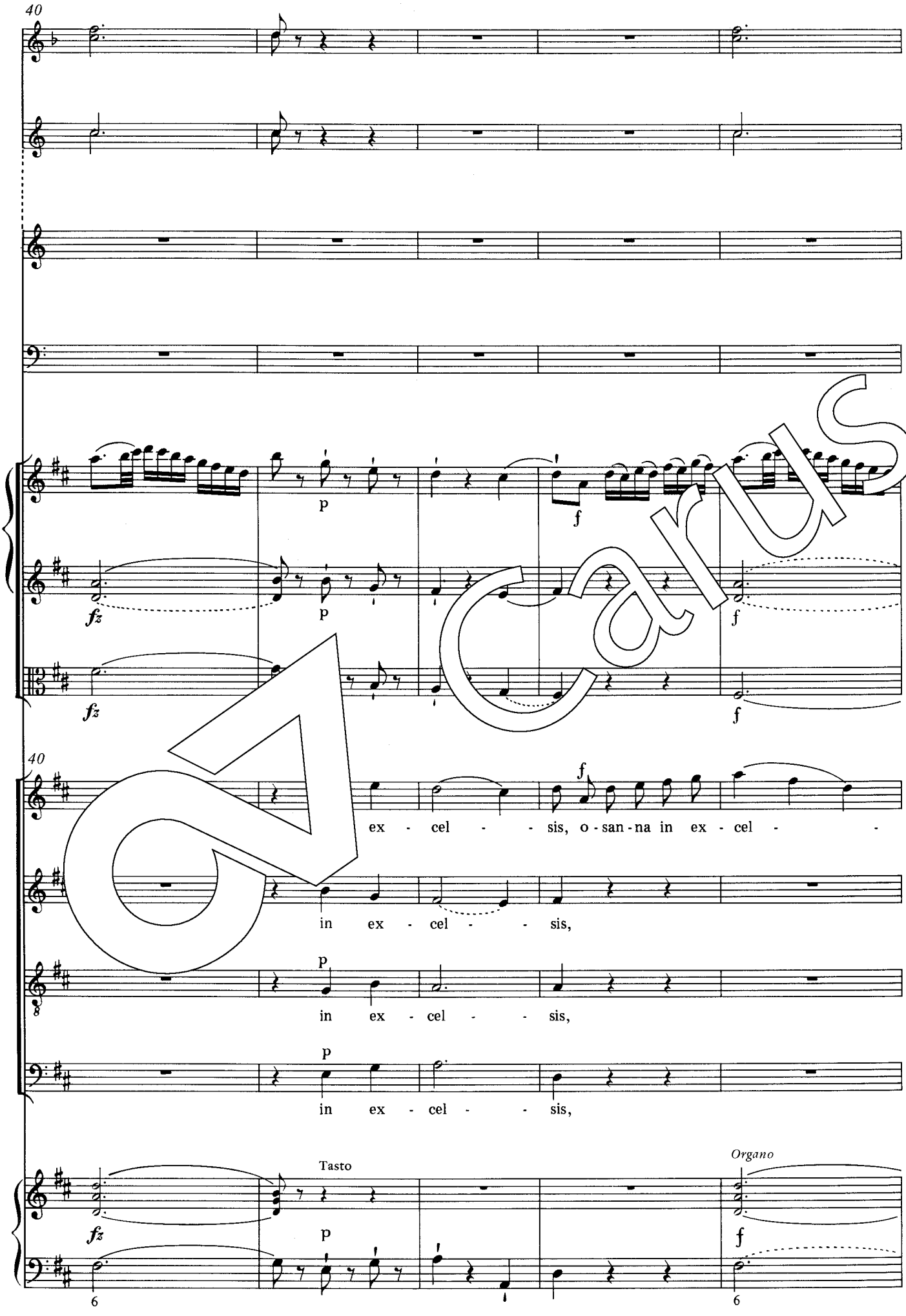
Carus


30
30
O-san-na in ex - cel - - - sis,
- sis, o - - san - na
O-san-na in ex - cel - - sis, o-san-na in ex - cel - sis,
O-san-na in ex - cel - - sis, o-san-na in ex -

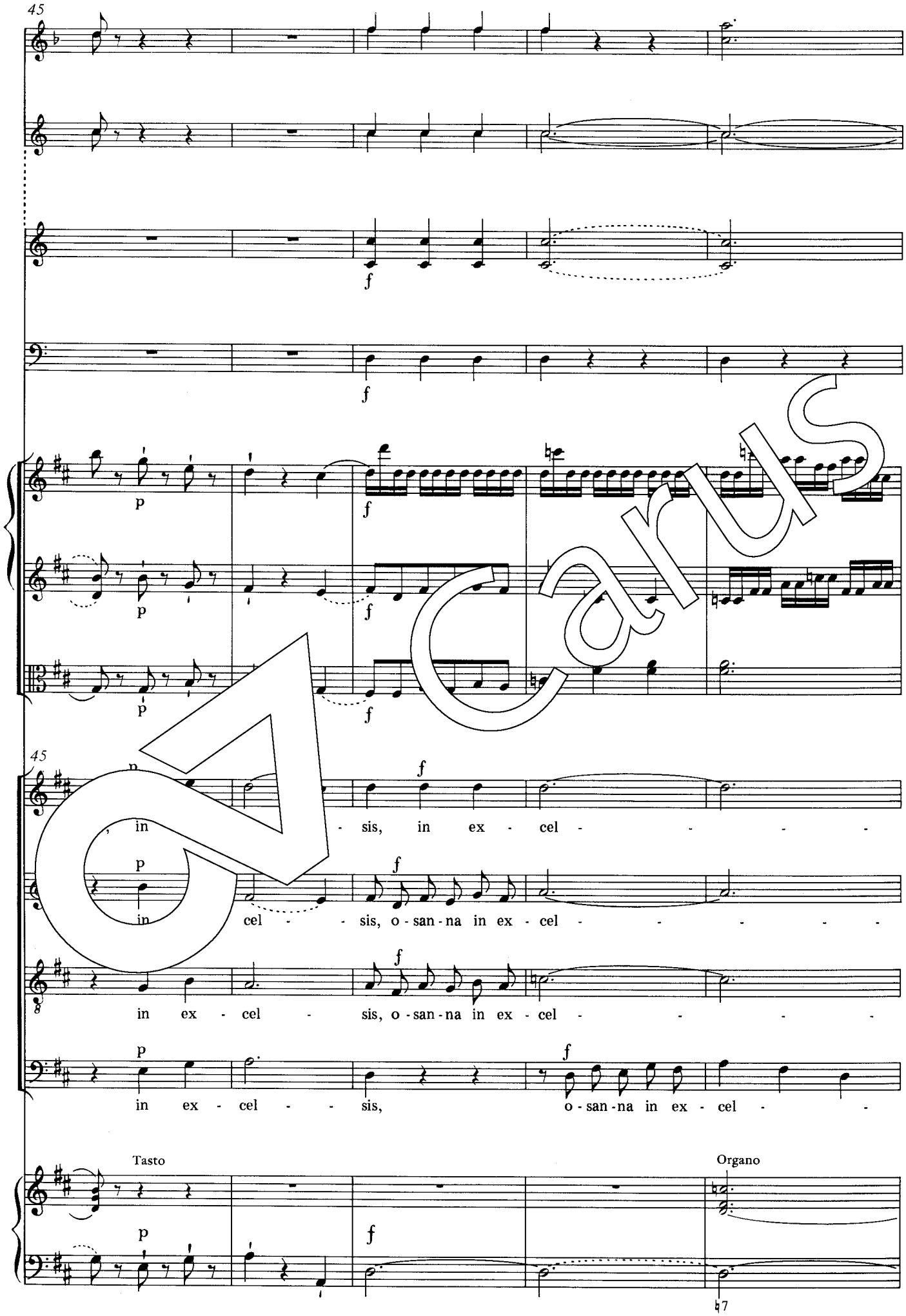
Carus



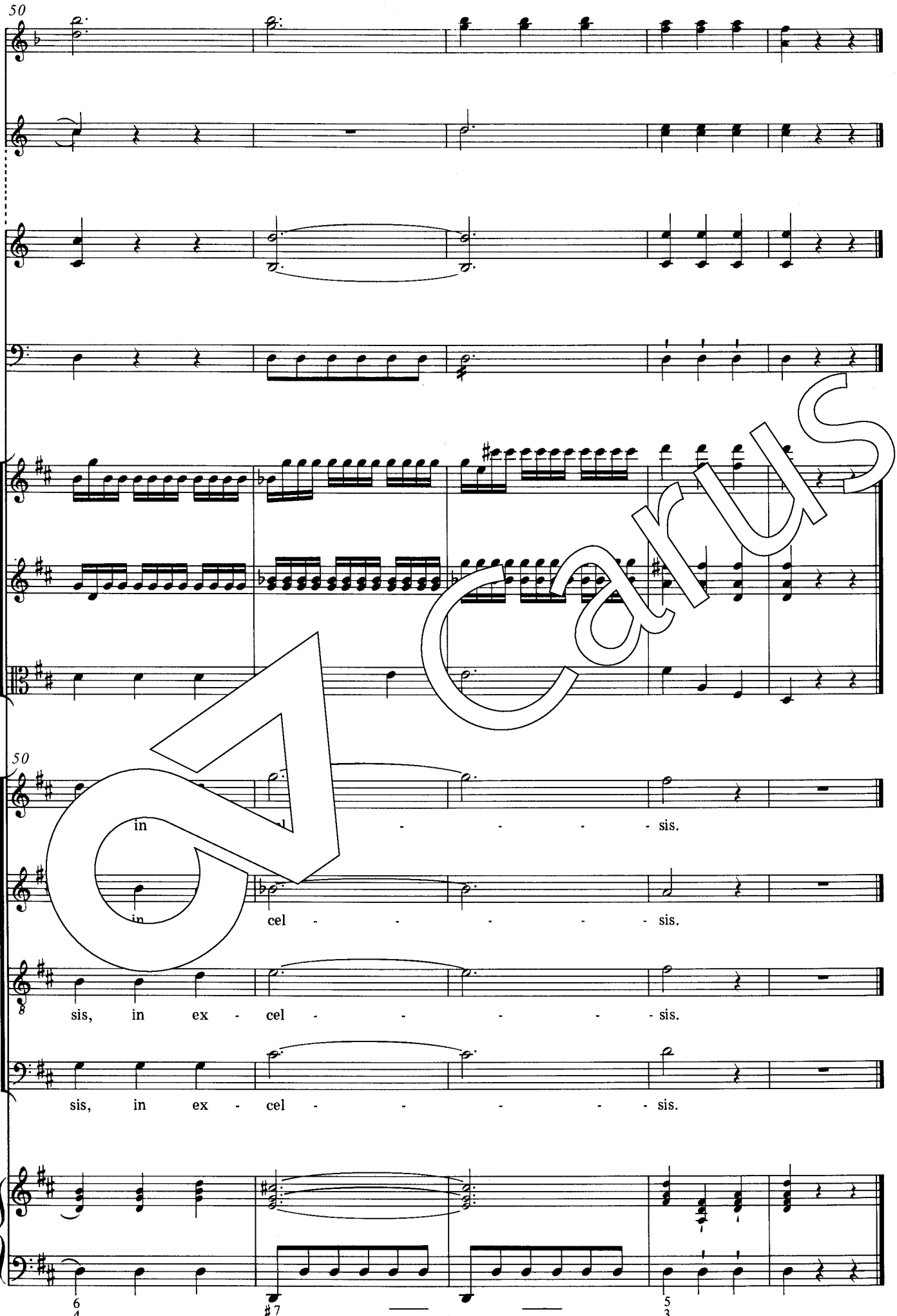
Carus


40
p
f
fz
p
f
fz
f
40
ex - cel - - sis, o - san - na in ex - cel - -
in ex - cel - - sis,
p
in ex - cel - - sis,
p
in ex - cel - - sis,
Tasto
Organo
fz
p
f
6
6

Carus

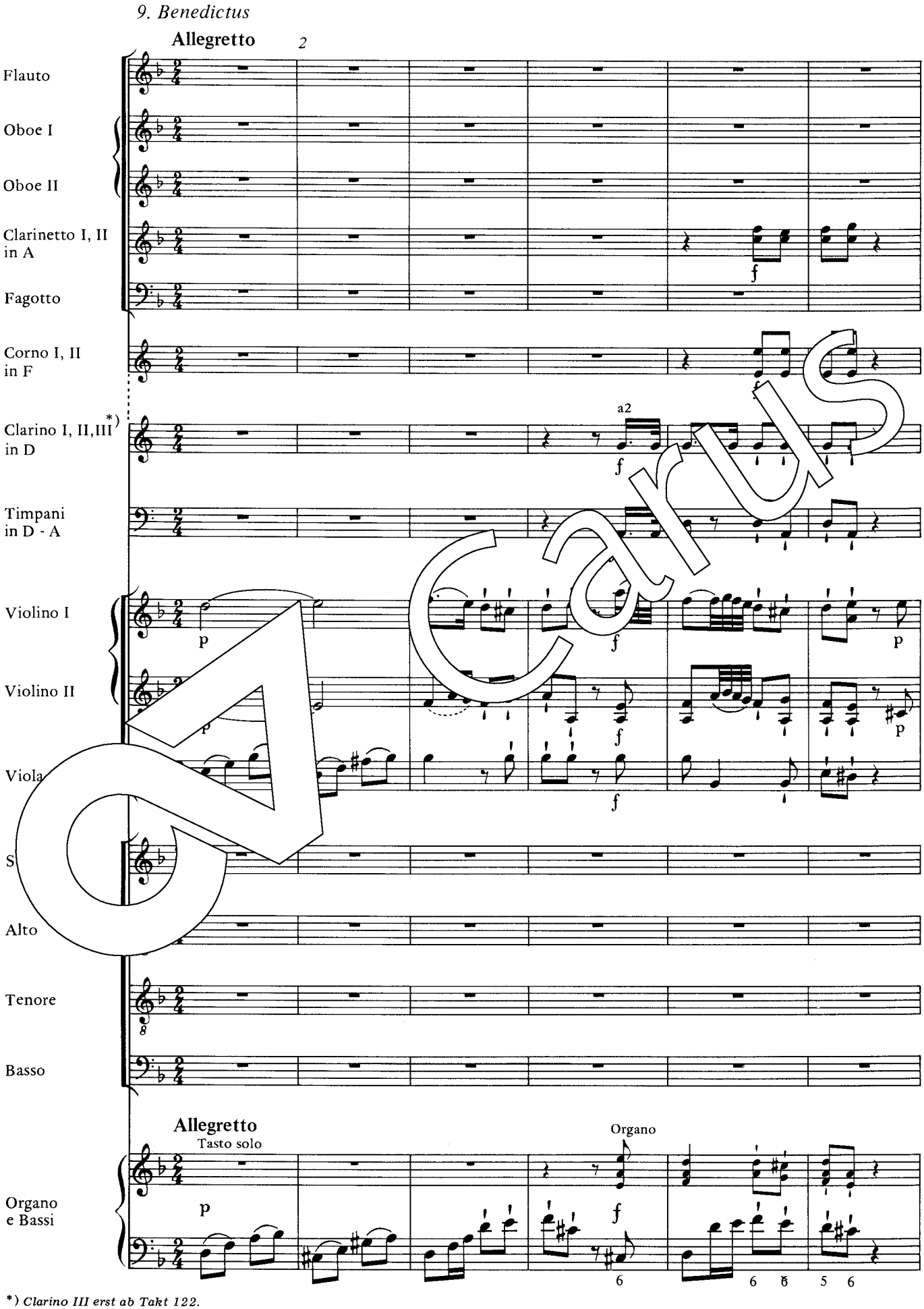

45
p
f
in
sis, in ex - cel -
in
cel - sis, o - san - na in ex - cel -
in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel -
in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel -
Tasto
Organo

Carus

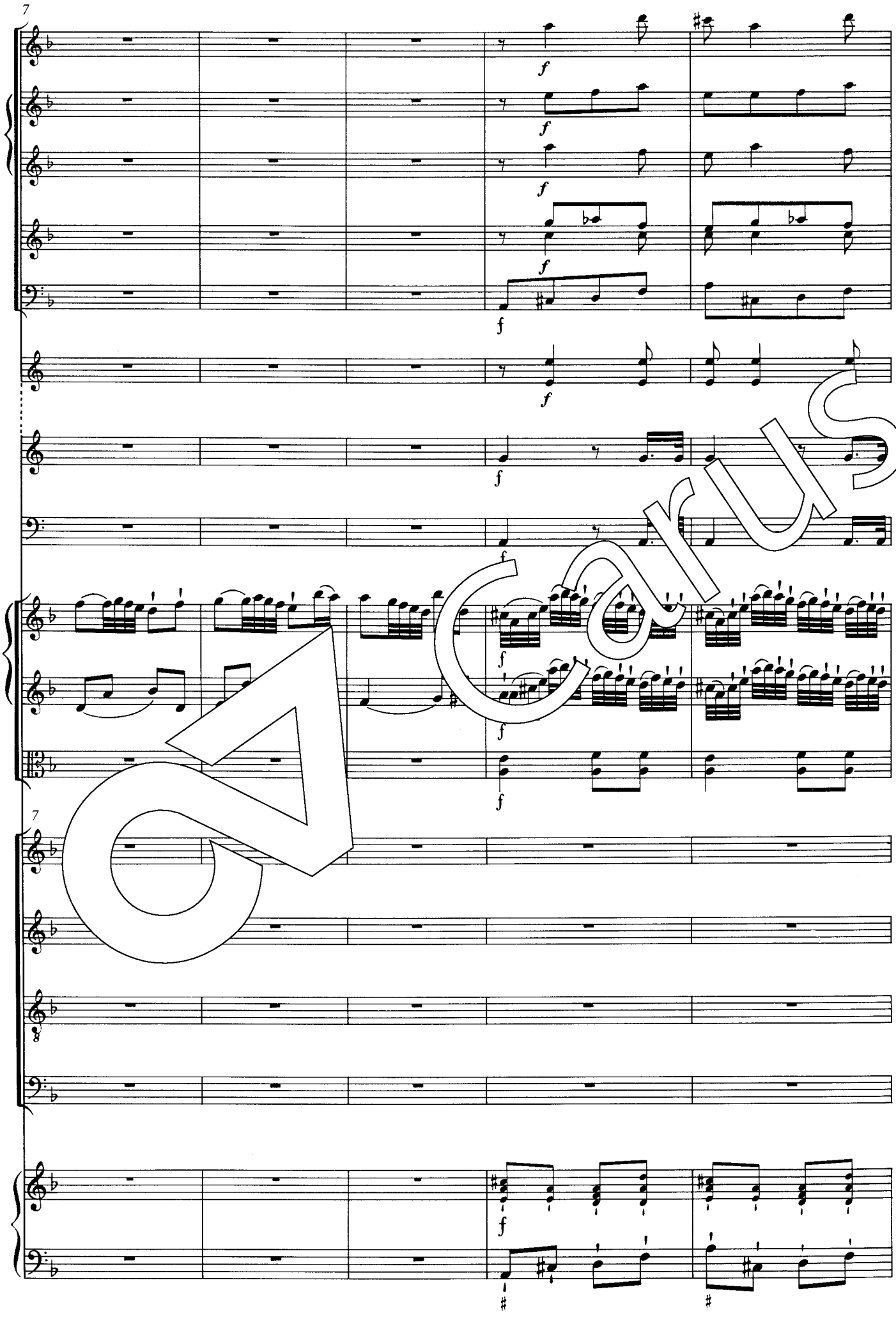


Carus

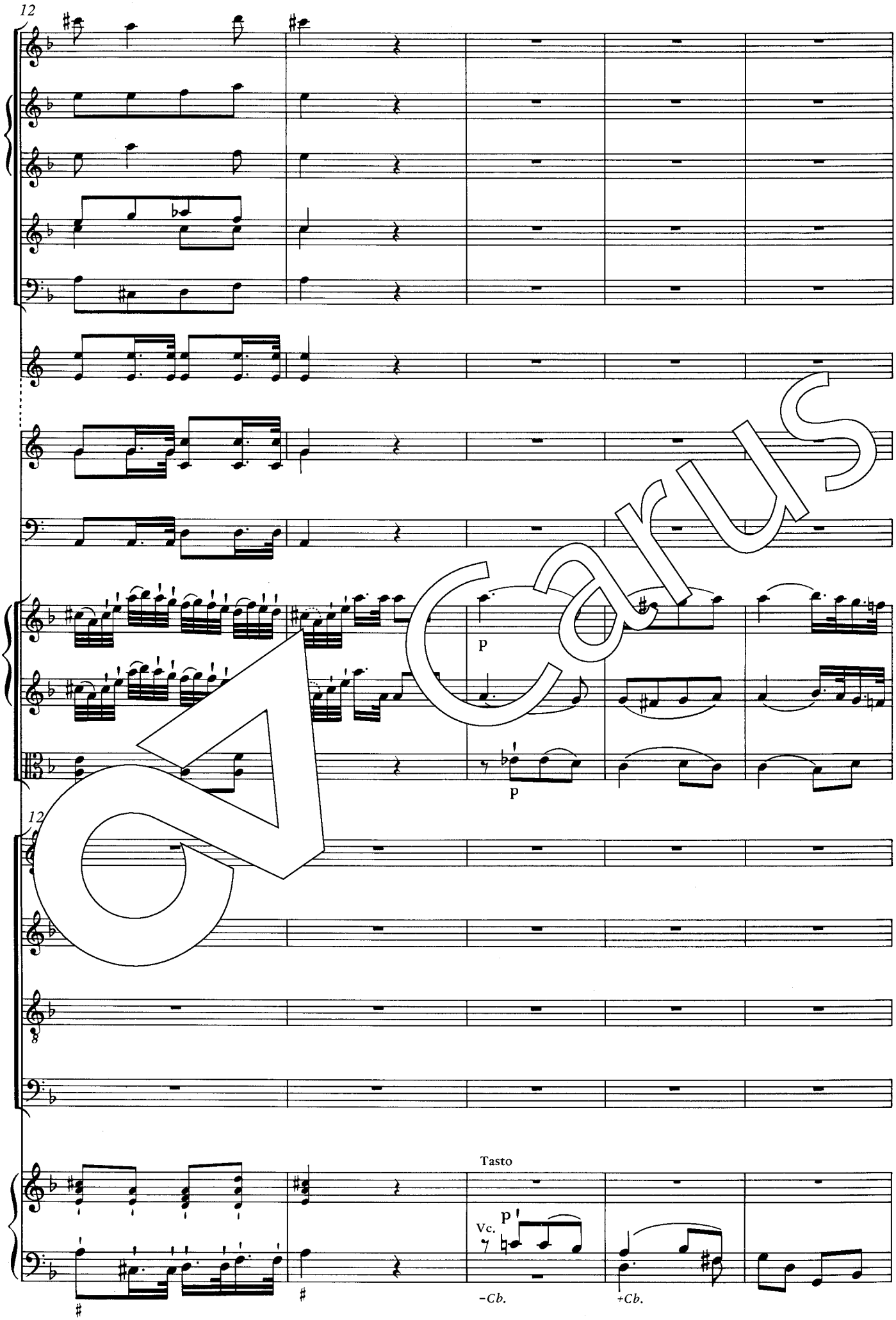
Benedictus



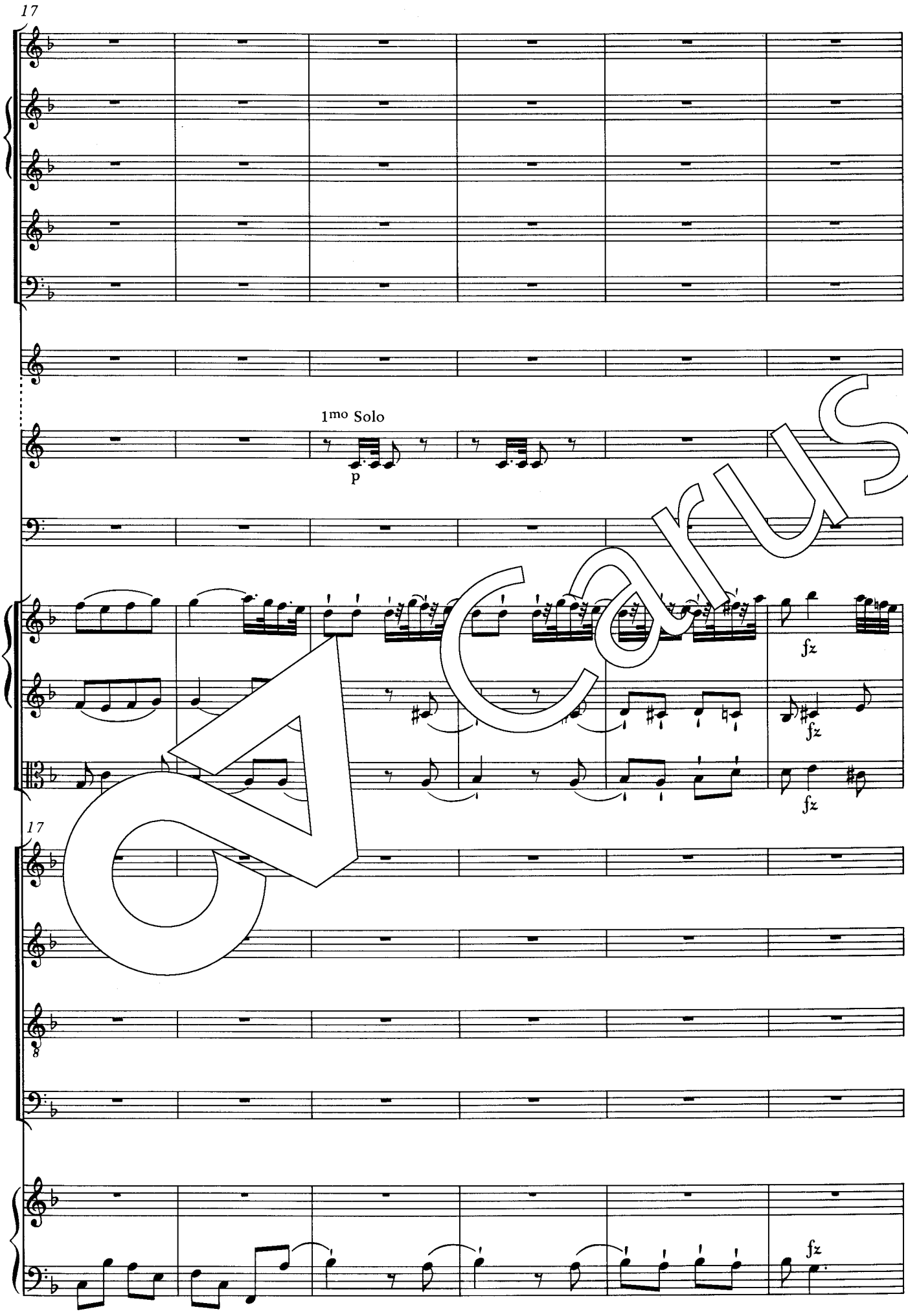
*) *Clarino III erst ab Takt 122.*



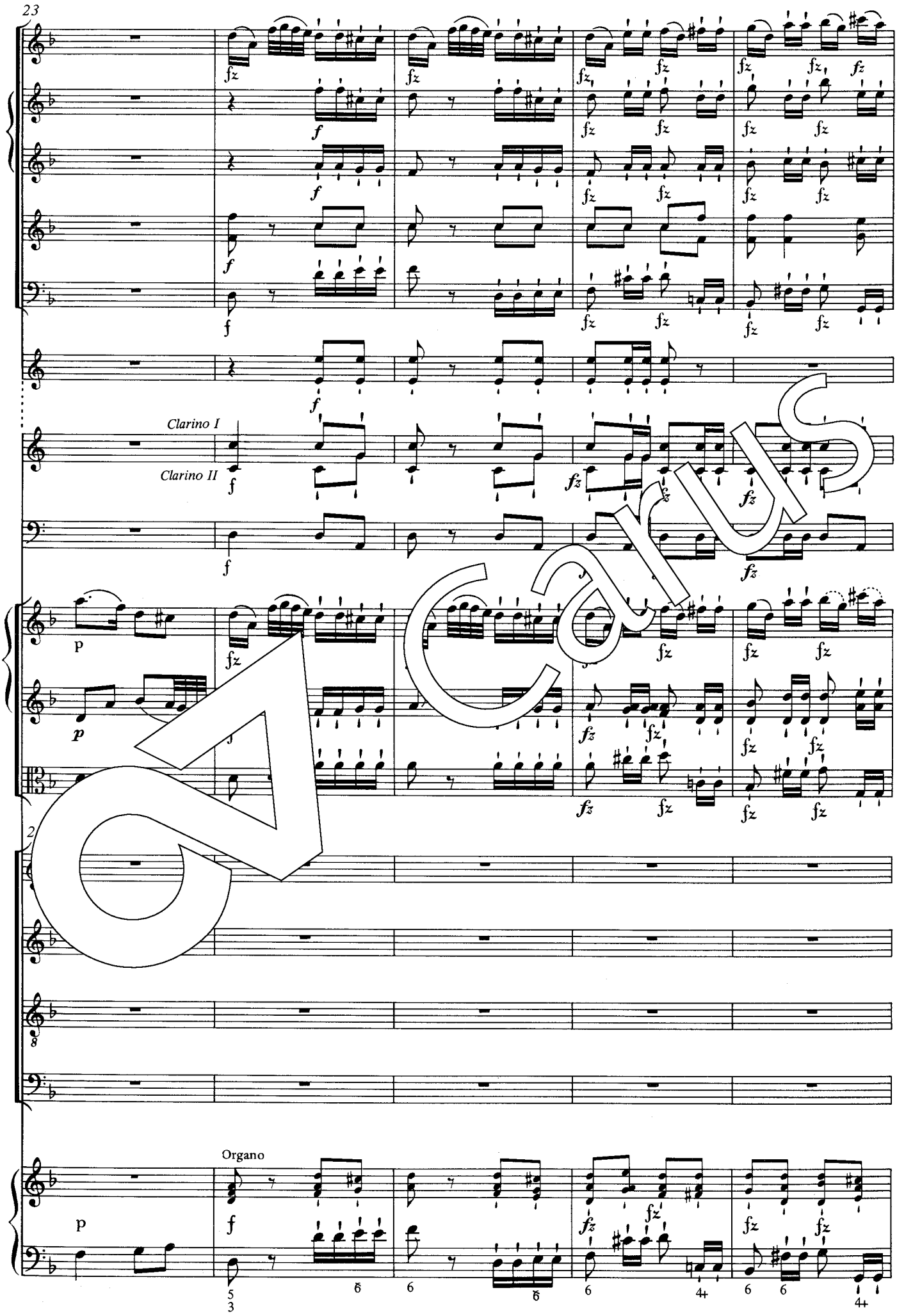
Carus



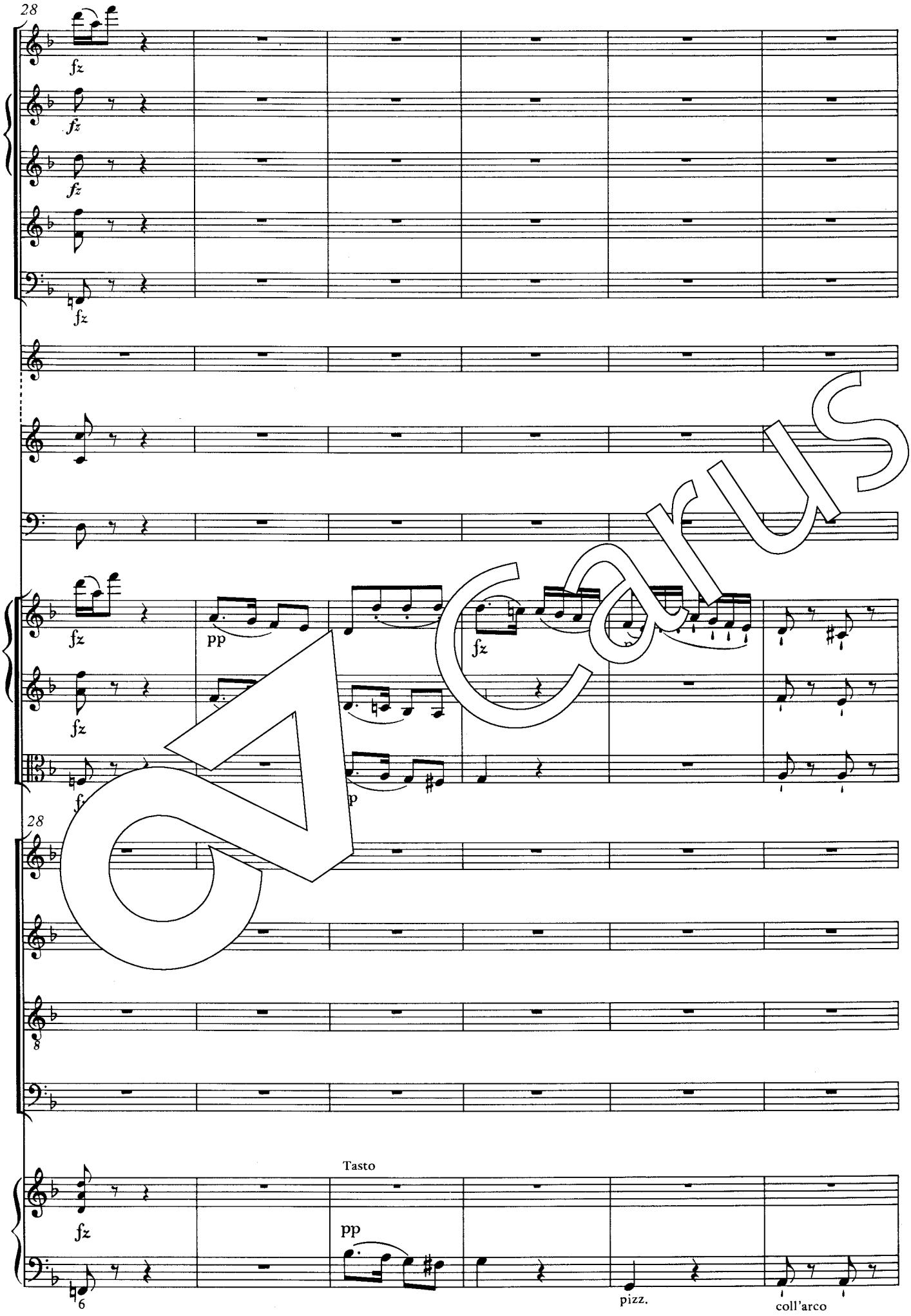
Carus



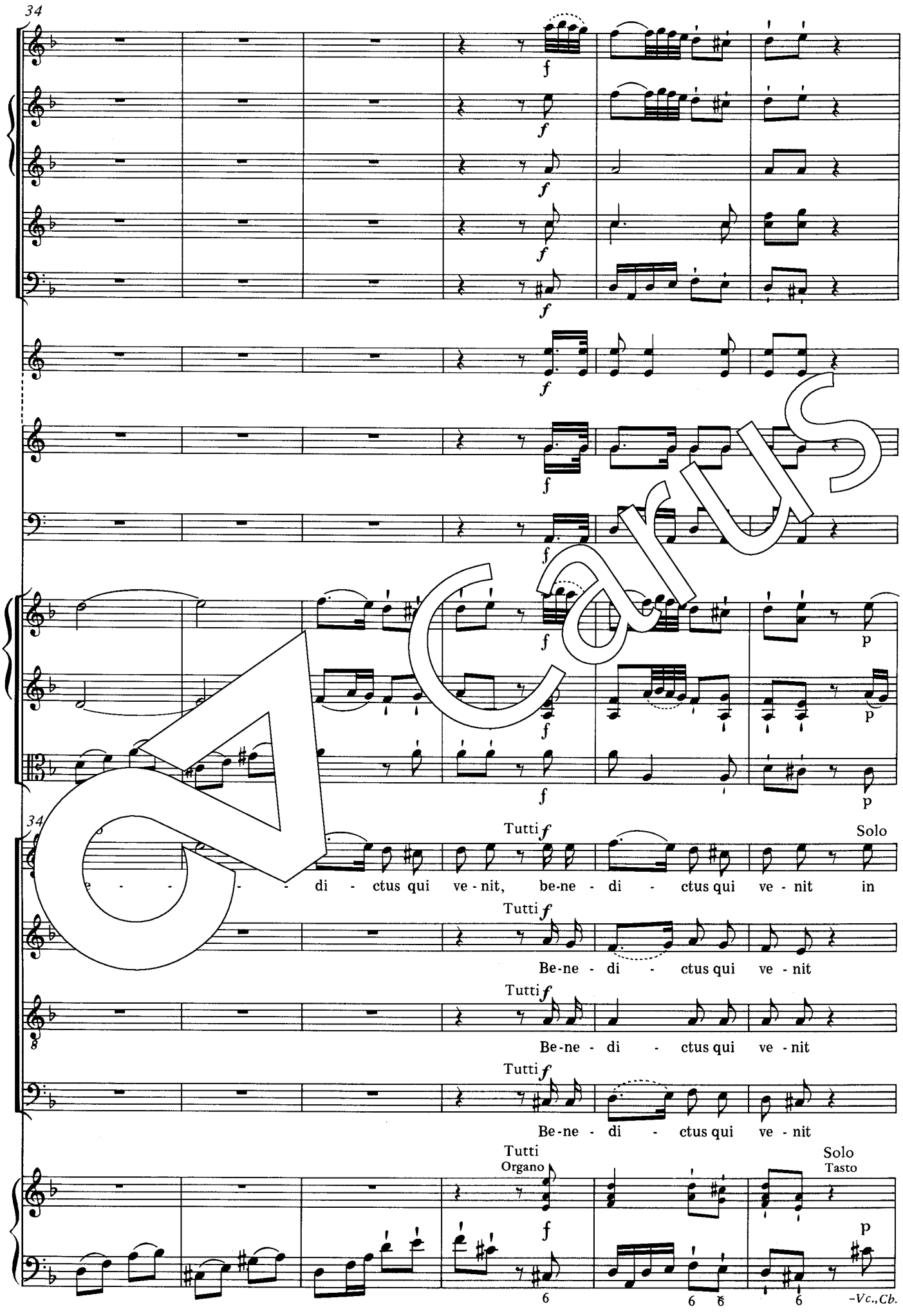
Carus



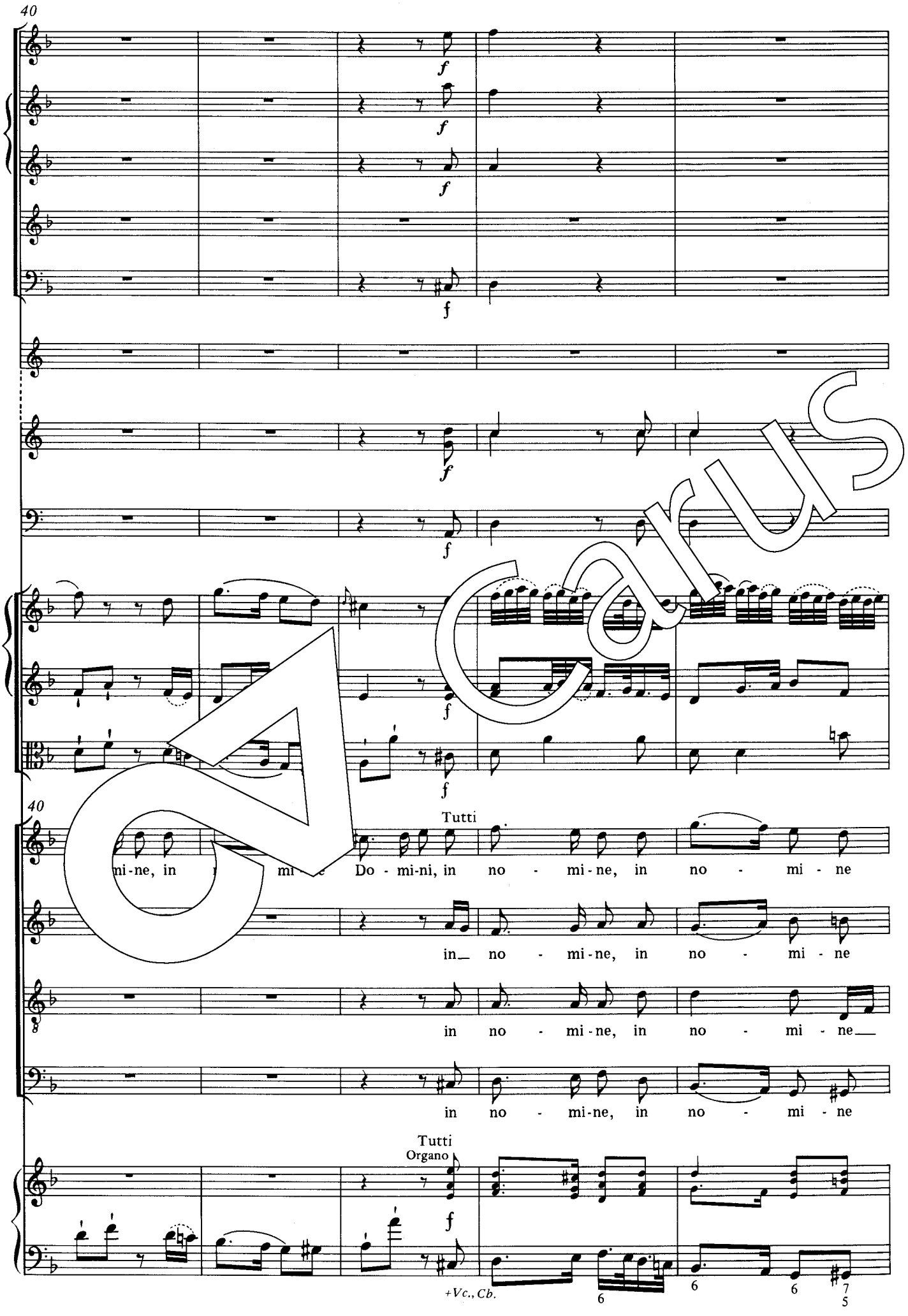
Carus



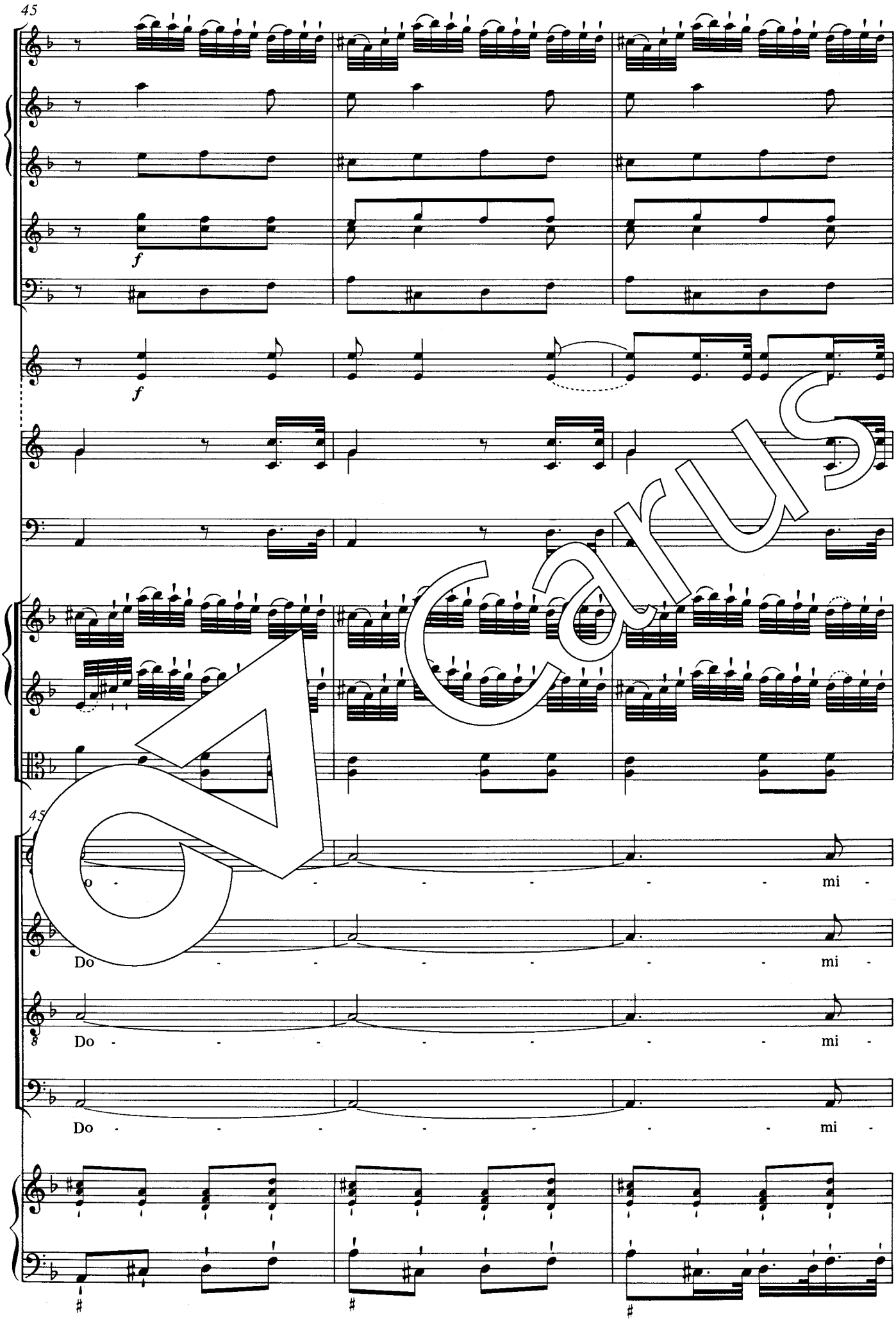
Carus


34
f
p
Tutti
Solo
di - ctus qui ve - nit, be-ne - di - ctus qui ve - nit in
Be-ne - di - ctus qui ve - nit
Be-ne - di - ctus qui ve - nit
Be-ne - di - ctus qui ve - nit
Tutti
Organo
Solo
Tasto
-Vc.,Cb.

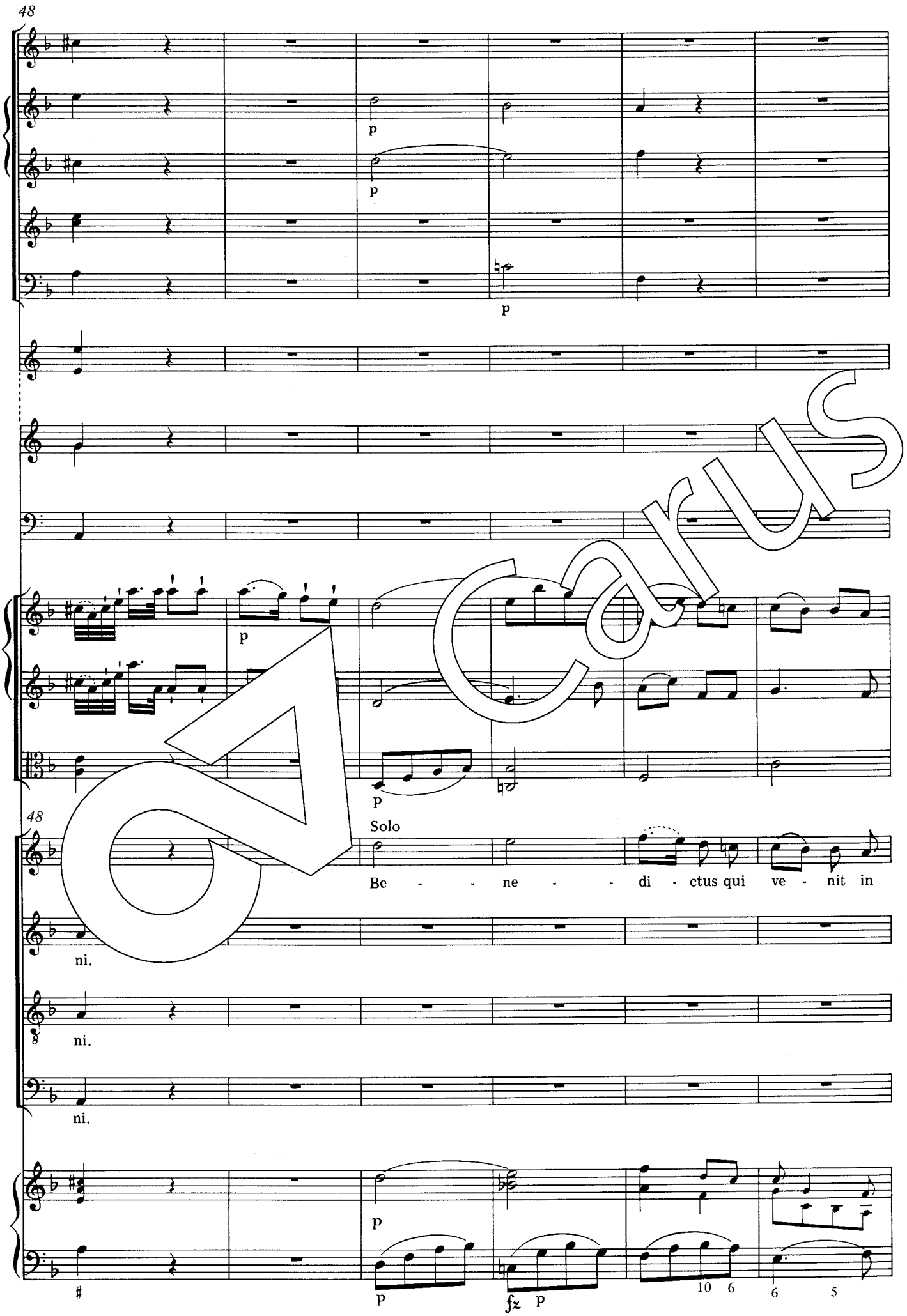
Carus


40
f
f
f
f
f
f
40
Tutti
mi-ne, in mi-ne Do-mi-ni, in no - mi-ne, in no - mi - ne
in no - mi-ne, in no - mi - ne
in no - mi-ne, in no - mi - ne
in no - mi-ne, in no - mi - ne
Tutti
Organo
f
+Vc., Cb.
6
6
6
7
5

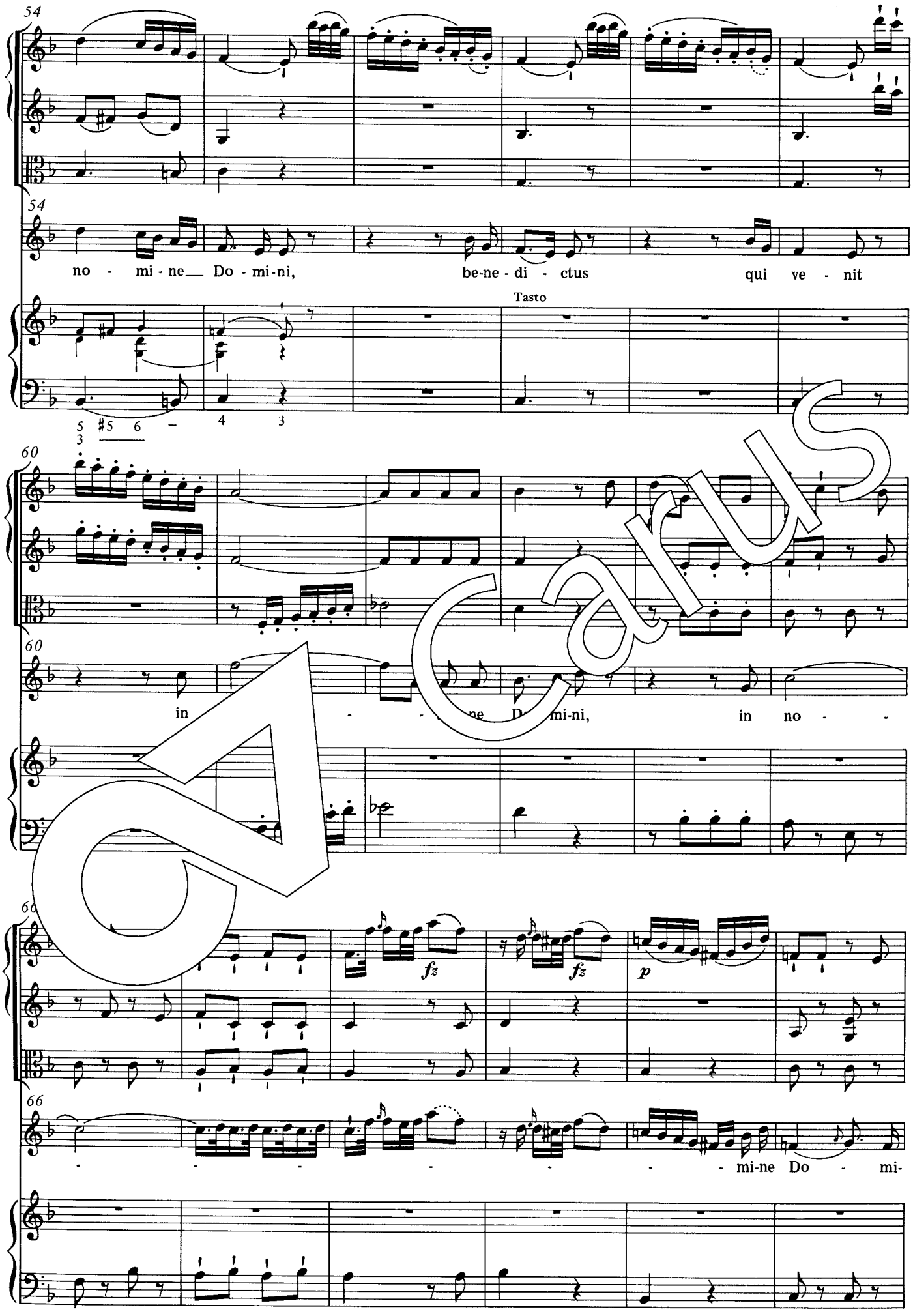
Carus



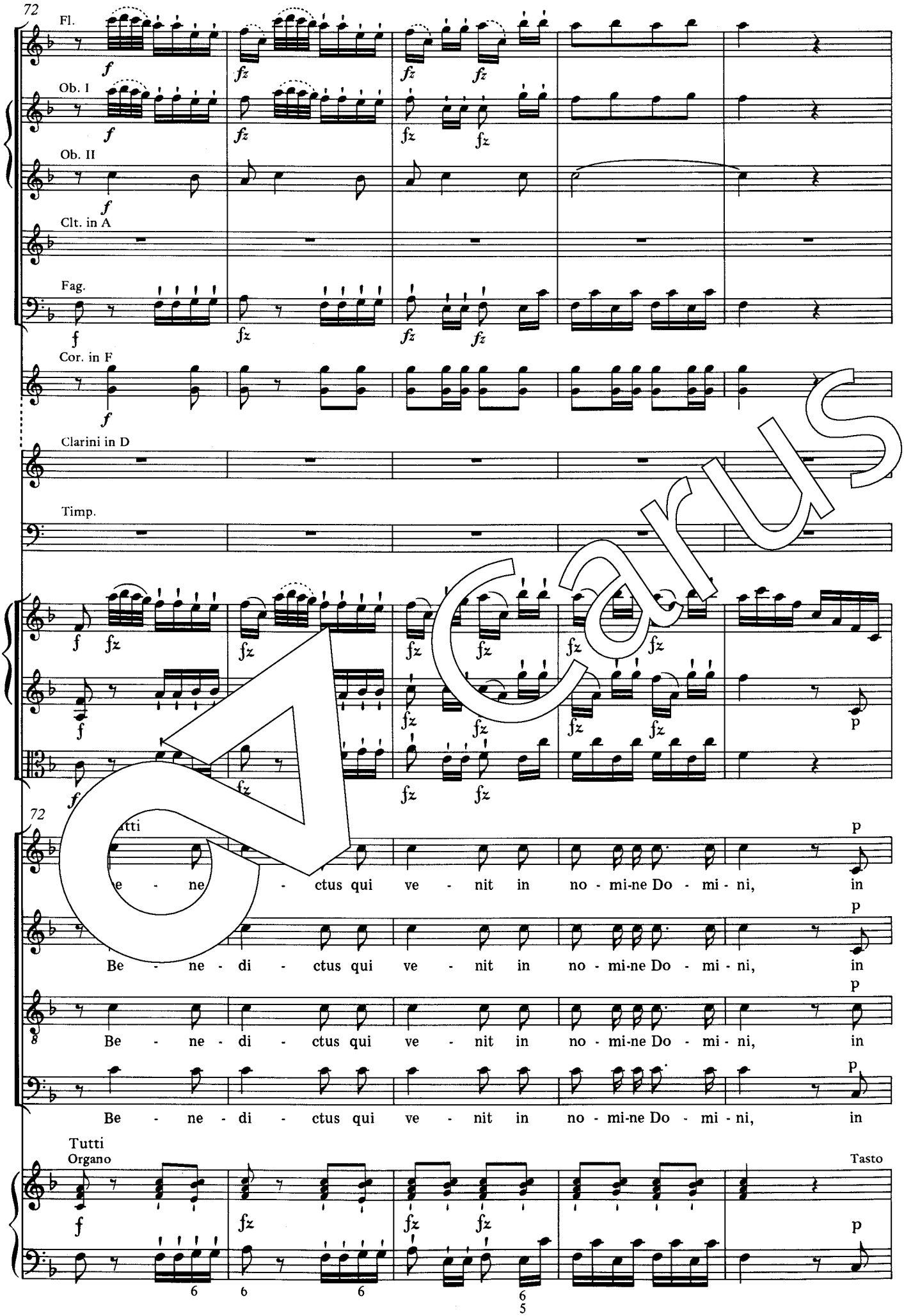
Carus



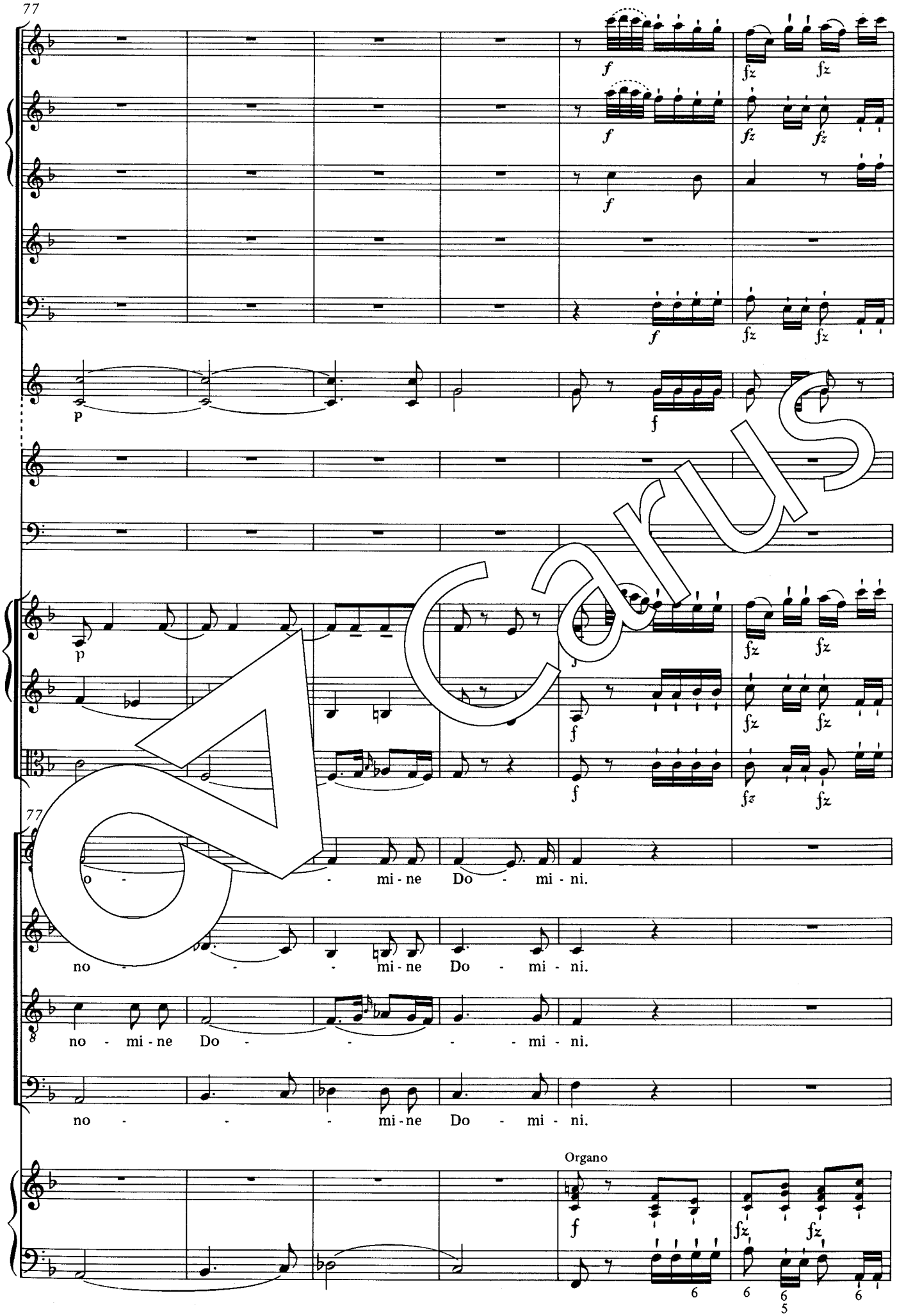
Carus


54
no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit
Tasto
60
in - - ne Do - mi - ni, in no - -
66
fz
fz
p
- - - - - - - mi - ne Do - mi -

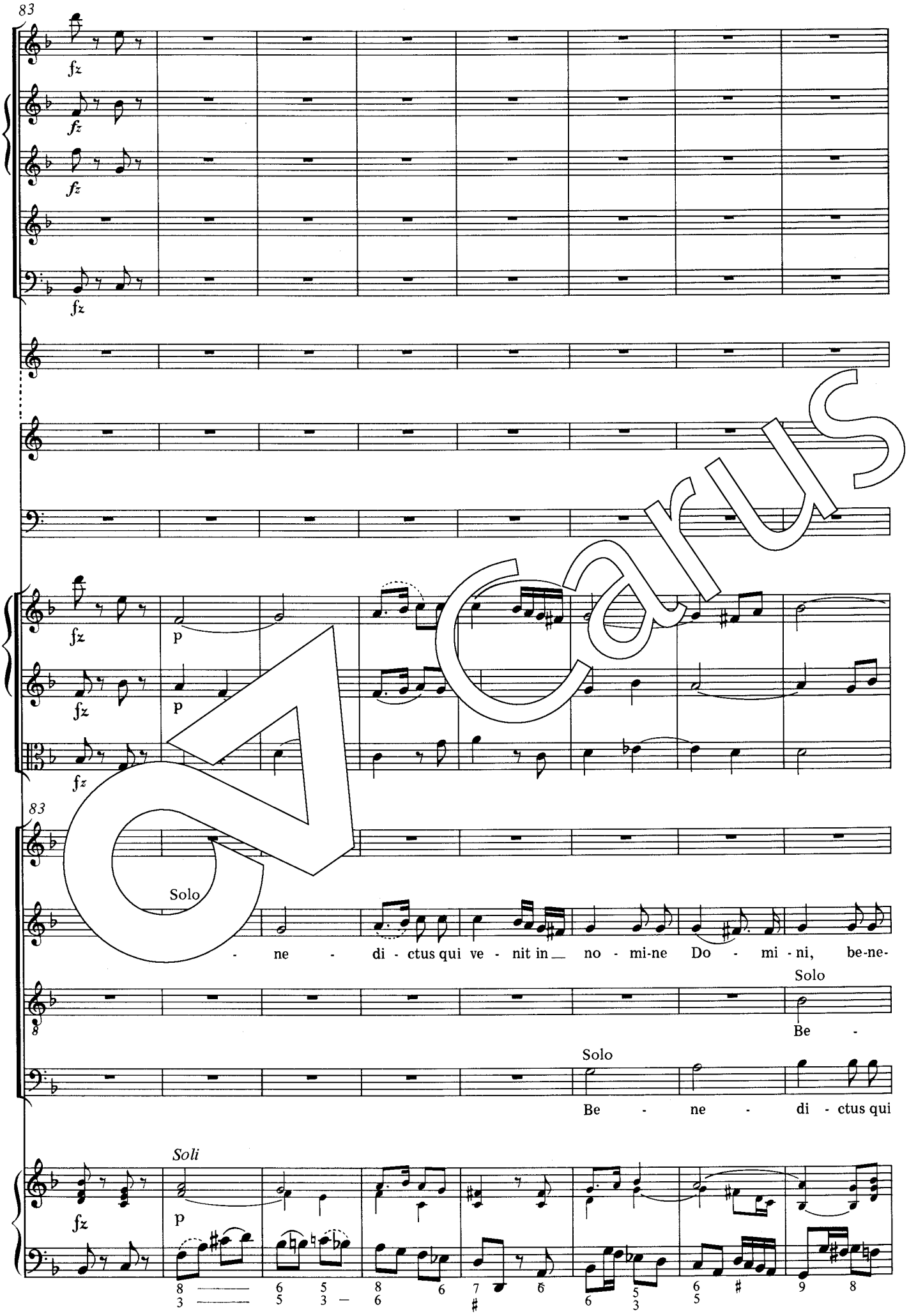
Carus


72
Fl.
Ob. I
Ob. II
Clt. in A
Fag.
Cor. in F
Clarini in D
Timp.
72
Tutti
e - ne - ctus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni, in
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni, in
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni, in
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni, in
Tutti
Organo
Tasto

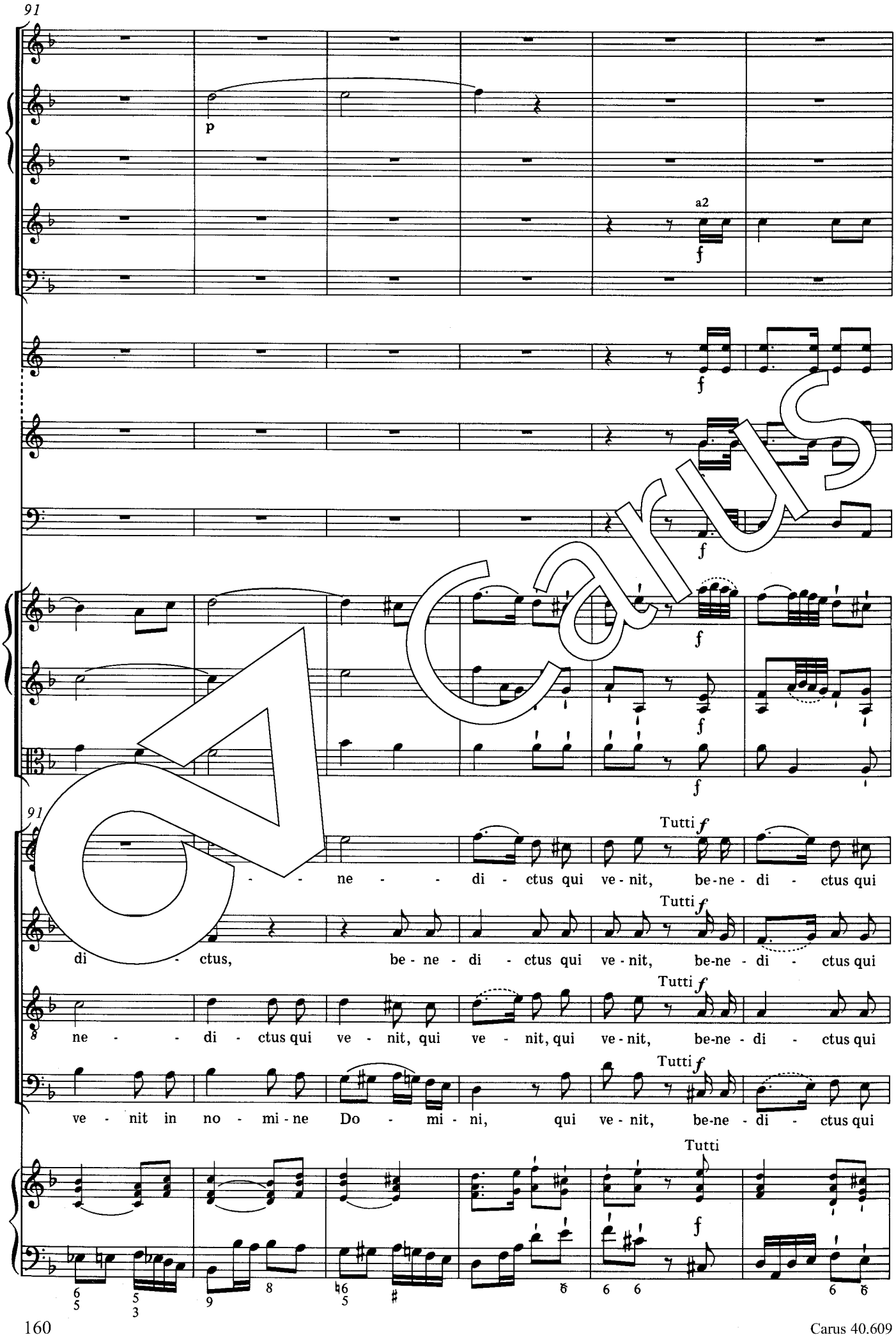
Carus


77
f
fz
p
o - - mi - ne Do - mi - ni.
no - - - mi - ne Do - mi - ni.
no - mi - ne Do - - - - mi - ni.
no - - - mi - ne Do - mi - ni.
Organo

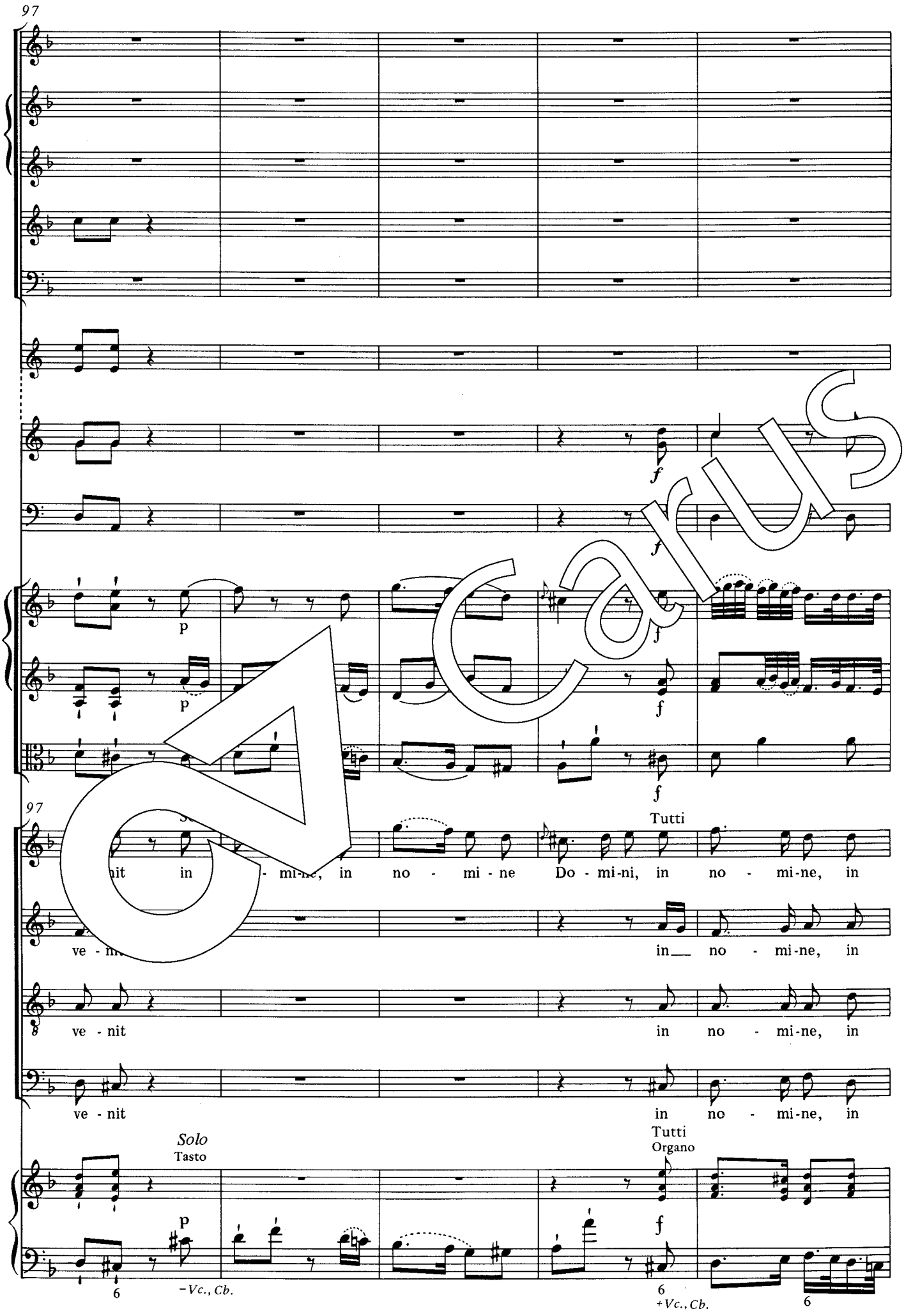
Carus


83
fz
p
Solo
- ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni, be-ne-
Be -
Be - ne - di - ctus qui
Soli

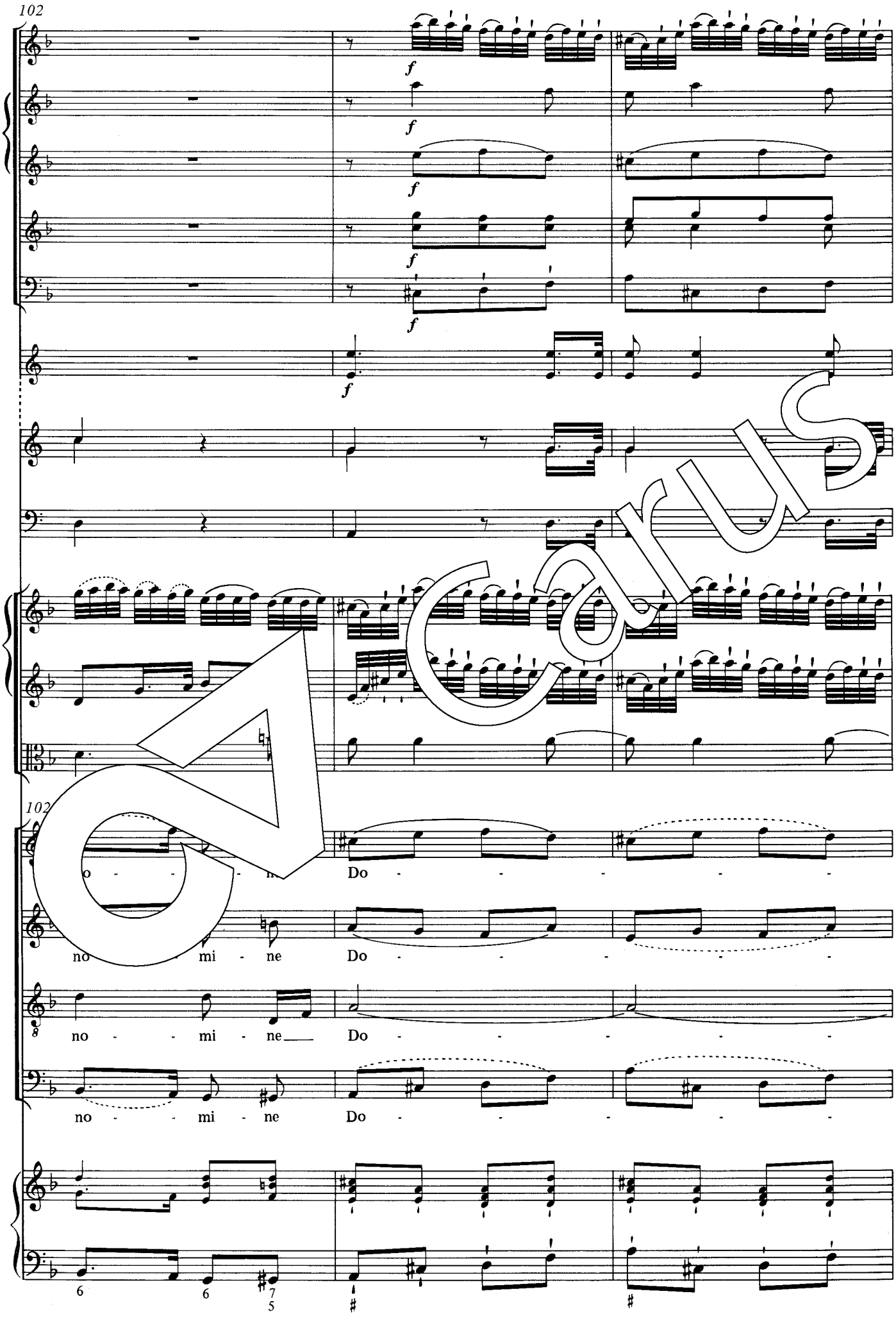
Carus


91
p
a2
f
f
f
f
f
91
Tutti f
- - - ne - - di - ctus qui ve - nit, be-ne - di - ctus qui
Tutti f
di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit, be-ne - di - ctus qui
Tutti f
ne - - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - nit, be-ne - di - ctus qui
Tutti f
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit, be-ne - di - ctus qui
Tutti
f

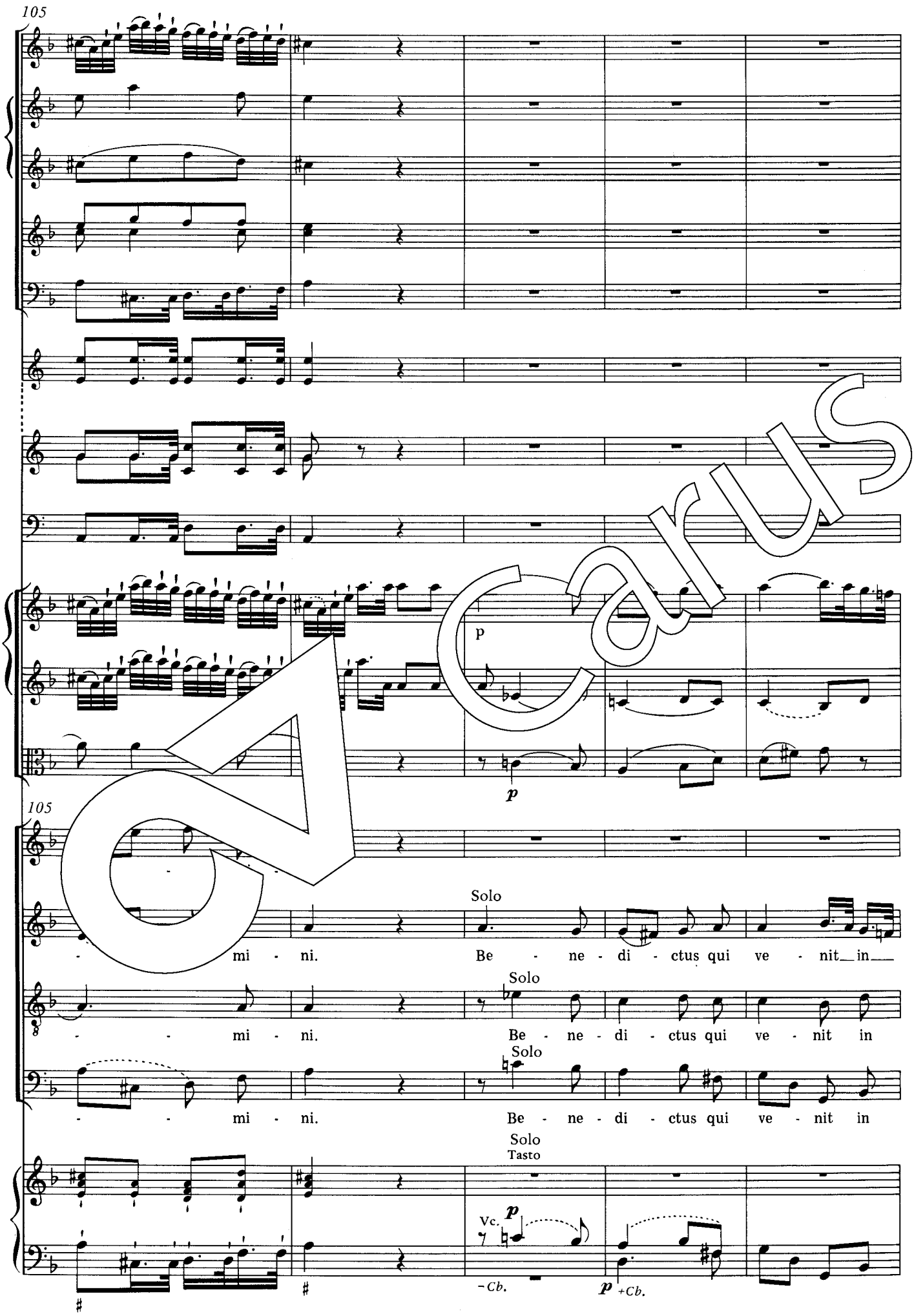
Carus


97
p
p
f
f
f
97
Tutti
nit in mi-ne, in no - mi - ne Do - mi-ni, in no - mi-ne, in
ve - ni in no - mi-ne, in
ve - nit in no - mi-ne, in
ve - nit in no - mi-ne, in
Solo
Tasto
Tutti
Organo
p
f
6
-Vc., Cb.
6
+Vc., Cb.
6

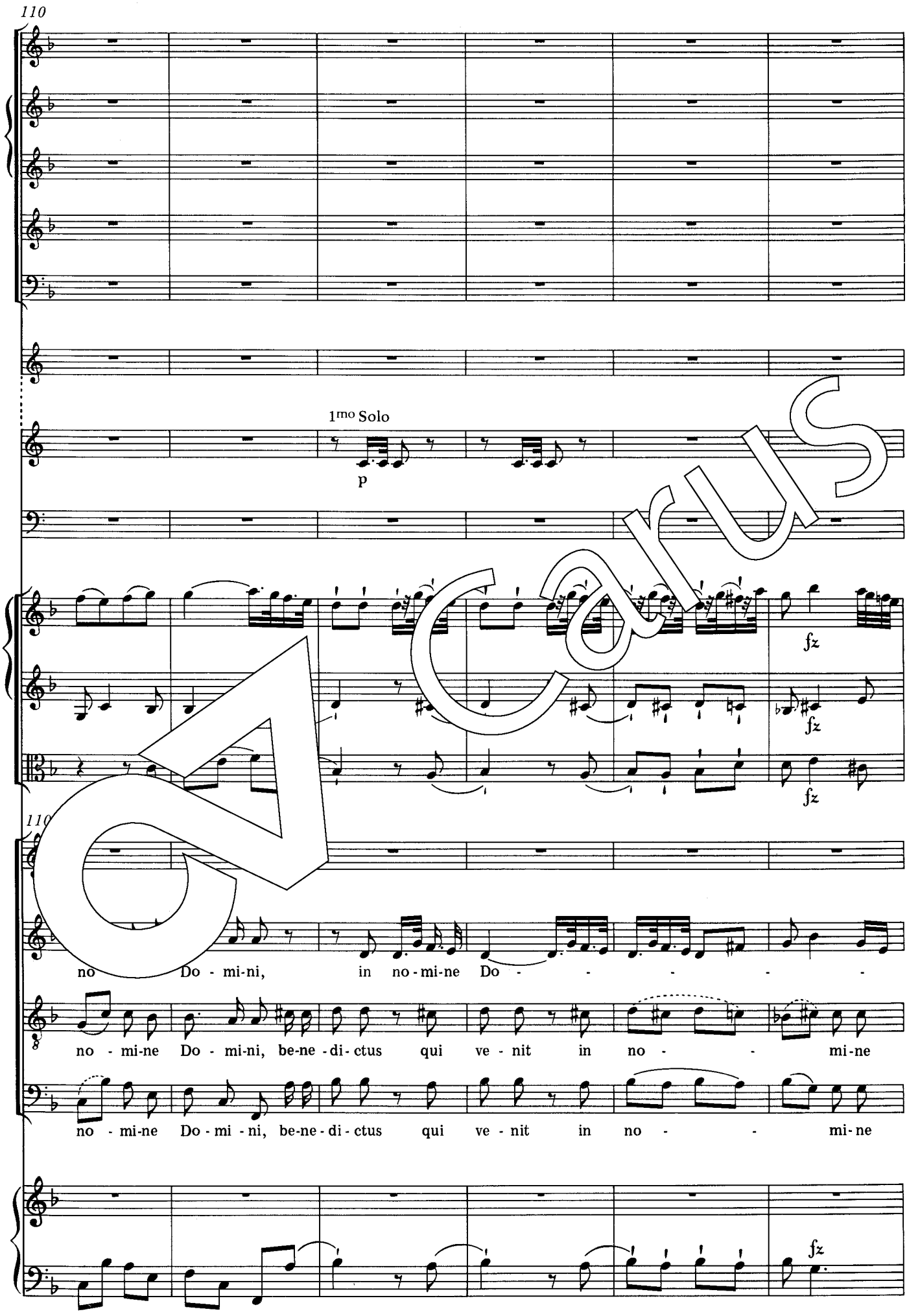
Carus



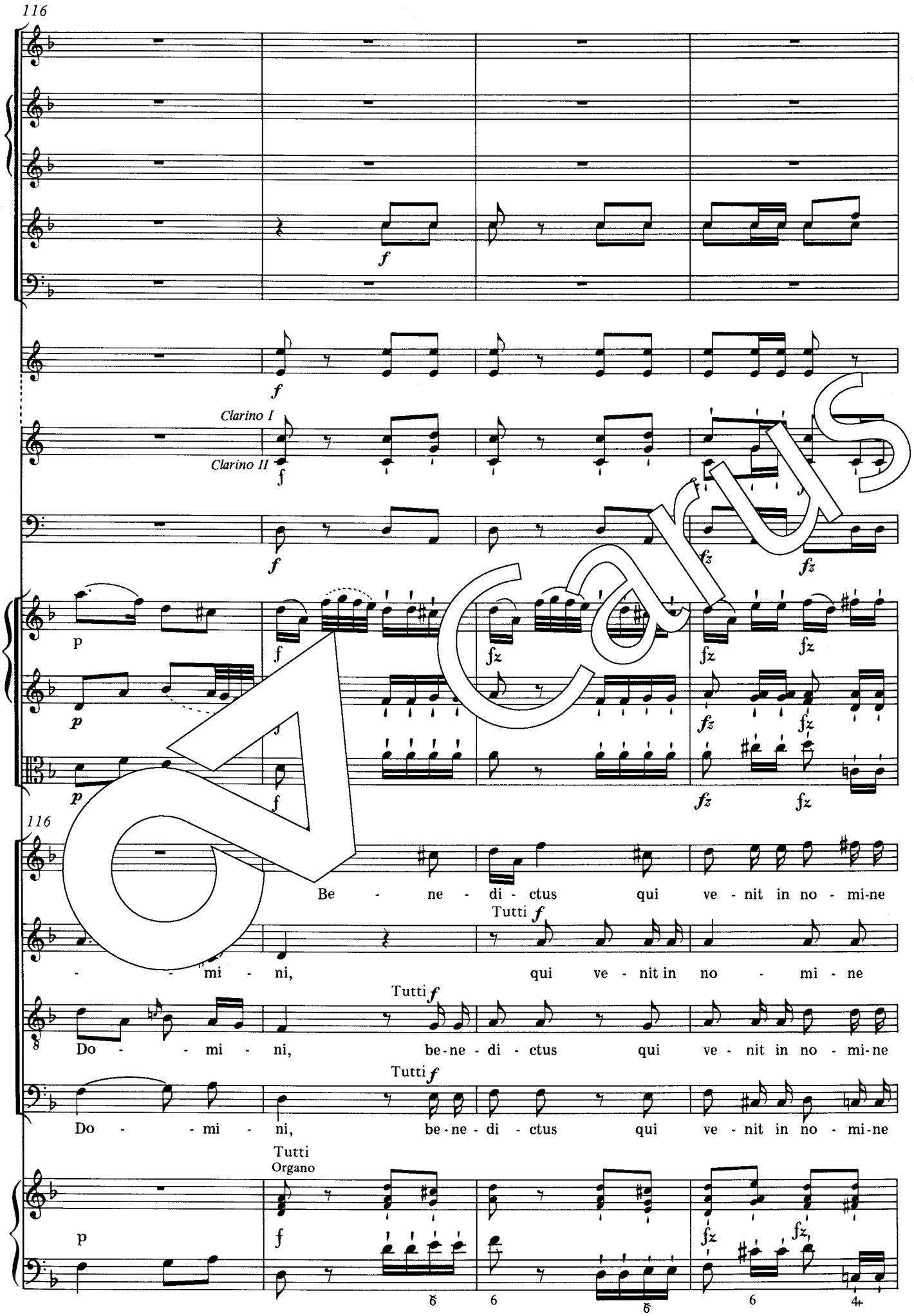
Carus


105
p
p
105
Solo
- mi - ni. Be - ne - di - ctus qui ve - nit in
Solo
- mi - ni. Be - ne - di - ctus qui ve - nit in
Solo
- mi - ni. Be - ne - di - ctus qui ve - nit in
Solo
Tasto
Vc.
p
- Cb.
p +Cb.

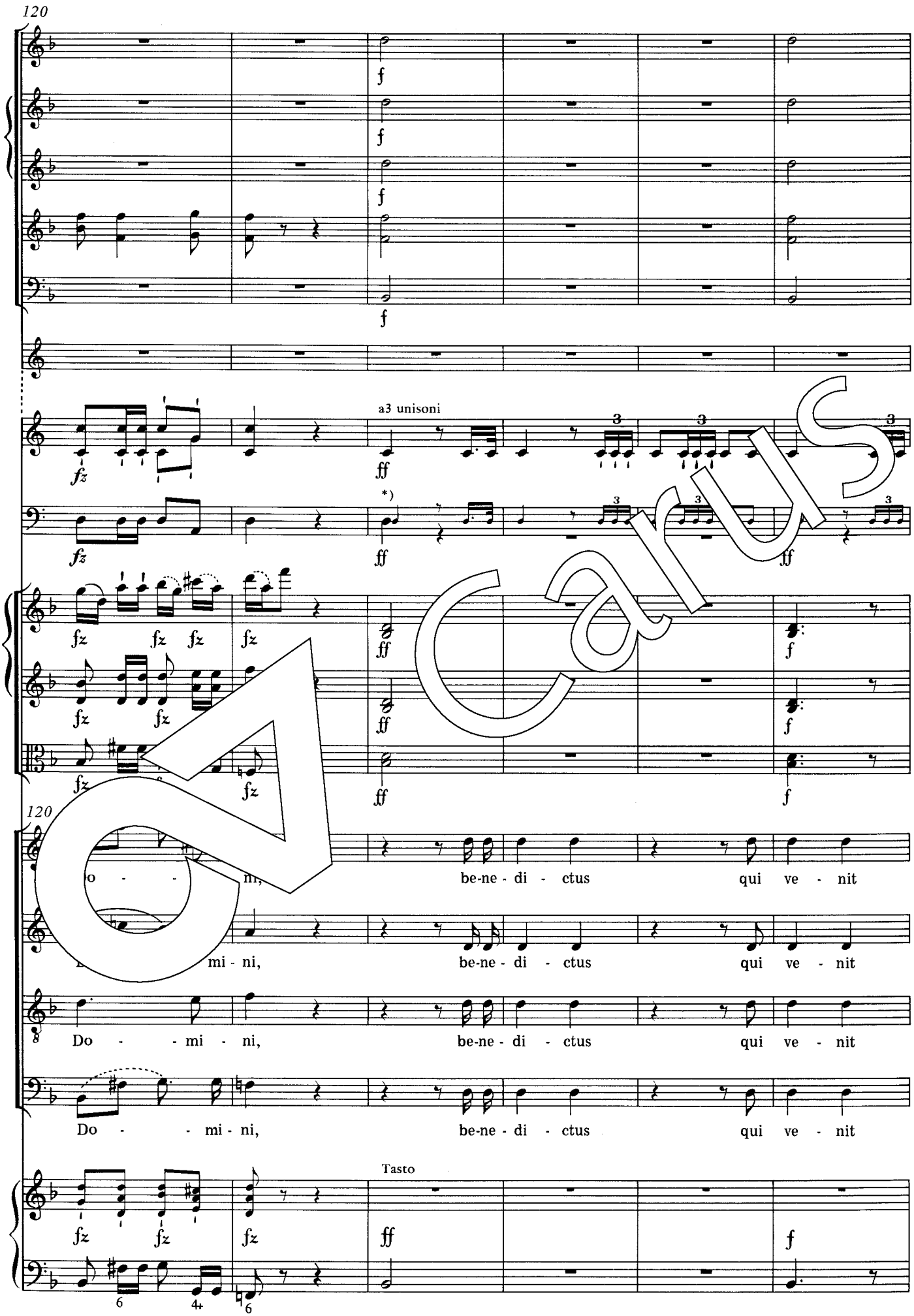
Carus


110
1mo Solo
p
fz
fz
fz
110
no Do - mi-ni, in no-mi-ne Do - - - - -
no - mi-ne Do - mi-ni, be-ne - di - ctus qui ve - nit in no - - mi-ne
no - mi-ne Do - mi - ni, be-ne - di - ctus qui ve - nit in no - - mi-ne
fz

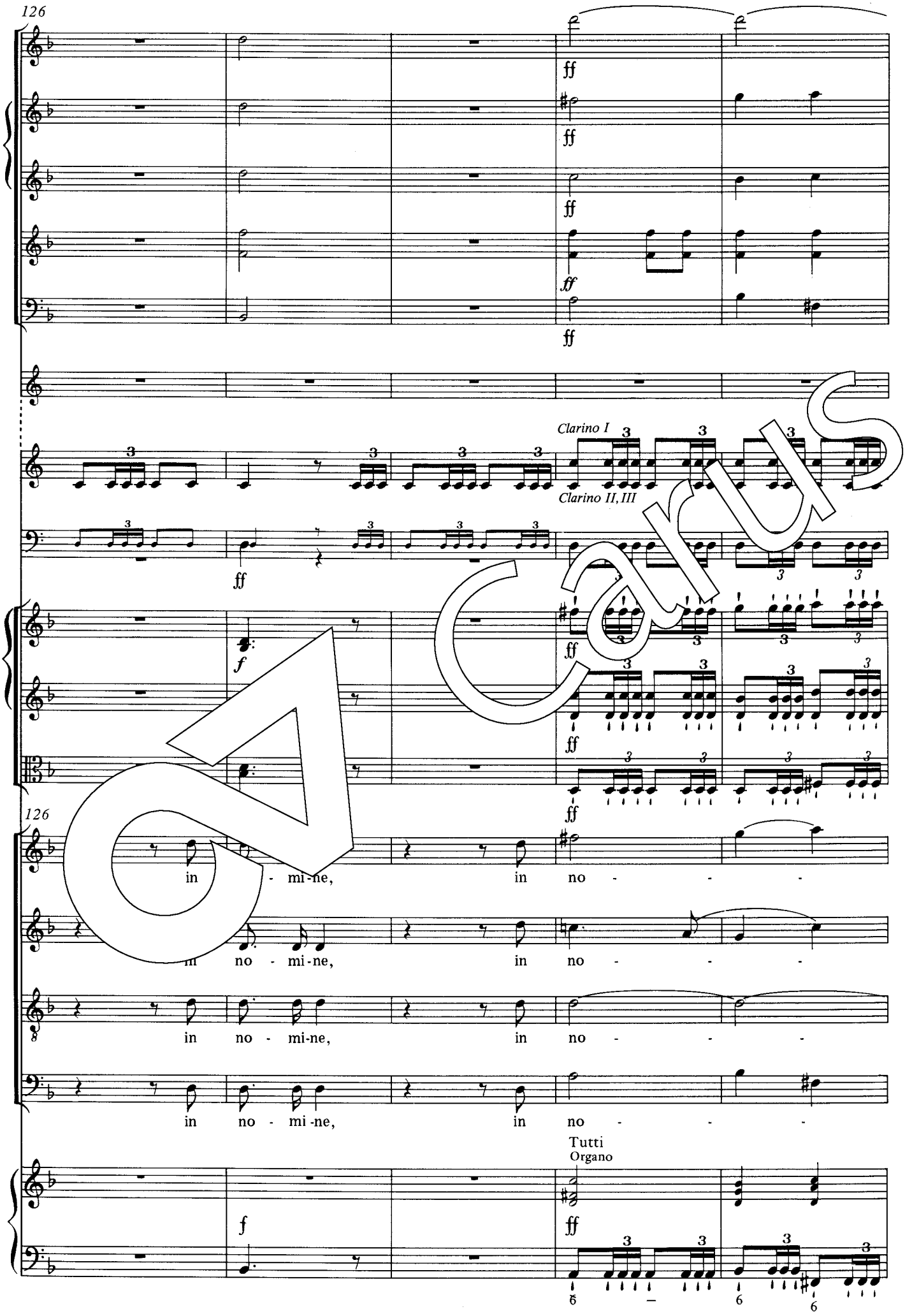
Carus


116
Clarino I
Clarino II
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne
- - - mi - ni, qui ve - nit in no - mi - ne
Do - - - mi - ni, be-ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne
Do - - - mi - ni, be-ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne
Tutti
Organo

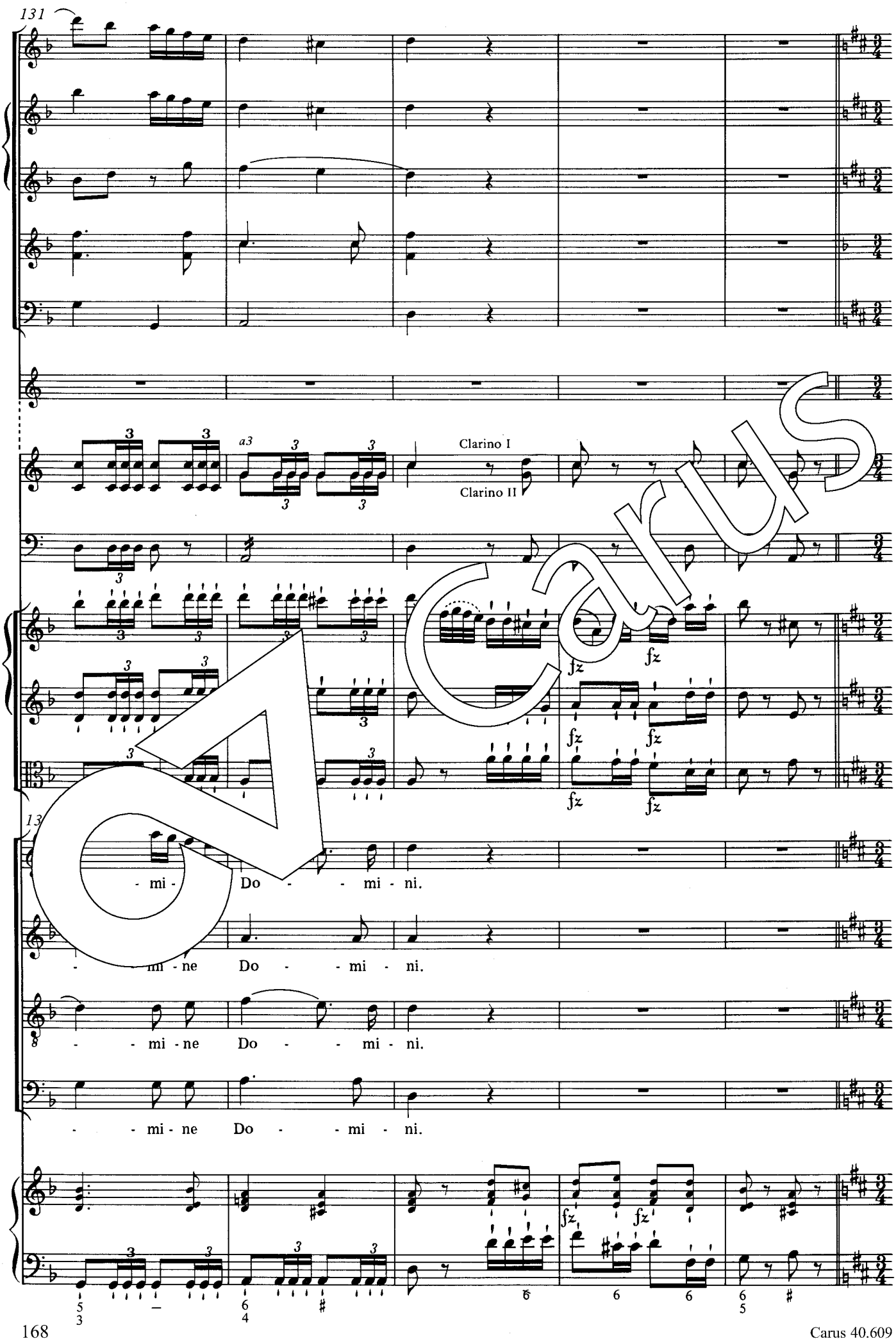
Carus



*) *Lesart in Kleinstich nach dem Stimmenmaterial aus Eisenstadt.*


126
ff
Clarino I
Clarino II, III
f
126
in - mi-ne, in no - - -
in no - mi-ne, in no - - -
in no - mi-ne, in no - - -
in no - mi-ne, in no - - -
Tutti
Organo

Carus


131
a3
Clarino I
Clarino II
fz
13
- mi - Do - - mi - ni.
- - mi - ne Do - - mi - ni.
- - mi - ne Do - - mi - ni.
- - mi - ne Do - - mi - ni.

Carus

136 **Allegro**

Corni in D

136

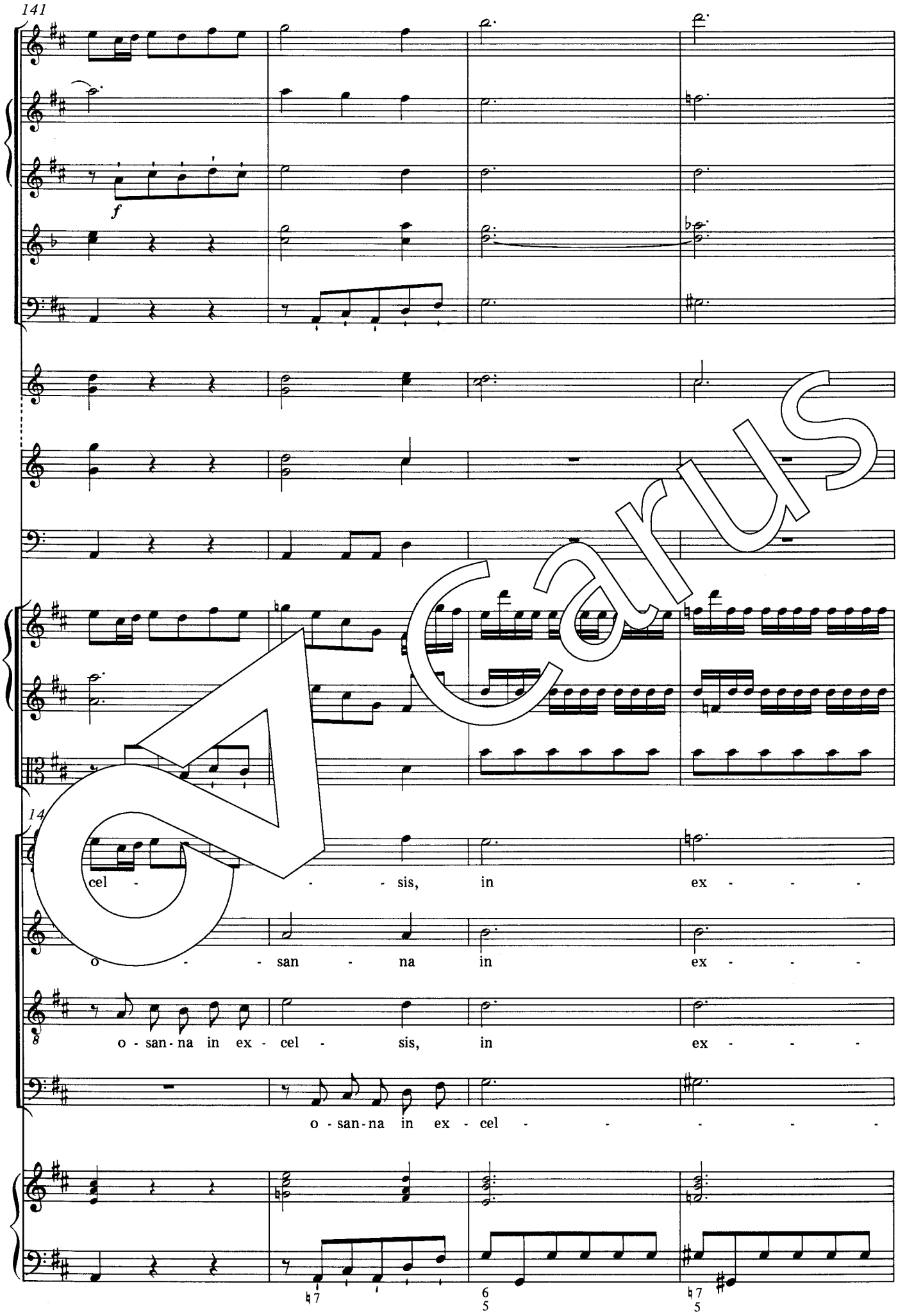
O-san-na in ex - cel - - - - - sis,

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

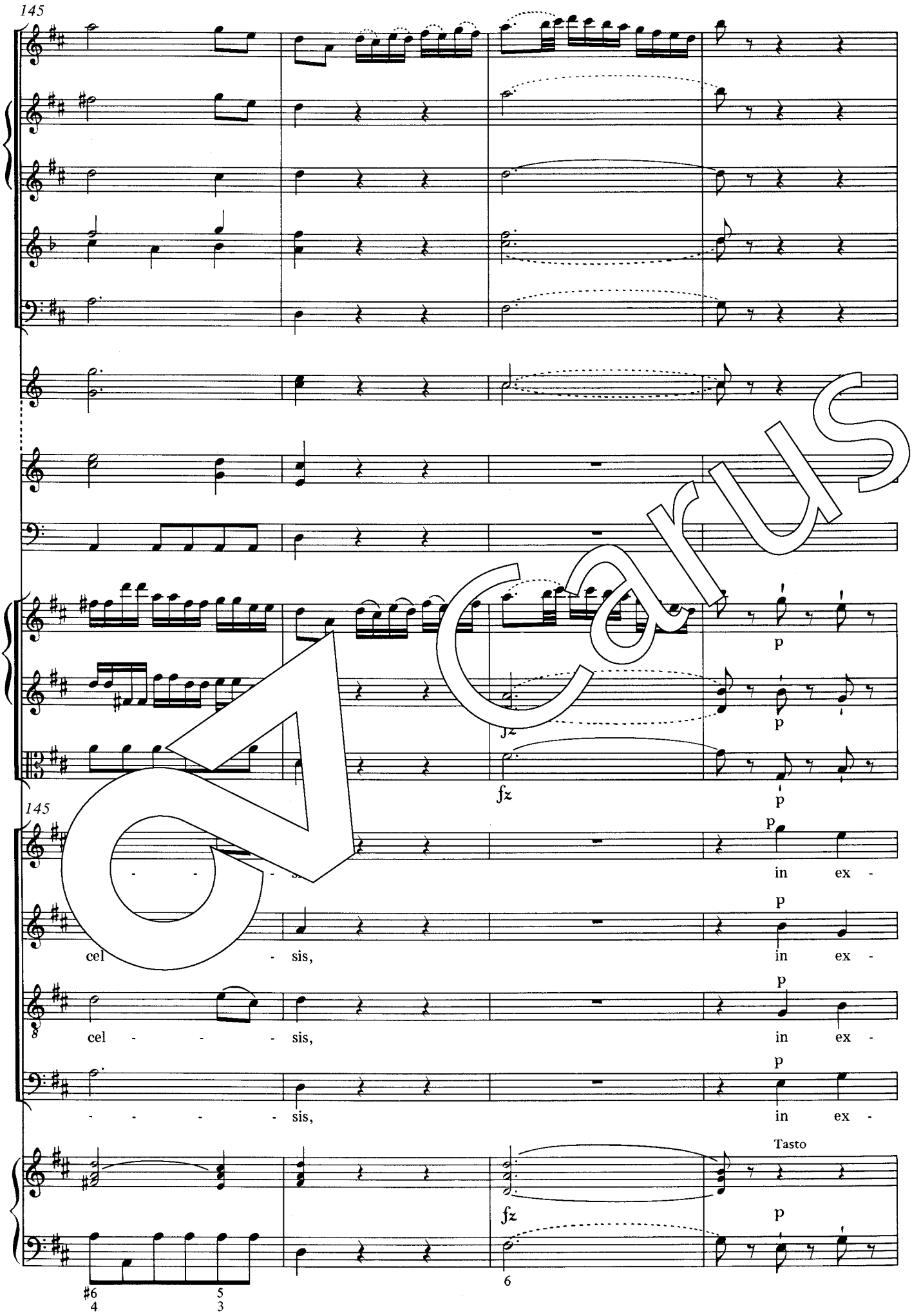
O-san-na in ex - cel - - - - sis,

Allegro

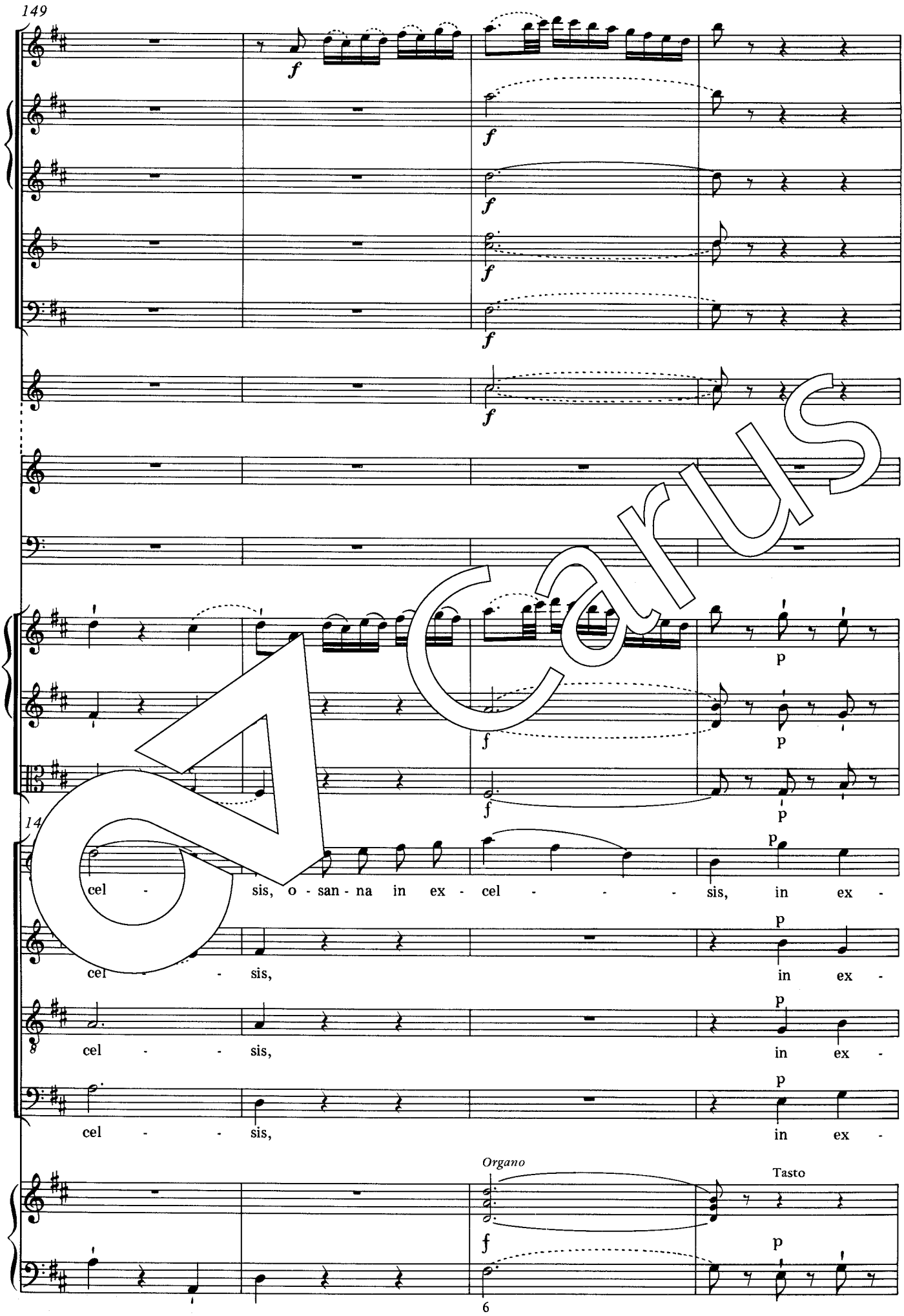
Carus


141
f
cel - - - sis, in ex - - -
o - - san - na in ex - - -
o - san - na in ex - cel - sis, in ex - - -
o - san - na in ex - cel - - - - -

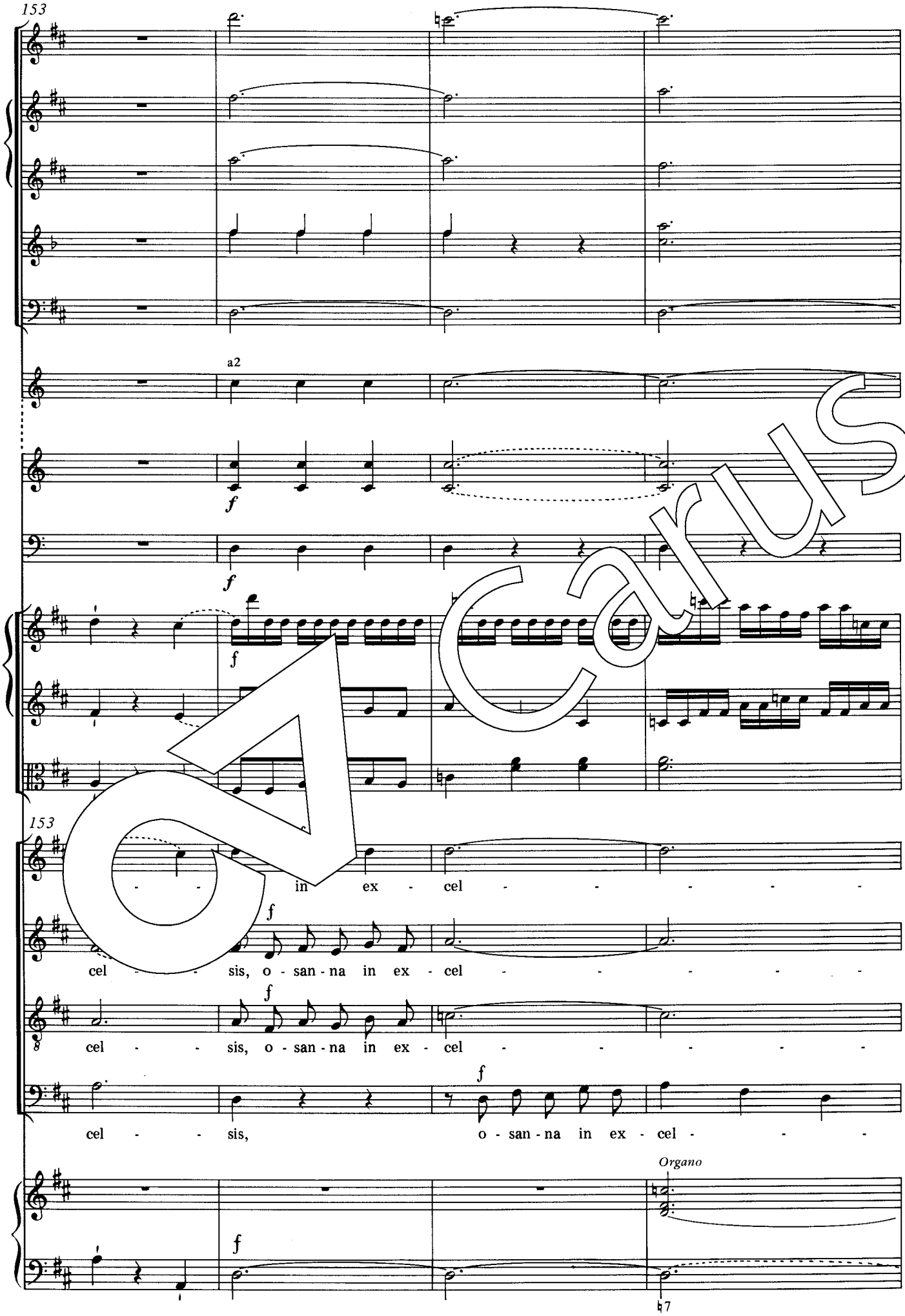
Carus


145
p
fz
145
in ex -
cel - sis,
in ex -
cel - - - sis,
in ex -
- - - - sis,
in ex -
Tasto
fz
p
#6
4
5
3
6

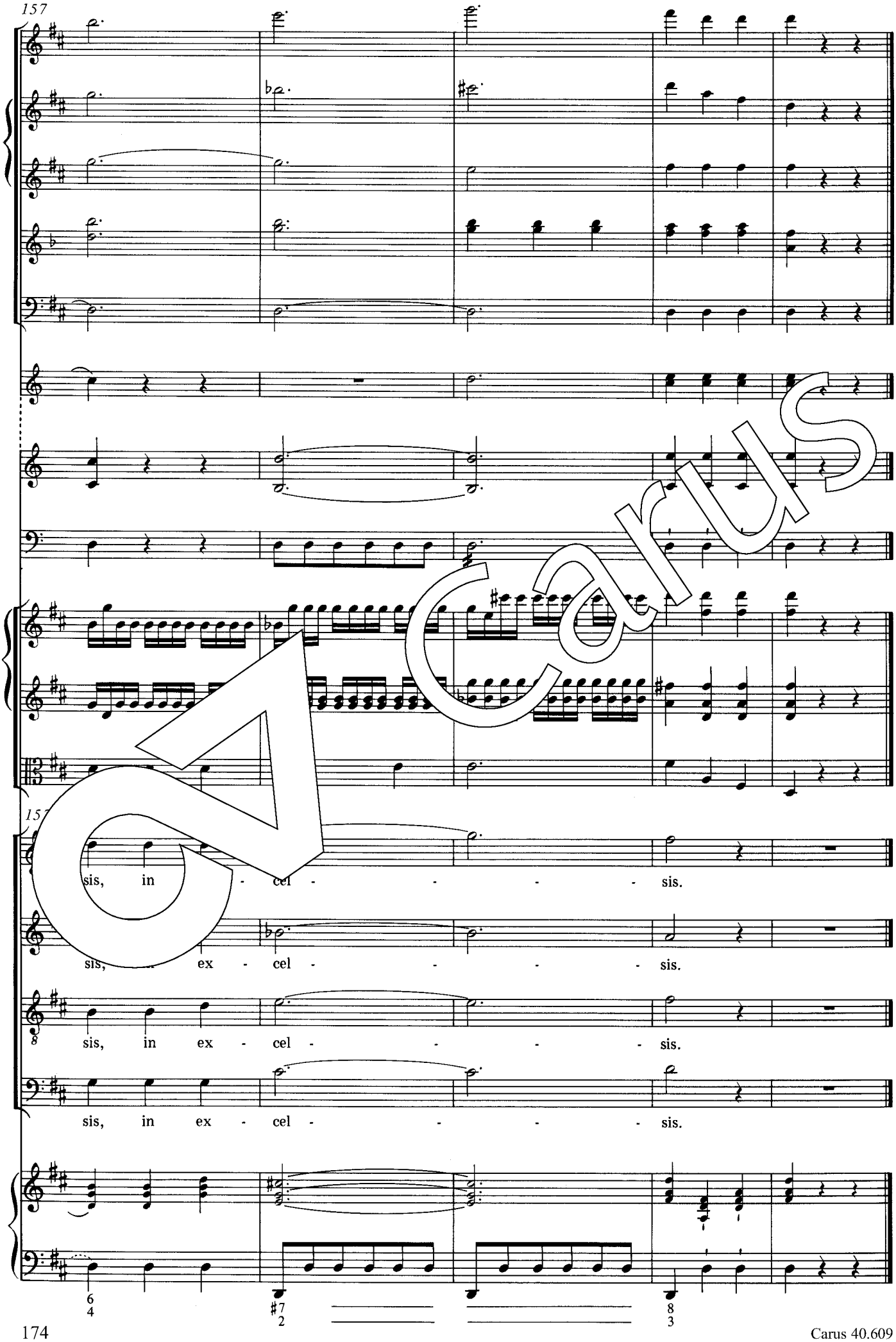
Carus


149
f
p
14
cel - sis, o - san - na in ex - cel - - - - sis, in ex -
cel - - - sis,
in ex -
cel - - - sis,
in ex -
cel - - - sis,
in ex -
Organo
Tasto
6

Carus


153
a2
f
f
f
153
- - in ex - cel - - - - - -
cel - - sis, o - san - na in ex - cel - - - - - -
cel - - sis, o - san - na in ex - cel - - - - - -
cel - - sis, o - san - na in ex - cel - - -
Organo
f
7

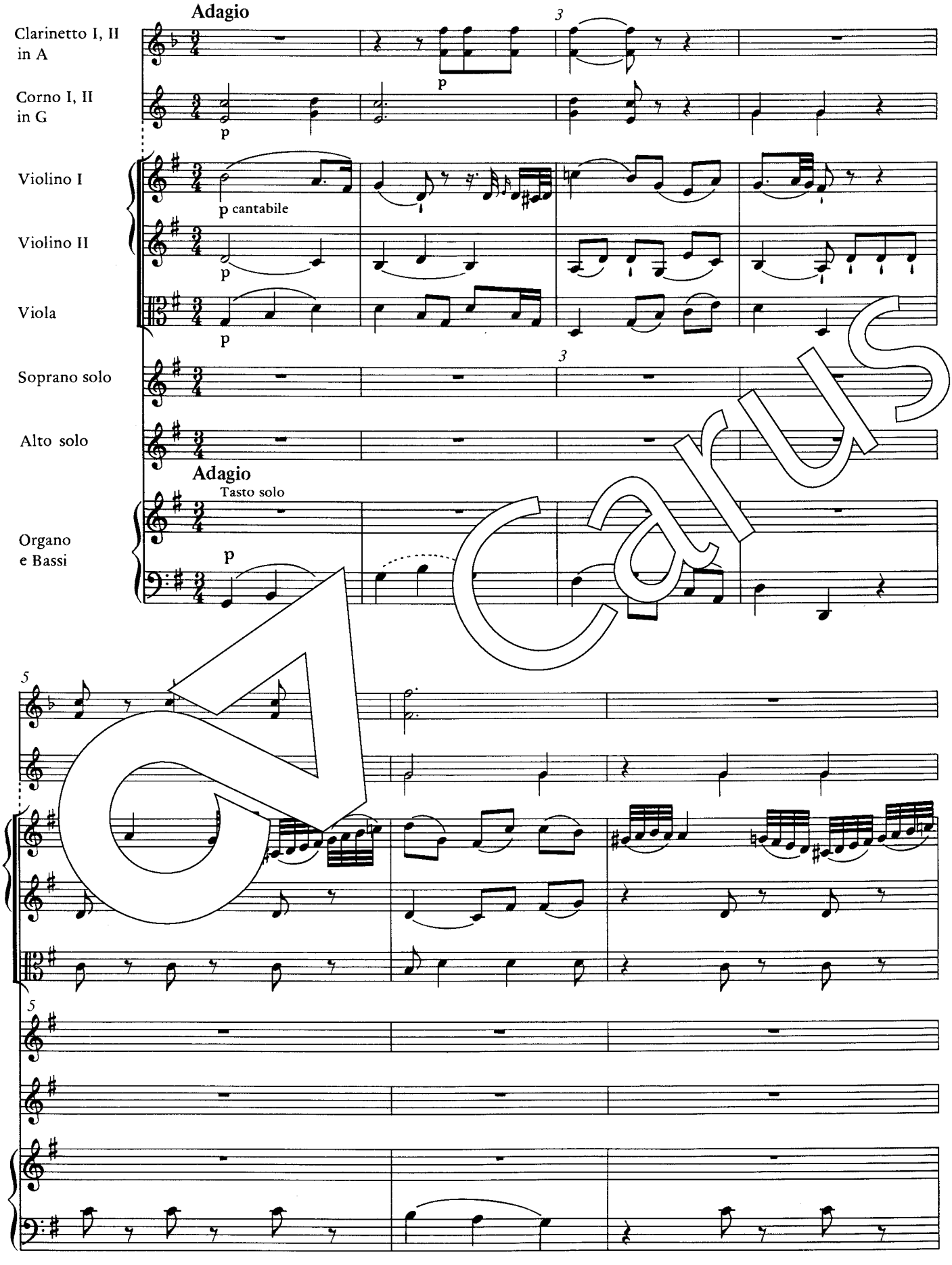
Carus


157
157
sis, in - cel - - - - - sis.
sis, - ex - cel - - - - - sis.
sis, in ex - cel - - - - - sis.
sis, in ex - cel - - - - - sis.

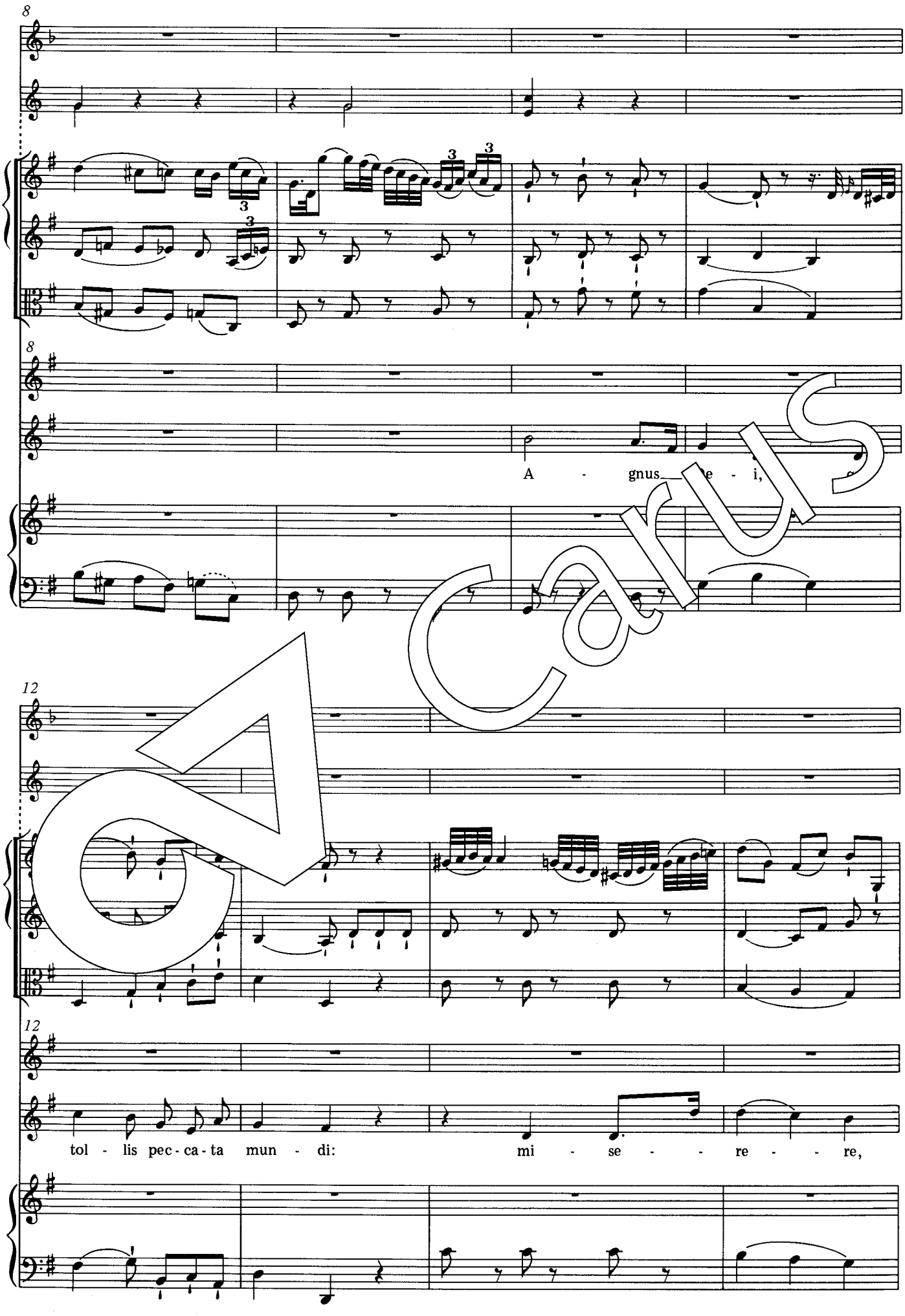
Carus

Agnus Dei

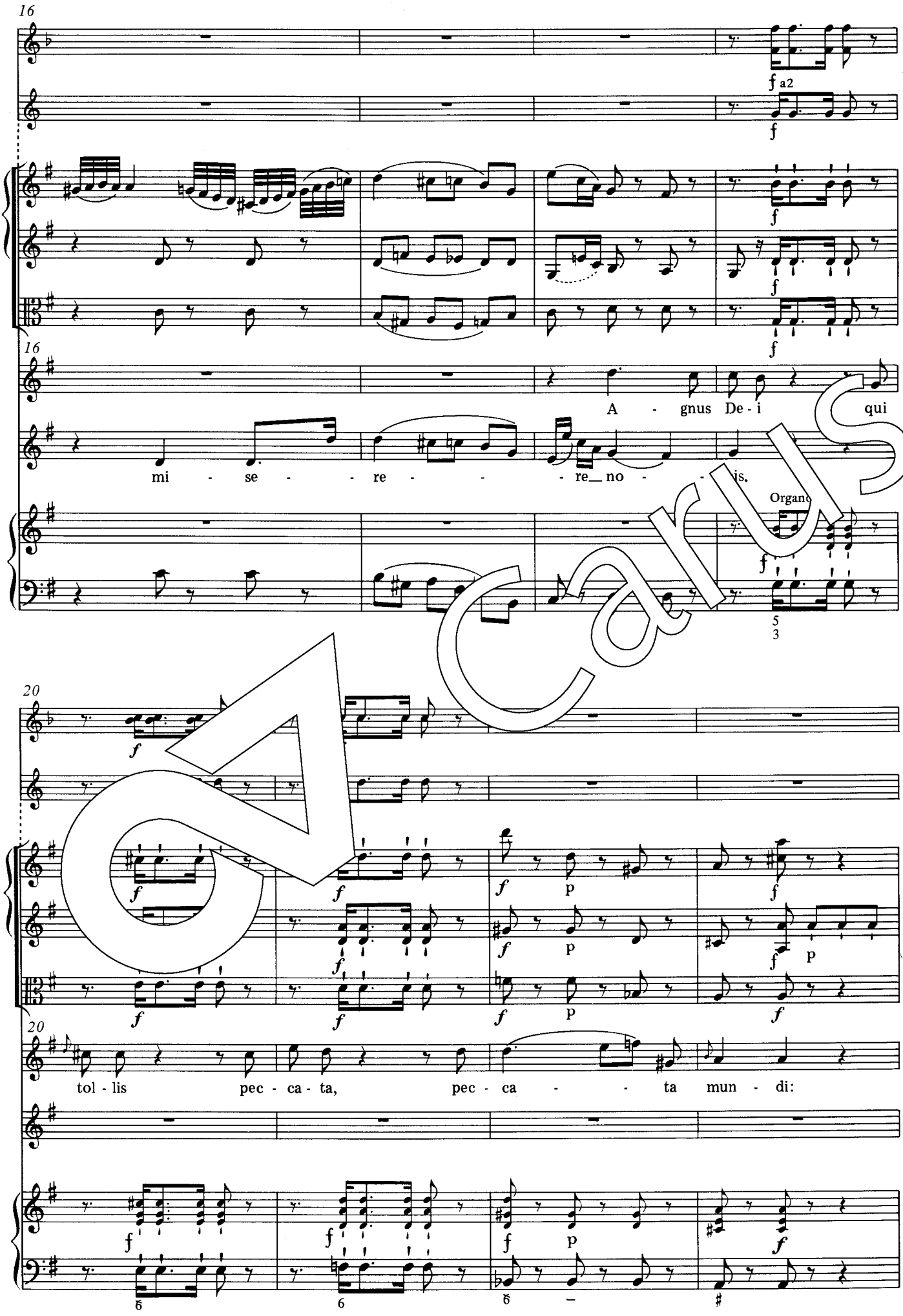
10. Agnus Dei



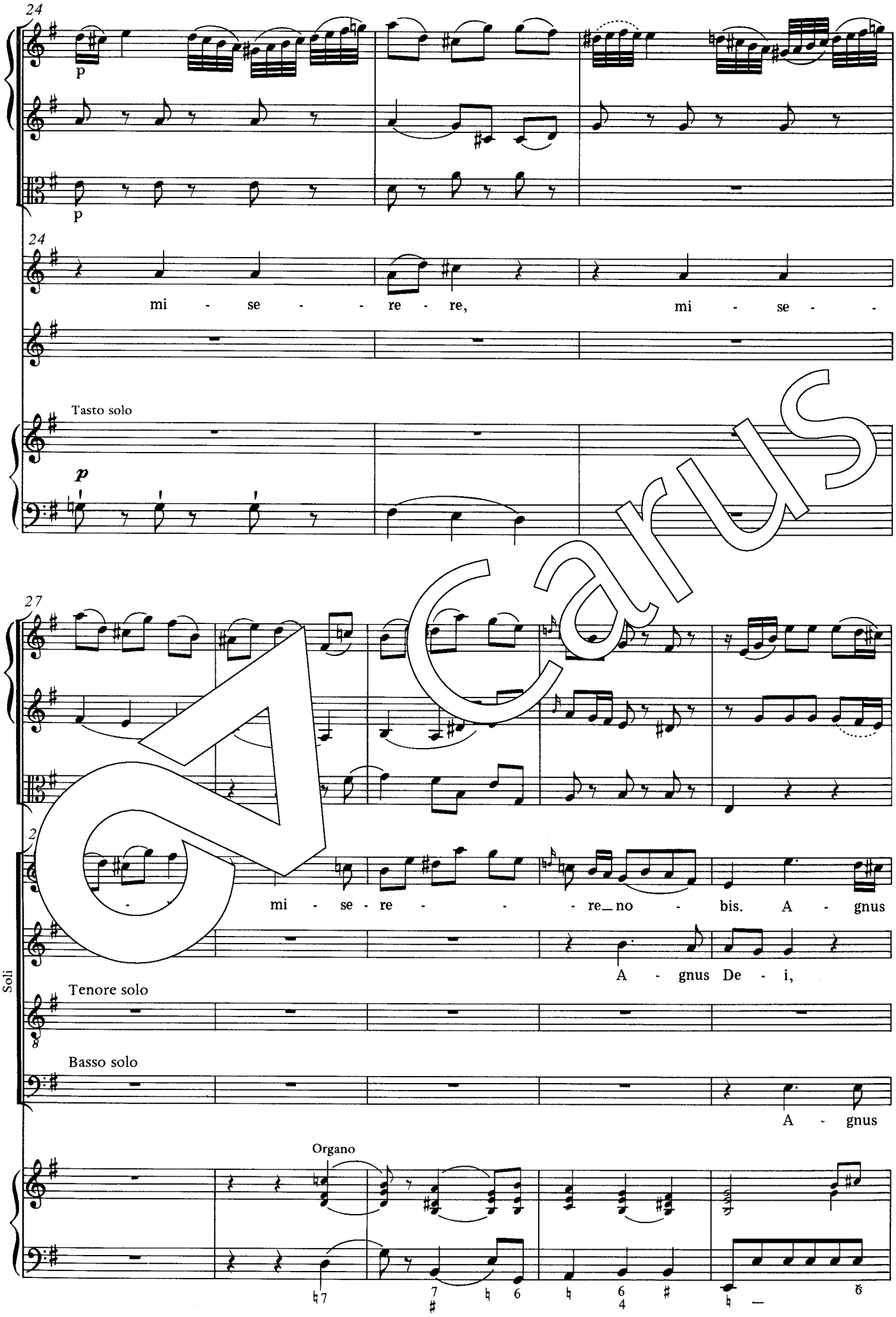
Carus



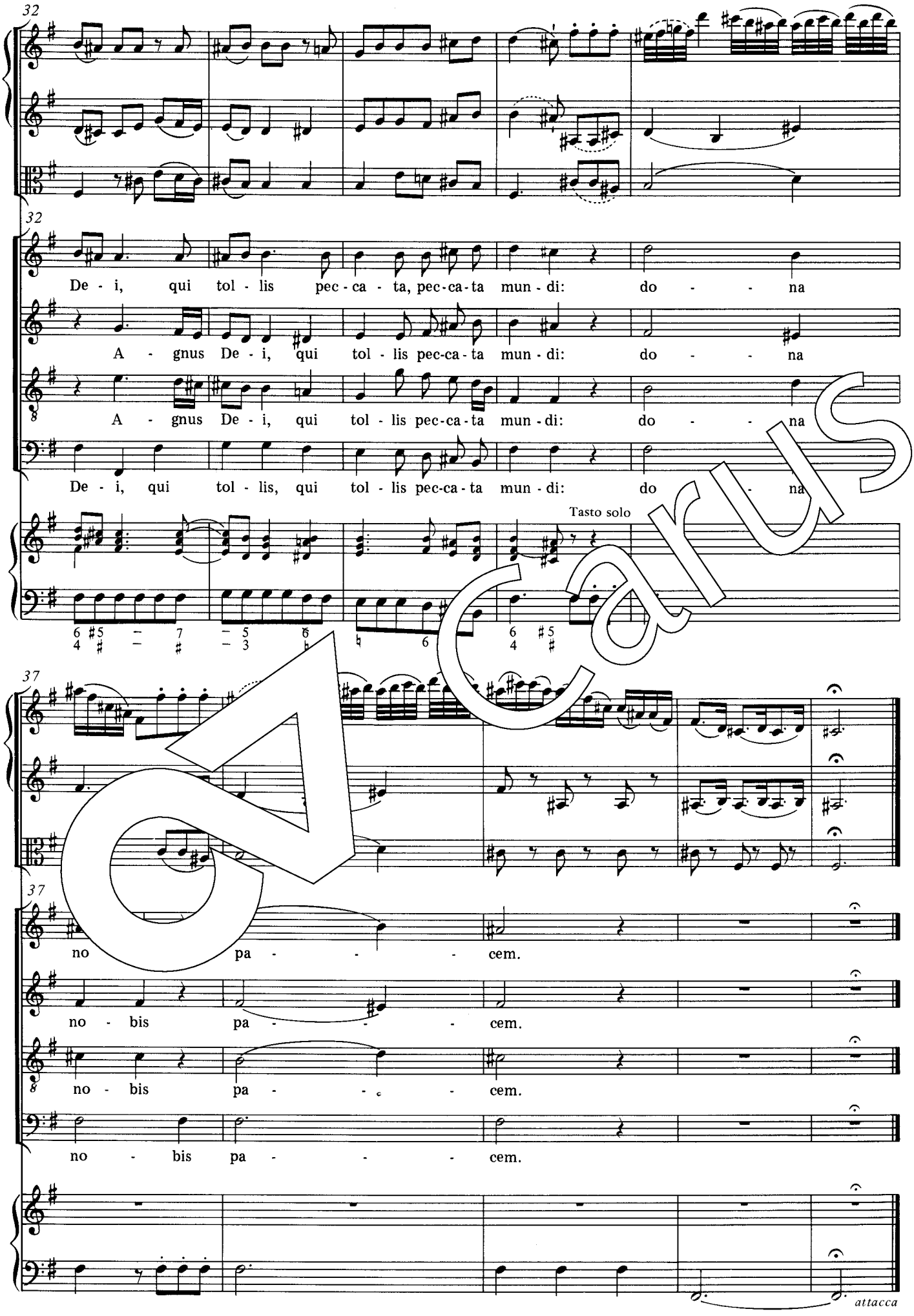
Carus


16
f a2
f
f
f
16
A - gnus De - i qui
mi - se - re - re_ no - is.
Organo
f
5
3
20
f
f
f
p
f
f
p
f
f
p
f
20
tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di:
f
f
f
p
f
6
6
–

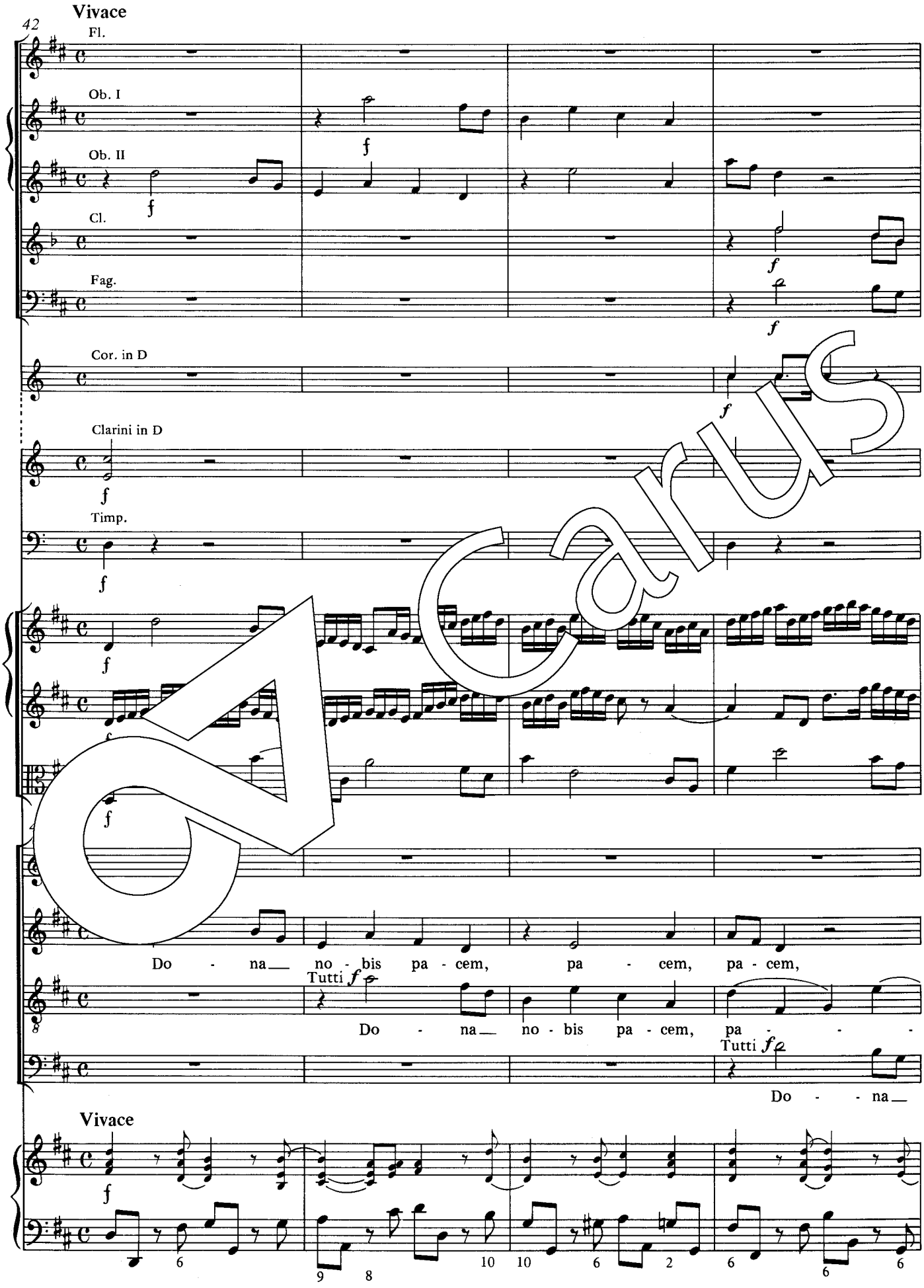
Carus


24
p
p
24
mi - se - re - re, mi - se -
Tasto solo
p
27
2
mi - se - re - re_no - bis. A - gnus
A - gnus De - i,
Soli
Tenore solo
Basso solo
A - gnus
Organo

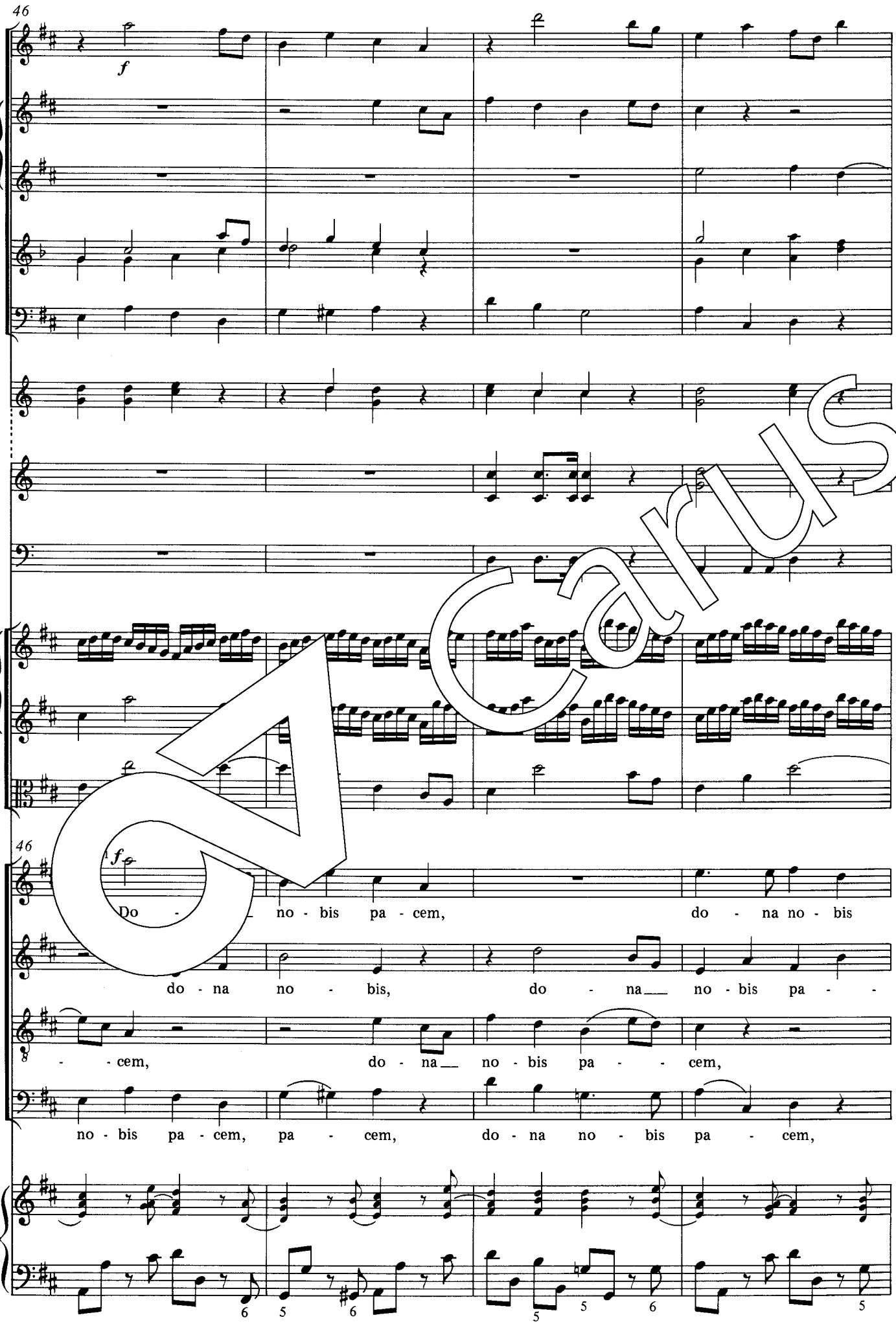
Carus


32
De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: do - - na
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - - na
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - - na
De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na
Tasto solo
37
no pa - - - cem.
no - bis pa - - - cem.
no - bis pa - - - cem.
no - bis pa - - - cem.
attacca

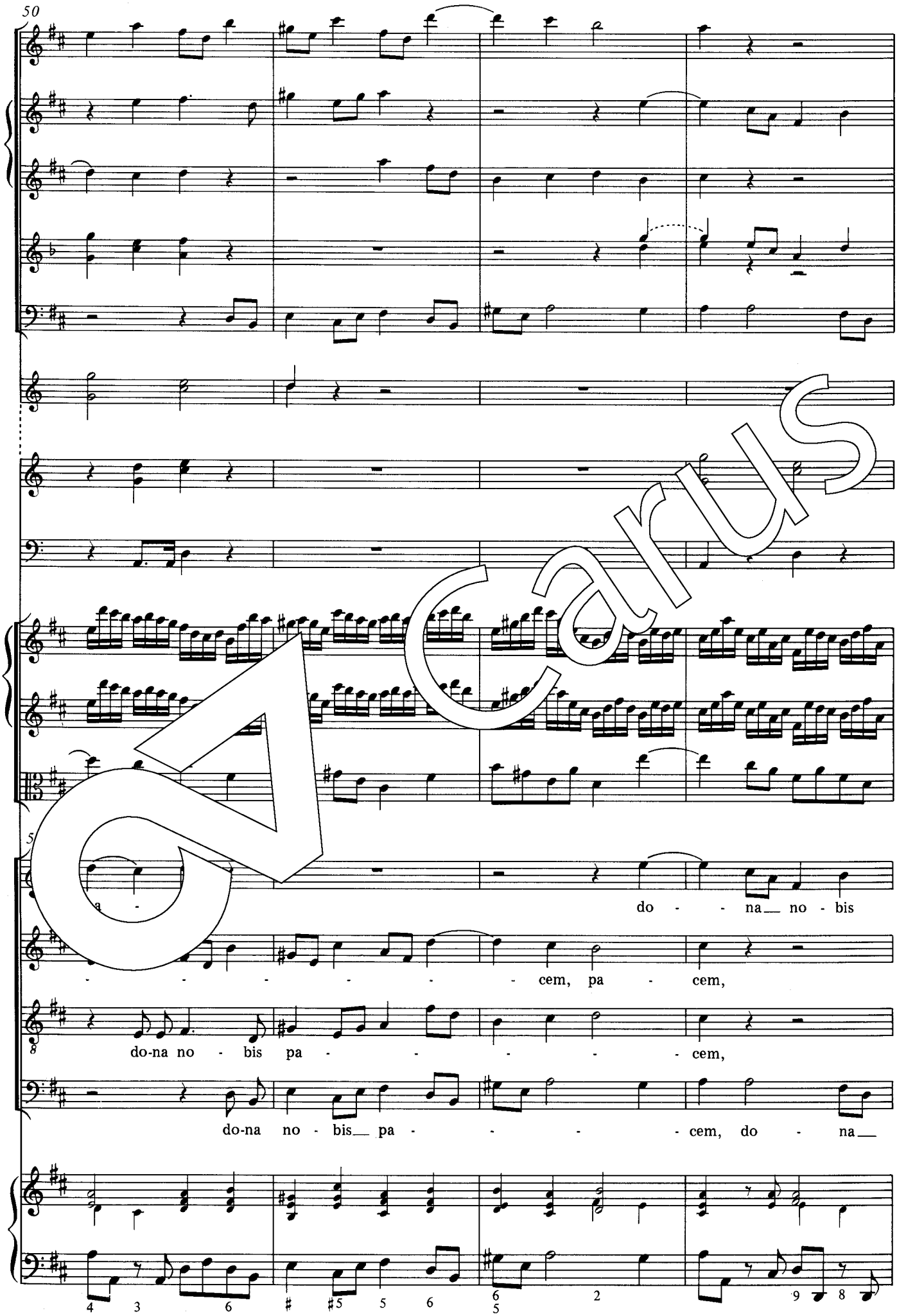
Carus


Vivace
42
Fl.
Ob. I
Ob. II
Cl.
Fag.
Cor. in D
Clarini in D
Timp.
Do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem,
Tutti
Do - na no - bis pa - cem, pa - - -
Tutti
Do - - na
Vivace

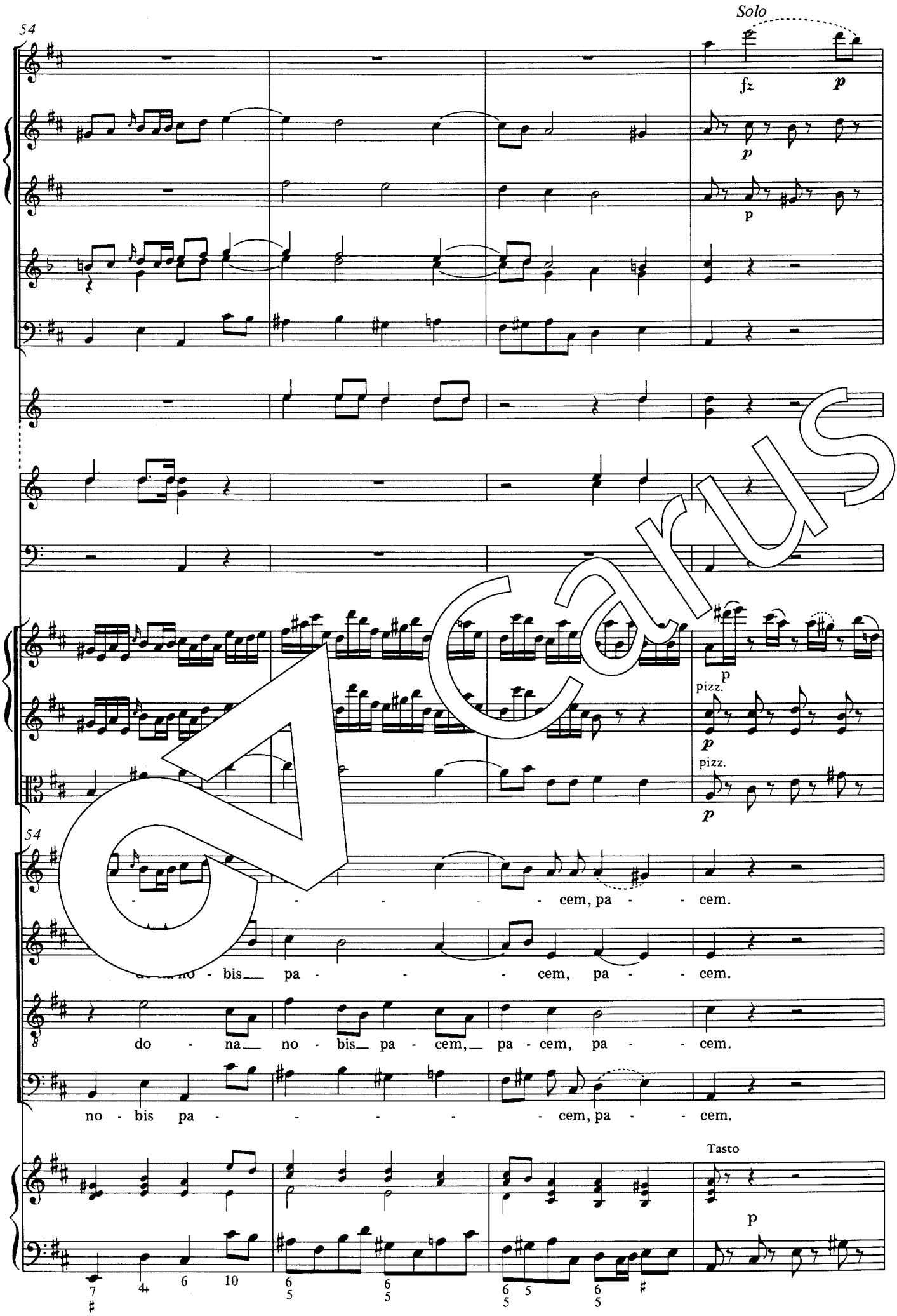
Carus


46
f
46
fp
Do - no - bis pa - cem, do - na no - bis
do - na no - bis, do - na no - bis pa - -
- - cem, do - na no - bis pa - - cem,
no - bis pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

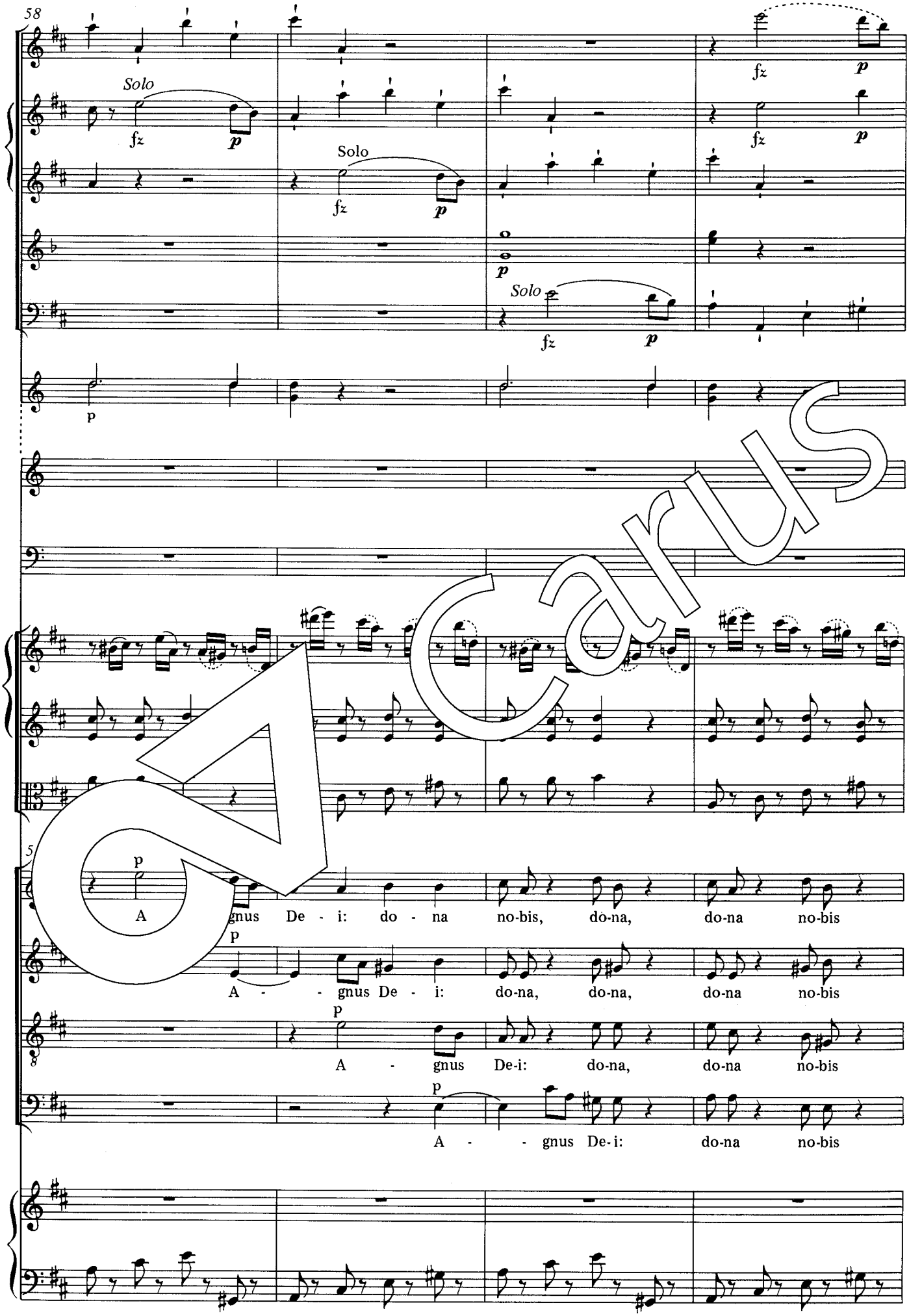
Carus


50
a -
do - - na no - bis
- - - - - - - cem, pa - cem,
do-na no - bis pa - - - - - cem,
do-na no - bis pa - - - cem, do - na

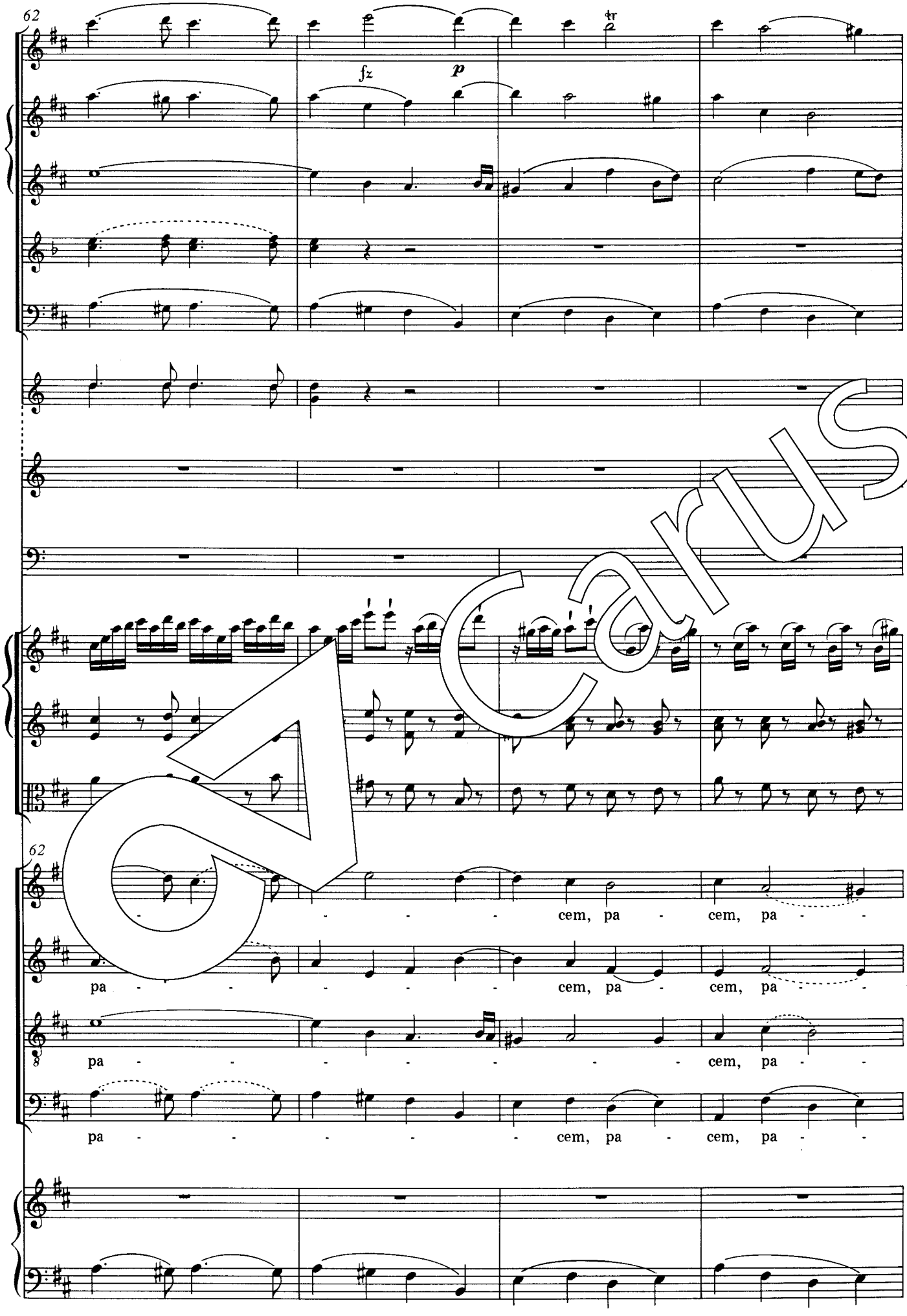
Carus


54
Solo
fz
p
pizz.
54
cem, pa - cem.
bis pa - cem, pa - cem.
do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem.
no - bis pa - cem, pa - cem.
Tasto
p

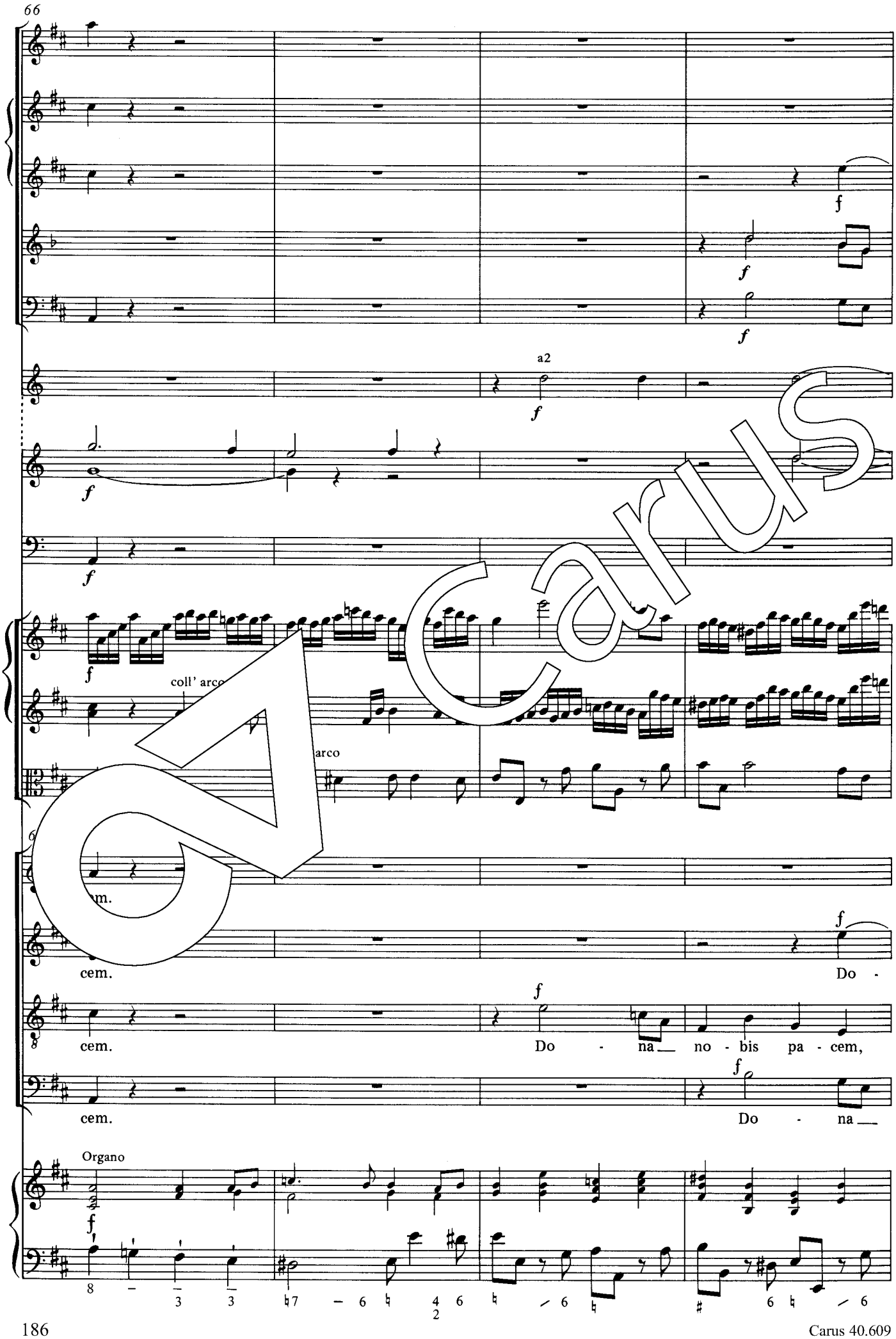
Carus


58
Solo
fz
p
Solo
fz
p
fz
p
fz
p
Solo
fz
p
p
5
p
A
gnus De - i: do - na no-bis, do-na, do-na no-bis
p
A - - gnus De - i: do-na, do-na, do-na no-bis
p
A - gnus De-i: do-na, do-na no-bis
p
A - - gnus De-i: do-na no-bis

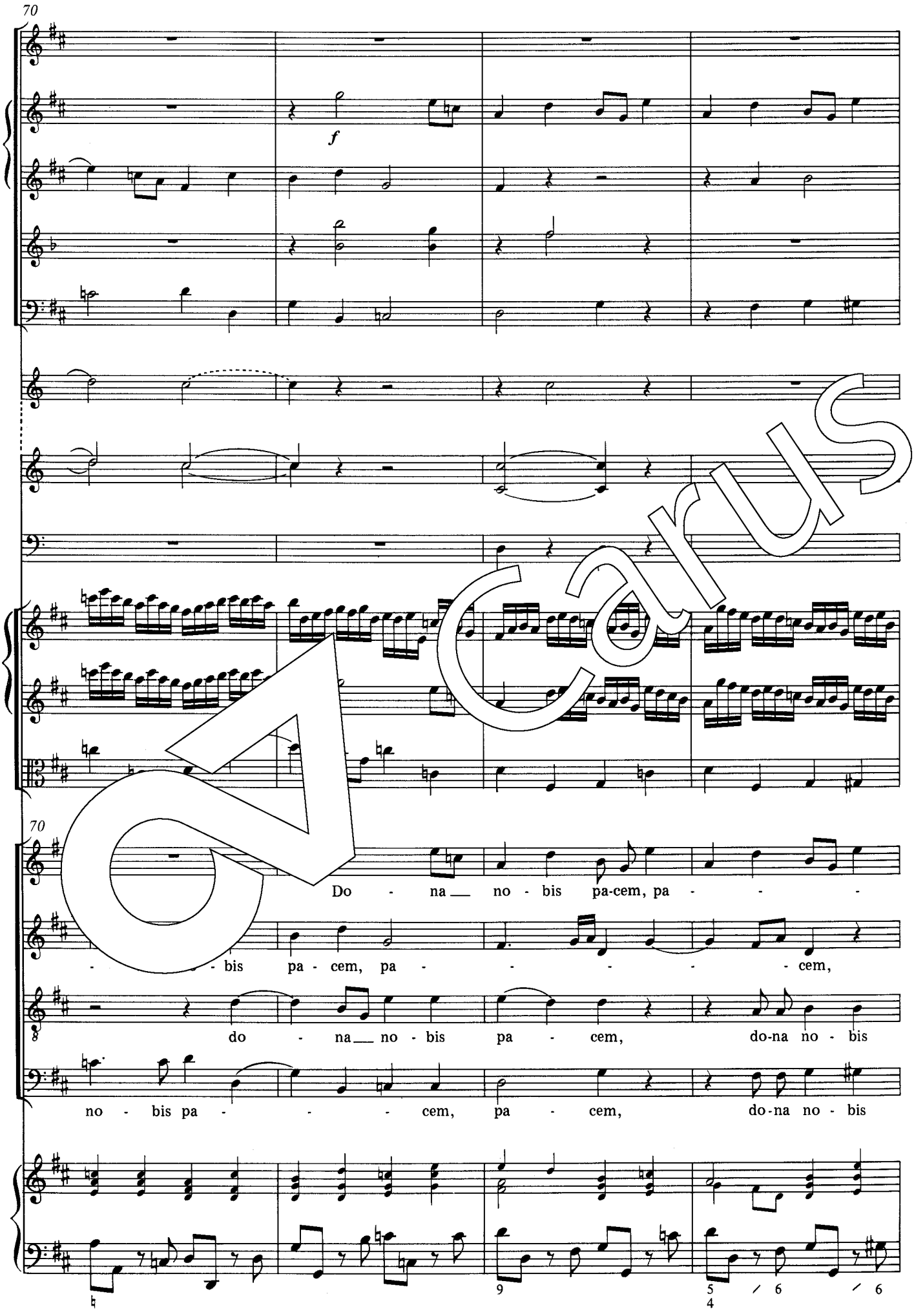
Carus


62
fz
p
tr
62
cem, pa - cem, pa -
pa - - - - - - cem, pa - cem, pa -
8
pa - - - - - - - cem, pa -
pa - - - - - cem, pa - cem, pa -

Carus


66
a2
coll' arco
arco
cem.
Do -
cem.
Do - na no - bis pa - cem,
cem.
Do - na
Organo

Carus


70
f
70
Do - na no - bis pa-cem, pa - - -
- - - bis pa - cem, pa - - - - - cem,
do - na no - bis pa - cem, do-na no - bis
no - bis pa - - - cem, pa - cem, do-na no - bis

Carus

f

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

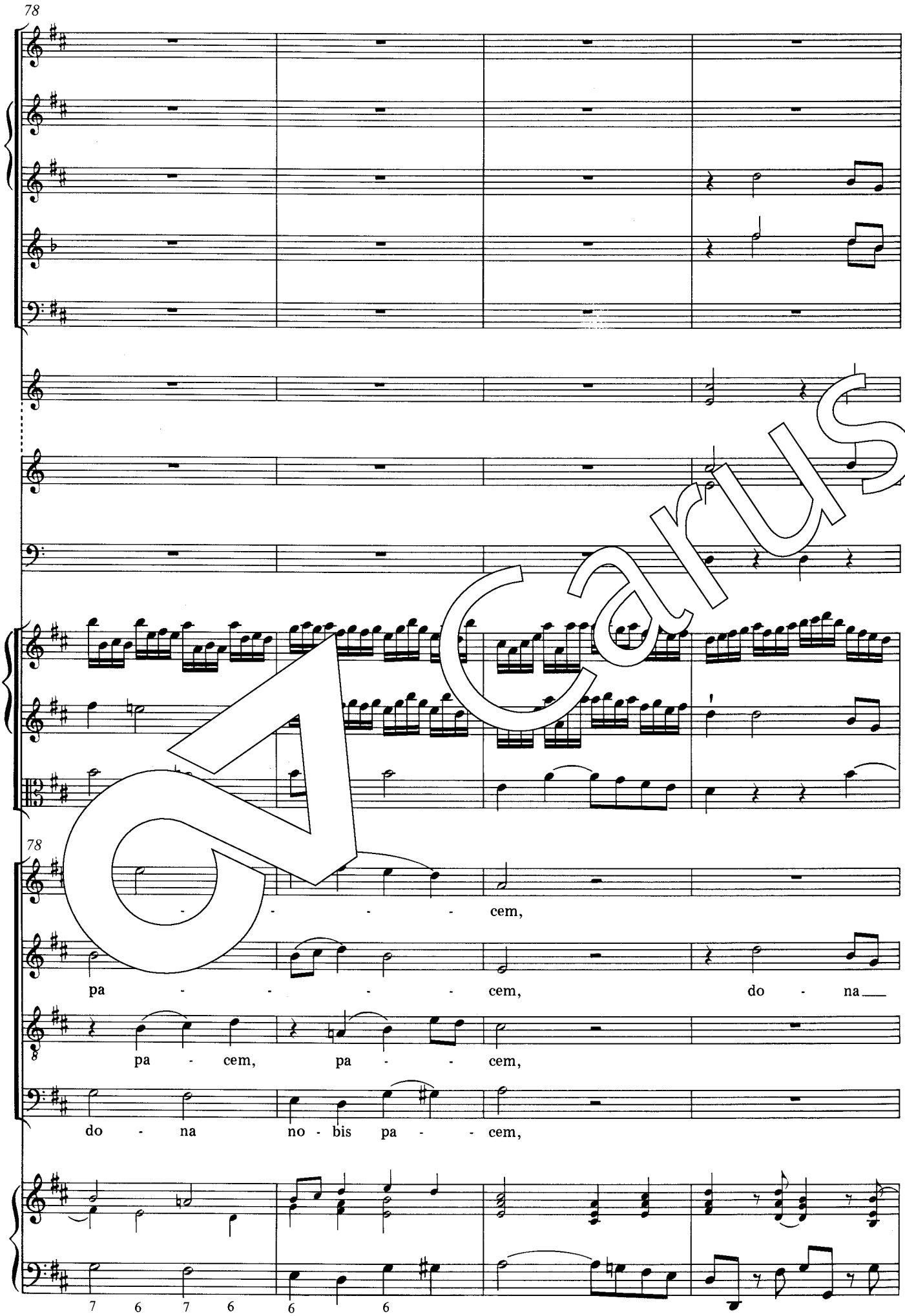
do - na no - bis pa - - - cem,

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

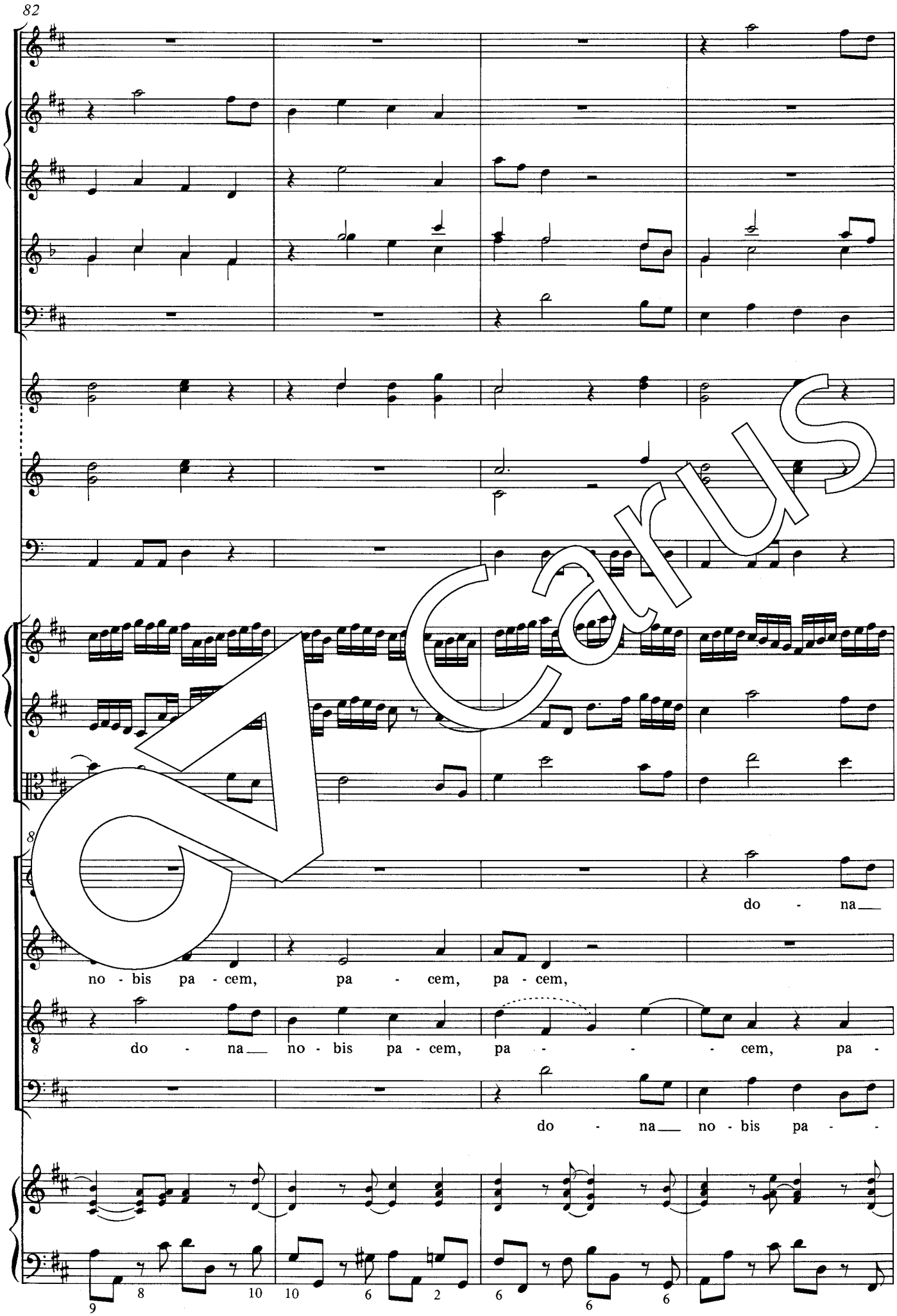
pa - - - - cem, do - na no - bis pa - - cem,

fz *fz*

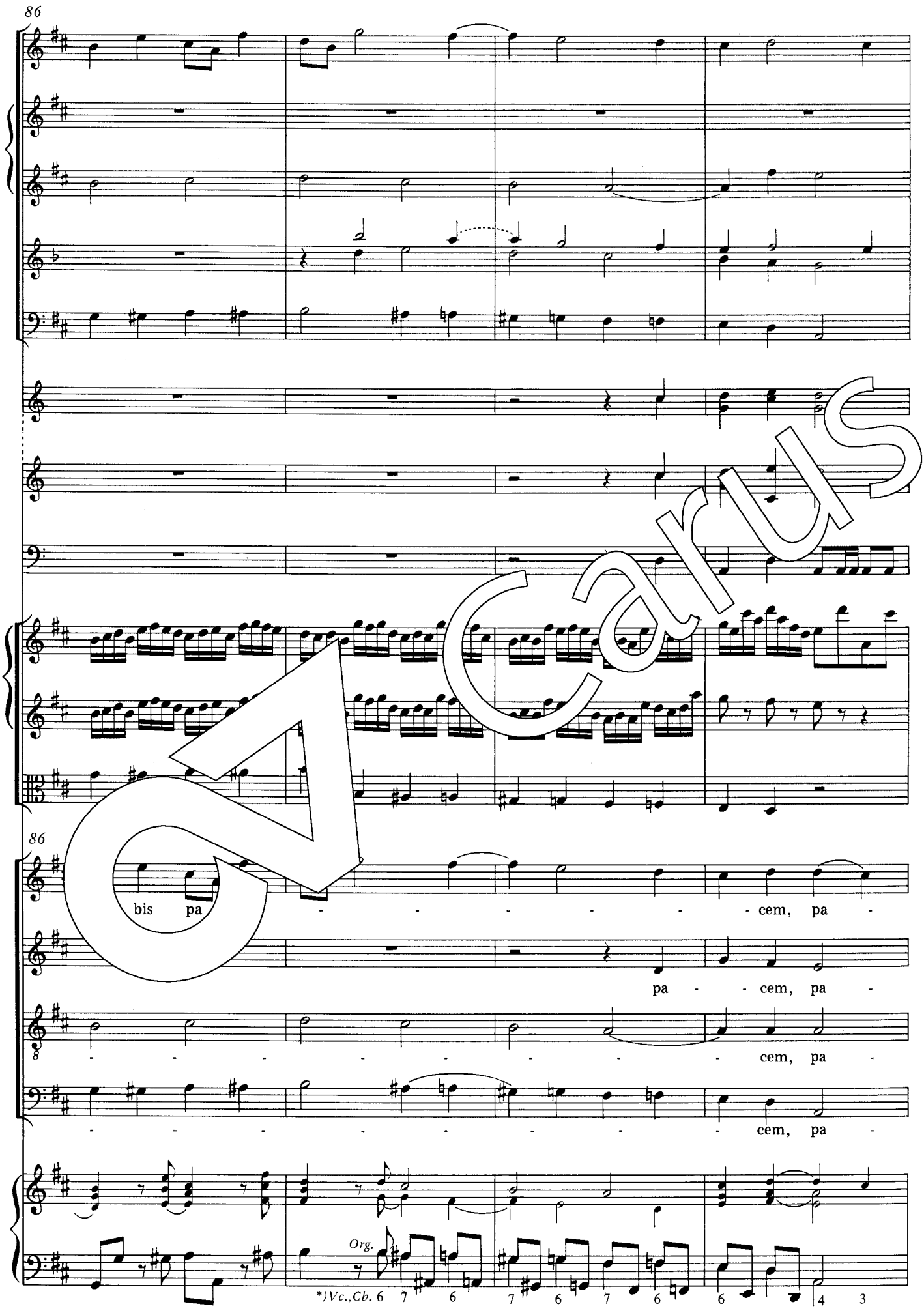
Carus



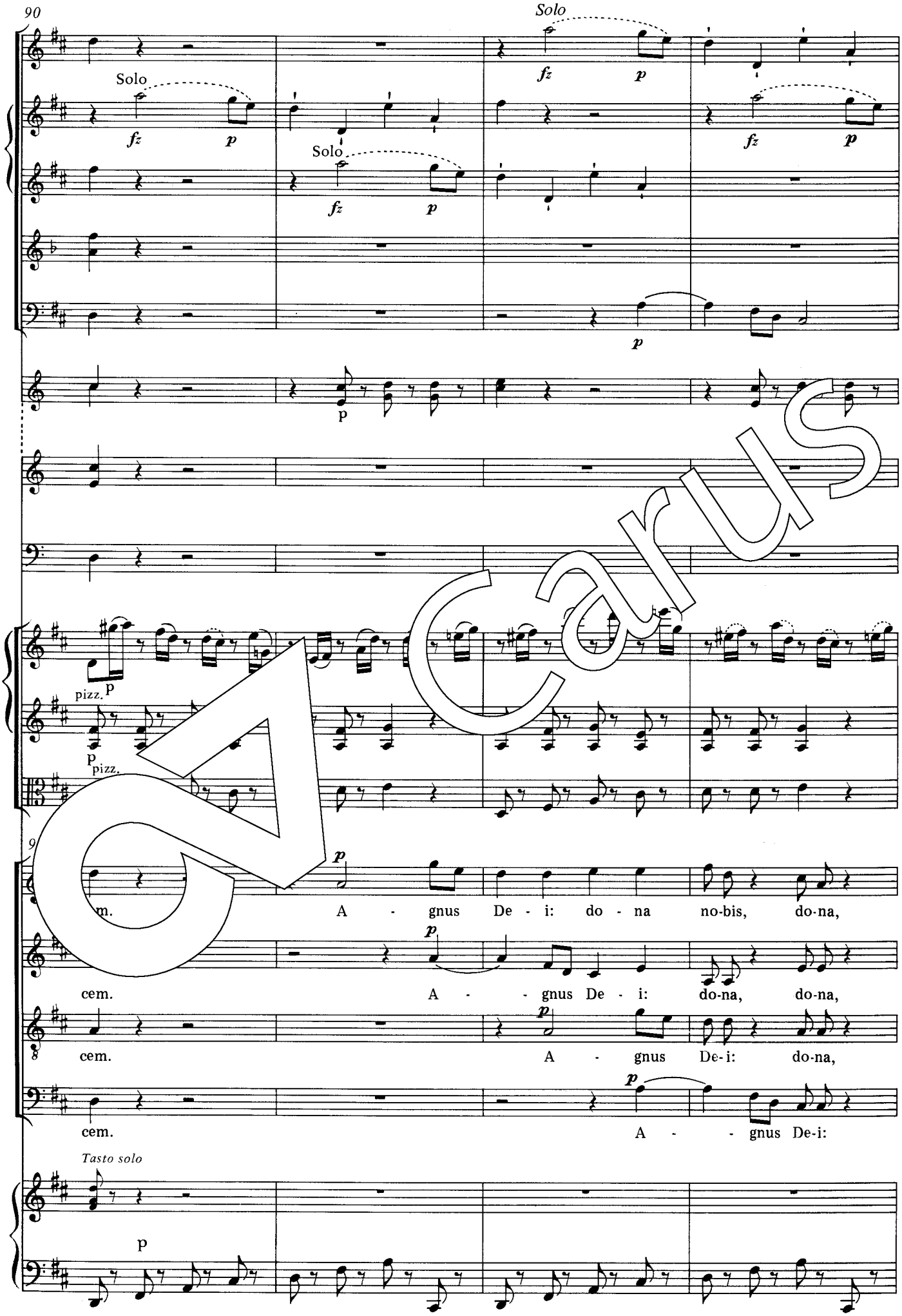
Carus


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

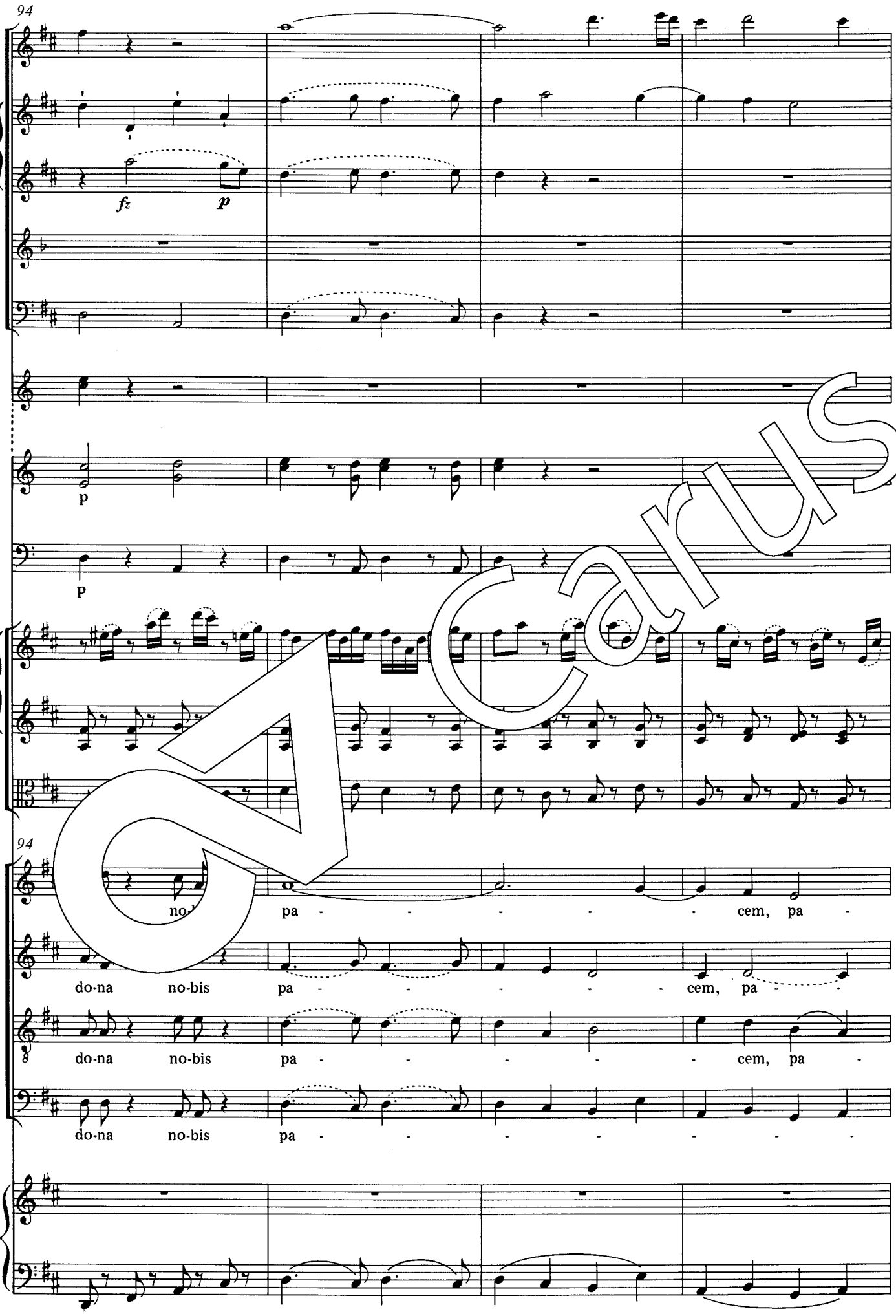
Carus



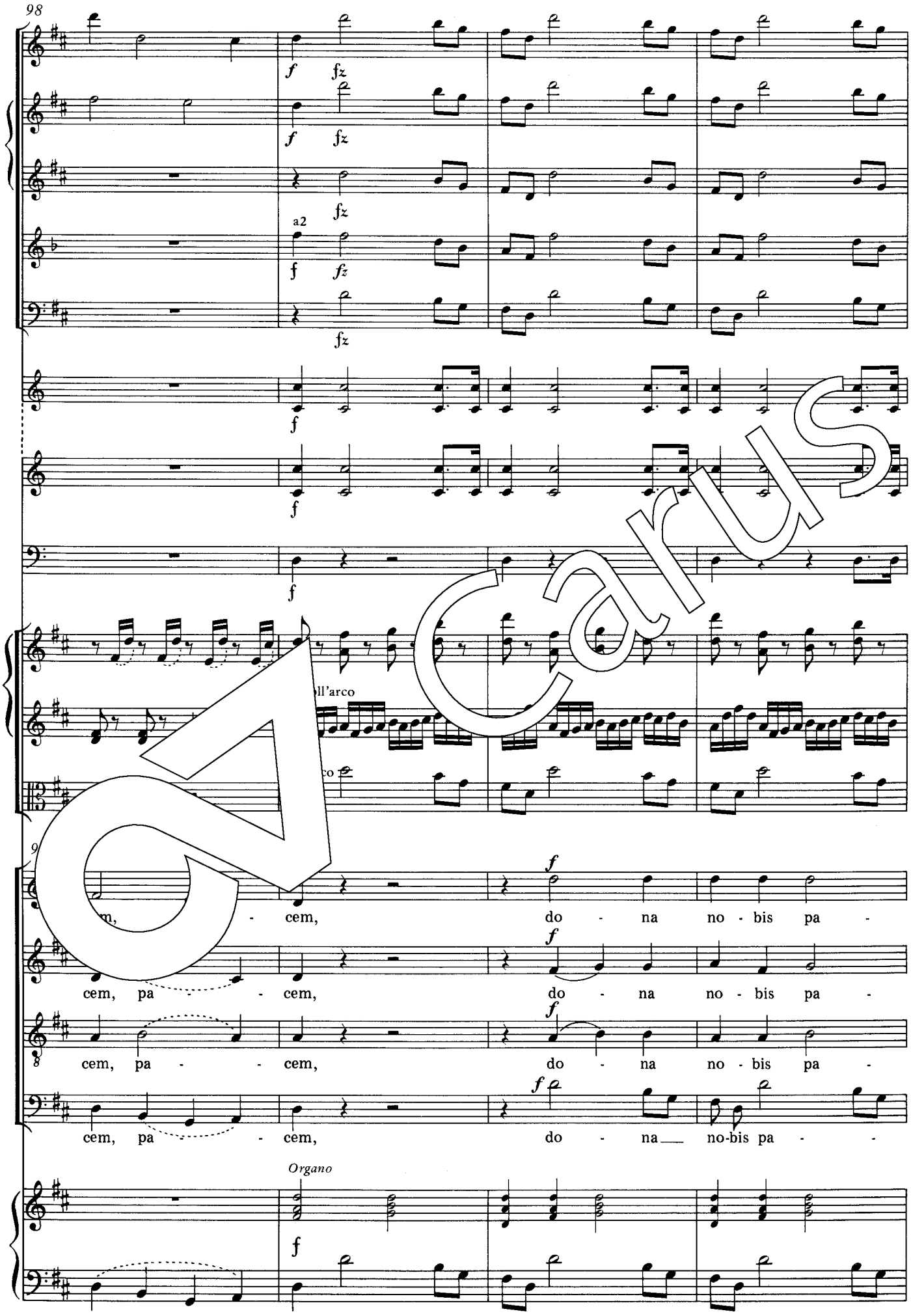
*) *Zur Fassung der Baßstimme siehe den Krit. Bericht*


90
Solo
fz
p
Solo
fz
p
Solo
fz
p
Solo
fz
p
p
p
pizz.
p
pizz.
9
p
m. A - gnus De - i: do - na no-bis, do-na,
p
cem. A - - gnus De - i: do-na, do-na,
p
cem. A - gnus De-i: do-na,
p
cem. A - - gnus De-i:
Tasto solo
p

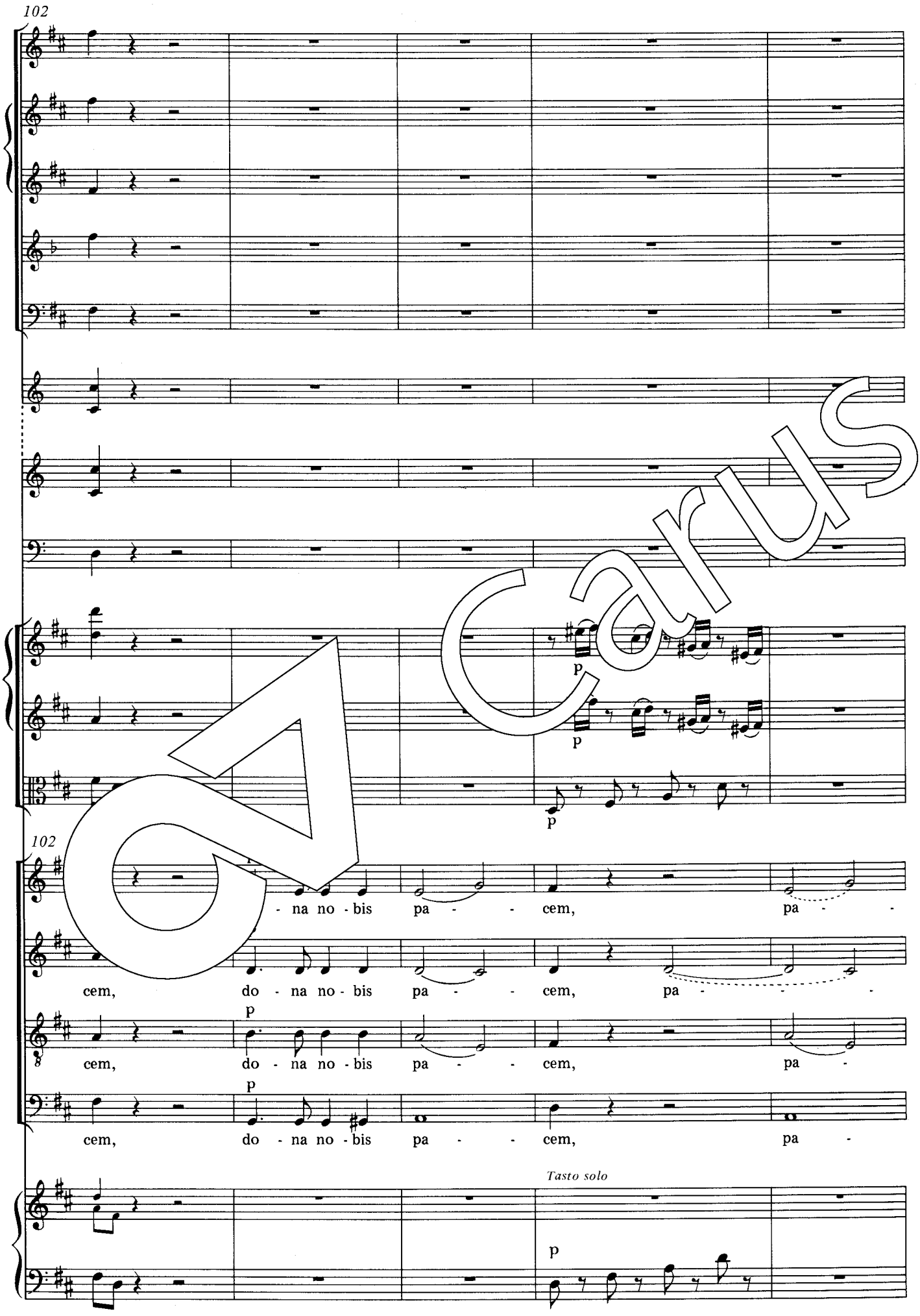
Carus


94
fz
p
p
p
94
no-
pa - - - - - cem, pa -
do-na no-bis pa - - - - - cem, pa - -
8
do-na no-bis pa - - - - - cem, pa -
do-na no-bis pa - - - - - - -

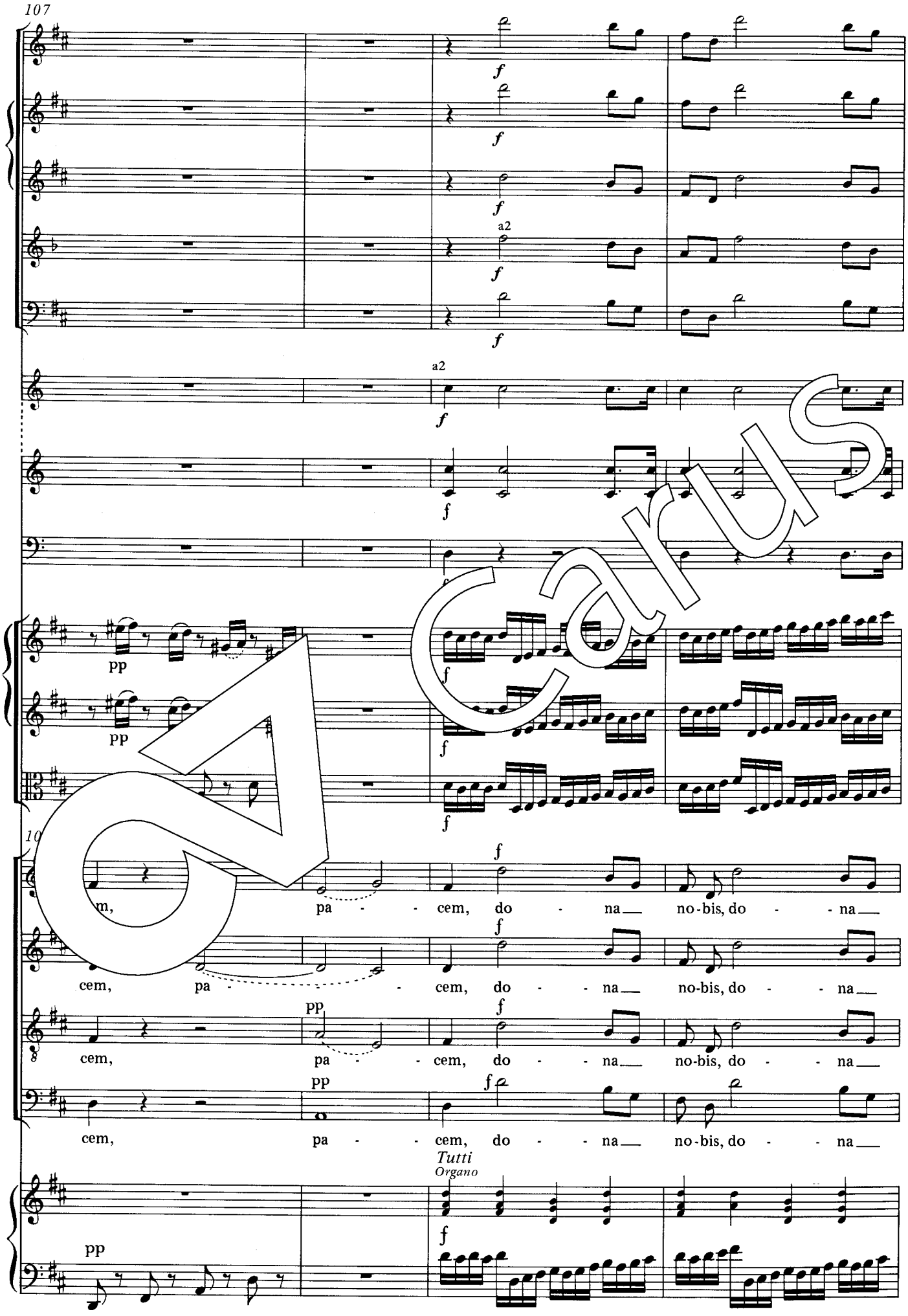
Carus


98
a2
ll'arco
co
cem, - cem, do - na no - bis pa -
cem, pa - - cem, do - na no - bis pa -
cem, pa - - cem, do - na no - bis pa -
cem, pa - - cem, do - na no-bis pa - -
Organo

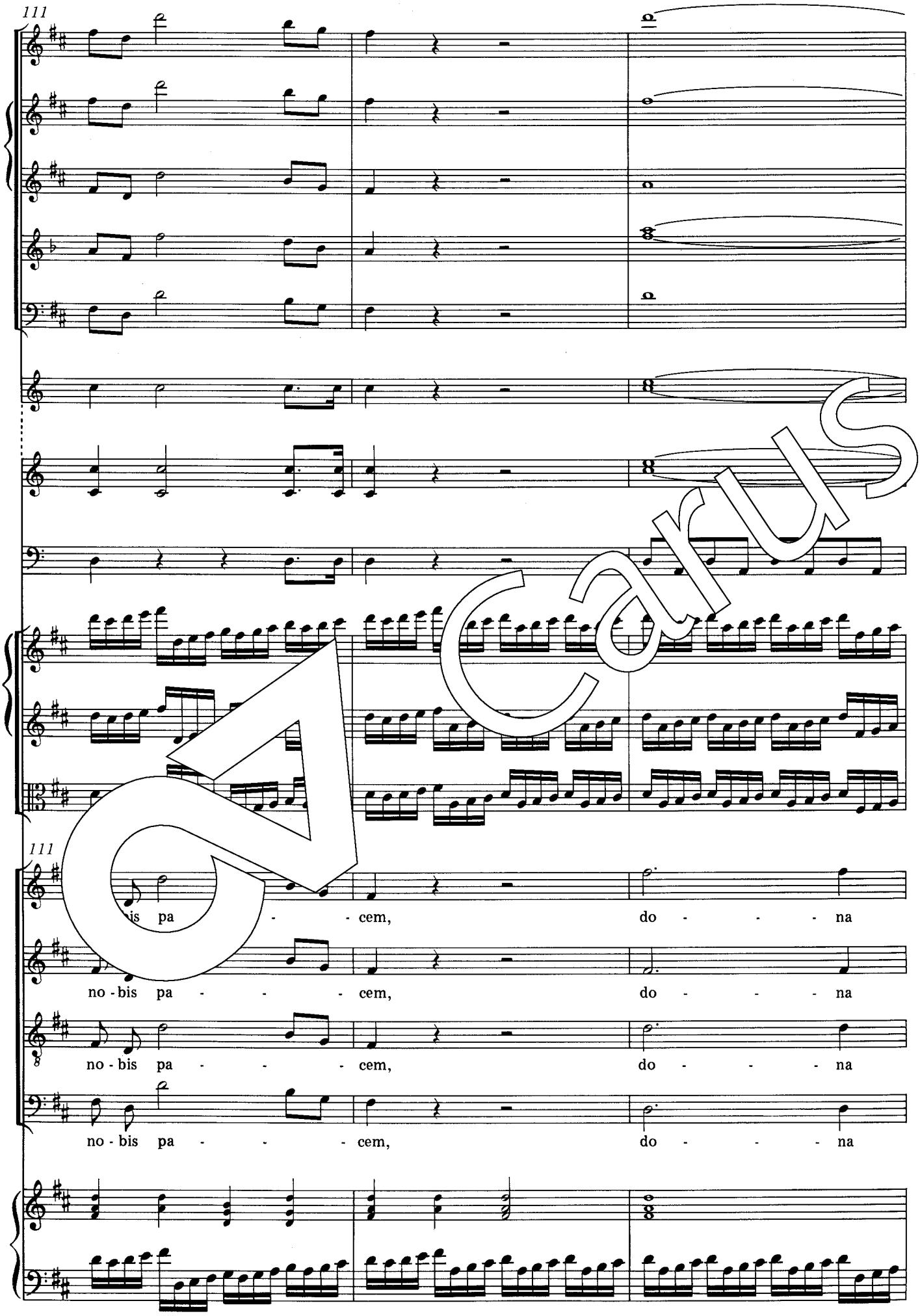
Carus


102
p
p
p
102
- na no - bis pa - - cem, pa - -
cem, do - na no - bis pa - - cem, pa - - -
p
cem, do - na no - bis pa - - cem, pa -
p
cem, do - na no - bis pa - - cem, pa -
Tasto solo
p

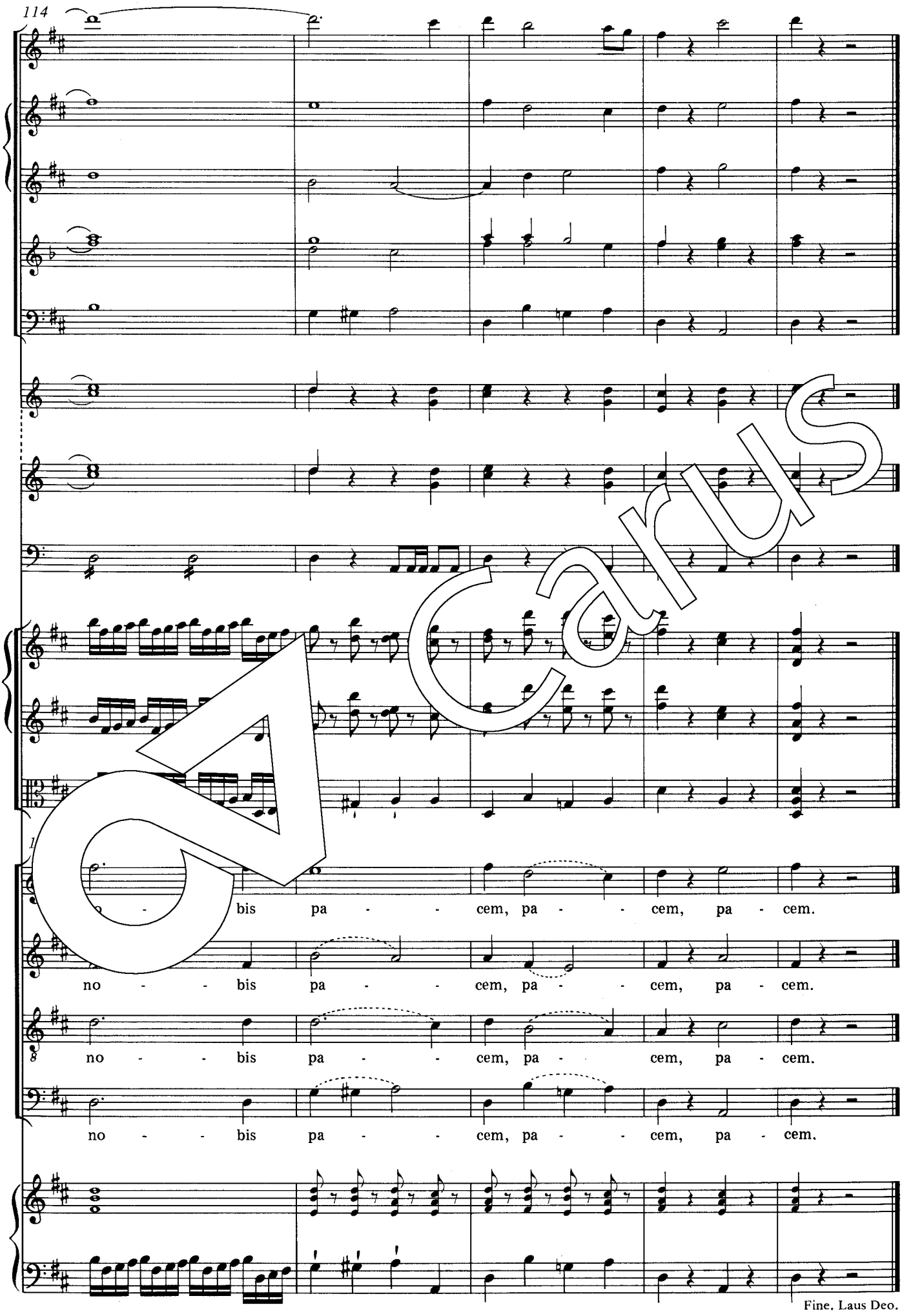
Carus


107
a2
a2
pp
pp
m, pa - - cem, do - na no-bis, do - - na
cem, pa - - cem, do - - na no-bis, do - - na
cem, pa - - cem, do - - na no-bis, do - - na
cem, pa - - cem, do - - na no-bis, do - - na
Tutti
Organo
pp

Carus


111
111
is pa - - - cem, do - - - - na
no - bis pa - - - - cem, do - - - - na
no - bis pa - - - - cem, do - - - - na
no - bis pa - - - - cem, do - - - - na

Carus


114
no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem.
no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem.
no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem.
no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem.
Fine. Laus Deo.
P654

Carus

I. Die Quellen

Als Grundlagen unserer Edition dienten die autographe Partitur und das authentische Eisenstädter Stimmenmaterial. Diese Quellen haben dem Herausgeber als Mikrofilm- bzw. Fotokopien zur Verfügung gestanden. Beide überliefern das Werk in zuverlässiger und relativ unproblematischer Weise.

Quelle **A**: Partitur-Autograph
(Wien, Österreichische Nationalbibliothek [A-Wn], *Mus. Hs.16.478*)

Der Band umfaßt 112 Seiten in nachträglicher Paginierung – das sind 14 autograph durchnumerierte Lagen zu je vier Blättern – im Querformat ca. 22,5 x 31,5 cm. Jede Seite ist mit 12 Liniensystemen rastriert, wobei Haydn die Systeme auf den Seiten 33, 106 und 111 zum rechten Rand hin von Hand verlängert hat (in den beiden ersten Fällen, um die bei der Niederschrift vergessenen Takte 136–137 des Gloria bzw. 7 des Agnus Dei nachträglich beizufügen; letzteren Fall, um die zwei Schlußtakte des Werkes derselben Seite unterbringen zu können). Der S. 70 ist durchgestrichen, da Haydn hier dem Credo irrtümlich ein zweites M wollt

Auf die erste Seit der Komponist led den Titel *Missa* geschrieb auf S. 2 an riginalen Beischrifte *Domini*, Datierung d Juli 1798 in Eisens Abbildung 1 ersich ken, daß Haydn vor da , über den ersten Takt aber *a tre* g t.

Die übrige auf folgenden Seiten: Gloria S. 17, Qui tollis S. am S. 37 (mit der Leerseite 48 am Schluß der 6. Papierlage), Credo S. 49 (autographer Hinweis *in canone* quer vor den Vokalsystemen), Et incarnatus S. 55 (direkter Anschluß), Et resurrexit S. 61 (Nachtrag von fremder Hand: *qui ex Patre Filioque procedit, geht ab* als Hinweis auf eine fehlende Textstelle, unten auf S. 65), Sanctus S. 75 (autographer Vermerk am linken Rand von S. 75: *NB: das Violoncello und / contra Baß gehen in / ersten 4 Tact mit dem Sing Baß.*; vgl. Abb. 2), Pleni S. 76 (direkter Anschluß), Benedictus S. 81, Osanna II S. 93 (direkter Anschluß; Leerseite 96 am Schluß der 12. Papierlage), Agnus Dei S. 97, Dona S. 102 (unten rechts auf S. 111 schreibt der Komponist: *Fine. Laus Deo. / 31. August.*; vgl. Abb. 3). Die letzte Seite ist wiederum unbeschrieben. Taktzählungen am Ende der Sätze stammen vom Komponisten, ebenso wie die Überschriften über den Ordinariumsteilen *Credo* und *Agnus Dei.*

Das oberste Notensystem jeder Seite ist unbeschrieben. Wenn Trompeten und Pauken vorübergehend aussetzen, sind deren Systeme ebenfalls leer geblieben. Für die in „alten" Schlüsseln notierten Singstimmen sind immer vier Systeme vorhanden, ohne daß längerfristig pausierende Stimmen durch Ganztaktpausen gekennzeichnet wären. Die Orgel hat durchgehend zwei Systeme; aus der Schlüsselung des unteren Systems ist hier zu folgern, welche tiefen Saiteninstrumente jeweils mitspielen sollen (Baßschlüssel: ohne Violoncello und Kontrabaß; Tenorschlüssel: ohne Kontrabaß; Alt- oder Violinschlüssel: Orgel allein). Solistische oder chorische Singstimmenbesetzung wird durch *S:* oder angezeigt, wobei dieselben Vermerke in der Regel gleichzeitig auch bei der Orgelstimme angebracht sind und dort als Registrierungshinweise gelten.

Bei gleicher Rhythmik sind meist nur eine oder zwei Singstimmen textiert. Violine II und Viola wurden gelegentlich nicht ausgeschrieben, sondern gehen als Verdoppelung bzw. Oktavierung mit Violine I und Instrumentalbaß. Der Dreivierteltakt wird sowohl durch $\frac{3}{4}$ wie nur durch **3** angezeigt. Die dynamischen Zeichen ***f***: und ***fz*** sind graphisch oft schwer voneinander zu unterscheiden, und auch die gewünschte Länge von Phrasierungsbögen läßt sich nicht immer eindeutig erkennen.

Insgesamt ist der Notentext gut lesbar und weitgehend fehlerfrei. Trotzdem sieht man, daß Haydn verschiedene Korrekturen vorgenommen hat – sowohl zur Verbesserung offensichtlicher Schreibfehler wie auch zur musikalischen Umänderung einiger Details. Viele der letztgenannten Änderungen haben keinen Eingang in das originale Stimmenmaterial (Quelle **B**) gefunden, sind also von Haydn erst nach dessen Abfassung vorgenommen worden. Dasselbe gilt für diverse Vortragszeichen, die der Komponist nachträglich der bis zuletzt in seinem Besitz befindlichen Partitur beigefügt hat (z.B. die Vortragszeichen der Violinen im Sanctus Takt 12ff.).

Quelle **B**: Authentisches Stimmenmaterial
(Eisenstadt, Schloß [Esterházysches Musikarchiv][A-Ee])

Das Aufführungsmaterial umfaßt folgende Stimmen: Clarino I, Clarino II, Clarino III, Timpano, Violino Primo (2x), Violino Secondo (2x), Viola, Soprano Concertato, Soprano 2do Solo, Soprano Ripieno (2x), Alto Concertato, Alto Ripieno (3x), Tenore Concertato, Tenore 2do, Tenore Tutti, Basso Concertato, Basso 2do Solo, Basso Tutti, Organo, Violoncello e Basso (4x), Flauto, Oboe I, Oboe II, Clarinetto I, Clarinetto II, Fagotto, Corno I, Corno II.

Es handelt sich um mehrschichtiges Material, für dessen Grundbestand Johann Elßler, Haydns persönlicher Vertrauter, als einer der Kopisten identifiziert ist. Einige der Dupliersstimmen stammen aus jüngerer Zeit. Die Eisenstädter

Aufführungstradition wird aus dem Vorhandensein der Holzbläser- und Hornstimmen, die vermutlich von J. N. Fuchs nachkomponiert worden waren, deutlich (trotzdem enthält die Orgelstimme nach wie vor die von Haydn stammenden obligaten Partien).

Abweichend von Quelle **A** ist der Generalbaß vollständiger beziffert; außerdem werden die staccato-Punkte hier manchmal als Keile wiedergegeben (z.B. im Benedictus, Violine I Takt 57). Wie erwähnt, bietet das Stimmenmaterial noch die ursprüngliche Lesart solcher Partien, die Haydn im Autograph nachträglich revidiert hat; dort später ergänzte Vortragszeichen fehlen ebenso. Andererseits sind aber zahlreiche dynamische Angaben, Bögen oder Artikulationszeichen vorhanden, die in Haydns Urschrift fehlen.

Weitere Quellen

Angesichts der durch die Quellen **A** und **B** hinreichend abgesicherten Überlieferung bestand kein zwingender Anlaß, weitere ältere Manuskripte oder etwa den 1803 bei Breitkopf erschienenen Erstdruck dieser Messe zum Vergleich heranzuziehen (zumal der Erstdruck ohnehin einen ganz anderen Holzbläsersatz enthält). Für das weitere Studium sei jedoch auf die 1962 von H. C. Robbins Landon herausgegebene Taschenpartitur verwiesen (Eulenburg-Ausgabe 995), in deren Einleitung noch andere Quellen erörtert werden, die im Notentext aber nicht sehr gewissenhaft ist. Weit zuverlässiger erweist sich die von Günter Thomas im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe vorgelegte Partitur (Reihe XXII, Bd. 3, München-Duisburg 1965; führliche Kritische Bericht hierzu erschien sep

II. Zur Edition

Unsere Ausgabe gibt die Messe ein in ihrer Originalbesetzung enthält aber alls die nachkomponierten Bläserstimmen gemäß der Eisenstädter Überlieferung etwas kleinerem Notenstich, durch eine gestrichelte Einzungslinie von den originalen Instrumenten abgesetzt, im oberen Teil der Partitur. Die Wiedergabe der nicht von Haydn stammenden Bläserstimmen beruht allein auf Quelle **B**, während Quelle **A** ansonsten die maßgebliche Editionsgrundlage darstellte; Abweichungen von dieser Regel geben die Einzelanmerkungen Auskunft.

Zu den nicht weiter gekennzeichneten Selbstverständlichkeiten bei der Übertragung der Quellen gehörte es, die durch colla-parte-Devise angezeigten Instrumentalstimmen auszuschreiben, die Orthographie zu modernisieren (unter Beibehaltung der Wortformen *coelum* und *Osanna*), die Textunterlegung insgesamt zu vervollständigen, für Chor und Generalbaß nur „neue" Schlüssel zu verwenden sowie einige rhythmische Notierungsweisen, die Balkensetzung und die Halsung prinzipiell zu vereinheitlichen und fehlende Ganztaktpausen zu ergänzen.

Ferner gelten die folgenden Grundsätze: Alle Klartextangaben und dynamischen Marken, die dem Quellenbefund entsprechen, stehen gerade (Tutti, **p**), während Zusätze des Herausgebers durch Kursive angezeigt sind (*Tutti*, ***p***); dies gilt ebenfalls für die Trillerzeichen. Hinzugefügte Noten und Pausen, sofern es sich nicht um die oben erwähnten Ganztaktpausen handelt, erscheinen im Kleinstich. Damit wird auch der Unterschied zwischen der originalen Orgel-Oberstimme (Normalgröße) und der Generalbaßaussetzung (Kleinstich) deutlich. Hinsichtlich der Akzidenziensetzung ist festzustellen, daß Vorzeichen nach den Gepflogenheiten der Quellen bei gleichen Noten hinter einem Taktstrich weiter gelten; sie wurden in der vorliegenden Ausgabe ohne Anzeichnung nochmals gesetzt. Stillschweigend entfallen hingegen demgegenüber die meisten sonstigen Akzidenzien, die in den Quellen innerhalb desselben Taktes wiederholt wurden. Ansonsten sind die von Herausgeber gesetzten Vorzeichen klein gedruckt. Weitere im Kleinstich zu erkennen sind ergänzte Balken, Notenhälse, Fermaten oder Vortragszeichen (Keile, Staccatopunkte, Tenutostriche etc.); hinzugefügte Bögen sind gestrichelt.

Die hier dargelegte kritische Kennzeichnung gilt auch, wenn z.B. ein Vortragszeichen oder Klartextangaben, die in Quelle **A** fehlen und deswegen als Herausgeberzutaten deutlich gemacht sind, durch den Befund von Quelle **B** bestätigt werden. In solchen Fällen wird deren Vorhandensein in der Nebenquelle aber unter den Einzelanmerkungen angezeigt. Dies gilt nicht für die Bezifferung des Generalbasses, die grundsätzlich Quelle **A** folgt.

Es wurde schon angesprochen, daß Haydn für die Vokalstimmen stets vier Systeme bereitgestellt hat. Der besseren Übersichtlichkeit halber sieht unsere Edition im Kyrie, zu Beginn des Gloria und im Qui tollis für den Solosopran bzw. den Solobaß je ein separates System vor. Da auf diese Art die Unterscheidung zwischen Solo- und Chorstimmen eindeutig ist, konnten die Verweise der Quellen auf den Wechsel von *Solo* zu *Tutti* in den genannten Abschnitten entfallen.

Offensichtliche spätere Nachträge in den hinzukomponierten Bläserstimmen von Quelle **B** wurden – soweit sinnvoll – ohne weiteren Nachweis übernommen. Dies betrifft vor allem richtige dynamische Angaben.

Carus

III. Einzelanmerkungen

In diesem Abschnitt werden alle nennenswerten Abweichungen zwischen Quelle A (bei den nachkomponierten Bläserstimmen: Quelle B) und der vorliegenden Ausgabe aufgelistet, sofern sie nicht aus den dargelegten Editionsprinzipien zu erklären sind. Darüber hinaus gibt die folgende Zusammenstellung Auskunft über solche Einzelheiten, die auf Grund ihres Fehlens in Quelle A als Herausgeberergänzungen markiert, in Quelle B jedoch vorhanden sind (unter Umständen aber nur in einer der Duplierstimmen). Wenn bei den Angaben zu paarig verwendeten Instrumenten keine Differenzierung nach I oder II erfolgt, gilt die jeweilige Feststellung für beide.

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Cb = Contrabbasso, Clar = Clarino, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Fag = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, Org = Organo, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino.

Zitierweise: Takt Stimmensigle Zeichen im betr. Takt (Note oder Pause) / Quelle: Lesart.

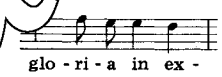
1. Kyrie eleison

Instrumentenvorsatz Clar / Quelle A: *2 Clarini*
1 Clar 1 / Quelle A: *a tre*
1 Bc 1 / Quelle B: forte
2 Vl II, Bc 1 / Quelle B: mit Keil
4 Clar I, III 4-7 / Quelle B: mit Keilen
5 Org (oberes System) 1 / Quelle A: Augmentationspunkte fehlen
6 Clar I 4-7 / Quelle: mit Keilen
6 Vl II 1 / Quelle B: mit Keil
6-10 Bc / Quelle B: vollständig mit Keilen
10-12 Clar II / Quelle B: ebenfalls ausgeschrieben
16 S, A, T, B 1 / Quelle B: Die Tutti-Besetzung wird aus dem Stimmenmaterial ersichtlich.
19 Vl II, Va 2-3 / Quelle B: mit Keilen
19 Vc/Cb 3 / Quelle B: mit Keil
20 Vc/Cb 1 / Quelle B: mit Keil
22-26 Org / Quelle B: Hier und an den Parallelstellen stehen am Taktanfang immer zwei Achtelnoten.
23, 25, 27 Ob I, II 1 / Quelle B: *fz* nachgetragen
27 A, T, B 1-2 / Quelle B: mit Bogen
33 Clar III, Timp 1 / Quelle B: forte
33 S Solo / Quelle B: Erstfassung

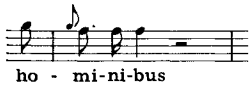
39 Bc 2 / Quelle A: Achtel
40 Va 3 / Quelle A: Viertel
50 Vl I, II / Quellen A, B: Bogen nur 1-2?
50 S 1-2 / Que
50 Bc 1 / Q
55-58.2 O
57 Vc/C
62 Vl II
63 S 1-
71-73.2
ständig
73 Org
76 T 2-3
77 Clar I, II
77 Va 1 / Qu
77 S 2-3 / Quelle
78 B 1-3 / Quelle B: mit Bogen
80 Org 1 / Quelle B: piano nachgetragen
81-82 Vc/Cb / Quelle B: Eine der Dubletten läßt die Unterstimme vom Vc mitspielen.
84 Vl II 1-2 / Quelle B: mit Keilen
86 Vc/Cb 1-2 / Quelle B: mit Bogen
89 Vl I 1-2 / Quelle B: mit Keilen
92 Clar I / Quelle A: *a due*
93 Vl I, II 4 / Quelle B: mit Keil
94 B 1 / Quellen A, B: f statt d
95 Clar 3 / Quelle A: Viertelpause fehlt
98 Timp 3 / Quelle A: Viertelpause fehlt
102 Bc 2-3 / Quelle B: mit Keilen
106 Ob II / Quelle B: Bogen 1-3
110 Va, S 1-2 / Quelle B: mit Bogen
113 Vl I 1-3 / Quelle B: mit Bogen
113 Va I / Quelle A: Augmentationspunkt fehlt
116 Vl II, Va, Vc/Cb 1 / Quelle B: forte nachgetragen
116 Org (Oberstimme im unteren System) 1 / Quelle A: Augmentationspunkt fehlt
116-120 Vc/Cb / Quelle B: Eine der Dubletten verteilt die im unteren System stehenden Stimmen auf Vc und Cb.
118-119 Clar / Quelle B: mit Überbindung
120-122.2 Org (oberes System) / Quelle B: Artikulation und Phrasierung vollständig
121 B 1 / Quelle A: Augmentationspunkt fehlt
122 Org (oberes System) 3-4 / Quellen A, B: Doppelgriff auf Zählzeit 2 als Viertelnote, dann Viertelpause
123 Vl II 1-2 / Quelle B: mit Bogen
124 Va, A, B, Bc 1-2 / Quelle B: mit Bogen
125 B 1-6 / Quelle B: mit Bogen
126 Clar 1 / Quelle A: Augmentationspunkt fehlt
129 Vl I 8 / Quelle B: mit Keil
129-130.2 A / Quelle A: Ganzepause und zwei Viertelpausen fehlen
130 Vc/Cb 1-2 / Quelle B: mit Bogen
131 T 1-2 / Quelle B: mit Bogen
132 Vc/Cb 2 / Quelle B: piano
133 Vl I 1-2 / Quelle B: mit Bogen
133-134.1 Vc/Cb / Quelle B: mit Keilen
138 Clar III / Quelle B: mit Keilen
138 Clar III / Quelle B: Pause bis 152
143 T, B 1-3 / Quelle B: Pausentakt! Einsatz erst in 144 (Erstfassung?)
147 Org (oberes System) 3 / Quelle B: mit Triller
148 und 149 Vl I, II, Va, Vc/Cb 2 / Quelle B: jeweils *fz*
148 und 149 S 1 / Quelle A: jeweils ohne Augmentationspunkt
152 Va 1 / Quelle B: piano (nicht schon in 151)
153 Clar / Quelle B: Die Besetzung *a 3* geht aus dem Stimmenmaterial hervor.
158 A 1 / Quelle A: Augmentationspunkt fehlt

2. Gloria in excelsis Deo

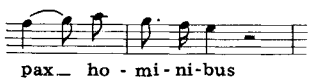
3 Clar 1 / Quelle A: *a due*
3 Clar I, II, Timp, S / Quelle B:
3 A 1 / Quelle / Die / Besetzu / wird aus dem Stimmenmaterial ersichtlich.
4 B 1-3 / Quelle B: mit Boge
5 Vl I 7 / Quelle B: mit Keil
5 S Solo / Quelle B: tfassu



9 Clar I, II, Timp 1 / Quelle B: forte
10 Clar I 2-3 / lle B: mit Bogen
Vl I 5 / A: Vorschlag als Achtelnote
Quelle B: mit Bogen
12 Vl II 8 / Quelle A: Achtelpause fehlt
13 Ob II 1 / Quelle B: h^1 statt g^1
14 Vl I 5 / Quelle A: Vorschlag als Achtelnote
14 S, A, B 1-3 / Quelle B: mit Bogen
14 A 5-6 / Quelle B: mit Bogen
14 Bc 6 / Quellen A, B: Bezifferung $\frac{5}{3}$ bereits hier
15ff. Vl I / Quellen A, B: Die Phrasierung liest sich vielfach als (auch an den Parallelstellen).
15 Vl I 5-8 / Quelle B: mit Bogen
15-16 Bc / Quelle B: mit Überbindung
17 Vl I 5-8 / Quelle B: mit Bogen
17 Vl II 1 / Quelle A: Achtelnote mit Achtelpause
18 Vl I 1-4 / Quelle B: mit Bogen
18 Vl II 1 / Quelle A: mit Keil
18.4-19 T Solo / Quelle B: Erstfassung



22 Vl I 1-4 / Quelle B: mit Bogen
23.3-24 T Solo / Quelle B: Erstfassung



24 T Solo 1 / Quelle A: ohne Vorschlagsnote
28 Vl I 5-8 / Quelle B: mit Bogen
32 Vc/Cb 8 / Quelle B: mit Keil
33 Vc/Cb 1 / Quelle B: mit Keil
34 Vl I, II, Vc/Cb 1 / Quelle B: mit Keil
35 Vl I, II 8 / Quelle B: mit Keil
35 Vc/Cb 1 / Quelle B: mit Keil
36 Vl I, II 1 / Quelle B: mit Keil
36 Vc/Cb 1, 4-5, 8 / Quelle B: mit Keilen
37 Vc/Cb 1 / Quelle B: mit Keil
41 T 1 / Quelle A: Augmentationspunkt fehlt
42 Org (oberes System) 4-5 / Quelle B: mit Keilen
42 Vl II 4-5 / Quelle B: mit Keilen
42 Vl II 6 / Quelle B: *fz*
42 Va 2-3, 4 / Quelle B: mit Bogen und Keil
42 Org (beide Systeme) 6-8 / Quellen A, B: Bogen über drei Achtelnoten
43 Vl II 5, 8 / Quelle B: mit Keilen
43 Va 1 / Quelle B: mit Keil

Carus

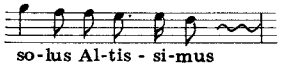
43-45 Va 2, 6 / Quelle B: jeweils *fz*
43 Org 1 (unteres System) und 4 (oberes System) / Quelle B: mit Keilen
44 Vl II 1 / Quelle B: mit Keil
44-45 Vl II 2, 6 / Quelle B: jeweils *fz*
44 Bc 1, 5 / Quelle B: mit Keilen
44-45 Org (oberes System) / Quellen A, B: *Segue* (also nicht ausgeschrieben)
45 Va, Vc/Cb 1, 5 / Quelle B: mit Keilen
45 T 3 / Quelle A: forte
46 Cor I 2 / Quelle B: d^2 statt g^2 (Quintparallelen!)
48 Vl I 6 / Quellen A, B: cis^2 statt d^2
59 A 5-6 / Quelle B: mit Bogen
60 Vl I 1 / Quelle A: forte (durchgestrichen?)
60 Vl II 1 / Quellen A, B: forte bereits hier
60 Va 3 / Quelle B: forte nachgetragen
64 Vl I 3 / Quelle A: Achtelpause fehlt
64-65 Org (oberes System) / Quelle A: Phrasierungsbogen über beide Takte
64-65 und 65-66 Org (oberes System) / Quelle B: jeweils mit Überbindung der Oberstimme
67 Vl I 2-7 / Quelle B: mit Bogen
68 S 7 / Quelle A: h^1 statt ais^1
71 Timp, B 1 / Quelle B: forte
72 T 3-4 / Quellen A, B: mit Achtelbalken
72 B 1-3 / Quelle B: mit Bogen
73 Vl II 8 / Quelle A: Achtelpause fehlt
74 Clar I 1-4 / Quelle B: mit Bogen
76 Vl I 5 / Quelle A: Vorschlag als Achtelnote
76 S 5-6 / Quelle B: mit Bogen
76 A, B 1-3 / Quelle B: mit Bogen
79.3-82.1 Vl II / Quelle B: Bögen nur Oberstimme
80 B 4 / Quelle A: Halbepause fehlt
81 T 1 / Quelle A: Vorschlag als Viertelnote
81-82 Org (unteres System) / Quelle B: mit Überbindung
82-83 Ob II / Quelle B: Bogen bis 83.1
87.1-88.2 Vl I / Quellen A, B: durchgehender Bogen
91 T 2 / Quelle A: nochmals *Solo*
95 Va 1-3 / Quelle A: Bogen (Edition nach Quelle B)
97 Org 1 / Quelle B: *Organo*
98 S, B 2 / Quelle B: forte
103.3-104.1 Bc / Quelle B: mit Keilen

3. Qui tollis

106 Vl II, Va 1 / Quelle A: Augmentationsp[unkt] fehlt
106 Vl II, Va 1 / Quelle B: *ff*
106 Bc 1 / Quellen A, B: forte statt
109-113 Org: Nach Quelle B ist je[weils] [Ach]telnote am Taktanfang
spielen (wie Cb), anders als [an] [Par]allelstellen 129-133 und
151-154.
111 Vl I 3 / Quelle B[:]
112 Vl II 5-9 / Quelle [B:] [mit] Bogen
112 B 5-6 / Q[uelle B:] mit Bogen
119 Vl I [2] statt *fz* (Quelle
123 S, [B] Besetzung [wird] aus dem Stimmenmaterial
12[8] Quelle B: mit
12[9] und 151-155 Vc/Cb [Di]fferenzierung der Baß-
sti[mmen] aus dem Stimmen[ma]terial [ist] auch für 164-170).
13[1] 2 / Quelle B: Acht[elpause] nachg[etragen]
13[2] Quelle B: mit K[eil]
13[3] eres System) 6 B: mit Keil
135 [Quel]le B: *Tutt*[i] [Nachtrag piano
137, 1[39] 4-5, 6 / Quelle B: jeweils mit Bogen und Keil
141 T 6 / Qu[elle] sung b statt g
147 Vl I, Va, Bc 1 / Quelle A: Ob es sich bei dem beigefügten Zeichen wirklich um einen Tenutostrich handeln soll, ist nicht ganz eindeutig; in Quelle B steht kein derartiges Zeichen.
154 Vl II 1-2 / Quellen A, B: ursprünglich f^1-e^1 (ohne Auflösungszeichen vor e^1, mit Phrasierungsbogen)
154 B 2 / Quelle B: forte nachgetragen
155 T, Vc/Cb 1-2 / Quelle B: mit Bogen
157 T 1-2 / Quelle B: mit Bogen
165 B 2 / Quelle A: nochmals piano
166 Org (oberes System) 3-4 / Quellen A, B: als Sechzehntelnoten notiert
168 Vl I 6 / Quelle A: Achtelpause fehlt
168-169 A / Quellen A, B: irrtümlich übergebunden
170 Va, A 1 / Quelle A: Augmentationspunkt fehlt
170 T, B 1 / Quelle B: mit Fermate

4. Quoniam tu solus Sanctus

173 T, B 1 / Quelle B: Die Tutti-Besetzung wird aus dem Stimmenmaterial ersichtlich.
174 A 1-3 / Quelle B: mit Bogen
174 A 4 / Quellen A, B: fis^1 statt g^1
175 S Solo 1-7 / Quelle B: Erstfassung



176 Va 1 / Quelle B: forte
178 S 5-6 / Quelle B: mit Bogen
179 Clar I, II, Bc 1 / Quelle B: forte
180 Vl I 5 / Quelle A: Vorschlag als Achtelnote
180 S 3-4 / Quelle A: mit Achtelbalken
184 Vl I 5 / Quelle A: Vorschlag als Achtelnote
186 Vl I 8 / Quelle B: mit Keil
192-224 Clar / Quelle A: jeweils nur mit einem Hals geschrieben (Besetzung *a 2* geht aber aus Quelle B hervor)
192 Vc/Cb 1-8 / Quelle B: mit Keilen
197 B 2-3 / Quelle B: mit Bogen
207-209.5 B / Quelle A: ohne Textunterlegung
224 Vl I 1 / Quelle A: Halbepause fehlt
224 Timp 3 / Quelle A: Viertelpause fehlt
226 T 5 / Quelle A: Vorschlag als Achtelnote
227 Org 3 / Quelle B: *Organo*
228 Org 5 / Quelle A: ohne Schrägstrich bei der Bezifferung
231 Vl I 1-4 / Quelle A: Sehr flüchtig angedeuteter Bogen unter der ersten Achtelnote; Einrichtung gemäß Parallelstelle im Gloria Takt 15ff. Auch in den anschließenden Takten ist die Phrasierung nicht immer eindeutig (ebensowenig in Quelle B).
231 Org 1 / Quelle B: *Tasto solo*
233.3-237.1 Vl II / Quelle B: jeweils mit oberem Bogen
234 Vl I 1-4 / Quelle B: mit Bogen
235 Vl I 5-8 / Quelle B: mit Bogen
236 Vl I 1-4 / Quelle B: mit Bogen
236.3-237.1 Va / Quelle B: mit Bogen
238 Va 3 / Quelle A: mit Keil
241 Bc 1 / Quellen A, B: *Tasto* (weg[en] [Ü]bersen wegen [dem] Solost[imme]
242 Vl I 5-8 / Quelle B: mit B[ogen]
243 Vl I 1-4 / Quelle B: m[it] B[ogen]
245 Vl I 5-8 / Quelle B: n[ur] gen
247 Clar I 2 / Quelle A: *1ma*
247 Va 1 / Qu[elle] forte be[reits] hier
[2]49 B / Que[lle] A: B[ogen] 1-2 st[att] 3-4 (Quelle B: 1-2 und 3-4)

5. Credo in unum Deum

1 Clar I, II, Timp, Vl II 1 / Quelle B: forte
7 Clt I, II 3 / Que[lle] statt b^1
8 und 9 S, A, T, B 1 / Quelle B: Die Tutti-Besetzung wird aus dem Stimmenmaterial ers[ichtlich].
9 T 1-2 / [Quel]le B: mit Bogen
[10] Quelle B: mit Bogen
11 Clar 2 / Quelle A: Halbepause fehlt
15 Bc / Quellen A, B: Bezifferung irrtümlich $\begin{matrix}345\\123\end{matrix}$ unter der punktierten Halbenote
19 T 1-2 / Quelle B: mit Bogen
20 B 1-2 / Quelle B: mit Bogen
32 Clar 2 / Quelle A: Halbepause fehlt
44 B 1-2, 3-4 / Quelle B: mit Bögen
46 Vl II 2-3 / Quellen A, B: Bogenlänge unklar
47 B 1-2 / Quelle B: mit Bogen
52 T 1-2 / Quelle B: mit Bogen
53 B 1-2 / Quelle B: mit Bogen
54 T 1-2 / Quelle B: mit Bogen
55 A, B 1-2 / Quelle B: mit Bogen
56 Clt I 1-3 / Quelle B: Bogen nachgetragen
70 Vl I 8 / Quellen A, B: gis^2 statt h^2
71 Vc/Cb 3 / Quelle B: mit Keil
72 Vc/Cb 1-2 / Quelle B: mit Bogen
73 Clt II 3 / Quelle B: e^2 statt b^1
75-77 Clar I, II / Quelle B: Überbindung 75-76 und nicht 76-77. Dasselbe gilt für Cor I, II (die Hörner wurden in der Edition an die Lesart der Trompeten von Quelle A angeglichen).
77 T 1 / Quelle B: mit Fermate
80 A 1-2 / Quelle B: mit Bogen
81.2-83.2 Va / Quelle A: Stimme von anderer Hand nachgetragen
82 A, T 1-2 / Quelle B: mit Bogen

6. Et incarnatus est / Crucifixus

84-85 Vl I, II, Va, Bc: Einige der forte-Zeichen können in Quelle A als *fz* gelesen werden (so schreibt Quelle B *fz* für die Va in 85.3). Dasselbe gilt für 89.1.
91 Va / Quellen A, B: Bogen nur 3-4
100 Va 4 / Quelle B: mit Keil
102 A, T, B 1 / Quelle B: Die Tutti-Besetzung wird aus dem Stimmenmaterial ersichtlich; außerdem forte im Baß.
104 Va 1-6 / Quelle A: Notation (in Quelle B:)
105 T 4 / Quelle A: Achtelnote fehlt

Carus

107 Va 6 / Quelle A: Achtelpause fehlt
108 und 110 T / Quellen A, B: Bogen jeweils nur 3-4
109 Vl II 1 / Quelle B: mit Keil
110 B 3 / Quelle A: Augmentationspunkt fehlt
111 Vl II, Va 6 / Quelle B: mit Keil
114 Clar I, II 1 / Quellen A, B: punktiertes Viertel statt mit Achtelpause (und statt *a 2* schreibt Quelle A anfangs zwei Hälse)
119 Vl I 1 / Quelle A: mit Keil
120 und 121 Vl II / Quelle A: Bogenlänge 1-2 bzw. 1-4 (Edition wie Quelle B)
122 Va 3 / Quelle A: Achtelpause fehlt
124 A 2-3 / Quellen A, B: Viertelnote g^1
126 Vl I, II 1 / Quelle A: Augmentationspunkt fehlt
126 Va, A, B, Org (oberes System) 1 / Quelle B: mit Fermaten
127 Vl II 1 / Quelle B: mit Keil
127-129 Vl I, II, Bc (oberes System) / Quelle A: Das Autograph schreibt jeweils Viertelnoten mit Keil und Viertelpausen; dies gilt für das obere Bc-System bis 130.1. Die Edition folgt hier der Fassung von Quelle B, wo die Viertelnoten zu Achtelnoten geändert und entsprechende Pausen ergänzt wurden.
127 Vc/Cb 2 / Quelle B: piano statt ***pp***
128 B 1 / Quelle A: piano statt ***pp***
128 und 129 S, B 1, 3 / Quelle B: jeweils mit Keilen
130 Va 2 / Quelle B: Angaben *1ma* und *2da*
130 S 1 / Quelle B: mit Keil
132 T 3 / Quelle A: Viertelpause fehlt
133 Vl II 2-4 / Quelle B: mit Keilen
133 Org (oberes System) 1-2 / Quelle B: untere Stimme mit Bogen
137 A 1 / Quelle A: Augmentationspunkt fehlt

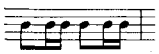
7. Et resurrexit

138 S, A, T, B 1 / Quelle B: Die Tutti-Besetzung wird aus dem Stimmenmaterial ersichtlich.
140 B 6-7 / Quellen A, B: zweimal H (aus klanglichen Gründen an Bc angeglichen)
147 Clar I 2 / Quelle B: forte
154 Timp 1 / Quelle B: forte
154 T 3 / Quelle B: piano
159 Cor II 4 / Quelle B: c^2 statt d^2
161 Timp 4-6 / Quellen A, B: dreimal A (aus harmonischen Gründen geändert)
166 Vl I, II 5-6, 7-8 / Quelle B: mit Bögen
169 S, A, T, B: Textstelle *qui ex Patre Filioque proce* t (nachträglich vo
fremder Hand in Quelle A vermerkt)
171 Vl I 8 / Quelle B: mit Keil
171 Vl II 1 / Quellen A, B: untere Sti hote
172 T 3-4 / Quelle B: mit Bogen
174 A / Quelle A: eine Achtel
174 Org / Quelle B: ganze oten
178 Vc/Cb 8 / Quelle B: mit
179 Vl I 5-6, 8-9 / mit Bögen
181 Va, Bc 1 /
183 Bc 4 /
186 Va, B
188 Bc 1 B: mit Keil
191 Co elle B: g^2 statt c^2 (Qu
193 Vl Quelle B: mit Bo
194 S, uelle B: mit Boge
197 A, 4 / Quelle A: Hal fehlt
198 Clt lle B: d^2 statt
200-201 elle B: er beiden Baßstimmen ist dem Vc zugewiesen
201 Clar 2-3 / len
204.2-205.1 Org ( ) / Quelle B: Oberstimme mit Bogen
205 Org (oberes System) 2-3 / Quelle A: Pausen fehlen
212 Bc 4 / Quelle A: Viertelpause fehlt
213 A, T, B 1 / Quelle B: forte
213 B 1 / Quelle B: Die Tutti-Besetzung wird aus dem Stimmenmaterial ersichtlich.
214 T 1-2 / Quelle B: mit Bogen
215 S, A 1-2 / Quelle B: mit Bogen
215 Va 1-2 / Quelle B: zwei Halbenoten h^1-g^1 (wohl ursprünglich auch in Quelle A und dort später korrigiert)
215 Bc 1 / Quelle A: Bezifferung ♯ statt ♮
217 Timp 2-3 / Quelle A: Pausen fehlen
217 A 4 / Quelle A: Viertelpause fehlt
221 Vc/Cb 1-2, 4-6, 8 / Quelle B: mit Keilen
222 Vl I 5-6 / Quelle B: mit Bogen
222 Vl II 10 / Quelle A: Achtelpause fehlt
222 Vc/Cb 1, 4, 7 / Quelle B: mit Keilen
222 Vc/Cb 2-3, 5-6, 8-9 / Quelle B: mit Bögen
223 Vc/Cb 1-2 / Quelle B: mit Keilen
224 Vc/Cb 1, 4, 7 / Quelle B: mit Keilen
224 Vc/Cb 2-3, 5-6, 8-9 / Quelle B: mit Bögen
226 Org (oberes System) 5-6 / Quelle B: mit Bogen und Keil
228 S 2-5 / Quelle A: durchgehender Achtelbalken
230 Vc/Cb 1-2, 4-6, 8 / Quelle B: mit Keilen
231 Vl I 5-6 / Quelle B: mit Bogen
231 Vc/Cb 1, 4, 7 / Quelle B: mit Keilen
231 Vc/Cb 2-3, 5-6, 8-9 / Quelle B: mit Bögen
233 Vl II 5-6 / Quelle B: mit Bogen
233 Vc/Cb 1, 4, 7 / Quelle B: mit Keilen
233 Vc/Cb 2-3, 5-6, 8-9 / Quelle B: mit Bögen
234-236 B / Quellen A, B: Ob es sich in Quelle A um kurz geratene Phrasierungsbögen oder um lang geratene Trennungsstriche des zwischen Tenor- und Baßsystem stehenden Wortes *amen* handelt, ist kaum zu entscheiden. In Quelle B sind auf jeden Fall drei ganztaktige Bögen vorhanden.
234 Org (oberes System) 3, 6 / Quelle B: mit Keilen
235 Org (oberes System) 6 / Quelle B: mit Keil
237 S 2-5 / Quelle A: durchgehender Achtelbalken
237 A 4-5 / Quelle A: Silbe *-men* fehlt
240-241 Va / Quelle A: Keile nicht ganz vollständig? (flüchtig geschrieben)
240 Vc/Cb 5 / Quelle B: mit Keil
242 Va, Bc 13-16 / Quelle B: mit Bogen
244 Vl I 8 / Quelle A: Achtelpause fehlt

8. Sanctus

Die Stimmen Clt I, II und Cor I, II von Quelle B tragen das Sigle des alla-breve-Taktes.
1 S, A, T, B 1 / Quelle B: Die Tutti-Besetzung wird aus dem Stim enmaterial ersichtlich.
1 Org (oberes System) 3 / Quellen A, B: Notation
(in 3.3 sinngemäß auszuführen)
4 Va 1 / Quelle B: mit Fermate
5 Cor I 3 / Quelle B: g^2 statt e^2 (Quintpar elen!)
7 Va 1 / Quelle B: ***pp***
8 Vl I 5-8 / Quelle B: mit Bogen u er Pa en
8-10 Org: Die in der Edition de gewiese aßstimm in Quelle B auch von der Orgel mitgespie
8 Vc/Cb 1 / Quelle B: mit Viertel A für Vc
8 und 9 Vc/Cb 5-6 e B: mit en
11 *ro* in me ren S men vo elle B
Clar / Quel A: nur als; *a 2* aus Quelle B ersichtlich.
16 Clar 1 / Quelle A: A me ionspun fehlt
18 Vl II 3-4, 5-6 / Q le A: z gen
22-24 B / Quelle A: tunter *coeli sunt coeli et ter-* (bricht hier ab); Quelle B: *coeli sunt c et t a et terra.* Edition in Angleichung an den Alt.
39 Vl I 3-6, 7-10 / Que , B: nur zwei Bögen
41 Vl I 3 / Quelle mit Keil
43 Va 3 / Quell Viertelpause fehlt
45 Bc / e B: mit Bogen
elle B: mit Bogen
48-49 Clar I, II, Bc / Quelle B: mit Überbindung
48 Bc 1 / Quelle A: ohne Augmentationspunkt
48-49 Bc / Quelle B: mit Überbindung
51 S 1 / Quelle A: ohne Augmentationspunkt

9. Benedictus

1, 2 Va 1-4 / Quellen A, B: jeweils ein Ganztaktbogen
4 Timp 3 / Quelle B: forte
6 Vl II 3 / Quelle A: Achtelpause fehlt
12 Bc 6-7 / Quelle B: mit Keilen
15 Vc/Cb 1 / Quelle B: *Basso*
19-20 Clar II / Quelle B: ebenfalls ausgeschrieben (trotz der Anweisung *1mo Solo* in Quelle A)
19 und 20 Org 1 / Quelle B: jeweils mit Keil
25 Cor I 3 / Quelle B: c^2 statt e^2
25 Va 3-5 / Quelle B: mit Punkten anstelle von Keilen
26 Clar I 1, 4 / Quelle B: mit Keil auf 1 und ***fz*** auf 1 und 4
26 Clar II 1 / Quelle B: ***fz***
26 Timp 1, 4 / Quelle B: ***fz***
26 Vl I 7-8 / Quelle B: mit Keilen
26 Org 5-6 / Quelle B: mit Keilen
27 Fl 7-8 / Quelle B: Keile statt Bogen
27 Clar II 4-5 / Quelle B: mit Keilen
27 Timp / Quellen A, B: 
(in Quelle B nachträglich korrigiert; Einrichtung gemäß 120)
27 Vl I 5-6 / Quelle B: mit Bogen
28 Fl 3 / Quelle B: mit Keil
28 Ob I, Fag 1 / Quelle B: mit Keil
30 Vl II, Va, Bc / Quellen A, B: Bogenlänge uneinheitlich
34, 35 Va, Bc / Quellen A, B: jeweils ganztaktige Bögen in Va 35 und Bc 34; halbtaktige Bögen in Va 34.
37 Fl 3 / Quelle B: ***fz***
37 Vl II 4 / Quellen A, B: ***fz***
37 S 4 / Quelle B: forte
38 Vl I 6 / Quelle B: mit Keil

39 Bc 3 / Quelle A: Achtelpause fehlt
39 Bc 4 / Quelle A: Das Pausieren von Vc/Cb wird durch Quelle B bestätigt.
41 Vl I, II, Va, Bc / Quellen A, B: Bogenlänge uneinheitlich
41 S 1-2 / Quelle B: mit Bogen
44 Vl I 7-8 / Quelle B: mit Bogen
45 Vl II 1-2, 3-4 / Quelle B: mit Bogen und zwei Keilen
47 Vl I, II 13-14, 15-16 / Quelle B: mit Bogen und zwei Keilen
50-52 Ob II / Quelle B: Bogen 51-52 und nicht 50-51
52 S 1-2 / Quelle B: mit Bogen
64 Va 4 / Quelle B: mit Staccatopunkt
67 Va 3-4 / Quelle B: mit Keilen
68 und 69 Vl I 7 / Quelle B: jeweils *fz*
70 Vl I 1 / Quelle B: piano
72 Fag 1 / Quelle B: mit Keil
72 Va 1 / Quelle B: forte
72 S 1 / Quelle A: mit Achtelpause für Tutti-Sopran
73 Vl I 3-6 / Quelle B: mit Bogen
73 Va, Bc 3-6 / Quelle B: mit Keilen
79 Va, T 3 / Quelle A: Vorschlag als Achtelnote
81 Va 3-6 / Quelle B: mit Keilen
81-82 Cor I, II / Quelle B: nachträglich zu der edierten Fassung umgearbeitet. Cor I lautet c^2 statt (besser) g^1 in 81.1. Forte steht nur in der durchgestrichenen Erstfassung.
82 Vl I 7-8 / Quelle B: mit Keilen
82 Vl II 2-3, 5-6 / Quelle B: mit Keilen
82 Vl II 5 / Quelle A: Achtelpause zuviel
82 Bc 1 / Quelle B: mit Keil
83 Vl II 4 / Quelle A: Achtelpause fehlt
84-85 Bc / Quellen A, B: Bogenlänge uneinheitlich, zumal in Quelle A nicht zweifelsfrei erkennbar ist, ob Bögen oder Bezifferungsstriche gemeint sind. Quelle B schreibt jeweils Halbtaktbögen in 84 und 85.1-2 für Org sowie jeweils Ganztaktbögen in 84 und 85 für Vc/Cb.
93 B / Quellen A, B: Bogen nur 1-2
94 Vc/Cb 4 / Quelle B: mit Keil
97 Bc 4 / Quelle A: Das Pausieren von Vc/Cb wird durch Quelle B bestätigt.
100 Clar I, II, Timp 3 / Quelle B: forte
103 Vl II 1-2, 3-4 / Quelle B: mit Bogen und zwei Keilen
104 Fag 3-4 / Quelle B: mit Keilen
105 A 1-3 / Quelle B: mit Bogen
106 Vl II 1-2, 3-4 / Quelle B: mit Bogen und zwei Keilen
107 Va 2 / Quelle B: piano nachgetragen
108 und 110 Vl I: In Analogie zu 15 und 17 könnten ganztaktige Bögen stehen.
108 Vc/Cb 1 / Quelle B: *Basso*
112-113 Clar II / Quelle B: ebenfalls aus[illegible]en (trotz der Anw[illegible]ng *1mo Solo* in Quelle A)
112 Vl I 3 / Quelle B: mit Keil
117 Timp 1 / Quelle B: forte
117 Bc 5-6 / Quelle B: mi[illegible]
118 Vl II, Va 3-6 / Qu[illegible]len
118 Org 5-6 / Quelle [illegible]en
119-120 Clar I / [illegible]lle B: vollständig mit K
119 Vl I 7 [illegible] Keilen
119 Vl [illegible]
120 [illegible]
120 [illegible]uelle A: *fz* [illegible] B oder an Analogiestel
12[illegible]2 / Quelle B: mit [illegible]gen
1[illegible] / Quelle A: *a Tre*
12[illegible] Quelle A: forte
12[illegible]3-5 / Quelle B[illegible]en
125 [illegible] Quelle B[illegible] Viertelnote, dann Achtelpause
127 C[illegible]ote, dann Viertelpause
127 Va [illegible]
129ff. Clar[illegible]em Stimmenmaterial wird ersichtlich, daß Clar II und III gemeinsam c‴ spielen.
129-131 Timp / Quelle B: alle Triolenzeichen
129 Vl II 6-8 / Quelle B: mit Keilen
129-130 Va / Quelle B: vollständig mit Keilen und Triolenzeichen
129.2-130.2 A / Quellen A, B: Länge des Bogens unklar
130 Vl I 2-4 / Quelle B: mit Keilen
130 Vl I 6-8 / Quelle B: mit Triolenzeichen
130 Vl II 2-8 / Quelle B: mit Keilen und zweitem Triolenzeichen
130 Bc 5-8 / Quelle B: mit Keilen
131 Vl I / Quelle B: alle Noten mit Keilen; außerdem zweites Triolenzeichen
131 Vl II 1-4 / Quelle B: mit Keilen und Triolenzeichen
131 Vl II 6-8 / Quelle B: mit Triolenzeichen
131 Org 1-4 / Quelle B: mit Keilen
131.6-132 Vc/Cb / Quelle B: alle Triolenzeichen
132 Clar I, II, III / Quelle B: mit beiden Triolenzeichen; die Besetzung *a 3* geht aus dem Stimmenmaterial hervor.
132 Vl I 1-4 / Quelle B: mit Keilen und Triolenzeichen
133 Clt I, II 1 / Quelle B: Achtelnote und Achtelpause
133 Clar 3 / Quelle A: *a due*
133 Bc 6 / Quelle B: mit Keil
134 Vl I 7-8 / Quelle B: mit Keilen
134 Vl II 5-6 / Quelle B: mit Keilen
134 Va 1 / Quelle A: forte
134 Va 1 / Quelle B: mit Keil
142 Clar I 2: In Analogie zum Sanctus 35.2 könnte e^2 stehen.
147 Vl I / Quelle B: Bogen 1-3 nachgetragen und alle übrigen Töne mit Keilen
147-148 Vc/Cb / Quelle B: mit Bogen
148 Ob I, II, Fag 1 / Quelle B: Viertelnote statt Achtelnote und Achtelpause
148 Vc/Cb 3, 5 / Quelle B: mit Keilen
151-152 Vc/Cb / Quelle B: mit Bogen
152 Fl, Ob I, II, Fag 1 / Quelle B: Viertelnote statt Achtelnote und Achtelpause
153 A 1-2 / Quelle B: mit Bogen
154 Timp 1 / Quelle B: forte

10. Agnus Dei

S, A, T, B: Die Hinweise auf *Solo* stehen in Quelle A direkt bei den jeweiligen Einsätzen.
11 Vl I 2 / Quelle B: mit Keil
19 und 21 Bc 5 / Quelle B: jeweils mit Keil
23 Va 3 / Quelle B: forte
30 Va 2 / Quelle A: Achtelpause fehlt
35 Vl I 2 / Quelle B: mit Keil
38 Vl I 10-17 / Quellen A, B: durchgehender Bogen in Quelle A, Bögen 10-13 und 14-17 in Quelle B.
41 Va 1 / Quelle A: Augmentationspunkt fehlt
41 S, A, T, B 1 / Quelle B: mit Fermate

11. Dona nobis pacem

56 S 5-6 / Quelle B: mit Bogen
57 Timp 1 / Quelle B: piano
57 und 58 Vl I 8-9 / Quelle B: jeweils [illegible]Bogen
59 Ob II 2 / Quelle B: *So*[illegible]eine späte[illegible]rgänzu
59 Vl I 5-6, 8-9, 11-12 / [illegible]e B: mit Bög
60 Vl I 2-3, 5-6 / [illegible]elle B: [illegible]Bögen
61 Vl I 2-3, [illegible]11-12 / [illegible]lle B: mit Bögen
[illegible]A 4 / Qu[illegible]e B: h[illegible]t gis[1] (E[illegible]ssung? In Quelle A nachträglich korrigiert)
61 Bc 8 / Quelle [illegible] Ach[illegible]ause fehlt
62 A 1-2 / Que[illegible] B: mit
62 Bc 2 / Quel[illegible] A, B: [illegible]zifferung $\frac{6}{5}$
63 Fag / Quelle [illegible] nur 1-3
66 Clar I 1 / Quelle B: forte
66 Vc/Cb 2 / Quelle B: mit Keilen
67 Vl II 1 [illegible]uelle A: nochmals forte (Quelle B: *fz*)
[illegible]Quelle B: *fz*
[illegible]6 / Quelle B: *fz*
80 Bc 1 / Quelle A: mit Keil
81 und 84 Clar II 2 / Quelle A: Halbepause fehlt jeweils
84 A 4 / Quelle A: Halbepause fehlt
87.3-89.5 Bc: in Quelle A nur Viertelnoten; Quelle B schreibt für Org gebrochene Oktaven in Achteln, Vc/Cb weiterhin in Vierteln. Bezifferung dieser Stelle nur in Quelle B. Die Edition folgt hier Quelle B.
90-91 Ob I / Quelle B: nachträglich gestrichen, aber trotzdem noch lesbar und so ediert. *Solo* ist eine spätere Ergänzung.
90 Vl I 8-9 / Quelle B: mit Bogen
90 Org 1 / Quelle B: *Tasto solo*
91 Ob II 2 / Quelle B: *Solo* ist eine spätere Ergänzung.
91 und 92 S, A, T, B 2 bzw. 3 / Quelle B: piano
93 Vl I 2-3, 5-6 / Quelle B: mit Bögen
94 Vl I 2-3 / Quelle B: mit Bogen
94 Vl II, Va 8 / Quelle A: Achtelpause fehlt
95 A, T 1-2, 3-4 / Quelle B: mit Bögen
96 Vl I 4-5, 7-8 / Quelle B: mit Bögen
96 Vl II 8 / Quelle A: Achtelpause fehlt
98 T 2-3 / Quelle B: mit Bogen
98 B 2-4 / Quelle B: mit Bogen
99 Fag 2 / Quelle B: forte statt *fz*
99 Org 2 / Quelle B: *Organo*
100 S, A, T, B 2 / Quelle B: forte
101 Vl I 8 / Quelle A: Achtelpause fehlt
102 Ob I 1 / Quelle B: mit Keil
102 Vl I 1 / Quellen A, B: in Quelle A als Achtelnote geschrieben, soweit lesbar anschließend aber nur Viertel- und Halbepause. Quelle B schreibt Achtelnote mit Achtelpause auf Zählzeit 1. Edition in Angleichung an die übrigen Stimmen.
105 und 107 A 3 / Quelle B: d^1 jeweils getilgt und durch Halbepause ersetzt
105 Org 1 / Quelle B: *Tasto solo*
107 Vl I, II 8-9 / Quelle B: mit Bogen
107 S 2-3 / Quelle A: Pausen fehlen
109 Org 1 / Quelle B: *Tutti* und *Organo*
115 Clt II 2 / Quelle B: e^2 statt c^2
118 T 2-3 / Quelle A: Pausen fehlen

Carus