

Ludwig van
BEETHOVEN

Messe in C

Mass in C major

op. 86

Soli (SATB), Coro (SATB)

2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti

2 Corni, 2 Trombe, Timpani

2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo

herausgegeben von / edited by

Ernst Herttrich

Beethoven vocal
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.688

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Partitur (Carus 40.688), Studienpartitur (Carus 40.688/07), Klavierauszug (Carus 40.688/03), Klavierauszug XL im Großdruck (Carus 40.688/04), Chorpartitur (Carus 40.688/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.688/19).

Eine Einspielung auf CD durch den Kammerchor Stuttgart unter Leitung von Frieder Bernius liegt vor (Carus 83.295).

The following performance material is available for this work:

full score (Carus 40.688), study score (Carus 40.688/07), vocal score (Carus 40.688/03), vocal score XL in large print (Carus 40.688/04), choral score (Carus 40.688/05), complete orchestral material (Carus 40.688/19).

The work is available on CD, performed by the Kammerchor Stuttgart under the direction of Frieder Bernius (Carus 83.295).

Zu diesem Werk ist **carus**music, die Chor-App, erhältlich. Sie enthält die Noten, eine Einspielung des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. Weiterhin ist eine Übe-CD aus der Reihe Carus Choir Coach erhältlich.

For this work **carus**music, the choir app, is available. In addition to the score and a recording, the app offers a coach to learn the choral parts. A practice CD from the Carus Choir Coach series is also available. www.carus-music.com

Inhalt / Contents

Vorwort	IV
Foreword	VI
Avant-propos	VIII
Kyrie	1
Gloria	
<i>Gloria in excelsis Deo</i>	14
<i>Qui tollis</i>	31
<i>Quoniam</i>	40
Credo	
<i>Credo in unum Deum</i>	60
<i>Et incarnatus est</i>	77
<i>Et resurrexit</i>	84
<i>Et vitam venturi saeculi</i>	101
Sanctus	
<i>Sanctus</i>	113
<i>Pleni sunt coeli</i>	116
Benedictus	
<i>Benedictus</i>	123
<i>Osanna</i>	143
Agnus Dei	
<i>Agnus Dei</i>	146
<i>Dona nobis pacem</i>	155
Kritischer Bericht	173

Vorwort

Beethoven hatte seine Karriere in Bonn als Organist an verschiedenen Kirchen begonnen, war sogar offiziell als Hilfsorganist am Kurfürstlichen Hof angestellt und hatte später in Wien längere Zeit bei der Leitfigur der Wiener Kirchenmusiktradition, Johann Georg Albrechtsberger, Kontrapunkt studiert. Dennoch wandte er sich als Komponist erst spät der Kirchenmusik zu, und sein kirchenmusikalisches Werk ist mit nur zwei Messen, verglichen mit dem etwa von Haydn und Mozart, ausgesprochen schmal. Obwohl beide Messen vordergründig Auftragswerke waren, muss man davon ausgehen, dass ihre Komposition auch ureigensten künstlerischen Interessen Beethovens entsprang. Skizzen zu Messvertonungen finden sich denn auch bereits im sog. Skizzenbuch *Landsberg* 6, das in die Jahre 1803 und 1804 – also vier Jahre vor der Entstehung der C-Dur-Messe – zu datieren ist. Religion hatte für Beethoven grundsätzlich eine große Bedeutung, und so kann man sicher davon ausgehen, dass die beiden Messen in gewisser Weise auch persönliche Bekenntnisse darstellen.

Während Beethovens Wiener Lehrer Albrechtsberger für die Bewahrung der traditionellen lateinischen Kirchenmusik eintrat, hatte sich im Gefolge der Josephinischen Reformen auch im süddeutsch-österreichischen Raum eine deutschsprachige Kirchenmusik etabliert, wie zahlreiche Kompositionen etwa Johann Michael Haydns oder Franz Schuberts belegen. Beethoven war sich dieses Spannungsverhältnisses offenbar durchaus bewusst. Als er 1807 von Fürst Esterházy den Auftrag erhielt, zum Namenstag seiner Gattin eine Messe zu komponieren, kam noch der Schatten Joseph Haydns hinzu, und Beethoven schrieb am 26. Juli an den Fürsten: „darf ich noch sagen, daß ich ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da sie D.[urchlauchtigster] F.[ürst] gewohnt sind, die Unnachahmlichen Meisterstücke des Großen Haidns sich vortragen zu lassen.“¹ Der Fürst antwortete, er verspreche sich sehr viel von der Messe, und Beethovens „geäußerte Besorgniß in Vergleich der Haydnischen Messen [erhöhe] nur noch mehr den Werth“² des neuen Werkes. Es kam dann aber doch ganz anders. Fürst Esterházy konnte mit Beethovens neuartiger Behandlung des liturgischen Textes offenbar wenig anfangen. Nach der Uraufführung schimpfte er in einem Brief an die Gräfin Zielinska, die Messe sei „unerträglich, lächerlich und scheußlich, ich bin nicht davon überzeugt, daß sie überhaupt anständig aufzuführen wäre; ich bin deshalb wütend und beschämmt.“³ Nun kann man zwar davon ausgehen, dass die Uraufführung am 13. September 1807⁴ recht unzulänglich war. Beethoven war mit der Komposition der Messe in Verzug geraten. Die Stimmen hatten daher in höchster Eile ausgeschrieben werden müssen und wurden erst im letzten Moment fertig, sodass kaum richtig geprobt werden konnte. Bei Fürst Esterházy war es aber in erster Linie wohl sein der überkommenen kirchenmusikalischen Tradition verpflichteter konservativer Geschmack, der einer positiveren Aufnahme des Werkes entgegenstand.

Beethoven selbst scheint das Werk jedoch durchaus geschätzt zu haben. Ein Jahr nach der Uraufführung ließ er bei seiner großen Akademie vom 22. Dezember 1808 in Wien das Gloria und das

Sanctus/Benedictus aufführen. Schon im Sommer dieses Jahres hatte er damit begonnen, sich um die Veröffentlichung des Werkes zu kümmern. Dazu hatte er es gegenüber der Fassung der Uraufführung noch einmal einer gründlichen Überarbeitung unterzogen. Am 8. Juni bot er es zusammen mit der 5. und 6. Symphonie dem Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel an.⁵ Die Verhandlungen gestalteten sich allerdings ausgesprochen zäh, und so knüpfte Beethoven, der für sein Taktieren mit den Verlegern bekannt ist, hinter dem Rücken der Leipziger Verhandlungen mit dem Bonner Verlag Simrock an,⁶ vielleicht nur, um damit Breitkopf unter Druck setzen zu können. Dieser akzeptierte die Messe schließlich auch, allerdings zu einem gegenüber Beethovens ursprünglichen Vorstellungen stark verringerten Honorar. Im September 1809 wurde die Stichvorlage an den Verlag geschickt.⁷ Aus mehreren Gründen verzögerte sich die Veröffentlichung jedoch noch bis in den Herbst 1812. Zum einen hatte Beethoven es sich in den Kopf gesetzt, die Orgelstimme „auf eine andere Art als bisher“ (wahrscheinlich voll ausgesetzt) drucken zu lassen,⁸ fand aber offenbar nie Zeit und Muße, diese zu Papier zu bringen. Zum andern hatte er, wahrscheinlich um dem Werk eine weitere Verbreitung zu sichern und es dem Verlag Breitkopf & Härtel schmackhaft zu machen, von sich aus vorgeschlagen, es auch mit deutschem Text herauszubringen.⁹ Die Anfertigung dieses neuen Textes, mit der der Verlag den kurhessischen Kirchenrat und Superintendenten Dr. Christian Schreiber beauftragte, nahm natürlich auch längere Zeit in Anspruch. Beethoven bekam ihn erst Ende 1810 zu Gesicht. – Erst kurz vor dem Erscheinen der Erstausgabe wurde der Widmungsempfänger der Messe bestimmt. Man hätte erwarten können, dass Beethoven das Werk dem Auftraggeber oder dessen Gattin gewidmet hätte. Die Beziehungen zwischen ihm und dem Haus Esterházy hatten sich jedoch nach der nicht sehr geglückten Uraufführung ziemlich abgekühlt, und so suchte Beethoven nach neuen Widmungskandidaten für die Messe. Mit seinem Freund Nikolaus von Zmeskall, einer nicht bekannten weiblichen Person (vielleicht Bettine Brentano) und sogar Napoleon tauchen in den einschlägigen Quellen die unterschiedlichsten Namen auf, bis Beethoven sich schließlich im Mai 1812 endgültig für seinen finanziellen Gönner Fürst Kinsky entschied.¹⁰

¹ Ludwig van Beethoven. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn herausgegeben von Sieghard Brandenburg (BGA), Bd. 1–7, München 1996–1998; hier Bd. 1, Nr. 291.

² BGA 1, Nr. 292.

³ Im französischen Original lautet das Zitat: „La Messe de Beethoven est insupportablement ridicule et détestable, je ne suis pas convaincu qu'elle puisse même paraître honêtement: j'en suis coleré et honteux.“ Zitiert nach Johann Harich, „Beethoven in Eisenstadt“, in: *Burgenländische Heimatblätter* 21 (1959), S. 179.

⁴ Wer die Uraufführung leitete, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich war es der Esterházysche Vizekapellmeister Johann Fuchs. Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass Beethoven selbst dirigierte.

⁵ BGA 2, Nr. 327, 329 und 331.

⁶ BGA 2, Nr. 341, 366, 387, 388, 390.

⁷ BGA 2, Nr. 400.

⁸ BGA 2, Nr. 423.

⁹ BGA 2, Nr. 329.

¹⁰ BGA 2, Nr. 577.

Obwohl Breitkopf & Härtel zunächst nur eine gedruckte Partitur vorlegte und das Orchestermaterial nur in handschriftlichen Kopien vertrieb, wurde Beethovens C-Dur-Messe zu seinen Lebzeiten verhältnismäßig häufig aufgeführt, auch in der Version mit dem deutschen Text Christian Schreibers. Beethoven war mit diesem Text zwar nicht *in toto* einverstanden, hatte ihn aber akzeptiert. Aus dem Konversationsheft Nr. 32 (Mai 1823) geht hervor, dass ein Kirchenmusiker namens Benedict Scholz aus dem schlesischen Ort Cieplice (= Warmbrunn) Beethoven Anfang Mai 1823 einen weiteren deutschen Text zur C-Dur-Messe hatte übermitteln lassen. Beethoven muss davon so angetan gewesen sein, dass er beim Verlag Schott in Mainz anfragte, ob er nicht das Werk „mit dem neuen Text neu auflegen“ wolle.¹¹

Wir haben dennoch entschieden, die Messe nur mit dem liturgischen lateinischen Text herauszugeben. Eine Unterlegung der deutschen Texte widerspräche zum einen der heute allgemein üblichen Praxis, vor allem aber auch der Tatsache, dass es Beethoven bei der Komposition gerade darum gegangen war, jedes einzelne Wort des lateinischen Textes inhaltlich genau zu erfassen und durch seine Vertonung auszudeuten. Naturgemäß geht diese musikalische Ausdeutung aber sowohl bei der Textunterlegung Schreibers als auch bei der von Scholz zum Teil verloren. Beide Texte sind aber am Ende des Kritischen Berichts mitgeteilt.

Nachdem Breitkopf & Härtel den von Christian Schreiber verfassten Text Beethoven hatte zukommen lassen, nahm dieser dazu am 16. Januar 1811 ausführlich Stellung. Seinem Brief ist dabei zu entnehmen, wie intensiv er sich mit dem Text beschäftigt hatte und welche Ausdrucksvorstellungen er z.B. mit dem Text des Kyrie und des Gloria verband:

die Übersezung zum gloria scheint mir sehr gut zu paßen zum Kyrie nicht so gut obwohlen der Anfang „tief im Staub anbeten wir“ sehr gut paßt, so scheint mir doch bey manchen Ausdrücken wie „ew'gen Weltenherrscher“ „Allgewaltigen“ Mehr zum gloria tauglich. der allgemeine charakter [...] in dem Kyrie ist innige Ergebung, woher innigkeit religiöser Gefühle „Gott erbarme dich unser“ ohne deswegen Traurig zu seyn, sanftheit liegt dem Ganzen zu Grunde, [...] obwohlen „eleison erbarme dich unser“ – so ist doch heiterkeit im Ganzen, Der Katholike tritt sonntags geschmückt festlich Heiter in seine Kirche das Kyrie Eleison ist gleichfalls die Introduktion zur ganzen Messe, bey so starken ausdrücken würde wenig übrig bleiben für da, wo sie wirklich stark seyn Müßen.¹²

So zeichnet denn auch der Anfang des Kyrie, ganz im Sinne der gängigen theologischen Ausdeutung des Kyrie-Textes in Beethovens Zeit, mit seiner langsam immer höher steigenden Melodie ein zu Gott emporsteigendes Flehen nach. Auch in den anderen Messteilen sind immer wieder musikalische Symbole zu entdecken, die weit über die gängigen auf- oder absteigenden Skalen bei Textstellen wie „ascendit – descendit“ u. ä. hinausgehen, etwa zu Beginn des Agnus Dei, dessen Akkordfolgen zusammen mit der Tonart c-Moll gewissermaßen ein Beethoven'scher Topos sind für Leid und Tod und die auf diese Weise Christus als Opferlamm herausstellen. Die C-Dur-Messe ist so gesehen in der Entwicklungsgeschichte der Kirchenmusik ein ausgesprochen modernes, zukunftsweisendes Werk.

Dass sie heutzutage gegenüber der *Missa solemnis* gelegentlich ein bisschen ins Hintertreffen gerät, wird ihr daher nicht gerecht. Sie ist keine Vorstufe zur großen Missa, sondern ein eigenständiges, gewichtiges Werk. Nicht von ungefähr fügte Beethoven, als er die Messe am 18. Juni 1809 an den Verlag Breitkopf & Härtel

sandte, in einem Postskriptum folgendes Bekenntnis hinzu: „Von meiner Meße wie überhaupt von mir selbst sage ich nicht gerne etwas, jedoch glaube ich, daß ich den text behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden.“¹³

Als Quellen für die Edition der Messe konnten außer dem leider nur unvollständig überlieferten Autograph (nur Kyrie und Gloria) und der Erstausgabe auch noch die bei der Uraufführung benutzten Handschriften (Partitur und Stimmen) herangezogen werden. Eine ausführliche Beschreibung sowie eine Darstellung der unterschiedlichen Lesarten in den einzelnen Quellen finden sich im Kritischen Bericht. Allen Bibliotheken, die Quellenkopien zur Verfügung gestellt haben, sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Besonders dankt der Herausgeber seinem Freund Jeremiah W. McGrann für seine Hilfe und Unterstützung.

Berlin, im März 2010

Ernst Herttrich

¹¹ BGA 6, Nr. 1966. – Beethovens Idee wurde allerdings niemals in die Tat umgesetzt.

¹² BGA 2, Nr. 484.

¹³ BGA 2, Nr. 327.

Foreword

Beethoven had begun his career in Bonn as organist at various churches and was even officially employed as assistant organist at the electoral court. He later studied counterpoint for a certain time in Vienna with the leading figure in the Viennese church music tradition, Johann Georg Albrechtsberger. Nevertheless, as a composer, he only turned to church music late and his output in this genre is decidedly modest with only two masses, compared, for example, to Haydn and Mozart. Although both his settings of the mass, the Mass in C and the *Missa solemnis*, were ostensibly commissions, we must assume that their composition also sprang from Beethoven's very own artistic interests. Witness the fact that sketches for the mass settings are found in the so-called *Landsberg 6* sketchbook, dated to 1803 and 1804, that is, four years before the composition of the Mass in C. Religion basically meant a great deal to Beethoven and so, we can safely assume that both the masses also to a certain extent represent personal declarations of belief.

While Albrechtsberger, Beethoven's teacher in Vienna, was a proponent of the preservation of traditional Latin church music, in the wake of the Josephinian reforms church music in the German language had also been established in the southern German-Austrian area. This is evident in the numerous compositions by, for example, Johann Michael Haydn and Franz Schubert. Beethoven was obviously well aware of these conflicting trends. In addition, when he received the commission in 1807 from Prince Esterházy to compose a mass for the name day of his wife, Joseph Haydn's shadow still loomed large, and on 26 July, Beethoven wrote to the Prince: "may I just say that I will hand the mass over to you with great trepidation, as Your Serene Highness is accustomed to having the inimitable masterworks of the great Haydn performed."¹ The Prince answered that he had high hopes for the mass and Beethoven's "expressed concern in comparison with the Haydn masses only increased even more the value" of the new work.² But things turned out quite differently. Prince Esterházy evidently found it hard to come to terms with Beethoven's novel treatment of the liturgical text. In a letter to Countess Zielinska, he complained that the mass was "unbearable, ridiculous and dreadful, I am not convinced that it can decently be performed at all; for this reason I am angry and ashamed."³ We can assume that the first performance, which took place on 13 September 1807⁴ was really inadequate. Beethoven had fallen behind with the composition of the mass. The parts had to be written out in a great hurry and they were only ready at the last minute, so that scarcely any proper rehearsal took place. But with Prince Esterházy, it was first and foremost probably his conservative taste for traditional church music which stood in the way of a more positive response to the work.

Beethoven himself, however, seems to have held the work in high regard. A year after the first performance, he had the Gloria and the Sanctus/Benedictus performed at his major Academy concert on 22 December 1808 in Vienna. By the summer of that year he had begun to concern himself with the publication of the work.

For this, he had once again undertaken a thorough revision compared with the version of the first performance. On 8 June he offered it, together with the 5th and 6th Symphonies, to the Leipzig publisher Breitkopf & Härtel.⁵ The negotiations, though, proved decidedly sluggish and so Beethoven, who was well-known for his tactics with publishers, made contact with the Bonn publisher Simrock behind the back of the Leipzig company,⁶ perhaps only to put some pressure on Breitkopf. Breitkopf finally accepted the mass, but at a greatly reduced fee, compared to what Beethoven originally had in mind. In September 1809 the engraver's copy was sent to the publisher.⁷ For various reasons, however, the publication was postponed until autumn 1812. On the one hand, Beethoven had taken it into his head to provide the mass with a different organ part (probably with a fully realized figured bass),⁸ but evidently never found time or leisure to put this down on paper. On the other hand, probably to secure a wider circulation for the work and to make it palatable to the publisher Breitkopf & Härtel, he had at his own suggestion proposed publishing it with German text as well.⁹ The preparation of this new text, which the publisher commissioned from the electoral church councilor at Hessen and superintendent, Dr. Christian Schreiber, naturally also required a greater amount of time. Beethoven only first saw the text at the end of 1810. – Only shortly before the publication of the work did he decide on the dedicatee. Beethoven might have been expected to dedicate the mass to Prince Esterházy who had commissioned the work or to his wife. But relations between him and the Esterházy family had cooled following the less than successful first performance, and so, Beethoven sought new possible dedicatees for the mass. Various names turn up in the relevant sources including his friend Nikolaus von Zmeskall, an unknown lady (perhaps Bettine Brentano) and even Napoleon, until Beethoven finally decided on his patron Prince Kinsky in May 1812.¹⁰

Although initially Breitkopf & Härtel only published a printed score and sold the orchestral material only in hand-written copies, Beethoven's Mass in C was performed relatively frequently during

¹ Ludwig van Beethoven. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, edited in commission of Beethoven House, Bonn, by Sieghard Brandenburg (BGA), vols. 1–7, Munich, 1996–1998; here vol. 1, no. 291.

² BGA 1, no. 292.

³ In the original French text the quotation reads as follows: "La Messe de Beethoven est insupportablement ridicule et détestable, je ne suis pas convaincu qu'elle puisse même paroître honêtement: j'en suis coleré et honteux." Quoted from Johann Harich, "Beethoven in Eisenstadt," in: *Burgenländische Heimatblätter* 21 (1959), p. 179.

⁴ The conductor of the first performance is unknown. Probably Johann Fuchs, the Assistant Music Director at the Court of Esterházy conducted the first performance, but it cannot be ruled out that Beethoven himself may have conducted the work.

⁵ BGA 2, no. 327, 329 und 331.

⁶ BGA 2, no. 341, 366, 387, 388, 390.

⁷ BGA 2, no. 400.

⁸ BGA 2, no. 423.

⁹ BGA 2, no. 329.

¹⁰ BGA 2, no. 577.

his lifetime in Latin, as well as in the version with the German text by Christian Schreiber. Beethoven was indeed not entirely happy with the German text, but had accepted it. From the conversation book no. 32 (May 1823), it emerges that a church musician named Benedict Scholz from Cieplice (formerly Warmbrunn) in Silesia had sent a further German text to the Mass in C to Beethoven at the beginning of May 1823. Beethoven must have been so taken with this that he enquired of the publisher Schott in Mainz whether they wanted to "publish [the work] anew with the new text"¹¹.

We nevertheless decided to publish the mass with just the liturgical Latin text. Underlaying the German text would have been inconsistent with the commonly accepted practice of our time, but also above all with the fact that in the composition, Beethoven was directly concerned with capturing the meaning of each individual word of the Latin text and interpreting it in his setting. Naturally this musical interpretation is partially lost in both Schreiber's text underlay as well as in Scholz's. However, both versions are reproduced at the end of the Critical Report.

After Breitkopf & Härtel had sent Christian Schreiber's text to Beethoven, the latter expressed his detailed opinions on 16 January 1811. From his remarks we can deduce precisely how intensively he immersed himself in the text and which ideas for expression he associated with, for example, the text of the Kyrie and the Gloria:

The translation of the Gloria seems to fit well to me, but to the Kyrie not so well, although the beginning "tief im Staub anbeten wir" [deep in dust we worship] fits very well; yet it seems to me in some expressions such as "ew'gen Weltenherrscher" [eternal ruler of the world] "Allgewaltigen" [omnipotent] are more suitable for the Gloria. The general character [...] in the Kyrie is heartfelt resignation, from where the depth of religious feelings "Gott erbarme dich uns" [God have mercy upon us] without, however, being sad, gentleness is the basis of the whole work, [...] although "eleison have mercy upon us" – yet there is cheerfulness in the whole. The Catholic goes to his church on Sundays bedecked with festive cheerfulness. The Kyrie Eleison is likewise the introduction to the whole mass; with such strong expressions little remains over for the places where they should really be strong.¹²

Thus, the opening of the Kyrie, entirely in keeping with the current theological interpretation of the Kyrie text in Beethoven's time, also portrays in its slow, constantly rising melody, a plea rising aloft to God. In the other sections of the mass, musical symbols can also be repeatedly found which go far beyond the usual ascending or descending scales at passages in the text such as "ascendit – descendit," etc.; an example of this is at the beginning of the Agnus Dei, whose sequences of chords, coupled with the key of C minor, are to a certain extent a traditional Beethovenian theme for passion and death and thus emphasize Christ as the sacrificial lamb. The Mass in C is thus regarded as a markedly modern, forward-looking work in the history of the development of church music.

The fact that nowadays it is occasionally a little overshadowed by the *Missa solemnis* is not justified. It is in no sense a preliminary stage for the great Missa, but an independent, important work. Not by chance did Beethoven add the following declaration in a postscript when he sent the mass to the publisher Breitkopf & Härtel on 18 June 1809: "I do not like to talk about my mass or, generally, about myself, but I believe that I have treated the text as it has seldom been treated before."¹³

Sources consulted for this edition of the mass include the autograph manuscript, which unfortunately has survived incomplete (only Kyrie and Gloria), and the first edition, as well as the manuscripts (score and parts) used for the first performance. A detailed description and an account of the different readings in the individual sources is included in the Critical Commentary. Thanks are due to all libraries which made copies of the sources available. The editor would particularly like to thank his friend Jeremiah W. McGrann for his help and support.

Berlin, March 2010
Translation: Elizabeth Robinson

Ernst Herttrich

¹¹ BGA 6, no. 1966. – However, Beethoven's idea was never realized.

¹² BGA 2, no. 484.

¹³ BGA 2, no. 327.

Avant-propos

Beethoven commença sa carrière à Bonn en qualité d'organiste dans différentes églises ; il fut même employé officiellement comme organiste assistant à la cour électrique ; plus tard à Vienne, il étudia un certain temps le contrepoint auprès de Johann Georg Albrechtsberger, emblème de la tradition viennoise de musique sacrée. Mais ce n'est que plus tard qu'il se consacra à la musique sacrée en tant que compositeur et comparée à celle de Haydn et Mozart par exemple, sa production dans ce domaine est extrêmement modeste, tout au moins en nombre, avec seulement deux messes. Bien que ses deux messes, la Messe en ut majeur et la *Missa solemnis* aient été des travaux de commande, on peut supposer que leur composition fut motivée par un intérêt artistique très personnel de Beethoven. Des ébauches de compositions de messes figurent aussi dans le dit carnet d'ébauches *Landsberg* 6, datant des années 1803 et 1804 – donc quatre ans avant la composition de la Messe en ut majeur. Pour Beethoven, la religion était d'une importance capitale et l'on peut être sûr que les deux messes reflètent aussi des engagements personnels à maints égards.

Tandis qu'Albrechtsberger, le professeur de Beethoven à Vienne, incarnait le maintien de la musique d'église traditionnelle en latin, une musique sacrée germanophone s'était établie à la suite des réformes de l'empereur Joseph II dans l'espace sud-allemand et autrichien, comme l'attestent de nombreuses compositions de Johann Michael Haydn ou Franz Schubert par exemple. Beethoven avait manifestement tout à fait conscience de ce champ de tension. Lorsqu'en 1807, le prince Esterházy lui commanda la composition d'une messe pour la fête de son épouse, il s'y ajoute en outre l'ombre de Joseph Haydn et Beethoven écrivit au prince le 26 juillet : « puis-je me permettre d'ajouter que je vous remettrai cette messe avec beaucoup de crainte car Sa Majesté a coutume de se faire représenter les incomparables chefs-d'œuvre du grand Haydn. »¹ Le prince répondit qu'il attendait beaucoup de la messe et que « l'inquiétude exprimée par lui face aux messes de Haydn ne faisait qu'augmenter la valeur de l'œuvre nouvelle »². Mais il en fut tout autrement. Le prince Esterházy ne comprit manifestement pas grand-chose au traitement nouveau auquel Beethoven avait soumis le texte liturgique. Dans une lettre à la comtesse Zieglinska, il peste : « La Messe de Beethoven est insupportablement ridicule et détestable, je ne suis pas convaincu qu'elle puisse même paroître honêtement : j'en suis coléré et honteux. »³ On peut supposer que la création qui eut lieu le 13 septembre 1807⁴ ne fut guère satisfaisante. Beethoven avait pris du retard dans la composition de la messe. On avait donc dû écrire les parties séparées en toute hâte ; elles avaient achevé seulement au dernier moment de sorte qu'une véritable répétition ne put sans doute pas avoir lieu. Mais c'est incontestablement le goût conservateur inscrit dans la tradition sacrée qui empêcha le prince Esterházy d'accueillir l'œuvre favorablement.

Beethoven semble malgré tout avoir tenu la messe en grande estime. Un an après la création, il fit représenter le Gloria et le Sanctus/Benedictus lors de sa grande académie du 22 décembre

1808 à Vienne. Dès l'été de cette année-là, il avait commencé à s'occuper de la publication de l'œuvre. Dans ce but, il l'avait soumise à un remaniement en profondeur par rapport à la version de la création. Le 8 juin, il la proposa aux éditions Breitkopf & Härtel de Leipzig,⁵ en même temps que les symphonies n° 5 et 6. Les négociations se révélèrent cependant très difficiles et Beethoven, bien connu pour son habileté tactique avec les éditeurs, prit contact avec les éditions Simrock de Bonn dans le dos de l'éditeur de Leipzig,⁶ peut-être dans le seul but de pouvoir faire pression sur Breitkopf. Breitkopf finit par accepter la messe, toutefois pour des honoraires bien moindres que ce qu'en voulait Beethoven à l'origine. En septembre 1809, le modèle de gravure fut envoyé à la maison d'édition.⁷ Pour plusieurs raisons, la publication fut encore retardée jusqu'à l'automne 1812. D'une part, Beethoven s'était mis en tête de doter la messe d'une autre partie d'orgue (probablement réalisée en entier),⁸ ne trouvant apparemment ni le temps ni le loisir de la rédiger. D'autre part, sans doute pour assurer à l'œuvre une plus large diffusion, et pour la rendre plus alléchante aux éditions Breitkopf & Härtel, il avait offert spontanément de la publier aussi avec un texte allemand.⁹ La maison d'édition chargea le Dr. Christian Schreiber, conseiller ecclésiastique et superintendant de la Hesse électrique, d'élaborer le nouveau texte, ce qui demanda bien sûr un certain temps. Beethoven ne le reçut que fin 1810. – C'est seulement peu avant la parution de l'œuvre que le dédicataire fut choisi. On aurait pu s'attendre à ce que Beethoven dédiât la messe à son donneur d'ordre ou à son épouse. Mais ses relations avec la maison Esterházy s'étaient passablement détériorées après l'échec de la création et Beethoven partit donc à la recherche d'un nouveau dédicataire. Les noms de son ami Nikolaus von Zmeskall, d'une personne féminine inconnue (peut-être Bettine Brentano) et même de Napoléon apparaissent dans les sources correspondantes jusqu'à ce que Beethoven se décidât enfin en mai 1812 en faveur de son mécène financier, le prince Kinsky.¹⁰

Bien que Breitkopf & Härtel n'eût tout d'abord présenté qu'une partition gravée et que le matériel d'orchestre n'eût été diffusé que sous forme de copies manuscrites, la Messe en ut majeur de

¹ Ludwig van Beethoven. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, édité à la commande de la Beethoven-Haus Bonn par Sieghard Brandenburg (BGA), vol. 1–7, Munich 1996–1998; ici vol. 1, n° 291.

² BGA 1, n° 292.

³ Cité d'après Johann Harich, « Beethoven in Eisenstadt », dans : *Burgenländische Heimatblätter* 21 (1959), p. 179.

⁴ On ne sait pas qui dirigeait la création. Probablement c'était le vice-chef d'orchestre de la cour des Esterházy, Johann Fuchs. Mais on ne peut quand même pas exclure que c'était Beethoven lui-même qui dirigeait.

⁵ BGA 2, n° 327, 329 und 331.

⁶ BGA 2, n° 341, 366, 387, 388, 390.

⁷ BGA 2, n° 400.

⁸ BGA 2, n° 423.

⁹ BGA 2, n° 329.

¹⁰ BGA 2, n° 577.

Beethoven fut donnée relativement souvent de son vivant, aussi dans la version avec le texte en allemand de Christian Schreiber. Beethoven n'était certes pas entièrement d'accord avec ce texte, mais l'avait quand même accepté. Du carnet de conversation n° 32 (mai 1823), il ressort qu'un musicien d'église du nom de Benedict Scholz, originaire de Cieplice (= Warmbrunn) en Silésie, avait fait transmettre à Beethoven début mai 1823 un autre texte en allemand pour la Messe en ut mineur. Beethoven dut en être si séduit qu'il demanda aux éditions Schott de Mayence si elles ne voulaient pas « rééditer l'œuvre avec le nouveau texte »¹¹.

Nous avons quand même décidé de ne publier la messe qu'avec le texte liturgique en latin. Rajouter le texte allemand serait allé à l'encontre, d'une part de la pratique courante d'aujourd'hui et surtout aussi du fait que Beethoven s'était justement efforcé dans la composition de saisir précisément la teneur de chaque mot du texte latin et d'en donner une interprétation musicale. Il est bien évident qu'elle est en partie perdue, autant dans le texte de Schreiber que dans celui de Scholz. Les deux textes figurent cependant à la fin de l'Apparat critique.

Lorsque Breitkopf & Härtel fit parvenir le texte rédigé par Christian Schreiber à Beethoven, celui-ci en donna un avis détaillé le 16 janvier 1811. Il ressort avec précision de ses explications avec quelle intensité il avait travaillé le texte et quelles conceptions expressives il avait par exemple des textes du Kyrie et du Gloria :

La traduction pour le Gloria me semble bien convenir, pas aussi bien pour le Kyrie, bien que le début « tief im Staub anbeten wir » [en bas dans la poussière nous adorons] aille très bien ; mais il me semble mieux convenir au Gloria dans certaines expressions comme « ew'gen Weltenherrscher » [éternel Souverain du monde], « Allgewaltigen » [Tout-Puissant]. Le caractère général [...] du Kyrie est un abandon intérieur, d'où l'intériorité des sentiments religieux « Gott erbarme dich unser » [Dieu, ayez pitié de nous] sans que cela soit triste pour autant, la tendresse est au cœur de tout cela, [...] malgré « eleison ayez pitié de nous » – il y a de la gaieté dans l'ensemble. Le catholique se rend joyeux à son église le dimanche dans ses beaux atours. Le « Kyrie eleison » est lui aussi l'introduction à toute la messe ; dans des expressions aussi fortes, il resterait bien peu pour là où elles doivent être vraiment fortes.¹²

Ainsi le début du Kyrie esquisse bien une imploration qui s'élève vers Dieu avec sa mélodie qui ne cesse de monter lentement toujours plus haut, tout à fait dans le sens de l'interprétation théologique courante du texte du Kyrie à l'époque de Beethoven. Dans les autres parties de la messe aussi, les symboles musicaux à découvrir sont nombreux et vont bien au-delà des progressions ascendantes ou descendantes courantes à des passages comme « ascendir – descendit », par exemple au début de l'Agnus Dei, dont les successions d'accords sont à certains égards un lieu commun beethovenien pour la souffrance et la mort avec la tonalité d'ut mineur, présentant ainsi le Christ comme l'agneau du sacrifice. Vue sous cet angle, la Messe en ut majeur est une œuvre pionnière et extrêmement moderne dans l'histoire de l'évolution de la musique sacrée. Le fait qu'aujourd'hui, elle soit à l'occasion un peu en retrait de la *Missa solemnis* ne lui rend donc pas justice. Elle n'est pas une étape préliminaire à la grande Missa, mais au contraire une œuvre autonome qui a son importance. Il n'est pas fortuit que Beethoven, lorsqu'il envoya la Messe aux éditions Breitkopf & Härtel le 18 juin 1809, ait ajouté en post scriptum l'aveu suivant : « Je n'aime pas parler de ma messe ni de moi-même mais je crois avoir là traité le texte comme il l'a rarement été. »¹³

En dehors de l'autographe qui n'est malheureusement pas conservé intégralement (seulement Kyrie et Gloria) et de la première édition, nous avons pu encore obtenir comme sources à cette édition de la Messe les manuscrits (partition et parties séparées) utilisés lors de la création. Une description détaillée ainsi qu'une présentation des différentes lectures dans les sources respectives figurent dans l'Apparat critique. Nous remercions à cet endroit toutes les bibliothèques qui ont mis les copies des sources à notre disposition. L'éditeur adresse ses remerciements particuliers à son ami Jeremiah W. McGrann pour son aide et son soutien.

Berlin, en mars 2010
Traduction : Sylvie Coquillat

Ernst Herttrich

¹¹ BGA 6, n° 1966. – L'idée de Beethoven n'était cependant jamais réalisée.

¹² BGA 2, n° 484.

¹³ BGA 2, n° 327.

Messe in C

op. 86

Kyrie

Ludwig van Beethoven 1770–1827

Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo

* Zu *senza Organo* siehe den Kritischen Bericht, S. 175. / Concerning *senza Organo* see the Critical Report, p. 175.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 50 min.

© 2010 by Carus-Verlag, Stuttgart – 3. Auflage / 3rd Printing 2020 – CV 40.688

© 2016 by Cengage Vrág, Stuttgart / 3. Auflage / 3rd Printing 2020 / UV 40-066
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Ernst Herttrich

10

p cresc.

sf

p

cresc.

sf

p

p cresc.

sf

p

sf

p

p

sf

p

p

sf

p

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

lei - son,

lei - son,

lei - son,

lei - son,

sf

p

sf

p

6 5 8
4 (3) 7 5 7 6

senza Organo

Musical score for orchestra and organ, page 20. The score consists of ten staves. The top four staves are for the orchestra, featuring violins, violas, cellos, and bassoon. The bottom six staves are for the organ. The vocal parts are integrated into the organ staves. Large, stylized white musical notes (G-clef, F-clef, C-clef) are overlaid on the score, interacting with the music. The lyrics are as follows:

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

Alto
Organo

30

cresc.

sforz.

p

cresc.

sforz.

p

f

Chri - ste e - lei -

Chri - ste e - lei -

Chri - ste e - lei -

Ky - ri - e - lei - son.

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

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

Ky - ri - e - lei - - son.

cresc.

sforz.

p

cresc.

sforz.

p

40

f *p* cresc. *f*

f *p* cresc. *f*

cresc. *f* cresc. poco a poco cresc. *f*

cresc. *f* cresc. poco a poco cresc. *f*

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

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

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

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

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

f *p* *f* *f*

tasto solo senza Organo *f* ₆ ⁸ *f*

Organo

Musical score page 60, featuring five staves of music. The top three staves represent vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and the organ. The Tenor and Organ staves begin with a forte dynamic (f), followed by a crescendo (cresc.) and a sharp symbol (#). The Alto staff has a dynamic of f. The Tenor staff has dynamics sf, ff, and pp. The Organ staff has dynamics pp and dolce. The bottom two staves show lyrics in German: "son, e - lei - ste, Chri - ste e - lei - son." This is repeated twice more. The lyrics are set against a background of large, stylized white letters: a large 'S' on the left, a large 'A' in the center, and a large 'G' on the right. The bottom staff includes dynamics p, f, pp, and pizz. The bass staff has a dynamic f. The Organ staff has dynamics f, pp, and pizz. The page number 60 is at the top left, and the word "Organ" is at the bottom left.

70

cresc.

cresc.

cresc.

f

p

f

f

cresc.

cresc.

cresc.

f

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

*
*
*

tasto solo
senza Basso

arco
f
arco
f

5 6 3 -
Organo con Basso

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

101

cresc. **ff** **sf** **sf**

cresc. **ff** **sf** **sf**

cresc. **ff** **sf** **sf** **sf**

cresc. **ff** **sf** **sf**

cresc. **ff** **sf** **sf**

Ky - ri - e _ e - le - i - son, e - le - i - son.

e - le - i -

Ky - - - -

y-ri - e

son.

cresc. **ff** **sf** **sf**

Ky - - - -

arco

cresc. **ff** **sf** **sf**

cresc. **ff** **sf** **sf**

ff **sf** **sf**

6 4 2 4

Organo

Musical score page 121 featuring six staves of music. The top three staves consist of treble, alto, and bass clef staves, each with dynamic markings such as *p*, *f*, and *ff*. The middle section contains lyrics in Italian: "lei - son, ri - e e - lei - son, e - lei - son.", "lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.", and "lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.". The bottom staff is a bass clef staff with dynamic markings and includes the instruction "senza Organo". Large, stylized white letters "S", "C", and "A" are overlaid on the musical staff area.

Gloria

Allegro *

* Siehe Einzelanmerkungen.

22

pizz.

arco

arco

arco

pax, pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo - lun - ta - - tis, bo-nae vo - lun - ta - -

pax, pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo - lun - ta - - tis,

pax, pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo - lun - ta - - tis,

pax, pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo - lun - ta - - tis,

pizz.

arco

arco

Soprano

senza Basso

31

f

a 2 *f*

f

p

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

tasto solo

con Basso

5 - 8 - 6 - - - #

* Siehe Einzelanmerkungen.

40

p cresc.

f

ff

a 2

ff

a 2

ff

p

f

tr

f

ff

tr

f

ff

pp

ff

pp

pp

pp

pp

f

p

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

f

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

f

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

f

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

f

Organo all'ottava

ff

Organo all'ottava

pp

senza Organo

50

Gloria

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

f

f

f

f

ff

Organ

ff

6
5 6
5

56

a 2

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

8 3 8 6 8 3 2 1 3 6 8 4 7 2 7 2 8 4 7 2 7 2 3

62

a 2

tr...

ff

sempre ff

ff

sempre ff

sempre ff

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

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

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

tasto solo

6 4 5 3 - 15 2

68

*

Gra - ti - as

Organo all'ottava senza Organo

6 7 6

* Siehe Einzelanmerkungen.

76

Gloria

a - gni - nam glo - ri-am tu - - am.

Gra - ti - as a - gi-mus

Organo piano

85

C S

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

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

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

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

senza Organo

94

IHS

OMNIS

De ns. *Do - mi - ne Fi - li u - ni -*

** De - us o - mni - pot - ens.*

f

De - us o - mni - pot - ens.

f

De - us o - mni - pot - ens.

f

De - us o - mni - pot - ens.

f

Organo

tasto solo

f $\begin{smallmatrix} b7 & 6 \\ 5 & 4 \end{smallmatrix}$ *p* $\begin{smallmatrix} b7 & \\ & 3 \end{smallmatrix}$

* Siehe Einzelanmerkungen.

103

ge - ni - su Chri - ste. Do - - mi - ne De - us, A - -

Je - su Chri - ste. f

Je - su Chri - ste. f

Je - su Chri - ste. f

Je - su Chri - ste.

f b3 (b)6 4 p 5

Organus
tasto solo

112

Gloria

De - i,
Pa -

* Siehe Einzelanmerkungen.

130

C A S
K

3 3 3 3 3

tris. tris. tris. tris.

b7

139 Andante mosso

in Si**b**/B

p

*

p

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

p

senza Organo

p

* Siehe Einzelanmerkungen.

147

mun-d' mi - se - re

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

Qui tol - lis pec - ca - ta

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

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

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

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

155

The musical score consists of ten staves. The first five staves are blank. The sixth staff begins with a vocal line in G clef, B-flat key signature, and common time. The lyrics are: "Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di, sus-ci - pe," followed by "Sus-ci -". The seventh staff continues the vocal line with lyrics: "tol pec - ca mun - di, tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe,". The eighth staff is blank. The ninth staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The tenth staff shows a similar rhythmic pattern.

Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di, sus-ci - pe,

Sus-ci -

tol pec - ca mun - di, tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe,

163

The musical score page 163 features a vocal part with five staves. The top two staves are soprano, the middle staff is alto, and the bottom two staves are bass. The vocal line begins with a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes, labeled "Solo dolce". This is followed by a section where the vocal part is silent, indicated by a blank staff. The vocal line resumes with another melodic line, also labeled "Solo dolce". Below the vocal parts, there are large, stylized letters: a large "S" at the top right, and a large "C" and "G" intertwined in the center. The lyrics are written below the vocal lines, corresponding to the vocal parts. The lyrics include "sus - ci - pe", "nem no - stram," "sus - ci - pe," "sus - ci - pe de-pr", "nem no - stram, sus - ci - pe," and "sus - ci - pe, sus - ci - pe pre-ca-ti - o - nem no - stram, sus - ci - pe, sus - ci - pe". The score includes dynamic markings such as "cresc.", "f", and "dim.". The vocal parts are separated by vertical bar lines.

* Siehe Einzelanmerkungen.

Musical score page 171, featuring six staves of music. The vocal parts include soprano, alto, tenor, bass, and two basso continuo parts. The organ part is labeled "Organo all'ottava". The score includes dynamic markings such as *fp*, *a 2*, *cresc.*, *decresc.*, and *f*. The lyrics are written below the vocal parts, and there are large, stylized musical notes overlaid on the score, including a treble clef, a bass clef, and a whole note.

* Siehe Einzelanmerkungen.

184

cresc.

f

p

cresc.

cresc.

f

p

cresc.

f

p

pp

IZZ.

ph.

arco

pizz.

c.

cresc.

f

p

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

cresc.

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

cresc.

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

cresc.

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

misse - re - re

pizz.

pizz.

cresc.

f

p

cresc.

f

p

pizz.

192

miserere

7 6 7 6 6 5 5 4 4 (h)3 (h)9 8 7 #

38 Carus 40.688

202

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

Allegro ma non troppo

A page of musical notation for orchestra, featuring multiple staves and various dynamics like ff, f, and ff arco. A large, stylized 'CKKS' logo is overlaid on the music.

* In der Uraufführungspartitur ♫ . / ♫ in the score used for the first performance.

224 a 2

Quo - ni - am tu so-lus, tu so - lus San - ctus. Tu so-lus Do-mi - nus. Tu so-lus Al - tis - si-mus,

Quo - ni - am tu so-lus, tu so - lus San - ctus. Tu so-lus Do-mi - nus. Tu so-lus Al - tis - si-mus,

Quo - ni - am tu so-lus, tu so - lus San - ctus. Tu so-lus Do-mi - nus. Tu so-lus Al - tis - si-mus, Al - tis - si-mus,

Quo - ni - am tu so-lus, tu so - lus San - ctus. Tu so-lus Do-mi - nus. Tu so-lus Al - tis - si-mus, Al - tis - si-mus,

Organo all'ottava

8 5 10 8
 8 6

233

a 2

tr *tr*

Je - su Chri - - ste, Je - su Chri - - - ste.
 Je - su Chri - - ste, Je - su Chri - - - ste.
 Je - su Chri - - ste, Je - su Chri - - - ste.
 Je - su Chri - - - ste, Je - su Chri - - - ste. Cum San-cto Spi - ri -

6 6 6 6 6 5

tasto solo

f

240

JESUS

Cum Sancto Spi - ri -

Cum Sancto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tri - s. A -

tu, in glo - ri - a De - i Pa - tri - s. A - - - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

5 8 10 — 5 4 5 8
3 6 — 3

248

a 2

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

tu in gloria Dei Patris. Amen.

men. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

glo - ri - a De i Pa-tris. Amen. Quo - - ni -

tasto solo

senza Basso

con Basso

255

Tu so - lus Do - - - mi -
Tu so - lus Al -

am tu so-lus, tu so - lus San - - - - - ctus.

#

Carus 40.688

262

JESUS

nus.

tis - - - si - mus.

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

Quo - ni - am, ____

Quo - ni - am tu

Organo all'ottava

270

a 2

ni - am tu so - lus, tu so - lus Al -
quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus San - ctus. Tu so - lus Do-mi - nus. Tu so-lus Al -
quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi-nus. Tu so - lus tu so - lus Al -
so - lus, tu so - lus San - ctus.

Tu so - lus Do - mi-nus. Tu so - lus tu so - lus Al -

8 6 8 6 6 6

277

JESUS

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

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

tis - si - mus, Je - su Chri - - ste. Cum San-cto Spi - ri - tu, in glo-ri-a De - i Pa-tris.

tis - si - mus, Je - su Chri - - ste. Cum San-cto Spi - ri - tu, in glo-ri-a De - i

Tenore
senza Basso

3 - 6 7 6 - 6 - 5 - 8 7 # 6 - - 15 3 2 1 3 4 6 6 8 6

284

a 2

a 2

a 2

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

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

A - men,

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

Soprano

Alto

4 5 - 6 10 4 - 5 10 2 4 5 6 8 2 4 3 3 9 4 - 8
 3 2 5 - 3 - 3 - 3 - 3 - con Basso

292

a 2

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

Tenore

senza Basso

7 6 5 6 3 2 3 4(+) 6 8 5 3 4 6 10 10 6 6 7 6 7 6 9

300

Cum Sancto Spiritu, in gloriam Dei Patris. Amen,

Sancto Spiritu, in gloriam Dei. Amen.

gloriam Dei Patris. Amen,

Cum Sancto Spiritu, in gloriam Dei Patris. Amen,

Alto

senza Basso

$\delta / 6 \quad 6 \quad 6 \quad 6$

$(4/8) \quad 10 \quad 8 \quad 6 \quad 5 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \quad 6 \quad - \quad b \quad - \quad b5 \quad 3 \quad 7 \quad 6 \quad \sharp \quad 2 \quad 3 \quad 6 \quad 7 \quad 3 \quad 3$

con Basso

308

a 2

a 2

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,

tasto solo

8 — 2 2 6 7 10 10 10 10 6 6 7 10 7
 $\frac{3}{2}$ con Basso

* Siehe Einzelanmerkungen.

335

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

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

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

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

senza Organo

5 3 5 7 8 — 7 6 5 4 5 6 7 6 4 6 5 4 #

343

a 2

p

ALLES

A

men,

p

a - men,
p

a - men,
p

a - men,
p

a - men,

p

56

Carus 40.688

352

f

p

pp

tr

p

pizz.

p

pizz.

a - - men, a - - men,

f

p

a - - men, a - - men,

f

p

a - - men, a - - men,

f

p

a - - men, a - - men,

f

Organo

f

8

senza Organo

pizz.

362

C
O
N
S

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

p **f**
p **f**
p **f**
p **f**
p **f**
ff **8** **ff** **arco**

Organo

3

Credo

Allegro con brio

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Soprano

Alto

Coro

Tenore

Basso

Violoncello

Organo
e Basso

Allegro con brio

a 2

p

pp

p

Cre - - do,

p

senza Organo

pp

8

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

tr.

ff

cresc.

cresc.

cresc.

ff

ff

cre - do, cre - do in u - num De - - um, Pa - trem o -

cre - do, cre - do in u - num De - - um, Pa - trem o -

cre - do, cre - do in u - num De - - um, Pa - trem o -

cre - do, cre - do in u - num De - - um, Pa - trem o -

cresc.

f

Organo

pleno Organo

cresc.

f

ff

3

5

16

a 2

a 2

tr.

Gloria

mni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, coe - li et

mni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, coe - li et

mni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, coe - li et

mni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, coe - li et

6 5 6 5 6 4 6 5

* Siehe Einzelanmerkungen.

23

a 2.

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

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

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

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

7 6 4

28

pizz.

pizz.

arco

arco **cresc.**

cresc.

f

arco

f

a 2

p cresc.

f

f

f

f

f

f

ff

pizz.

pizz.

arco

arco cresc.

cresc.

f

ff

f

ff

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

Et in u - num Do - mi-num

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

Et in u - num Do - mi-num

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

Et in u - num Do - mi-num

pizz.

arco

arco cresc.

f

ff

f

ff

tasto solo

3 cresc.

f

ff

b7

36

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

Organo all'ottava

8
6

42

ge - ni - tum. Et ex Pa - - -

ge - ni - tum. Et ex Pa - - -

ge - ni - tum. Et ex Pa - - -

ge - ni - tum. Et ex Pa - - -

Organum all'ottava

6
5

3

Musical score for choir and organ. The score consists of ten staves. The top five staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass, Organ). The bottom five staves are for organ. Measure 42 begins with sustained notes on the first three staves. The bassoon staff has eighth-note patterns. The organ staff has sixteenth-note patterns. The vocal parts enter with the text 'ge - ni - tum.' followed by 'Et ex Pa - - -'. The organ part is labeled 'Organum all'ottava'. Measure numbers 6 and 5 are at the bottom left, and measure number 3 is at the bottom center.

* Fg T. 44–47 siehe Einzelanmerkungen.

64

De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, ge - ni - tum, non fa - ctum,

De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, ge - ni - tum, non fa - ctum,

De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, ge - ni - tum, non fa - ctum,

lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, ge - ni - tum, non fa - ctum,

ff

Organo all'ottava

b7

72

a 2

a 2

a 2

tr.

tr.

con-sub-stan-ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a,
con-sub-stan-ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a,
con - sub - stan-ti - a-lem Pa - tri: per quem o - mni-a,
con-sub-stan-ti - a-lem Pa - tri: per quem o - mni-a,

Soprano

senza Basso con Basso

2

79

per quem o - mni-a,
per quem o - mni-a,

6 7 4+2

85

a 2

a 2

a 2

tr

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

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

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

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

Organo all'ottava

92

a 2

f *p*

p

p

p

p

sunt.

sunt.

sunt. Qui propter nos ho - mi - nes, et pro - pter no-stram sa - lu -

sunt. Qui propter nos ho - mi - nes, et pro - pter no-stram sa - lu -

p

tasto solo

* Siehe Einzelanmerkungen.

102

de - scen-dit, *de - scen-dit, de - scen - - dit de coe - lis.*

de - scen-dit, *de - scen-dit, de - scen - - dit de coe - lis.*

tem de - scen-dit, *de - scen-dit, de - scen-dit de coe - lis.*

ff

5

3

* Siehe Einzelanmerkungen.

III

Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit,

tasto solo

120

*muta in Si**b**/B*

tr

p

dim.

dim.

p

p

p

p

p

p

p

p

p

tasto solo

dim.

dim.

scen-dit, de - scen-dit, de - scen - - dit de coe - - lis.

scen-dit, de - scen-dit, de - scen - - dit de coe - - lis.

de - scen-dit, de - scen - - dit de coe - - lis.

de - scen-dit, de - scen - - dit de coe - - lis.

6

CANTUS

131 Adagio

139

Ma-ri - a
Vir - gi-ne:
Sa -
ex Ma-ri - a
Et ho - mo,
et ho - mo fa-ctus est,
et ho - mo fa-ctus

147

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

Organo

6 5

b3

152

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

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

et - i-am, et - i-am pro no - bis: sub Pon-ti-o Pi - la-to

fi - xus et - i-am pro no - bis:

tasto solo

157

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

f cresc. **f**

p cresc. **f**

p cresc. **f** **f**

165

nas - sus.

pas - sus, *pas - sus,* *pas - sus,* *et,*
pas - sus, *pas - sus,* *pas - sus,* *et,*
pas - sus, *pas - sus,* *pas - sus,* *et,*
pas - sus, *pas - sus,* *pas - sus,* *et,*

tasto solo

$\frac{7}{6}$

$\frac{6}{5}$

173

muta in Do/C

a 2

pp

cresc.

cresc.

cresc.

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

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

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

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

6 4 6 5 7 pp 3 3 3 b cresc.

4 3

183 Allegro

in Do/C

Gloria

Et re-sur-re-xit ter-di-e, se-cun-dum Scri-ptu-

f tasto solo

190

f cresc. *f* cresc. *ff* *a 2* *ff*

f cresc. *ff* *f* *ff*

f *ff* *f* *ff*

ff

f *ff*

ff

ras.

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

a - scen-dit, a - scen-dit in coe - lum: se - det ad dex - te-ram, ad

a - scen - dit in coe - lum: se - det ad dex - te-ram, ad

a - scen-dit in coe - lum: se - det ad dex - te-ram, ad

f

ff

197

dex - te - ram Pa - - - - tris.

dex - te - ram Pa - - - - tris.

⁸ dex - te - ram Pa - - - - tris.

dex - te - ram Pa - - - - tris. Et

Organo all'ottava

202

Et i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

Et i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

Et i - te-rum ven - tu - rus, ven - tu - rus est cum glo - ri -

i - te-rum ven - tu - rus, ven - tu - rus est cum glo - ri -

b7 6 4 = 7 2 6

207

I C O N S

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

Organo all'ottava

2 6

212

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

tasto solo

ff

$\frac{6}{4}$

$\frac{3}{3}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{3}{3}$

217 8

a

a 2

tr

cu - - jus

cu - - jus

cu - - jus

re - - gni

non e - rit

fi - - nis,

re - - gni

non e - rit

fi - - nis,

cu - - jus

2

* Siehe Einzelanmerkungen.

221

The musical score consists of six staves of music. The top four staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature changes frequently, indicated by various sharps and flats. Measure numbers 6, 8, 6, 7, 6, 4, 6, 5 are marked below the staves. The lyrics "re - gni non, non, non e - rit fi - - - - nis, non," are repeated three times. The letters 'COS' and 'N' are prominently displayed in large, light-colored, blocky letters across the middle of the page, partially obscuring the music.

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

6 8 6 7 6 4 6 5

* Siehe Einzelanmerkungen.

226

Et in Spi-ri-tum San - ctum,

non.

non.

non.

non.

tasto solo senza Basso

* Siehe Einzelanmerkungen.

Musical score page 232 featuring six staves of music. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a Basso Continuo part. The music consists of mostly eighth-note patterns with some sixteenth-note figures. Large white graphic annotations are overlaid on the music:

- A large circle is drawn around the bass staff.
- A large arrow points from left to right across the soprano staff.
- A large stylized 'S' and 'C' are drawn on the alto staff.

The lyrics in the vocal parts are:

Do - mi - num te
Qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit,
Qui cum

Conductor's markings at the bottom include "con Basso", "mf", "p", "p tasto solo", and time signatures: 3 2, 6 4, 7 9, 7 6, #, # 7 6 5, mf, p, p.

239

S

A

P

C

Qui ecum Pa-tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et —
 Pa - tre - mul ad - o - ra - tur, et — con - glo - ri - fi - ca - tur, et

p cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

249

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

2 6 (b)6 6 5 4 3

254

phe - tas.

Et u - nam

tasto solo

259

san - ctam ca - tho - li-cam et a - po - sto-li-cam Ec - cle - si-am. Con - fi - te-or u - num ba - ptis - ma

san - ctam ca - tho - li-cam et a - po - sto-li-cam Ec - cle - si-am. Con - fi - te-or u - num ba - ptis - ma

san - ctam ca - tho - li-cam et a - po - sto-li-cam Ec - cle - si-am. Con - fi - te-or u - num ba - ptis - ma

5 - 6 b 5 4 b

273

JESUS

re-sur-re - cti - o - nem **mor-tu - o - rum.**

re-sur-re - cti - o - nem **mor-tu - o - rum.**

re-sur-re - cti - o - nem **mor-tu - o - rum.**

re-sur-re - cti - o - nem **mor-tu - o - rum.**

Soprano

senza Basso

6 7 6 5

con Basso

tasto solo

p

Vivace

* 280

A musical score for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in common time. The key signature is common (no sharps or flats). The tempo is Vivace (indicated by a 'V' in a circle), and the dynamic is 280 BPM. The score consists of eight staves. The first two staves show a melodic line for soprano, alto, tenor, and bass respectively, with dynamics 'f' and 'a 2'. The third staff is blank. The fourth staff shows a melodic line for soprano, alto, tenor, and bass with dynamics 'f' and 'a 2'. The fifth staff is blank. The sixth staff features large, stylized white letters spelling 'AMEN' across the four voices. The seventh staff shows a melodic line for soprano, alto, tenor, and bass with dynamics 'f' and 'a 2'. The eighth staff shows a melodic line for soprano, alto, tenor, and bass with dynamics 'f' and 'a 2'. The ninth staff is blank. The tenth staff is labeled 'Soprano' and shows a melodic line for soprano, alto, tenor, and bass with dynamics 'f' and 'a 2'. The eleventh staff is labeled 'senza Basso' and shows a melodic line for soprano, alto, tenor, and bass with dynamics 'f' and 'a 2'. The lyrics 'Et vi - tam ven - tu - ri _ sae - cu-li. A - - - - men, a - men, a - men,' are written below the sixth staff, and 'Et vi - tam ven - tu - ri _ sae - cu-li.' is written below the tenth staff.

* In den Uraufführungsquellen ♫ . / ♫ in the sources for the first performance.

286

a 2

f

C

A

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

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

f

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

f

Et vi - tam ven -

con Basso

6 5 3 1 2 3 4 6 6 6 (6) 7 6 10 10 10

* Siehe Einzelanmerkungen.

Carus 40.688

307

p *#* *f* *p*

p

p

ad libitum

vi - tam v men.

p *#* *#* *#* *#* *#* *#*

tasto solo

senza Basso

p

p *#* *#* *#* *#* *#* *#*

tasto solo

con Basso 6

* Siehe Einzelanmerkungen.

Carus 40.688

314

p *p*

p *p* a 2 *ff*

p *ff*

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

p

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

cresc.

a - - men, a - - men, a - - men. Et vi - tam ven -

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

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

cresc.

ff

cresc.

ff

328

CAG

Et vi - tam ven -
A -

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

* senza Basso

* Siehe Einzelanmerkungen.

335

A

S

A - tu - ri - li. A - men,

Et vi-tam ven - tu - ri _ sae-cu-li. A - - -

a - men, a - men,

ff con Basso

pizz. senza Organo pizz.

6 7 6 2 4

342

p

pp

pp

arco *pizz.*

arco *pizz.*

arco *pizz.*

arco *pizz.*

men.

a - men,

a - men,

a - men,

a - men,

arco *pizz.*

tasto solo arco

senza Organo pizz.

** arco*

p

senza Basso

* Siehe Einzelanmerkungen.

351

p

pp

pp

pp

pp

arco

p

a - men,

men,

a - men,

- men, a - men,

men,

a - men,

men,

a - men,

a - men,

Organo arco

tasto solo

con Basso b_5

7 6 9 3 7 6 4 5 7

* Siehe Einzelanmerkungen.

Sanctus

Adagio

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in La / A

Fagotto I, II

Corno I, II
in Re / D

Tromba I, II
in Re / D

Timpani
in d-A / Re-La

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

Violoncello

Organo e Basso

semper p

San - ctus,
semper p

San - ctus,
semper p

San - ctus,
semper p

San - ctus,

6

8
p
8
p

p

3

p

p

S

C

ossia * San - ctus, Sa - De - us Sa - ba - oth,
ctus, Sa - Do - min - us De - us Sa - ba - oth,
ossia * San - ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
ossia * San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
ossia * San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
p tasto solo **3**

De - us Sa - ba - oth,
De - us Sa - ba - oth,

* Zum ossia siehe Einzelmerkungen.

11

cresc. *p*

cresc. *p*

p cresc. *p*

cresc. *pp* *tr*

cresc. *p*

cresc. *p*

cresc.

San - - - ctus, Sanctus Do-mi-nus, Do-mi-nus De-us Sa - ba - oth.

San - - - ctus, Sanctus Do-mi-nus, Do-mi-nus De-us Sa - ba - oth.

San - - - ctus, Sanctus Do-mi-nus, Do-mi-nus De-us Sa - ba - oth.

San - - - ctus, Sanctus Do-mi-nus, Do-mi-nus De-us Sa - ba - oth.

cresc. *p*

cresc. *p*

18 Allegro

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

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

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

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

f 65

30

ter - - - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.
 ple - ni sunt coe - li glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.
 8 coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.
 ter - - - ra, coe - - li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

6 6 5

33

cresc. poco a poco

p *cresc. poco a poco*

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

O -

Soprano

Alto

Tenore

senza Basso

38

cresc. poco a poco

con Basso

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

43

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

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

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

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

f
5 6 6 5
ff

Benedictus

Allegretto ma non troppo *

Flauto I (Flauto II tacet)

Oboe I, II

Clarinetto I, II in La / A

Fagotto I, II

Corno I, II in Re / D

Tromba I, II in Re / D

Timpani in Re-La / d-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Soli

Coro

Violoncello solo

Organo e Basso

p

tasto solo

6

* Siehe Einzelanmerkungen.

8

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

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

15

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc.

cresc.

cresc.

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

tasto solo

cresc. *f*

7

21

a 2

pizz.

pizz.

pizz.

qui ve - nit, be-ne-di - ctus. In no - mi-ne,

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

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

Do - mi - be-ne-di - ctus

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

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

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

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

tasto solo pizz.

$\frac{6}{4}$ 2

27

arco

no - mi-ne Do - - -

no - mi -

no - mi - ne Do - - -

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

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

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

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

arco

tasto solo

6 4 6 5 6 4 6 5 2

45

dimin.

f **p**

dimin.

f **p**

dimin.

f **p**

B **E**

N **D**

E **K**

be - ne - di - ctus qui

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

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

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

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

*
dimin.

f **p**

* Siehe Einzelanmerkungen.

52

Large stylized letters 'C' and 'S' are overlaid on the musical notes across several staves. The letter 'C' is positioned in the lower-left area, and the letter 'S' is positioned in the upper-right area. Both letters are white and have a thick, flowing outline.

venit in no-mi-ne Do-

ve - - ne - di - ctus qui

venit in ne -

be - - ne - di - ctus

venit i - mi-ne Do - mi -

be - - ne - di - ctus

venit in no -

be - - ne -

p

cresc.

p

cresc.

b7

cresc.

b7

cresc.

2

58

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

tasto solo

p 6 **b7** **#**

63

cresc.

f

sf

p

cresc.

f

sf

p

pp

f

pp

cresc.

f

sf

p

cresc.

f

sf

p

dictus

e-nit, q

be -

qui

qui nit, q ve -

dictus, a ve-nit, qui ve -

nit,

nit,

nit,

nit,

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

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

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

p

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

cresc.

f

sf

p

tasto solo

p

/ 3 3 10 10 10 #

69

cresc.
cresc.

* a 2
f

cresc.
* a 2
f

C **K** **S**

qui ve - nit in no - mi-ne

ve - mi ne Do - mi ni, in no - mi ne Do - mi ni,
cresc.

ve - nit in no - mi ne Do - mi ni, in no - mi ne Do - mi ni,
cresc.

ve - nit in no - mi ne Do - mi ni, in no - mi ne Do - mi ni,
cresc.

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

cresc.

Organo all'ottava

* Siehe Einzelanmerkungen.

81

arco

pizz.

tasto solo pizz.

a 2

pp

no - mi-ne Do -

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

no - mi -

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

no - mi-ne Do -

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

no - mi - ni,

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

arco

arco

6 4 6 5 6 4 6 5 6 5 2

107

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

Organo

Allegro

130 due Flauti

A musical score page featuring six staves of music. The key signature is A major (two sharps). The tempo is Allegro at 130 BPM. The instrumentation is specified as "due Flauti". The score includes lyrics in Italian: "O - - san - na in _ ex - cel - - sis, o - san-na, o - san - na," and "O - san - na in _ ex - cel - - sis, O - -". The music consists of eighth and sixteenth note patterns. Large, stylized musical notes (a treble clef, a bass clef, a whole note, and a half note) are overlaid on the staff lines, partially obscuring the musical notation. The page concludes with the instruction "Organo con Soprano e Alto".

Agnus Dei

Poco Andante

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello

Organo e Basso

4

f

f

f

pp

pp

pp

p

f

f

f

p

pizz.

pizz.

pizz.

f

f

f

p

CANTO

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

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

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

f

p

p

f

f

f

senza Basso

tasto solo

con Basso

9

a 2

c.

Agnus Dei

pizz.

arco

cresc.

f

p

tasto solo

p

6
4
3

8
3

6
5

148

13

cresc. **f** **p**

cresc. **f** **p**

cresc. **f** **p**

cresc. **f** **p**

cresc. **f**

tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se -

cresc. **f**

tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re, mi - se - re - re,

cresc. **f**

tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re, mi - se - re - re,

cresc. **f**

p *tasto solo*

7 6 7 6

cresc.

6
4
3

21

Large white arrows and letters are overlaid on the musical score:

- A large arrow points diagonally upwards from the bottom left towards the top right.
- A large letter 'S' is positioned in the upper right area.
- A large letter 'C' is positioned in the lower left area.

The musical score consists of ten staves:

- Staves 1-4: Treble clef, two sharps. Measures show various note patterns, including eighth-note pairs and sixteenth-note chords.
- Staves 5-8: Treble clef, one sharp. Measures show eighth-note pairs and sixteenth-note chords.
- Staves 9-10: Bass clef, one sharp. Measures show eighth-note pairs and sixteenth-note chords.

Text markings include:

- "no - - - - bis." appearing four times in different voices.
- "tasto solo" in the bass clef staff.
- Measure numbers 6 and 4 at the bottom left.

28

pec-ca - ta mun -

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

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

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

f *sf* *sf* *sf* *sf* *ff* *ff* *ff* *ff*

2 b6 5 6 5 sf 5 10 9 8 7 6 sf 5 10 9 8 7 16 5 sf 9 8 7 ff 16 9 4 6 8 3 5 6

32

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

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

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

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

senza Organo

154

36

Solo
dolce

C
a
r
u
s

C

pizz.

pizz.

pizz.

Do - **n**a,
Do - **n**a,
Do - **n**a,
Do - **n**a,

Do - **n**a, do - **n**a
Do - **n**a, do - **n**a
Do - **n**a, do - **n**a
Do - **n**a, do - **n**a

pizz.

pizz.

Allegro ma non troppo

40 * *Allegro ma non troppo*

Solo

p

p

p

pizz.

pizz.

pizz.

arco

arco

arco

do - na no - l -

n,

do - - na no - - bis

do - - na no - - bis

do - - na no - - bis

na no - bis

a - cem,

do - - na no - - bis

pa - cem,

pa - cem,

pa - cem,

pa - cem,

pizz.

pizz.

arco

Organo arco

Gloria

In domum

* In den Uraufführungsquellen. / *In the sources for the first performance.*

6 6 6 6

57

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

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

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

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

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

sf 6 6 6 *sf* 6 6 6

* In Originalausgabe Pausen bei Clt T. 58, 59 und bei Fg T. 58 bis eins T. 61. /
In the original edition rests in Clt, mm. 58, 59 and in Fg, m. 58 to beat 1 of m. 61.

64

a 2
(>)
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
tr
p
cresc.
p
cresc.
p
sc.
cresc.*
pa - - - cem. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - - - ta
cresc.*
pa - - - cem. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - - - ta
cresc.*
- - - cem. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - - - ta
cresc.*
pa - - - cem. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - - - ta

C **A** **S**

7 **p** b4 2 cresc. b6 4 b7 f b9 7 =

* Siehe Einzelanmerkungen.

78

Solo
dolce

pizz.

pizz.

pp

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

pizz.

pizz.

84

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

Do - na, do - na
Do - na, do - na
Do - na, do - na
Do - na, do - na

93

Solo

p

arco

do - na no - bis pa - - cem.

do - na no - bis pa - - cem.

do - na no - bis pa - - cem.

do - na no - bis pa - - cem.

pa - - cem,

arco

6 6 6 6 6 6 6 6

101

cresc.

f

cresc.

f

f

p

cresc.

ff

ff

cresc.

cresc.

cresc.

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

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

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

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

cresc.

f

#

(b)5

6

7

6

7

6

7

2

109

K S

semper piano

semper piano

K S

K

pa cem,
pa cem, pa cem,
pa cem, pa cem,
pa cem, pa cem,

p

6 6 2 6 6 5

116

The musical score consists of six staves of music. The top two staves show melodic lines with dynamics *sf* and *p*. The third staff features a large, stylized letter 'S' overlaid on the notes. The fourth staff features a large, stylized letter 'A' overlaid on the notes. The fifth staff features a large, stylized letter 'G' overlaid on the notes. The bottom staff shows lyrics: "do - na, do - na no - bis", "pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa -", "do - na, do - na no - bis", "pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa -", "do - na, do - na no - bis", "pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa -", "do - na no - bis", "pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa -". Dynamics include *p*, *pp*, and **p*.

* In den Uraufführungsstimmen T. 118–121 Soli statt Tutti ; siehe auch T. 142–145. /
In the parts used for the first performance mm. 118–121 solo, instead of tutti; see also mm. 142–145.

Musical score page 131 featuring six staves of music. The top three staves begin with dynamic *f*. The first staff includes a tempo marking of 131 BPM. The second staff has a dynamic *p* and the instruction "sempre piano". The third staff also has "sempre piano". The fourth staff begins with dynamic *f*. The fifth staff begins with dynamic *f*. The bottom two staves begin with dynamic *f*. The score concludes with a large, stylized graphic element consisting of a circle and a diagonal line.

* In den Uraufführungsstimmen T. 142–145 Soli statt Tutti; siehe auch T. 118–121. /
In the parts used for the first performance mm. 142–145 soli, instead of tutti; see also mm. 118–121.

149

Solo

G

S

pp f

pp f

pp f

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

pp f

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

pp f

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

pp f

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

pp f

6
4
2

158

f **p**

f **p**

f **p**

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

arco

arco

arco

p

G

A

L

S

f **p**

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

f **p**

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

f **p**

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

f **p**

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

pizz.

pizz.

arco

p

tasto solo arco

1 2 3 4 5

Andante con moto, tempo del Kyrie

166

a 2

f

f

f

cresc.

cresc.

cresc.

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

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

10 8 4 2 5 3 9 7 6 6 3 6 6 5 6 6 6

* Siehe Einzelanmerkungen.

Kritischer Bericht

I. Die Quellen	173
II. Zur Edition	174
III. Einzelanmerkungen	176
IV. Deutsche Singtexte	180

I. Die Quellen

Zu Beethovens Messe op. 86 sind die folgenden Quellen erhalten: das leider nur unvollständige Autograph (Kyrie und Gloria bis T. 205), das bei der Uraufführung benutzte handschriftliche Material (Partitur und Stimmen) und die Erstausgabe. Zur detaillierten Beschreibung der Quellen wird auf den betreffenden Band der vom Beethoven-Archiv in Bonn veröffentlichten Gesamtausgabe verwiesen (Abteilung VIII, Bd. 2).

1. Autograph Partitur

A: Bonn, Beethoven-Haus, Signatur: BH 68.
Nur Kyrie und Gloria bis einschließlich T. 205. Wahrscheinlich befanden sich die fehlenden Teile schon zu Beethovens Lebzeiten nicht mehr in seinem Besitz.

Titel: *Missa*; [rechts unten:] *Da / luigi*
nachträglich auf das Vorsatzblatt
der Rückseite des aufgeklebten
Taktes des Kyrie in Klumpars Hand
zu erkennen
ursprünglich zu einer
unter 2. beschrieben.
Das Manuskript
23v sind leer.
In der Partitur
noch üblich, da
den gleichen S.
gelegentlich Prob.
eigenes System v.
tem die Bezeichnung *Violoncelli / organo / e Bassi*. Keine Ge
neralbassbezifferung.
Die Handschrift enthält zahlreiche Korrekturen, Ergänzungen und Ausstreichungen, gelegentlich auch von fremder Hand.

2. Bei der Uraufführung benutzte, von Beethoven überprüfte Kopistenabschrift, Partitur

UAP: Eisenstadt, Fürstlich Esterházy'sche Sammlungen, Musikarchiv, Signatur: No. 181/19. Die Handschrift wurde von möglicherweise sechs verschiedenen Kopisten angefertigt.

Titel: *Missa / Composta e dedicata al Illt [= Illustrissimo]. Eccl. [= Eccentissimo] / Nicolo Esterhazy de Galantha & & .. / di Luigi V. Beethoven.*

Das Manuskript umfasst 176 Blätter im Querformat in drei verschiedenen Papiersorten. Das Titelblatt (auf der Rückseite T. 1–4 des Kyrie) wurde erst später hinzugefügt; anscheinend war das ursprüngliche Titelblatt verloren gegangen.

Die Partituranordnung entspricht der im Autograph; wie dort gibt es keine Bezifferung zur Orgelstimme (a. geno. Ziffern in T. 338f. im Credo).

Die Quelle enthält zahlreiche Korrekturen Beethovens.

3. 48 bei der Uraufführung benutzte, von Beethoven überprüfte Kopistenabschrift, Stimmen

UAS: 44 Stimmen in Eisenstadt, Fürstlich Esterházy'sche Sammlungen, Musikarchiv, Signatur: No. 181/19.
4 Stimmen (Corno SATB) in Budapest, Orzágos Széchényi Könyvtár, Signatur: M. mss. IV. 987.

für die Bläser (jeweils Primo und Secondo), die Orgel und die Vokalstimmen existiert naturgemäß jeweils eine Stimme, für Violine I/II und Violoncello/Kontrabass gibt es jeweils drei, für die Viola jeweils zwei, für die vier Chorstimmen jeweils fünf Stimmen, wobei sich von den letzteren je eine in Budapest befindet. Eine Paukenstimme fehlt, wahrscheinlich auch noch eine Reihe weiterer Stimmen (Folgekopien). In den Vokalsolostimmen sind auch die Chorpartien mit enthalten. Die Solisten hatten bei der Uraufführung also den Chor mitzusingen.

Angefertigt wurden die Uraufführungsstimmen von insgesamt 13 verschiedenen Kopisten. Hauptkopist war Joseph Klumpar, der sämtliche Stammkopien anfertigte, nach denen dann die übrigen Kopisten die weiteren Stimmen kopierten, unter ihnen Beethovens Hauptkopist Wenzel Schlemmer, der sowohl Stimmen ausschrieb als auch die Funktion eines Generalkorrektors übernahm. Außer den Folgekopien der Chorstimmen und einer Violoncello-/Kontrabassstimme enthalten alle Stimmen Korrekturen von Beethoven. Die Bezifferung der Orgelstimme stammt ganz von seiner Hand. Im Credo nahm Beethoven im Abschnitt des „*Descendit de coelis*“ (T. 102–130) offenbar nachträglich Änderungen vor, was in den Bläserstimmen und den Stammkopien der Streicher zu umfangreichen Streichungen und Korrekturen führte. Auch im Benedictus gibt es in den Vokalsolo- und Chorstimmen größere Änderungen, weil Klumpar bei der Niederschrift der Stammkopien die T. 1–49 versehentlich doppelt kopiert hatte und der richtige Anschluss wieder hergestellt werden musste. Im Agnus Dei schließlich fügte Beethoven selbst in den letzten sechs Takten noch nachträglich Bläserstimmen hinzu, die er jeweils nach dem Schlussstrich notierte.

Sowohl **UAP** als auch **UAS** enthalten Eintragungen von einer fremden Hand. Sie stammen wahrscheinlich von dem Esterházy-schen Musikdirektor Karl Thomas, der die Messe einer Bearbeitung unterzog und dabei an vielen Stellen Kürzungen vornahm.

4. Erstausgabe, Partitur

E: Erschienen im September oder Oktober 1812 bei Breitkopf & Härtel, Platten-Nr. 1667. Benutztes Exemplar: Bonn, Beethovenhaus, Sammlung H. C. Bodmer, Signatur: HCB C BMd 5.

Titel: *MESSA / a quattro Voci coll' accompagnamento dell'Orchestra / composta da / Luigi van Beethoven. / —— / DREY HYMNEN / für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, / in Musik gesetzt und / S: Durchlaucht dem Herrn Fürsten von Kin-sky / zugeeignet / von / Ludw. v. Beethoven. / —— / [links:] 86^o Werk. [Mitte:] PARTITUR [rechts:] Pr. 4 Rthlr. / [weiter auf Mitte:] Bey Breitkopf & Härtel. / in Leipzig.*

Partituranordnung wie in **A** und **UAP**. Violoncello, Kontrabass und Orgel sind, außer bei den Stellen, an denen Cello und Kontrabass geteilt sind, auf einem System notiert. Durch diese vereinfachte Notierung ist an manchen Stellen unklar, ob die Orgel mit dem Cello oder Kontrabass parallel mitspielen soll oder nicht.

Auf der Grundlage des auf Beethovens eigenen Vorschlag erstellten deutschen Textes (siehe Vorwort) sind die sechs Ordinariums-sätze Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei in drei Hymnen aufgeteilt: Hymnus I: Kyrie + Gloria, Hymnus Credo, Hymnus III: Sanctus + Benedictus + Agnus Dei. Bei den Chorstimmen ist bei Sopran und Tenor meist der lateinische Text vorgegeben, während Alt und Bass meist der deutsche Text. Manchmal ist unklar, welche lateinische Bass gemeint ist (siehe z.B. Credo). Solostimmen sind immer beide Seiten des Systems. Wenn es um die Notenbildung geht, muss das Notenbild angepasst werden.

Spätere Auflagen der ersten Auflage und späteren Ausgaben auf alten Platten zeigen Abweichungen. S. 92 und neu gestochene Stellen sind Platten, die nicht mehr zu finden sind. Auf zahlreichen Seiten sind Korrekturen erkennbar. Dabei ist unklar, ob die entsprechenden Seiten einem Verlagskorrektor veranlasst worden waren.

Gedruckte Stimmen zur C-Dur-Messe erschienen eigenartigerweise erst kurz vor Beethovens Tod bei Simrock in Bonn; Breitkopf & Härtel brachten etwa gleichzeitig einen Klavierauszug heraus.

II. Zur Edition

Quelle **A** enthält viele Korrekturen und weicht noch in vielen Einzelheiten von den späteren Quellen ab. Dennoch war sie für die Edition von gewisser Bedeutung, da durch eine sorgfältige Durchsicht doch eine Reihe von Missverständnissen und Lesefehlern in den nachfolgenden Quellen aufgedeckt werden konnte (siehe z. B. Gloria, T. 70, Violine II).

UAP und **UAS** wurden zwar in größter Eile hergestellt, wurden aber von Beethoven verhältnismäßig sorgfältig durchkorrigiert. Die Tatsache, dass bei der Uraufführung des Werkes aus ihnen gespielt wurde, verleiht ihnen noch eine besondere Relevanz. Eigenartigerweise sind **UAP** und **UAS** keineswegs identisch. Vielmehr weichen die beiden Quellen in vielen Einzelheiten voneinander ab. **UAP** hat bei der Herstellung von **UAS** höchstwahrscheinlich nicht als Vorlage gedient. Es kann auch keines der beiden Manuskripte (d.h. weder **UAP** noch **UAS**) Stichvorlage für den Druck gewesen sein (siehe z.B. Sanctus, T. 27–31, Flöte II). Vielleicht muss Beethoven nach der Uraufführung noch zahlreiche Änderungen und Ergänzungen vorgenommen haben und dann eine neue Handschrift anfertigen. Der Druck enthält, obwohl Beethoven dafür Korrektur gelesen hat, recht viele Fehler. Besonders zu bedauern, dass die Stichvorlage verloren gegangen ist.

Verloren ist auch eine weitere Handschrift (möglichweise ein Autograph?), die als Vorlage für die Herstellung der Stimmen **UAS** gedient haben muss. Wie bereits gesagt, kann **UAP** nicht Vorlage für **UAS** gewesen sein. Wie verschiedene Stellen beweisen, galt das auch für **A** (siehe z.B. Kyrie, T. 104, und Gloria, T. 188–193, wo die Notierungen für die Viola bzw. die Hörner noch gar nicht fehlen).

Wir letztlich trotz aller Unzulänglichkeiten doch der Druck **E** als Hauptquelle heranzuziehen. In folgendem Punkt hält sich unsere Ausgabe allerdings an den Befund in **UAS**: Da Violoncello, Kontrabass und Orgel in **E** auf ein System zusammengezogen sind, ist dort nicht immer klar zu erkennen, wo der Kontrabass mitzuspielen hat und wo nicht. Deshalb gibt unsere Ausgabe den Befund der betreffenden Stimme von **UAS** durch die Angaben *senza Basso / con Basso* wieder (durch Kursivierung als Herausgeberzusatz gekennzeichnet).¹ Bei anderen Abweichungen zwischen **E** und den handschriftlichen Quellen ist oft nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden, ob es sich dabei um nachträgliche Änderungen Beethovens oder um Stichfehler handelt. Es gibt auch eine Reihe von Stellen, wo **E** eigenartigerweise ältere Lesarten konserviert, die Beethoven in den oder in einer der handschriftlichen Quellen korrigiert hatte.

Das vielleicht größte Problem stellt jedoch die Orgelstimme dar. Am 4. Februar 1810, also fast fünf Monate nach Übersendung der Stichvorlage an Breitkopf & Härtel (Mitte September 1809), schrieb Beethoven an den Verlag, er wolle die Orgelstimme, falls sie nicht schon gestochen sei, „auf eine andere Art als bisher bei der Messe erscheinen lassen“ (BGA 2, Nr. 423). Anscheinend plante Beethoven, der Messe eine voll ausgesetzte Orgelstimme beizugeben, wie er es später bei der *Missa solemnis* tat. Er kam jedoch nie dazu,

¹ Außerdem folgt die vorliegende Ausgabe bei den *all ottava*-Bezeichnungen im System der Orgel der entsprechenden Stimme von **UAS**; Näheres dazu unten, S. 175.

dieses Vorhaben zu verwirklichen und gab dem Verlag am 16. Januar 1811, also noch einmal ein Jahr später, sein Einverständnis, die Orgelstimme so zu veröffentlichen, wie sie nun einmal sei.

Die Bezifferung der Orgelstimme in **E** scheint an manchen Stellen unvollständig zu sein. Sie weicht in vielen Details von der Bezifferung in der Orgelstimme von **UAS** ab, zahlreiche Ziffern und Bezeichnungen aus **UAS** sind in **E** weggefallen, einige hinzugekommen, manche wiederum stehen geblieben, obwohl sie nicht mehr zu der Bezeichnung in **E** passen. Dadurch bietet die Orgelstimme von **E** ein recht widersprüchliches Bild. Manche Widersprüchlichkeiten sind freilich bereits in **UAS** zu finden; stellvertretend für mehrere ähnliche Stellen seien erwähnt der Beginn des Kyrie (*senza Organo* + Bezifferung) und T. 194ff. des Gloria (*Organo tasto solo* + Bezifferung), wo Beethoven in **UAS** die Ziffern jeweils nachträglich ergänzte, ohne das *senza Organo* oder *tasto solo* zu streichen. Da diese Bezeichnungen jeweils auch in **E** so stehen blieben, wurden sie unverändert in unsere Ausgabe übernommen. Möglicherweise hatte Beethoven einfach vergessen, sie zu streichen, vielleicht aber sollten damit auch Alternativen angezeigt werden. Nicht auszuschließen ist jedoch auch, dass die Ziffern an diesen Stellen gar nicht zur Aussetzung gedacht waren, sondern dem Organisten lediglich als Orientierungshilfe dienen sollten. Unsere Ausgabe gibt den Befund in **E** unverändert wieder, sodass der Benutzer selbst entscheiden kann, wie er mit den betreffenden Stellen verfahren möchte.

In der Orgelstimme von **UAS** sind überall auch dort Noten geschrieben, wo *senza Organo* steht.² Dennoch ist diese Angabe sicherlich im wörtlichen Sinne als *Organo tacet*-Anweisung zu verstehen, auch wenn sie in dieser Zeit gelegentlich gleichbedeutend mit *tasto solo* verwendet wird (im Sinne von „*per functionem*“).³ Die Tatsache, dass im Falle der **UAS**-Bezeichnungen – *senza Organo* und *tasto solo* – in derselben Quelle, mitunter in unmittelbarer Nähe, unterschiedliche Orgelfunktionen – *senza Organo* und *tasto solo* – auf tauchen, sowie der Charakter der entsprechenden Stellen – es handelt sich durchweg um Pianissimo-Passagen, wie „Kyrie eleison“ und „Qui tollis“ oder „Gloria est“ – sprechen eher für eine andere Bedeutung. Dass in **UAS** Noten stehen, ist einfach den konkreten Sprachgewohnheiten zu entnehmen. Dass in **UAS** Noten stehen, ist ebenfalls den handschriftlichen Anweisungen zu entnehmen. Gemäß der handschriftlichen Anweisungen kann man den entsprechenden Instrumentenbezeichnungen in **E** wohl so zu erkennen, dass der Komponist zunächst die entsprechenden Stellen abgeschrieben und dazu die Orgel hinzugefügt hat. Dies ist aus praktischen Gründen, insofern es einfacher ist, wenn er die Violoncello-/Kontrabassstimme während seines eigenen Pausierens mitlesen kann. Die gelegentliche Zufrühe Platzierung der Angaben *senza Organo* und *tasto solo* (siehe z. B. Kyrie T. 29, 44, 112; Gloria T. 65, 200f., 314; Credo T. 307) ist bereits in **UAS** vorzufinden und wurde unverändert nach **E** übernommen. Wir haben daher auch diese Stellen in unserer Ausgabe nach den Quellen ohne Änderungen wiedergegeben.

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass Bezifferung und Bezeichnungen in der Orgelstimme von **UAS** zwar wohl als Grundlage für die entsprechenden Angaben in **E** dienten, jedoch zumindest in Teilen auf die besonderen Aufführungsumstände in Eisenstadt zugeschnitten gewesen sein mögen. Herausgeber und Verlag haben daher entschieden, nur die Bezifferung aus Quelle **E** wiederzugeben und sie nicht auf der Grundlage der Bezifferung in **UAS** zu ergänzen. Wir haben grundsätzlich auch darauf verzichtet, die in

UAS vorhandenen Abweichungen von **E** in den Einzelanmerkungen aufzuführen. Einige wenige Bezifferungen aus **UAS** dürften in **E** allerdings nur versehentlich fehlen; sie wurden mit einem entsprechenden Vermerk in den Einzelanmerkungen in unsere Ausgabe übernommen (siehe z. B. Gloria T. 249).

Ebenfalls aus der Orgelstimme von **UAS** wurde folgender Befund in unsere Ausgabe übernommen: Die Stimme enthält an mehreren Stellen die Anweisung *in 8va* oder *alta ottava / alta 8va*, womit in allen Fällen *all'ottava* gemeint ist. In **E** fehlen diese Angaben, trotzdem kann man wohl davon ausgehen, dass die verschollene Stichvorlage wie **UAS** bezeichnet war, aber möglicherweise der Stecher der Erstausgabe damit nichts anzufangen wusste und sie deshalb wegließ. Daher wurden die in **UAS** entsprechend bezeichneten Stellen in der vorliegenden Ausgabe durch den Hinweis *all'ottava* kenntlich gemacht (s. allerdings Credo, T. 183) – der heute gebräuchlichen Bezeichnung, die in diesem Zusammenhang meint, dass die rechte Hand eine Oktave höher mitspielen soll.

Ohne besondere Kennzeichnung sind folgende Anpassungen vorgenommen worden: Die Partituranordnung entspricht den heutigen Gepflogenheiten (in den Quellen **A**, **C**, **D** und **E** sind die Stimmen wie zur damaligen Zeit üblich, Violinen und Viola unter den Pianisten notiert). Ebenfalls modernisiert wurde die Stimmenbezeichnungen und Schlüsselung (die Quellen verwenden in der Regel die oberen Vokalstimmen sowie an einigen Stellen im Bass die untenliegenden Bassc-Schlüsse). Angaben zur Dynamik in den Spielanweisungen erscheinen in der heutigen Form (z. B. *cresc.* statt *cres.*, *a 2* statt *unis.*). Ebenfalls ohne besondere Kennzeichnung wurden Triolen- und Sextolenziffern ergänzt. Staccato- oder Akzentzeichen finden sich in den Quellen so, dass sowohl Striche (in **E** tropfenförmig) als auch Punkte, ohne dass eine klare Systematik bei der Verwendung der beiden Zeichen erkennbar wäre. So tauchen in **E** sogar manchmal ein und dieselben Stelle in einer Stimme Punkte und in einer anderen Stimme Striche auf. In den Handschriften ist dies öfter nicht klar zwischen Strich und Punkt zu unterscheiden. Die vorliegende Ausgabe gibt beide Zeichen einheitlich als Tropfen wieder (s. allerdings Gloria, T. 314ff.). Bei Portatobezeichnung werden, wie in den Quellen, jeweils Punkte gesetzt (.). Melismenbögen sind in **E** aufgrund der doppelten Textunterlegung nur inkonsistent gesetzt; daher waren diesbezüglich **UAP** und **UAS** die ausschlaggebenden Quellen. Fehlten Melismenbögen in allen Quellen, wurden sie als gestrichelte Bögen ergänzt.

Die Schreibweise des lateinischen Ordinariumstextes wurde nach der heute üblichen liturgischen Form revidiert (s. z. B. *Graduale Triplex*, Paris, Tornai 1979), die klassischen Schreibweisen (*caelum*, *Iesum*, *cuius*, *iudicare*) jedoch nicht übernommen.

Herausgeberzusätze ohne Absicherung durch eine der Quellen wurden wie folgt gekennzeichnet: Dynamische Angaben und Vortragsanweisungen wie *f*, *p*, *sf* etc. sowie Akzidentien in Kleinstich, Crescendo- und Decrescendogabeln sowie Bögen durch Strichelung, Beschriften wie *cresc.*, *arco*, *Organo* etc. durch Kursivierung, Akzente, Staccatozeichen bzw. Portatopunkte durch Klammern, ebenso Ziffern bzw. Akzidentien unter der Orgelstimme.

² Dieser Befund liegt auch in **E** vor, was sich hier jedoch notwendigerweise daraus ergibt, dass Violoncello, Kontrabass und Orgel in einem System gestochen sind.

³ Belegt ist dies z. B. für Joseph Haydns *Missa Cellensis in honorem B. V. M. in C*, Hob. XXII:5; vgl. die von Leonhard Riedel vorgelegte Ausgabe dieses Werkes, Stuttgart 2008 (Carus 40.604), S. 179.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bls = Bläser, Cb = Contrabbasso, Clt = Carinetto, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Holzbls = Holzbläser, Ob = Oboe, Org = Organo, S = Soprano, Str = Streicher, T = Tenore, T. = Takt, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI = Violino.

Zitierweise: Takt – Stimme(n), ggf. Zeichen im Takt (Note, einschließlich Vorschlagsnote[n], oder Pause) – Lesart der mit Sigle gekennzeichnete(n) Quelle(n).

In der Regel sind nur die vom Notentext der vorliegenden Ausgabe abweichenden Lesarten aus **A** und **E** angeführt, nicht die aus **UAP** und **UAS**. Wo jedoch abweichende Lesarten außer in **A** oder **E** auch in diesen beiden anderen Quellen auftauchen, wird dies mit genannt.

Da der Notentext von **E** nicht immer fehlerlos ist (siehe oben), mussten gelegentlich auch Lesarten aus den anderen Quellen übernommen werden. Dies ist jeweils genau begründet.

Einige besonders wichtige Abweichungen in den handschriftlichen Quellen sind im Folgenden aufgelistet, auch wenn sie keine Berücksichtigung im Notentext der vorliegenden Ausgabe fanden.

1. Kyrie

1	alle	A: Keine Tempobezeichnung. UAP, UAS: <i>Andante con moto</i> .
1, 2	BSAT 1	A: Kein <i>p</i> .
5–7	Vc, Cb, Org	E: Bogen hier und an Parallelstelle T. 87–89 nur bis A. Bogensetzung nach der hier und an der Parallelstelle T. 89–91 übereinstimmenden Bezeichnung in A ; in UAP, UAS, E 1. Bogen bis T. 8.4; dann neuer Bogen T. 9. Parallelstelle uneinheitlich.
7–9	Va	
12–15	Ob I/II	A: Die ersten 4 Noten durchgestrichen; Paralleltakt 94 leer. – Ob II in UAP, UAS, E auf eins Viertelpause, ohne <i>f</i> . – Beim Taktübergang 14/15 in A ursprünglich Terzen <i>f²/d² – e²/c²</i> , korrigiert zu <i>g²/f² – g²/e²</i> ; so zunächst auch in UAP, UAS ; dort jedoch wieder zurückkorrigiert zur ersten Lesart.
12f.	VI II	A: Durchgehender Bogen.
15	VI I/II	E: Bogen bis T. 16.1.
19, 20	Clt II, Fg I/II	A: Bogenteilung zwischen Bögen zu Clt I / Fg I; nur bei Ob I).
32	ATB	E: Keine An- und Abschwellgabeln; in A nur bei Ob I).
35, 36	Va	E: Bogenbeginn ab T. 1.1; in den folgenden Takten mit Rötel.
41	SATB	A, UAP, UAS: Bogenbeginn ab T. 1.1; in den folgenden Takten mit Rötel.
44	A 1	E: Achtel + Achtelpause.
44–46	VI I	F: cresc. poco - - - f. Das ist nicht notiert.
48	ATB	E: Crescendo nicht notiert. S soll wohl für alle 4 Stimmkopien für STB sein.
49	Cor	A, UAP, UAS: Bogenbeginn ab T. 1.1; in den folgenden Takten mit Rötel.
52, 53	V	E: Bogenbeginn ab T. 1.1; in den folgenden Takten mit Rötel.
53	VI I	A, UAP, UAS: Bogenbeginn ab T. 1.1; in den folgenden Takten mit Rötel.
54	Vc	E: Bogenbeginn ab T. 1.1; in den folgenden Takten mit Rötel.
54, 55	Ob I/II, Fg I/II	A, UAP, UAS: Keine An- und Abschwellgabeln; in A nur bei Ob I, in UAP, UAS nur bei Str. An der Parallelstelle T. 66, 67 fehlen sie in den Handschriften ganz. Ergänzung bei den Bläsern an beiden Stellen vielleicht eine Eigenmächtigkeit des Stechers?
54–59	Va	E: Jeweils eintaktige Legatobögen. In UAP, UAS inkonsistente Bogensetzung.
56–60	Fg I/II	A, UAS: <i>cresc. poco a poco - - - f.</i> fehlt; stattdessen <i>cresc. f.</i> in T. 60 (siehe Bemerkung dort zu Ob).
59	VI II	A, UAP, UAS, E: Bogen bereits ab T. 58.4; siehe jedoch Tonwiederholung.
60	Ob I/II	E: Kein <i>cresc. f.</i>
66, 67	Va	E: 2 eintaktige Bögen. In A Bogen nur bei VI I; soll aber sicher auch die Bezeichnung für VI II und Va andeuten. <i>f</i> nur in UAS bei Ob I.
64	Ob I/II	E: Kein Staccato bei Va bei 68.1. – In A Seitenwechsel zwischen T. 70/71, am Seitenende Bogen bei Fg I/II und Va bis weit auf den Rand gezogen, auf neuer Seite nur noch Va notiert, dabei keine Fortführung des Bogens. Für Fg I/II in T. 71–73 keine Notierung, ebenso für Va in T. 72–73. In UAP, UAS hat Beethovens Kopist Klumpar nur T. 71 für Fg I/II ergänzt. In E dann aber

auch Va in T. 72–73 notiert. Es scheint nicht auszuschließen, dass Fg I/II in diesen Takt nur versehentlich fehlt.

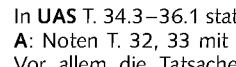
74–78	Fg I/II, Clt I/II, TAS	A: Kein <i>cresc.</i> bei Fg und Clt in T. 74 bzw. 76. – Ursprünglich gesonderte Notenhälften für Fg II und Clt II in T. 74–76 bzw. T. 76–78.1; sie wurden jedoch getilgt und nachträglich sogar Ganztaktpausen ergänzt. Dieser klanglichen Ausdünnung entspricht Soloanweisung für TAS in T. 74, 75 und 77. Bei T. 78.4 dann <i>Tutti</i> zu S.
78	Vc, Cb	A, UAP: arco fehlt; E: bei Cb arco versehentlich T. 74 statt 78.
78, 79	Cor I/II	A: Beide Takte leer.
80–81	Vc, Cb, Org	E: Haltebogen fehlt.
84–86	SABT	A: Kein <i>p.</i> Textunterlegung bei SA nach Korrektur (ursprünglicher Einsatz von AT bereits in T. 83 – wie VI I/II):



86–87	Va, Vc, Cb, Org	E: Legatobogen bei Va nur zu <i>f – a</i> ; bei Vc, Cb, Org fehlt er ganz.
89	Va	E: Kein <i>p.</i>
89–90	Vc, Cb, Org	A, UAP, E: Kein Legatobogen; in UAP von Beethoven mit Rötel ergänzt.
90	SATB	E: <i>cresc.</i>
90–91	Va	E: Bogen endet ab T. 91.
91	Clt I, Fg I	E: kein <i>f.</i> Takte leer.
91–93	Cor I/II	A, UAP, UAS: Kein <i>f.</i> A, UAS, E: Kein <i>cresc.</i> E: Bogen teilweise zwischen beiden Takten.
93–94	Clt I, Fg I/II	A: Takte leer. – E: Kein <i>cresc.</i>
94–95	VI I/II	A, UAP, UAS: bei VI I Bogenteilung zwischen beiden Takten; in UAS von Beethoven korrigiert. – E: Bogenteilung bei VI I.
95	Clt	E: Kein Legatobogen.
96–97	VI I/II	A: Kein <i>p.</i> Bogen nur bis T. 96.4.
102	Clt	E: Portatopunkte erst ab 2. Achtel.
104–105	VI I/II	A:
106–107	VI I	UAP wie A , nur mit punktiertem Rhythmus.
108	A	E: Bogen erst ab T. 107, 1.
108–111	Bls	A, UAP, UAS: Zwei Viertelnoten.
112		E: Ohne <i>ff</i> ; in A <i>ff</i> nur bei Ob in T. 108, 109. In UAS <i>ff</i> bei Cor II von Beethoven mit Tinte ergänzt.
114, 115	VI I/II, Va	E: <i>p</i> in den Quellen unterschiedlich gesetzt. Musikalisch scheint <i>pp</i> auf 2. Achtel vielleicht sinnvoller, in den Quellen überwiegt jedoch eindeutig die Position auf 1. Note.
117	Clt II 1	E: Eintaktige Bögen.
117, 118	Va 1	A: Fehlt.
117, 118	VI I, Va	A: Fehlt.
118	VI II	A: Legatobögen nicht notiert.
119	SATB	E: Legatobogen fehlt.
120	SATB 1	UAP, UAS, E: Kein <i>f.</i> Siehe jedoch <i>ff</i> im Orchester.
126	Clt I/II 1, 2	A, UAP, UAS: Viertelnote + Achtelpause.
127	Va	UAP, UAS, E: Viertelnote.
127, 128	Vc, Cb, Org 1	UAP, UAS, E: Kein Bogen.
127, 128	SATB	UAP, UAS, E: <i>ff</i> .
		A: Kein <i>f</i> , kein <i>p.</i>

Gloria

Gloria in excelsis Deo

1		A, UAS: Taktangabe Viervierteltakt statt Allabreve. – A, UAP, UAS: Tempoangabe <i>Allegro con brio</i> ; auf den Platten von E <i>con brio</i> getilgt.
3	SATB	A, UAS, E: Kein <i>f</i> .
15-17	T 1 Va	UAP, UAS, E: g^1 (klingend <i>g</i>). Wohl Terzverwechslung. A: ursprüngliche Lesart:
		
		geändert zu:
		
17-20	VI I	UAP, E: Bogenteilung zwischen T. 18, 19 – vielleicht wegen Seitenwechsel in A an dieser Stelle.
25-28	VI I/II, Va	E: Bogenteilung zwischen T. 26, 27; wohl wegen Seiten- wechsel.
26	VI II Cor I/II	A, UAP, UAS: Nur Ganzenote e^1 . A, UAP, UAS: Punktierter Halbe + Viertelnote. In E wohl im Zusammenhang mit Korrektur bei VI II geändert.
28	Org	Soprano nur in UAS.
30	VI I	E: Bogen fehlt.
32-34	Fl II	UAP, UAS, E:
		
32		In UAS T. 34.3–36.1 statt Pausen gleiche Noten wie Fl I.
48	A 1	A: Noten T. 32, 33 mit feuchtem Finger weggeschwitzt.
48-49	Vc, Cb, Org	Vor allem die Tatsache, dass in den nachfolgenden Quellen in T. 34.1 h^2 auch für Fl II notiert ist, deutet darauf hin, dass die Korrektur dort missverstanden wurde. Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass Beetho- ven in den verschollenen Zwischenquellen die Kor- rektur wieder rückgängig machte.
48-50	T	UAP, UAS, E: e^1 . Terzverwech- sel: jedoch erneut Vorzeichen b in T. 49.
50	Org	A: Zu „adoramus“ Siehe jedoch V.
50, 51	Timp	E: <i>Organo f</i> E: Kein Ha... keine Schla- T. 50 Mögliche Weise wegen S. A. Siehe auch
51-55	Fg I/II, Va Vc, Cb, Cor I/II	A: in E vollständig A, UAP, UAS, E: d UAP, UAS, E: Halbe + A Verlängerungs- gesetzt und von missdeutet
55	Ob II	m Fehler.
57		en; Lesefehler: in metrisch korrekt, d.h. auf drei nachfolgenden Quellen als Note
61	VI II 1	A, UAP, UAS, E: c^2 ; gehört noch zu älterer Lesart in A, blieb versehentlich unkorrigiert stehen und wurde in die nachfolgenden Quellen übernommen.
65, 66	Vc	E: Nicht notiert, sondern wie Cb. Sicher Verschen.
70	VI II 5, 6	UAP, UAS, E: $a^1 - f^1$; problematische Stimmführung – siehe Clt I/II. Terzverwechslung?
75-85	Clt I/II	A: Auf S. 47–49 zwar im System für Clt notiert, jedoch nachträglich zu Beginn jeder neuen Seite Angabe Oboe dazu gesetzt. Allerdings strich Beethoven die S. 47 we- gen zahlreicher Korrekturen durch und schrieb sie auf einem neuen Blatt neu aus (heute als S. 45+46 ge- zählt). Auf dieser neu ausgeschriebenen Seite fehlt der Zusatz Oboe. Möglicherweise deshalb in den nachfol- genden Quellen im System für Clt I/II notiert. Für eine nachträglich erneute Umentscheidung Beethovens spricht jedoch, dass die in A noch ins System für Clt ge- schriebenen Noten der T. 83–85 in UAP, UAS, E im Sys- tem für Ob notiert sind.
83	Bls, VI II, Va	A und teilweise auch UAP und UAS: Kein <i>p</i> .
89, 90	Fg I/II, Clt I/II, VI II/II	E: Kein <i>p</i> , bei Clt auch in A.

94	T solo	A: UAP:
98	Tr, Timp	A: Ursprünglich wie in vorliegender Ausgabe analog UAP, UAS, E wiedergegeben, dann korrigiert zu 4 Vierstotnoten.
101	T solo 2	A, UAP, UAS: c². Ein Fehler in E mag nicht auszuschließen zu sein. E: Keine Haltebögen; siehe aber T solo.
116–117, 118–119	Clt I	A: Keine Legatobögen außer bei Fl I T. 127.
123–129	Holzbls	A, UAP, UAS: Keine sf.
127	VI I/II, Va	A, UAP, UAS: g¹ (klingend g). Ein Fehler in E mag nicht auszuschließen sein.
128	T 2, 3	A: Bogen bis T. 131.1, neuer Bogen deutlich erst ab T. 131.2.
129–131	Va	A: Bogen durchgezogen.
131–135	VI I/II, Va	A: T. 129 <i>in 8va</i> ; Ende solcher Bezeichnungen in A normalerweise durch neue Noten oder durch Pausen angezeigt; hier System von VI II aber bis einschließlich T. 136 leer. In UAP nach Seitenwechsel vor T. 135 erneut <i>in 8va</i> , in UAS ausgeschrieben, aber 2. Note T. 136 f¹, da f nicht spielbar. Vorliegende Ausgabe folgt E.
135	VI II	
<i>Qui tollis</i>		
139		UAS: In manchen Stimmen A <i>Adagio con moto</i> oder <i>Adagio con mosso</i> , zum Teil zu <i>Andante con moto</i> korrigiert.
142	VI I/II, Va 1–4	A: Ursprünglich Va Doppgriff f¹; korrigiert zu Va c¹, VI II Doppgriff as¹/c¹, VI I Doppelgriff bei VI II nur versehentlich nicht in E übernommen?
165	VI I/II, Va	E: Ganzer Takt Pause; Seitenwechsel zwischen T. 165 und 166; daher gleicherweise Beginn in T. 165 überschrieben; bei Vc/Cb ist dagegen Achtelpause notiert. Siehe auch T. 174.
166	S solo 1	A: p.
170	Fg I	A: Keine Verschlagsnote.
171	VI I/II	Viertelpause und 2 Viertelpausen; in A missverständlich Korrektur.
175	Va	UAS, E: Achtelpause – Achtelpause – Achtelpause, also verschlagende Achtel. In A missverständliche Klammerungen; siehe jedoch Vc/Cb sowie T. 166.
176	VI I 5–8	UAP, UAS, E: Keine Staccati.
179, 180	Va	A: Beide Takte leer.
181, 183	Cor I	A: Akzent.
188–193	Cor II	A: Takte leer.
190–191	Ob II, Clt II	A: Kein arco; in UAP, E bei Va, Vc, Cb arco bereits hier, in UAP jedoch korrigiert.
195	Cor I/II	E: Keine Legatobögen.
200	SAB	A: Kein cresc.; in UAS p statt cresc.
201	Vc, Cb, Org	UAS: Decrescendo-Gabel.
202, 203	BSAT	E: Viertelpause und 2 Viertelpausen.
205		A: Kein p.
206	VI II 3	A endet mit diesem Takt. E: f¹; wohl Terzverwechslung.
<i>Quoniam</i>		
214		UAP: Alla-breve-Vorzeichnung. – UAS: Nur Allegro.
232	Va	UAP, UAS, E: Bogen ab 1.
246	B	UAP: Silbe „- cto“ bereits auf 2. Note.
248	VI II	UAS, E: Keine Staccati; siehe jedoch T. 242 Fg und Va, T. 246 Clt usw.
249, 253	Org	E: Bezifferungen T. 249.3–4 und T. 253.1–4 fehlen.
250	Va	UAS, E: Keine Staccati.
263	Fg I/II 3	E: e¹/c¹. Siehe jedoch Ob T. 259, Fg T. 265.
268	Org	E: Bezifferung 5 nicht auf 4 sondern unter der 8 auf 3. Wohl Versehen.
272	Ob I/II	UAP: Ganzenote d².
274	Fl II 1	UAS: Halbepause.
279	Ob II 1	E: c²; siehe Alt.
280	Clt II 1	UAP, E: a¹; gehört zu einer älteren, in UAS korrigierten Lesart.
288	Vc 2	E: fehlt.
294	Org 1	E: 10; bei dieser Lesart fehlt jedoch die Auflösung von 4 in T. 293.2.
295	T 1	UAP, UAS, E: h (notiert), also eine Oktave tiefer.
297	Vc 3	UAP, UAS: Viertelpause f.
309	Fl I 3	E: e³; Terzverwechslung.
313	Tr I/II, Timp 4, 5	E: c²/c¹ (Tr I/II) bzw. c (Timp).
314	Fl II 1	UAP, UAS, E: e³; damit fehlt jedoch Weiterführung vom Leitton h².

314–31	Holzbls, Str, Org	In den Quellen sind z.T. Punkte, z.T. Striche notiert; diese Zeichen werden hier interpretiert als Akzentkeile, da der musikalische Kontext dies nahelegt.	197	B 1	E: c; wohl Terzverwechslung. Es ist kaum anzunehmen, dass das Unisono bereits auf der betonten Silbe aufgelöst wird.
317, 319	Org	E: T. 317.2 Bezifferung \downarrow , T. 319.2 \downarrow ; siehe jedoch Anweisung <i>tasto solo</i> in T. 314.	198	Va	UAP: Takt leer. UAS: Ganzpause.
322, 323	TB	E: Textsilben „- men, a -“ fehlen.	202	Vc 1, 7	E: e. Terzverwechslung?
325	VI II 1	E: d^1 : Terzverwechslung.	206	Fg I/II 1	UAS: Hier gilt noch c.B. (<i>con Basso</i>), also Note g.
325–327	TBSA	E: Keine dynamischen Bezeichnungen.	217	Org 3	E: Bezifferung $\frac{5}{4}$ statt 6.
341–345	VI I	In den Quellen Bogenteilung zwischen T. 341/342; siehe jedoch VI II/Va sowie das Melisma im S ab T. 343.	217	T 2	UAS: In der Stimme für Solotenor korrigierte Beethoven e^2 zu d^2 (klingend e^1 zu d^1). Diese Korrektur wurde in den nachfolgenden Quellen nicht berücksichtigt, da Beethoven sie in den eigentlich für diese Stelle maßgebenden Chortenorstimmen von UAS nicht vornahm.
352	Vc 1	UAP, UAS: G wie an der analogen Stelle T. 368; dort jedoch andere Stimmführung im Vokalbass.	221	Fl II 3	UAP, E: e^3 ; wohl Terzverwechslung.
357, 359	Vc	UAP, UAS: Jeweils Viertelnote G mit <i>pizz.</i> wie Cb.	221, 222	Cor, Tr, Timp	UAP: sf zu T. 221.3 und T. 222.2; teilweise auch in UAS . Diese Lesart würde das Textwort „non“ unterstreichen, findet jedoch keine Entsprechung bei den Holzbls und ist auch in E nicht vorhanden.
375–377	Fl II	UAP: Nicht notiert. – UAS: $e^3 - d^2 - e^2 - g^2 - g^2$. e^3 T. 375.1 sicher Versehen.	223	Org 3	E: \sharp vor statt unter Ziffer 7.
			224	Org 3	E: Ziffer 5 statt 4.
			227	Timp 3	UAP: Abbreviaturzeichen für Auflösung in Sechzehntel. Könnte in den anderen Quellen möglicherweise nur versehentlich fehlen.
1		Tempobezeichnung in den meisten Stimmen von UAS nur <i>Allegro</i> .	235	T solo	UAP, UAS, E: Falsche Textunterlegung „cum“ statt „ex“. Gleicher Fehler Beethovens auch in der <i>Missa solemnis</i> .
21	S 1	E: h^1 ; siehe jedoch auch Fl I und Clt II.	237	Fg, Vc, Cb, Org	UAP, E: Legatobogen bei c, Cb, Org ab 1. Note, bei Fg ganz fehlend.
22	Fg II	Besser f – e wie bei Va? Siehe auch B.	248	Timp	UAP, E: Punktierter Viertelnote <i>Acme</i> – Halbenote ohne Sechzehntel-Abkürzung. Halbenote ohne Abbreviatur oder \sharp jedoch \sharp sinnvoll. Siehe auch T. 252.
25	Fg I/II	E: sf auch auf 3. Note; möglicherweise mechanische Angleichung an die übrigen Bläser.	256	Fl I 3, 4	E: \flat statt \sharp . Beharlung
31–32	Cor I/II	E: Kein Haltebogen.	258	SATB	W. 1 Verset kein p ; in Teilweise bereits auf „et“ in T. 257.
43	B	UAP, UAS: Punktierter Halbenote statt Halbe- und Viertelnote.	263–264	Fg I	kein Bogen, durchgehender Bogen bis Ende T. 26.
44–47	Fg I/II	UAP, E (in UAP T. 46 ganz leer):	265–266		Laterale Textunterlegung nach UAS . In UAP , E kein Haltebogen $b^1 - b^1$, dafür Melismabogen T. 266.1–2 (also „et“ auf 266.1–2). Siehe jedoch VI II.
			273	Ob 1 SAT	kein ff . Möglicherweise war die Vorlage für E an dieser Stelle fehlerhaft – siehe auch Bemerkung T. 273 Ob.
			273, 274	Fl I 4	UAP, UAS: β .
			274		
			291	Vc 5	UAP, UAS: Alla-breve-Vorzeichnung.
			295	T 2	UAS: Achtel $c^1 - es^1$ statt Viertelnote c^1 . Vielleicht Versehen in E? Vc ab T. 287 im Tenorschlüssel notiert, nach T. 291.5 wieder Bassschlüssel. In UAP ganzer Takt leer.
			298	T 3	E: Note g^2 (klingend g^1). Angesichts der Oktavparallele mit S vermutet Herausgeber Versehen.
			299, 300	Timp	UAS: d^2 (klingend d^1) von Beethoven zu e^2 (klingend e^1) korrigiert. Später von fremder Hand zurückkorrigiert.
			302	Org 1, 2	E: Abbreviaturstriche fehlen.
			307–312	Vc, Org	E: Zwei glatte Viertel, Ziffer 8 vor der 2. Note. Falsche Notierung wohl deswegen, weil Org und Vc/Cb auf einem System notiert sind.
			310, 311	A solo	E: Org T. 307.2 bis T. 312.1 im Tenorschlüssel, was möglicherweise anzeigen soll, dass die Stelle vom Vc zu spielen ist (Vc/Cb/Org in E auf einem System notiert). Es fehlt aber die sonst üblich Angabe <i>Violoncello</i> , und der Tenorschlüssel könnte auch gesetzt sein, um die vielen Hilfslinien zu vermeiden. In UAP, UAS Pausen für alle 3 Instrumente. <i>Tasto</i> in E weist aber eindeutig darauf hin, dass die Orgel spielen soll.
			317	SAB	ad libitum nach den Quellen; vor der 3. kleingestochene Note in T. 310 in allen Quellen fälschlich \sharp (ais^1).
			324	VI II 4	E: cresc. fehlt.
			325	Va 3	UAP, UAS: e^2 .
			327, 328	Timp 2	UAP, UAS, E: sf statt ff .
			330, 331	T	UAS, E: Abbreviaturstriche fehlen.
			334–337	Cb	Textunterlegung nach UAS -Chorstimme; in E, UAP und UAS -Tenorsolo Silbe „a -“ bis einschließlich T. 331.1 durchgehalten. In T. 331.2–3 in allen Quellen Viertelnote + Viertelpause; siehe jedoch die übrigen Stimmen.
			337	VI II, Va 1	E: Angabe, dass nur Vc/Org spielen sollen, fehlt (Vc/Cb/Org in E auf einem System notiert).
			348	Vc	UAP, UAS, E: c^2 statt e^1 bzw. e^1 statt a . Fehler – siehe Vokalstimmen.
			354	ATB 2	E: p fehlt.
					UAP: Silbe „- men“, auf T. 355.1 dann neu „a -“, auch bei T, wo in UAP, E kein Haltebogen notiert ist.

Sanctus

Sanctus

1	Org	E: senza Organo fehlt (Vc/Cb/Org in E auf einem System notiert).
4	Vc	UAP, E: An- und Abschwellzeichen fehlen; in UAS von Beethoven nachträglich ergänzt.
6–8	SATB	Zum ossia: Am 17. Juli 1812 schrieb Beethoven an Breitkopf & Härtel: „im Sanctus können irgendwo angezeigt werden, daß man bey der Enharmonischen Veränderung die been weglaßen könne, und statt dessen nur Kreuztöne bey behalte, nemlich [folgt Notenbeispiel mit der entsprechenden Umnnotierung] [...] bey unsren Köhren konnte ich diese stelle nicht rein singen hören, ohne daß der Organist still den 7timen accord angab [...] gut wird es wenigstens seyn, irgendwo anzuseigen, daß man statt den been die #ze nehmen könne bey dieser Stelle, wie sie hier angezeigt ist, versteht sich daß sie eben so wie hier gestochen beygefügt werde.“ Der Verlag kam Beethovens Wunsch nach, indem er zu T. 6 eine Fußnote brachte („* siehe die Anmerkung am Ende“) und auf der letzten Seite ein Notenbeispiel mit den umnotierten Takten anfügte. Das ossia entspricht diesem Notenbeispiel.
17	Clt I/II, Fg I/II	UAP, UAS: mit Portatobezeichnung (über die Pause hinweg).
		<i>Pleni sunt coeli</i>
21	T 2	E: gis ¹ (klingend gis) sicher Stichfehler.
25	Fg, Va, Vc, Cb, Org	ff in UAP, UAS teilweise, in E durchweg erst T. 26.1.
27–31	Fl II	UAP, UAS: Bis einschließlich T. 31.1 nicht notiert.
29, 30	Fl I	E: sf fehlen.
30	Vc, Cb, Org 1	E: A; wohl Terzverwechslung – siehe Bezifferung.
33–42	alle	Bogensetzung der verschiedenen Stimmen einander angepasst, da in den Quellen uneinheitlich und inkonsistent.
39	Cb	E: cresc. fehlt.
40f.	Vc, Cb, Org	E: Bogen wohl wegen Platzproblemen erst ab T. 40.5.
45	Timp	E: tr fehlt.

Benedictus

Benedictus

1		UAS: Bei der Bezeichnung demügt das ma Bezeichnung demügt das ma
9	Vc	on moto. Diese tempo der Tempotimmen für VI I
11	Org	UAS: 2. Ziffer - statt
13	T solo	UAP: Punktierter Rhythmus
19	Ob I 1	UAP, UAS: f ² .
22	Org	UAS: 2. Ziffer b ² fehlt.
26	Ob, Fg	gleichem Rhythmus wie S solo.
28	A solo	
31–48	SATB	
34, 35	AT solo	Texturverlegung in den Quellen uneinheitlich; Silbe „- mi -“ in E in T. 34 (A solo) bzw. T. 35 (T solo) bereits zu 5. Note, aber Balkung jeweils in zwei Zweiergruppen. UAP, E: T. 36 eine Oktave tiefer notiert mit Anweisung <i>Corni in 8^a</i> ; diese Anweisung könnte sich rein theoretisch auch auf die folgenden Takte beziehen. Doch würde das den von Beethoven genutzten Umfang von Cor I (meist nur notiert bis g ²) überschreiten. Die Anweisung bezieht sich also wohl nur auf T. 36. In UAS Cor in T. 36 unisono mit Tr, d.h. notiert g ¹ (Cor I) bzw. g (Cor II).
46–48	Ob II	UAP, UAS: Ab T. 46.3 Pausen.
49	Vc	E: Unisono mit Cb. Wiedergegebene Lesart nach UAP und einer von Beethoven in einer der UAS-Stimmen für Vc vorgenommenen Korrektur.
63	B solo 5	UAS: e (Korrektur von Beethoven?).
70, 72	SATB	E: Kein cresc., kein f.
72	Ob, Fg	E: Bereits ab 1 unis., d.h. „a 2“. In UAS auch in den vorangehenden Takten „a 2“.
87	A solo 2	UAS: Schon hier Silbe „- mi -“.
93	Fl I 5, 6	E: a ² ; siehe aber unisono in allen anderen Stimmen.

100	T 1	UAS: c ² (klingend c ¹). UAS: g ¹ (klingend g). E: Kein p.
104	T 1	
124	SATB solo	

Osanna		UAS: Allegro assai. Hier gilt dasselbe wie bei Sanctus, T. 33–42. UAP, E: Legatobogen fehlt.
130	Clt	
130ff.	alle	
138f.	Fg I	

Agnus Dei

Agnus Dei

4	Clt I 1	UAP: d ² , E: f ¹ .
10	SATB	UAP, UAS: cresc. zum Choreinsatz, f erst zu T. 11.1.
12	VI II 7, 8	UAP, UAS, E: Zusätzlich jeweils mit g ¹ – siehe jedoch Va. In einer der drei VI II-Stimmen aus UAS ist das g ¹ ausgestrichen und Auflösungszeichen vor letzter Note T. 12 und erster Note T. 13, also jeweils h ¹ statt b ¹ (dies auch in einer weiteren UAS-Stimme). Ob die Ergänzung von Beethoven stammt, ist jedoch fraglich. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Orgelstimme von UAS in T. 12 und 13 den T mitspielt und daher beifert ist. Die dazugehörige Bezifferung (§ T. 13.1) fordert eindeutig ein b.

13	SATB	E: cresc. und f fehlen. UAS vgl. ergänzt.
16	Ob I 5, 6	E: Die beiden Achtelnote vgl. vln.
18	VI I	UAS: Statt 2. Beatobogen acciati auf 7–9
24	Clt II 1	E: Fehlt; siehe auch Fg und C.
29, 30	SATB	E: cresc. falt; in UAS teilweise von Beethoven ergänzt.
30	Fg I/II	E: s fehlen.
	B	UAP, E: S, E: Silbe "be" statt L, Haltebogen 1–2, Haltebogen 2–3 jedoch AB T. 29.
31	Vc, Cb, Org 2, Org 1	E: Bögen fehlen.
39	S 1, T 2	Bezifferung 10. vor statt später Ziffer 7.

40	Dona nobis pacem	UAP, UAS: Bis auf UAS-Fl II, Fg I, SB Coro jeweils Alla breve-Bezeichnung.
49	Fg I	UAP, E: Kein Akzent.
58	Clt I/II, Fg I/II	UAP, E: Keine Pausen.

63	T 2	UAP, UAS: Fehlt; setzt wie SAB erst in T. 64 ein.
65ff.	Fl, Ob, Clt	E: Keine Haltebögen. Bei Fl unklar, ob nicht evtl. „a 2“ gemeint, da in UAP, E keine Pausen für Fl II notiert sind.
67	SATB	UAP, E: Kein cresc.; das seit T. 54 geltende f ist aber mit dem subito p in den Instrumentalstimmen kaum vereinbar. Offenbar sollen SATB aber nicht mehr im p einsetzen, denn Beethoven ergänzte in UAS in T. 67 nicht p, sondern cresc., in T. 71 dann allerdings ff, was auch für ein durchgehendes Fortschreiten vom f in T. 54 bis zum ff sprechen könnte.
76, 77	Timpani	E: Haltebogen zu T. 77.1.
90	SAT solo	UAP, E: Keine Akzente.
101, 102	Vc, Cb, Org	UAS, E: Kein Bogen.
107	Fl II 1	UAP, E: g ² .
107–114	VI II	UAP: Bögen jeweils erst ab 2. Note; so T. 114 auch in E.
108ff.	SATB	UAS: Beethoven ergänzte in mehreren Stimmen sf auf den jeweils 2. Noten in T. 108/109 T und T. 110 S. Ähnlich auch an der Parallelstelle T. 132 T und T. 134 S.

118–121	SATB	UAS: Nur in den Stimmen für die Solisten notiert. In UAP, E, wo die Solo- und Tutti-Stellen in denselben Systemen notiert sind, fehlt allerdings die Anweisung Solo. Bei der Uraufführung wurden die Stellen also auf jeden Fall solistisch ausgeführt. Möglicherweise hat Beethoven diese Entscheidung jedoch nachträglich wieder geändert.
128	Vc, Cb, Org	E: pp erst in T. 130.
132–139	Fl II	E: Keine Pausen.
154–155	Fg II	UAP, E: Keine Pausen.
162	Va	E: p fehlt.
166		UAP, UAS: Zusatz tempo del Kyrie fehlt bei der Tempoangabe; in E fälschlich „da“ statt „del“.
177	Fg	UAS, E: Ganzer Takt Pause; in UAP gilt aber c. B., das allerdings mit T. 177 endet. Die T. 178–182 sind in UAP leer. In UAS sind die Noten von Beethoven ergänzt.

IV. Deutsche Singtexte

1. Der Text von Christian Schreiber im Erstdruck

ERSTER HYMNUS

Kyrie eleison, Kyrie, Kyrie, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.

Tief im Staub anbeten wir
Dich, den ew'gen Weltenherrscher,
dich, den Allgewaltigen!
Dich, den ew'gen Herrscher,
dich anbeten wir,
tief im Staub anbeten wir.

Christe eleison, Christe eleison, eleison, Christe eleison, Christe eleison, Christe eleison, Christe eleison.

Wer kann dich nennen?
und wer dich fassen? unendlicher!
Ach unermessen,
unnennbar ist deine Macht!
wir stammeln nur mit Kindeslallen
den Namen Gott!

Kyrie eleison, Kyrie, Kyrie, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.

Tief im Staub anbeten wir
Dich, den ew'gen Weltenherrscher,
dich, den ew'gen Herrscher,
dich, den Allgewaltigen,
tief im Staub anbeten wir.

Gloria, gloria, gloria in excelsis Deo. Et in terra pax, pax hominibus bonae voluntatis, bona voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te, glorificamus te.

Preis sey dir, Lieb' und Dank
ström aus der Herzen Glut zu dir auf!
In stiller Ehrfurcht schau'n wir
deine Wunder an;
denn von dir und durch dich sind,
leben, atmen wir,
und alles Seyns,
was die Sphären durchglüht
und den Staub beseelt,
Urgund und Quell bist du alles Seyns,
Preis und Dank sey dir!

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex coelestis, Deus pater omnipotens. Domine unigenite, Iesu Christe.

Stralt nicht in Blumen der Erde
wie im Glanz deiner Sonnen, dein
Wiederschein
Ja in der Erde,
wie in der Erde,
denn erscheinst du
im stillen Denken,
borgen
borgen

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes, qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis, miserere, miserere, miserere nobis, miserere nobis.

wenn der Schmerzen,
ist mir keine stand,
ferne! kam mir Trost
im Licht der Sterne,
mir Trost von deiner Hand,
wenn in der Nacht der Schmerzen,
aller Erden Trost verschwand,
aller Hoffnung Licht verschwand,
kam mir süßer Trost vom Licht der Sterne,
kam mir süßer Trost von deiner Hand,
du Starken, du Mächt'ger,
du Schöpfer des Weltalls!
auch dem Staube bist du nah!
und er denkt und fühlt dich,
und ist göttlich,
auch dem Staube bist du nah!

Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe.

Vereint von allen Zungen,
im ew'gen Jubelklang,
sey Ruhm und Preis und Dank,
Weltschöpfer dir gesungen!

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei patris. Amen.

Und aller Mund bekenn' es laut: Gott
ist die Liebe! Amen.

ZWEYTER HYMNUS

Credo, credo, credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium, visibilium omnium, et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia, ante omnia saecula.

Ahnend schwingt der Glaube
sich auf den Flügeln
heiliger Gott Gedanken
zu dem, der unerforschlich
nur im Vollgenuss unausdenkbarer
Seeligkeit dem Herzen fühlbar ist
den das Geister Auge der
Erstgeschaff'nen nur von ferne
in dem Uglanz seines Lichts erblickt;
denn die ew'gen Räume
der Unendlichkeit,
misst der Sterblichen Auge nicht!

Deum de Deo, lumen de lumine, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, genitum, non factum, consubstantiale Patri: per quem omnia, per quem omnia facta sunt, omnia facta sunt.

Wenn du die Fülle Deiner Erbarmungen,
mir in die Seele, mir in die Seele strömt
o dann dämmert ein Stral von deiner
Herrlichkeit, leuchtend mir hernieder!
dann verlärest du Glanze
der Allgegenwärtigkeit
meinem Augen, höher dich!
Ewiges Heilige schlicher!

Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de celis, qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de celis.

O Geist Andacht,
durchdring' deine Seele
lass näher in die Fülle des Lichts
als schwing' das hemmt den höhern
Flügel die die kleinen Schatten,
das den der Erde dunklen Schatten!

carnatus et in sancto spiritu sancte ex mortuis est. Et horum natus est, crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, passus, et sepultus est, passus, passus, et sepultus est, et sepultus est.

Und schon entfesselt sich
mein Geist von den Banden
seines Erdenstaubes,
der täuschend, der ihn umfangen hält,
und Verlangen glüht in meinem Innern,
heisser Durst, mich kühn empor zu
schwingen,
auf zu ihm, den kein Gedank erschöpfet,
zu ihm, den Uner schaffnen,
sehnend empfind' ich,
dass seines Geschlechts wir sind,
sehnend fühl' ich,
dass seines Geschlechts wir sind,
zwar zum Staub verbannt.

Et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in coelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus, et iterum venuturus est cum gloria, judicare, judicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis, non.

Dennnoch erkoren zur Unsterblichkeit,
aus Tod zum Leben.
aufzuschweben ins Reich des Lichts,
und Gott zu schauen wie er ist
denn einst wird aus den Gräbern
die Stimme Gottes rufen,
zur Herrlichkeit,
die Auserwählten
und zur Quäl der Verdammnis
der Frevel Schaar,
und seines Reiches,
wird nie ein Ende seyn, nie!

Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.

Welche Wonne, dereinst enthüllt zu
schau'n
die Räthsel dieses Lebens,
und die Weisheit seiner Führungen,
die geheimissvoll durchs
Daseyn uns geleitet,
die geheimissvoll durch das Daseyn uns
geleitet,
dann sinkt die Wolke,
die der Vergangenheit Jahrtausende
verschleierte
dann rollet der Vorhang der Zukunft
auf vor der Unendlichkeit Gefilden,
und anbetend niederfallen
werden wir in deinem Licht
und verstummen,
bis laut zur Mitverherrlichung uns der
Jubel der Schöpfung ruft amen!

Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptismum in remissionem peccatorum. Et exspecto, et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

2. Der Text von Benedict Scholz⁴

DRITTER HYMNUS

*Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth,
Deus Sabaoth
Sanctus Dominus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli
et terra gloria tua,
pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis,
osanna in excelsis.*

Heilig, heilig, heilig
nennt dich der Mund der Cherubim und
der Seraphim,
heilig nennt dich
sterblicher Lippen Preis-Gesang!
Voll deines Ruhmes
ist aller Lebendigen Odem
Himmel und Erde sind deiner Güte voll,
dir danken Tiefe' und Höhen,
dir singen, dir jauchzen die Tiefen, die
Höhen!

*Benedictus qui venit
in nomine Domini,
benedictus, benedictus,
benedictus, benedictus
qui venit in nomine Domini,
benedictus qui venit
in nomine Domini,
benedictus qui venit in nomine
Domini,
benedictus qui venit,
benedictus qui venit
in nomine Domini.
Osanna in excelsis,
osanna, osanna, osanna,
osanna in excelsis!*

O wie seelig, wer in der Gedanken Entzückungen, in dem Fluge heil'ger Andacht, in der Inbrunst des Gebetes, dass näher ihm Gott vernimmt, o wie seelig, wer nach seinen Erbarmungen dürstete, und Erhörung, Erhörung in seiner Liebe fand, süsse Andacht du Inbrunst des Gebetes, du stilst das Sehnen des Endlichen! Dir jauchzen Tief' und Höhen dir danken, dir jauchzen, dir singen, dir jauchzen Tief' und Höhen!

*Agnus Dei, qui tollis,
qui tollis peccata mundi,
Agnus Dei, qui tollis,
qui tollis peccata mundi:
miserere, miserere,
miserere nobis.
*Agnus Dei, qui tollis, qui tollis
peccata mundi:
miserere, miserere nobis.**

Geist der Liebe des Auge
tief in's Verborg'ne schauet,
Gott des Trostes, des Auge
tief ins Verborg'ne schauet,
o erbarme, o erbarme
deiner Menschheit di
Geist der Liebe, d
tief ins Verbor
o erbarm
es, des Auge
t,
heit dich!

erster Hymnus

Kyrie eleison, eleison, eleison,	Andachtvoll ergieße unsre Seele sich, und singe dem Herren!
Kyrie eleison,	Heb' o Herz dich froh zu Ihm empor,
Kyrie eleison.	der unsern Staub belebt.
Christe eleison, eleison, eleison,	Wir nahm dem Heiliggthum und flehen u bitten:
Christe eleison.	O Herr erhör uns, u erbarme dich unser!
Kyrie eleison, eleison, eleison,	Sende deinen heilgen Geist vom Hīmel uns, u unser Flehn kom̄t zu dir!
Kyrie eleison eleison, eleison,	Andachtvoll ergieße unsre Seele sich, u singe dem Herren!
Kyrie eleison,	Schwing o Geist zu Ihm dich hīmelwärts empor,
Kyrie eleison,	u stüm̄ in den Jubel der Engel.
Kyrie eleison,	Hier in seinem Heiliggthum,
Kyrie eleison.	singt Ihm Preis u singt sein Lob!
Kyrie eleison.	betet still im Geiste an! ▒

*Gloria, gloria,
gloria in excelsis Deo,
gloria in excelsis Deo.*

*Ei terra pax hominibus
bonae voluntatis,
bonae voluntatis,
bonae voluntatis
Laudamus
Benedicimus
oramus*

Herr mein Fels, meine Burg, mein Erretter,
in Gott! mein Schild,
mein Fels u mein Erretter
Send uns deine Wahrheit
u dein Licht erfreue Alle
daß sie uns leite, bringe uns zu
deinem heiligen Berge hin
wo du Vater wohnst

*D*ame Fili unigenite,
Christe, Jesu Christe.
*O*mne Deus, Agnus Dei,
 Filius Patris,
 Domine Deus,

*Domine Deus,
Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi,
qui tollis peccata mundi,
miserere, miserere,*

VIII blicken sehnd
alle nach der Heimat hin.
Er trägt mit sanfter Liebe
mit treuer Vaterhuld
hört alle auch den Sünder voll Erbarmen

*miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
qui tollis peccata mundi,
qui tollis peccata mundi,
is peccata mundi, suscipe,
e deprecationem nostram,
e deprecationem nostram,
e deprecationem nostram.*

*Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere,
miserere,
miserere nobis.
Quoniam tu solus, tu solus Sanctus.*

u unser Gebete kommt zu Ihm
deñ er siehet gnädig,
sieht barmherzig nieder
und verschonet uns.
Deñ Er allein ist mächtig, ist hocherhaben,

*u solus Dominus. Tu solus Altissimus,
Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu,
In gloria Dei Patris. Amen.*

ist unser Gott u richtet
alle Welt,
preiset alle Zungen, preiset unsren Gott!
Heil seinem Wort!
auf diesen Felsen laßt uns bauen Amen.

Quoniam tu solus, sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus. Non iam tu solus Sanctus. Tu
Alles trägt hienieder,
nur seine Wahrheit bleibt.
Vereint von allen Zungen.

Verleiht uns allen Segen,
solus Dominus.
Altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris. Amen.

sein Lob erschalle,
deñ Er allein ist unsre Zuversicht
u unser Heil Amen.

⁴ Unterlegt in einer Partitur-Abschrift der Gesangsstimmen (mit Instrumentalbass), Beethoven-Haus Bonn, Signatur: BH 132.

IIter Hymnus

*Credo, credo,
credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium,
et invisibilium.
Et in unum Dominum
Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum
ante omnia saecula,
ante omnia saecula.*

*Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum,
consubstantiale Patri:
per quem omnia,
per quem omnia facta sunt,
omnia facta sunt.*

*Qui propter nos homines,
et propter nostram salutem
descendit de coelis,*

*qui propter nos homines,
et propter nostram salutem
descendit,
descendit de coelis.*

*Et incarnatus est
de Spiritu Sancto
ex Maria virgine:
Et homo factus est,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis,
crucifixus etiam pro nobis,
crucifixus etiam pro nobis:
sub Pontio Pilato
passus, et sepultus est,*

*passus,
et sepultus est
Leide
Et resurrexit tertia die
secundum
Et iterum v
ju
c
cu
Et in Sp
Dominum, et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre simul adoratur,
et conglorificatur:
qui locutus est per Prophetas,
qui locutus est per Prophetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptismum
in remissionem peccatorum.
Et exspecto
resurrectionem mortuorum. Et
vitam venturi saeculi. Amen.*

Heilige Ahndung!
rufet alle: Es ist ein Gott!
der über Sternen wohnet
Ihm beugen alle Menschen ihre Knie,
und erkennen seine Macht u Herrlichkeit.
In Wolken tief verhüllt
tönt sein großer Name in
allen Welten.
Alle Völker, Alles, was Odem hat,
preise Ihn, sing laut Ihm zu Ehren,
deñ Er höret deñ Er siehet
u verschmähet nicht den Staub.

u voll Erbarmen Huld u Gnade
voll Vertrauen ist Gott der Liebe
Fallet nieder ihr alle Völker,
beuget euch vor Ihm!
u betet an im Geiste,
den Allmächtigen, Unerforschlichen,
durch den alle Wesen sind!
ehret Ihn! lobet Ihn, Ihn unsren Herren!

die stumme Nacht neñt flamend Ihn
im hellen Sternenlichte.
Der Doñer verkündet den Namen des
Herrn.
Ihn zeichnet mild im stillen Thal
die holde Blumenau,
den Mächt'gen, den Starken, den Ew'gen
verheiñet das Leben u die Todtengruf.

In Kumernächten, in Prüfungstagen,
weñ Gram uns beuget
weñ jeder Trost die Seele flieht.
Weñ Sorgen des Menschen Herz umzieht
u jede Hoffnung weicht,
Ewiger! dañ nahst du dich dem Staub
Ewiger! dañ nahst du dich uns Arme!
Vater, u streue uns der Tugend Saat
in die zerrütt'ne Erde
u siehe! der Thron
ist der Tugend Saat!
vom Himmel niede
ist den Jañer,
wir Vater deine Huld.
dein Nam in allen
ein Nam',
u seid fröhlich!
et in Ewigkeit.
Liken schallet laut
Et in Sp

Geht zu seinen Thoren ein
Ihm dem Herrn zu danken!
Und zu seinem heilgen Berge
Unerforschlicher, dunkel sind deine Wege,
keines Menschen Auge fasset sie.
Unerforschlicher! Unerschaffner!
wer ergründet dich? wer faßt dich?
Vom Anfang der Soñe bis zu ihrem
Niedergang
sei gelobt des Herren Name
hin, bis zu allen Zeiten,
singt ihr Erden, glänzt ihr Soñen!
des Mächt'gen Herrlichkeit in Ewigkeit!
deñ seine Gnade reicht so weit der Himmel
ist Amen.

IIIter Hymnus

*Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua,
coeli et terra, pleni sunt coeli et
terra gloria tua.
Osanna in excelsis.*

Heilig! heilig! heilig!
ist der Herr Gott Zebaoth!
Himmel u Erde lobinge dem Herren!
ihr Höhn! Kreiset zu
seiner Ehre!
Ihm zu Ehren kreiset ihr Höhen!

*Benedictus qui venit in nomine
Domini, benedictus
qui venit in nomine Domini,
benedictus qui venit in nomine
Domini, benedictus qui venit
in nomine Domini,*

*benedictus qui venit, benedictus
qui venit in nomine Domini,
benedictus qui venit in
nomine Domini,*

*benedictus, benedictus
qui venit in nomine Domini,
benedictus qui venit in
nomine Domini,*

*benedictus qui venit in
nomine Domini,*

O, wie seelig! wer Gottes Wege
wandelt o wie seelig! wer liebend Ihm
vertraut von seinem Gnadenlicht erhellt
o wie seelig, wer Ihn zum
Freunde hat o wie seelig! wer glaubevoll
dem Vater ganz vertraut.

Er wandelt im Lichte der Wahrheit,
u Tugend u süßer Frieden lohnt ihn
Weñ Stürme das Leben drohend
erschüttern, blickt er himelan.

Stürme drohen, Stürme schrecken,
doch sein Glaube wanket nicht.

O wie seelig, wer glaubevoll dem Herrn
ganz vertraut.

O, wie seelig! Wer Gottes
Wege wandelt o wie seelig!
Wer auf den Herrn vertraut!

in stiller Nacht flieht sein Leid
an der Welt mit Hand und Flügel
Andacht

wingt er zum Himmel zum Vater
als Flügel der Andacht schwingt sich sein
Gesicht zum Vater himelwärts.

Stürme drohen, Stürme schrecken,
doch Stürme schrecken ihn nicht
des Lebens Stürme

schrecken ihn nicht.
wie seelig, wie seelig!

Wer auf den Herrn bauet
wer auf Ihn bauet u Ihm ganz vertraut.

o wie seelig, wer dem Herrn ganz
vertraut.

wer der Erde Tand vergißt,
u seinem Gott vertr:[aut] der Liebe Urquell.

Lobt ihr Höhn u alle Lande Ihn
den Herren, im Jubelton!

Lobt ihr Höhn u alle Lande den Herrn im
hohen Jubelton.

Agnus Dei, qui tollis peccata
mundi,

Agnus Dei, qui tollis,
qui tollis peccata mundi:
miserere nobis,
miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis,
qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.

Dona, dona, dona,
dona nobis pacem,

dona nobis pacem,
pacem, dona nobis pacem,

pacem, pacem, Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.

Dona nobis pacem,
dona nobis pacem,

dona nobis pacem,
pacem, dona nobis pacem,

pacem, pacem, Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.

Dona nobis pacem,
dona nobis pacem,

dona nobis pacem,
pacem, dona nobis pacem,

pacem, pacem, Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.

Friede, holder Friede komñ hernieder!
komñ o Himmelsgabe o komñ!

Friede komñ hernieder
unser Lied ertönet Dir
Gieb uns deinen Frieden!
und dein Antliz leuchte uns
deñ deine Kraft u Macht u Stärke belebt
das All.
gieb uns deinen Frieden
und dein Geist komñe über uns Vater!
Gieb uns deinen Frieden.
Andachtvoll in deinem Heilithum,
dring unser Rufen zu Dir o Vater!
Gieb uns Frieden!