

# Michael Haydn

## Vesperae solennes

MH 321 (1782)

---

per Soli (SATB), Coro (SATB)  
ed Orchestra  
Flauto (Oboe), 2 Oboi, 2 Fagotti  
2 Corni, 2 Clarini, 3 Tromboni  
e Timpani  
2 Violini e Basso continuo  
(Violoncello / Contrabbasso  
ed Organo)

Erstausgabe / First edition  
herausgegeben von / edited by  
Thomas C. Pumberger

Partitur / Full score

---

# Inhaltsübersicht

Vorwort	3
Gesungene Texte	7
Dixit Dominus (Psalm 109)	10
Confitebor (Psalm 110)	45
Beatus vir (Psalm 111)	74
Laudate pueri (Psalm 112)	107
Laudate Dominum (Psalm 116)	131
Magnificat	146
Anhang	
Violastimme zum „Confitebor“	201
„Solovioline“ zum „Laudate pueri“	204
Kritischer Bericht	206

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 50.348),  
Klavierauszug (Carus 50.348/03),  
Chorpartitur (Carus 50.348/05),  
komplettes Orchestermaterial (Carus 50.348/19).

The following performance material is available for this work:  
full score (Carus 50.348),  
vocal score (Carus 50.348/03),  
choral score (Carus50.348/05),  
complete orchestral material (Carus 50.348/19).

## Vorwort

Neben der „Missa“ (Opfergottesdienst) ist das „Officium“ (Stundengebet) die bedeutendste Grundform des katholischen Gottesdienstes. Bereits früh prägte das Christentum seine besonderen musikalisch-liturgischen Formen aus, wobei die Vesper – unter den Gebetsstunden des Officiums diejenige mit dem „stärksten Öffentlichkeitscharakter“<sup>1</sup> – besondere Feierlichkeit entwickelte. Nach dem *Antiphonale Monasticum* umfaßt sie fünf Psalmen, den Hymnus, das Magnificat und die marianische Antiphon. Die übrigen Officiumsteile, die Matutin, die Prim, Terz, Sext, Non und die Komplet, sind aufgrund ihrer zeitlichen Bestimmung in der Nacht und im Tagesablauf der prunkvollen mehrstimmigen Gestaltung im 18. Jahrhundert weniger zugänglich.<sup>2</sup> In der Barockzeit als großer, musikalisch gestalteter Nachmittagsgottesdienst an allen namhaften Höfen gepflegt, erreichte die Vesperkomposition in der Wiener Klassik einen letzten Höhepunkt. Danach ging ihre Bedeutung unter dem Einfluß der Aufklärung stetig zurück.

Während Wolfgang A. Mozarts Psalm- und Magnificat-Vertonungen von Kennern seiner Kirchenmusik als „vollendete Meisterwerke“<sup>3</sup> bezeichnet werden, sind die Vesperkompositionen Michael Haydns (1737–1806) fast völlig in Vergessenheit geraten. Ein Hauptgrund für diese Situation mag das Fehlen von allgemein zugänglichen Neudrucken sein. Nur die *Vesperae (breviores) in festo SS. Innocentium* (MH 548 bzw. Klafsky IV:5) sind bisher veröffentlicht;<sup>4</sup> der weitaus größere Teil der Officiumskompositionen Michael Haydns ist handschriftlich in den Musiksammlungen Süddeutschlands und Österreichs aufbewahrt.

Die erste Druckausgabe der *Vesperae solennes in C* (MH 321 bzw. Klafsky IV:6) zeigt, daß es einen Meister ersten Ranges wiederzuentdecken gilt, einen Meister, dem aufgrund seiner musikalischen Qualitäten und seiner musikgeschichtlichen Bedeutung eine hervorragende Stellung im allgemeinen Musikleben zukommt.

Johann Michael Haydn, Josephs talentierter und oft unterschätzter jüngerer Bruder, wurde wahrscheinlich am 13. September 1737 in Rohrau an der Leitha/Niederösterreich geboren. 1745 wurde er in die Chorschule an St. Stephan in Wien aufgenommen, wo er eine gediegene musikalische Ausbildung (Klavier, Violine, Theorie) erhielt. 1760 trat er als Kapellmeister in die Dienste des Bischofs von Großwardein (heute Oradea) in Rumänien. Drei Jahre später (1763) kam er nach Salzburg, dem Sitz des Erzbischofs, wo er als Konzertmeister der fürstbischöflichen Kapelle und Hofmusikus (Hoforganist, Klavierlehrer der Kapellknaben) bis zu seinem Tod am 10. August 1806 blieb.

Der „Salzburger Haydn“ hinterließ ein umfangreiches Schaffen, das mehr als 800 Kompositionen umfaßt. Gut zwei Drittel dieses Gesamtwerkes ist Musik für die Kirche und wurde von Zeitgenossen als beispielhaft angesehen.

Die vorliegenden *Vesperae solennes in C* wurden von Haydn am 22. Juli 1782<sup>5</sup> vollendet. Ihre repräsentative „Solemnis“-Besetzung (zum vierstimmigen Chor mit dem Solistenquartett tritt ein Orchester mit Violinen, Violoncelli, Kontrabaß, je zwei Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten, 3 Posaunen, Kesselpauken und Orgelcontinuo) läßt auf einen außergewöhnlichen Anlaß der Komposition schließen, der wohl in Zusammenhang mit den Festlichkeiten des Jahres 1782 (1200-Jahr-Jubiläum der Gründung des Erzstiftes St. Peter durch den hl. Rupert) zu sehen ist. Ein wichtiger Hinweis findet sich diesbezüglich in einem von Joachim Fuetsch angefertigten Katalog der Musikalienbestände des Salzburger Domes. Fuetsch, Schüler von Michael Haydn und späterer Domkapellmeister, vermerkt zu dieser Vesper: „Vesperae I. in C. Solem: con 2 Oboe, 2 Corni, o [muß richtig wohl „e“ heißen] Clarini, cum omnibus Psalmis, compo: pro Solem: Saeculi Eccl: Metropol: 1782“.<sup>6</sup> Die Richtigkeit dieser Angabe ist kaum in Zweifel zu ziehen; dafür sprechen auch teilweise noch erhaltene Stimmen aus dem Uraufführungsmaterial im Salzburger Dommusikarchiv<sup>7</sup> und die Psalmfolge 109 („Dixit“), 110 („Confitebor“), 111 („Beatus vir“), 112 („Laudate pueri“) und 116 („Laudate Dominum“), die nur für eine Kirche mit einer Officiumsliturgie nach römischem Brevier bestimmt gewesen sein kann.<sup>8</sup> Es kann daher als sicher gelten, daß die vorliegenden *Vesperae solennes in C* von Haydn – wie eine Reihe anderer Stücke, darunter die *Missa S. Ruperti in C* („Jubiläumsmesse“) – zum 1200jährigen Bestehen der Diözese komponiert und im Dom aufgeführt wurden.

In der Satzgestaltung folgt das Werk jenen Traditionen, die für die Vesperkomposition des späten 18. Jahrhunderts bestimmend waren. Wie W. A. Mozart hatte auch Michael Haydn im Vormittags- wie Nachmittagsgottesdienst die Forderungen des Salzburger Landesherren Erzbischof Hieronymus, Graf von Colloredo, nach Kürze und Konzentration der Kirchenmusik zu berücksichtigen. Die fünf Vesperpsalmen und das Magnificat werden daher nicht – wie es neapolitanischem Vorbild entsprochen hätte – versweise in geschlossene Arien, Ensembles oder Chöre aufgeteilt, sondern jeweils durchkomponiert. Und so nimmt die Aufführung dieser Vesper kaum mehr Zeit in Anspruch als das schlichte gregorianische Psalmodieren.

<sup>5</sup> Ein handschriftlicher Stimmensatz in der Erzabtei St. Peter ist irrtümlich mit „22. Juli 1786“ datiert, vgl. M. H. Schmid, *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg, Katalog, Erster Teil: Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph und Michael Haydn*, Salzburg 1970 (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum [ISM], Bd. 3/4), S. 209.

<sup>6</sup> Joachim Fuetsch, *Catalogus in Ecclesia metropolitana conscriptus 13. Julij anno MDCCCXXII*, Konsistorialarchiv Salzburg, S. 99.

<sup>7</sup> Handschriftlicher Stimmensatz, großteils angefertigt vom Hofkopist Felix Hofstetter, im Konsistorialarchiv Salzburg, Signatur A 560. Wie alle großen Vespermusiken der Domkirche, einschließlich der Vesperkompositionen Mozarts, ist auch das Aufführungsmaterial der Sonntagsvesper von Michael Haydn in zwei Teilen überliefert:

1. die Ecksätze: „Dixit“ und „Magnificat“

2. die Binnenpsalmen: 110, 111, 112 und 116. Die Stimmen zum zweiten Konvolut sind sehr dezimiert (nur je 1 Canto conc<sup>to</sup>, Fagotto, Violone, Organo, Battuta sind überliefert).

Auffallend ist, daß die Ripieno-Stimmen 4fach vorhanden sind und die Violinstimmen 3fach. Die Verdoppelung des Klangkörpers (für gewöhnlich sind Ripieno- und Violinstimmen 2fach) deutet ebenfalls auf einen außergewöhnlichen Anlaß der Komposition.

<sup>8</sup> Im Benediktiner-Brevier enthält die Vesper nur vier Psalmen; die Kirche von St. Peter scheidet daher aus (vgl. K. G. Fellerer/F. Schroeder im Vorwort der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA), Werkgruppe 2, Bd. 2 (Vespern und Vesperpsalmen), Kassel 1959, S. VIII).

<sup>1</sup> F. Haberl, „Repräsentations- und Gebetsgottesdienst im 18. Jahrhundert“, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. 2, Kassel 1976.

<sup>2</sup> K. G. Fellerer, *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, Laaber 1985, S. 97.

<sup>3</sup> F. Blume, Artikel „Mozart“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 784.

<sup>4</sup> J. M. Haydn, *Vesper in F* für 3 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Hörner ad lib., Baß und Orgel, hg. von Harry Graf, Zürich 1971, Verlag Hug.

Von den sechs Teilen der Vesper erfordern nur der erste und letzte das volle Instrumentarium. In den Innensätzen „tacent“ die Trompeten und Pauken, gelegentlich auch die Oboen. Psalm 109, „Dixit Dominus“, C-Dur, eröffnet das Werk im Geist und mit dem Elan eines sinfonischen Kopfsatzes. Der zweite Satz ist ein eindrucksvolles „Confitebor“ (Psalm 110) in Es-Dur, der dritte ein jubelndes „Beatus vir“ (Psalm 111), G-Dur. Auch Psalm 112, „Laudate pueri“, B-Dur, ist nicht – wie die Tradition der Vesperkomposition vorschreibt – im „stile antico“ gesetzt, sondern ein lyrisches Andante im konzertanten Stil mit diskreten Einwüfen seitens der Soloflöte. Völlig anders ist Psalm 116, „Laudate Dominum“, F-Dur: ein munteres Allegro, das ausschließlich dem Chor vorbehalten ist. Der letzte Satz der Vesper ist das „Magnificat“, das Canticum Mariens (Lukas 1, 46–55), wieder in C-Dur. Ein pathetisches Adagio zitiert zu Beginn im Sopran das psalmodische Incipit des Magnificat im 8. Ton und mündet in ein reges, in seiner Stimmung an das einleitende „Dixit“ anklingendes Allegro con spirito; allerdings wird der Kontrast zwischen Soli und Chor stärker ausgewertet, und behende Geigenfiguren erhellen es noch mehr.

### Aufführungspraktische Hinweise

Im Zuge der Diskussion um historische Instrumente und originale Aufführungspraxis ist es für den Musiker des 20. Jahrhunderts gewiß von Interesse, zu erfahren, mit welcher Besetzung die Kirchenmusik in Salzburg zu Michael Haydns Zeiten musiziert wurde.<sup>9</sup>

Seit dort ab 987 die hohen Würden des Abtes von St. Peter und Erzbischofs von Salzburg nicht mehr in einer Person vereinigt waren, stehen zwei nicht zuletzt auf dem Gebiet der Musik rivalisierende Kirchen nebeneinander – der Dom und die Stiftskirche von St. Peter. Beide hatten in weit zurückreichender Tradition eigene Musiker, der Dom die fürsterzbischöflichen Hofmusiker, St. Peter bescheidenere Kräfte, meistens aus den Reihen der Studenten, die für ihre Dienste nur freie Kost hatten.

Schrieb Haydn ein Werk für die eine Kirche, erklang es kurz darauf auch in der anderen. Nicht selten spielten die Musiker sogar aus dem gleichen Notenmaterial, das Haydn, um unberechtigte Kopien zu vermeiden, nur für einzelne Aufführungen aus der Hand gab. Dennoch war die Art des Musizierens stark verschieden.

Während an St. Peter Chor und Orchester klein waren<sup>10</sup>, war am Dom nicht nur größere Besetzung, sondern vor allem eine grundlegend andere Aufstellung üblich. Die Musiker hatten ihren Platz nicht auf der hinteren Westempore, sondern zwischen der Gemeinde und dem Zelebranten in der Vierung dem Raum, wo Längs- und Querschiff der barocken Basilika sich schneiden. An den vier Pfeilern, über denen sich die

Kuppel wölbt, waren geräumige Emporen angebracht, auf denen die Musiker – außer dem Chor – Platz nahmen. Leopold Mozart hat die Aufführungspraxis im Salzburger Dom genau beschrieben.<sup>11</sup> Danach war der knapp dreißigköpfige Chor zusammen mit einer kleinen Orgel und einem Kontrabaß im Chorraum vor dem Altar postiert, während sich Solosänger und Instrumentalisten auf die beiden Emporen an den vorderen Kuppelpfeilern verteilten. Die linke Empore nahmen die Solisten mit zwei Kontrabassisten und Fagottisten ein. Auf der gegenüberliegenden rechten Seite hatten die Hornisten, Oboisten und zwölf Geiger Platz. Die beiden Emporen der hinteren Kuppelpfeiler waren Trompeten und Pauken vorbehalten. Auf allen vier Emporen standen Orgeln, gespielt wurde aber nur die sog. Hoforgel bei den Solisten, an der der Hoforganist saß, während die kleine Orgel im Chorraum unten, die nur beim Tutti mitspielte, vom Domorganisten versehen wurde.<sup>12</sup>

Die Differenzen in den Aufführungsweisen für beide Kirchen, die jeweils als bekannt gelten dürfen, gehen soweit, daß nicht nur Aufstellung der Musiker und Stärke der Besetzung erheblich abweichen, sondern auch eine ganze Instrumentengruppe nur in einem Fall spielte. Im Dom war die Verstärkung der Chorstimmen Alt, Tenor und Baß durch Posaunen obligatorisch – die Posaunen standen auf der Solistenempore –, in St. Peter verzichtete man auf sie. Desgleichen kennt nur der Dom die Besetzung mit zwei Orgeln, alle anderen Kirchen kamen mit einem Continuo-Instrument aus.<sup>13</sup>

Michael Haydns *Vesperae solennes in C* sind für den Dom geschrieben. Dessen einzigartige Aufführungsbedingungen sind andersorts nicht wiederholbar, ja auch heute in Salzburg nicht, da die Vierungsemporen 1859 bei einem Umbau entfernt wurden. Soll deshalb Haydns Vesperkomposition auch nicht wiederholbar sein? Die Frage nach der Aufführungspraxis schlechthin vergißt allzuleicht ein wichtiges Element früheren Musizierens: die Vielfalt. Schon in Salzburg waren grundverschiedene Aufführungen nebeneinander möglich. Als Komposition haben die *Vesperae solennes* nur eine Gestalt, die uns die Partitur überliefert, als aufführbares Werk sind sie für viele Darstellungen offen.

Verlag und Herausgeber danken allen Helfern und Mitarbeitern an dieser Ausgabe, insbesondere Herrn Dr. Ernst Hintermaier, Salzburg. Der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek, München, der Stiftsbibliothek St. Peter, Salzburg, und der Stiftsbibliothek Kremsmünster, Oberösterreich, die Kopien und Mikrofilmaufnahmen der Quellen zur Verfügung stellten und die Veröffentlichung gestatteten, sei ebenfalls herzlich gedankt.

Altheim, Oberösterreich,  
Sommer 1993

Thomas C. Pumberger

<sup>9</sup> Siehe hierzu M. H. Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, Tutzing 1976 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 24, hg. von Thrasylbulos Georgiades), S. 251–259.

<sup>10</sup> Den Chor bildeten etwa 10 Sänger; Sopran und Alt sangen je drei Knaben, bei den Männerstimmen wechselte die Besetzung zwischen zwei und drei. Nicht größer war das Orchester. An Streichern waren üblich: je ein Pult Geigen (zwei Pulte Primgeigen nur in Ausnahmefällen) und ein Pult Bratschen; Violoncello ist überhaupt nicht belegt, der Violone-Spieler (Kontrabassist) mußte häufig aus der Orgelstimme mitlesen. Bläser waren stets einfach besetzt, ein Continuo-fagott gab es nicht. (Schmid, ebd.)

<sup>11</sup> L. Mozart, a. a. O., S. 183f.

<sup>12</sup> Dementsprechend wurden die Auflagestimmen der Solisten und der ersten Orgel, die den gesamten Notentext enthalten, mit „concerto“ und die der Chorsänger sowie der zweiten Orgel mit „ripieno“ bezeichnet. In den Soloabschnitten setzt „Organo ripieno“ (Chororgel) bis zum Eintritt des Tutti aus, während „Organo concerto“ (Hoforgel) den gesamten Notentext mitspielt.

<sup>13</sup> Die Vermerke „Solo“ und „Tutti“ im System Organo ergeben somit einen weiteren Hinweis, daß das vorliegende Werk für den Salzburger Dom komponiert worden ist.

## Foreword (abridged)

Together with the "Missa" (the Sacrifice of the Mass), the "Officium" (the Divine Office or Canonical Hours) is the most important basic form of the Catholic service. In ancient times Christendom evolved a number of musical-liturgical forms, with vespers – among the hourly services the one with the "most pronouncedly public character" – taking on a particularly ceremonial nature. According to the *Antiphonale Monasticum*, vespers consists of five psalms, the hymnus, the Magnificat, and the Marian Antiphon. The other services of the Officium – Matins, Lauds, Prime, Terce, Sext, None, and Compline – took place either during the night or at times of the day unsuited to the performance of an elaborate musical setting in the 18th century; it was vespers which was given as an afternoon service with music at all noteworthy courts during the baroque era, and the musical setting of vespers attained its final high point at the hands of the Viennese classical composers. After that, influenced by the ideas of the Age of Enlightenment, vespers steadily declined in importance, so that today vesper settings by both baroque and classical masters are to be heard only in church concerts.

The work here published for the first time, the *Vesperae solennes in C major* (MH 321; Klafsky IV:6) was completed by Johann Michael Haydn (1737–1806) on the 22nd July 1782. Its rich "solemnis" scoring (for four-part choir with a quartet of soloists, and an orchestra comprising violins, celli, double bass, two each oboes, bassoons, horns, and trumpets, 3 trombones, timpani, and organ continuo) indicates that this work was composed for an important occasion, probably in connection with the festivities in 1782 (1200th anniversary of the foundation of the diocese of Salzburg by St. Rupert). An important piece of evidence in this respect is to be found in a catalogue of the music owned by Salzburg Cathedral, compiled by Joachim Fuetsch. This pupil of Michael Haydn and later Cathedral director of music entered the present Vespers into his catalogue as follows: "Vesperae I. in C. Solem: con 2 Oboe, 2 Corni o Clarini, cum omnibus Psalmis, compo: pro Solemn: Saeculi Eccl: Metropol: 1782". The accuracy of this statement is scarcely to be doubted; it is confirmed by copied parts used at the first performance, some of which are still preserved in the Salzburg Cathedral archives, and also by the sequence of psalms Nos. 109 ("Dixit"), 110 ("Confitebor"), 111 ("Beatus vir"), 112 ("Laudate pueri"), and 116 ("Laudate Dominum"), which can have been intended only for a church whose Officium liturgy followed the Roman Breviary. It may therefore be accepted as certain that the *Vesperae solennes in C major* by Michael Haydn – like a number of other works, including the *Missa S. Ruperti in C major* ("Jubilee Mass") – was composed to celebrate the 1200th anniversary of the founding of the diocese of Salzburg, and was first performed in Salzburg Cathedral.

In its musical structure this work follows the traditions which governed the composition of vespers during the late 18th century. Like W. A. Mozart, Michael Haydn was compelled when composing either masses or vespers to comply with the demands of his employer Hieronymus Count von Colloredo, Archbishop of Salzburg; he insisted that church music was to be brief and concise. Therefore the five vesper psalms and Magnificat in this work are not – as they would be in Neapolitan compositions – divided according to verses into

self-contained arias, ensembles, or choruses, but are all through-composed. Consequently these Vespers take scarcely any longer to perform than the same text sung to plainsong melodies.

### Practical notes on performance

Authentic performance of a work intended for Salzburg Cathedral presents considerable practical problems to 20th-century musicians. Instead of using the gallery at the western end of the building, the singers and instrumentalists were placed below the cupola, between the congregation and the celebrant. The choir of about thirty faced the altar, while the solo singers and instrumentalists were divided among four spacious galleries built onto the pillars supporting the cupola. Consequently in Salzburg Cathedral the sound emanated from several different sources, not from a single location as in other buildings.

This fact led to constant interplay between "solo" and "tutti," which is clearly indicated in autograph scores of the period. "Solo" signifies the use of the so-called court organ ("Organo concerto") in conjunction with solo singers, also instrumental preludes and interludes. "Tutti" indicates the addition of the choir and choir organ ("Organo ripieno").

The use of two organs was not the only respect in which performances in Salzburg Cathedral differed from those in other buildings. In the Cathedral, for acoustical reasons, it was necessary for the alto, tenor, and bass voices in the choir to be supported, even in passages where the explicit instruction "coll Trombone" is missing from the autograph score.

Now that authentic performance of period music is widely considered to be obligatory, the particular circumstances in which music was presented in Salzburg Cathedral during the late 18th century raise the question whether it is possible for Michael Haydn's *Vesperae* to be performed at all today. However, there is an element of early music making which is all too easily forgotten: diversity. Sets of 18th-century performing parts at St. Peter/Salzburg and Kremsmünster/Upper Austria prove that even in Michael Haydn's time a work could be performed in widely differing ways. A performance of these Vespers may thus be given either in as authentic a manner as possible or, alternatively, in a version employing more moderate orchestral forces (without trombones supporting the choir, solo organ instead of flute).

The publisher and editor wish to thank all those who assisted with the preparation of this edition, especially Dr. Ernst Hintermaier, Salzburg. Our thanks are also extended to the Music Department of the Bavarian State Library, Munich, the Stiftsbibliothek St. Peter, Salzburg, and the Stiftsbibliothek Kremsmünster, Upper Austria, which supplied copies and microfilm of the sources and gave permission for this publication.

Altheim, Upper Austria,  
Summer 1993

Translation: John Coombs

Thomas C. Pumberger

## Avant-propos (abrégé)

L'office (prière des heures) est, après la messe (célébration du sacrifice), la forme fondamentale la plus importante du service religieux de l'église catholique. Dès les premiers temps, la communauté chrétienne a forgé les formes liturgico-musicales spécifiques. Au sein de l'office, les Vêpres devaient posséder le « caractère public le plus puissant » et développèrent ainsi une solennité plus particulière. Selon l'*Antiphonaire Monastique*, elles comprennent cinq psaumes, l'hymne, le Magnificat et une antienne mariale. Les autres parties de l'office, matines, prime, tierce, sexte, none et complies, dans la mesure où elles sont célébrées au cours de la nuit et de la journée, furent moins sollicitées par les compositeurs. A l'époque baroque, la composition de vêpres était destinée au grand office de l'après-midi et fut pratiquée dans toutes les grandes cours. Elle atteignait à l'époque du classicisme viennois un ultime point culminant pour perdre progressivement son importance sous l'influence des Lumières. Aujourd'hui, les Vêpres des maîtres de l'époque baroque ou du classicisme viennois ne sont plus guère données ailleurs que dans le cadre de concerts de musique spirituelle.

Johann Michael Haydn (1737–1806) acheva le 22 juillet 1782 les *Vêpres solennelles en ut majeur* (MH 321/Klafsky IV:6) dont nous proposons ici la première édition. L'œuvre fut composée pour un ensemble imposant: un chœur à quatre voix avec un quatuor de solistes accompagné par un orchestre formé de violons, de violoncelles, d'une contrebasse, de deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes, trois trombones, des timbales et d'un continuo d'orgue. Cela suggère que la composition pourrait avoir été composée à l'occasion des festivités de l'année 1782, célébrant le 1200<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de l'abbaye St-Pierre de Salzbourg par St. Rupert. L'inventaire du fonds musical de la cathédrale de Salzbourg que dressa Joachim Fuetsch – qui fut lui-même l'élève de Michael Haydn avant de devenir maître de la chapelle de la cathédrale – signale en effet au sujet de ces Vêpres: « *Vesperae I. in C Solem: con 2 Oboe, 2 Corni o clarini, cum omnibus Psalmis, compo: pro Solemn: Saeculi Eccl: Metropol: 1782* ». L'exactitude de ces indications ne saurait être mise en doute: on possède en effet des parties séparées provenant du matériel – aujourd'hui conservé parmi les archives musicales de la cathédrale de Salzbourg – qui a servi à la première exécution de l'œuvre; par ailleurs la séquence de psaumes – 109 (« Dixit »), 110 (« Confitebor »), 111 (« Beatus vir »), 112 (« Laudate pueri ») et 116 (« Laudate Dominum ») ne peut avoir été destinée qu'à une église observant une liturgie de l'office réglé selon le bréviaire romain. Nul doute, par conséquent, que les *Vesperae solennes en ut majeur* de Haydn – comme une série d'autres pièces, dont la *Missa S. Ruperti* en ut (« Messe du Jubilé ») – furent composées à l'occasion de la commémoration des 1200 ans du diocèse de Salzbourg et exécutées à la cathédrale.

La structure interne de l'œuvre est conforme aux traditions qui, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'imposaient à la composition de Vêpres. Comme W.A. Mozart, Michael Haydn avait dû prendre en compte les exigences de brièveté et de concentration que le seigneur et archevêque de Salzbourg Hieronymus, comte de Colloredo, avait imposées pour les services religieux du matin et de l'après-midi. Aussi les cinq psaumes de Vêpres et le Magnificat ne sont-ils pas traités verset par

verset sous forme d'airs, d'ensembles ou de chœur – contrairement à l'usage napolitain –, mais composés de manière continue. L'exécution de ces Vêpres ne prend, de ce fait, guère plus de temps qu'une simple psalmodie grégorienne.

### Observations pour l'exécution

La restitution authentique d'une œuvre destinée à la cathédrale de Salzbourg pose plus d'un problème d'exécution pour le musicien du XX<sup>e</sup> siècle. Contrairement à l'usage traditionnel, les membres de la musique de la cathédrale de Salzbourg ne se tenaient pas sur la tribune occidentale, mais entre l'assemblée et l'officiant, sous la coupole. Le chœur, fort d'une trentaine de chanteurs, se trouvait devant l'autel, tandis que les solistes vocaux et les instrumentistes se répartissaient sur les quatre tribunes disposées au pied des piliers de la coupole. C'est dire que le son se déployait à partir de plusieurs points et non pas, comme ailleurs, à partir d'un seul lieu central.

Cette disposition entraînait une alternance constante entre le solo et les tutti que les documents autographes de l'époque consignent soigneusement. L'indication « solo » signifie l'entrée de l'orgue dit « de la cour » (« organo concerto ») associée à des parties vocales solistes et des préludes ou des intermèdes instrumentaux. Les mentions « tutti » signalent l'introduction des voix du chœur et de l'orgue de chœur (« organo ripieno »).

L'utilisation de deux orgues ne constituait pas la seule différence par rapport aux conditions d'exécution offertes par d'autres églises. Pour des raisons acoustiques, il était nécessaire de renforcer les parties d'alto, de ténor et de basse du chœur, même lorsque le document autographe ne fait pas apparaître la mention « coll Trombone ».

Pour toutes ces raisons, de nos jours, où la restitution historique est érigée en doctrine, les conditions d'exécution qui furent autrefois celles de la cathédrale de Salzbourg posent aujourd'hui la question de la possibilité même de l'exécution des *Vêpres* de Haydn. Ce faisant, on oublie trop souvent un élément important de la pratique musicale de ce temps, à savoir sa diversité. Les parties isolées conservées dans les abbayes de St-Pierre à Salzbourg et de Kremsmünster en Haute Autriche, indiquent qu'il y avait, à l'époque, de multiples possibilités d'exécution, très différentes les unes des autres. Pour la réalisation des compositions des *Vêpres* de Haydn, il est possible de choisir entre une version aussi authentique que possible et une version avec une instrumentation plus légère (sans les trombones qui renforcent le chœur, et avec orgue solo à la place de la flûte).

Les remerciements d'éditeur et de la maison d'édition vont à ceux qui ont contribué à la naissance de la présente édition, particulièrement à Monsieur le Dr. Ernst Hintermaier, Salzbourg. Nous remercions également le Département de la Musique de la Bayerische Staatsbibliothek, Munich, le Stiftsbibliothek de St-Pierre à Salzbourg et le Stiftsbibliothek de Kremsmünster en Haute Autriche qui ont mis les sources à notre disposition et qui en ont autorisé la publication.

Altheim (Autriche), été 1993  
Traduction: Christian Meyer

Thomas C. Pumberger

## Gesungene Texte

### **Dixit Dominus**, Psalm 109 (110)

Der Herr sprach zu meinem Herrn: „Setze dich zu meiner Rechten, bis ich deine Feinde zum Schemel deiner Füße lege.“

Der Herr wird das Zepter deines Reiches senden aus Zion: „Herrsche unter deinen Feinden!“

Nach deinem Sieg wird dir dein Volk willig opfern in heiligem Schmuck. Deine Kinder werden dir geboren wie der Tau aus der Morgenröte.

Der Herr hat geschworen, und es wird ihn nicht gereuen: „Du bist ein Priester ewiglich nach der Weise Melchisedeks.“

Der Herr zu deiner Rechten wird zerschmettern die Könige am Tage seines Zorns;

er wird richten unter den Heiden; er wird ein großes Schlagen unter ihnen tun; er wird zerschmettern das Haupt über große Lande.

Er wird trinken vom Bach auf dem Wege; darum wird er das Haupt emporheben.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem heiligen Geiste, wie es war im Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

### **Confitebor**, Psalm 110 (111)

Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen im Rat der Frommen und in der Gemeinde.

Groß sind die Werke des Herrn; wer ihrer achtet, der hat eitel Lust daran.

Was er ordnet, das ist löblich und herrlich; und seine Gerechtigkeit bleibt ewiglich.

Er hat ein Gedächtnis gestiftet seiner Wunder, der gnädige und barmherzige Herr.

Er gibt Speise denen, die ihn fürchten; er gedenkt ewiglich an seinen Bund.

Er läßt verkündigen seine gewaltigen Taten seinem Volk, daß er ihnen gebe das Erbe der Heiden.

Die Werke seiner Hände sind Wahrheit und Recht; alle seine Gebote sind rechtschaffen.

Sie werden erhalten immer und ewiglich und geschehen treulich und redlich.

Er sendet eine Erlösung seinem Volk; er verheißt, daß sein Bund ewiglich bleiben soll. Heilig und hehr ist sein Name.

Die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang. Das ist eine feine Klugheit, wer darnach tut; des Lob bleibt ewiglich.

Ehre sei dem Vater ....

### **Beatus vir**, Psalm 111 (112)

Wohl dem, der den Herrn fürchtet, der große Lust hat zu seinen Geboten!

Des Same wird gewaltig sein auf Erden; das Geschlecht der Frommen wird gesegnet sein.

Reichtum und die Fülle wird in ihrem Hause sein, und ihre Gerechtigkeit bleibt ewiglich.

Den Frommen geht das Licht auf in der Finsternis von dem Gnädigen, Barmherzigen und Gerechten.

Wohl dem, der barmherzig ist und gerne leihet und richtet seine Sachen aus, daß er niemand unrecht tue!

Denn er wird ewiglich bleiben; des Gerechten wird nimmermehr vergessen.

Wenn eine Plage kommen will, so fürchtet er sich nicht; sein Herz hofft unverzagt auf den Herrn.

Sein Herz ist getrost und fürchtet sich nicht, bis er seine Lust an seinen Feinden sieht.

Er streut aus und gibt den Armen; seine Gerechtigkeit bleibt ewiglich, sein Horn wird erhöht mit Ehren.

Der Gottlose wird's sehen, und es wird ihn verdrießen; seine Zähne wird er zusammenbeißen und vergehen. Denn was die Gottlosen gerne wollten, das ist verloren.

Ehre sei dem Vater ....

### **Laudate pueri**, Psalm 112 (113)

Lobet, ihr Knechte, des Herrn, lobet den Namen des Herrn! Gelobet sei des Herrn Name von nun an bis in Ewigkeit!

Vom Ausgang der Sonne bis zu ihrem Niedergang sei gelobet der Name des Herrn!

Der Herr ist hoch über alle Heiden; seine Ehre geht, soweit der Himmel ist.

Wer ist wie der Herr, unser Gott? der sich so hoch gesetzt hat und auf das Niedrige sieht im Himmel und auf Erden;

der den Geringen aufrichtet aus dem Staube und erhöht den Armen aus dem Kot,

daß er ihn setze neben die Fürsten, neben die Fürsten seines Volks;

der die Unfruchtbare im Hause wohnen macht, daß sie eine fröhliche Kindermutter wird.

Ehre sei dem Vater ....

### **Laudate Dominum**, Psalm 116 (117)

Lobet den Herrn, alle Heiden; preiset ihn, alle Völker!

Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit. Ehre sei dem Vater ....

### **Magnificat**, Lukas 1, 46–55

Meine Seele erhebet den Herrn,

und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilands;

denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen. Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle KindsKinder;

denn er hat große Dinge an mir getan, der da mächtig ist und des Name heilig ist.

Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für bei denen, die ihn fürchten.

Er übet Gewalt mit seinem Arm und zerstreuet, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn.

Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl und erhebt die Niedrigen. Die Hungrigen füllet er mit Gütern und läßt die Reichen leer.

Er denket der Barmherzigkeit und hilft

seinem Diener Israel auf,

wie er geredet hat unsern Vätern, Abraham und seinem Samen ewiglich.

Ehre sei dem Vater ....

*Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Nach dem 1912 vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuß genehmigten Text. Stuttgart o. J., Privilegierte Württembergische Bibelanstalt.*

## The Sung Texts

### **Dixit Dominus**, Psalm 109 (110)

The Lord says to my lord: "Sit at my right hand, till I make your enemies your footstool."

The Lord sends forth from Zion your mighty scepter. Rule in the midst of your foes!

Your people will offer themselves freely on the day you lead your host upon the holy mountains. From the womb of the morning like dew your youth will come to you.

The Lord has sworn and will not change his mind, "You are a priest for ever after the order of Melchizedek."

The Lord is at your right hand; he will shatter kings on the day of his wrath.

He will execute judgment among the nations, filling them with corpses; he will shatter chiefs over the wide earth.

He will drink from the brook by the way; therefore he will lift up his head.

Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit. As it was in the beginning, is now, and ever shall be, world without end. Amen.

### **Confitebor**, Psalm 110 (111)

I will give thanks to the Lord with my whole heart, in the company of the upright, in the congregation.

Great are the works of the Lord, studied by all who have pleasure in them.

Full of honor and majesty is his work, and his righteousness endures for ever.

He has caused his wonderful works to be remembered; the Lord is gracious and merciful.

He provides food for those who fear him; he is ever mindful of his covenant.

He has shown his people the power of his works, in giving them the heritage of the nations.

The works of his hands are faithful and just; all his precepts are trustworthy,

they are established for ever and ever, to be performed with faithfulness and uprightness.

He sent redemption to his people; he has commanded his covenant for ever. Holy and terrible is his name!

The fear of the Lord is the beginning of wisdom; a good understanding have all those who practice it. His praise endures for ever!

Glory be to the Father ....

### **Beatus vir**, Psalm 111 (112)

Blessed is the man who fears the Lord, who greatly delights in his commandments!

His descendants will be mighty in the land; the generation of the upright will be blessed.

Wealth and riches are in his house; and his righteousness endures for ever.

Light rises in the darkness for the upright; the Lord is gracious, merciful, and righteous.

It is well with the man who deals generously and lends, who conducts his affairs with justice.

For the righteous will never be moved; he will be remembered for ever.

He is not afraid of evil tidings; his heart is firm, trusting in the Lord.

His heart is steady, he will not be afraid, until he sees his desire on his adversaries.

He has distributed freely, he has given to the poor; his righteousness endures for ever; his horn is exalted in honor.

The wicked man sees it and is angry; he gnashes his teeth and melts away; the desire of the wicked man comes to nought.

Glory be to the Father ....

### **Laudate pueri**, Psalm 112 (113)

Praise, O servants of the Lord, praise the name of the Lord! Blessed be the name of the Lord from this time forth and for evermore!

From the rising of the sun to its setting the name of the Lord is to be praised!

The Lord is high above all nations, and his glory above the heavens!

Who is like the Lord our God, who is seated on high, who looks far down upon the heavens and the earth?

He raises the poor from the dust, and lifts the needy from the ash heap,

to make them sit with princes, with the princes of his people. He gives the barren woman a home, making her the joyous mother of children.

Glory be to the Father ....

### **Laudate Dominum**, Psalm 116 (117)

Praise the Lord, all nations! Extol him, all peoples!

For great is his steadfast love toward us; and the faithfulness of the Lord endures for ever.

Glory be to the Father ....

### **Magnificat**, Luke 1, 46–55

My soul magnifies the Lord,

and my spirit rejoices in God my Savior,

for he has regarded the low estate of his handmaiden. For behold, henceforth all generations will call me blessed;

for he who is mighty has done great things for me, and holy is his name.

And his mercy is on those who fear him from generation to generation.

He has shown strength with his arm, he has scattered the proud in the imagination of their hearts,

he has put down the mighty from their thrones, and exalted those of low degree;

he has filled the hungry with good things, and the rich he has sent empty away.

He has helped his servant Israel, in remembrance of his mercy,

as he spoke to our fathers, to Abraham and to his posterity for ever.

Glory be to the Father ....

*Revised Standard Version of the Bible, 1946, 1952, 1971, Division of Christian Education of the National Council of the Churches of Christ in the USA. Used by permission.*

## Les Textes chantés

### **Dixit Dominus**, psaume 109 (110)

Parole de l'Éternel à mon Seigneur: Assieds-toi à ma droite, jusqu'à ce que je fasse de tes ennemis ton marchepied.

L'Éternel étendra de Sion le sceptre de ta puissance: Domine au milieu de tes ennemis!

Ton peuple est plein d'ardeur, quand tu rassembles ton armée; avec des ornements sacrés, du sein de l'aurore ta jeunesse vient à toi comme une rosée.

L'Éternel l'a juré, et il ne s'en repentira point: Tu es sacrificateur pour toujours, à la manière de Melchisédek.

Le Seigneur, à ta droite, brise des rois au jour de sa colère. Il exerce la justice parmi les nations: tout est plein de cadavres; il brise des têtes sur toute l'étendue du pays.

Il boit au torrent pendant la marche: C'est pourquoi il relève la tête.

A Dieu le Père soit la gloire, au Fils, ressuscité des morts, ainsi qu'au Consolateur, dans les siècles des siècles. Amen.

### **Confitebor**, psaume 110 (111)

Je louerai l'Éternel de tout mon cœur, dans la réunion des hommes droits et dans l'assemblée.

Les œuvres de l'Éternel sont grandes, recherchées par tous ceux qui les aiment.

Son œuvre n'est que splendeur et magnificence. Et sa justice subsiste à jamais.

Il a laissé la mémoire de ses prodiges, l'Éternel miséricordieux et compatissant.

Il a donné de la nourriture à ceux qui le craignent; il se souvient toujours de son alliance.

Il a manifesté à son peuple la puissance de ses œuvres, en lui livrant l'héritage des nations.

Les œuvres de ses mains sont fidélité et justice; toutes ses ordonnances sont véritables, affermies pour l'éternité, faites avec fidélité et droiture.

Il a envoyé la délivrance à son peuple, il a établi pour toujours son alliance: Son nom est saint et redoutable.

La crainte de l'Éternel est le commencement de la sagesse; tous ceux qui l'observent ont une raison saine. Sa gloire subsiste à jamais.

A Dieu la Père ....

### **Beatus vir**, psaume 111 (112)

Heureux l'homme qui craint l'Éternel, qui trouve un grand plaisir à ses commandements.

Sa postérité sera puissante sur la terre, la génération des hommes droits sera bénie.

Il a dans sa maison bien-être et richesse, et sa justice subsiste à jamais.

La lumière se lève dans les ténèbres pour les hommes droits, pour celui qui est miséricordieux, compatissant et juste.

Heureux l'homme qui exerce la miséricorde et qui prête, qui règle ses actions d'après la justice!

Car il ne chancelle jamais; la mémoire du juste dure toujours. Il ne craint point les mauvaises nouvelles; son cœur est ferme, confiant en l'Éternel.

Son cœur est affermi; il n'a point de crainte, jusqu'à ce qu'il mette son plaisir à regarder ses adversaires.

Il fait des largesses, il donne aux indigents; sa justice subsiste à jamais; sa tête s'élève avec gloire.

Le méchant le voit et s'irrite, il grince les dents et se consume, les désirs des méchants périssent.

A Dieu la Père ....

### **Laudate pueri**, psaume 112 (113)

Serviteurs de l'Éternel, louez, louez le nom de l'Éternel!

Que le nom de l'Éternel soit béni, dès maintenant et à jamais! Du lever du soleil jusqu'à son couchant, que le nom de l'Éternel soit célébré!

L'Éternel est élevé au-dessus de toutes les nations, sa gloire est au-dessus des cieux.

Qui est semblable à l'Éternel, notre Dieu? Il a sa demeure en haut;

Il abaisse les regards sur les cieux et sur la terre.

De la poussière il retire le pauvre, du fumier il relève l'indigent, pour les faire asseoir avec les grands, avec les grands de son peuple.

Il donne une maison à celle qui était stérile, il en fait une mère joyeuse au milieu de ses enfants.

A Dieu la Père ... .

### **Laudate Dominum**, psaume 116 (117)

Louez l'Éternel, vous toutes les nations, célébrez-le, vous tous les peuples!

Car sa bonté pour nous est grande, et sa fidélité dure à toujours.

A Dieu la Père ....

### **Magnificat**, Luc 1, 46-55

Mon âme exalte le Seigneur, exulte mon esprit en Dieu, mon Sauveur!

Il s'est penché sur son humble servante; désormais, tous les âges me diront bienheureuse.

Le Puissant fit pour moi des merveilles; Saint est son nom! Son amour s'étend d'âge en âge, sur ceux qui le craignent.

Déployant la force de son bras, il disperse les superbes.

Il renverse les puissants de leurs trônes, il élève les humbles. Il comble de biens les affamés, renvoie les riches les mains vides.

Il relève Israël, son serviteur, il se souvient de son amour, de la promesse faite à nos pères, en faveur d'Abraham et de sa race, à jamais.

A Dieu la Père ....

Louis Segond, *La Sainte Bible*, 1/1910.

# Vesperae solennes

MH 321 (1782)

## 1. Dixit Dominus (Psalm 109)

Michael Haydn

1737–1806

**Allegro aperto**

Oboe I

Oboe II

Fagotti *col Basso (vgl. Vorwort)*

Corno I in Do  
Corno II in Do

Clarino I in Do  
Clarino II in Do

Timpani in c - G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto / Trombe (vgl. V.)

Tenore

Basso / Trombone

*Di Tutti* *Di Tutti* *Di Tutti*

Do - mi - nus Do - - mi - no me - o : se - de a dextris

Do - mi - nus Do - - mi - no me - o : se - de a dextris

Di - - xit Do - - mi - nus Do - - mi - no me - o : se - de a dextris

Di - - xit Do - mi - nus Do - - mi - no me - o : se - de a dextris

**Allegro aperto**

Organo

Violone (Violoncello e Contrabbasso)

\* Zur Bedeutung von *Tutti* und *Solo* im System Organo, vgl. Vorwort.

© 1988/1994 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 50.348

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

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

edited by  
Thomas C. Pumberger

6  
me - is, se - de a dex - tris me - is, do - - nec po - nam i - ni -

me - is, do - - nec po - nam i - ni -

8  
de a dex - tris me - is, do - - nec po - nam i - ni -

me - is, se - de a dex - tris me - is, do - - nec po - nam i - ni -

6  
4 5 = 7 [—] [—] 9 8 1 1 1 [—] 6 [—] 6 [—] 7 [—] 1 [—]



15

Canis

15

lum pe - dum tu - o - - - - -

lum pe - dum tu - o - - - - -

bel - - - - - lum pe - dum tu - o - - - - -

sca - - - - - bel - - - - - lum pe - dum tu - o - - - - -

15

19

19

*rum.*

*m.*

*rum.*

19

*Solo*

6

6 [ ] [ ]

24

Canus

24

*Solo*

quam vir - tu - tu - ae e - mit - tet Do - - mi - nus ex

am vir tu - - - tis - tu - ae e - mit - tet Do - - mi - nus ex

24

*p*

6 5 6 6 5 6 8 [-] [5]

4 3 4 3 4 6 [-] [5]

29

29

Si - on, do - mi - na - re, do - mi - na - re in

do - mi - na - re, do - mi - na - re in

do - mi - na - re

do - mi - na - re

*Tutti* *Solo* *Tutti* *Solo* *Tutti* *Tutti*

29

9 8 8 [-] 7 9 8 6 5 6 6

4 3 6 [5] 4 3 4 3 6

*f* *p* *f* *P*

34

34

*Tutti* me-di-o i-ni-co-rum tu-rum. *Solo* Te - - - -

*Tutti* mi-co-rum tu-o-rum. *Solo* Te - - - -

*Tutti* i-ni-co-rum tu-o-rum.

i-ni-mi-co-rum tu-o-rum.

34

*f Tutti*

6 6 UNISONO

38

*p*

38

- cum prin - in di - e vir - tu - ae in splen - do - ri - bus san -

ei - pi - u in di - e vir - tu - tis tu - ae in splen - do - ri - bus san -

38

*P Solo*

10 [-] 9 [-] 8 [-] 7 [-] 6 [-] # 8 7 6 [-] 5 6 [-] 6 7 #

8 [-] 7 [-] 6 [-] 5 [-] # 6 5 4 [-] 3 6 [-] 6 7 #

*P*

43

43

cto - rum,                      u - te - ro                      an - te lu - ci - fe - rum,

cto                                      u - te - ro                      an - te lu - ci - fe - rum,

43

3                      7 # [ ]                      6                      7 # [ ]

48

48

an - te lu fe - rum ge - ni - ti te. *Tutti* Ju - ra -

si - fe - rum ge - - - nu - i te. *Tutti* Ju - ra -

*Tutti* Ju - ra -

*Tutti* Ju - ra -

Ju - ra -

48

3 4/2 [-] 5/3 6 [-] 6/4 [-] 5/4 [-] 6

53

53

--- vit --- non, non poe-ni-te-bit e - um, non,

--- Do-mi-ni --- non, non poeni-te-bit e - um, non,

8 --- vit --- mi-nus et non, non poeni-te-bit e - um, non,

--- vit --- Do-mi-nus et non, non poeni-te-bit e - um, non,

53

6 [ ] 6/5 [ ] 6/4 [ ] 7/5 [ ] 6/4 [ ] 5/3 [ ] 9/4 [ ] 8/3 [ ]

58

non poe-ni- te-bit e- um: tu es sa- cer- dos in ae- ter - - - - -

tu es sa- cer- dos in ae- ter - - - - -

tu es sa- cer- dos in ae- ter - - - - -

non poeni- te-bit e- um: tu es sa- cer- dos in ae- ter - - - - -

58

5 [ ] 6 5 [ ] 6 [ ] 7 #

63

63

num or - - di - nem se - dech, se - cun - - dum or - di - nem

ni se - cun or - - di - nem Mel - chi - - se - dech, se - cun - - dum or - di - nem

8 se - cun - dum or - - di - nem Mel - chi - - se - dech, se - cun - - dum or - di -

num secundum or - - di - nem Mel - chi - - se - dech, se - cun - - dum or - di -

63

7 # [-]

5/4 [-] 6/4

68

68

Mel-chi - -  
dech

Melchi - dech.

nem Melchi - - se - dech.

68

Solo

6/5 4 [-] # [-] 6 6 [-] [7 # [-]] [6] 6/5 #

73

73

Do - - - ni - nus a - - dex - - - tris - - tu - is,  
Do - - - mi - nus a - - dex - - - tris - -

73

6 b      7 b      [-]      b7      [-]

78

78

*Tutti*

con -

tu - is, a dex - tris tu - - - is, Do - - - mi - nus,

tu - is, a dex - tris tu - - - is, Do - - - mi - nus,

78

*f Tutti*

[ - 6 - ] [ - 6 - ] [ - ] 6 4 b7 6

83

83

fre - git *Tutti* - rae su - ae, con - fre - git in di - e i - rae, i - rae su - ae

*Tutti* in di - e i - rae su - ae con - fre - git, confre -

8 con - fre - git in di - e i - rae su - ae con - fre - git, confre -

*Tutti* con - fre - git in di - e i - rae su - ae con - fre - git, confre -

83

4/2 [ ] 6 [ ] 8 [-]

88

88

re - - - - ges.

in d i - rae, in di-e i - rae, i - rae su-ae re - ges.

git, in di-e i - rae, in di-ae i - rae, i - rae su-ae re - ges. Ju - - - -

88

# [#3 3 3 3] 6 6 [#3 3 3 3] 6 6 6 6 6 5 #5

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical score for the second system with lyrics. The lyrics are: *Ju - - - - - di - - - - - ca - bit in na-ti - o - ni - bus, in na - ti - o - - - ni -*

Musical score for the third system with figured bass notation. The figures are: 6 [-] 6 5 4 3 6 [-] [6]

98

98

ca - na-ti - o - ni - bus, in na - - ti - o - - ni -

ni - bus, in na - - ti - o - ni - bus, ju - di - ca - - bit in na - ti -

bus, — ju - di - ca - - - - bit in na - ti -

98

4 3 6 6 9 8 6 [-] [6]  
4 3

103

103

o-ni-bus im-ple-bit ru-i-nas, im-ple-bit ru-i-nas, con-quas-

bus - ple-u-i-nas, im-ple-bit ru-i-nas, con-quas-

8 us e-bit ru-i-nas, im-ple-bit ru-i-nas, con-quas-

o-ni-bus im-ple-bit ru-i-nas, im-ple-bit ru-i-nas, con-quas-

103

6 5  
4 3

3 #

108

108

sa - - bit, con-*quas*-sa - bit, con - - *quas*-sa-bit ca - pi-ta in

sa - - bit, con-*quas*-sa - bit, con - - *quas*-sa-bit ca - pi-ta in

sa - - bit, con-*quas*-sa - bit, con - - *quas*-sa-bit ca - pi-ta in

sa - - bit, con-*quas*-sa - bit, con - - *quas*-sa-bit ca - pi-ta in

108

112

112

ter - ra mul - - - rum, mul - to - - - rum.

te - - - to - rum, mul - to - - - rum.

ra mul - to - - - rum, mul - to - - - rum.

ter - ra mul - to - - - rum, mul - to - - - rum.

112

*Solo*

$\frac{6}{5}$  3  $\frac{6}{5} [-]$  4  $[-]$  3  $[-]$  6

116

This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is a treble clef with a melodic line starting on a half note, followed by quarter notes and eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a similar melodic line. Both staves have a common time signature and a key signature of one flat. The music is written in a standard staff format with a brace on the left.

This system contains the next two staves of the musical score. The top staff continues the melodic line from the previous system. The bottom staff provides accompaniment with a steady eighth-note pattern. The notation includes various note values and rests.

116

This system contains the next two staves of the musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom staff provides accompaniment. The notation includes various note values and rests.

116

This system contains the final two staves of the musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom staff provides accompaniment. The notation includes various note values and rests. At the end of the system, there are fingerings: '6' and '4' in the bass clef, and '5' and '3' in the treble clef.

121

121

*Solo*

De tor - vi - a, in a bi - bet,

*Solo*

te in vi - - a, in vi - - a bi - bet,

*f*

e tor - te in vi - a, in vi - a bi - bet,

*f*

De tor - ren - te in vi - a, in vi - a bi - bet,

121

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

127 [tr]

[tr]

*p*

*tr*

*p*

127

*p* e-a ta - - bit, ex - al -

*p* pte - a ex - al - ta - - bit, ex - al -

*p* pte - re-a ex - al - ta - - bit, ex - al -

pro - pte - re-a ex - al - ta - - bit,

127

*p*

9/4 8/3 [b7] 6/4 = 6/4 b7/[5] = [-]

*p*

132

132

ta - - - bit *Tutti* Glo - ri - a Pa - - tri,

ta - - - bit ca - put. *Tutti* Glo - ri - a Pa - - tri,

8 - - - bit ca - put. *Tutti* Glo - ri - a Pa - - tri,

ex - al - ta - - - - bit ca - put. Glo - ri - a Pa - - tri,

132

6 5 7 6 5

7 2 [-] 3

glo - - ri - a, glo - - ri - a, glo - ri - a, et Spi - ri - tu - i

Fi - li - o, glo - - ri - a, glo - ri - a, et Spi - ri - tu - i

- - ri - o, Fi - li - o, glo - - ri - a, glo - ri - a, et Spi - ri - tu - i

glo - ri - a Fi - li - o, glo - - ri - a, glo - ri - a, et Spi - ri - tu - i

143

143

San - cto, - - - cut in prin - ci - pi-o et nunc et

So - si - - - cut e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et

8 cto, si - - - cut e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et

San - cto, si - - - cut e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et

143

9 8 1 1 1 [-] 6 6 7 1 - [-] 5 [-]

4 3 4 4+ 5

147

147

*Sem-per* *et* *in* *in* *sae - - - - cu -*  
*et* *sae - - - - cu -*  
*sem-per* *et*  
*sem per* *et*

147

151

151

la sae - cu - lum. A - men.

la sae - cu - lum. A - men.

8 sae - cu - la sae - cu - lo - - rum. A - men.

in sae - cu - la sae - cu - lo - - rum. A - men.

151

7 [ — ] 6 [ - ] 6/4 [ — ] 5/3 6

155

155

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

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

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

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

155

160

160

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

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

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

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

160

164

164

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

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

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

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

164

6 5  
4 [-] 3

## 2. Confitebor (Psalm 110)

**Allegro non troppo**

Oboe I

Oboe II

Fagotti

Corno I in Mi-b/Es  
Corno II in Mi-b/Es

Clarino I in Do  
Clarino II in Do

Timpani in c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto Trombone

Tenore Trombone

Basso Trombone basso

Con - fi - te -- bor ti -- bi Do - mine in to - to cor - - de

**Allegro non troppo**

Organo

Violone  
(Violoncello e  
Contrabbasso)

*Solo*

6 7 7    5 9 8/3    6 4 2 6    [6 7] - 6



8

*CANTATA*

*Tromb.*

*Tromb.*

*Tromb.*

*Ma - gna, ma - gna o - - - pe - ra*

*Tutti*

6 5 7 [6]  
4 4

6 9 8  
4 3 4 6 6 6 5 4

6 5 [-] 7  
4 4 3

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical score for the third system with lyrics and instrument markings.

ex-qui - ta in o - mnes vo-lun-ta-tes e-jus.  
 ta in o - mnes vo-lun-ta-tes e-jus. Tromb.  
 ex-qui - si - ta in o - mnes vo-lun-ta-tes e-jus. Tromb.  
 Do - mi - ni, ex-qui - si - ta in o - mnes vo-lun-ta-tes e-jus, Tromb. Con-fes - si-o et

Musical score for the fourth system with guitar chords.

b6 [-] 6 [-] [5] 2 [-] 6 [-] 8 7 6 5 6  
 4 [-] [3] 6 [-] 6 [5] 4 3 5

16

16

et jus - ti - ti - a e - jus  
 et jus - ti - ti - a e - - jus  
 et jus - ti - ti - a e - jus

16

— ma - gni - fi - cen - ti - a o - pus e - - jus, et jus - ti - ti - a e - jus

6 7 6 5  
4 7 4 4

6 [-] 4/2 [-] 6 [-] 4/6 [-]

\*In den Quellen

ma - in culum sae-cu-li.

ma - - - - - culum sae-cu-li.

in saeculum sae-cu-li.

ma - - - - - net in saeculum saeculi.

*Solo*



27

27

cors se - - tor Do - - mi - nus. Solo

cors et - - tor Do - - mi - nus. E - - - scam de - dit

se - ra - - tor Do - mi - nus.

cors et mi - - se - ra - - tor Do - - mi - nus.

27

= [=] 7 6 4 [=] 9 8 [-] 7 6 6 6 6 6 6 7 6 6

31

men-tibus se - se - ri - cors et mi - se - ra - - tor Do - - mi -  
 Mi - - - se - - ri - cors et mi - - se - ra - tor Do - - mi -  
 Mi - - - se - - ri - cors et mi - - se - ra - - tor Do - - mi -

[7] 4 3 - 6 [ ] 5 [ ] - [ ] b7 6 [ ] 9 8 [ ] 7 6

35

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f*

35

*rit* in saeculum testa - men - ti, tes - ta - men - - ti su - i.

*rit* in saeculum testa - men - ti, tes - ta - men - - ti su - i.

35

*f Solo* *p* *f* *p* *f*

$\frac{4}{6}$  6 7  $\frac{4}{2}$  6 6 7 -  $\frac{4}{b} = b7$  - [ ]  $\frac{6}{4} \frac{4}{2}$

*f* *p* *f* *p* *f*

First system of musical notation, including piano and bass staves. Dynamics include *p* and *f*.

Second system of musical notation, including piano and bass staves. Dynamics include *p*.

Third system featuring vocal lines and piano accompaniment. Includes lyrics: "et mi - - se - ra - - tor Do - - mi - nus." and "et mi - - se - ra - - tor Do - - mi - nus. Vir - tu - -". Performance markings include *Tutti* and *Solo*.

Mi - - - se - - m - cors et mi - - se - ra - - tor Do - - mi - nus.

Fourth system of musical notation, including piano and bass staves. Dynamics include *p* and *f*. Includes guitar chord diagrams: 6 [—], 6/5 [—], h [—], h [—], 7/9, 6/4 [—], b9/7, 8/6, =, 7/5.



47

he-re-di-ta-tem gen-ti-um, o - - - pera ma - nuum e - - - jus ve - - ri-tas et

he-re-di-ta-tem gen-ti-um, o - - - pera ma - nuum e - - - jus ve - - ri-tas

he-re-di-ta-tem gen-ti-um o - - - pera ma - nuum e - - - jus ve - - ri-tas

he-re-di-ta - - tem gen - ti-um o - - - pera ma - - nuum e - - - jus ve - - ritas

47

[ - ] 6 4/4 [ - ] b7 [ - ] [ b5 ] 6 [ - ] b5 - 5 6 [ - ] b5 6 [ - ] 5 6 [ - ]

et ju-di-ci-um

Fi-de-

*Solo*

*p*

*Solo*

*p*

[b]6 5/3    46    6    6    6 5/3    b7 [b6]    [b5]    6    b4 3    6    6    6 5/3    4 3

*p*

55

55

man-da - - ta e - - - jus, con-fir-ma - - ta in saeculum

55

6 [-] 6 [-]      6 [-] 6 [-]      6 [-] 4 3      4 [-] 6 5 7

8 7 6 5      6 5 4 3

fa - - - cta in ve-ri-ta - - - te et ae-qui-ta - - - te.

8 7 6 5 [6] b5 [—] b7 6 [-] 6 6 5 4 6 6 5 4 6 6 3 4 3 6

63

63

Re-demp - ti - o - nem misit po - - - pu - lo su - - -

63

$\begin{matrix} b5 \\ 4 \end{matrix} \begin{matrix} 3 \\ 3 \end{matrix} = [b6] = 3 \begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix} \begin{matrix} 7 \\ 4 \end{matrix} \quad [6] \begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix} \begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix} \quad [46] \quad [9] \begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix} \begin{matrix} 3 \\ 3 \end{matrix} \begin{matrix} b6 \\ 5 \end{matrix} \begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix} \begin{matrix} - \\ 3 \end{matrix} = [-] \quad b7 \begin{matrix} 6 \\ 6 \end{matrix} [-] \begin{matrix} 7 \\ 4 \end{matrix} \quad 9 \begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix} = 5 -$

Musical score for measures 64-66, piano part. The score is written in treble and bass clefs. It features dynamic markings *f* and *p*. The bass line has a *fz* marking at the beginning of measure 64.

Musical score for measures 64-66, vocal part. The score is written in treble clef. It features dynamic markings *f* and *p*. The vocal line is mostly rests in measures 64 and 65, with notes in measure 66.

Musical score for measures 67-69, piano part. The score is written in treble and bass clefs. It features dynamic markings *fz* and *p*. The bass line has a *fz* marking at the beginning of measure 67.

Musical score for measures 67-69, vocal part with lyrics. The score is written in treble clef. It features dynamic markings *fz* and *p*. The lyrics are: "o, man-da - - vit in ae - ter - - - num te - sta - men - tum su - - um. San - - ctum". The word "Tutti" is written above the vocal line in measure 69.

Musical score for measures 67-69, piano part with figured bass. The score is written in treble and bass clefs. It features dynamic markings *fz* and *p*. The bass line has a *fz* marking at the beginning of measure 67. Figured bass notation is present in the bass line: ♭ [ ] 5 [ ] 6 5 [ ] 7 ♭ [ ] 6 6 5 4 ♭.

71

*p* *f* *ff* *f* *p*

*p* *f* *ff* *f* *p*

71

*Tromb.* *ff* *Tromb.* *ff* *Tromb.* *ff* *Tromb.* *ff*

ter-ri-  
bi-le,

et ter-ri-bi-le, *ff*

et ter-ri-bi-le no-men e-jus. J-ni-tium sa-pi-

et ter-ri-bi-le no-men e-jus. J-ni-tium sa-pi-

et ter-ri-bi-le no-men e-jus. J-ni-tium sa-pi-

et terri-bile nomen e-jus. J-ni-tium sa-pi-

71

*f* *f* *f* *f*

$\frac{6}{5}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{2}$

*f* *p*

75  
*f p f p f p f p f p fp fp fp fp f*

75  
*f p f p f p f p f p fp fp fp fp f*

en-ti-ae mor ni, ti - - - mor, ti - mor Do - - mi-ni.  
 mor ni, ti - - - mor, ti - mor Do - - mi-ni.  
 en-ti-ae ti mor Do-mi-ni, ti - - - mor, ti - mor Do - - mi-ni,  
 en-ti-ae ti - - mor Do-mi-ni, ti - - - mor, ti - mor Do - - mi-ni.

75  
*f p fp fp fp fp fp fp fp fp f Solo*

6 [—]  $\frac{4}{2}$  [—] 6 [—]  $b6$  [—]  $\frac{4}{3}$  [—] 6 [—]  $\frac{4}{5}$  [—]  $\frac{4}{4}$  [—]  $\frac{5}{\#}$  [—]

*f p f p f p f p f p fp fp fp fp f*

79

79

*Solo*

*Solo*

*Solo*

*Solo*

Jn -- tel-ec - tus bo - nus o -

Jn -- tel-ec - tus bo - nus o -

Jn -- te-ec - tus bo - - nus o -

*Solo*

Jn -- te-ec - tus bo - - nus o -

79

*p*

*p*

6 6 [6] 7 6 5 6 5 6 5

3 # 3 4 3 5 [6] [4] 4 4 [6] # 6 b 5

83

--- mi - ci - ti - bus e - um, lau - da - ti - o e - - jus - ma - - - - -

- mni - bus ti - bus e - um, lau - da - ti - o e - - - jus

mi - ci - en - ti - bus e - um, lau - da - ti - o e - jus

--- mni - bus fa - ci - en - ti - bus e - um, lau - da - - - ti - o e - - - - jus

83

7 [-] [-] [6/5] [9 8 / 4 3] [6] b4 3 6 5 b4 3 6 5

87

87

net in sae-cu-lum sae - cu - li. Gloria Pa-tri, gloria Fi-li-o,

net lum sae - - cu-li. Gloria Pa-tri, gloria Fi-li-o,

in sae-cu-lum sae - cu - li. Gloria Pa-tri, gloria Fi-li-o,

ma - net in sae-cu-lum sae - cu - li. Gloria Pa-tri, gloria Fi-li-o,

*Tutti*

*f Tutti*

87

7 6 [—] 6[-] [6 -] 6[-] 5/3 6/5

Spi - ri - tu - i San - - cto,  
 glori - a Spi - ri - tu - i San - - cto,  
 glo - ria Spi - ri - tu - i, Spi - ri - tu - i San - - cto,

gloria et Spi - ri - tu - i Spi - ri - tu - i San - - cto,

Solo

[ - ] 6 5 [ - ] 6 4 6 6 6 4 [ - ] 5 4 [ - ] [ 4 ] 6 6 6 5 4 [ 7 ] [ 6 ]

95

95

si-cut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et semper,

si-cut e-rat in princi-pi-o et nunc et semper,

si-cut e-rat in princi-pi-o et nunc et semper,

si-cut e-rat in princi-pi-o et nunc et semper,

95

*Tutti*

6 9 8 6 6 6 5 2 [—] 6 [—] 6 9 8 6 5  
4 3 4 4 4 4 4 5 [-] 4 3 4 3

Musical score for the first system, including piano and bass staves with notes and dynamics like *p* and *f*.

Musical score for the second system, including piano and bass staves with notes and dynamics like *p* and *f*.

Musical score for the third system, including piano and bass staves with notes and dynamics like *p*.

99

*sem* in sae - cula sae - cu - lo - rum, in saecula saeculo -- rum.

*sem --* in saecula saeculorum.

*sem -- per,* in saecula saeculorum.

*Tutti*

Musical score for the fourth system, including vocal staves with lyrics and piano accompaniment with dynamics like *p* and *f*.

99

*p Solo*

*Tutti*

6 7 7 5 9 8 6 2 6 [6 7] - 6

Musical score for the fifth system, including piano and bass staves with notes and dynamics like *p* and *f*.

103

Musical score for measures 103-108. The vocal line includes the lyrics "A - - men." and "A -". The piano accompaniment consists of chords and melodic lines. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

109

Musical score for measures 109-112. The vocal line includes the lyrics "A - - men." and "A -". The piano accompaniment consists of chords and melodic lines. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

103

Musical score for measures 103-108. The piano solo section includes the markings "Solo" and "Tutti". The score includes chord diagrams:  $\begin{matrix} 6 & [-] & 5 \\ 4 & [-] & 3 \end{matrix}$ ,  $\begin{bmatrix} 4 \\ 3 \end{bmatrix}$ , 6 6 6 5 7 [6], [6] 9 8 4 3, [6] 6 6 5 3, and  $\begin{bmatrix} 4 \\ 3 \end{bmatrix}$ .

107

Piano accompaniment for the first system, measures 107-110. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic bass line.

Piano accompaniment for the second system, measures 107-110. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic bass line.

Piano accompaniment for the third system, measures 107-110. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic bass line.

107

Vocal line with lyrics for the first system, measures 107-110. The lyrics are: "a - men, a - men, a - men, a - men." The melody features a trill (tr) on the final note of each phrase.

107

Piano accompaniment for the fourth system, measures 107-110. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic bass line.

6 6 6 5 6 - b 6 [b] 6 9 8 7 7 6 9 6 6 6 [-] 5  
 4 3 b 4 3 b 4 3 5 4 4 4 3

Piano accompaniment for the fifth system, measures 107-110. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic bass line.

111

111

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

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.

111

1 1 1 1 5 6 [-] 6 [-] 6 [-]

### 3. Beatus vir (Psalm 111)

**Allegro moderato**

Oboe I  
Oboe II  
Fagotti *col Basso*  
Corno I in Sol/G  
Corno II in Sol/G  
Clarino I in Do  
Clarino II in Do  
Timpani in c-G  
Violino I  
Violino II  
Soprano  
Alto *Solo*  
Tromba *tenore*  
Basso  
Trombone basso  
Organo *P Solo*  
Violone (Violoncello e Contrabbasso)

*f<sub>2</sub>* *p* *f<sub>2</sub>* *f<sub>2</sub>* *p* *f<sub>2</sub>*

*P* *p* *p* *f<sub>2</sub>* *p* *f<sub>2</sub>* *f<sub>2</sub>* *f<sub>2</sub>* *p* *f<sub>2</sub>*

*P* *f<sub>2</sub>* *p* *f<sub>2</sub>* *f<sub>2</sub>* *f<sub>2</sub>* *f<sub>2</sub>* *f<sub>2</sub>* *f<sub>2</sub>* *f<sub>2</sub>*

*Solo* *α - tus vir, be - α - tus vir,*

*P Solo* *p.*

*p*

9/4 8/3 6/4 [-] 5/3

5

*p* *f* *p* *f* *p*

*p* *f* *p* *f* *p*

5

in  
in man - da - tus e - - - jus vo - let,

5

*f* *p* *f* *p*

[ - ] 6 5 [ - ] 6 [ - ] [ - ] 6 5 [ - ] 6 [ - ] 6 [ - ] 4 # 5 [ - ] 3 6 [ - ] 4 2 4 [ - ]

10

10

... les ... mis.

10

[6] 2 6 6 [-] 6/5 [-] [3] 5 6 [5 6]

15

15

8

*Tutti*

*Tutti* Po - tens,

*Tutti* Po - tens,

*Tutti* Po - tens,

*Tutti* Po - tens,

Po - tens, po - tens in ter - - - - -

15

*P* *f* *Tutti*

$\frac{7}{2} [-] \frac{8}{3}$   $6 [-]$   $6 \frac{6}{4} [-] \frac{5}{3}$   $\frac{7}{4}$   $3 [-]$



25

25

to - rum tur.

to ne-di- tur.

rum be ne-di-ce - - tur.

to - rum be - ne-di-ce - - tur.

25

*Solo*

[6 — ]      6 4 [-] 5# [-]

5 6      [5 6]      [-] 6 [-] 5# [-]

30

30

Glo - ri et di - vi - - ti - ae in do - mo e - jus,

30

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

35

35

ti-tia e-jus - - - - - net in sae - - cu-lum sae-cu-li.

35

7 [ ] 9 8 6 6 7 6 5 4 3 [ ]

40

40

x - or - est in te - ne - bris lu - - - - men, lu - - - - men

40

[ ] 2 [ ] 7 # [ ] 6 5 [ ] 7 # [ ]

45

45

*Tutti p*

se - - ri - cors et mi - se -

Mi - - se - - ri - cors et mi - se -

tis . - - se - - ri - cors et mi - se -

Mi - - se - - ri - cors et mi - se -

45

*f2 p Tutti*

6 5 # [ ] 6 [ ] 6 5 [ ] 5 b6 [ ] b5 [ ]



55

*p* *p* *p*

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

55 *Solo*

Ju - cun - dus ju - cun ho - mo qui mi - se - re - tur et

55

*p* *f* *p*

$\frac{9}{4} [-] \frac{8}{3} =$   $\frac{6}{4} [-] \frac{5}{3} [-]$   $[-] \frac{6}{4} [-] \frac{6}{5} =$

*p* *f* *p*

60

60

com-mo-dat po-ter-mo-nes su-os in ju-di-ci-o. Qui-a

60

*f* *P*

[ - 6 - 6 - ]      6 [-]    5 [-] 3 [-] 6 [-]    5    4 [ ]    6    [ ]

4 #    #2    3    6    4/2    4    6

65

65

in ae - r - non com-mo-ve - bi - tur.

65

70

70

*Tutti*

me - mo - ri - a ae - ter - - na e - - - rit

me - mo - - ri - a ae - ter - - na e - - - rit

*Tutti*

In me - mo - ri - a ae - ter - na e - - - rit

*Tutti*

In me - mo - ri - a ae - ter - na e - - - rit

70

*P Tutti*

[ - ] 6 [ - ]

6 9 8 6

5 4 3 5

jus-tus ab au-di-ti-o-ne ma - - - - - la non, non ti -  
 jus-tus ab au-di-ti-o-ne ma - - - - - la non, non ti -  
 jus-tus ab au-di-ti-o-ne ma - - - - - la non, non ti -

9 8  
 44 3  
 44 #2 [ ] = #[-] 44 3 [-] 6 [-] 6 [-]

Canis

80

80

me - - - bit.

ti - me - bit.

me - - - bit.

*Solo*

Pa - ra - tum cor

80

*Solo*

6 4 [ ] 5 # [ ]

6 [7#]

[6 7#]

6 [-] # [-]

85

85

e - - - jus spe-ra-re in Do - mi-no con -- fir - ma-tum est cor e - jus.

85

[3 — ] 6 7 # [ ] 6 # 4 # 6

91

91

Non com-mo - ve - bi-tur do-nec de - spi - ci-at i - - ni-mi - cos su - - -

91

97

97

Solo Di - - - sper - sit de -  
Di - - - sper - sit de -

os.

97

$7 \begin{matrix} 8 \\ 2 \end{matrix} [-] \begin{matrix} 8 \\ 3 \end{matrix}$      $6 [-]$      $6 \quad 6 \quad 4 = \frac{5}{3}$      $6 \quad 4 \quad \frac{5}{3}$

dit\_ pe-ri e jus-ti-ti-a e - jus ma - - - net in saeculum saeculi.

*Solo*

Cor - - nu  
Cor - - nu

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

107

107

e - jus, cor-nu e - jus e - xal - ta - bi - tur,

cor-nu e - jus, cor-nu e - jus e - xal -

cor-nu e - jus, cor-nu e - jus e - xal -

107

112

113

*Tutti*

ri-a, in-glo-ri-a. Pec-ca-tor vi-

lo-a, in-glo-ri-a. Pec-ca-tor vi-

-bi-tur in glo-ri-a, in glo-ri-a. Pec-ca-tor vi-

*Tutti*

ta-bi-tur in glo-ri-a, in glo-ri-a, Pec-ca-tor vi-

112

*f Tutti*

= 3 [-] 6 [-] 6/4 [-] 5/4 [-] 5 6 5 6

117

117

de - bit e i - ras - tur, dentibus su-is fre-met,  
 et i - ras - ce - tur, dentibus su-is fre-met,  
 bit et i - ras - ce - tur, dentibus su-is fre-met,  
 de - bit et i - ras - ce - tur, dentibus su-is fre-met,

117

fre - met et ta - bes - cet, de - - si - de - - ri - um pec - - ca -

- met - bes - cet, de - - si - de - - ri - um pec - - ca -

fre - met et ta - bes - cet, de - - si - de - - ri - um pec - - ca -

6 4 [-] [5#] [====] 6 [5#] 6 4 3 6

Piano accompaniment for the first system, measures 126-129. The music is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (p) and forte (f).

Piano accompaniment for the second system, measures 126-129. This system includes a more complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand. Dynamics include piano (p) and forte (f).

Vocal and piano accompaniment for the third system, measures 126-129. The system includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "to - - - rum pe - ri - - - bit. Glo - ri - a Pa - - - tri". The piano part includes dynamics like piano (p) and forte (f), and a "Solo" marking. A large watermark "Canis" is overlaid on the page.

Piano accompaniment for the fourth system, measures 126-129. This system features figured bass notation for the left hand, including figures like 6, 8, 6, 4, #, 5, and 6/5. Dynamics include piano (p) and forte (f).

*p p. p.*  
*crescendo in forte*

*a poco a poco crescendo in forte e fortissimo*  
*a poco a poco crescendo in forte e fortissimo*

et li-o ri - - tu-i San - - - cto,  
 Fi - - o et Spi - ri - - tu-i San - - - cto,  
 et Fi - - li-o et Spi - ri - - tu-i San - - - cto,  
 et Fi - - li-o et Spi - ri - - tu-i San - - - cto,

*a poco a poco crescendo in forte e fortissimo*

6 [ ] 6 [ ] 2 [ ] 6 [ ]

*a poco a poco crescendo in forte e fortissimo*

Tutti

si - - - - - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in

Tutti

140

*f* *p* *f<sub>2</sub>* *p*

*p* *p* *p* *p*

140

sae - cu - la  
- lo -  
e - cu - la s  
lo - rum.  
sae - cu - la saecu - lo - rum.

*Solo*  
A - - - men, a - - -

*p* *Solo* *p*

140

*p* *Solo* *p*

6 [—] 7 [-] 6 [-] 5/3 [- 1 1] 9/4 [-] 8/3 —

145

145

*fz* *p* *f* *p* *f* *p*

*fz* *p* *f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

*fz* *p* *f* *p* *f* *p*

*fz* *p* *f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

145

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

145

*f* *p* *f* *p*

$\frac{6[-]}{4} \frac{5}{3} \text{ --- } [-] \frac{6[-]}{5} [-] 6[-] \quad [-] \frac{6[-]}{5} [-] 6[-] \quad \frac{6[-]}{4} \# \frac{5[-]}{\#2} [-] \frac{6[-]}{3} 6[-]$

*f* *p* *f* *p*

150

150

men, a - - - men. *Tutti* A - men, a -

*Tutti* A - men, a -

*Tutti* A - men, a -

150

*4p.* *f* *Tutti*

5/42 4 [ ] [6] 2 6 6 [-] 6/5 [-] 6/5 6 6/5 6

155

Piano accompaniment for the first system, measures 155-158. It consists of two staves: the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Piano accompaniment for the second system, measures 155-158. It consists of two staves: the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns as the first system.

155

Vocal and Trombone parts for the second system, measures 155-158. The vocal line (top staff) includes lyrics: "men, a - men, a - - - - men, a - - -". The Trombone part (middle staff) includes the label "Tromb." and lyrics: "a - men, a - - - - men, a - - -". The bass line (bottom staff) includes lyrics: "men, a - men, a - - - men, a - - -".

155

Piano accompaniment for the third system, measures 155-158. It consists of two staves: the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Chord symbols are present below the bass staff:  $\frac{6}{5} [-]$ ,  $[6 -]$ ,  $6 \frac{6}{4} [-] \frac{5}{3}$ .

*p*  
*p*  
*pp*

*p*

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

*p Solo*  
*p*

7 [7] 7 2 3

# 4. Laudate pueri (Psalm 112)

**Andante** [Tutti]

Flauto (vel Oboe)

Oboe I

Oboe II

Fagotti *col Basso*

Corno I in Si-/B-basso  
Corno II in Si-/B-basso

Clarino I in Do  
Clarino II in Do

Timpani in c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto Tromba

Tenore Tromba

Basso Trombone basso

Organo

Violone (Violoncello e Contrabbasso)

*p* *col Basso* *p* *f* *Tutti* *Sit Tutti* *Sit Tutti* *Sit Tutti* *Sit Tutti* *Solo p* *f Tutti*

lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num, lau - da - te no - men Do - mi - ni. *Sit Tutti*

6 6 6 *b6* 6

no - men Do-mi-ni, sit be - ne - di - ctum ex hoc nunc et usque in sae - cu - lum, us -  
 no - men Do-mi-ni, sit be - ne - di - ctum ex hoc nunc et usque in sae - cu - lum, us -  
 no - men Do-mi-ni, sit be - ne - di - ctum ex hoc nunc et usque in sae - cu - lum, us -

7 - 3 - 6      4/2 6 6      6 5/3      6 [6]

11 [Solo]

que in sae-cu-lum.

que in sae-cu-lum.

que in sae-cu-lum.

11 P Solo

6 5 4 3 6 6 [6] 46 6

P

The image shows a page of musical notation for a piece titled "Gloria". The score is written for voice and piano. It consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line with a trill (tr) and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with dynamics like *p* and *fz*. The third system features a large watermark "Gloria" and "Carus" overlaid on the music. The fourth system shows a vocal line with a "Solo" marking and a piano accompaniment. The fifth system includes the lyrics "A so-lis or - - - tu usque ad oc-" and features dynamics like *fz* and *p*. The sixth system continues the piano accompaniment with figured bass notation (7 [-], 6/5 [-], 6/5, 7) and dynamics like *fz* and *p*.

23

The first system consists of three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and a piano accompaniment. The vocal parts are mostly whole notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

The second system continues the piano accompaniment. It includes dynamic markings such as *p* and *fz*. The right hand has a consistent eighth-note pattern, while the left hand provides harmonic support.

The third system shows the piano accompaniment with more complex rhythmic figures in the right hand, including sixteenth-note runs. Dynamic markings *p* and *fz* are present.

The fourth system includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics "Ex-cel-sus su - - per" are written under the vocal staves. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic patterns.

The fifth system includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics "ca - - - sum lau - da - bi - le no - men Do - mi - ni." are written under the vocal staves. The piano accompaniment features a sequence of chords with figured bass notation: 6, [7], [-], 4 5, 6, 4 3, 7. Dynamic markings *p* and *fz* are used.

28 [Solo]

*fz* *p*

*fz* *p*

28 om-nes gen-tes Do - nus et su - - per coe - - - -

*fz* *p*

*fz* *p*

h [-] h6 [7] h h6 6 h4

The image shows a musical score for the hymn 'Carus'. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with a [Solo] marking and a piano accompaniment with dynamics *fz* and *p*. The second system features a vocal line with lyrics 'om-nes gen-tes Do - nus et su - - per coe - - - -' and a piano accompaniment with dynamics *fz* and *p*. The third system shows a piano accompaniment with dynamics *fz* and *p* and guitar chords: h [-], h6 [7], h, h6, 6, h4. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid across the middle of the page.

33 [Solo]

-- los glo-ri- -- jus.

33

6 [-] 9 8 6 [-] 5 [-] [—] 4 6 [6] 6 8

7 6 4 [-] 4 [-]

*f* *p* *f* *p*

39 *tr*

*P*

39 *Tutti*

*Quis si-cut*  
*Tutti*

*Quis si-cut*  
*Tutti*

*Quis si-cut*  
*Tutti*

*Quis si-cut*

39 *f Tutti*

[6] 5 - [5 -] 4 4 6 [6]

*f*

44

Do-minus De-us nos-ter,

Do-minus De-us nos-ter,

Do-minus De-us nos-ter, qui in al-tis ha-bitat, et hu-mi-li-a

44

Do-minus De-us nos-ter,

*p Solo*

7 46 7 4 [-] 9 8 3

b7 [-]

50 [Solo]

50

*Tutti*

Quis si-cut Do-minus De-us

*Tutti*

Quis si-cut Do-mi-nus De-us

*Tutti*

Quis si-cut Do-minus De-us

*Tutti*

Quis si-cut Do-minus De-us

coe - lo et in ter-ra?

50

*fTutti*

Quis si-cut Do-minus De-us

[-] 2 6 6 5 [7] 4 3/8 [7] 6 [6] 7 6 7 [-]

55 [Solo] tr

55 nos-ter,

no - s - ci - tans a ter - ra, a ter - - - ra in - - o - pem, et de

55 nos-ter,

Solo p

9 8 6 [-] 5 [b7 4 [-] 3] 6 5 6 - b5

4 3

61 *tr* *tr* *tr* [Solo]

61

*tr*

pau-pe-rem, et de stercore e-rigens pau - - - pe-rem.

61

[ - ] b6 6 b4 [ = ] 6 b5 [ - ] [ 6 - ] 6 6 5 b7

*P*

67

*tr*

*p*

*f*

*Tutti*

*Quis si-cut*

*Tutti*

*Quis si-cut*

*Tutti*

*Quis si-cut*

*Tutti*

*Quis si-cut*

*Tutti*

*Quis si-cut*

67

*f* *Tutti*

b6 [6] 6 b b6 [6 b] b5 [-] 6/5 6 [6]

73

Do-mi-nus De-us nos-ter,

col - - - locet e - um cum prin - ci - pi-bus, cum prin-

Do-mi-nus Deus nos-ter,

*P. Solo*

7 6 b7 [-] 9 8 3      b6      b6 6 [7] 4 3 [6 b6]      b6 [-]

*p*

Carus



85

85

ci - - bi - - cit ste - ri - lem in do - mo, ma - trem fi - li -

85

*p Solo*

6 - [6] 6 5 6 6 7 9 8 [-] 6 6 [7]

[Solo] [Tutti]

*f*

*fz* *f* *Tutti*

*tr* *Tutti* Quis si-cut

- rum - - - tem, lae - tan - - - tem. Quis si-cut

*Tutti* Quis si-cut

*Tutti* Quis si-cut

*fz* *f* *Tutti*

6 [6] 2 [6] 6  $\frac{6}{4} [-] \frac{5}{3}$  6 [6]

*fz* *f*

95

*f*

*p*

*p*

95

Do-minus nos-ter, quis, quis?

Do-minus De-us nos-ter, quis, quis?

*Solo*

Glo-ria Pa-tri et

95

Do-minus De-us nos-ter, quis, quis?

*p* *Solo*

7 6 7 [-] 9 8 4 3 46 6

*p*

100

[Tutti]

100

Tutti

Tutti sicut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et \_

Tutti sicut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et

pi-ri-tu-i San-cto, sicut e-rat in prin-cipi-o et nunc et \_

Tutti

100

Tutti

sicut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et \_

6 6 4b 6 7 - 3 - 6 4/2 6 6

106 [Solo]

sem-per saecula saeculo-rum. A-men, a-men.

saecula saeculo-rum. A-men, a-men.

sem-per saecula saecu-lo-rum. A-men, a-men.

sem-per et in saecula saecu-lo-rum. A-men, a-men.

106

6 5 6 [6] 6 4 3 6

4 3 6

[Solo]



118 [Solo]

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

118

6 [-] 6 [-] 6 [6] 6 6 5 3 [7 -]

P Solo

P

124 *tr* *[Tutti]* *p*

124

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

124

*p Tutti*

[6 -] 6 6 6 2 6 6 2 6 6 6 6 6 [6]

129

129

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

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

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

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

129

2 6  $\frac{6}{b5}$     6  $\frac{6}{5}$  4    2 6  $\frac{6}{b5}$     6  $\frac{6}{5}$  4

# 5. Laudate Dominum (Psalm 116)

**Allegro molto**

Oboe I  
*f*

Oboe II  
*f*

Fagotti  
*f* col Basso

Corno I in Fa  
Corno II in Fa  
*f*

Clarino I in Do  
Clarino II in Do

Timpani in c-G

Violino I  
*f*

Violino II  
*f*

Soprano

Alto Tromboni

Tenore Tromboni

Basso Trombone basso

**Allegro molto**

Organo  
*f Solo*

Violone (Violoncello e Contrabbasso)  
*f*

6 4 5 3 7 2 3 [6 5] [6] [6 5]

4

Lau - - da - - - - -

Tutti

[6] 6 [2] 6 [5 7] [-] [- 6 5 7] [-]

6 5 7  
4 3 2

8

8

*Tutti* - - te Do-minu - - - - - lau- - - - - lau-da - te, lau-da - - te

*Tutti* nes gen - - - - - lau-da - te, lau-da - te, lau-da-te

*Tutti* da-te Dominu - - - - - gen - tes, lau-da - te, lau-da - te, lau-da-te

*Tutti* Lau-date Dominum omnes gen-tes, lau-da-te, lau-da-te, lau-da-te

8

3      2 [-] 6 5      6/5 [ ]      5/5 [ ]      7 b5

12

12

12

12

e - um om - nes po - pu - li, lau - da - te, lau - da - te.

li, lau - da - te, lau - da - te.

- um om - nes po - pu - li, lau - da - te, lau - da - te.

e - um om - nes po - pu - li, lau - da - te, lau - da - te, lau - da - te.

9 8 [-] 7 [-] 6 [-] 5 6 [ ] [6 5 [ ]]

7 6 [-] 7 [-] 4 [-] 3 5 [ ] [5 [ ]]

16

16

Quo - ni - am con - su - - per mi - se - ri - cor - - - di - a

Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - - per nos mi - se - ri - cor - - - di - a

Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - - per nos mi - se - ri - cor - - - di - a

Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - - per nos mi - se - ri - cor - - - di - a

16

20

Carus

20

e - jus, ri - tas Do - mi - ni ma - - - net  
 et ri - tas Do - mi - ni ma - - - net  
 - jus et ve - ri - tas Do - mi - ni ma - - - net  
 e jus et ve - ri - tas Do - mi - ni ma - - - net

20

$\flat 6$   $\left[ \begin{array}{c} - \\ 4 \end{array} \right]$   $\frac{5}{4}$

$\frac{6}{5}$   $\left[ \begin{array}{c} - \\ 5 \end{array} \right]$

24

24

in ae - ter -

in num

8 ae - ter - num.

in ae - ter - - - num.

24

*Solo*

- 6/5 [-] ♯ [-] [-] ♯6 [2] 6 [6] 7 [-] ♯ [-] [6] [6] 7 [-] ♯ [-]

28

28

Glo - - - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - - - tu - i

ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - - - tu - i

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - - - tu - i

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - - - tu - i

28

*Tutti*

6 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3 2 1

7 [-] b6 [ - ] 3 6 5 [ - ] 6 5

32

32

San - cto, - - - - - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi -

glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi -

glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi -

San cto, glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi -

32

9 8  
4 [-] 3

6 5 7 3  
4 3 2

7 [-] b6 [ - - - - ]

36

36

ri - - - - - to, si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et

to, si - - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et

- - - - - i San - cto, si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et

ri - - - - - tu - i San - cto, si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et

36

6  
b5 [ — ] 6 b5] 9 [-] 8  
b4 [-] 3

6 [-] 5 6 [ — ] 9 [-] 8 [-] 6 [-]

4 [-] 3 5 [ — ] 4 [-] 3 [-] 5 [-]

40

40

sem-per et in sae-cu-la sae-cu-lo - - - rum. A - - - -

se sae sae-cu-lo - - - rum, A - - - -

8 er et sae-cu-la sae-cu-lo - - - rum. A - - - -

sem-per et in sae-cu-la sae-cu-lo - - - rum. A - - - -

40

6 [-] 5  
4 [-] 3

6 [ ] 7 [-] 6 [-] 6 [-]  
4 [ ] 5 [-]

6 [ ] 5  
4 [ ] 3

44

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

2 [-] 6 5      6 5 [ ]

Carus

47

47

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

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

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

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

47

[6/5] 5 6 [-] 5 [-] 6 [2] [6] [6/5] [7]

50

50

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

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

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

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

50

[ - ] [ - ] 6 [ 2 ] [ 6 ] 5 [ 7 ] [ - ] b7

53

53

men, a a - - a - - men.

m a - - men, a - - men.

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

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

53

6 4 h7 8 [7 —] [7 —]



Allegro con spirito

The first system of the score consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The first two measures are in 4/4, and the last two measures are in 3/4. The tempo is marked 'Allegro con spirito'.

The second system of the score consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The first two measures are in 4/4, and the last two measures are in 3/4. The tempo is marked 'Allegro con spirito'.

The vocal line consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains the lyrics: "me - a Do", "mi - num.", and "mi - num.". The middle staff is in treble clef and contains the lyrics: "me - a Do - mi - num.". The bottom staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The first two measures are in 4/4, and the last two measures are in 3/4. The tempo is marked 'Allegro con spirito'.

The second system of the piano accompaniment consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The first two measures are in 4/4, and the last two measures are in 3/4. The tempo is marked 'Allegro con spirito'. The bottom staff includes the following fingering: 6 [-] 6 [-] 9 8, 4 3 2 3, 6 [-], 6 [-], 6 [-].

9

9

9

6 [-] 6 / 5      6 [-] 5 / 4 [-] 3      7 [-] 6 / 5 [-] 4

14

*p* *f*

*p* *f* *tr*

14

14

*p* *f*

7 5 6 6 [ ] 4 [ ] 2 [ ] 6

*p*

19 *tr*

19

Et ex-sul-ta - vit spi-ri-tus me - us in

Et ex-sul-ta - vit spi-ri-tus me - us in

Et ex-sul-ta - vit spi-ri-tus me - us in

Et ex-sul-ta - vit spi-ri-tus me - us in

19

*Tutti*

- [ ] 6 [-] 6/4 [-] 5 [-] 3

6 [-] 6 [-] 6 [-]

24 [tr]

24

De - o, in in De - o sa - lu - ta - ri, in De - o sa - lu -

De - o, in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri, in De - o sa - lu -

8 in - o, in De - o sa - lu - ta - ri, in De - o sa - lu -

De - o, in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri, in De - o sa - lu -

24

6 [-] 6 5 6 [-] 5 7 9 8 4 3 2 [-]

29

29

ta - ri, sa - lu - ta - ri me - - o.

ta - e - - o.

ri, sa - lu - ta - ri me - - o.

ta - ri, sa - lu - ta - ri me - - o.

29

Solo *p*

- 6 [—] 6 5 [7] 6 [—] 5 3

6 6 [—] 6 [—] 2 [-]

*p*

34

34

*Solo*

ui - a res - pe - - - xit

34

6

-[—] 6[-] 6[-] 5[-] 4[-] 3

39

39

hu - mi - li tem an - su - ae, ec - - ce

39

44

44

e - nim ex e - a - tam a - tam me di - cent

44

4/2 6 6 [—] 4/2 6 — 6 5 4 # 9 8 4 3 [—]

49

49

om - nes, nes ge - ra - ti - o - nes. Ec - ce

Tutti

Ec - ce

Tutti

Ec - ce

Tutti

Ec - ce

49

9 8 [-] 7 [-]

7 6 [-] 6 6 [-] 5 [-]

4 [-] # [-] 6 [-]

54 *p.*

54

be-a - tam om - nes a - ti - o - - nes.

di - om - nes ge - ne - ra - ti - o - - nes.

- tam di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - - nes.

be - a - tam di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - - nes.

54

*Solo*

6 # [-] 6 [-] 7 [-] 8 [-] 6 5 6 6 [-] 5 [-] 6

59

*p*

*tr*

*p*

*tr*

*p*

59

*Solo*

Qui - a

59

*p*

6 [—] 1 6 [—] 4 [—] 4 [-] [6] [-] 5 6 6 5 #

*p*

64

64

fe - mi - ma - - - gna, qui po - - - tens

64

*p*

$\frac{6}{4}[-]$   $\frac{5}{3}$   $\frac{6}{4}[-]$   $\frac{5}{3}$   $\frac{7}{\#}[-]$

*p*

69

69

*Tutti* *p*

*Tutti* et san - - ctum no - - men e - - - jus.

*Tutti* et san - - ctum no - - men e - - - jus.

*Tutti* *p* et san - - ctum no - - men e - - - jus.

*Tutti*

et san - - ctum no - - men e - - - jus.

69

*Tutti* *p*

*f* *Solo*

$\frac{4}{2} [-]$   $6 [-]$   $\frac{6}{4} [-]$   $6 [-]$   $7 [-]$   $\frac{6}{5} [-]$

*p* *f*

74

74

*Solo*

cor - - di-a e - - - jus a pro -

74

*p*

$\frac{6}{4}[-] \frac{5}{3}$   $\frac{6}{4}[-] \frac{5}{3}$  [6]

79

*p*

*fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

79

*Tutti p*

ti - men - ti - bus e - um, ti - men - ti - bus

ge - ni - e

ti - men - ti - bus e - um, ti - men - ti - bus

ti - men - ti - bus e - um, ti - men - ti - bus

*Tutti p*

ti - men - ti - bus e - um ti - men - ti - bus

79

*p Tutti*

6 # — 6 [ — ] 6 5 — 7 [ — ]

4 # — # [ — ]

84

84

e - um. Fe - cit po -

e - Fe - cit po - ten - ti - am, po -

Fe - cit po - ten - ti - am, po - ten - ti - am in brachio

e - um. Fe - cit po - ten - ti - am, po - ten - ti - am in brachio su - - - -

84

6 5 # 6 6 6 6

89

89

ten - ti - am, ti - am in bra - chio su - o, dis - per - sit su -

- chi - o su - o, dis - per - sit su -

- o ten - ti - am in brachio su - o, dis - per - sit su -

o, po - ten - ti - am in brachio su - o, dis - per - sit su -

89

[6 -]  $\frac{6}{5}$  [ ]

$\frac{6}{b5}$  [ ]

93

Canis

93

per - bos, su - per - bos men - te

per - bos, dis - per - sit su - per - bos men - te

per - bos, dis - per - sit su - per - bos mente

per - bos, dis - per - sit su - per - bos mente

93

$\frac{9}{8}$  -  $\frac{8}{3}$

[6] [6] [6 -]

97

97

97

cor-dis su -

dis su -

cor-dis su - - - i.

1.

97

Solo

6 6 [-] 5 / 4 3

6

7 / b5

6 / b

101

101

101

105

*p*

*p*

105

*p*

De - - - po - - - su - it po - ten - - -

105

*p*

[ 3 - 6 6 ] 6 [ ]  $b7$  6 [ ]

*p*

110

110

tes . de . . . de et\_ ex - al - ta - - vit

110

7 6 b [ ] b7 [ ] [6] 6

115

115

*Tutti* hu mi - les.

*Tutti p* hu - - - mi - les.

*Tutti p* hu - - - mi - les. *Solo*

*Tutti p* hu - - - mi - les. E - su - ri -

hu - - - mi - les.

115

*Tutti p*

*f Solo*

*p*

4 [-] b5 [-]

b7 [-]

- [b 3 6]

[6 6 6]

120

120

tes - ple - vit bo - nis et di - - - -

120

6 5 = 5 [6]    [6 6 6]    6 [-] 5 = [5 6]    b    [-]

125

125

*p Tutti*

[senza Tromb.] *p* di in - a - nes,

di - mi in - a - nes,

*Solo*

vi - tes di in - a - nes, et di - - - -

[2a Tromb.] *p* *Tutti* - mi - sit in - a - nes,

125

*p Tutti*

*Solo*

unisono # [-]

\*In den Quellen 

Das "Knicken" wäre heute angesichts der Spieltechnik der modernen Oboe nicht notwendig; das Instrument der Haydn-Zeit besaß nur 1-2 Klappen, Halbtöne mußten deshalb mit Hilfe oft sehr komplizierter "Gabelgriffe" erzeugt werden.

130

*p*

*p*

130

*Tutti p*

*Tutti p*

*Solo*

*Tutti p*

di - in - a - nes,

mi - sit in - a - nes,

8

ti - tes di - sit in - a - nes,

di - - - mi - sit in -

mi - sit in - a - nes,

130

*p*

*Tutti*

*Solo*

# unisono

$\frac{4}{2}$  [ ]  $\frac{6}{6}$  [-]

*p*

135

135

135

7# 6 4 5#      6      [-]      7 6 [-]      4/2 6 6

140

140

Sus - ce - pit J -- sra-el pu - e - rum

140

145

Piano accompaniment for measures 145-148. The score consists of four staves: two for the right hand and two for the left hand. The music is in a simple harmonic style with a steady rhythm. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure of the right hand.

145

Vocal and instrumental parts for measures 145-148. The vocal line (soprano) has lyrics: "mi - se - ri - cor - - di - ae su - ae,". The instrumental parts include Trombones (Tromb.) and Trumpets (Tutti). Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *Tutti*. A large watermark "Carus" is overlaid on the score.

145

Piano accompaniment for measures 145-148. The score consists of two staves: one for the right hand and one for the left hand. The music is in a simple harmonic style. A dynamic marking of *Tutti* is present in the first measure of the right hand. A *Solo* marking is present in the final measure of the right hand. Below the staves, there are figured bass notations: 9 4, 8 3, [ ] 2, 6, 6 b, 6 5 b7, 9 b4, 8 3, 6.

150

150

mi - se - ri - cor - di - ae su - ae. mi - se - ri - cor - di - ae su - ae. - tus mi -

mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.

mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.

150

*Tutti* *Solo*

# 6 4 3 6 [-]

155

155

se - - - ri - - - cor - - - di - ae su - - - ae.

155

160

160

Si - cut lo - cu - tus est

160

6 6 6 6 # [7] 3 [-] 5 4 3 [-] 6 4 5 #

165

165

ad Pa - tres

*Solo*

Si - cut lo - cu - tus est ad Pa - tres

*Solo*

Si - cut lo - cu - tus est ad Pa - tres

*Solo*

Si - cut lo - cu - tus est ad Pa - tres

165

= [7] #9 3 [6 6] 6 6 5 #3 7

170

Canis

170

*A* — — — — — et se — — — e — — jus in sae — — cu-

nos

ros,

nos - tros,

*tr*

170

9/4 8/3 [6] 7 6 [-] 6 6 7 6 — 6 8 [-] 6 6 4 5 #

175

175

la.

bra - ham et se - mi - ni e - - - jus in sae - - cu -

- - bra - ham et se - - mi - ni e - - jus in - sae - - cu -

A - - bra - ham et se - - mi - ni e - - jus in sae - cu -

175

[6 #] 7 6 [—] #5 [6 5 7] 6 - 5 - 4 - # -

180

System 1: Treble and Bass clefs with notes and slurs.  
System 2: Treble and Bass clefs with notes.  
System 3: Bass clef with notes.

System 4: Treble and Bass clefs with a complex, fast-moving melodic line in both hands.

180

System 5: Treble clef with notes and slurs.  
System 6: Treble clef with notes and slurs.  
System 7: Bass clef with notes and slurs.

180

System 8: Treble and Bass clefs with notes and slurs.  
System 9: Bass clef with notes and slurs.

184

184

184

189

Canis

189  
Tutti

Glo - - ri - Pa - tri et

*f* Tutti tri et

Glo - ri - a Pa - tri et

*f* Tutti

Glo - ri - a Pa - tri et

*f* Tutti

Glo - ri - a Pa - tri et

189

Tutti

3 6 [-] 6 [-] 6 [-]

194

194

Fi - - - li - o et Spi -

- - - li - - o et Spi -

- - - li - o et Spi -

Fi - - - li - - o et Spi -

194

6/4 [ ] 7 [ ] unisano [5/3]

199

199

ri - - tu-i - - - - - cto,

ri - - - - - cto,

8 tu-i - - - - - cto,

ri - - tu-i San - - - - - cto

199

Solo

# [—] 6 [-] 9 [-] 8 6 [-] 6 [-] 6 [-]

204

204

e - rat in princi - o et nunc — et  
 si e - rat in princi - pi - o et nunc — et  
 si - cut e - rat in princi - pi - o et nunc et  
 si - cut e - rat in princi - pi - o et nunc — et

204

*Tutti*

6 6 5  
4 [-] 3  
6 [-] 6 [-] 6 [-] 6 [-] 6 [-] 5 [-]

209 [tr]

[tr]

tr

tr

209

sem-per saecu- lo- rum, et in saecula saecu- lo- rum, A -

sem et in sae saecu - lo- rum, et in saecula saecu- lo- rum. A -

er saecula saecu- lo- rum, et in saecula saecu- lo- rum. A -

sem per et in saecula saecu- lo- rum, et in saecula saecu- lo- rum. A -

209

6 5 6 7 8 7 7 5 6 [-]

4 [-] 5/3 = # [-] - [-] # 3

214

214

men, a - - - er

men.

a - - - men.

men, a - - - men.

214

Solo

*p*

*f*

*p*

*f*

219

219

Si - cut e - rat in princi - pi - o et

Si - cut e - rat in princi - pi - o et

Si - cut e - rat in princi - pi - o et

si - cut e - rat in princi - pi - o et

219

Tutti

6 6/4 5# 6 [-] 6# [-] 6 [-]

224

224

nunc — et

sem-

c — et

sem-per,

nunc — et — sem-per

rat in princi-pi-o et

si-cut e - rat in princi-pi-o et

si-cut e - rat in princi-pi-o et

si-cut e - rat in princi-pi-o et

si-cut e - rat in princi-pi-o et

224

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

229

229

nunc — et et in saecula saeculo - rum, et in saecula saeculo - rum,

nunc — sem-per et in saecula saeculo - rum, et in saecula saeculo - rum,

nunc — et sem-per et in saecula saeculo - rum, et in saecula saeculo - rum,

229

6 [-] 6 [-]  
5 [-]

6 [-] 5  
4 [-] 3

7

9 8  
4 3

2 [ ]

234

234

lo - rum. A - men. Solo A - - - -

a - men. Solo A - - - -

- rum. A - men, a - - - men. Solo A - - - -

lo - rum. A-men, a-men, a - - - men. Solo A - - - -

234

- 6 [—] 6 5

6 [—] 5

6 6 [—] 6 [—] 2 [—]

*p*

239

239

men, a - men, a men. Tutti p

men, a - men, a - - - men. Tutti p

men, a - men, a - - men. Tutti p

men, a - men, a - - men. Tutti p

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

239

6 [ ] 6 [-] 6 [-] 5 [-] 3

4 [-] 5 [-] 3

244

244

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

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

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

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

244

6 [—] 7 [-] 6 [—] 7 [-] 6 [—]

249

249

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

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

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

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

249

7 [-] 6 [—] 7 [-] 6 [—] 7 [-] 6 [—] 6/4 [-] 5/3

253

253

men, a - men, a - - -

men, a - men, a - - -

men, a - men, a - - -

men, a - men, a - - -

253

unisono

6 [-]

6 [-] 5 / 4 3

257

257

men, men, a - - men. A -

me a - men, a - - men.

8 a - men, a - - men.

men, a - men, a - - men.

Solo

257

unisono

6 [-]

6 [-] 5 4 [-] 3

262

262

*Tutti*

A - - - men, a - men.

*Tutti*

A - men, a - men.

*Tutti*

A - men, a - men.

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

262

*p Solo*

*f Tutti*

*p*

*f*

# Anhang I\*

## 2. Confitebor (Psalm 110)

Allegro non troppo

Viola

The image shows a musical score for the Viola part of 'Confitebor (Psalm 110)'. The score is written on a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The score consists of nine staves of music, with measure numbers 4, 8, 12, 16, 19, 22, 27, and 31 indicated at the start of their respective lines. The music features various dynamics including piano (*p*), forte (*f*), and trills (*tr*). A large, stylized watermark 'CANUS' is overlaid diagonally across the center of the page.

\*Stimmensatz der Erzabtei St. Peter, Salzburg, Violastimme zum 'Confitebor' (vermutlich autograph). (s. Kritischer Bericht, Quelle 'B')

35 *f* *p* *f* *p* *f*

39 *p* *f* *p*

43

47

51 *tr* *p*

55

61 *tr* *p*

67 *f* *p* *mf*

71 *p* *f* *ff* *fp*

75 *fp fp fp fp fp fp fp fp f*

79 *tr*

83 *p*

87 *f*

91

95 *tr*

99 *f*

103

107

111 *p f*

4. Laudate pueri (Psalm 112)

Violino solo

Andante  
Tutti

5

11 Solo

17 Tutti tr

23 p

28 Solo

33 Solo tr

44 f p f p f p

50 Solo Tutti f

55 p Solo tr

\*Stimmensatz des Benediktinerstifts Kremsmünster.  
Stimme einer 'Solovioline' zum 'Laudate pueri' (nicht autograph). (s. Kritischer Bericht, Quelle 'C')

61 *tr* *tr* *tr* 1 1 *Solo*

67 *tr*

73 *Tutti*  
*f* *p*

79 *f* 3 3

85 *p*

90 *Solo* *Tutti*

95 *p*

100 *f*

106 *Solo*

112 *Tutti*

118 *Solo*

124 *tr* *Tutti*  
*p*

129 *f*

# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

A. Partiturautograph in der Bayerischen Staatsbibliothek München (D-Mbs), Signatur *Mus. Mss. 448*.

Das Autograph umfaßt 110 Seiten in Querformat. Jede Seite ist mit 10 Liniensystemen rastriert, so daß in den Ecksätzen 1 (S. 1–18) und 6 (S. 81–110) genau eine Akkolade unterzubringen war: 2 Clarini e Timpani, 2 Corni in C basso, 2 Oboe, Violino I, Violino II, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo (je 1 System). In allen übrigen Sätzen bleibt das System unter der bezifferten „Organo“-Stimme ungenutzt. Der 2. Satz erstreckt sich über die Seiten 19–35; hier sind obligate Posaunen und Fagotte notiert: Corni, Fagotti, Violino I, Violino II, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo (je 1 System). Während also die beiden Fagotte in gesondertem System angeführt sind, sind die „3 Tromboni“ nur bei Stellen mit selbständiger Führung vermerkt: T. 10–12, T. 15–17, T. 71–72. Ein Hinweis, daß die Posaunen im Chortutti mit Alt, Tenor und Baß zu spielen haben, ist im Autograph nicht gegeben. Daß diese Praxis jedoch für die gesamte Vesperkomposition vorgesehen war, ergibt sich aus der barocken Tradition, die in der Musik des Salzburger Domes bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts lebendig blieb.<sup>1</sup> Ebenso steht außer Frage, daß die beiden Fagotte auch in den übrigen Sätzen der Vesper den Generalbaß („coll organo“) mitzuspielen haben.<sup>2</sup> Unsere Ausgabe gibt daher zu Beginn jedes Satzes den ersten Takt der „Fagotti-Stimme“ wieder, gefolgt von dem Hinweis „col Basso“. In den Sätzen 3 (S. 36–52) und 5 (S. 69–80) sind die Stimmen wie folgt verteilt: Corni, Oboe, Violino I, Violino II, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo (je 1 System). Im Satz 4 (S. 53–68) lautet die Reihenfolge: Corni bassi, Flauto vel Oboe, Violino I, Violino II, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo (je 1 System).

Autographertitel und Datierung stehen auf der ersten bzw. letzten Partiturseite: fol. 1<sup>r</sup> „Dixit Dominus à 4 Voci Con<sup>ti</sup>, 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni, 2 Clarini, Timpani e l'Organo. Di G. Mich: Haydn“; fol. 1<sup>0r</sup> „Salisburgi / 22. Julij 1782.“

Das Autograph Haydns befindet sich in einem Umschlag mit folgender Aufschrift aus zweiter Hand: „Vesperae de Dominica“ / Incipit der „Violino I“ – Stimme mit dem Text „Dixit Dominus“ / „4 Voci: 2 V: 2 Ob: 2 Clar: Tymp: con Organ/ di M. Haydn / In Originalo 22 Juli 1782.“

B. Stimmensatz in der Erzabtei St. Peter, Salzburg (A-Ssp), Signatur *Hay 1185.1*. 16 Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß, Oboe I/II, Corno I/II, Tromba I/II, Timpani, Violino I/II, Viola, Violone, Organo), datiert mit 22. Juli 1786.

Der Stimmensatz wurde von einem namentlich nicht bekannten Schreiber verfaßt, der für Werke Michael Haydns als erstrangiger Kopist gelten kann. Im Archiv St. Peter, Salz-

burg, ist dieser Berufskopist für die Jahre 1786–1802 nachweisbar.<sup>3</sup>

Die Stimmen werden in einem Papierumschlag mit folgender Aufschrift von Martin Bischofreiter (Benediktinerpater in St. Peter und Schüler Michael Haydns) aufbewahrt: „Vesperae / de Dominica, / a / 4 Voci, / 2 Violini, / Viola, / 2 Oboe, / 2 Corni, 2 Clarini, / Tympani, / organo e Violone. / Del Sign. Michele / Haydn. / comp. 22 Julii, 1786.“

Der handschriftliche Stimmensatz in der Erzabtei St. Peter unterscheidet sich vom Autograph in zwei Punkten:

1. „Confitebor“ (Satz 2): Während A „2 Fagotti“ verlangt, notiert B „Viola“. Ein Hauptgrund dafür mag sein, daß die Aufführungspraxis von St. Peter ein Continuo-fagott nicht kennt;<sup>4</sup> daher wurden die Fagotte durch Bratschen ersetzt. Die Violastimme enthält nur diesen einen Satz. Dennoch kann als sicher gelten, daß die Bratsche in den übrigen Sätzen den Baß verdoppeln sollte.<sup>5</sup> Diese Violastimme – sie entstand mit Sicherheit unter Aufsicht des Komponisten – ist der vorliegenden Ausgabe als Anhang der Partitur beigegeben. Desgleichen fehlt im St. Petrischen Stimmensatz jeglicher Hinweis auf die Mitwirkung der in A obligatorischen Posaunen, nachdem in der Stiftskirche auf die Verstärkung der Chorstimmen seit jeher verzichtet wurde.

2. „Laudate pueri“ (Satz 4): Während A „Flauto vel Oboe“ notiert, verlangt B „Organo concerto“. Auch in diesem Fall dürfte das Fehlen eines entsprechenden Instrumentalisten das auslösende Moment für die Bearbeitung gewesen sein. Daß eine Soloflöte durch konzertierende Orgel ersetzt wird, entspricht sowohl der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts<sup>6</sup> als auch dem außerordentlichen Interesse Haydns am konzertierenden Einsatz der Orgel,<sup>7</sup> insbesondere seit seiner Ernennung zum ersten Hof- und Domorganisten am 30. Mai 1782. Die für eine Aufführung in der Peterskirche bestimmte Bearbeitung – s. den Anhang der separaten Orgelstimme CV 50.348/49 – wird deshalb wohl auch der Hand Haydns zuzuschreiben sein. Zumindest kann eine solch qualitätvolle Arbeit nicht ohne Wissen und Mitwirkung des Komponisten entstanden sein. Und es ist anzunehmen, daß Haydn, der die

<sup>3</sup> M. H. Schmid, a. a. O., S. 30.

<sup>4</sup> Siehe Anmerkung 11 des Vorworts.

<sup>5</sup> A. Einstein, *Mozart. Sein Charakter – Sein Werk*, Frankfurt/M. 1977, S. 319, meint bezüglich des Fehlens der Viola in einem Teil der Salzburger Kirchenmusik, daß die Bratsche „eine Oktave höher mit dem Baß“ zu gehen hat. Siehe hierzu auch die Ausführungen von H. C. Robbins-Landon in seinem Vorwort zu *Joseph Haydn: Missa Sancti Nicolai*, London-Zürich/Mainz-New York 1969, Edition Eulenburg 1099, S. IXf. Robbins-Landon erläutert bezüglich der nur im „Et incarnatus“ und „Benedictus“ ausgeschriebenen Bratschenstimme, daß es „offensichtlich Haydns Absicht war, die Baßstimme in den übrigen Sätzen der ‚Messe mit der Bratsche zu koppeln, was auch aus der Tatsache hervorgeht, daß im ‚Osanna in excelsis‘ am Ende des ‚Benedictus‘ die Bratsche die Baßstimme verdoppelt.“

<sup>6</sup> Bezüglich der Praxis, fehlende Blasinstrumente durch Orgel zu ersetzen, schreibt G. A. Griesinger an Härtel in Leipzig, Joseph Haydn habe „die Blasinstrumente [der *Nelsonmesse*] ... auf die Orgel gesetzt, weil damals der Fürst Esterhazy die Spieler der blasenden Instrum. verabschiedet hatte.“ (G. Thomas, „Griesingers Briefe über Haydn“, in: *Haydn-Studien*, Bd. 1, Heft 2, München-Duisburg 1966, S. 91).

<sup>7</sup> In nahezu 30 Werken wird die Orgel solistisch eingesetzt, in Messen, Litaneien, Offertorien, Hymnen und Arien, beginnend von der frühen, noch in Wien um 1755 entstandenen *Josephs-Messe* bis zur letzten vollständigen, von Michael Haydn erhaltenen Komposition, der *Leopold-Messe* des Jahres 1805. (G. Croll-K. Vössing, *J. M. Haydn – sein Leben, sein Schaffen, seine Zeit*, Wien 1987, S. 73).

<sup>1</sup> L. Mozart, „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustand der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg im Jahr 1757“, in: F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik* III, Berlin 1757, S. 183f. „Endlich gebraucht man auch zum Chor 3 Posaunisten. Nämlich die Alt-, Tenor- und Baßtrombone zu blasen, welches der Stadthürmermeister mit zweien seiner Untergebenen, gegen einen gewissen jährlichen Gehalt versehen muß.“

<sup>2</sup> Die ausgeschriebene Fagottstimme in Kremsmünster enthält deshalb nicht nur das „Confitebor“, sondern auch alle übrigen Sätze der Vesper, in denen das Fagott „col basso“ zu gehen hat. Siehe hierzu J. S. Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig 1782, S. 168: „Die Bässe sind die Violoncelli, der Violon, die Fagotti und das Klavessin oder die Orgel zum Akkompagnement.“

Aufführungen seiner Werke in der Stiftskirche stets von der Orgel aus leitete, den Solopart selbst gespielt hat.

Das in St. Peter entstandene Stimmenmaterial zeigt also, daß bei Aufführungen von Michael Haydns *Vesperae solennes in C* zwischen der authentischen Fassung (mit Fagotten, Posauern und Soloflöte) und der etwas schlichter instrumentierten „St. Petrischen-Fassung“ gewählt werden kann.

C. Stimmensatz im Benediktinerstift Kremsmünster, Oberösterreich. 24 Stimmen (Soprano Conc<sup>to</sup>, Alto Conc<sup>to</sup>, Tenore Conc<sup>to</sup>, Basso Conc<sup>to</sup>, Soprano Ripieno, Alto Ripieno, Tenore Ripieno, Basso Ripieno, Oboe I/II, Fagotto, Corno I/II, Clarino I/II, Timpano, Violino I/II, Violoncello, Violone, Organo, Violino solo, Oboe solo, Clarinetto solo in B), undatiert. Die Stimmen werden in einem Papierumschlag mit folgender Aufschrift aufbewahrt: „Vesperae Solem / de Dominica / a / 4 Voci / 2 Violini / Fagotto / 2 Oboe / 2 Corni / 2 Clarini / Tympani / Violon / e / Organo. / Del M. Hayden.“

Der handschriftliche Stimmensatz im Benediktinerstift Kremsmünster notiert im Satz 4 („Laudate pueri“) „Violono solo“.<sup>8</sup> Offensichtlich handelt sich dabei um eine Bearbeitung durch den Kremsmünsterer Schreiber, der die Flötenstimme des Autographs für Solovioline transkribiert hat:<sup>9</sup> Entsprechend der damaligen Praxis übernimmt die Solovioline in den solistischen Passagen den Part der Flöte, während sie im Tutti mit der Violine I geht. Die Bearbeitung ist durchwegs als gelungen zu bezeichnen und daher im Anhang zur Partitur wiedergegeben.

## II. Zur Edition

Unsere Ausgabe stützt sich grundsätzlich auf den Notentext der Quelle A. Sie ist – wie Michael Haydns Manuskripte im allgemeinen – gut lesbar, sauber und fast fehlerfrei geschrieben. Die später entstandenen Stimmensätze aus St. Peter (A-Ssp) und Kremsmünster werden als Nebenquellen herangezogen, da sie die für das ganze 18. Jahrhundert nachweisbare Vielfalt des Musizierens dokumentieren.

Die authentische Besetzung ergibt sich eindeutig aus der Quelle A. In der Regel sind die Systeme nur zu Beginn eines neuen Satzes mit den Instrumentennamen versehen. Die hier vorgelegte Partitur entspricht der heute üblichen Akkoladenanordnung: Holzbläser (Oboi, Fagotti) – Blechbläser (Corni, Clarini) – Pauken (Timpani) – Streicher (Violini) – Vokalstimmen (Chor oder Soli: Soprano, Alto, Tenore, Basso) – Organo, Violone e Violoncello.

Die Singstimmen sind in den Quellen in ihren entsprechenden Schlüsseln notiert: Soprano im Sopranschlüssel, Alt im Altschlüssel, Tenor im Tenorschlüssel, Baß im Baßschlüssel. Sie werden in der Ausgabe durch die modernen Schlüssel (Violinschlüssel, oktavierender Violinschlüssel, Baßschlüssel) ersetzt.

<sup>8</sup> In Kremsmünster finden sich noch weitere Bearbeitungen für „Oboe solo“ und „Clarinetto solo in B“, die allerdings wertlos sind und deshalb bei der Drucklegung nicht berücksichtigt wurden.

<sup>9</sup> Daß eine fehlende Soloflöte ohne weiteres durch Solovioline ersetzt werden kann, zeigt der Vermerk „Flauto o Violino solo“ am Beginn des „Benedictus“ aus der *Missa solennis C-Dur* von Leopold Mozart, hg. von Reinhold Kubik, Stuttgart 1981, Carus-Verlag (CV 27.008), S. 176.

Entgegen der für das 18. Jahrhundert bezeichnenden Inkonsequenz und Unvollständigkeit bei der Setzung artikulatorischer Zeichen hat Haydn die Legatobögen sehr genau notiert. Vereinzelt notwendige Analogieergänzungen erscheinen diakritisch kenntlich gemacht (gestrichelt). Staccatozeichen hat Haydn oft nur beim ersten Auftreten eines musikalischen Gedankens (z.B. im Magnificat) gesetzt; bei parallelen Stellen wird die Artikulation dann nur noch angedeutet oder ganz weggelassen. In solchen Fällen erfolgen analoge Angleichungen.

Bei dynamischen Vorschriften wurde wie folgt verfahren: Wenn eine in den Quellen nur einmal vorhandene dynamische Vorschrift eindeutig für ein Instrumentenpaar (z.B. Oboen, Hörner, Violinen) oder eine Instrumentengruppe zu gelten hat, wird sie in der Edition ohne Hervorhebung bei den betroffenen Stimmen gesetzt.

Eigenheiten älterer Notationspraxis, die aus der Mode gekommen sind, wurden in heute geläufige Notationssymbole umgeschrieben. In diesem Zusammenhang sei auf die gelegentliche Verwendung von Abkürzungen verwiesen (z.B. wird die Colla-parte-Führung einzelner Instrumente mit einem kurzen Hinweis „col Organo“ oder dem Symbol „//“ angezeigt; werden 8tel- oder 16tel-Ketten einer begleitenden Instrumentalstimme stellenweise als durchstrichene Halbe Noten verkürzt notiert usw.). Ebenso wurden die oft etwas verwickelten Balkennotierungen normalisiert und Überbindungen durch Augmentationspunkte über Taktstriche hinweg aufgelöst. Auch die Akzidentiensetzung wurde in allen zweifelsfreien Fällen stillschweigend normalisiert.

Die Bezifferung des Basso continuo steht in den Quellen oberhalb des Systems für Organo. Gelegentlich fehlende Bezifferungen und Verlängerungsstriche, die ein Liegenlassen des Akkordes bedeuten, wurden in eckigen Klammern nachgetragen. Unvollständige Auflösungen von Quartsextakkorden sowie Septim- und Nonvorhalten wurden stillschweigend ergänzt.

Über sonstige, von der vorliegenden Partitur abweichende Lesarten der Quelle A informieren die Einzelanmerkungen.

Die Generalbaßaussetzung des Herausgebers orientiert sich an der damaligen Praxis und ist ein unverbindlicher Vorschlag. Dem Organisten möchte der Herausgeber empfehlen, statt der Tonwiederholungen in der linken Hand den Rhythmus der Baßstimme den Notenwerten der rechten Hand anzupassen. Diese Achtelrepetitionen, die in der Kirchenmusik der Klassik immer wieder vorkommen, aber doch nur für die Streichbässe bzw. ein Cembalo (das sich aber nur ganz selten in der katholischen Kirchenmusik nachweisen läßt) eine logische Bedeutung haben, dürften nach Beobachtungen in zeitgenössischen Abschriften von kirchenmusikalischen Continuostimmen schon in der alten Aufführungspraxis den Streichbässen überlassen, vom Organisten aber zu größeren Einheiten zusammengefaßt worden sein.<sup>10</sup> Ähnliches gilt bei gezackten Achtel- und Sechzehntelsprüngen (z.B.: „Laudate

<sup>10</sup> O. Biba im Vorwort zu *Michael Haydn: Laudate populi*, Wiesbaden 1971, Edition Breitkopf/Härtel 4839, S. II.

Dominum“, T. 2; „Magnificat“, T. 190 u. ä.), die im Orgelcontinuo vereinfacht auszuführen sind.<sup>11</sup>

Orthographie und Interpunktion des Textes richten sich nach dem *Antiphonale Monasticum*; durch „idem“-Zeichen geforderte Textwiederholungen wurden stillschweigend aufgefüllt.

### III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Clar = Clarino, Cor = Corno, Fag = Fagotto, Ob = Oboe, S = Sopran, T = Tenore, Timp = Timpani, VI = Violine.

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Quelle – Bemerkung.

#### *Dixit*


94 Clar I/II 2 Viertelnote  $c^2$ ; geändert nach T. 99  
 96 VI II Wie VI I  
 134 Bc 1  $h$ ; wir folgen B

#### *Confitebor*

17 Fag 3 Viertelpause; geändert nach T. 12  
 66 VI I 3  $c^2$ ; wir folgen B

#### *Beatus vir*

6 A Vorschlag ergänzt nach T. 147  
 50 VI II 1 Achtelnote  $e^1$  geändert nach Ob II u. A  
 60 S Vorschlag ergänzt nach A, T. 147

97/98 Ob I/II  geändert nach T. 14/15

#### *Laudate pueri*

109 VI I/II  geändert nach T. 11  
 134 In allen Stimmen als Volltakt notiert

#### *Laudate Dominum*

48 B 4 Halbe Note  $c$ ; geändert nach Psalm 110, T. 110

#### *Magnificat*

23 VI I/II5-8 Sechzehntel  $c^3-h^2-a^2-g^2$  .4; geändert nach T. 8  
 66 A Vorschlag ergänzt nach VI I  
 77 A detto  
 125 Ob I/II 3  $a^1$ ; geändert nach SATB, weil „Umknicken“ der Oboenstimmen heute nicht mehr erforderlich  
 125 A, T, B „senza Tromb(oni)“ ist unverbindlicher Vorschlag des Hg.

164 VI I  geändert nach T. 168

164 VI II  geändert nach T. 168

179 B 1 Viertelnote  $c$ ; wir folgen Bc  
 190 Ob II 2 Achtelnote  $e^1$ ; wir folgen Cor II und VI II

<sup>11</sup> Auch diese Spielpraxis wird in vielen Generalbaßschulen gefordert (Niedt, *Musikalische Handleitung*; Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, bis zu Türk, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*).