Salzburger Kirchenmusik

Sacred music from Salzburg · Musique sacrée de Salzbourg

Heinrich Ignaz Franz Biber
Missa Sancti Henrici

5 voci concertati e ripieni SSATB
2 Clarini, 3 Trombe, 3 Tromboni, Timpani
2 Violini, 3 Viole, Basso continuo
(Violoncello / Fagotto / Contrabbasso, Organo)

herausgegeben von / edited by
Armin Kircher

Editionsreihe des Kirchenmusikreferates der Erzdiözese Salzburg

Partitur / Full score

Carus 40.676



Abb. 1: Portrait von Heinrich Ignaz Franz Biber.
Enthalten in der Ausgabe H. I. F. Biber, *Sonatae, violino solo*, Nürnberg 1681
Exemplar der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (Musikabteilung)
Signatur *Mus. 1851-R-1*

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos IV
Faksimiles XIII

Kyrie
- Kyrie eleison (Soli SSATB, Coro SSATB) 1
- Christe eleison (Coro SSATB) 11
- Kyrie eleison (da capo)

Gloria
- Et in terra pax (Soli SS) 15
- Gratias agimus tibi (Coro SSATB) 18
- Domine Deus (Solo B) 22
- Qui tollis peccata mundi (Coro SSATB) 24
- Qui sedes ad dexteram (Coro SSATB) 27
- Quoniam tu solus Sanctus (Soli SSATB, Coro SSATB) 31

Credo
- Patrem omnipotentem (Coro SSATB) 41
- Et in unum Dominum (Soli SATB) 43
- Qui propter nos homines (Coro SSATB) 47
- Et incarnatus est (Solo S) 51
- Crucifixus etiam pro nobis (Coro SATB) 53
- Et resurrexit (Coro SSATB) 55
- Et in Spiritum Sanctum (Soli SSATB, Coro SSATB) 64
- Amen (Soli SSATB, Coro SSATB) 69

Sanctus e Benedictus
- Sanctus (Coro SATB) 75
- Pleni sunt caeli (Coro SSATB) 78
- Osanna in excelsis / Benedictus (Soli SSATB, Coro SSATB) 82

Agnus Dei
- Agnus Dei (Soli SSATB, Coro SSATB) 87
- Dona nobis pacem (Soli SSATB, Coro SSATB) 93

Kritischer Bericht 103

Zu diesem Werk ist das folgende Aufführungsmaterial erhältlich:
Partitur (CV 40.676), Klavierauszug (CV 40.676/03),
Chorpartitur (CV 40.676/05), 9 Harmoniestimmen (CV 40.676/09),
Violino I (CV 40.676/11), Violino II (CV 40.676/12),
Viola I (CV 40.676/13), Viola II (CV 40.676/14),
Viola III (CV 40.676/15), Violoncello/Fagotto/Contrabbasso
(CV 40.676/16), Organo (CV 40.676/49).

Vorwort[1]

Architektur und Musik erfuhren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Salzburg eine außergewöhnliche Prachtentfaltung. Wie keine andere Epoche hat das Barock die Stadt geprägt und mit großartigen Sakralbauten zu ihrer einzigartigen Silhouette beigetragen. Eine besondere Förderung erfuhr die höfische Musikpflege durch den kunstsinnigen Fürsterzbischof Max Gandolph Graf Khuenburg (Regierungszeit 1668–1687). Er hatte den Weitblick, zwei der bedeutendsten Musiker und Komponisten der Zeit an den fürsterzbischöflichen Hof in Salzburg zu binden: Zehn Jahre wirkten Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) und Georg Muffat (1653–1704) Seite an Seite in Max Gandolphs Hofmusik und repräsentieren damit nicht nur eine Hochblüte der Salzburger Musikgeschichte, sondern auch der damaligen europäischen Musikkultur.

Die Kirchenmusik nimmt in Bibers Schaffen einen wichtigen Stellenwert ein; mehr als ein Drittel seines über 150 Kompositionen zählenden Gesamtwerkes sind dem kirchenmusikalischen Bereich zuzuordnen.[2] Im Gegensatz zu Bibers Instrumentalschaffen, das sich seit Lebzeiten des Komponisten einer andauernden Wertschätzung erfreut, rückt sein Vokalwerk erst wieder in den letzten Jahren mit der allgemeinen Renaissance der Alten Musik in den Blickpunkt des Interesses.

Zur Biographie[3]

Heinrich Biber wurde in der kleinen Stadt Wartenberg (Stráz pod Ralskem) in Nordböhmen geboren und am 12. August 1644 getauft. Über Jugend, schulische Ausbildung und musikalisches Studium Bibers können nur Hypothesen aufgestellt werden. Vermutlich führte sein beruflicher Werdegang über Wien, wo er vom Kaiserlichen Hofkapellmeister Johann Heinrich Schmelzer (um 1623–1680) unterrichtet worden sein dürfte. Sicher ist, dass Schmelzers Kompositionen für Biber ein Vorbild waren und seine künstlerische Entwicklung nachhaltig beeinflussten.

Vermutlich um 1666 (spätestens 1668) trat Biber in den Dienst von Fürstbischof Karl Liechtenstein-Kastelkorn in Olmütz (Olomouc) und Kremsier (Kroměříž). In der Hofmusikkapelle des musikalisch aufgeschlossenen Fürstbischofs hat Biber „Violin(,) Bass und Viola da gamba gespilt, noch zimblicher gestalt auch etwas componirt"[4]. Aus ungeklärten Umständen gab Biber 1670 seine Anstellung in Kremsier ohne Freigabe durch seinen Dienstherrn auf: Biber nutzte eine Dienstreise zum bekannten Tiroler Geigenbauer Jakob Stainer nach Absam, wo er neue Instrumente kaufen sollte, um als Hofviolinist in die Dienste des Salzburger Fürsterzbischofs Max Gandolf Graf Khuenburg zu treten.

In seinen ersten Salzburger Jahren konzentrierte sich Biber, wie bereits in Kremsier, auf die Komposition von Instrumentalwerken. Darunter finden sich die *Mysterien-* oder *Rosenkranz-Sonaten* (die Sammlung gilt als Höhepunkt barocker Solo-Violinliteratur und ist Max Gandolph, einem großen Marienverehrer, gewidmet) und die *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* (1676), also Instrumentalmusik in doppelter Funktion: für die Gestaltung liturgischer Feiern und als Tafelmusik. Daneben entstanden mit dem Offertorium *Lux perpetua*, der *Vesperae à 32* und der *Missa Christi Resurgentis* (1674) erste liturgische Kompositionen für den Salzburger Dom. Bereits in diesen frühen Vokalwerken greift Biber die spezifische mehrchörige Musiziertradition der Salzburger Metropolitankirche auf.

Um seine berufliche Karriere in Salzburg nicht zu behindern, erbat sich Biber im Jahr 1676 vom Fürstbischof in Kremsier nachträglich die offizielle Entlassung aus dessen Diensten. Diese wurde gewährt, sodass Biber im Jahre 1678 zum Vizekapellmeister befördert werden konnte. Einen der glanzvollsten Höhepunkte der barocken Musikkultur in Salzburg stellten die Jubiläumsfeierlichkeiten des Jahres 1682 dar. Biber schuf für die irrtümlich für dieses Jahr angenommene 1100. Wiederkehr der Gründung des Erzstiftes durch den hl. Rupert eine 53-stimmige Festmesse (bekannt unter dem Namen *Missa Salisburgensis*) und den Offertoriums-Hymnus *Plaudite Tympana*.[5]

Nach dem Tod von Andreas Hofer (um 1629–1684), der seit 1678 das Kapellmeisteramt innehatte, wurde Biber im Jahre 1684 die Gesamtleitung der Hofmusik und der Dommusik übertragen, was zu einer intensivierten Kompositionstätigkeit für die Domkirche und das Universitätstheater führte.[6] Der Tod von Fürsterzbischof Max Gandolph im Jahr 1687 bedeutete eine Zäsur in einer überaus produktiven Schaffensphase Bibers. Der neue Salzburger Landesfürst Johann Ernst Graf Thun (Regierungszeit 1687–1709) war keineswegs ein derart begeisterter Mäzen der Musik wie sein Amtsvorgänger. Er schränkte die höfische Musikpflege nachhaltig ein und sah die Aufgabe der Hofmusik vor allem im liturgischen Bereich und bei Repräsentationsverpflichtungen. Biber konnte sich den neuen Gegebenheiten mit erstaunlicher Flexibilität anpassen und wandte sich verstärkt der Komposition von Kirchenmusik zu. Es entstanden geistliche Werke von mittlerer und großer Besetzung für unterschiedliche gottesdienstliche Formen: das *Requiem à 15*, das *Requiem ex F con terza minore*, die *Vesperae Longiores ac Breviores*, die *Missa Alleluja*, die *Missa S. Henrici*, *die Missa ex B* und die *Missa Bruxellensis*.

---

1 Das Vorwort dieser Ausgabe erschien in erweiterter Fassung und um eine Werkübersicht von Bibers kirchenmusikalischen Schaffen ergänzt in der Zeitschrift *Singende Kirche*, Heft 1, Wien 2004.

2 Zur Kirchenmusik Bibers vgl. die umfangreiche Darstellung von Eric Thomas Chafe, „The Church Music of Heinrich Biber", in: *Studies in Musicology* Bd. 95, Ann Arbor 1987.

3 Zur Erstellung der Biographie wurden verwendet: Eric Thomas Chafe, „Heinrich Biber. Ein Überblick über Leben und Werk", in: Petrus Eder, Ernst Hintermaier (Hrsg.), *Heinrich Franz Biber 1644–1704. Musik und Kultur im hochbarocken Salzburg. Studien und Quellen,* Salzburg 1994, 17–30. Paul Nettl, „Heinrich Franz Biber von Bibern", in: *Studien zur Musikwissenschaft* 24, *Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 1960, 61–86.

4 Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700–1806. Organisation und Personal*, Diss., Salzburg 1972 (maschinenschriftlich), 23.

5 Die Riesenpartitur der Messe mit den Maßen von 82 x 57 cm, notiert auf 54 Notensysteme, wurde durch den Salzburger Domchordirektor Innozenz Achleitner in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts bei einem Salzburger Gewürzhändler zufällig aufgefunden und vor der Vernichtung gerettet. Fälschlicherweise wurde Messe und Hymnus mit der Weihe des Domes im Jahr 1628 in Verbindung gebracht und dem römischen Kapellmeister Orazio Benevoli (1605–1672) zugeschrieben. Durch die stilistische Analyse konnte jedoch für beide Werke eindeutig Biber als Autor identifiziert werden.

6 Von Bibers musikdramatischen Werken (zwei Opern, mehreren Kantaten und 13 Schuldramen) blieb nur die Widmungspartitur seiner Arminius-Oper *Chi la dura la vince* (1690/92) erhalten.

Nach Bibers Ernennung zum Truchsess durch Erzbischof Thun im Jahre 1692 sowie der Erhebung in den erblichen Reichsadelsstand mit der Verleihung des Adelstitel „von Bibern" durch Kaiser Leopold im Jahre 1690 stand Biber um das Jahr 1700 mit dem überaus ansehnlichen Jahreseinkommen von mehr als 850 Gulden am Höhepunkt seines Erfolges.

Die letzten Lebensjahre Bibers waren durch den spanischen Erbfolgekrieg und dessen Auswirkungen überschattet. Er starb nach viertägiger Krankheit in der Nacht vom 2. zum 3. Mai 1704 und wurde tags darauf im Friedhof von St. Peter begraben. Weder in den Eintragungen im Sterbebuch der Dompfarre, wo Biber beinahe despektierlich als „Choraula Cels(issi)mi", also als Spielmann des Fürsten bezeichnet wird, noch im Begräbnisbuch von St. Peter finden sich Vermerke zu seinem adeligen Stand und zu seiner hohen Beamtenstellung am erzbischöflichen Hof.

Zur Salzburger Kirchenmusik im 17. Jahrhundert

Die architektonische Konzeption der Salzburger Domkirche mit den vier Kuppelpfeileremporen und den dazugehörigen Orgeln (im Jahr 1991 wurde die historische Situation wiederhergestellt), bildete die räumliche Voraussetzung für eine doppel- und mehrchörige Musizierpraxis nach venezianischem Vorbild. In Bibers prachtvollen geistlichen Werken gipfelte diese Tradition in einem für den Raum nördlich der Alpen einzigartigen kirchenmusikalischen „Kolossalstil".

Bereits für die Weihe des Domes am 25. September 1628 ist eine dislozierte und den gesamten Dominnenraum einbeziehende Aufstellung der einzelnen Musizierchöre überliefert: Stefano Bernardi, Hofkapellmeister von 1627 bis 1634, verteilte seine Musiker auf die zehn Oratoriumsbrüstungen des Mittelschiffes. Mit dem Bau der beiden Emporen an den westlichen Kuppelpfeilern (bei der Weihe des Domes waren erst die zwei östlichen Pfeileremporen samt den Orgeln fertig gestellt) wurde um das Jahr 1645 die Ausweitung des Musizierens auf vier Pfeileremporen ermöglicht.

Die historische Aufführungspraxis in der Domkirche ist durch eine detailgetreue Stichradierung des Dominneren von Melchior Küsell aus dem Jahr 1682 bildlich dokumentiert (siehe Umschlagbild). In der um 1745 erstellten „Ordnung, Deren Hochfürstlichen Kürchen-Diensten im Domb. So die Hochfürstliche Hoff-Music zu observieren hat"[7] führte Bibers Sohn, Hofkapellmeister Karl Heinrich Biber, die Aufstellung der Musiker detailliert an. An Hochfesten, bei denen der Fürsterzbischof selber zelebrierte, wurde auf allen vier Emporen in folgender Besetzung musiziert: Auf der rechten vorderen Empore, dem „Principal-Chor", standen die Solosänger, der Hoforganist an der Orgel, ein Violoncellist, ein Violonist, zwei Fagottisten, drei Posaunisten und der den Takt schlagende Kapellmeister oder der Vizekapellmeister. Die zwölf Violinisten mit ihrem Konzertmeister an der Spitze befanden sich auf der gegenüberliegenden Empore, auf den beiden rückwärtigen Emporen, den sogenannten Trompeterchören, die Trompeter und Pauker. Ein fünftes Ensemble bildete die sogenannte „Capelln Music", die zusammen mit einem Kontrabassisten um die Chororgel im Presbyterium „herunten bey dem Altar" gruppiert war, also die Chorsänger (Kapellknaben, Domchorvikaren und Domchoralisten) – „diese aber süngen nur mit wann es Tutti ist". In modifizierter Weise galt diese Aufstellung der Musiker schon für die Musizierpraxis zu Bibers Zeit. Der bekannte Stich Küsells zeigt, dass im Gegensatz zur Praxis des 18. Jahrhunderts bei großbesetzten Werken ebenso auf der linken Seite des Presbyteriums mehrere Vokalisten und auf den Emporen bis zu 15 Sänger und Instrumentalisten standen. Bibers kirchenmusikalische Werke lassen zudem Rückschlüsse auf Qualität und Leistungsfähigkeit der ihm zur Verfügung stehenden Musiker der Hofkapelle zu, deren Versiertheit im akustisch schwierigen Zusammenspiel außerordentlich gewesen sein muss.

Zur Stilistik von Bibers Kirchenmusik

Charakteristisch für Bibers Kirchenmusik ist ein ausgeprägtes Wort-Ton-Verhältnis, wie es der musikalischen Textausdeutung im Sinne der Figurenlehre der „musica poetica" entspricht. Die formale Konzeption von Bibers geistlichen Werken wird vom liturgischen Text her bestimmt und in überschaubare Abschnitte gegliedert. Die einzelnen Teile heben sich in ihrem Ausdruck durch den regelmäßigen Wechsel von Alla-breve- und Tripeltakt sowie durch unterschiedliche solistische und chorische Besetzungen deutlich voneinander ab. Dieser Kontrast wird durch die stilistische Differenzierung von freiem und strengem polyphonem Stil noch intensiviert.

Eine Eigenheit in Bibers vokaler Kompositionstechnik ist das Zusammenführen von zwei verschiedenen Themen im kontrapunktischen Prinzip der Doppelfuge, wobei jedes Thema seinen eigenen Text beibehält. Gerne verwendet er Ostinato-Techniken, die sich über längere Abschnitte erstrecken können. Die Verwendung spezifischer Kompositionstechniken stehen im Dienste des Textausdrucks, wie z. B. die „Bassetto"-Technik im „Et incarnatus" der *Missa Sancti Henrici*, wo die begleitende Bassstimme in der Oberstimmenlage geführt wird.

In seinen liturgischen Vokalwerken ist der Instrumentalkomponist Biber unüberhörbar. Die Vielfalt instrumentaler Klangwirkungen wird eingesetzt, um die Bilder des Textes umzusetzen und hervorzuheben. Um den Affekt zu steigern, nutzt Biber gezielt die räumliche Disposition der Architektur des Salzburger Domes, wodurch nach barocker Vorstellung seine geistlichen Kompositionen als ein „opus perfectum", als eine vollendete künstlerische Schöpfung, das Abbild göttlicher Ordnung darstellen: Musik, geschaffen im Verschmelzen von göttlicher und weltlicher Macht, zur Ehre Gottes im Himmel und zum Ruhm des Herrschers auf Erden.

---

[7] Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle*, op. cit.

Die Missa Sancti Henrici

Die *Missa Sancti Henrici* ist dem Alterswerk Bibers zuzuordnen und gehört zusammen mit der *Missa ex B* (im stile antico geschrieben und nur von basso continuo begleitet) zu seinen reifsten und umfangreichsten kirchenmusikalischen Werken. Erhalten blieb das Werk im Benediktinerstift Kremsmünster in einem handschriftlichen Stimmensatz aus dem Jahre 1701. Biber stand mit dem oberösterreichischen Stift durch die an der Salzburger Benediktineruniversität lehrenden und studierenden Fratres und Patres des Klosters in freundschaftlicher Verbindung.[8]

Die Entstehung der *Missa Sancti Henrici* steht mit großer Wahrscheinlichkeit in Zusammenhang mit dem Eintritt von Bibers zweitältester Tochter Anna Magdalena in das adelige Benediktinerinnenstift Nonnberg in Salzburg, der nach Bibers Nobilitierung möglich geworden war. Biber selbst bemühte sich in einem Schreiben an Erzbischof Max Gandolph, noch bestehende Hindernisse aus dem Weg zu räumen, denn der Erzbischof verordnete in Zusammenhang mit der Klostervisitation im Jahr 1685 „bis nemblich des Convents Anzahl gahr mörcklich abgenommen hat, weder Chor-Frauen, noch Schwestern aufzunehmen, ausser es thette aine absonderlich guette Mitl in das Closter bringen". In Abt Edmund von St. Peter in Salzburg fand Biber einen Befürworter seines Ansuchens, da dem „Vernemmen nach bey der Music sich ein Mangl zaigen thuet. Sye Jungfrau von Biber aber wegen guetter Kunst im Geigen, und Singen, bevorab wegen ihrer starckhen und wolaußgebenden Stümm, sowohl in den Convent, als Orgl-Chor gahr tauglich wehre". Unterstützend fügte die Äbtissin hinzu, dass Anna Magdalena Biber „nit allein aine ganz tugentsamme, zu dem heyligen Orden tags und nachts eyfferist trachtente recht gesundte, creffti-

ge, und mit ainer starck: und ergebigen Stimb, von Gott begandete Junckfrau seye, sondern sye ist anbey auch aine perfectè Vocalistin und Instrumentistin dergleichen main Gottshaus dermahlen zum Choral und Figural haubtsächlich und in kürze ganz unentperlich vonnetten hat"[9].

Am 12. Februar 1696 wurde Bibers Tochter mit erzbischöflicher Erlaubnis in den Konvent aufgenommen. Ihre Einkleidung, bei der sie den Klosternamen Maria Rosa Henrica erhielt, erfolgte am 15. Juli desselben Jahres.[10] An diesem Tag feierte das Kloster Nonnberg das Fest des hl. Kaisers Heinrich II., dem zweiten Gründerpatron des Stiftes. Zu diesem festlichen Tag hat „Herr Capellm(eister) von Bibern" vermutlich mit einem ganz persönlichen Geschenk beigetragen: mit den Musikern der Hofmusik führte er seine *Missa Sancti Henrici* in der Stiftskirche Nonnberg auf. Es kann angenommen werden, dass Biber die Messe eigens dafür komponiert hat, worauf neben der Namensgebung der Messe die auf dem Umschlagtitel angeführte variable Besetzung von „à 13, 16 o 19" hinweist. Biber nimmt damit Bezug auf verschiedene Aufführungsmöglichkeiten, die mit der jeweiligen Größe des Kirchenraumes in Zusammenhang zu sehen sind. Als Mindestbesetzung – so würde es einem kleineren Kirchenraum wie der Stiftskirche Nonnberg entsprechen – schreibt er fünf Singstimmen, zwei Violinen, drei Violen, zwei Clarini, Pauken und Basso continuo (à 13) vor, die Hinzunahme von drei Tromben führt zur 16-Stimmigkeit, die wiederum durch eine Erweiterung um drei Colla-parte-Posaunen zur Verdopplung der vokalen Alt-, Tenor- und Bass-Stimme zur 19-Stimmigkeit anwachsen kann.

Im gekonnten Wechsel von „stile antico" und „stile moderno" sowie im Kontrast zwischen Solo und Tutti erzielt Biber eine abwechslungsreiche Gliederung innerhalb der einzelnen Sätze des Messordinariums, das sich in 21 Abschnitte gliedert. In der Themenfindung verwendet Biber häufig Topoi musikalischer Rhetorik, die sich vom gregorianischen Choral inspiriert zeigen und eine geistliche Konnotation herstellen. Zwei derartige Themen aus der *Missa Sancti Henrici* finden sich in Werken von Wolfgang Amadeus Mozart wieder: Bibers Viertonfolge am Beginn des *Agnus Dei* erklingt im Finalsatz der *Jupiter-Sinfonie* und als prägnantes Kopfmotiv im *Credo* der *Missa brevis in F-Dur* (KV 192), das Kyrie-Thema in der *Zauberflöte* (KV 620) als Kontrapunkt zum Cantus-firmus-Gesang der Geharnischten.

Der Dank des Herausgebers gilt Herrn Pater Mag. Altman Pötsch OSB, Regens chori und Kustos des Musikarchivs in der Benediktinerabtei Kremsmünster, der die Quelle für die kritische Neuedition zur Verfügung gestellt hat.

Salzburg, am Dreifaltigkeitssonntag 2004 Armin Kircher

---

[8] Neben der *Missa Sancti Henrici* erhielt sich im Musikarchiv des Klosters Kremsmünster die singuläre Abschrift von Bibers *Missa Alleluja*.

[9] Faszikel 11/29 „Benediktinen-Stift Nonnberg. Aufnahme und Examen", Konsistorialarchiv Salzburg, zitiert nach Ernst Hintermaier, *Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern (1644–1704) und das Benediktinen-Frauenstift Nonnberg*. Musikpflege und Musikkultur eines adeligen Frauenstiftes im hoch- und spätbarocken Salzburg, in: *Deus Caritas*, Festschrift zur Feier des 25-jährigen Amtsjubiläums von Jakob Mayr als Weihbischof von Salzburg, 207–231.

[10] Ihre Ewige Profess legte Maria Rosa Henrica am 20. Juli 1697 ab. Sie wirkte 13 Jahre lang als Regens chori und Kapellmeisterin am Nonnberg, spielte Violine, Viola d´amore und Pauke. Im Jahr 1742 starb sie im Alter von 65 Jahren (*23.7.1677 in Salzburg, †17.1.1742 in Salzburg). H. I. F. Biber schrieb für sie 1694 ein „Singfundament", das sie in das Kloster mitnahm und für die musikalische Ausbildung ihrer Mitschwestern verwendete.

Foreword[1]

In the second half of the seventeenth century Salzburg witnessed an extraordinary and magnificent flowering of architecture and music. The baroque era left a mark on the city as never before or since, and its unique skyline blossomed with splendid sacred buildings. Music at court received special support from the artistically minded Prince-Bishop Max Gandolph Count Khuenburg (reign 1668–87), who had the foresight to retain two of the most significant musicians and composers of the age. For ten years Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) and Georg Muffat (1653–1704) worked side by side with the music of the Prince-Bishop's court, representing a zenith not only in the musical history of Salzburg but in the European music of their age.

Church music occupies an important place in Biber's compositional output. Over a third of the more than 150 works that make up his total œuvre belong to the field of church music.[2] Unlike his instrumental music, which has enjoyed lasting recognition since his lifetime, Biber's vocal works only returned to public view during the last ten years with the general renaissance of early music.

Life and Times[3]

Heinrich Biber was born in the small town of Wartenberg (Stráz pod Ralskem) in northern Bohemia and was baptized on 12 August 1644. We can only speculate about his childhood, school education, and musical training. Presumably his educational background took him to Vienna, where his teacher was most likely to have been the music director at the imperial court, Johann Heinrich Schmelzer (c. 1623–1680). There is no question that Schmelzer's compositions served Biber as a guide and left a lasting impression on his artistic development.

Presumably in 1666, and by 1668 at the latest, Biber entered the service of Prince-Bishop Karl Liechtenstein-Kastelkorn in Olomouc and Kromeříž. Here, in the music-loving prince's court chapel, he "played the violin, bass, and viol da gamba and also did a fair amount of composing."[4] For unknown reasons he left his position in Kromeříž in 1670 without being officially dismissed by his employer. Taking advantage of a business trip to the well-known Tyrolean violin maker Jakob Stainer in Absam, where he had been sent to purchase new instruments, he entered the service of Prince-Bishop Max Gandolph Count Khuenburg in Salzburg as a court violinist.

As in Kromeříž, Biber spent his first years in Salzburg focusing on the composition of instrumental works. Among these were the so-called *Mysterien-* or *Rosenkranz-Sonaten* (Mystery or Rosary Sonatas) dedicated to Max Gandolph, a devoted admirer of the Virgin Mary. This collection is generally regarded as a culmination of baroque literature for the solo violin. Another work from this period was the *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* (1676). Biber's instrumental music thus had a dual function: it was used both to glorify liturgical celebrations and to grace the prince's table. Other works include Biber's first liturgical compositions for Salzburg Cathedral: the offertory *Lux perpetua*, the *Vesperae à 32*, and the *Missa Christi Resurgentis* (1674). These early vocal works already adopt the polychoral tradition specific to the metropolitan church of Salzburg.

To remove any obstacles to his professional career in Salzburg, Biber asked the Prince-Bishop of Kromeříž for an official dismissal in 1676. The dismissal duly arrived, and Biber was promoted to vice music director in 1678. One of the most magnificent climaxes of baroque music in Salzburg were the jubilee celebrations of 1682, the year erroneously assumed to mark the 1100th anniversary of the founding of the archbishopric by St. Rupert. For this occasion Biber composed a festive Mass in fifty-three voices known by the title of *Missa Salisburgensis* as well as an offertory-hymn, *Plaudite tympana*.[5]

With the death of Andreas Hofer (c. 1629–1684), who had been music director since 1678, Biber was placed in full charge of music at court and the cathedral in 1684. This led to an increase in his compositional activities for the Cathedral Church and the University Theater.[6] The death of Prince-Bishop Max Gandolph in 1687 brought an end to this highly productive stage in Biber's career. The new Prince-Bishop, Johann Ernst Count Thun (reign 1687–1709), was not nearly as enthusiastic in his musical patronage as his predecessor. He made lasting cutbacks in the music at court, feeling that its main function should reside in church services and displays of secular pomp. Biber adapted to the new circumstances with astonishing flexibility and directed his attention increasingly toward the composition of church music. He now produced medium- to large-scale sacred works for various forms of worship: a *Requiem à 15*, a *Requiem ex F con terza minore*, the *Vesperae Longiores ac Breviores*, the *Missa Alleluja*, the *Missa Sancti Henrici*, the *Missa ex B*, and the *Missa Bruxellensis*.

Through the efforts of Archbishop Thun Biber was appointed Lord High Steward in 1692, and in 1690 he was elevated by Emperor Leopold to the imperial nobility with the title "von Bibern." The year 1700 found him at the peak of his career with a highly respectable annual income of more than 850 gulden.

The final years of Biber's life were overshadowed by the War of Spanish Succession and its aftereffects. He died in the night

---

1 An enlarged version of the preface to this edition, with an overview of Biber's church music, was published in the periodical *Singende Kirche*, vol. 1 (Vienna, 2004).

2 A comprehensive discussion of Biber's church music can be found in Eric Thomas Chafe: "The Church Music of Heinrich Biber," *Studies in Musicology*, vol. 95 (Ann Arbor, 1987).

3 This biography is based on Eric Thomas Chafe: "Heinrich Biber: Ein Überblick über Leben und Werk," in: Petrus Eder and Ernst Hintermaier, eds.: *Heinrich Franz Biber 1644–1704. Musik und Kultur im hochbarocken Salzburg: Studien und Quellen* (Salzburg, 1994), pp. 17–30, and Paul Nettl: "Heinrich Franz Biber von Bibern," in: *Studien zur Musikwissenschaft* 24, *Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (1960), pp. 61–86.

4 Ernst Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle von 1700–1806: Organisation und Personal* (Ph. D. diss., Salzburg, 1972), p. 23 [typescript].

5 The gigantic score of the Mass measures 82 by 57 cm and occupies fifty-four staves. In the 1870s it was accidentally rediscovered in a Salzburg spice shop by the then director of the Salzburg Cathedral Choir, Innozenz Achleitner, and preserved from destruction. The Mass and the hymn were mistakenly linked to the consecration of the Cathedral in 1628 and attributed to the Roman chapel-master Orazio Benevoli (1605–1672). However, a stylistic analysis clearly revealed that Biber was the author of both works.

6 All that survives of Biber's works for the stage (two operas, several cantatas, and thirteen school dramas) is the dedicatory score of his Arminius opera, *Chi la dura la vince* (1690–92).

from 2 to 3 May 1704 after a four-day illness and was buried the next day in the cemetery of St. Peter's. Neither the entries in the death register of the cathedral parish, where he is referred to almost disrespectfully as "choraula cels[issi]mi" (the prince's minstrel), nor in the burial register of St. Peter's is there any indication of his aristocratic station or his high position at the archbishop's court.

Church Music in Seventeenth-Century Salzburg

In its original architectural conception, Salzburg Cathedral had four galleries, each with its own organ, on the piers supporting the dome at the crossing. This conception, restored in 1991, formed the spatial prerequisite for double- and polychoral performance tradition on the Venetian model. Biber's magnificent sacred music brought this tradition to a point of culmination in a "colossal style" that was unique in transalpine Europe.

A spatial placement of groups of musicians throughout the church interior is already documented for the consecration of Salzburg Cathedral on 25 September 1628. Stefano Bernardi, court music director from 1627 to 1634, spread his musicians among the ten oratory balustrades of the central nave. From roughly 1645, when the two galleries on the western piers of the crossing were built (only the two eastern galleries and their organs had been finished by the time the cathedral was consecrated), music could be performed from all four galleries.

The historical performance of music in Salzburg Cathedral is documented in a highly detailed engraving made of the interior by Melchior Küsell in 1682 (see cover). The placement of the musicians was minutely itemized by Biber's son, the court music director Karl Heinrich Biber, in a decree promulgated some time around 1745 to regulate worship in the cathedral.[7] On high feast-days on which the Prince-Archbishop himself celebrated the Mass, music was played from all four galleries. The solo vocalists stood on the front gallery to the right (the "Principal-Chor") along with the court organist at the organ, a violoncellist, a violonist, two bassoon players, two trombonists, and the music director or vice music director beating time. The twelve violinists, headed by their concertmaster, stood on the opposite gallery, and the trumpeters and timpanists on the two galleries to the rear (the "Trompeterchören"). A fifth ensemble, the so-called "Capelln Music," was grouped around the choir organ along with a double bass player in the presbytery "down below at the altar." This group included the chorus members (choirboys, cathedral choir vicars, and cathedral choristers), who "however only sing along in the tuttis." This placement of the musicians, with some modifications, was already in effect in Biber's day. Küsell's well-known engraving reveals that, unlike the practice in the eighteenth century for large-scale works, several vocalists also stood on the left side of the presbytery and up to fifteen singers and instrumentalists on the galleries. Biber's church works also shed light on the quality and skills of the musicians at his disposal in the court chapel. Their expertise in acoustically difficult ensemble playing must have been extraordinary.

The Style of Biber's Church Music

Biber's church music is characterized by a close relation between the music and the text. This was in keeping with the rhetorical doctrines of *musica poetica*, in which music was meant to provide an exegesis of the words. The formal conception of his sacred works is governed by the liturgical text and broken down into manageable subsections. In their expression, each individual section stands out from the others through the regular alternation between *alla breve* and triple meter as well as through the varied solistic or ensemble scoring. The contrast is further heightened by a distinction between freely composed and rigorously contrapuntal styles.

One peculiarity of Biber's vocal compositions is his manner of combining two subjects contrapuntally into a double fugue in which each subject retains its own text. He was also fond of ostinato techniques, which may extend over relatively long passages at a time. Specific compositional devices are applied in the service of textual expression. One example is the *bassetto* technique used in the "Et incarnatus" of his *Missa Sancti Henrici*, where the accompanying bass voice is placed in the same register as the upper voices.

Biber's command of instrumental music is clearly evident in his liturgical vocal works. He employs the full range of timbral effects to depict and emphasize the imagery of the text. He makes specific use of the spatial layout of the architecture in Salzburg Cathedral to heighten the emotional effect. In the language of the baroque, his sacred works were an *opus perfectum*, a perfect artistic creation representing a mirror reflection of the divine order. It is music created at the confluence of divine and secular power, composed in praise of God in heaven and in celebration of the fame of His rulers on earth.

The Missa Sancti Henrici

The *Missa Sancti Henrici* is a work of Biber's old age. It is one of his largest and most mature pieces of church music, a worthy companion to the *Missa ex B*, which was written in the *stile antico*, and is accompanied only by a basso continuo. The work has come down to us in a handwritten set of parts dating from 1701 and preserved in the Benedictine Abbey of Kremsmünster. Biber maintained friendly relations with this Upper Austrian monastery through the friars and monks who taught and studied at Salzburg's Benedictine university.[8]

In all probability the *Missa Sancti Henrici* arose in connection with the admission of Biber's second daughter, Anna Magdalena, into the aristocratic Benedictine Convent of Nonnberg in Salzburg – an event made possible by Biber's elevation to the nobility. Biber himself took pains to remove the remaining obstacles by writing a letter to Archbishop Max Gandolph, who, during an inspection of the convent in 1685, had decreed that "neither canonesses nor nuns shall be allowed admission [to the order] until the numbers of the convent have decreased as greatly as possible, unless they should bring to the nunnery an especially sizable largesse." Biber found an advocate for his supplication in Edmund, the Abbot of St. Peter's in Salzburg, who argued that there was "by all accounts a deficiency in the musical establishment; but Biber's daughter, with her skill in singing and playing the violin, and above all with her strong and pleasant-sounding voice, would be of much use both in the convent and in the organ choir." The abbess of the convent added by way of support that Anna Magdalena Biber "is not only a quite virtuous, sturdy, and healthy maiden intent day and night on joining the holy order

---

[7] "Ordnung, Deren Hochfürstlichen Kürchen-Diensten im Domb. So die Hochfürstliche Hoff-Music zu observieren hat," in: Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle*, *op. cit.*

[8] Besides the *Missa Sancti Henrici*, the music archive at Kremsmünster Abbey also preserves the sole source of Biber's *Missa Alleluja* in a copyist's manuscript.

and blessed by God with a strong and bounteous voice, she is also a perfect vocalist and instrumentalist of the sort that my place of worship will shortly be in dire need of for plainchant and polyphonic music."[9]

On 12 February 1696 Biber's daughter was admitted to the convent with the consent of the Archbishop. She was accepted as a novice on 15 July of that same year, at which time she received the monastic name of Maria Rosa Henrica.[10] On that day Nonnberg Convent celebrated the feast of its second founding patron saint, Emperor Henry II. On this solemn occasion "Herr Capelm[eister] von Bibern" presumably took part with a quite personal gift: he performed his *Missa Sancti Henrici* in the convent's collegiate church using the musicians of the court chapel. It is safe to assume that he wrote the Mass specifically for this event, as is suggested not only by the title of the work itself but also by the variable scoring listed in its title on the dustcover ("à 13, 16 o 19"). In this way Biber took into account various performance options relative to the size of the church interior. He calls for five voices, two violins, three violas, two baroque trumpets, kettledrums, and basso continuo ("à 13") as a minimum scoring of the sort required by small churches such as that of the Nonnberg Convent. By adding three trumpets the texture can be expanded to sixteen voices, which in turn can grow to nineteen with the addition of three *colla parte* trombones to double the alto, tenor, and bass voices.

With his skilful alternation between *stile antico* and *stile moderno* and his contrast between solo and tutti passages, Biber attains a rich and varied texture within the movements of the Ordinary, which is divided into twenty-one subsections. In inventing his themes Biber frequently draws on rhetorical *topoi* that prove to be inspired by Gregorian chant, thereby creating a sacred ambience. Two such themes from the *Missa Sancti Henrici* found their way into works by Wolfgang Amadeus Mozart: Biber's four-note progression at the opening of the "Agnus Dei" recur in the final movement of the "Jupiter" Symphony and as a terse head-motif in the "Credo" of the *Missa brevis* in F major (KV 192), and the "Kyrie" theme reappears as a counterpoint to the cantus firmus sung by the Two Men in Armor in *The Magic Flute* (KV 620).

The editor wishes to thank Father Mag. Altman Pötsch OSB, the *regens chori* and curator of the music archive at Kremsmünster Abbey, for kindly allowing him to consult the source for this new scholarly, critical edition.

Salzburg, Trinity Sunday, 2004 — Armin Kircher
Translation: J. Bradford Robinson

---

9 Fascicle 11/29, "Benediktinen-Stift Nonnberg. Aufnahme und Examen," Salzburg Consistorial Archives. Quoted in Ernst Hintermaier: *Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern (1644–1704) und das Benediktinen-Frauenstift Nonnberg*. Musikpflege und Musikkultur eines adeligen Frauenstiftes im hoch- und spätbarocken Salzburg, in: *Deus Caritus*, Festschrift zur Feier des 25-jährigen Amtsjubiläums von Jakob Mayr als Weihbischof von Salzburg, pp. 207–31.

10 Maria Rosa Henrica took her final vows on 20 July 1697. She worked in Nonnberg Convent as *regens chori* and chapel-master for thirteen years, playing the violin, viola d'amore, and kettledrum. She died in 1742 at the age of sixty-five (*23 July 1677 in Salzburg, †17 January 1742 in Salzburg). In 1694 H. I. F. Biber wrote a "Singfundament" for her that she took with her into the convent and used in the musical training of her fellow nuns.

Avant-propos[1]

L'architecture et la musique connurent un extraordinaire et luxueux développement à Salzbourg durant la deuxième moitié du XVII[e] siècle. Aucune autre époque n'a autant marqué la ville que le baroque et contribué à sa silhouette unique par de grandioses bâtiments sacrés. La musique à la cour fut particulièrement encouragée sous le règne du prince-archevêque Max Gandolph comte Khuenburg (régent de 1668 à 1687). Il eut la prévoyance d'attacher au service de la cour princière et archiépiscopale de Salzbourg deux des plus importants musiciens et compositeurs de l'époque : côte à côte, Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) et Georg Muffat (1653–1704) furent pendant dix ans au service de Max Gandolph, faisant ainsi non seulement de cette époque un des sommets de l'histoire de la musique à Salzbourg, mais aussi de la culture musicale européenne de l'époque.

La musique sacrée occupe une place importante dans l'œuvre de Biber. Plus d'un tiers de son œuvre regroupant plus de 150 compositions est à ranger dans ce domaine.[2] Contrairement à la production instrumentale de Biber qui fut continuellement estimée depuis l'époque où le compositeur vivait encore, sa musique vocale ne fut reprise en considération qu'au cours dernières années grâce à la renaissance que connut en général la musique ancienne.

Biographie[3]

Heinrich Biber naquit dans la petite ville de Wartenberg (Stráz pod Ralskem) en Bohême du Nord et fut baptisé le 12 août 1644. On ne peut qu'émettre des hypothèses sur sa jeunesse, son éducation et ses études musicales. Son parcours professionnel le mena vraisemblablement à Vienne où il reçut certainement des leçons du maître de chapelle de la cour impériale Johann Heinrich Schmelzer (vers 1623–1680). Il est certain que les compositions de ce dernier servirent de modèle à Biber et influencèrent son développement artistique.

Vraisemblablement vers 1666 (au plus tard en 1668), Biber entra au service du prince-évêque, Karl Liechtenstein-Kastelkorn, à Olmutz (Olomouc) et Kremsier (Kroměříž). Dans la chapelle de la cour de ce prince-évêque sensible à la musique, Biber « joua du violon, de la basse et de la viole de gambe et composa également des œuvres de facture adéquate »[4]. Pour des raisons inconnues, Biber quitta son poste à Kremsier en 1670 sans l'autorisation de son employeur. Il profita d'un voyage à Absam où il devait acheter des instruments au célèbre luthier tyrolien Jakob Steiner pour devenir violoniste du prince-archevêque de Salzbourg Max Gandolph comte Khuenburg.

Lors de ses premières années salzbourgeoises, Biber se concentra sur l'écriture de musique instrumentale comme cela avait déjà été le cas à Kremsier. Parmi celles-ci, on trouve les *Mysterien-* ou *Rosenkranz-Sonaten*, (Sonates des Mystères ou du Chapelet), un recueil dédié à Max Gandolph, fervent disciple du culte de Marie, qui peut être considéré comme le sommet de la littérature violonistique baroque et les *Sonatae tam aris, quam aulis servientes* (1676), une musique instrumentale ayant donc une double fonction en s'appliquant aussi bien aux fêtes liturgiques qu'aux banquets. Parallèlement, Biber écrivit ses premières compositions sacrées pour la cathédrale de Salzbourg, l'offertoire *Lux Perpetua*, les *Vesperae à 32* et la *Missa Christi Resurgentis* (1674). Dès ces œuvres, Biber reprend la tradition musicale spécifique de l'église métropolitaine de Salzbourg, la plurichoralité.

Pour ne pas entraver sa carrière professionnelle à Salzbourg, Biber demanda après coup son congé officiel au prince-évêque de Kremsier en 1676. Il lui fut accordé, si bien que Biber put devenir vice-maître de chapelle en 1678. Les fêtes du jubilé de 1682 constituèrent un des plus prestigieux sommets de la culture musicale baroque à Salzbourg. À l'occasion du 1100[e] anniversaire de la fondation du diocèse par saint Rupert placé par erreur en cette année 1682, Biber composa une messe solennelle à 53 voix (connue sous le nom de *Missa Salisburgensis*) et l'hymne pour l'offertoire *Plaudite Tympana*.[5]

À la mort d'Andreas Hofer (vers 1629–1684), maître de chapelle à Salzbourg depuis 1678, la direction de la musique de la cour et celle de la cathédrale furent confiées conjointement à Biber, ce qui entraîna une intensification de l'activité de composition pour la cathédrale et le théâtre de l'université.[6] La mort du prince-archevêque Max Gandolph en 1687 marqua une césure dans la phase de création particulièrement productive de Biber. Le nouveau souverain de Salzbourg, Johann Ernst comte Thun (qui régna de 1687 à 1709) n'était pas un mécène mélomane aussi engagé que son prédécesseur. Il limita avec persistance la musique à la cour en considérant que cette dernière devait surtout se consacrer au domaine liturgique et aux fonctions représentatives. Biber put s'adapter avec une flexibilité étonnante aux nouvelles directives et se consacra de plus en plus à la musique sacrée. De nombreuses œuvres à grande et moyenne distribution destinées à différents aspects du culte en résultèrent : le *Requiem à 15*, le *Requiem ex F con terza minore*, les *Vesperae Longiores ac Breviores*, la *Missa Alleluja*, la *Missa Sancti Henrici*, la *Missa ex B* et la *Missa Bruxellensis*.

Après l'élévation du musicien à la noblesse héréditaire avec le titre de comte d'empire « von Bibern » par l'empereur Leopold

---

1 L'avant-propos de cette édition est parue dans une version plus développée à laquelle est également ajoutée une vue d'ensemble sur l'œuvre sacrée de Biber dans la revue *Singende Kirche*, cahier 1, Vienne, 2004.

2 En ce qui concerne la musique sacrée de Biber, cf. le vaste exposé d'Eric Thomas Chafe, « The Church Music of Heinrich Biber », in : *Studies in Musicology*, vol. 95, Ann Arbor, 1987.

3 Pour cette biographie ont été utilisés : Eric Thomas Chafe « Heinrich Biber. Ein Überblick über Leben und Werk », in : Petrus Eder, Ernst Hintermaier (éd.), *Heinrich Franz Biber 1644–1704. Musik und Kultur im hochbarocken Salzburg. Studien und Quellen*, Salzbourg, 1994, pp. 17–30. Paul Nettl, « Heinrich Franz Biber von Bibern », in : *Studien zur Musikwissenschaft* 24, *Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 1960, pp. 61–86.

4 Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700–1806. Organisation und Personal*, Diss., Salzbourg, 1972 (rédaction à la machine), p. 23.

5 La partition géante de la messe aux dimensions de 82 x 57 cm notée sur 54 portées fut découverte par hasard par le directeur du chœur de la cathédrale de Salzbourg, Innozenz Achleitner dans les années 1870 chez un vendeur d'épices de la ville et sauvée de la destruction. La messe et l'hymne furent faussement liés à la consécration de la cathédrale en 1628 et attribués au maître de chapelle romain Orazio Benevoli (1605–1672). L'analyse stylistique permit cependant d'attribuer sans équivoque les deux œuvres à Biber.

6 Une seule des œuvres dramatiques de Biber (2 opéras, plusieurs cantates, 13 drames pour les écoles) nous est parvenue par la partition de dédicace : l'opéra consacré à Arminius *Chi la dura la vince* (1690/1692).

en 1690 et la nomination de Biber comme écuyer tranchant par l'archevêque Thun en 1692, Biber se trouva vers 1700 au sommet de sa carrière avec un revenu tout à fait respectable de plus de 850 florins par an.

Les dernières années de sa vie furent assombries par la Guerre de Succession d'Espagne et ses conséquences. Il mourut dans la nuit du 2 au 3 mai 1704 après avoir été malade pendant quatre jours et fut enterré au cimetière Saint-Pierre. Aucune remarque ne mentionnant sa noblesse et sa haute position à la cour archiépiscopale ne figure, ni dans le livre des décès de la cathédrale où Biber est mentionné presque irrespectueusement en tant que « Choraula Cels(issi)mi » c-à-d ménestrel de son excellence, ni dans le registre des enterrements de Saint-Pierre.

La musique sacrée à Salzbourg au XVII[e] siècle

La conception architectonique de la cathédrale de Salzbourg avec les quatre tribunes aux piliers de la coupole et les orgues qui y sont suspendues (cette situation historique fut rétablie en 1991) constitue l'élément spatial nécessaire à la pratique musicale à deux ou plusieurs chœurs d'après le modèle vénitien. Cette tradition atteint son point culminant dans les fastueuses œuvres sacrées de Biber au « style colossal » unique pour la musique sacrée dans la zone située au nord des Alpes.

La répartition des chœurs dans toute la cathédrale et à différents endroits est attestée dès la consécration de la cathédrale en 1628. Stefano Bernardi, maître de chapelle de 1627 à 1634, répartit ses musiciens sur les dix balustrades d'oratorio de la nef centrale. Lorsque les deux tribunes des piliers ouest furent achevées (lors de la consécration, seules les deux tribunes des piliers est étaient achevées), la répartition des musiciens dans les quatre tribunes fut possible.

La pratique d'exécution historique dans la cathédrale est attestée par une gravure due à Melchior Kusell en 1682 (voir la page de couverture) fidèle dans le moindre détail. Dans l'« Ordre à observer lors des services religieux de son Excellence par la musique de la cour de son Excellence »[7] rédigé vers 1745, le fils de Biber, Karl Heinrich, également maître de chapelle, note en détail la répartition des musiciens. Lors des grandes fêtes, célébrées en personne par le prince-archevêque, la musique était répartie sur l'ensemble des quatre tribunes de la manière suivante : Sur la tribune avant-droit, celle du « Chœur principal », se tenaient les chanteurs solistes, l'organiste de la cour à l'orgue, un violoncelle, un violone, deux bassons, trois trombones et le maître de chapelle battant la mesure ou le vice-maître de chapelle. Les douze violons et leur maître de concert se trouvaient sur la tribune avant-gauche, sur les tribunes arrière, nommées chœurs des trompettes, se trouvaient les trompettes et les timbales. Un cinquième ensemble constituait la « Cappeln Music » qui était groupée autour de l'orgue du chœur et d'un contrebasse dans le sanctuaire « en bas près de l'autel » et englobait les chanteurs du chœur (petits chanteurs, vicaires et choristes de la cathédrale) – « mais ceux-ci ne chanteraient que dans les tutti ». Cette pratique était déjà en vigueur à l'époque de Biber d'une façon un peu modifiée. La célèbre gravure de Kusell montre que, contrairement à la pratique en vigueur au XVIII[e] siècle, plusieurs solistes se trouvaient également dans la partie gauche du sanctuaire et que jusqu'à 15 chanteurs et instrumentistes se trouvaient dans les tribunes.

La musique sacrée de Biber permet également de tirer des conclusions sur la qualité et les capacités des musiciens de la chapelle de la cour qu'il avait à sa disposition et qui devaient être considérablement experts dans un jeu d'ensemble acoustiquement difficile.

Le style de la musique sacrée de Biber

Un rapport manifeste entre parole et musique est caractéristique de la musique sacrée de Biber correspondant à l'interprétation du texte telle qu'elle est exigée par la rhétorique de la « musica poetica ». La conception formelle des œuvres sacrées de Biber est dictée par le texte liturgique et articulée en segments évidents. Les parties se détachent nettement les unes des autres par une alternance régulière de mesures alla breve et à trois temps ainsi que par des distributions chorales et solistes différentes. Ce contraste est encore intensifié par la différenciation stylistique entre style polyphonique strict et style polyphonique libre.

Une des particularités de la technique de composition vocale de Biber est la réunion de deux thèmes différents dans le principe contrapuntique de la double fugue, chaque thème conservant cependant son propre texte. Il utilise volontiers les techniques de l'ostinato qui peuvent se développer sur de longs passages. L'utilisation de techniques de composition spécifiques est placée au service du texte, comme par ex. celle du bassetto dans « Et incarnatus est » de la *Missa Sancti Henrici*, où la partie de basse d'accompagnement est menée par la partie supérieure.

Il est impossible de ne pas reconnaître le compositeur de musique instrumentale dans les œuvres vocales liturgiques de Biber. La diversité des effets sonores instrumentaux est mise à contribution pour traduire les images du texte et les mettre en évidence. Pour augmenter les effets, Biber utilise avec précision la disposition spatiale de l'architecture de la cathédrale de Salzbourg grâce à quoi ses compositions sacrées, « opus perfectum », création artistique parfaite, configurent, suivant le principe baroque, l'ordre divin. Cette musique est créée en fondant ensemble la puissance divine et la puissance temporelle, elle est écrite pour honorer Dieu dans les cieux et contribuer à la gloire du souverain sur terre.

La Missa Sancti Henrici

La *Missa Sancti Henrici* est à ranger dans les œuvres de vieillesse. Elle appartient avec la *Missa ex B* (écrite dans le stile antico et seulement accompagnée d'une basse continue) aux œuvres les plus mûres et les plus imposantes. L'œuvre nous est parvenue dans un ensemble manuscrit de parties datant de 1701 conservé à l'abbaye bénédictine de Kremsmunster. Biber était en relation amicale avec ce monastère de la Haute-Autriche grâce aux pères et frères de cette abbaye étudiant ou enseignant à l'université bénédictine de Salzbourg.[8]

La composition de la *Missa Sancti Henrici* fut très probablement entreprise à l'occasion de l'entrée de la deuxième fille de Biber, Anna Magdalena, à l'abbaye bénédictine noble de Nonnberg à Salzbourg, permise par l'anoblissement du compositeur. Biber entreprit lui-même de supprimer les derniers obstacles par une lettre adressée à l'archevêque Max Gandolph, car ce dernier avait ordonné lors de la visite du monastère en 1685 qu'aucune nonne ou fille de chœur ne soit acceptée « tant que le nombre de membres n'ait été considérablement réduit à moins que [la postulante] n'apporte de grands moyens au monastère ». Biber avait trouvé un bon avocat en la personne de l'abbé Edmund de Saint-

[7] Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle*, op. cit.
[8] Les archives musicales de l'abbaye de Kremsmunster conservent en dehors de la *Missa Sancti Henrici* l'unique copie de la *Missa Alleluja* de Biber.

Pierre de Salzbourg, car « à ce qu'on dit, la musique semble montrer un manque, alors que la demoiselle von Biber serait très utile aussi bien au couvent qu'à l'orgue en raison de son habileté au violon et au chant, surtout par sa forte et harmonieuse voix ». L'abbesse apporta elle aussi son soutien en ajoutant qu'Anna Magdalena Biber « était non seulement une demoiselle bénie du Seigneur, pleine de sagesse, s'occupant du saint ordre jour et nuit, de bonne santé et solide, avec une voix forte et riche, mais qu'elle était aussi une cantatrice et instrumentiste parfaite, du genre dont ma sainte maison a actuellement un besoin urgent et absolument nécessaire pour le chœur et la figuration »[9].

Le 12 février 1696 la fille de Biber entra au couvent avec l'autorisation de l'archevêque. Sa prise de voile au cours de laquelle elle reçut le nom de sœur Maria Rosa Henrica eut lieu le 15 juillet de la même année.[10] Ce jour-là, le monastère fêtait la saint Henri II empereur, second patron de la fondation. À ce jour de fête, « monsieur le m(aître) de chapelle von Bibern » a certainement contribué par un cadeau tout à fait personnel : Il dirigea sa *Missa Sancti Henrici* dans l'église du monastère du Nonnberg avec les musiciens de la cour. On peut supposer que Biber a composé la messe spécialement pour cette occasion, la mention d'une distribution variable « à 13, 16 o 19 » étant mentionnée sur la page servant d'enveloppe à côté du nom de la messe. Biber évoque par là les différentes possibilités d'exécution liées à la grandeur de l'édifice religieux. Pour la distribution minimum correspondant à la taille de l'église du monastère de Nonnberg, il écrit cinq parties chantées, deux parties de violons, trois de violes, deux de clarines, une de timbales et une de basse continue (à 13). Le rajout de trois trompettes conduit à la version à 16 voix, complétée elle même à 19 voix par l'adjonction de trois trombones colla parte doublant les parties d'alto, de ténor et de basse.

Biber trace un plan richement varié en 21 sections à l'intérieur des divers mouvements composant l'ordinaire de la messe avec une savante alternative de « stile antico » et de « stile moderno » et en contrastant solo et tutti. Pour la recherche de ses motifs, Biber utilise souvent des lieux de rhétorique musicale qui s'inspirent du chant grégorien et qui créent ainsi une connotation sacrée. Deux des thèmes de la *Missa Sancti Henrici* se retrouvent chez Mozart : la suite de quatre tons de l'*Agnus Dei* de Biber retentit dans le finale de la *Symphonie Jupiter* et c'est également le motif de tête marquant de la *Missa brevis en fa majeur* KV 192 alors que le thème du Kyrie réapparaît dans *La Flûte enchantée* KV 620 comme contrepoint au cantus firmus des deux hommes armés.

L'éditeur tient à remercier le père maj. Altman Pötsch OSB, régent du chœur et gardien des archives de musique de l'abbaye bénédictine de Kremsmunster pour avoir mis la source à disposition de la nouvelle édition critique.

Salzbourg, le dimanche de la Trinité 2004 — Armin Kircher
Traduction : Jean Paul Ménière

---

[9] Fascicule 11/29 « Benedictinen-Stift Nonnberg. Aufnahme und Examen », Konsistorialarchiv Salzbourg, cité d'après Ernst Hintermaier, *Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern (1644–1704) und das Benediktinen-Frauenstift Nonnberg*. Musikpflege und Musikkultur eines adeligen Frauenstiftes im hoch- und spätbarocken Salzburg, in : *Deus Caritas*, Festschrift zur Feier des 25-jährigen Jubiläums von Jakob Mayr als Weihbischof von Salzburg, pp. 207–231.

[10] Maria Rosa Henrica fit sa profession de foi éternelle le 20 juillet 1697. Elle fut régente du chœur et maître de chapelle au Nonnberg pendant 13 ans, elle jouait du violon, de la viole d'amour et des timbales. Elle mourut en 1742 à l'âge de 65 ans (*23.7.1677 à Salzbourg, †17.1.1742 à Salzbourg). H. I. F. Biber avait écrit pour elle un « Singfundament », une « méthode de base pour le chant » qu'elle emporta au couvent et utilisa pour l'éducation musicale de ses consœurs.
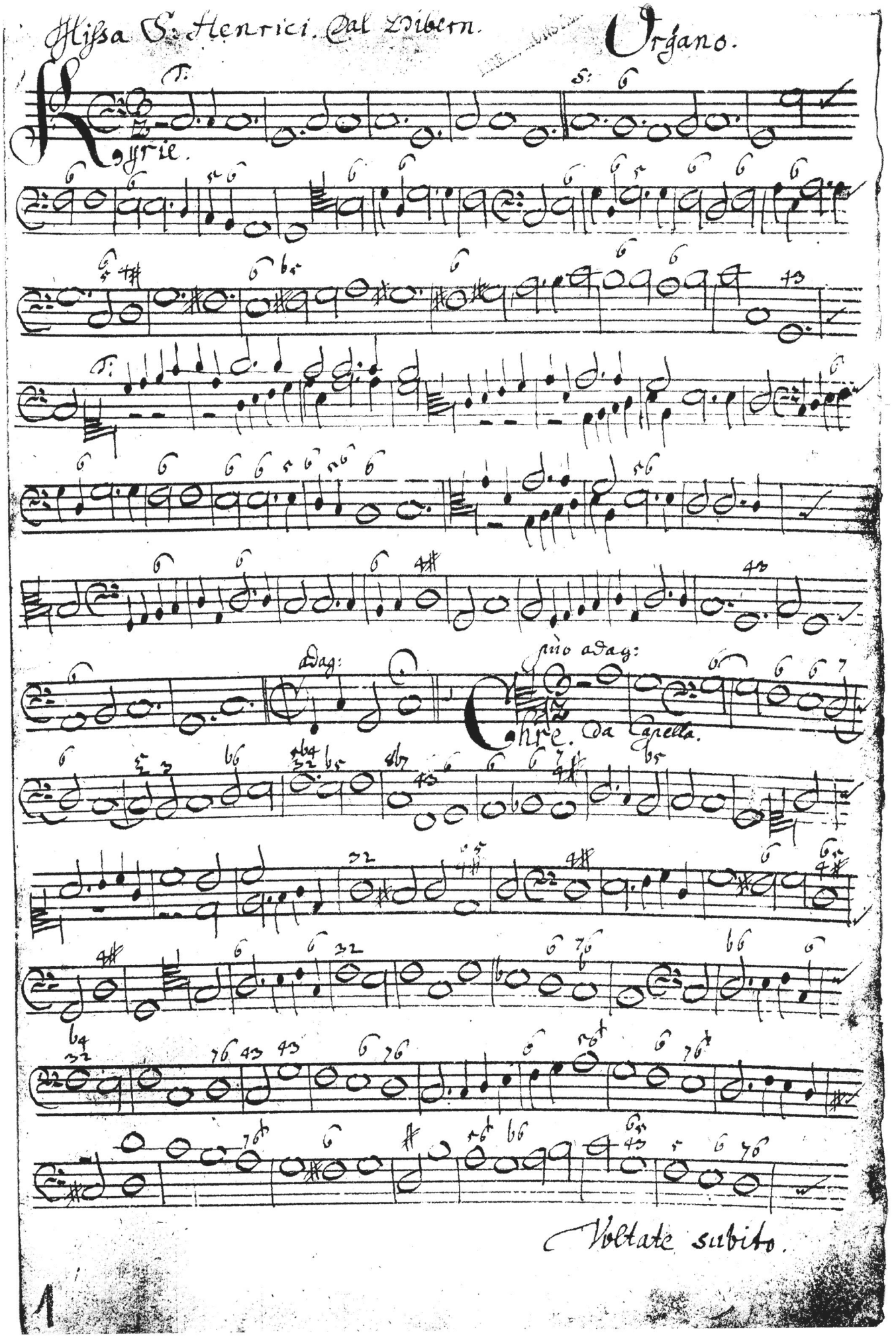


Abb. 2: Heinrich Ignaz Franz Biber, *Missa Sancti Henrici*, Kyrie bis T. 123
Organo-Stimme von einem unbekannten Kopisten
Benediktinerstift Kremsmünster, Österreich, Signatur *Ser C, Fasc. 12, Nr. 685*
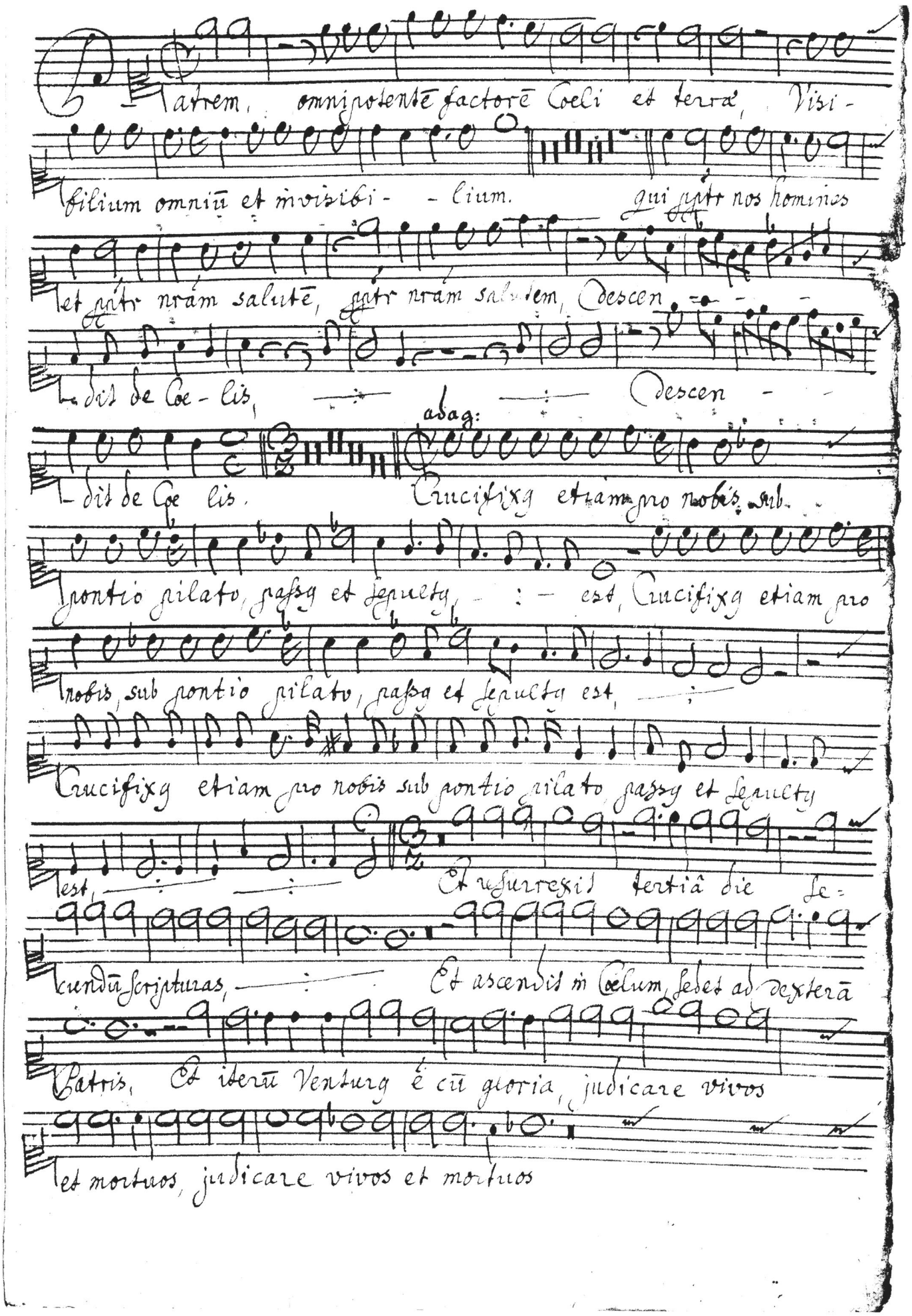


Abb. 3: Heinrich Ignaz Franz Biber, *Missa Sancti Henrici*, Credo bis T. 146
Canto I, Ripienostimme ohne Soloteile von einem unbekannten Kopisten
Benediktinerstift Kremsmünster, Österreich, Signatur *Ser C, Fasc. 12, Nr. 685*

Missa Sancti Henrici

Kyrie

Heinrich Ignaz Franz Biber
1644 – 1704

Clarino I, II in Do / C
Tromba I, II in Do / C
Tromba III in Do / C
Timpani in Do-Sol / c-G
Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
Viola III
Soprano I
Soprano II
Alto con Trombone I
Tenore con Trombone II *
Basso con Trombone III *
Organo e Bassi

Tutti

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

* Die Trombonen werden in den Tutti-Teilen aller Sätze colla parte mit den Singstimmen geführt.
Rhythmische Abweichungen sind in den Einzelanmerkungen aufgeführt und in den Einzelstimmen berücksichtigt.
In all of the movements the trombones play colla parte with the voices in the tutti sections. Rhythmic differences are detailed in the "Einzelanmerkungen" of the Critical Report and have also been taken into account in the individual parts.

© 2004 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.676
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by Armin Kircher
Generalbassaussetzung: Paul Horn

9

Solo

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

So

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

Solo

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

Solo

6

6

Carus

15

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

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

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

Solo

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

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

6 5 6 6 6 6 6 5

senza Violone con Violone

Carus

21

Solo

Solo

Solo

Solo

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

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

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

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

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

6 6 6 $\frac{6}{5}$ 4 ♯ 6 ♮5

Carus

28

Solo

6 6 6

Carus

35

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

Ky-ri-e e -

Tutti

4 3

senza Vne

Carus

41

Tutti

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

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

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

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

Tutti

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

con Vne

Carus

47

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

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

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

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

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

senza Vne 5 6 6 6
con Vne

Carus

53

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

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

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

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

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

6 4 #

Carus

59

Adagio

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

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

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

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

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

4 3 6

Fine

Carus

67 **Più Adagio**

Soprano I con Vl I, II

Soprano II con Va I

Alto con Va II

Tenore con Va III

Basso

Organo e Bassi

Tutti

Chri - ste

Tutti

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

Tutti

Chri - ste ___ e - lei - son, ___

Tutti

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

Tutti

6 6 6 7 6 5 3 6
2

con Vne

74

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

Tutti

Chri - ste e - lei - son, Chri-s ___ e - lei - son, e -

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

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

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

5 ♭5 8 ♭7 4 3 6 6 6 7 ♮5
3 4 ♯

81

e - lei - son,

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

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

- lei - son,

e - lei - son,

3 2 6 5
4 ♯

Carus

88

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

tr

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

e -

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

con Vne

senza Vne

94

e - - - - son, e -

Chri - ste e - - son, Chri - ste

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

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

100

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

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

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

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

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

con Vne

Carus

106

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

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

Chri - ste e - - lei - - son,

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

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

6 7 6 6 5 6

112

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

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

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

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

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

7 6 6

119

Chri - ste e - - lei -

ste e - - lei - - - - son,

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

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

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

5 6 6 5 5 6 7 6 6
4 3

Carus

125

- son, e - lei - son, Chri -

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

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

lei - - son, Chri - ste e -

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

4 3 6 6 3 2 6 5 4 3 6

132

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

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

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

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

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

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

139 **Adagio**

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

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

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

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

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

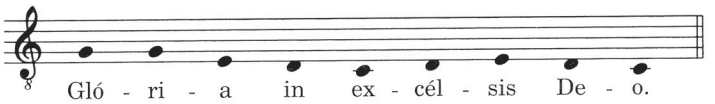
[6] 6 4 5 3 6 ♭3 5 6 4+ 2 6 4 ♯ ♮5
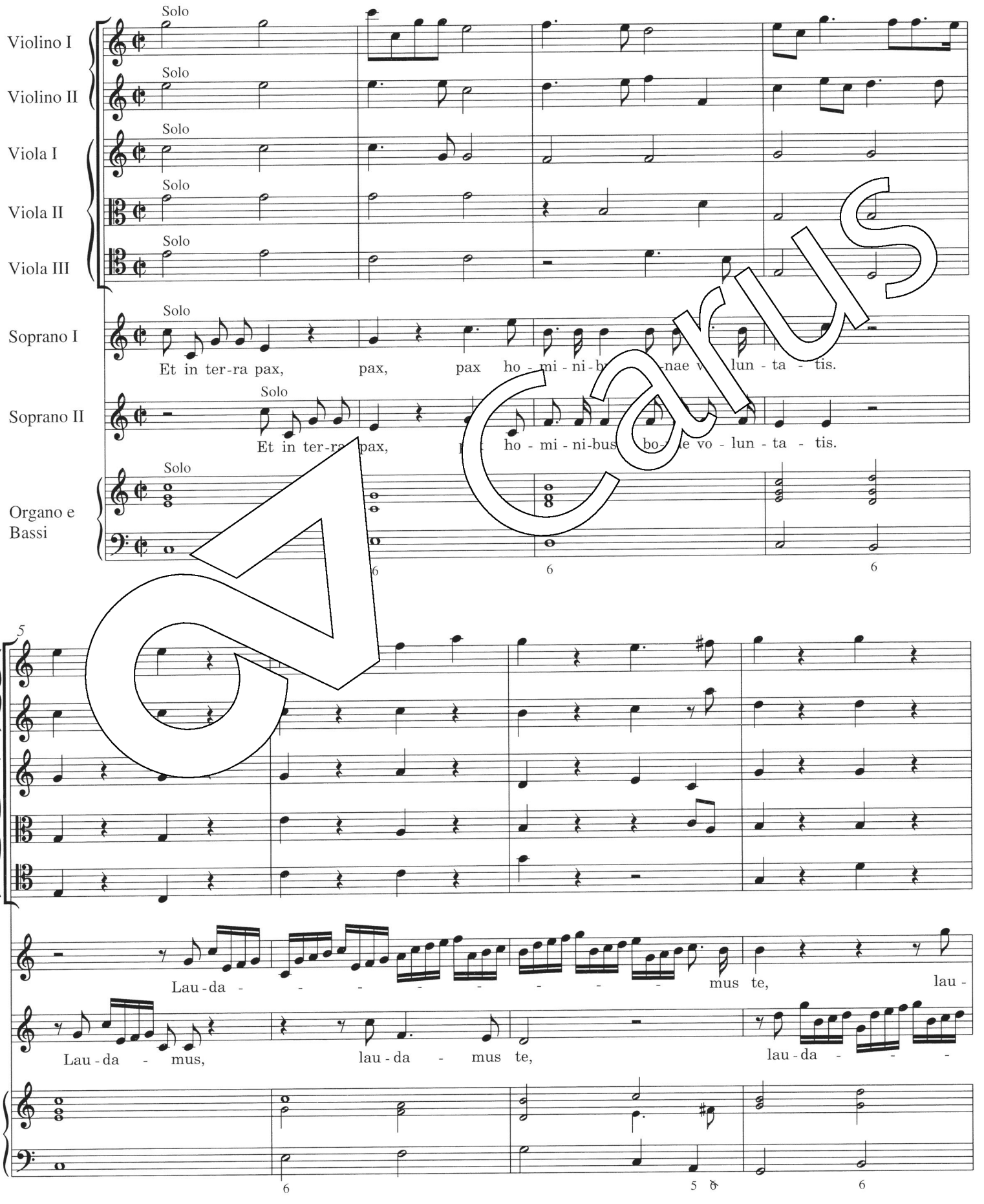
Kyrie ut supra

Carus

Gloria

Intonation





Carus

9

da - mus te, be-ne-di-ci-mus te, ad - o - ra - mus

- - - - - - - mus te, be-ne-di-ci-mus te, ad o - - - mus

Vne Vne

13

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

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

Carus

17

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

te,

glo - ri - fi - ca - - - - - - - mus

20

ca - - - - - - - mus te,

glo - ri - fi - ca - mus te.

te,

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

Vne

Carus

24

Ctr I, II

Tr I, II

Tr III

Timp

Tutti

Vl I

Tutti

Vl II

Tutti

S I

Gra - ti - as gra-ti-as mus ti - bi pro-pter ma-gnam glo - - - - ri-

S II
con Va I

Gra - ti - as, gra mus ti - bi

Tutti

A
con Va II

gra-ti-as a - gi-mus ti - bi pro-pter ma-gnam

Tutti

T
con Va III

Gra - ti - as, gra-ti-as a - gi-mus ti - bi

Tutti

B

Gra - ti - as, gra-ti-as a - gi-mus ti - bi

Tutti

Org e
Bassi

senza Vne

Carus

28

am, pro - pter ma - gn - - ri - am,

pro - pter - - - - - ri - am, pro - pter ma - gnam glo - ri -

glo - - ri - am, pro - pter ma - gnam glo - ri - am, ma - gnam glo - - -

pro - pter ma - gnam glo - - - - - ri -

6 3 # 6 #

Carus

31

pro - pter ma-gnam glo - - - - - - ri - am, pro - pter

am glo - ri-am tu m,

- ri-a

am tu - am, pro - pter ma - gnam glo - ri-am, ma - gnam glo - - - ri - am, ma - gnam

pro-pter ma-gnam glo - - - - - - ri-am, pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu -

con Vne 6 6 5 6 6 # 6 5 4 #

Carus

34

ma - gnam glo - - - ri-am, glo-ri-am tu - am, ma - gnam glo-ri-am tu - am.

pro-pte gnam glo - ri-am, glo-ri-am tu - am, pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu - am.

glo-ri-am tu - am, glo-ri-am tu - am.

glo - ri-am tu - am, glo-ri-am tu - am, glo-ri-am tu - am.

am, glo-ri-am tu - am, glo-ri-am tu - am.

senza Vne con Vne Vne

Carus

38

Vl I

Vl II

Basso

Org e Bassi

Solo

Solo

Solo

Solo

Vne

Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis, De - us

43

Pa - ter o - - - - - pot - ens. Do - mi - ne

48

Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su, Je - su Chri - - -

Carus

53

ste. Do - mi-ne De - us, Do - mi-ne De - us, A-gnus De - - -

59

i, li - us - - - ris, Do - mi-ne

64

De - us, A-gnus De - - - - i, Fi - li - us Pa - tris.

Carus

70 **Alla breve**

S I con Vl I, II

S II con Va I — Tutti — Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - - -

A con Va II — Tutti — Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

T con Va III

B — Tutti — Qui tol - lis

Org e Bassi — Tutti

79

- - di, — mi - se re - re no - - bis.

- - - - - - - - di, — mi - se -

Tutti — Mi - se - - - - - bis, — qui

pec - ca - - ta mun - - - - - - di, mi -

87

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

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

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

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

Carus

92

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

Qui tol - - - - - lis

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

mun - - - - di,

mi - - - se - re - re

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

97

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

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

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

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

102

Qui

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

re - re - - - - no - - - - bis. Sus - ci - pe

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

re - - - re no - - - - - bis. Sus -

4 3 7 6 # 4 # 4 3
senza Vne con Vne

Carus

107

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

— Sus - - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - - nem, de - pre - ca - ti - o -

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

Sus - ci - pe de - pre -

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

6 6 6 5 ♭6 ♭ 6 6 5

112

mun - - - - - - - di, sus - - - ci - - pe de -

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

o - nem no - - - tram, de - - pre - ca - ti - o - - -

ca - - - - ti - - - no - - - stra

ca - - - ti - o - n no - - stram, de - - pre - ca - ti - o - - -

6 ♭ ♯ 6 5 ♭6

117

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

de - - pre - ca - ti - o - nem no - - stram.

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

de - - pre - ca - ti - o - - - nem no - - stram.

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

♭7 7 6 5 ♮5 ♮7 7 6 5 6 4 ♯ ♯

Carus

123

Ctr I, II

Tr I, II

Tr III

Timp

Vl I

Vl II

S I

S II
con Va I *

A
con Va II *

T
con Va III *

B

Org e
Bassi

Tutti

Qui se - des ad dex - te - ram, se - des ad

Tutti

Qui se - des ad

Tutti

Qui se - des ad

Tutti

Qui se - des ad dex - - te - ram, ad

Tutti

Qui se - des ad dex - te - ram, se - des ad

Carus

6

* In Sätzen, in denen Colla-parte-Führung vorliegt, werden die Singstimmen nur in den Tutti-Teilen durch die Instrumentalstimmen verdoppelt. Rhythmische Abweichungen sind in den Einzelanmerkungen aufgeführt und in den Einzelstimmen berücksichtigt.

For movements in which colla parte passages are present, the voices will only be doubled by the instruments in the tutti sections. Rhythmic differences are detailed in the "Einzelanmerkungen" of the Critical Report and have also been taken into account in the individual parts.

127

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

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

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

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

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

6

Carus

132

Pa - - - tris, mi - se - re, mi - se - re - re no - -

Pa - - - tris, mi - se - re, mi - se - re - re no - -

Pa - - mi - se - re - re, mi - se - re - re no - -

Pa - - - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

Pa - - - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - -

Carus

138

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

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

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

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

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

Carus

144

S I

S II

A

Solo

Quo - ni-am tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi-nus,

T

Solo

Quo - ni-am tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi-nus, tu

B

Org e Bassi

Solo

6 6 6

149

tu so - - - lus, tu so - - - - -

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

6 6 6

154

Solo

Cum San - cto

Solo

Cum San - cto

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

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

Solo

Cum San - cto

6 ♭ 6 6 5 6
4 3

Carus

160

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

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

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

166

Pa - tris, De - i Pa - tris, De - i Pa - tris, in

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

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

173

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

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

A - - - - - -

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

De - i Pa - tris, De - i Pa - tris.

Carus

179

Ctr I

Ctr II

Tr I, II

Tr III

Timp

S I

A - - - - - - men,

S II
con Va I

senza Va

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

A
con Va II

men,

a - - -

T
con Va III

men,

B

A - - - - - -

191

Ctr I

Ctr II

Vl I

Vl II

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

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

Tutti con Va

a - - - - - -

Tutti con Va

De - i Pa - tris, De - i Pa - tris. A - -

Tutti

a - - - - - - men, in

con Vne

6

197

Solo

Solo

Tutti

Tutti

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

Tutti con Va

A - - - - - - men, in glo - ri - a De - i

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

- - men, a - - -

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

3

Carus

203

Solo

Solo

a - men,

Va

Va I solo

Pa-tris. A - - - men,

a - - -

Va

Va II solo

i Pa - tris.

A

Va

Va III solo

- - - - - men,

i Pa - tris.

Solo

Tutti

4 #

6

6
senza Vne

209

Tutti

a - - - - - - - men,

a - - - - - -

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

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

a - - - - - - - - - -

A - - - - - - men, in

6

con Vne

Carus

215

men, a - men, a -

a -

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

men, in

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

4 3

220

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

men, a -

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

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

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

6 6 5 # # 6

senza Vne con Vne

Carus

226

Tutti

Tutti

Ctr I

Ctr II

Tr I, II

Tr III

Timp

Vl I

Vl II

S I

glo - a De - i Pa - tris. A - men, a - - -

S II
con Va I

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

A
con Va II

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

T
con Va III

Pa - tris. A - - - - - men, a - men,

B

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

Org e
Bassi

Vne

6 6 4 3

Carus

231

men, a - - -

A - - - - men,

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

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

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

6 6

Carus

236

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

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

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

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

Trb III

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

Vne

6 6 4 3

Carus

241

Adagio

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

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

tris. A - - men, a - men, a - men, a - men.

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

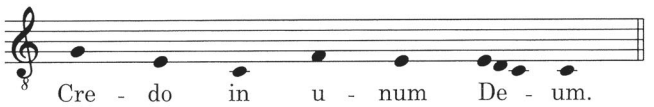
tris. A - - - - - - - men, a - men, a - men.
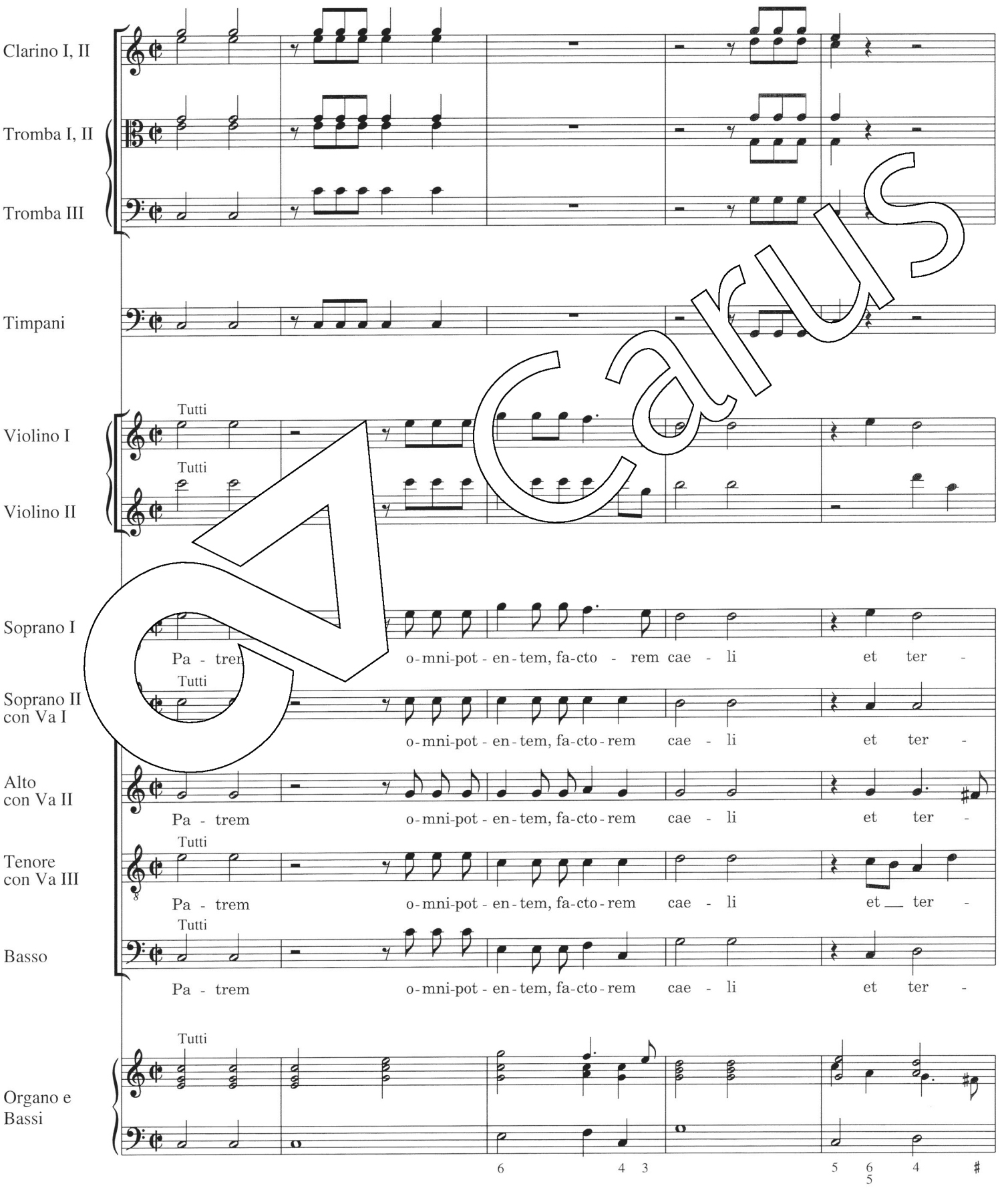
6 6 4 3

Carus

Credo

Intonation





Carus

6

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

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

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

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

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

3 4 4 3

Carus

11

Vl I

Vl II

Va I

Va II

Va III

S II

A

T

Org e Bassi

Solo

Et in u- num Do - - -

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

6 # 6

14

- mi-num, in u-num Do - mi-num Je - sum Chri - stum, Fi - - - li-um

stum, Fi - - li-um De - - i u - - ni - ge - ni-tum, Fi -

6 6 5

Carus

17

Solo

De - i u - ni - ge - ni-tum.

Solo

Et ex Pa - tre na - tu[m] an o -

- li-um De-i u - ni - ge - ni-tum.

Vne

4

6

21

- mni - a, na - - tum an - - te o - - - - - - - -

6

6

6 6

Carus

24

tr

De - um de

- mni-a sae - cu - la, an - - - te o - - - mni-a sae - cu -

De - um de

3 6 6 4 3
3 4 3

27

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

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

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

senza Vne 5 6 # 6 6 # 4 #

Carus

31

ro.

ro.

ro.

Basso solo

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

con Vne

35

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

Carus

40

Ctr I, II

Tr I, II

Tr III

Timp

Tutti

Vl I

Tutti

Vl II

Tutti

S I

Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem, pro - pter

S II
con Va I

Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem, pro - pter

Tutti

A
con Va II

pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem, pro - pter

Tutti

T
con Va III

Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem, pro - pter

Tutti

B

Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem, pro - pter

Tutti

Org e
Bassi

Carus

45

no - stram sa - lu - tem de - scen - - - - - - dit de cae - -

no - sa - lu - tem de - scen - - - -

no - stram de - scen -

no - stram sa - lu - tem de - scen - - - - - - dit de cae - -

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

1 1 1 1 1 1 10 10 10 ♭3 ♭ 5 ♭6 6 6
senza Vne con Vne 5

Carus

49

lis, cae - lis, de

cae-lis,

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

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

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

Vne

Carus

53

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

de cae - lis, de cae - lis.

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

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

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

4 3 6 5 6 6

Carus

58

Vl I

Vl II

S I

Org

Solo

Et in - car - na - - - - tus, in - car - na - - - - tus, in -

1 1 6 3 5 6 6

63

tr

car - na - tus Spi - San - - - - cto ex Ma -

6 6 5 6 4 3
4 5

68

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

6 ♮5 ♮5 1 1

Carus

74

Et ho - mo

79

fa - - - mo fa - - - - - - - - ctus

84

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

Carus

Adagio

90

Soprano I, II con Vl I, II, Va I — Tutti

Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et ___

Alto con Va II — Tutti

Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to

Tenore con Va III

Basso

Org e Bassi — Tutti

93

___ se - pul - tus, et se - pul - tus est,

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

Tutti

Cru - ci - fi - xus et ___ o no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se -

Cru - ci - fi et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se -

97

cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et ___

est, cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to

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

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

Carus

100

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

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

cru-ci-fi-xus et-i-am pro no - bis: sub Pon-ti-o Pi - la - to pas-sus et

se - pul - tus est, cru-ci-fi-xus et-i-am pro no - bis: sub Pon-ti-o Pi-la - to

104

cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub - ti - o - la - to

pul - tus est, cru - ci - fi - xus et - i - am pro - bis: sub Pon - ti - o Pi -

se - pul - est, - pul - - tus, pas -

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

107

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

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

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

tus, et se - pul - tus est, se - pul - tus est, se - pul - - tus est.

Vne

Carus

112 **Allegro**

Ctr I

Ctr II

Tr I, II

Tr III

Timp

Vl I

Tutti

Vl II

Tutti

S I

Et re - sur - re - - - xit

S II
con Va I

Et re - sur - re - - - xit

A
con Va II

Et re - sur - re - - - xit

T
con Va III

Et re - sur - re - - - xit

B

Et re - sur - re - - - xit

Org e
Bassi

Carus

116

a di e se - cun - dum Scri - ptu - ras, se -

ter - ti di - e se - cun - dum Scri - ptu - ras, se -

ter ti - a di - e se - cun - dum Scri - ptu - ras, se -

ter - ti - a di - e se - cun - dum Scri - ptu - ras, se -

ter - ti - a di - e se - cun - dum Scri - ptu - ras, se -

Carus

121

tr

cun - d - ras.

cun - Scri - - - ras.

cun - dum Scri - ptu - - ras.

cun - dum Scri - - ptu - ras.

cun - dum Scri - ptu - - ras.

6 4 ♯

Carus

126

Et a - scen - dit in cae - - lum: se - det ad dex - te - ram

Et a - scen - dit in cae - - lum: se - det ad dex - te - ram

Et a - scen - dit in cae - - lum: se - det ad dex - te - ram

Et a - scen - dit in cae - - lum: se - det ad dex - te - ram

6 6

Carus

131

Pa - - - tris. Et i - te-rum ven - tu - rus est

Pa - - - tris. Et i - te-rum ven - tu - rus est

Pa - - - - tris. Et i - te-rum ven - tu - rus est

Pa - - - - tris. Et i - te-rum ven - tu - rus est

Pa - - - - tris. Et i - te-rum ven - tu - rus est

Carus

137

tr

cum ju - ca - re vi - vos et mor - tu -

cum - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos,

cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

4 3 6 4 3

Carus

142

os, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:

os, - di - - - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus

ju - - - ca - - - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus

os, et mor - tu - os: cu - jus

os, ju - di - ca - - - re vi - vos et mor - tu - os:

4 3

♮3

senza Vne

Carus

148

cu - jus re - gni non e - rit, non e - - rit

re - gni non - rit, non e - - rit

re - gni non e - - - - rit, non e - rit, non e - - rit

re - gni non e - rit, non e - rit, non e - - rit

cu - jus re - gni non e - rit, non e - - rit

6 con Vne 6

Carus

153

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

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

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

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

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

Carus

159

S I

S II

A

T

Org e Bassi

Solo

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

Solo

Et in Spi-ri-tum Sanctum, Do-mi-num,

et vi-vi - fi-

Solo

6 12 11 12
10 10 9 10

163

can - tem: qui ex Pa - - - - tre Fi - - - o - que pro-ce - dit,

can - tem: Fi - li - - - o - ce - - - dit. Qui cum

Solo

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

11 6 6 10 9 ♮5 4 ♯
9 5 4

167

si-mul ad-o-ra - tur, et con-glo-ri - fi - ca - - - tur: qui lo-cu-tus est

Pa - - - tre et Fi - li - o si-mul ad - o - ra - tur, et con-glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu-tus est

si-mul ad-o-ra - tur, et con-glo-ri - fi - ca - - - tur: qui lo-cu-tus est

6 5 6 6

Carus

171

per Pro - phe - tas.

per Pro-phe - tas.

Solo

Et u-nam san - - - ctam ca - tho - li-cam et a-po-sto - li-cam, et a-po-

per Pro-phe - tas.

7 6 # 3 2 6 6 6 6 ♮3

con Vne

175

Vl I

Vl II

Alto

sto - li-cam Ec-cle - si

Basso

olo

- fi - te-or u - num ba - ptis - ma in re-mis-si - o-nem pec-ca-to-rum.

6 # 6 6 # #

180

Solo

Solo

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

7 6 5 ♭ 6 ♭ 5 6 6 3 4 4 3

♭

Carus

184

Ctr I

Ctr II

Tr I, II

Tr III

Timp

Vl I

Vl II

tutti

S I

S II
con Va

Tutti

Et

A
con Va II

Tutti

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, ven - tu - ri sae -

T
con Va III

Tutti

Et vi - tam ven - tu - ri

B

Tutti

rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, ven - tu - ri sae - cu - li,

Org e
Bassi

Tutti

6 5

Carus

188

Tutti

Et vi - tam ven - tu - ri sae - - cu - li,

vi - t - tu - ri - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri

- cu - li, ven - tu - - ri, ven - tu - - ri sae - - cu - li,

sae - cu - li, ven - tu - ri sae - cu - li,

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, ven -

4 # 6 6 5 6 5 6 4 3

senza Vne con Vne

Carus

192

vi - tam ven - tu - - ri sae - - - - cu - li.

sae cu - li, et vi - tam ven - tu - - ri sae - cu - li.

ven - tu - ri ___ sae - - - - - - - - - cu - li.

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, sae - cu - li.

tu - ri ___ sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - - ri sae - cu - li.

5 6 5 6 ♮5

Carus

196

Ctr I

Ctr II

Vl I

Vl II

S I

Solo

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

S II
con Va I

Solo

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

A
con Va II

Solo

A-men, a -

T
con Va III

Solo

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

B

Solo

Et

Org e
Bassi

Solo

7 6 6 3 senza Vne con Vne

200

Solo

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

- - - - men, a - - - men, et vi-tam ven-tu - ri

Tutti

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

vi - tam ven-tu - ri sae - cu - li, ven - tu - ri sae - - - - cu - li.

Tutti

7 6 4 4 6 6 4 3 senza Vne

Carus

205

Tutti

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

et vi - tam ven-tu - ri

sae - cu - li, ven - tu - ri sae - - - - cu - li.

Tutti

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

con Vne

senza Vne

209

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, ven -

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

A-men, a - - - men, a - - men, et vi - tam ven-

- - - - men, et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li, ven-tu - ri sae - - - cu -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven -

con Vne

senza Vne

con Vne

Carus

214

Ctr I

Ctr II

Tr I, II

Tr III

Timp

Vl I

Vl II

S I

- cu

S II
con Va I

ri sae - cu - li, et vi - tam ven-tu - ri

A
con Va II

tu ri sae - cu - li. A-men, a -

T
con Va III

li, sae-cu - li, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

B

tu - ri sae - cu - li. A-men, a - - - - men, a - - - men,

Org e
Bassi

5 6 4 3 2 ♭3 ♭ 6 3 5/2

Carus

218

A-men, a - - - - men, et vi - tam ven -

sae - cu - li A-men, a - - - -

- - - - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - - cu -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

con Vne 7 6 4 3 4 3 senza Vne

Carus

221

tu - cu - A - men, a -

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

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

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

A - men, a -

6 ♭5 5 6 ♭ 5

con Vne

Carus

224

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

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

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

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

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

6 ♮5 5 6 5 / 3 4 4 3

Carus

Sanctus

Alla breve

Soprano I, II
con Vl I, II, Va I

Alto
con Va II

Tenore
con Va III

Basso

Organo e
Bassi

San - - - - - - - ctus, San - -

San - - - - - -

San - - - - - - - ctus,

San - - - - - - -

senza Vne 6 6 con Vne 6 6 6 6 6

7

ctus,

ctus,

San - - -

San - - - - - - - ctus,

ctus,

San - - - - - - - ctus,

6 6 4 3 senza Vne con Vne 6 6 6 6 5

13

ctus, San - - - -

ctus, San - - - - - - ctus, San - - - ctus,

San - - - - - - - ctus, San - - - - -

San - ctus, San - - - - - ctus,

5 6 7 6 5 4 3 5 4 3 senza Vne 6 6 6

Carus

19

San - - -

36

San - - - - - - - - - -

- - - - - - - - ctus, San - - - - -

- - - - - - - - ctus,

- - - - - - - ctus, San - - - - - - - - -

6 3 4 4 3 senza con 6 6
Vne Vne

41

- ctus, San - - - - - - - - us, - - ctus Do -

- - - - - - ctus, San - - - - - - ctus, San - ctus Do -

San - - - - - - - - - - - - - - - - ctus Do -

- ctus, - - - - - - - an - - - ctus, San - - ctus Do -

5 7 6 4 3

47

- mi - nus ___ De - - - - - - us ___ Sa - ba - oth.

- mi - nus ___ De - - - us, De - us Sa - ba - oth.

- mi - nus ___ De - - - - us ___ Sa - - - - - ba - oth.

- mi - nus ___ De - - - - us Sa - - - - - ba - oth.

4 4

Carus

53

Ctr I, II

Tr I, II

Tr III

Timp

Vl I

Vl II

S I

Ple - ni sunt ca li et ter - - ra

S II
con Va I

Ple - ni sunt li et ter - - ra glo - ri -

A
con Va II

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

T
con Va III

Ple - ni sunt cae - li et ter - - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu -

B

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

Org e
Bassi

senza Vne

Carus

60

glo - ri - a, glo - ri - a tu -

a, glo - a tu -

a, ple - ni sunt cae - - - - - - - - - li

a, ple - ni sunt cae - -

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

con Vne 6 6 6 5 6 5 6

Carus

67

a, ni sunt cae - - - - - - - - li,

- ri - a, glo tu - a, ple - ni sunt

- - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - a,

- - - - - - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri -

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

5 6 5 6 5 6

Carus

74

sunt cae - et t - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - a.

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

- a, glo - ri - a tu - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu - a.

a tu - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu - a.

glo - ri - a, glo - ri - a tu - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu - a.

6 5 6 5 6 ♮5

Carus

83

Vl I

Vl II

Solo

O -

Solo

O - san - - - - - na in ex - cel - -

Solo

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

Solo

6 6 6 6 6

87

Solo

Solo

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

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

Solo

O - san - - - na, o -

6 6 5 4 ♯ 6 6 6

Carus

91

Tutti

Be - ne - di - ctus qui

Tutti

Be - ne - di -

Tutti

san - na, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Be - ne -

Tutti

95

Tutti

Tutti

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

Tutti

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

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

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

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

Carus

100

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

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

no - mi-ne Do - mi - ni. O - san - - - - - - na in ex - cel - sis,

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

no - mi-ne Do - mi - ni. O - san - - - -

6 7 3 3 3 3 con 6

senza Vne Vne

104

di - qui ve - - - - nit, qui

di - - - - ctus qui ve - - - - nit, qui

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

san - - - - - - - na, o - san - na, o - san - - - na in ex -

- na, o - san - na, o - san - - - - na, o - san - na, o - san-na in ex -

6 6 6

Carus

107 Ctr I, II

Tr I, II

Tr III

Timp

Vl I

Vl II

ve - - - - - in in no - mi - ne Do - mi - ni. O - san - - - -

ve - - - nit o - mi - ne Do - mi - ni. O -

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

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

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

3

Carus

110

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

sa - - - - - na in ex - cel-sis, in ex - cel - sis.

- - na in ex - cel - sis, in ex - cel - - - sis.

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

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

senza Vne con Vne 7 3 4 4 3

Carus

Agnus Dei

Clarino I, II

Tromba I, II

Tromba III

Timpani

Violino I — Solo

Violino II — Solo

Viola I — Solo

Viola II — Solo

Viola III — Solo

Soprano I — Solo — Mi - se - re - re, mi - se -

Soprano II — Solo — Mi - se - re - -

Alto — Solo — A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - -

Tenore

Basso

Organo e Bassi — Solo — 6 — 2 5 6 — 3 3 5 — senza Vne

Carus

8

re - - no

- no - bis,

- re no - bis.

Solo

A - gnus De - i, qui tol -

6 5 4+ 6 8 7 6 4 ♯
2

con Vne

Carus

15

se - re - re no - bis.

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

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

2 6 5 ♭ ♯ ♯ 6 5 6 6 7 ♭ 6 6

senza Vne

4+

con Vne

Carus

22

Tutti

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui

Tutti

A - gnus De - i, qui tol -

Tutti

senza Vne

Carus

Tutti

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta _ mun - di, A - gnus, A - -

tol - lis pec - ca - - - ta _ mun - di, A - gnus, A - - -

lis pec - ca - ta _ mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta _ mun - di, A - gnus

Tutti

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

3 3 3 6 5 6 6 5 6 6

con Vne

Carus

36

2.
1.

Tutti

Tutti

Tutti

A - s De - i qui pec - ca - ta_ mun - di, pec - ca - ta mun - di:

gnus qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di:

gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di:

De - - - - i, qui tol - lis pec - ca - - - ta mun - - - di:

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

7 6 6 5 6

Carus

43

Ctr I, II

Tr I, II

Tr III

Timp

Vl I

Vl II

S I

S II
con Va I

A
con Va II

Solo

T
con Va III

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

B

Solo

Org e
Bassi

6 5 6 6 6

Carus

50

Solo

Solo

Solo

- - - - - bis pa - cem,

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

Solo

do - na no - - - -

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

Carus

Tutti

Tutti

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

Tutti

- - - - - bis pa - - cem.

Tutti

e - i, qui tol - lis pec - ca - ta_mun - di: do-na no - -

Tutti

do-na no - -

Tutti

- bis pa - cem. A - gnus De - i, qui tol -

Tutti

6 5 # senza Vne 5 3 6 4+ 6 5 3 6 4 6 6 con Vne 5 3 6 4 6 5 3 6 4

Carus

64

Tutti

no - bis pa - - cem.

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

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

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

lis pec - ca - ta_ mun - di, pec - ca - ta_ mun - di: do - na no - - - - -

6 6 5 6 7 6 6 6 6

Carus

71

A - gn - i, q - ol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

ta - di: do - na no - - - - - bis, do - na

do - na

- bis pa - cem, do - na no - - - - - bis pa - cem. A - gnus De -

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

6 5 6 # 6 6 6 6 5 4 # senza Vne 5 6 3 4+

Carus

78

Solo

Solo

di:

no - - - - a - cem.

no - - - - bis pa - cem,

Solo

i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do-na no - - - - - - bis pa -

Solo

Carus

85

e - i, qui tol - lis pec - ca - ta_ mun - di:

do-na no - - - - - - bis pa - - -

cem,

Tutti

do-na no - bis pa -

do-na no - - - - - - bis pa - cem.

Tutti

con Vne

6 6 6 6 6 5 4 3

Carus

92

Tutti

Tutti

Tutti

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

do-na no - - - -

cem.

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

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

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do-na no - - - - -

5 6 6 5 6 6 6 6 6 # 6 6
3 4 3 4 5

Carus

99

tr

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

bis cem, pa

ta, pec - di: do-na no - - - bis, do - na

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

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

♯ 6 6 8 7 3 3 6

senza Vne con Vne

Carus

106

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

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

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

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

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

6 5 6 4 3 8 7

Carus

Ci 654321

Kritischer Bericht

I. Quelle

Die einzige Quelle der *Missa Sancti Henrici* von Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) ist in einer sorgfältigen Abschrift eines unbekannten Kopisten von 1701 aus dem Besitz des oberösterreichischen Benediktinerstiftes Kremsmünster überliefert. Signatur *Ser. C, Fasc. 12, Nr. 685* [anstelle einer durchgestrichenen 350].
Beschriftung des Titelblatts:
„Missa / S. Henrici / à 13. 16. o 19. / 2 Canto, 2 Alto, 2 Tenore, 2 Basso, Concert / 2 Violin, 3 Viola Concert: / 2 Clarino Concert: / 3 Trompe, et Tympani ad libt: / 3 Trompon Rip: / Organo con Violon / M: D: C:" Links unten: „Di Sigr à Bibern / Sub P: T: B: 1701". Die drei Buchstaben P, T, B weisen auf Pater Theodorich Beer hin, der von 1689–1708 Regenschori war. Von späterer Hand ist rechts unten mit anderem Stift „24 St." verzeichnet, was mit der Besetzungsangabe aber nicht übereinstimmt. Eine Erklärung dafür mag sein, dass der Schreiber durch die beiden Sopran-Stimmen fälschlicherweise auch eine doppelte Besetzung von Alt, Tenor und Bass angenommen hat. Aufgrund der kompositorischen Struktur des Werkes ist der Verlust der anscheinend fehlenden Stimmen allerdings auszuschließen.

Der Stimmensatz enthält 24 Stimmhefte im Hochformat ca. 19,5 x 29,5 cm in Tinte auf Notenpapier mit 12-zeiliger Rastrierung geschrieben. Die Stimmen werden im Folgenden mit originaler Bezeichnungsweise und Seitenzahlangabe aufgeführt, in Klammern die Angabe der originalen Schlüsselung, wenn abweichend von der vorliegenden Ausgabe:

5-stg. Chor mit Soli: Mit Ausnahme von Sopran I und II sind die Soli- und Tuttistimmen jeweils in einem Stimmenheft enthalten, da die Solisten nach der zeitüblichen Praxis auch die Tutti-Teile mitsangen:
- *Canto 1* (Sopranschlüssel): 7 beschriebene Seiten. Die Solostimme enthält die Angaben „T:" und „S:" für Tutti- und Soloteile.
- *Canto 1. R:* (Sopranschlüssel): 6 beschriebene Seiten. „R" = Ripienostimme ohne Soloteile.
- *Canto 2* (Sopranschlüssel): 7 beschriebene Seiten. Tutti und Soli.
- *Canto 2. R:* (Sopranschlüssel): 6 beschriebene Seiten. Ripienostimme ohne Soloteile.
- *Alto* (Altschlüssel): 6 beschriebene Seiten. Kombinierte Ripieno- und Solostimme.
- *Tenore* (Tenorschlüssel): 6 beschriebene Seiten. Kombinierte Ripieno- und Solostimme.
- *Basso:* 7 beschriebene Seiten. Kombinierte Ripieno- und Solostimme.

6 Streicherstimmen (jeweils 6 Seiten):
Violino 1 (teilweise im Sopranschlüssel), *Violino 2* (teilweise im Sopranschlüssel), *Viola 1* (Sopranschlüssel), *Viola 2* (Altschlüssel), *Viola 3* (Tenorschlüssel), *Violone*

8 Bläser:
Clarino 1 (3 Seiten), *Clarino 2* (3 Seiten), *Tromba 1* im Altschlüssel (2 Seiten), *Tromba 2* im Tenorschlüssel (2 Seiten), *Tromba 3* (2 Seiten), *Trombone 1. R:* im Altschlüssel (4 Seiten), *Trombone 2. R:* im Tenorschlüssel (4 Seiten), *Trombone 3. R:* (4 Seiten), *Tympana* (2 Seiten)

Organo (8 Seiten), teilweise Tenor-, Alt- und Sopranschlüssel, mit Generalbassbezifferung, auf der ersten Notenseite Titelangabe „Missa S. Henrici Dal Bibern", rechts daneben schräg nach oben verlaufend Stempel „Kremsmünster".
M: D: C: (Maestro Di Capella; Direktionsstimme) enthält die durchlaufende Bassstimme, zusammengesetzt aus dem Chorbass und der Organostimme.

II. Zur Edition

Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Balken- und Notensetzung, der Halsung der Noten sowie der Setzung von Akzidentien und Warnungsakzidentien gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Fehlende Taktstriche wurden ohne Nachweis ergänzt und die Notation entsprechend angeglichen (z. B. wurde eine punktierte Halbe Note, die sich über einen Taktstrich hinweg erstreckt, aufgelöst in eine Halbe Note mit angebundener Viertelnote).

Die Schlüsselung ist entsprechend der heutigen Praxis modernisiert: In der Organostimme wurden nur der Bass- und Violinschlüssel verwendet, davon abweichende originale Schlüsselung (Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel) ist in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Die Violinen sind generell entweder im Sopranschlüssel (bei Colla-parte-Führung mit den Sopranstimmen) oder im Violinschlüssel notiert. Lediglich eine davon abweichende Praxis wird in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Ergänzungen des Herausgebers sind in den Noten diakritisch gekennzeichnet (Akzidentien und hinzugefügte Noten durch kleineren Stich, Beischriften wie „Tutti" oder „Soli" durch kursiven Schrifttypus).

Die originale Akzidentiensetzung erfolgte nach der alten Praxis, dass bei Tonwiederholungen ein einmal gesetztes Akzidens seine Gültigkeit prinzipiell auch über die Taktgrenzen hinaus behalten kann. Wird dagegen innerhalb eines Taktes die entsprechende Tonhöhe verlassen, muss beim Wiedereintritt erneut ein Akzidens gesetzt werden. In der vorliegenden Ausgabe werden diejenigen Akzidentien, die nach heutiger Notationspraxis überflüssig sind, ohne Nachweis entfernt. Diejenigen hingegen, deren Fehlen nach heutiger Praxis Fehler ergeben würde, werden unter diakritischer Kennzeichnung (Kleinstich) ergänzt. Kreuze in Funktion von Auflösungszeichen sind ohne Einzelanmerkung entsprechend der heute üblichen Schreibweise geändert worden, ebenso wurden Vorzeichen über den Noten nach heutiger Praxis vor die Notenköpfe gesetzt.

Für den Instrumentalbass liegen drei Quellen vor: die Organostimme, die Violone- und die Direktionsstimme. Hauptquelle ist die Organostimme, die auch die Generalbassbezifferung enthält. Diese durchlaufende Bassstimme ist von einem Bassinstrument der 8'-Lage (Fagott und/oder Violoncello) mitzuspielen. Die Violonestimme geht in 16'-Lage (Kontrabass) mit ihr colla parte und setzt nur an den mit dem Hinweis „senza Vne" gekennzeichneten Stellen aus. Rhythmische Abweichungen zwischen Violone und Organo sowie Differenzen in der Setzung von Vorzeichen oder Fermaten sind in den Einzelanmerkungen aufgeführt (für

rhythmische Abweichungen s. S. 106). Die Direktionsstimme ist eine Mischstimme aus Chorbass und Organostimme. Wegen ihrer rein aufführungspraktischen Relevanz wurde sie hier nicht weiter berücksichtigt.

Die Generalbassbezifferung folgt der Organostimme der Quelle. Die Generalbassaussetzung ist als Vorschlag zu sehen; in Einzelfällen weicht sie gelegentlich von der originalen Bezifferung ab, ohne dass diese geändert wurde. Die Auflösungszeichen in der Generalbassbezifferung, bei Biber als *b* notiert, wurden ohne Nachweis an die moderne Schreibweise angeglichen und direkt als solche gekennzeichnet. Die Aussetzung ist im Kleinstich wiedergeben.

Tutti- und Solo-Angaben haben in den Orchesterstimmen keine aufführungspraktische Relevanz, sie zeigen dem Spieler lediglich, ob Solisten oder der Chor singen.

Im *Gloria* und *Credo* wurden Intonationen nach dem *Graduale Triplex* von 1979 ergänzt.

Die Schreibweise des Singtextes wurde bezüglich der Orthographie, Interpunktion, Groß- und Kleinschreibung sowie der Silbentrennung gegenüber der oft uneinheitlichen Quellenlage an das *Graduale Triplex* angeglichen, wobei klassische Schreibweisen (caelum, Iesum, cuius, iudicare) nicht übernommen werden und für „Sanctus" die Großschreibung gewählt wurde. Textwiederholungszeichen, durch schräge Balken mit zwei Punkten gekennzeichnet sowie lateinische Abkürzungsstriche, z. B. bei nostrā, magnā, dexterā, wurden ohne Nachweis aufgelöst. Silbenverteilungsbögen wurden nicht ergänzt.

Aus Gründen der Übersichtlichkeit der Partitur wurde in Sätzen, in denen Instrumente colla parte mit einer Singstimme gehen, auf ein eigenes Instrumentalsystem verzichtet. Colla-parte-Instrumente sind durchweg Posaunen, in einzelnen Sätzen auch Violinen und Violen. Colla parte gilt jedoch immer nur für die Tutti-Teile. Rhythmische Abweichungen der Instrumentalstimmen von den Singstimmen sind in den Einzelanmerkungen (S. 106) aufgeführt und im Aufführungsmaterial berücksichtigt. Silbenverteilungsbögen in Colla-parte-Teilen gelten nicht für Streicher und Bläser.

Für Soprano I und II stehen jeweils zwei Stimmen zur Verfügung, wobei in der Solostimme das gesamte Stimmmaterial enthalten ist, da sie gemäß der damals üblichen Aufführungspraxis auch in den Tutti-Teilen immer mitsingt. Abweichungen zwischen der Ripieno- und der Solostimme sind in den Einzelanmerkungen (S. 106) angegeben. Die in der Quelle vorkommenden Abkürzungen „T." für Tutti und „S." für Solo wurden dabei ausgeschrieben. Gemäß unseren Editionsrichtlinien umschließt bei Tuttistellen eine eckige Klammer die Chorsysteme, während sie bei solistischen Teilen wegfällt.

III. Einzelanmerkungen

Folgende Abkürzungen werden verwendet: S = Sopran, A = Alt, T = Tenor, B = Bass, Vl = Violine, Va = Viola, Vne = Violone (Quelle), Org = Organo (Quelle), Bc = Basso continuo (Ausgabe), Ctr = Clarino, Tr = Tromba, Trb = Trombone, (S) = Solo, (R) = Ripieno
Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Bemerkung

Kyrie

1–8	Trb I	colla parte mit Alto
1–8	Trb II	colla parte mit Tenore
1–8	Trb III	colla parte mit Basso
17–19	Bc	17.2–19.1 Org im Tenorschlüssel notiert
36–39	Bc	36.2–39.1 Org im Sopranschlüssel notiert
39–42	Bc	39.2–42.1 Org im Altschlüssel notiert
39–146	Trb I	colla parte mit Alto
40–146	Trb II	colla parte mit Tenore
42–146	Trb III	colla parte mit Basso
45	Bc 2	Vne Ganze Note *e*
48–51	Bc	48.1–51.1 Org im Altschlüssel notiert
52–146	Vl II	im Sopranschlüssel notiert
57	Bc 3	Vne Ganze Note *d*
63	Tr III	in der Stimme wohl irrtümlich zweimal *c* statt *G*, harmonisch aber Dominante. Angeglichen gemäß parallel laufender Paukenstimme und T. 59. Ebenso T. 65
64	S II (R)	keine Fermate
64	Trb I, II	Fermate
65	Tr III	siehe Anmerkung zu T. 63
65	Bc	„Adagio" nur in der Orgelstimme
67	Bc	„Più Adagio" nur in Orgelstimme und Direktionsstimme
67	Bc	Org mit Zusatz „da Capella"
67–68	Bc	67.1–68.1 Org im Altschlüssel notiert
67–146	Vl I, II	colla parte mit Soprano I
67–146	Va I	colla parte mit Soprano II
67–146	Va II	colla parte mit Alto
70–146	Va III	colla parte mit Tenore
72	Vl I	„Tutti" fehlt
82–88	Bc	82.2–88.1 Org im Sopranschlüssel notiert
93–100	Bc	93.2–100.1 Org im Tenorschlüssel notiert
113	Bc 2–3	Vne Halbe Note *d* + Halbe Note d^1
117	S I (R) 2–3	Bogen
139	Trb II	Takt fehlt
144	S I (R), Alto, Va II, Trb I, II	„Adagio" fehlt
146	S II (S, R), S I (S)	keine Fermate

Gloria

24–37	Va I	colla parte mit Soprano II
24–37	Va II, Trb I	colla parte mit Alto
24–37	Va III, Trb II	colla parte mit Tenore
24–37	Trb III	colla parte mit Basso
26–29	Bc	26.4–29.3 Org im Sopranschlüssel notiert
29–30	Bc	29.4–30 Org im Tenorschlüssel notiert
30	S II (S) 4–5, 6–7	Bögen
34	Bc 2–3	Org im Tenorschlüssel notiert
34–35	Bc	34.4–35.5 Org im Sopranschlüssel notiert
37	Va I, II, III, Trb II	keine Fermate
70–75	Bc	Org im Sopranschlüssel notiert
70–143	Va I	colla parte mit Soprano II
72–143	Va II, Trb I	colla parte mit Alto
76–143	Trb III	colla parte mit Basso
80–143	Va III, Trb II	colla parte mit Tenore
87–122	Vl I, II	colla parte mit Soprano I
87–122	Vl I	im Sopranschlüssel notiert
87–202	Vl II	im Sopranschlüssel notiert
93	S I (S) 1–3	Bindebogen
93	Va II, Trb I 3	kein Triller
106	Bc 1	Org im Altschlüssel notiert
112–113	S I (R)	Bogen
187–193	Bc	187.2–193 Org im Tenorschlüssel notiert
194–245	Va II, Trb I	colla parte mit Alto
194–245	Trb III	colla parte mit Basso
195–245	Va III, Trb II	colla parte mit Tenore
197–245	Va I	colla parte mit Soprano II
208–211	Bc	208.2–211 Org im Altschlüssel notiert
209–245	Vl II	im Sopranschlüssel notiert
220–223	Bc	220.2–223.1 Org im Tenorschlüssel notiert
244		„Adagio" nur in Org, Vne
245	S II (R)	Ganze Note c^2

Credo

1–10	Va I	colla parte mit Soprano II
1–10	Va II, Trb I	colla parte mit Alto
1–10	Va III, Trb II	colla parte mit Tenore
1–10	Trb III	colla parte mit Basso
32	Vl II 6	in Stimme c^3, hier jedoch h^2 angelehnt an Parallelstelle T. 36
32–33	Bc	Org mit Wiederholungszeichen, T. 34–35 nicht ausnotiert
40–57	Va I	colla parte mit Soprano II
40–57	Va II, Trb I	colla parte mit Alto
40–57	Va III, Trb II	colla parte mit Tenore
40–57	Trb III	colla parte mit Basso
45–48	Bc	45.3–48.1 Org im Tenorschlüssel notiert
56	S I (R)	4–5 kein Bogen
57	Va I, II	Fermate
58–93	Bc	58–93.3 Org im Sopranschlüssel notiert
90–111	Vl I, II	im Sopranschlüssel notiert
90–111	Vl I, II, Va I	colla parte mit Soprano I,II
90–158	Va II, Trb I	colla parte mit Alto
93–158	Va III, Trb II	colla parte mit Tenore
93	Bc 4–7	Org im Tenorschlüssel notiert
94–158	Trb III	colla parte mit Basso
100	Trb III 1	in der Stimme fälschlicherweise *ces*
105	Bc 4	Org Auflösungszeichen schon auf vierter Zählzeit, hier angeglichen an Ausführung im Soprano
111	Vl II, S II (S)	keine Fermate
114–158	Va I	colla parte mit Soprano II
121	Vl II 1–2	fälschlicherweise 1 g^1, 2 e^1, anhand der Parallelstelle in T. 129 angeglichen
147–149	Bc	147.2–149.1 Org im Tenorschlüssel notiert
164–171	Bc	Org im Tenorschlüssel notiert
184–227	Trb III	colla parte mit Basso
185–227	Va II	colla parte mit Alto
186–227	Va III, Trb II	colla parte mit Tenore
187–227	Va I	colla parte mit Soprano II
188–189	Bc	188–189.5 Org im Tenorschlüssel notiert
194	S II (S) 3–4	kein Bogen
195	Trb I, II, S I (R), Vne	keine Fermate
198	S II (S) 2	fälschlicherweise h^1
198–199	Bc	198–199.4 Org im Tenorschlüssel notiert
204–206	Bc	204–206.2 Org im Altschlüssel notiert
204–227	Vl I	im Sopranschlüssel notiert
211–213	Bc	211.2–213.1 Org im Tenorschlüssel notiert
217–218	Bc	217.4–218.2 Org im Altschlüssel notiert
220–221	Bc	220.2–221 Org im Altschlüssel notiert
222–223	Bc	222–223.3 Org im Tenorschlüssel notiert
227	S I, II (R)	Ganze Note

Sanctus

1–3	Bc	Org im Altschlüssel notiert
1–52	Vl I, II	colla parte mit Soprano I, II
1–52	Va I	colla parte mit Soprano I, II
1–82	Va II, Trb I	colla parte mit Alto
1–82	Va III, Trb II	colla parte mit Tenore
1–82	Trb III	colla parte mit Basso
17–18	Bc	Org im Tenorschlüssel notiert
40	Va I 4	zuerst f^2, dann verbessert in e^2 in Angleichung an die anderen Stimmen (S I, II, Vl I, II)
50	S II (S) 2–3	Bogen
52	S I, II (R)	Ganze Note
53–82	Va I	colla parte mit S II
57–59	Bc	57.2–59 Org im Tenorschlüssel notiert
82	Va I, Ctr II, B	keine Fermate
93–113	Va II, Trb I	colla parte mit Alto
93–113	Va III, Trb II	colla parte mit Tenore
94–113	Trb III	colla parte mit Basso
95–113	Va I	colla parte mit Soprano II
101–102	Bc	101.2–102.5 Org im Tenorschlüssel notiert
110	Bc 1	Org im Altschlüssel notiert
113	S I (R)	Ganze Note

Agnus Dei

6–9	Bc	6.2–9 Org im Altschlüssel notiert
8	Bc 2	Org Bezifferung 5 6, hier angeglichen an T. 19
17–20	Bc	17.2–20 Org im Tenorschlüssel notiert
24–32	Bc	24.2–32 Org im Altschlüssel notiert
24–112	Trb I	colla parte mit Alto
27–112	Trb II	colla parte mit Tenore
32	S II (S) 3–4	Bogen
33–112	Trb III	colla parte mit Basso
38	S I (S)	kein Bogen
42	Trb II, S I (S), S II (S), Vne	keine Fermate
58–61	Bc	58.2–61 Org im Altschlüssel notiert
58–112	Va I	colla parte mit Soprano II
58–112	Va II	colla parte mit Alto
62–112	Va III	colla parte mit Tenore
70	S II (S) 3–4	Bogen
71	S II (S) 1–2	Bogen
75	S I (R) 1–2	Bogen
77–84	Bc	77.2–84 Org im Tenorschlüssel notiert
90	S II (S) 1–2	Bogen
104	Bc 1–2	Org im Tenorschlüssel notiert

Rhythmische Abweichungen, die sich durch die Colla-parte-Führung ergeben:

Kyrie

43	Trb III 3	Ganze Note *g*
44	Trb III 2	Ganze Note *f*
45	Trb III 2	Ganze Note *e*
53	Trb III 2	Ganze Note *c*
57	Trb III 3	Ganze Note *d*
60	Trb III 2	Ganze Note *G*
84	Va I	Ganze Note c^2
86	Va II, Trb I 1	Ganze Note g^1
95	Trb II 1	Ganze Note c^1
99	Vl II 1	Ganze Note f^2
102	Trb III 1	Ganze Note *f*
104	Va I 1	Ganze Note c^2
107	Vl I, II 1	Ganze Note c^2
100	Trb II 1	Ganze Note *f*
111	Vl II 1	Ganze Note d^2
115	Vl II 1	Ganze Note g^2
123	Va III, Trb II 1	Ganze Note c^1
128	Trb III 1	Ganze Note *c*
132	Trb III 1	Ganze Note *d*
133	Trb III 2	Ganze Note *e*
135	Trb III 1	Ganze Note *a*
138	Trb I 2	Ganze Note d^1

Gloria

25	Trb III 1–2	Viertelnote c^1, Viertelnote *h*
31	Trb III 1	Viertelnote *c*
35	Trb III 1	Viertelnote *c*
37	Trb III 1	Viertelnote *c*
126	Trb III 1	Punktierte Halbe Note *c*
127	Va I 1	Ganze Note c^2
127	Va II, Trb I 1	Ganze Note g^1
127	Trb II 1	Ganze Note c^1
127	Trb III 1	Ganze Note *c*
130	Va I 1	Punktierte Halbe Note h^1
130	Trb III 1	Punktierte Halbe Note *g*
131	Va I 1	Ganze Note h^1
131	Va II, Trb I 1	Ganze Note g^1
131	Trb III 1	Ganze Note *g*
133	Trb I 2	Ganze Note d^1
133	Trb III 2	Ganze Note *H*
138	Trb III 2	Ganze Note *H*
196	Trb III 1	Ganze Note *c*
197	Trb III 1	Ganze Note *e*
199	Trb III 1	Ganze Note *a*
200	Trb III 1	Ganze Note *f*
214	Trb III 1	Ganze Note *c*
215	Trb III 1	Ganze Note *e*
216	Trb III 1	Ganze Note *c*
217	Trb III 1–2	Ganze Note *a* + Halbe Note *a*
218	Trb III 1	Ganze Note *f*
219	Trb I 1	Ganze Note f^1
224	Trb III 1–2	Ganze Note *H* + Halbe Note *H*
225	Trb III 1	Ganze Note *G*
226	Trb III 1–2	Ganze Note *e* + Halbe Note *e*
227	Trb III 1	Ganze Note *c*
238	Trb III 1–2	Ganze Note *e* + Halbe Note *e*
239	Trb III 1	Ganze Note *c*
241	Trb III 1	Punktierte Halbe Note *c*

Credo

8	Trb III 4	Viertelnote *e*
9	Trb III 2	Halbe Note *G*
40	Trb III 3	Viertelnote *G*
41	Trb III	Halbe Note *c*
43	Trb III 1–2	Punktierte Viertelnote *G* + Achtelnote *G*
43	Trb III 3	Halbe Note *c*
45	Trb III 1–2	Punktierte Viertelnote *c* + Achtelnote *c*
45	Trb III 3	Halbe Note *F*
93	Va I 3	Halbe Note g^1
100	Trb III 2	Halbe Note *d*
114	Trb I 1	Ganze Note g^1
114	Trb III 1	Ganze Note *c*
116	Trb II 2	Ganze Note c^1
116	Trb III 2	Ganze Note *c*
117	Trb I 1	Ganze Note g^1
117	Trb II 1	Ganze Note c^1
119	Trb I 1	Ganze Note g^1
119	Trb II 1	Ganze Note c^1
119	Trb III 1	Ganze Note *e*
120	Trb I 1	Ganze Note g^1
120	Trb II 1	Ganze Note *h*
120	Trb III 1	Ganze Note *g*
121	Trb I 1	Ganze Note d^1
121	Trb II 1	Ganze Note *h*
121	Trb III 1	Ganze Note *H*
126	Trb III 2	Ganze Note *c*
127	Trb I 1	Ganze Note g^1
127	Trb II 2	Ganze Note *g*
127	Trb III 1	Ganze Note *e*
129	Trb I 1	Ganze Note g^1
129	Trb II 1	Ganze Note *h*
129	Trb III 1	Ganze Note *H*
130	Va I	Ganze Note c^2
130	Va III	Ganze Note *g*
130	Trb I	Ganze Note g^1
130	Trb II 1	Ganze Note *g*
130	Trb III 1	Ganze Note *c*
135	Trb I 1	Ganze Note g^1
135	Trb II 1	Ganze Note *h*
136	Trb I 1	Ganze Note g^1
137	Trb I 2	Ganze Note g^1
137	Trb II 2	Ganze Note *g*
137	Trb III 3	Ganze Note *g*
138	Trb I 1	Ganze Note g^1
138	Trb II 2	Ganze Note c^1
138	Trb III 2	Ganze Note *c*
141	Trb II 2	Ganze Note c^1
141	Trb III 2	Ganze Note *c*
142	Trb III 2	Ganze Note *f*
145	Trb I 2	Ganze Note f^1
145	Trb III 2	Ganze Note *f*
146	Va II, Trb I	Ganze Note f^1 und Halbe Pause
148	Trb I 1	Ganze Note g^1
148	Trb II 1	Ganze Note *h*
149	Trb III 2	Ganze Note *c*
150	Trb III 1	Ganze Note *e*
151	Trb I 1	Ganze Note g^1
151	Trb II 1	Ganze Note d^1
151	Trb III 1	Ganze Note *g*
187	Trb III 1	Halbe Note *A*
209	Trb III 3–4	Punktierte Viertelnote *A* + Achtelnote *A*
210	Trb III 3	Halbe Note *d*
213	Trb III 3–4	Punktierte Viertelnote *d* + Achtelnote *d*

Sanctus

53	Trb I 1	Halbe Note g^1
53	Trb III 1	Halbe Note c^1
57	Trb II 2	Halbe Note c^1
58	Trb I 2	Halbe Note d^1
58	Trb II 2	Halbe Note *b*
60	Trb III 1	Halbe Note *g*
64	Trb III 1	Halbe Note *e*
67	Trb III 1	Halbe Note *H*
70	Trb III 2	Halbe Note c^1
71	Trb I 2	Halbe Note d^1
71	Trb III 2	Halbe Note *h*
73	Trb II 2	Halbe Note *h*
74	Trb III 2	Halbe Note *f*
75	Trb III 2	Halbe Note *e*
76	Trb I 2	Halbe Note f^1
77	Trb III 2	Halbe Note *c*
78	Trb II 2	Halbe Note d^1
78	Trb III 2	Halbe Note *H*
79	Trb III 2	Halbe Note *g*
80	Trb I 2	Halbe Note g^1
80	Trb III 2	Halbe Note *G*
94	Va II, Trb I 2	Halbe Note f^1
95	Va III, Trb II 2	Halbe Note *c*
95	Trb III 2	Halbe Note *f*
98	Trb III 2	Halbe Note *c*
100	Trb III 4	Halbe Note *A*
104	Trb III 1	Viertelnote *g*
104	Trb III 5	Viertelnote *a*
105	Trb III 9	Viertelnote c^1
106	Trb III 1	Viertelnote *d*
106	Trb III 5	Viertelnote *e*
107	Trb III 1	Halbe Note *g*

Agnus Dei

38	Trb III 2	Ganze Note *a*
71	Trb II 2	Ganze Note d^1
75	Trb II 2	Ganze Note d^1
99	Trb I 2	Ganze Note e^1
109	Trb I 2	Ganze Note g^1