

Johann Michael  
**HAYDN**

---

Missa Tempore Quadragesimae  
MH 553 (1794)

Coro (SATB), Organo e Violone

herausgegeben von / edited by  
Charles H. Sherman

Ausgewählte Werke · Selected works  
Urtext

Partitur / Full score



---

Carus 50.327

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 Erfahrung“,<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 achtunddreißig 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 Tempore Quadragesimae* (MH 553) beendete Michael Haydn am 31. März 1794. Zwar schließt das Werk nur ein einziges Zitat eines gregorianischen Chorals ein, nämlich im „Et Incarnatus est“ (aus dem Credo IV, *Liber Usualis*, S. 71f.), aber es entspricht durch die Sparsamkeit seiner Mittel und den ausgesprochen homophonen Stil im besonderen Maße den Ansprüchen der liturgischen Reform im Salzburg der 1790er Jahre.

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

---

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 50.327),  
Chorpartitur (Carus 50.327/05),  
Basso (Carus 50.327/11).

## 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 Roll 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 Tempore Quadragesimae* MH 553 was completed on March 31, 1794. Although the work incorporates but a single quotation of plainsong – from Credo IV, *Liber Usualis*, p. 71 f., in the "Et incarnatus est" – it exhibits in its economy of means and essentially homophonic style the chief characteristics of music written in response to the demands of liturgical reform at Salzburg during the 1790s.

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

---

The following performance material is available for this work:  
full score (Carus 50.327),  
choral score (Carus 50.327/05),  
basso (Carus 50.327/11).

## 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 entretenaient 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 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

<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 Catalogue No. 17, Stuyvesant, New York (Pendragon Press), 1993.

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.

Le 31 mars 1794 Haydn acheva sa *Missa Tempore Quadragesimae* (MH 553). L'œuvre ne contient qu'une seule citation de mélodie grégorienne – à savoir dans l'« Et incarnatus est » (la mélodie est celle du Credo IV, *Liber Usualis*, p. 71 et s.) ; toutefois l'économie des moyens mis en œuvre et son style parfaitement homophonique répondent de toute évidence aux réformes liturgiques qui furent imposées à Salzbourg au cours des années 1790.

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

---

Le matériel suivant est disponible :  
Partition d'orchestre (Carus 50.327),  
partition de chœur (Carus 50.327/05),  
basse (Carus 50.327/11).





# Missa Tempore Quadragesimae

à 4 Voci in pieno, col' Organo

MH 553

## Kyrie

Michael Haydn

1737–1806

### Un poco Allegretto

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

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

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

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

Organo e Violone

5 — 5 6 6 — 6 6 # — 6 6

6

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

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

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

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

7 6 7 5 6 6 6 5

Aufführungsdauer / Duration: ca. 17 min.

© 1995 by Carus-Verlag, Stuttgart – 7. Auflage / 7th Printing 2025 – Carus 50.327

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. Sherman

Generalbassaussetzung:

Paul Horn (1922–2016)

11

*f* Ky - ri - e e - lei - son. *p* Chri - - - ste *f* e - lei - son, e - lei - son,

*f* Ky - ri - e e - lei - son. *p* Chri - - - ste *f* e - lei - son, e - lei - son,

*f* Ky - ri - e e - lei - son. *p* Chri - - - ste *f* e - lei - son, e - lei - son,

*f* Ky - ri - e e - lei - son. *p* Chri - - - ste *f* e - lei - son, e - lei - son,

6 5 6 — 6 4 5 6 5 6 6 5 — 6 5 6 #6

17

*p* Chri - - - ste *f* e - lei - son, e - lei - son, *p* ri - - - ste,

*p* Chri - - - ste *f* e - lei - son, e - lei - son, *p* Chri - - - ste,

*p* Chri - - - ste *f* e - lei - son, e - lei - son, *p* Chri - - - ste,

*p* Chri - - - ste *f* e - lei - son, e - lei - son, *p* Chri - - - ste,

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

*f* - lei - son. *p* Ky - - - ri - e *f* e - lei - son, e - lei - son,

*f* Chri - ste e - lei - son. *p* Ky - - - ri - e *f* e - lei - son, e - lei - son,

*f* Chri - ste e - lei - son. *p* Ky - - - ri - e *f* e - lei - son, e - lei - son,

*f* Chri - ste e - lei - son. *p* Ky - - - ri - e *f* e - lei - son, e - lei - son,

5 # 6 - 6 # 6 - b6 6 9 7 - 7 # 6 5 #6 5

29

*p* Ky - - - ri - e *f* e - lei-son, e - lei - son, *p* Ky - -

*p* Ky - - - ri - e *f* e - lei-son, e - lei - son, *p* Ky - -

*p* Ky - - - ri - e *f* e - lei-son, e - lei - son, *p* Ky - -

*p* Ky - - - ri - e *f* e - lei-son, e - lei - son, *p* Ky - -

6 6 6 # 6 6 # 6

34

- ri - e, *f* Ky - ri - e *p* e - lei - son, e -

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

- ri - e, *f* Ky - ri e - lei son, *p* e lei - son,

- ri - e, *f* e - lei - e - lei - son,

6 6 6 5 6 4 # #6 5 = 6 5 6 #

39

*f* e lei - son, *p* e - lei - son, e - lei - - - son.

*f* e - lei-son, e - lei - son, *p* e - lei - son, e - lei - - - son.

*f* e - lei-son, e - lei - son, *p* e - lei - son, e - lei - - - son.

*f* e - lei-son, e - lei - son, *p* e - lei - son, e - lei - - - son.

6 #4 6 6 # 7 8 #7 8

# Credo

Vivace

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

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

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

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

6 - # - 6 6 - # - 6

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

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

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

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

6 5 6 5 # 6 4 #

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

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

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

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

6 - # - 6 6 # 6 6 6 5

u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

4 7 6 6 6 6

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

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

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

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

6 5 6 9 7 8 6 7 6 6 5

ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem

ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem

ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem

ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem

6 6 3 6

Pa - - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos

Pa - - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos

Pa - - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos

Pa - - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos

6 5 9 8 7 6 # - 6 #6

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

ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - - - - - - - - - - - - - - - - - -

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

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

6 5 6 5 6 5

- - - - - dit de cae - lis.

- - - - - dit de cae - lis.

- - - - - dit de cae - lis.

- - - - - dit de cae - lis.

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

60 Corale. Adagio

*f*  
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex 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:  
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex 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:  
*f*

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

63 *p*  
Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:  
Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:  
Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:  
Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:  
*p*

6 9 4 6 6 6 6 7 6 #

66 *p*  
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.  
*p*

#4 2 6 6 5 6 7 7 # 6 5 - 6 5 b6 b5 #6 #

Allegro

68

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

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

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

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

73

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

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

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

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

Pa - - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

Pa - - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

Pa - - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

Pa - - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -



ca - re vi - vos et mor - tu-os: cu - jus re - gni non e -

ca - re vi - vos et mor - tu-os: cu - jus re - gni non e -

ca - re vi - vos et mor - tu-os: cu - jus re - gni non e -

ca - re vi - vos et mor - tu-os: cu - jus re - gni non e -

6 5 8

rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

6 5 6 6 6 6 6 5

et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li -

et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li -

et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li -

et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li -

6 6 4 b5 3 b6 b7 6 7 6 2

o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et  
 o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et  
 o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et  
 o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et

Fi - li - o si - mul ad - o - ra - - - - glo -  
 Fi - li - o si - mul ad - - - - ra tur, et con - glo -  
 Fi - li - o si - mul ad o - ra - - - - tur, et con - glo -  
 Fi - li - o si - mul ad - - - - tur, et con - glo -

- ca - - - tur: qui lo - cu - tus est per  
 ri - - fi - ca - - - tur: qui lo - cu - tus est per  
 ri - - fi - ca - - - tur: qui lo - cu - tus est per  
 ri - - fi - ca - - - tur: qui lo - cu - tus est per

Pro - phe - tas. Et u - nam san - -  
 Pro - phe - tas. Et u - nam  
 Pro - phe - tas. Et u - nam  
 Pro - phe - tas. Et u - nam

6 6 3 6 3 6 3

ctam ca - tho - li - cam et a po -  
 san - ctam ca - tho - li - cam et  
 san - ctam ca - tho - li - cam et  
 san - ctam ca - tho - li - cam et

6 6 3 6 6 5

sto cam Ec - cle - - si - am. Con -  
 a - - po - sto - - li - cam Ec - - cle - si - am. Con -  
 a - - po - sto - - li - cam Ec - - cle - si - am. Con -  
 a - - po - sto - - li - cam Ec - cle - si - am. Con -

2 # 6 6 4 # 6

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

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

fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem

fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem

- ca - to - rum. Et ex - spe cto sur - re - cti -

- ca - to - rum. Et ex spe cto re - sur - re - cti -

pec - ca - to - rum. Et ex - cto re - sur - re - cti -

pec - ca - to - rum. Et ex - cto re - sur - re - cti -

mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri

o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri

o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri

o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri

151

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

157

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

163

men, *p* - - - - - men.  
 men, *a p* - - - - - men.  
 men, *a p* - - - - - men.  
 men, *a p* - - - - - men.

Sanctus

Larghetto

San - ctus, San - ctus, San - ctus

San - ctus, San - ctus, San - ctus

San - ctus, San - ctus, San - ctus

San - ctus, San - ctus, San - ctus

6 #6 6 #6 6 #6 6 #6 6 #6

7

Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

Do - mi-nus De - us Sa - ba oth. Ple ni sunt cae - li et

Do - mi - nus Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

Do - mi De Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

6 # 9 6 # 6 #6 6

12

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

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

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

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

46 5 3 6 6 46 6 6 4 5

17

a. Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - - sis, ho -

a. Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - - sis, ho -

a. Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - - sis, ho -

a. Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - - sis, ho -

6 6 6 5 9 4 3 6 6

22

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

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

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

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

5 6 2 #6 5 6 7 6 5

28

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

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

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

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

6 4 # 6 #6 6 #6 6 #6 6 6 #6 6 6 #6 4

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

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

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

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

6 #6 6 7 6 6 # 6

40 Andante

Be - ne - di - ctus qui - nit in

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in

Be - ne - di - ctus qui ve - nit

Be - ne - ctus qui ve - nit

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

no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne -

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

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

3 9 6 5 9 3 4 7 - 8 - 6



51

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

9 3 6 8 7 9 3 - 7 6 7  
 b4

56

no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex -  
 no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex -  
 in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex -  
 in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex -

2 6 6 4 5 6 6 6 5

61

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

9 3 6 6 6 5 9 3 6  
 4

66

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

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

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

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

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

71

sis, ho - san - na, ho - san na, ho -

sis, ho - san - na, ho - san na, ho -

sis, ho - san na, ho - san - na, ho -

sis, ho - san na, ho - san - na, ho -

6 #6 6 #6 6 #6 6 6 #6 4

7

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

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

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

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

#6 #6 6 7 6 6 # 6

# Agnus Dei

Adagio

First system of the musical score. It consists of five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The lyrics are: "A - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta". The piano part includes a sequence of numbers: 6, b6, 6, #4, 6, - #6, 6, 5, 7, 6, 7.

Second system of the musical score. It consists of five staves: four vocal staves and one piano accompaniment staff. The lyrics are: "mun - di, A - gnus De - i, A - gnus De - i: mi - se re re - -". The piano part includes a sequence of numbers: # 6 5, 6 4 3, 9 3, 6, 6 4, 5.

Third system of the musical score. It consists of five staves: four vocal staves and one piano accompaniment staff. The lyrics are: "bis. A - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui". The piano part includes a sequence of numbers: 6 4, 7, 6, 6, 6, 6, 5, 7, 9 4, 3, 2.

18

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

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

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

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

7 #6 5 9 3 #6 6 6 7 6 4 # 8 7 - 6 5 9 4 6 # - - 4

24

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 b6 6 #4 2 6 - #6 6 5 7 # 6 6 7 6 4 #

36

De - i, A - gnus De - i: do - na - no - bis - pa - - - cem,

De - i, A - gnus De - i: do - na no - bis, do - na no-bis pa-cem,

A - gnus De - i: do - na no - bis, do - na no-bis pa-cem,

A - gnus De - i: do - na no - bis, do - na no-bis pa-cem,

8 7 - 6 5 9 3  
6 5 - 4 3 4 #6  
# - - - 5

42

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

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

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

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

7 - 5 6 4 6

48

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

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

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

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

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

54

*p* do - - na no - - bis, do - na no - bis

*p* do - - na no - - bis, do - na no - bis

*p* do - - na no - - bis, do - na no - bis

*p* do - - na no - - bis, do - na no - bis

6 6 #4 6 6 #4 6

60

*p* pa - - cem, pa - - cem, r - bis

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

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

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

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

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

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

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

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

6 4 # 7 2 8 #7 2 8

# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

**A:** Autographe Partitur, Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München (D-Mbs), *Mus. mss. 458*. Die erste Notenseite trägt den Titel: *Missa, Tempore Quadragesimae. À 4 Voci in pieno, col'Organo. Di. Giov: Michele Haydn mppia*. 15 nummerierte Seiten im Querformat (ca. 24 x 32,5 cm) mit jeweils 10 Systemen. Das Papier stammt aus einer italienischen Werkstatt und trägt als Wasserzeichen die Buchstaben GF unter einem Baldachin. Seite 15 nennt als Datum: *S. 31 Martij 794*, Seite 16 ist leer und unnummeriert.

**B:** Autographe Stimmen aus dem Archiv der Benediktinerabtei St. Peter zu Salzburg (A-Ssp), *Hay 350.1*, aufbewahrt in einem Umschlag, der vorwiegend in Haydns eigener Handschrift beschrieben ist mit: *Missa, Tempore Quadragesimae. / á 4 Voci in pieno, / col'Organo. / Di Giov: Michele Haydn. / Ad Chorum Monasterii S. Petrens, / Salzburgi*. Der Satz besteht aus den Stimmen für *Canto, Alto, Tenore, Basso, Violone* und *Organo*: sie sind auf 4° Papier (c. 31,5 x 24 cm) italienischer Herkunft mit jeweils 10 Systemen geschrieben; Wasserzeichen: die Buchstaben VA unter einem ornamentierten Baldachin und die Buchstaben VC gegenüber von drei Halbmonden abnehmender Größe.

## II. Zur Edition

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

Eigenen Angaben zufolge war Haydn ein langsamer und methodischer Schreiber. Die *Missa Tempore Quadragesimae* ist von so einfacher Faktur, daß die Autographen völlig frei von Fehlern sind. Takt 40 des Kyrie ausgenommen, wo die Vorschlagsnote von einem Achtel in ein Sechzehntel geändert wurde, konnte somit auf Einzelanmerkungen 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 diakritisch gekennzeichnet.

Bei Pausierung der Fundamentstimme beteiligt sich die Organostimme mit entsprechenden Schlüsselwechsellern am Oberstimmensatz des Chores. Die diesbezüglichen „Versetzen“ 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 Originaleinspielung, 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)



[www.carus-music.com](http://www.carus-music.com)