

Johann Michael

# HAYDN

---

## Missa pro Quadragesima

Secundum Cantum Choralem

MH 551 (1794)

Coro (SATB), Organo e Violone

herausgegeben von / edited by  
Charles H. Sherman

Ausgewählte Werke · Selected works  
Urtext

Partitur / Full score



---

Carus 50.325

## Vorwort

Michael Haydn, der jüngere Bruder von Joseph Haydn, wurde am 13. September 1737 in Rohrau an der Leitha, einem Dorf an der alten Grenze zwischen Niederösterreich und Ungarn geboren. Als Kind zeigte er eine so beachtliche musikalische Begabung, daß er 1745 in die berühmte Chorschule am Stephansdom zu Wien aufgenommen wurde. Als Gegenleistung für seine Dienste dort erhielt er nicht nur eine Grundausbildung in Musiktheorie und -praxis, sondern – und das war vielleicht noch wichtiger – er hatte dort auch die Gelegenheit, täglich die Musik der führenden Komponisten des 18. Jahrhunderts sowie anderer berühmter Meister, die ihre Dienste im Laufe der Jahre am Dom und kaiserlichen Hoforchester geleistet hatten, zu hören und zu spielen. Als er wegen Stimmbruchs die Chorschule verlassen mußte (etwa um 1757), glänzte Haydn nicht nur als Geiger, sondern hatte auch eine solche Fähigkeit auf den Tasteninstrumenten entwickelt, daß er den regulären Organisten bei Gottesdiensten in der Kathedrale vertreten konnte. Er hatte auch damit begonnen, sich als außerordentlich vielversprechender Komponist zu etablieren, und erfreute sich neben der Schirmherrschaft von verschiedenen Fürstenhäusern auch der eines Kreises von Klöstern im Hoheitsgebiet der österreichischen Krone.

Um 1759 trat der junge Musiker als Kapellmeister in die Dienste des Grafen Adam Patáchich ein, dem neu ernannten Bischof von Großwardein in Südungarn (heute Oradea im nordwestlichen Rumänien). Nach Ansicht seiner frühen Biographen<sup>1</sup> war Haydns Gehalt dort so gering, daß er sich auf die Einkünfte aus seinen Kompositionen verlassen mußte, um sich viele Lebensnotwendigkeiten leisten zu können. Vielleicht kündigte Haydn seine Anstellung bei dem Bischof aus eben diesem Grund im April 1762. Wir haben aus diesem Jahr nur wenige Daten, die uns ungefähre Anhaltspunkte über Haydns Leben und Tun geben können. Er war während des Sommers wieder in Wien, wo er bei den Konzerten der Tonkünstlersozietät mitwirkte. Am 15. September erschien er mit seinem Bruder Joseph auf Schloß Rohrau, um in Angelegenheiten der mütterlichen Erbschaft vorzusprechen. Im Dezember hielt er sich in Posonyi (Preßburg, heute Bratislava in der Slowakei) auf, wo auch sein Brotherr Graf Patáchich als Mitglied des Landtages zugegen sein mußte.

Haydn kam während des folgenden Sommers nach Salzburg, wo er sich, mit Hinweis auf seine „bereits zu verschiedenen mahlen bezeugte Musicalische Erfahrungheit“,<sup>2</sup> um eine Anstellung im dortigen Dienste bewarb. Am 14. August 1763 wurde er durch erzbischöfliches Dekret in eine Doppelstelle als Konzertmeister und Hofkomponist mit einem monatlichen Gehalt von fünfundzwanzig Gulden aufgenommen.<sup>3</sup> Zu Haydns Pflichten als Konzertmeister gehörte, daß er bei Gottesdiensten im Dom und in den fürstlichen Gemächern mit dem Orchester spielte. Seine Stellung als Hofkomponist verlangte, daß er sich mit dem Kapellmeister und zwei anderen Personen, die einen

ähnlichen Posten innehielten, beim Dirigieren am Hofe abwechselte. Michael Haydn blieb bis zu seinem Tod, also dreiundvierzig Jahre lang, in diesem Dienst.

Michael Haydn nahm bald eine Vorrangstellung in der Kapelle ein. Man kann behaupten, daß er solche Kollegen wie Anton Cajetan Adlgasser und Leopold Mozart bei weitem übertraf und seine Begabung die einzige war, die mit dem Genie des jungen Wolfgang Amadeus Mozart wetteifern durfte. Sein Talent fand ohne Zweifel besonderen Ausdruck im Bereich der Vokalmusik. Vom Anfang seiner Tätigkeit in Salzburg an schuf Haydn eine Fülle von größeren und kleineren Kirchenwerken, Oratorien sowie Gratulations- und Huldigungsmusiken. Manche von diesen verdankten ihre Entstehung den Festlichkeiten der innerhalb und außerhalb von Salzburg gelegenen Klöster, mit denen Haydn enge Beziehungen pflegte. Er wirkte regelmäßig nicht nur bei Konzerten vor allem der Abtei St. Peter und der Benediktinerinnen auf dem Nonnenberg mit, sondern er beteiligte sich auch an musikalischen Veranstaltungen in Michaelbeuern, Lambach und Kremsmünster.

Mit der Zeit erfreute sich Michael Haydn bei einem internationalen Publikum einer beträchtlichen Berühmtheit als Komponist. Besonders bewundert wurden seine Kirchenwerke, welche Liebhaber wie Kenner für Muster ihres Stils hielten. Die renommierte *Allgemeine musikalische Zeitung* erwähnte ihn als einen

Künstler, der, vornehmlich als Kirchenkomponist, unter den ersten glänzt<sup>4</sup>... In diesen Kirchenwerken, und gerade im reinen Kirchenstyl, in der recht eigentlichen religiösen Musik, hat er gewiß unter den jetztlebenden Künstlern sehr wenige, die sich mit Ehren als seine Rivalen behaupten können.<sup>5</sup>

Einige Jahre nach dem Tod des Komponisten vertrat E. T. A. Hoffmann die Meinung, daß „Michael Haydn, der in diesem Fache ganz an seinen berühmten Bruder reicht, ja ihn oft in ernster Haltung weit übertrifft.“<sup>6</sup>

Der Katalog von Michael Haydns Kompositionen umschließt fast 850 Werke.<sup>7</sup> Rund zwei Drittel seines Schaffens besteht aus Musik für die Kirche und umfaßt einfache deutsche Motetten bis zu den prunkvollsten lateinischen

<sup>1</sup> [Georg Schinn und Franz Joseph Otter], *Biographische Skizze von Michael Haydn*, Salzburg 1808, S. 14.

<sup>2</sup> Hans Jancik, *Michael Haydn, ein vergessener Meister*, Zürich (Amalthea-Verlag) 1952, S. 60.

<sup>3</sup> Gerhard Croll und Kurt Vössing, *Johann Michael Haydn, sein Leben, sein Schaffen, seine Zeit*. Wien (Paul Neff Verlag) 1987, S. 37.

<sup>4</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* VI (14. April 1804), S. 450.

<sup>5</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* IV (18. November 1801), S. 126.

<sup>6</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* XIV (25. März 1812), S. 192.

<sup>7</sup> Charles H. Sherman und T. Donley Thomas, *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, Thematic Catalogues No. 17, Stuyvesant, New York (Pendragon Press) 1993.

Messen. Die letzteren nehmen einen besonders wichtigen Platz in Haydns Œuvre ein, denn sie repräsentieren nicht nur alle Perioden seines schöpferischen Lebens, sondern markieren auch Anfang und Ende seiner Karriere genau: eine 1754 datierte Messe ist das allererste Werk von seiner Hand, während eine Messe von 1805 das letzte Werk ist, das er komponierte. Haydn schrieb insgesamt achtund-dreißig Messen sowie drei Vertonungen des Requiems. Dreizehn Messen schrieb er vor 1763; die übrigen vollendete er in unregelmäßiger Folge und in größeren Zeitintervallen in Salzburg, meistens anlässlich eines bestimmten Festes oder um einen Auftrag auszuführen.

Ausgenommen davon sind die drei zwischen dem 15. Februar und 31. März 1794 entstandenen Quadragesima-Messen MH 551–553, die zum allgemeinen Gebrauche während der Fastenzeit und – wie es scheint – unabhängig von irgendeinem Auftrag geschrieben wurden. Um 1790 war Haydn beinahe fertig mit dem großen Zyklus von Gradualien-Motetten, den er auf Befehl des Erzbischofs übernommen und mit dem er sich während der 80er Jahre beschäftigt hatte. Er wandte sich nun (ob wieder auf Befehl seines Brotherrn ist nicht klar) ans Schreiben von einfacheren Kirchenwerken, welche den zeitgenössischen liturgischen Reformvorbildern angemessen waren. Manche von diesen verlangen nicht mehr als drei oder vier Stimmen *in pieno* mit *basso continuo* und verwenden Themen aus gregorianischen Chorälen wie die Messen *pro Quadragesima* (MH 551), *Quadragesimalis* (MH 552), und *Tempore Quadragesimae* (MH 553).

Die *Missa pro Quadragesima* (MH 551), der Haydn die Bezeichnung „Secundum Cantum Choralem“ im Titel beigab, wurde am 15. Februar 1794 fertiggestellt. Sie läßt die Hauptmerkmale der als Antwort auf die liturgische Reform der 1790er Jahre in Salzburg entstandenen Musik erkennen: kleine Besetzung, eine fast strenge Einfachheit der Ausdrucksmittel und Verwendung des gregorianischen Chorals als thematisches Material. Von allen drei Quadragesima-Messen gründet die *Missa pro Quadragesima* am stärksten auf dem gregorianischen Choral. In mehreren Sätzen verwendet Haydn Choralmelodien wörtlich und rhythmisch frei im vierstimmigen Satz. So zitiert er im Kyrie aus der Messe XVII (Alternative Version), *Liber Usualis*, S. 61, im „Et incarnatus est“ aus dem Credo III, *Liber Usualis*, S. 69 und im Sanctus und Agnus Dei eine Variante des Gloria der Messe VIII (De Angelis), *Liber Usualis*, S. 37f. Im „Patrem omnipotentem“ und „Et surrexit“, die im motettischen Stil komponiert sind, werden die entsprechenden Passagen aus dem Credo III, *Liber Usualis*, S. 68ff., paraphrasiert.

Columbia, Mo., USA, April 1995      Charles H. Sherman

---

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 50.325), Chorpartitur (Carus 50.325/05),  
Basso (Carus 50.325/11).

## Foreword

Michael Haydn, younger brother of Joseph Haydn, was born on September 13, 1737 in Rohrau an der Leitha, a village on the old border between Austria and Hungary. As a child, he manifested a striking talent for music that led to his recruitment in 1745 as a member of the famous choir school at St. Stephen's in Vienna. In return for his services there, he not only received instruction in the rudiments of music, but also – and, perhaps more importantly – had the opportunity daily to hear and to perform music by leading composers of the mid-18th century as well as by the illustrious masters who had served over the years at the cathedral and in the imperial court chapel. When the time came for Michael to leave St. Stephen's (sometime around 1757), he not only excelled as a violinist, but was also such a capable keyboard player that he often substituted for the regular organist at services in the cathedral. He was, moreover, beginning to win recognition as a composer of unusual promise, and already enjoyed the patronage of several princely houses as well as of a network of monastic communities throughout the Austrian crown lands.

In 1759, Haydn accepted a position as *Kapellmeister* to Adam Count Patáchich, who recently had been named bishop of Großwardein in southern Hungary (today, Oradea in northwestern Rumania). According to Haydn's first biographers, the young musician received so small a salary there that he was obliged to rely on earnings from his compositions in order to provide himself with many of life's necessities.<sup>1</sup> Perhaps for this reason, Haydn left the bishop's service in the spring of 1762. He went first to Rohrau to be present at the settlement of his late mother's estate; then to Vienna, where he took part in concerts of the Tonkünstlersozietät. At the close of the year, he was in Posonyi (Preßburg; now Bratislava in Slovakia).

Haydn appeared in Salzburg during the summer of 1763, where, after citing the musical capabilities that he "had demonstrated already on numerous occasions,"<sup>2</sup> he petitioned for a place in the local service. The Prince-Archbishop responded on August 14, 1763, appointing him as a court composer and concertmaster of the orchestra with a monthly salary of twenty-five gulden.<sup>3</sup> His duties required that Haydn play in the church as well as in the princely chambers. He was also expected to direct the music at court on a rotating basis with the other court composers and with the *Kapellmeister* one week at a time. Haydn remained in this position until his death some forty-three years later.

Haydn quickly rose to preeminence in the Salzburg Kapelle. It is fair to say that he surpassed by far such colleagues as Anton Cajetan Adlgasser and Leopold Mozart and that his was the only talent that seriously rivalled the genius of young Wolfgang Amadeus Mozart. From the beginning, Haydn evinced special gifts in the realm of vocal music, composing works for the church, occasional cantatas, and

oratorios. Many of these he produced for celebrations at local religious houses, thus establishing important professional and social ties that he maintained throughout his life. He contributed regularly to concerts not only at the Benedictine convent on the Nonnenberg and at the Benedictine abbey of St. Peter in Salzburg, but participated as well in the musical life of a number of outlying communities, in particular Michaelbeuern, Lambach and Kremsmünster.

In time Michael Haydn came to enjoy an international reputation as a distinguished composer. He was especially renowned for his church works, which critics, amateur and connoisseur alike, regarded as models of their kind. One correspondent for the *Allgemeine musikalische Zeitung*, for example, praised Haydn as "an artist who, particularly as a church composer, is of the first rank,"<sup>4</sup> and another writer for the same journal declared that

on the basis of his sacred music, and precisely in the pure church style and truly religious music, [Michael Haydn] certainly has very few among his contemporaries who could claim honorably to be his rivals.<sup>5</sup>

Some years after the composer's death, E. T. A. Hoffmann put forth his opinion that "in the field [of sacred music], Michael Haydn is fully his brother's equal; indeed, in seriousness of concept [he] often surpasses him by far."<sup>6</sup>

The catalog of Haydn's works includes nearly 850 compositions.<sup>7</sup> Fully two-thirds of his output is comprised of music for the church, ranging from simple folk-like vernacular motets to grand symphonic Latin Masses. Masses occupy a place of special significance in Haydn's oeuvre, for not only do they represent every period of his creative activity, but they also literally define the extremes of his career: a Mass dated 1754 is the composer's earliest known work, while another from 1805 is his last completed one. Haydn composed a total of thirty-eight Latin Masses plus three settings of the Requiem Mass. Thirteen of these he completed before 1763; the remainder he wrote sporadically and at widely-spaced intervals at Salzburg, mostly on the occasion of a specific celebration or in response to a commission.

<sup>1</sup> [Georg Schinn and Franz Joseph Otter], *Biographische Skizze von Michael Haydn (Salzburg, 1808)*, p. 30.

<sup>2</sup> Hans Jancik, *Michael Haydn, ein vergessener Meister* (Zürich: Amalthea-Verlag, 1952), p. 60.

<sup>3</sup> Gerhard Croll and Kurt Vössing, *Johann Michael Haydn, sein Leben, sein Schaffen, seine Zeit* (Vienna: Paul Neff Verlag, 1987), p. 37.

<sup>4</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* VI (April 14, 1804), p. 450.

<sup>5</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* IV (November 18, 1801), p. 126.

<sup>6</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* XIV (March 25, 1812), p. 192.

<sup>7</sup> Charles H. Sherman und T. Donley Thomas, *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, Thematic Catalogues No. 17, (Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1993).

On the other hand, the three Quadragesima masses MH 551–553, completed between February 15 and March 31, 1794, were exceptions to Haydn's general procedure in Salzburg, for they were written not only for general use during a season in the church calendar but apparently also independently of any special mandate. By 1790, the composer had practically completed the great cycle of Gradual motets that he had begun at the express command of his employer and which had occupied him throughout the 1780's. He turned thereafter (whether again by order of the Archbishop is unclear) to the writing of simpler works for the church in keeping with ideals of liturgical reform then on the rise. Many of these require no more than three or four voices *in pieno* with *basso continuo* and involve direct or paraphrased quotations of plainsong, as do the Masses *pro Quadragesima*, *Quadragesimalis* and *Tempore Quadragesimae*.

The *Missa Quadragesima* MH 552, to which Haydn appended the further title *Secundum Cantum Choralem*, was completed on February 15, 1794. The work exhibits the chief characteristics of music written in response to the demands of liturgical reform at Salzburg during the 1790s: that is, economy of means; simplicity, even austerity of expression; and incorporation of Gregorian chant as thematic material. Of the three masses for Quadragesima, MH 551 relies the most heavily on plainsong. Several of its movements quote chant melodies literally in rhythmically free, four-part harmonizations: for example, in the Kyrie, from Mass XVII (alternative version), *Liber Usualis*, p. 61; in the "Et incarnatus est," from Credo III, *Liber Usualis*, p. 69; and in the Sanctus and Agnus Dei, a variant of the Gloria from Mass VIII (De Angelis), *Liber Usualis*, p. 37f. The "Patrem omnipotentem" and "Et resurrexit," composed in motet style, paraphrase the sections associated with those words from Credo III, *Liber Usualis*, pp. 68ff.

Columbia, Mo., USA, April 1995      Charles H. Sherman

## Avant-propos

Michael Haydn, le plus jeune frère de Joseph Haydn est né le 13 septembre 1737 à Rohrau an der Leitha, dans un petit village situé à la frontière qui séparait autrefois la basse Autriche de la Hongrie. Ses dons musicaux furent reconnus de bonne heure, car, dès 1745, il fut admis à la célèbre maîtrise de la cathédrale St.-Étienne de Vienne. En échange de ses services, on lui enseigna les rudiments de la théorie et de la pratique de la musique. Mais – chose probablement bien plus importante – la fréquentation de ces lieux lui permit également de se familiariser chaque jour davantage avec les œuvres des grands compositeurs du XVIII<sup>e</sup> siècle et d'autres maîtres célèbres qui avaient servi au fil des ans la cathédrale et l'orchestre de la cour impériale – de les entendre et de les jouer. Lorsqu'il quitta la cathédrale St.-Étienne (vers 1757 environ), Michael Haydn était devenu non seulement un bon violoniste, mais il pratiquait également si bien les instruments à clavier qu'il pouvait remplacer l'organiste titulaire de la cathédrale lors des offices. Il avait également commencé à s'établir comme un compositeur prometteur et bénéficiait de la protection de diverses maisons princières, mais aussi de tout un réseau de communautés monastiques installées sur le domaine de l'Empire d'Autriche.

Vers 1759, le jeune musicien fut engagé comme maître de chapelle au service du comte Adam Patáchich qui venait d'être nommé à la tête de l'évêché de Großwardein, dans le sud de la Hongrie (aujourd'hui Oradea, dans le Nord-Ouest de la Roumanie). Selon les anciens biographes,<sup>1</sup> Haydn y avait été si mal rémunéré qu'il devait entièrement s'en remettre aux recettes que lui procuraient ses propres compositions pour subvenir à ses besoins les plus immédiats. C'est peut-être là la raison pour laquelle il prit congé de l'Evêque en avril 1762. On ignore à peu près tout de la vie et de l'activité de Haydn durant cette année. Au cours de l'été il était revenu à Vienne où il participa aux concerts de la *Tonkünstlersozietät* (« Société des artistes du son »). Le 15 septembre il se présenta avec son frère Joseph au château de Rohrau pour diverses affaires touchant l'héritage maternel. En décembre, il séjourna à Posonyi (Pressbourg, aujourd'hui Bratislava en Slovaquie) où se tenait alors une assemblée régionale à laquelle le comte Patáchich devait également assister.

L'été suivant, Haydn se rendit à Salzbourg où il se présenta en expliquant qu'il avait déjà « eu l'occasion, à plusieurs reprises, de faire preuve de son expérience musicale »<sup>2</sup>. Le 14 août 1763 il fut engagé par décret épiscopal comme « maître de concert » et compositeur de la cour avec des appointements mensuels de vingt-cinq florins<sup>3</sup>. Ses fonctions de Konzertmeister imposaient à Haydn de jouer avec l'orchestre lors des services religieux à la cathédrale et dans les appartements du prince. En tant que compositeur de la cour il remplaçait à l'occasion le maître de chapelle et deux autres personnes qui occupaient des postes analogues,

pour assurer la direction d'orchestre à la cour. Michael Haydn demeura au service du prince-évêque de Salzbourg jusqu'à sa mort, quarante-trois ans plus tard.

Michael Haydn occupa bientôt une position dominante au sein de la chapelle. On imagine volontiers qu'il devait surpasser certains de ses collègues comme Anton Cajetan Adlgasser et Leopold Mozart et qu'il ne pouvait rivaliser qu'avec le génie du jeune Wolfgang Amadeus Mozart. Son talent s'exprima tout particulièrement dans le domaine de la musique vocale. Dès les premiers temps de son activité à Salzbourg, Haydn se mit à composer un grand nombre d'œuvres de musique d'église, des plus petites aux plus grandes, des oratorios, des œuvres panégyriques et de glorification. Certaines d'entre elles furent composées à l'occasion des festivités de la vie religieuse des monastères de Salzbourg et de ses environs avec lesquels Haydn entretenait d'étroites relations. Il participait régulièrement non seulement aux concerts donnés en l'abbaye St.-Pierre et chez les Bénédictines de Nonnenberg, mais il collaborait également aux manifestations musicales organisées à Michaelbeuern, Lambach et Kremsmünster.

Au fil du temps, Michael Haydn s'était forgé une belle réputation de compositeur auprès d'un public cosmopolite. On célébrait tout particulièrement sa musique d'église que tant les amateurs que les connaisseurs tenaient pour un modèle du genre.

La fameuse *Allgemeine musikalische Zeitung* le présentait comme

un artiste, qui, avant tout en tant que compositeur de musique d'église, brille parmi les premiers<sup>4</sup>... Dans ces œuvres d'église, et précisément dans le style d'église le plus pur, dans la musique véritablement et proprement religieuse, très rares, parmi les compositeurs actuellement en vie, sont ceux qui peuvent prétendre, en tout honneur, rivaliser avec lui.<sup>5</sup>

Quelques années après la mort du compositeur, E.T.A. Hoffmann jugeait que « Michael Haydn qui en cette matière ne cède en rien à son illustre frère, le surpasse même par une certaine dignité ».<sup>6</sup>

Le catalogue des compositions de Michael Haydn compte

<sup>1</sup> [Georg Schinn und Franz Joseph Otter], *Biographische Skizze von Michael Haydn*, Salzburg, 1808, p. 14.

<sup>2</sup> Hans Jancik, *Michael Haydn, ein vergessener Meister*, Zürich (Amalthea-Verlag), 1952, p. 60.

<sup>3</sup> Gerhard Croll und Kurt Vössing, *Johann Michael Haydn, sein Leben sein Schaffen, seine Zeit*, Wien (Paul Neff Verlag), 1987, p. 37.

<sup>4</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* VI (14 avril 1804), p. 450.

<sup>5</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* IV (18 novembre 1801), p. 126.

<sup>6</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* XIV (25 mars 1812), p. 192.

<sup>7</sup> Charles H. Sherman et T. Donley Thomas, *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalog of His Works*. Thematic Catalogues No. 17, Stuyvesant, New York (Pendragon Press), 1993.

près de 850 numéros<sup>7</sup>. Les deux tiers environ de son œuvre sont de la musique destinée à l'église : il s'agit aussi bien de motets en langue allemande que de messes latines des plus somptueuses. Les messes occupent d'ailleurs une place particulièrement importante dans cet œuvre : elles illustrent non seulement toutes les périodes de sa vie créatrice mais marquent également de manière très précise le début et la fin de sa carrière : la toute première de ses œuvres est une messe datée de 1754 ; celle de 1805 est sa dernière œuvre. Haydn composa non moins de trente-huit messes ainsi que trois Requiem. Il composa treize messes avant 1763 ; les autres virent le jour à Salzbourg, à intervalles irréguliers et éloignés dans le temps, le plus souvent à l'occasion de telle fête ou en réponse à une commande.

Trois d'entre elles font exception ; il s'agit des messes composées entre le 15 février et 31 mars 1794 (MH 551–553). Destinées au temps de Carême, ces messes semblent en effet avoir été composées indépendamment de toute commande. Vers 1790, Haydn mettait la dernière main à son extraordinaire cycle de motets-graduels qu'il avait composé à la demande de l'archevêque et qui l'avait occupé tout au long des années 1780. Il se consacrait désormais de nouveau à la composition de musique d'église plus simple répondant aux nouveaux canons imposés par les récentes réformes liturgiques. Un certain nombre de ces œuvres n'exigent que trois ou quatre voix *in pieno* avec basse continue et développent, comme les messes *pro Quadragesima*, *Quadragesimalis* et la messe *tempore Quadragesimae*, un matériau thématique emprunté à des mélodies grégoriennes.

La *Missa pro Quadragesima* (MH 551), titre auquel Haydn ajouta le complément suivant : *Secundum Cantum Choralem*, fut achevée le 15 février 1794. Elle présente les traits caractéristiques de la musique qui fut composée à Salzbourg dans l'esprit des réformes des années 1790 : un nombre réduit d'exécutants, une simplicité presque forcée des moyens d'expression et l'utilisation du plain chant grégorien en guise de matériau thématique. Des trois messes de quadragésime, la *Missa pro Quadragesima* se tient la plus strictement au plain chant grégorien. Dans plusieurs mouvements, Haydn cite textuellement les mélodies grégoriennes, mais en rythme libre et dans une écriture à quatre voix. On retrouvera ainsi le Kyrie de la messe XVII (version alternative), *Liber Usualis*, p. 61 ; l'« Incarnatus est » est emprunté au Credo III, *Liber Usualis*, p. 69. Le Sanctus et l'Agnus Dei présentent une variante du Gloria de la Messe VIII (De Angelis), *Liber Usualis*, p. 37 et s. Le « Patrem omnipotentem » et l'« Et resurrexit », composés dans le style du motet, donnent une paraphrase des passages respectifs du Credo III, *Liber Usualis*, p. 68.

Columbia, Mo, USA, avril 1995      Charles H. Sherman  
Traduction : Christian Meyer



# Missa pro Quadragesima

Secundum Cantum Choralem

MH 551

## Kyrie

Michael Haydn  
1737–1806

### Corale

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

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

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

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

Organo e Violone  
2 6 6 6 7 2 6 6 5 7

4  
e - le - i - son,

- ri e - le - i - son,

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

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

2 7 6 7 #6 6 6 7 # 6 6 2 6 6 7 5

Aufführungsdauer / Duration: ca. 10 min.

© 1995 by Carus-Verlag, Stuttgart – 2. Auflage / 2nd Printing 2025 – Carus 50.325

Any unauthorized reproduction is prohibited by law / All rights reserved / Printed in Germany

www.carus-verlag.com / info@carus-verlag.com / Carus-Verlag, Sielminger Str. 51, 70771 Lf.-Echterdingen, Germany

edited by: Charles H. Shermann

Basso continuo realization

Paul Horn (1922–2016)

8

Ky - - ri - e

Ky - - ri - e

Ky - - ri - e

Ky - - ri - e

2 6 6 2 7 6 4 6 6 4 3 6 6 #

13

e - le - - i - son. Chri - ste e - - i - son,

e - - le - i - son. Chri - ste e - le - i - son,

e - le - - i - Chri - ste e - - - le - i - son,

e - le Chri - ste e - le - - i - son,

# 4 6 5 6 5 7 # b7 # 6 # 6 4 3 7 5 6 4 6 b7

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste

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

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

b5 7 # 5 6 5 6 5 b7 6 5 2 6 b5 # 6 9

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

b7 6 5 7 # 6 # 5 7 # #4 6 6 2 6 6 7

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

#6 6 6 6 6 6 6 7 6 4 4 6 4 - 7 6 4 5 7 5 4 7 #

Credo

Moderato

Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem cae - li

Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem cae - - -

Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem cae - - -

Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem cae - - -

6 5 2 6 6 6

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

li et ter - rae, vi - si - li - um o - mni - um, et in -

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

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

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

vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num

vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num

vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num

vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num

7 6 5 6

17

Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa -

Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa -

Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre

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

# 2 6 5 #4 2 6 - 6 9 8 6 5

23

tre na - tum an - te o - mni -

tre na - tum an - te a sae -

na an - o - mni - a sae - la.

Et tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

5 2 6 6

28

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

cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um

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

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

6 4 5 6 2 - 6 6 4 2 6

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

6 7 5 - 4 3 6 5 6

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

6 6 b4 2 6 4 3 7 b6 5 6 5 = 4 2 #6 6

sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa -  
 tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi -  
 tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi -  
 tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi -

2 - 6 6 5 3 7 6 4 #6 6 4 11 4# 6 6 6 6

lu - tem de - - scen - dit de cae - - lis.  
 nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis.  
 nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis.  
 nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis.

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

58 Adagio

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex - ri - Vir - gi - ne:  
 Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto Ma - ri - a Vir - gi - ne:  
 Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto Ma - ri - a Vir - gi - ne:  
 Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

7 - 6 4 7 #6 6 4 # 7 7 6 5 6 5 b 6 5

61

Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - - xus et - i - am pro no - bis:  
 Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - - xus et - i - am pro no - bis:  
 Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - - xus et - i - am pro no - bis:  
 Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - - xus et - i - am pro no - bis:

2 6 6 #6 6 5 #6 5 6 6 6 5 6 6 6 6 5 2

sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - - pul - tus est.

sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - - pul - tus est.

sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - - pul - tus est.

sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - - pul - tus est.

7 #6 b6 6 6 6 #6 6 2 6 - 6 4 b7

Tempo primo

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - - cun - dum

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - - cun -

Et re - sur - xit ter - ti - a di - e, se - - cun -

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - - cun -

2 6 6 5 6 6 5 6 6 5 6

- Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in cae - -

dum Scri - ptu - ras. Et a - scen -

dum Scri - ptu - ras. Et a - scen -

dum Scri - ptu - ras. Et a - scen -

4 3 5 6 2 6

lum: se - det ad  
 dit in cae - lum: se -  
 dit in cae - lum: se - det ad  
 dit in cae - lum: se - det

9 6 6 5 5 4 5 3 3 3 2 6 6 5 3 3 3 9 7

dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tur - us  
 det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven -  
 dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven -  
 ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven -

7 6 4 3

est cum glo - ri - a, ju - di - ca -  
 tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca -  
 tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca -  
 tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca -

6 5 6 6 2 6 5 7

re vi - vos et mor - tu - os: \_\_\_\_\_

re vi - vos et mor - - - - - tu -

re vi - vos et mor - - - - - tu -

re vi - vos et mor - - - - - tu -

46 #4 6 2 46 6 5

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

os: cu - jus re gni non - rit - - -

os: cu - jus re - gni non e - rit fi - -

os: cu - jus re - gni non e - rit fi -

6 6 6 5

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

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

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

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

6 6 6 6 - 2

112

vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - -

vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - - que pro - ce - -

vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - - dit.

vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - -

118

ce - - dit.

- - - dit. Qui cum Pa - tre et

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

- - - m Pa - - et - Fi - li - o

124

et - - - si - - mul ad - - o - -

Fi - - - li - o si - mul ad - - o - ra - -

si - - mul ad - - o - - ra - -

si - - mul ad - o - ra - -

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

6 5 4 2 6 6 6 5 5

est per Pro - phe - tas. Et nam  
 per Pro - phe - - - tas. Et u - san  
 per Pro - phe - - - tas. Et u - nam san  
 per Pro - phe - - - tas. Et u - - - - - ctam

san ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -  
 ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -  
 ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am.  
 ca - tho - li - am et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -

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

6 - 5 4 6 3 3 2 6 b6 6 6 b

am. Con - fi - te - or u - num ba - ptis - -

am. Con - fi - te - or u - - - num ba - ptis - - -

Con - fi - te - or u - - - num ba - ptis - - -

am. Con - fi - te - or u - num ba - - - ptis -

# 6 #4 6 5 #6 4 3 6 4 3 2 2 5 - 6 4 6

ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex -

ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

6 5 0 0 5 - 7 6 5 7 7 # 3

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

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

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

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

6 6 5 - 6

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

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

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

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

6 6 6 6 6 6 6 5 6 6 6 5

A - - - - -

A - - - - -

A - - - - -

A - - - - -

- - - - - men.

- - - - - men.

- - - - - men.

- - - - - men.

6 5 5 6 6 6 6 4 5 4 3

Sanctus

San - - - - ctus, San - - - - ctus, —

San - - - - ctus, San - - - - ctus, —

San - - - - ctus, San - - - - ctus, —

San - - - - ctus, San - - - - ctus, —

5 6 2 6 # 7 4 6 6 6 6

San - - - - ctus Do mi - nus

San - - - - ctus Do - - - - mi - nus

San - - - - ctus Do - - - - mi - nus

San - - - - ctus Do - - - - mi - nus

6 5 2 7 # 6 6 5

De - - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et - - - - ra

De - - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et - - - - ra

De - - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et - - - - ra

De - - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et - - - - ra

6 4 2 6 6 b6 6 6 6 6 6 #6 4

8

glo - ri - a tu - - a. Ho - san - - na in ex - cel - sis.

glo - ri - a tu - - a. Ho - san - - na in ex - cel - - - sis.

glo - ri - a tu - - a. Ho - san - - na in ex - cel - - - sis.

glo - ri - a tu - - a. Ho - san - - na in ex - cel - - - sis.

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

11

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

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

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

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

8 6 6 6 4 2 6 6 6 6 6 4 2 6 7 7

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

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

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

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

6 7 7 6 #6 7 6 6 7 6 5 7 2 6 6 6 5

Agnus Dei

Un poco Adagio

First system of musical notation with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: A - - - gnus De - - - i, qui tol - lis

Second system of musical notation with piano accompaniment. Includes fingerings: 5 6 7 7 6 5 6 4 2 6

Third system of musical notation with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: pec - ca - ta mun - - di: mi - se - re no - bis.

Fourth system of musical notation with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di:

8

mi - se - re - - re no - bis. A - - gnus De - - i,

mi - se - re - - re no - bis. A - - gnus De - - i,

mi - se - re - - re no - bis. A - - gnus De - - i,

mi - se - re - - re no - bis. A - - gnus De - - i,

6 7 6 5 6 5 6 5 2 6 6 6 6 6 5

10

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na

b7 6 6 4 7 #6 6 6 6

no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem.

no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem.

no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem.

no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem.

6 5 6 5 7 7 6 b5 6 b5 9 8 5 4 3

# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

**A:** Autographe Partitur, Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München (D-Mbs), *Mus. mss. 459*. Die erste Notenseite der Partitur trägt den Titel: *Missa pro Quadragesima, Secundum Cantum Choralem. Di G. Mich: Haydn mppia*. Das Manuskript umfaßt 15 nummerierte Seiten im Querformat (c. 24 x 33 cm) mit jeweils 10 Systemen. Das Papier stammt aus einer italienischen Mühle und trägt als Wasserzeichen die Buchstaben GF unter einem Baldachin. Die Datierung findet sich auf der letzten Seite: *S: 15 Febr: 794*. Seite 16 ist unnummeriert und leer.

**B:** Autographe Stimmen aus dem Archiv der Benediktinerabtei St. Peter zu Salzburg (A-Ssp), *Hay 350.1*, aufbewahrt in einem Umschlag, der in vorwiegend Haydns eigener Handschrift beschrieben ist mit: *Missa Pro Quadragesima, / Secundum Cantum Choralem. / Di Giov: Michele Haydn. / Ad Chorum Monasterii S. Petrens, / Salzburgi*. Der Satz besteht aus den Stimmen für *Canto, Alto, Tenore, Basso, Violone* und *Organo* und ist auf 4<sup>o</sup> Papier (c. 31,5 x 22,8 cm) aus einer Salzburger Mühle mit jeweils 10 Systemen geschrieben; Wasserzeichen: in konturierter Schrift *F. Hoffmann*.

## II. Zur Edition

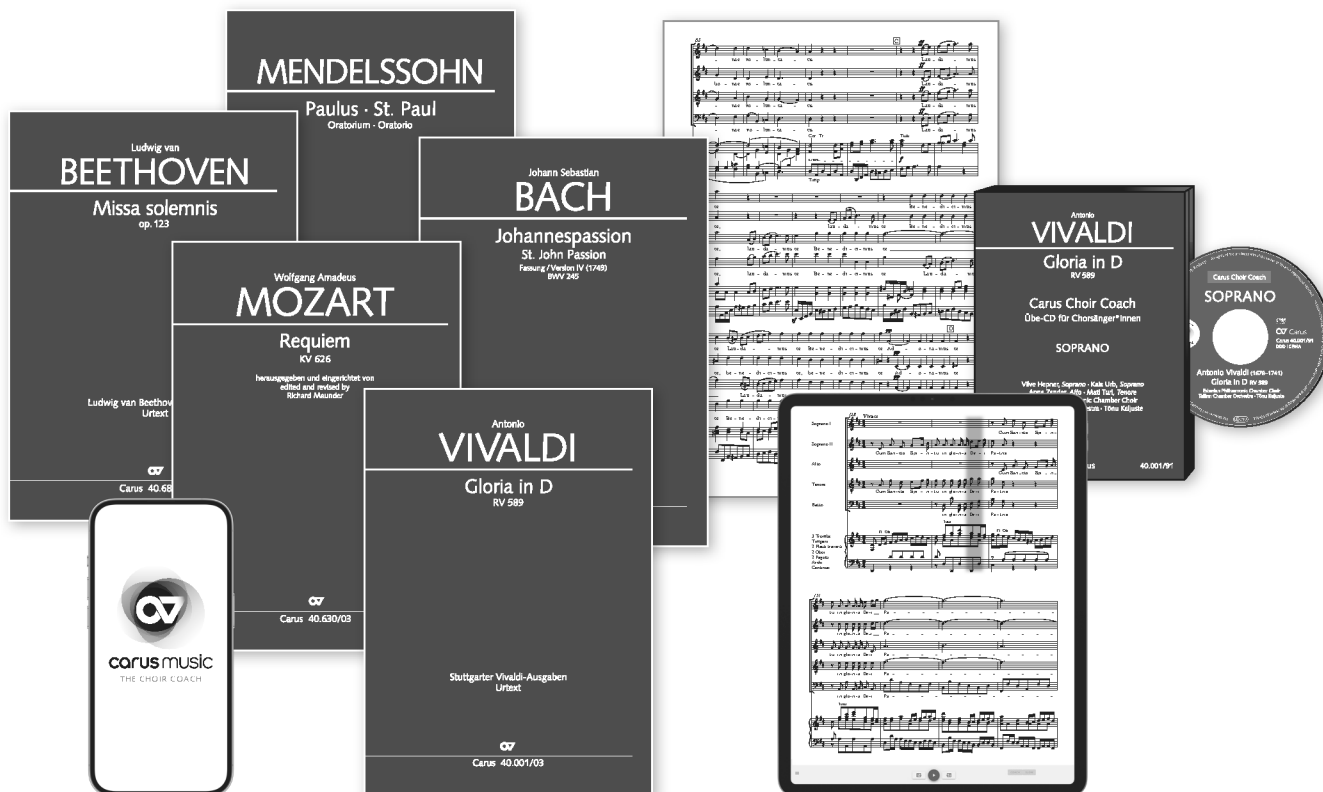
Die vorliegende Ausgabe basiert hauptsächlich auf Quelle A. Quelle B wurde an einzelnen Stellen zur Klärung von Fragen der Textunterlegung oder Dynamik herangezogen.

Eigenen Angaben zufolge war Haydn ein langsamer und methodischer Schreiber. Die *Missa pro Quadragesima* ist von so einfacher Faktur, daß die Autographen völlig frei von Fehlern sind. Auf Einzelanmerkungen konnte somit verzichtet werden. Der Herausgeber mußte nur einzelne dynamische Angaben ergänzen – meist am Beginn von Sätzen, wo das Fehlen einer Angabe Gebräuchen des 18. Jahrhunderts zufolge ein *forte* implizierte – oder einzelne Akzidentien, meist bei Wiederholung einer alterierten Note nach dem Taktstrich.

Ergänzte dynamische Angaben sind durch Kleinstich gekennzeichnet.

Bei Pausierung der Fundamentstimme beteiligt sich die Organostimme mit entsprechenden Schlüsselwechsellern am Oberstimmensatz des Chores. Die diesbezüglichen „Versetzungen“ werden ohne Einzelnachweis in den Orgelsatz integriert.

Die Satzüberschriften wurden ergänzt. Die Schreibweise des lateinischen Textes folgt in Orthographie und Interpunktion dem *Graduale romanum*, Paris, Tournai 1948.



## Chormusik erleben Jederzeit. Überall.

- Eine App mit den bedeutendsten Chorwerken des 17. bis 20. Jahrhunderts
- Carus-Klavierauszüge, synchronisiert mit hervorragenden Einspielungen bekannter Interpreten
- Coach zum Erlernen der eigenen Chorstimme
- Schnelle und schwierige Passagen können im Slow-Modus geübt werden
- Navigieren und Blättern wie im gedruckten Klavierauszug
- Für Tablet, Smartphone und PC
- Carus Choir Coach (nur audio): Übehilfe für Chorsänger\*innen mit Originalaufnahme, Coach und Coach in Slow Mode erhältlich (mp3 auf CD oder als Download)

## Experience Choral Music Anytime. Anywhere.

- An app with the top choral works from the 17th to the 20th century
- Carus vocal scores, synchronized with first class recordings by top performers
- Acoustic coach helps you learn your own choral part
- Fast and difficult passages can also be practiced in slow mode
- Page turning and navigation just as in the printed vocal score
- For tablet, smartphone and PC
- Carus Choir Coach (audio only): practice aid for choral singers with original recording, coach and coach in slow mode available (mp3 on CD or as download)

