

Joseph  
**HAYDN**

---

**Missa brevis Sancti Joannis de Deo** in B  
Kleine Orgelsolomesse

Hob. XXII:7

Soprano solo, Coro (SATB)  
2 Violini, Bassi (Violoncello/Contrabbasso) ed Organo solo

herausgegeben von/edited by  
Willi Schulze

Joseph Haydn · Lateinische Messen  
Urtext

Partitur / Full score



---

Carus 40.600

## Vorwort

Gegenüber Haydns Instrumentalschaffen wurde seine Kirchenmusik lange Zeit als weniger bedeutend angesehen. Selbst die späten Messen, die einzigen, die zu Haydns Lebzeiten gedruckt wurden, fanden, vielfach aus liturgischen Bedenken, nur langsam den Weg in die musikalische Praxis. Die frühen Messen, bis ins 19. Jahrhundert in zahlreichen Abschriften verbreitet, erfuhren erst in den vergangenen Jahrzehnten, vor allem durch die seit 1950 erscheinende Gesamtausgabe, allgemeine Beachtung. Während die sechs späten Hochämter als Krönung von Haydns kirchenmusikalischem Werk gelten,<sup>1</sup> wurden die frühen Messen unterschiedlich bewertet. Man rügte Unebenheiten in der Stimmführung<sup>2</sup> und Schwächen in der musikalisch-textlichen Gestaltung<sup>3</sup>. Von den acht in den Jahren 1750 bis 1782 geschriebenen Messen entsprechen fünf dem Typ der *Missa brevis*. Sie sind betont kurz und drängen selbst die umfangreichen *Gloria*- und *Credo*-Texte durch gleichzeitige Deklamation verschiedener Textzeilen stark zusammen. Breiter in der Anlage und reicher in der Besetzung sind hingegen die *Missae solemnes*: die *Große Orgelsolemnmesse*, die *Cäcilienmesse* und die *Mariazeller Messe*. In diesen Werken folgt Haydn der Tradition der großen Messe, formal mit deutlichen Gliederungen innerhalb der einzelnen Sätze, stilistisch in der Verwendung reich ausgestatteter solistischer Partien in Verbindung mit ausgedehnten kontrapunktischen Teilen, die jeweils in den *Gloria*- und *Credo*-Schlußfugen ihren Höhepunkt erreichen. Die *Mariazeller Messe* von 1782 mit der sich ankündigenden Verschmelzung fremder (italienischer) und traditioneller Stilmittel bildet einen vorläufigen Abschluß der ersten Phase in Haydns Messenkomposition. Er fällt zeitlich zusammen mit kirchlichen und staatlichen Dekreten, die die Verwendung von Instrumenten in der Kirchenmusik einschränken bzw. untersagen.

Die Reihe der *Missae breves*, entstanden in den Jahren 1750 bis ca. 1775, führte mit der *Nicolaimesse* 1772 und der *Missa Sancti Joannis de Deo* um 1775 bereits zu vollendeten Meisterwerken. Von den Anfängen kann

man sich nur ein ungenaues Bild machen. Bei der Messe *Sunt bona mixta malis* dürfte es sich nach Eintragungen in Haydns Werkverzeichnissen<sup>4</sup> um eine A-cappella-Messe im *stile antico* gehandelt haben. Die *Missa brevis Rorate coeli desuper*, die H. C. Robbins Landon 1957 im Musikarchiv des Benediktinerstiftes Göttweig unter den „In-cognita“ aufgefunden zu haben glaubt, ist von äußerster Einfachheit. Sie könnte, wie Geiringer vermutet, noch vor der F-Dur-Messe entstanden sein.<sup>5</sup> Beide Werke weisen in Besetzung und Anlage viel Gemeinsames auf. Sie verwenden zum vierstimmigen Chor zwei Violinen und Baß, das sogenannte „Wiener Kirchentrio“. In beiden Werken werden, einem Brauch der Zeit folgend, Textzeilen des *Gloria* und *Credo* gleichzeitig auf verschiedene Stimmen verteilt, wodurch die Sätze trotz der langen Texte kürzer bleiben können. Gegenüber der „recht primitiven“ (Geiringer) *Rorate*-Messe weist die F-Dur-Messe eine größere stilistische Einheit auf, die durch die kontrapunktisch miteinander verknüpften Solosoprane noch betont wird<sup>6</sup>.

Mit den beiden letzten *Missae breves*, der *Missa Sancti Nicolai* und der *Missa Sancti Joannis de Deo*, hat Haydn auch in dieser Gattung Meisterwerke geschaffen, die bereits zu seinen Lebzeiten zu den beliebtesten zählten – das zeigen ihre zahlreichen Abschriften.<sup>7</sup> Besonders die *Missa Sancti Joannis de Deo* erlangte als sogenannte „Kleine Orgelsolemnmesse“ unter Haydns frühen Messen die weiteste Verbreitung. Als einzige unter den *Missae breves* ist sie vollständig in Haydns Eigenschrift erhalten.<sup>8</sup> Der Name verweist auf den portugiesischen Mönch Johannes Ciudad (1495–1550) – Johannes von Gott nannte ihn der Bischof von Tuy – aus dessen Krankenfürsorge die Ordensgemeinschaft der „Barmherzigen Brüder“ hervorging. Der Konvent besitzt in Eisenstadt eine kleine Barockkirche, in enger Nachbarschaft zur Bergkirche gelegen, der Aufführungsstätte von Haydns späten Messen. Haydn selbst hatte in seiner Jugend in der Wiener Niederlassung des Ordens die Violine gespielt. Mit den Eisenstädter Barmherzigen Brüdern war er nahe befreundet.<sup>9</sup> Die Orgel, damals ein Positiv mit fünf Registern, von der aus Haydn vermutlich die Uraufführung leitete, ist heute noch vorhanden.<sup>10</sup> Aus den räumlichen Gegebenheiten, die der liturgischen und musikalischen Entfaltung Grenzen setzten, erklärt sich die Gestalt der Messe, die sich einzig im *Benedictus* für Solosopran und konzertierende Orgel breiter entfaltet, während die übrigen Sätze in vierstimmigem, meist homophonem Chorsatz gehalten sind. Auch in den Teilen des *Gloria* und *Credo*, in denen die Textierung eine polyphone Stimmführung nahelegt, geht der Satz über eine „aufgelockerte Homophonie“<sup>11</sup> nicht hinaus. Die Polytextierung, die Haydn schon in seiner ersten Messe im *Gloria* und *Credo* angewandt hatte, findet sich auch bei seinen Zeitgenossen.<sup>12</sup> Hinter dieser „Raffungstechnik“ steht das Bestreben, die liturgische Handlung am Altar nicht aufzuhalten, sondern zwischen dem Stillgebet des Liturgen und dem musikalischen Vortrag des Chores einen parallelen Ablauf anzustreben. Trotz der ungewöhnlichen Kürze des *Gloria* (31 Takte) wird der Text doch differenziert gestaltet. So bildet die „Agnus Dei“-Zeile melodisch und rhythmisch einen deutlichen Kontrast zu dem bewegteren Vortrag des „Gratias“. Im *Credo* werden nur die ersten Glaubenssätze

<sup>1</sup> J. P. Larsen/H. C. Robbins Landon im Artikel Haydn, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 5, Kassel 1956, Sp. 1908.

<sup>2</sup> I. Becker-Glauch, „Die Kirchenmusik des jungen Haydn“, in: *Kongreßbericht Graz 1970*, Graz/Austria 1972, S. 77.

<sup>3</sup> K. Geiringer, *Joseph Haydn*, Mainz 1959, S. 300f.

<sup>4</sup> A. van Hoboken, *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. II, Mainz 1971, S. 72.

<sup>5</sup> Geiringer, a. a. O., S. 298, Anmerkung 215.

<sup>6</sup> Neuausgabe im Carus-Verlag Stuttgart 1978, CV 40.601.

<sup>7</sup> Hoboken II, a. a. O., S. 80ff.

<sup>8</sup> Im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde Wien.

<sup>9</sup> F. Habel im Vorwort der Bearbeitung der „Kleinen Orgelmesse“, Augsburg 1958.

<sup>10</sup> A. Schnerich, „Zur Geschichte der frühen Messen Haydns“, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 1912/13, S. 14. Die Disposition der Orgel zur Zeit Haydns lautete: Copl. 8', Prinz. 4', Flöte 4', Octav 2', Quint. Die heute vorhandenen Pedalregister Subbaß 16' und Gedeckt. 8' wurden später eingebaut. (Mitteilung des Konvents der Barmherzigen Brüder, wofür dem H. H. Prior herzlich gedankt sei.)

<sup>11</sup> Becker-Glauch, a. a. O., S. 74ff.

<sup>12</sup> H. Unverricht, „Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert“, in: K. G. Fellerer, *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*, Band II, Kassel 1976, S. 164.

gleichzeitig in den verschiedenen Chorstimmen vorgetragen. Vom „Incaratus“ an erhält jeder Gedanke seinen eigenen musikalischen Ausdruck: andachtsvoll der vierstimmige Beginn des *Adagio*, von eindringlicher Wirkung das einstimmige chromatische Absinken im „Crucifixus“, mit dem Ausdruck des Schmerzes in den übermäßigen und verminderten Akkorden des „Passus“. Erst mit dem „Resurrexit“, das thematisch an das *Gloria* anknüpft, greift Haydn auf das Prinzip der Polytextierung zurück. Hierbei kam der hymnische Ton der letzten *Credo*-Teile seinem Streben nach einem einheitlichen musikalischen Ausdruck entgegen. Als Höhepunkt des Werkes wird vielfach das *Benedictus* angesehen.<sup>13</sup> In der ausgedehnten Arie für Sopran und konzertierende Orgel unter Begleitung des Streichtrios ist die sanglich-virtuose Thematik gleichmäßig zwischen Sopran und Orgel verteilt. Die Stärke der Komposition liegt im Ausdruck, der den Hörer „mit magischer Gewalt in seinen Bann zwingt“.<sup>14</sup> Hier werden, wie auch in den gleichzeitigen Messen Mozarts, Herz und Gemüt zur Mitte der liturgischen Feier geführt, zum Lobe dessen, „der da kommt im Namen des Herrn.“ Musik „im Dienste der Erweckung der Andacht“ (Fellerer) – dieser Idee sind alle Messen Haydns zugeordnet.

Das Autograph der Messe mit dem Titel „Missa brevis Sancti Joannis de Deo“ endet mit Haydns eigenhändigem Vermerk: „laus Deo : et B.V.M. et S. Joanni de Deo“.<sup>15</sup> Zu Beginn des *Kyrie* ist die Besetzung, „Violino 1<sup>mo</sup>, 2<sup>do</sup>, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo“ angegeben. Unter den Abschriften fallen die vielen Ergänzungen mit Bläserstimmen auf. Auch Joseph Haydns Bruder Michael schrieb 1795 für das von ihm erweiterte *Gloria* zwei Trompetenstimmen, die im Anhang des 5. Bandes der neuen Haydn-Gesamtausgabe mitgeteilt sind. Alle Abschriften, denen zusätzlich Bläserstimmen beigegeben sind, stammen aus der Zeit nach dem Tode Josephs II., 1790, als die Bestimmungen für einen „vereinfachten Gottesdienst“ wieder gelockert wurden. Mit der erneuten Anerkennung der Instrumentalmesse durch Kaiser Franz (1792) entfielen auch die Vorschriften des 1754 veröffentlichten Hofrescripts, wonach „Pauken und Trompeten ... eingestellet“ werden sollten.<sup>16</sup> Die während der Regierungszeit Kaiser Franz' († 1838) angefertigten Abschriften machen reichlich Gebrauch von der neuen Freiheit, indem sie außer Trompeten und Hörnern auch alle verfügbaren Holzbläser heranziehen. Auch der Stimmensatz des Augsburger Stiftes Heilig Kreuz, seit 1941 im Stadtarchiv Augsburg,<sup>17</sup> enthält zusätzlich zwei Trompetenstimmen. Sie sind nicht mit Michael Haydns Trompetenpartien in dessen erweitertem *Gloria* identisch.

Der vollständige Augsburger Stimmensatz, der der vorliegenden Ausgabe als Vorlage dient, ist gut erhalten und fast fehlerfrei. Das Augsburger Domstift verfügte über mehrere geübte Kopisten, zu denen auch der jeweilige Chorregent zählte.<sup>18</sup> Die erste Veröffentlichung der *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* erfolgte durch Vincent Novello als Orgelpartitur in dessen Sammlung *Haydn's Masses*, 1823–1825. Dort erscheint sie als Nr. 15 mit dem Vermerk: „From a Manuscript Score in Haydn's own handwriting, in the possession of the Rev<sup>d</sup> C. J. La-

trobe“.<sup>19</sup> Erst 100 Jahre später wurde das Werk durch F. Habel als Klavierauszug mit Stimmen der kirchenmusikalischen Praxis zugänglich gemacht, wobei *Gloria* und *Credo* durch Teilwiederholungen und Einschübe den „liturgischen Anforderungen in Bezug auf Verständlichkeit und Vollständigkeit des Textes“ angepaßt wurden. Daß solche Veränderungen „ob des hohen Kunstwertes“ des Werkes „nicht ratsam“ sind, hatte Alfred Schnerich, der glühende Verfechter von Haydns Kirchenmusik, schon 1909 auf der Zentenarfeier in Wien betont.<sup>20</sup> Sie verändern die Struktur der Sätze wie auch die Proportionen des Gesamtwerkes. So wurde erst durch die 1958 von H. C. Robbins Landon nach Haydns Autograph veröffentlichte Partitur die originale Gestalt dieses kleinen Meisterwerkes bekannt.

Der Augsburger Stimmensatz ist eine getreue Kopie von Haydns Original. Die sparsamen Angaben über Phrasierung und Dynamik wurden ergänzt und mit der Gesamtausgabe<sup>21</sup> verglichen. Auf eine Veröffentlichung der später hinzugefügten Trompetenstimmen wurde im Hinblick auf die künstlerische Geschlossenheit des Werkes verzichtet. Die „Kleine Orgelsolomesse“ ist, wie Brand bemerkt<sup>22</sup>, trotz der Textschichtungen im *Gloria* und *Credo*, nie mit dem Vorwurf der Unkirchlichkeit bedacht worden. Noch im Jahre 1844, als sie am Neujahrstage in der Patronatskirche zu Wien gesungen wurde, hob die *Allgemeine Wiener Zeitung* hervor, daß ihr „kirchlicher Geist wohl von Niemandem bestritten werden kann“.<sup>23</sup>

Stuttgart, den 18. Mai 1979

Willi Schulze

<sup>13</sup> C. M. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*. Würzburg 1941, S. 138.

<sup>14</sup> Brand, a. a. O., S. 138.

<sup>15</sup> Hoboken II, a. a. O., S. 84.

<sup>16</sup> K. G. Fellerer, „Joseph Haydns Messen“, in: *Bericht über die internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns*, Budapest 1961, S. 47.

<sup>17</sup> W. Senn, „Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg“, in: *Neues Augsburger Mozartbuch*, Augsburg 1962, S. 333.

<sup>18</sup> Senn, a. a. O., S. 336ff.

<sup>19</sup> Hoboken II, a. a. O., S. 85.

<sup>20</sup> A. Schnerich, „Die textlichen Versehen in den Messen Haydns und deren Korrektur“, in: *Kongreßbericht der Internationalen Musikgesellschaft* 1909, Wien 1909, S. 542ff.

<sup>21</sup> *Joseph Haydns Werke*, Reihe XXIII, Band 2, Messen, p. 1–19, herausgegeben von H. C. Robbins Landon in Verbindung mit K. H. Füssl und C. Landon, München 1958.

<sup>22</sup> A. a. O., S. 143.

<sup>23</sup> Brand, a. a. O., S. 143.

## Foreword

Haydn's church music was long considered to be of less importance than his instrumental compositions. Often for liturgical reasons, even his late masses (the only ones published during his lifetime) were slow in finding regular performance. Although many copies of the early masses were in circulation until well into the nineteenth century, they, too, have only been held in general esteem for just a few decades, basically since the publication of Haydn's complete works began in 1950. Whereas the last six high masses are considered the crowning works of all his church compositions,<sup>1</sup> Haydn's early masses have met with widely differing appraisals, some complaining of imbalances in the voice leading<sup>2</sup> while others claimed that there are weaknesses in the musical settings of the texts<sup>3</sup>. Five of the eight masses composed between 1750 and 1782 fall into the category of the *missa brevis*. They are extremely short and force even the extensive texts of the *Gloria* and *Credo* into a compact mold through the simultaneous declamation of certain text passages. The *missae solemnes* (the *Great Organ Solo Mass*, the *Missa St. Caecilia* and the *Missa Cellensis* or *Mariazeller Messe*), on the other hand, are broader in form and richer in the use of voices and instruments. In these works Haydn followed the traditional pattern for large-scale masses: formally with clear sectional divisions within the individual numbers; stylistically in the use of richly ornamented solo passages in connection with extended contrapuntal sections which in the respective concluding fugues of the *Gloria* and *Credo* reach their climax. Signalling the blending of foreign (Italian) and traditional stylistic elements, the *Missa Cellensis* of 1782 temporarily ends the first phase of Haydn's composition of masses. Its composition fell into the same period as the publication of church and state decrees that restricted or prohibited the playing of instruments in church music.

With the *Missa Sancti Nicolai* of 1772 and the *Missa Sancti Joannis de Deo* (c.1775), the series of *missae breves* started in 1750 achieved its first full masterworks. According to entries in Haydn's catalogue<sup>4</sup> and judging from the beginning of the mass, *Sunt bona mixta malis* must originally have been intended to be an a cappella mass in *stile antico*. The short mass *Rorate coeli desuper* – that H. C. Robbins Landon claims to have found among the "Incognita" in the music archives of the Benedictine monastery at Göttweig in 1957 – is of utmost simplicity. As Geiringer believes, it may well have been composed before the F major Mass.<sup>5</sup> The two works display much similarity both in scoring and setting. In addition to a four-part chorus, they both are written for two violins and bass, in other words for the so-called "Viennese church trio." Following a custom of the time, both works distribute the text lines of the *Gloria* and of the *Credo* among the various voices to be sung simultaneously; thus, despite the long texts involved, the passages may remain relatively short. Compared with the "rather primitive" (Geiringer) *Rorate Mass*, the Mass in F Major reveals greater stylistic unity that is given further emphasis by the contrapuntal links in the solo soprano parts.<sup>6</sup>

With the *Missa Sancti Nicolai* and the *Missa Sancti Joannis de Deo*, his last two "missae breves," Haydn also achieved masterworks in this category, and during his lifetime they numbered among his most popular works – as is shown by

the numerous copies that have come down to us.<sup>7</sup> The *Missa Sancti Joannis de Deo* (also called the "Little Organ Solo Mass"), was the most widely known of all Haydn's early masses. And it is his only *missa brevis* that has been preserved complete in Haydn's own handwriting.<sup>8</sup> The title refers to the Portuguese monk Juan Ciudad (1495–1550) – the Bishop of Tuy called him "John of God" – whose care of the poor and the sick led to the founding of the Order of the Brothers of Charity. The order's monastery in Eisenstadt has a small Baroque church situated near the Bergkirche in which Haydn's late masses were performed. Haydn himself had played violin at the order's seat in Vienna during his youth. And he was on very familiar terms with the Brothers of Charity in Eisenstadt.<sup>9</sup> The organ, which at that time had five sets of stops and from which Haydn probably conducted the first performance, is still in use.<sup>10</sup> The lack of space in the church, which limited the liturgical and musical development, explains the form given to this mass. Only in the *Benedictus* do the solo soprano and concertante organ unfold in more broadly developed passages, the remainder of the mass being confined to four-part, usually homophonic choral writing. Even in the *Gloria* and the *Credo*, in which the text would suggest a polyphonic voice leading, the composition does not go beyond a slightly "relaxed homophony."<sup>11</sup> Settings of simultaneous texts like Haydn's in the *Gloria* and the *Credo* of his first mass are also to be found in the works of some of his contemporaries.<sup>12</sup> Behind this "tightening technique" is the attempt to avoid slowing down the liturgical celebration at the altar by providing parallel progression between the quiet prayer of the celebrant and the choir's music. In spite of the unusual brevity of the *Gloria* (31 bars), the text setting still shows musical differentiation. The "Agnus Dei" line, for example, clearly provides melodic and rhythmic contrast of the more animated motion of the "Gratias." In the *Credo* only the first two phrases of the creed are simultaneously sung by different choir voices. Commencing with the "Incaratus," the statement of each new idea is given its own musical expression: devotional for the four-part beginning of the *Adagio*, an effect of urgency in the unison chromatic descent of the "Crucifixus," with the expression of grief in the augmented and diminished chords of the "Passus." Haydn does not return to the use of multiple texts until the "Resurrexit" that is thematically related to the *Gloria*, and the hymn-like tone of the closing *Credo* sections facilitates his striving for unified musical expression. Many consider the *Benedictus* the culminating point of the mass.<sup>13</sup> This expansive aria for soprano with organ and string trio distributes its virtuoso (yet cantabile) thematic material equally between the soprano and organ solo parts. The strength of the composition lies in its expressive ability to "force the listener under its spell with magic power"<sup>14</sup>. Here, just as in the contemporary masses of Mozart, the heart and the spirit are led to the central point of the liturgy, to the song of praise to Him "who comes in the name of the Lord." Music "serving to awaken feelings of religious devotion" (Fellerer) – all of Haydn's masses are devoted to this role.

At the end of the autograph of the mass entitled *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* Haydn noted in his own handwriting: „laus Deo: et B.V.M. et S. Joanni de Deo."<sup>15</sup> The scoring stated at the beginning of the *Kyrie* reads, „Violino 1<sup>mo</sup>, 2<sup>do</sup> Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo." The copies of the mass are conspicuous for the many additions of wind parts.

In 1795, Joseph Haydn's brother Michael wrote two trumpet parts for his expanded version of the *Gloria*; they may be found in the appendix to Vol. 5 of the new edition of Haydn's complete works. All of the manuscript copies containing additional wind parts were written after the death of Joseph II (in 1790), when the requirements for a „simplified service of worship“ became somewhat relaxed once more. Emperor Francis' re-acknowledgement of instrumentally accompanied masses (in 1792) rescinded the standing orders that had been published in the “Hofrescript“ (Court writings) in 1754 and had required the use of “ketteldrums and trumpets ... to be discontinued.”<sup>16</sup> The copies of the score that were written during the reign of Emperor Francis (d. 1838) made abundant utilization of the new freedom by not only adding trumpets and horns but also all of the woodwind instruments then in use. The set of parts that originated in the Holy Cross Monastery in Augsburg (and have now been in the archives of that city since 1941)<sup>17</sup> also contains two trumpet parts that are not identical with those of Michael Haydn's extended version of the *Gloria*.

Our edition is based on the Augsburg parts, for they are complete, well-preserved and almost without error. The Cathedral Monastery in Augsburg had several experienced copyists at its disposal, one of whom was always the choir director.<sup>18</sup> The *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* was first published as an organ score by Vincent Novello in his collection of Haydn's masses (1823–1825). It is No.15 in the Novello edition and bears the note “From a Manuscript Score in Haydn's own handwriting, in the possession of the Rev<sup>d</sup>. C. J. Latrobe.”<sup>19</sup> The work was not made available for regular church use until one hundred years later when F. Habel published a piano score with parts, in which the *Gloria* and *Credo* were adapted to “liturgical demands with respect to understandability and completeness of text.” That such changes were “not advisable for the sake of the high artistic value” of the work was emphasized by Alfred Schnerich (the fervent champion of Haydn's sacred music) as early as the centenary celebration in Vienna in 1909,<sup>20</sup> for they altered the structure of the individual passages as well as the proportioning of the work as a whole. Thus it was not until H. C. Robbins Landon's 1958 publication of the score (based on Haydn's autograph manuscript) that this little gem became known in its original form.

The Augsburg parts present a faithful copy of Haydn's original notation. The sparse markings for phrasing and dynamics are supplemented in accordance with the edition of the complete works.<sup>21</sup> In view of the artistic unity of the work, none of the later trumpet parts have been incorporated into this edition. The “Little Organ Solo Mass,” as Brand notes,<sup>22</sup> has never been accused of being unsuitable for church use despite the text stratification in the *Gloria* and *Credo*. As early as 1844, when the mass was sung at the Patron's Church in Vienna on New Year's Day, the important Viennese newspaper *Allgemeine Wiener Zeitung* stressed the view that its “church-like spirit can surely be disputed by no one.”<sup>23</sup>

For the footnotes see German text.

Stuttgart, 18 May 1979  
Translation: E. D. Echols

Willi Schulze

## Avant-propos

En comparaison avec sa création instrumentale, la longue période de musique sacrée de Haydn est considérée comme moins importante. Même les dernières messes, les seules qui furent imprimées du vivant de Haydn, ne se frayèrent que lentement un chemin vers la pratique musicale, et cela souvent pour des considérations liturgiques. Les premières messes, qui nous sont parvenues au travers de nombreuses copies du XIX<sup>e</sup> siècle, ne recueillirent une attention générale que dans les dernières décennies, surtout depuis la parution, dès 1950, de l'édition complète. Alors que les six dernières grand-messes valurent la consécration de l'œuvre sacré de Haydn,<sup>1</sup> les premières messes furent considérées tout différemment. On leur reprochait des inégalités dans la conduite des voix<sup>2</sup> et des faiblesses dans la composition musique-texte<sup>3</sup>. Parmi les huit messes écrites entre 1750 et 1782, cinq correspondent au type de la *Missa brevis*. Elles sont de dimensions restreintes et condensent même fortement les importants textes du *Gloria* et du *Credo*, en exposant simultanément différentes parties du texte. Au contraire, les *Missae solemnes*: la *Grosse Orgelsolemesse*, la *Caecilienmesse* et la *Mariazeller Messe*, sont plus vastes dans leur conception et plus riches dans leur orchestration. Dans ces œuvres, Haydn suit la tradition de la grand-messe: pour la forme, par des enchaînements distincts à l'intérieur des différentes parties; pour le style, par l'alternance de parties solistiques richement développées et de vastes passages contrapuntiques, qui atteignent leur point culminant à chaque fois dans les doxologies finales du *Gloria* et du *Credo*. La *Mariazeller Messe*, en 1782, où s'annonce la fusion de moyens stylistiques étrangers (italiens) et traditionnels, constitue une conclusion provisoire à la première phase de composition de messes de Haydn. Elle correspond chronologiquement avec des décrets de l'Eglise et de l'Etat qui restreignent, voire interdisent, l'utilisation d'instruments dans la musique sacrée. La série des *Missae breves* composées entre 1750 et 1775 environ, aboutit déjà à des chefs-d'œuvre achevés, avec la *Nicolaimesse* en 1772, et la *Missa Sancti Joannis de Deo*, vers 1775. On connaît les débuts d'une messe *Sunt bona mixta malis*: il devait s'agir là, selon les indications contenues dans le catalogue des œuvres de Haydn<sup>4</sup>, d'une messe a cappella en stile antico. La messe *Rorate coeli desuper*, que H. C. Robbins Landon croit avoir découverte en 1957 dans les « Incognita » des archives musicales du couvent bénédictin de Göttweig, est d'une extrême simplicité. Elle pourrait, ainsi que le suppose Geiringer, avoir été conçue encore avant la messe en fa majeur<sup>5</sup>. Les deux œuvres montrent beaucoup de points communs dans leur orchestration et leur structure. Elles utilisent, avec le chœur à quatre voix, deux violons et la basse, ce que l'on appelle le « Wiener Kirchentrio » (trio d'église viennois). Dans les deux œuvres, suivant un usage de l'époque, des parties du texte du *Gloria* et du *Credo* sont exposées simultanément à différentes voix, de façon que les mouvements puissent rester brefs malgré la longueur des textes. En comparaison avec la « toute primitive » (Geiringer) *Messe Rorate*, la *Messe en fa majeur* montre une plus grande unité stylistique, accentuée encore par les liens contrapuntiques qui unissent les sopranos solos<sup>6</sup>. Avec les deux dernières messes brèves, la *Missa Sancti Nicolai* et la *Missa Sancti Joannis de Deo*, Haydn offre aussi à ce genre des chefs-d'œuvre: elles étaient déjà fort appréciées de son vivant, ainsi que l'attestent les nombreuses copies.<sup>7</sup> C'est par-

ticulièrement la *Missa Sancti Joannis de Deo* qui obtint, sous le nom de « Kleine Orgelsolomesse » (Petite Messe pour Orgue seul), la plus vaste propagation parmi les premières messes de Haydn. Elle est la seule des *Missae breves* qui soit conservée intégralement dans les écrits de la main même de Haydn.<sup>8</sup> Son titre fait allusion au moine portugais Johannes Ciudad (1495–1550), nommé Jean de Dieu par l'évêque de Tuy ; prêtant assistance aux malades, il fonda la communauté religieuse des « Frères hospitaliers ». Le couvent possède à Eisenstadt une petite église baroque, dans le voisinage immédiat de la Bergkirche, où furent créées les dernières messes de Haydn. Haydn lui-même avait joué du violon, dans sa jeunesse, dans l'établissement viennois de l'ordre. Il s'était lié d'une vive amitié avec les frères hospitaliers.<sup>9</sup> L'orgue est encore conservé de nos jours ; à l'époque, c'était un positif de cinq registres, dont Haydn dirigea vraisemblablement l'inauguration.<sup>10</sup> C'est par des données locales qui fixent des limites au développement liturgique et musical que s'explique la forme de la messe : elle ne prend de l'ampleur que dans le *Benedictus* pour soprano solo et orgue concertant, alors que les autres parties, pour chœur à quatre voix, sont traitées la plupart du temps en homophonie. Même dans les parties du *Gloria* et du *Credo* dans lesquelles la disposition du texte commanderait un traitement polyphonique des voix, la composition ne dépasse pas une « homophonie assouplie ».<sup>11</sup> La superposition de plusieurs textes, que Haydn avait déjà utilisée dans les *Gloria* et *Credo* de ses premières messes, se retrouve aussi chez ses contemporains.<sup>12</sup> Derrière cette « technique à l'emporte-pièce », il faut voir le souci de ne pas interrompre le déroulement de la liturgie à l'autel, et au contraire d'aspirer à un parallélisme entre la méditation du liturgiste et la présentation musicale du chœur. Malgré la brièveté inhabituelle du *Gloria* (31 mesures), le texte est traité de façon différenciée. Ainsi le verset « Agnus Dei » contraste clairement par sa mélodie et son rythme avec la présentation plus animée du « Gratias ». Dans le *Credo*, seules les premières professions de foi sont présentées simultanément dans les différentes voix chorales. A partir de l'« Incarnatus », chaque idée est traitée avec son expression musicale propre : profonde ferveur pour le début à quatre voix de l'*Adagio* ; impression pénétrante de la descente chromatique à une voix dans le « Crucifixus » ; expression de la douleur dans les accords démesurés et diminués du « Passus ». Ce n'est que dans le « Resurrexit », thématiquement apparenté au *Gloria*, que Haydn reprend le principe de la superposition des textes. A cet endroit, le ton hymnique de la dernière partie du *Credo* venait à la rencontre de son souci d'une expression musicale unitaire. On a souvent considéré le *Benedictus* comme le point culminant de l'œuvre.<sup>13</sup> Dans le vaste air pour soprano solo et orgue concertant, avec accompagnement du trio à cordes, la thématique de chant virtuose est répartie également entre le soprano et l'orgue. La puissance de la composition réside dans l'expression, qui, « par une force magique, entraîne l'auditeur dans son charme »<sup>14</sup>. De la même façon que dans les messes de Mozart de la même époque, le cœur et l'esprit sont ici conduits au milieu de la célébration liturgique, pour la louange de celui « qui vient au nom du Seigneur ». Une musique « au service de l'éveil de la prière » (Fellerer) : toutes les messes de Haydn sont subordonnées à cette idée. L'autographe de la messe porte le titre de *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* ; il se termine par une note de la main même de Haydn : « laus Deo : et B. V. M. et S. Joanni de Deo »<sup>15</sup>. Au début du *Kyrie* est indiquée la distribution :

« Violino 1<sup>mo</sup>, 2<sup>do</sup>, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo ». Dans les copies, on est surpris par les nombreuses adjonctions d'instruments à vent. Même Michael, le frère de Joseph Haydn, écrivit en 1795 deux parties de trompettes pour le *Gloria* qu'il développe ; ces parties sont présentées dans le supplément du 5<sup>ème</sup> volume de la nouvelle édition complète des œuvres de Haydn. Toutes les copies qui ajoutent des parties de vents datent de l'époque suivant la mort de Joseph II, en 1790, lorsque les prescriptions visant à un « service religieux simplifié » sont à nouveau relâchées. Avec la nouvelle reconnaissance de la messe instrumentale par l'empereur Franz (1792), les prescriptions du « Hofrescript » publié en 1754 qui interdisent l'utilisation des timbales et trompettes dans la messe furent annulées.<sup>16</sup> Les copies terminées pendant le règne de l'empereur Franz († 1838) font un ample usage de la liberté nouvelle, ne se contentant pas des trompettes et des cors, mais introduisant encore tous les bois disponibles. Même la copie des parties séparées du couvent de la Sainte-Croix d'Augsbourg, conservée aux archives de la Ville d'Augsbourg depuis 1941<sup>17</sup>, contient deux parties supplémentaires de trompettes. Elles ne sont pas identiques à celles de l'élaboration du *Gloria* par Michael Haydn. La copie complète des parties séparées d'Augsbourg, que nous utilisons comme base de la présente édition, est bien conservée et ne comporte presque pas d'erreurs. Le chapitre de la cathédrale d'Augsbourg disposait de plusieurs copistes expérimentés, parmi lesquels on comptait aussi le régent de chœur de l'époque.<sup>18</sup> La première publication de la *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* fut réalisée comme partition d'orgue par Vincent Novello, pour sa collection des messes de Haydn, 1823–1825. Elle y apparaît sous le n° 15 avec la remarque : « From a Manuscript Score in Haydn's own handwriting, in the possession of the Rev<sup>d</sup>. C. J. Latrobe ».<sup>19</sup> Ce n'est que 100 ans plus tard que l'œuvre fut rendue accessible à la pratique musicale liturgique par F. Habel, dans une version pour piano et voix ; le *Gloria* et le *Credo* y furent adaptés, par des répétitions de parties et des intercalations, aux « exigences liturgiques en relation avec la compréhension et l'intégrité du texte ». De telles modifications, « si elles ne sont pas opportunes à la haute valeur artistique » de l'œuvre, Alfred Schnerich, le brillant spécialiste de la musique sacrée de Haydn, en avait déjà signalées en 1909 lors des fêtes du centenaire à Vienne<sup>20</sup>. Elles modifient la structure des mouvements, tout comme les proportions de l'ensemble de l'œuvre. Ainsi la forme originale de ce petit chef d'œuvre ne fut révélée qu'en 1958, par la publication de la partition par H. C. Robbins Landon, selon l'autographe de Haydn. Les parties séparées d'Augsbourg sont une copie fidèle de l'original de Haydn. Les indications parcimonieuses de phrasé et de dynamique ont été complétées en suivant l'édition complète.<sup>21</sup> Nous avons renoncé à publier les parties de trompettes, ajoutées plus tardivement, et cela dans le but de conserver le caractère achevé de l'œuvre. Ainsi que le remarque Brand,<sup>22</sup> et malgré l'empilement du texte dans le *Gloria* et le *Credo*, aucun caractère d'irrégularité n'a jamais été reproché à la « Kleine Orgelsolomesse ». Encore en 1844, lorsqu'elle fut chantée le jour du Nouvel An dans l'église du patronage de Vienne, l'*Allgemeine Wiener Zeitung* souligna que « son esprit religieux ne pouvait être contesté par personne »<sup>23</sup>. Les notes renvoient au texte original allemand.

Stuttgart, le 18 mai 1979  
Traduction : François Brulhart

Willi Schulze

# Missa brevis Sancti Joannis de Deo in B

Kleine Orgelsolomesse · Hob. XXII:7

Joseph Haydn  
1732–1809

## Kyrie

*Adagio*

Violino 1  
Violino 2  
Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso  
Organo  
Violoncello  
Contrabbasso

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

*Adagio*

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

6 4/2 6 4/2 6 4/2 6 9 5 6 5

Aufführungsdauer / Duration: ca. 15 min.

© 1980 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.600

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

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2008 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by  
Willi Schulze

9

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

6 6 4 6 5 4 5 6 5

13

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

b6 4 - - 3 b 6 5 7 6 5 4 3



17

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

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

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

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

6 7 7 9 8 6 5 6 9 8

21

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

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

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

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

6 4 3 6 3 5 6 3

# Gloria

**Allegro molto**

Violino 1

Violino 2

Soprano

Alto

Tenore

Basso

**Allegro molto**

Organo

Violoncello  
Contrabbasso

Gra - ti - as a - - - gi - mus ti - - - bi pro - pter magnam

Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste, qui

Do - mi - ne De - us, a - gnus De - - - i, fi - li - us

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - - lun - ta - - - - - lau - da -

ri - am. Do - mi - ne De - us, rex coe - le - stis, De - us pa - - - -

tol - lis pec - ca - ta mun - di. Sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, qui

pa - - - - tris, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - - - -

te, be - ne - di - ci - mus te, ad - o - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te, quo - ni - am tu so - lus sanc - tus, tu

6  
4

5

7

6  
4

5  
3

10

ter, De - us pa - - - ter om - ni - - po - tens, cum  
 se - des ad dex - te - ram pa - tris, mi - se - re - re no - - bis, cum  
 re, mi - - se - re - - - re no - bis, cum  
 so - lus Do - mi - nus, tu so - lus al - tis - si - mus, Je - su Chri - - ste, cum

5 6 5 6

15

san - - - to spi - ri - tu in glo - ri - a De - i pa - tris, A - - - men,  
 sanc - - - to spi - ri - tu in glo - ri - a De - i pa - - - tris, A - - - men,  
 sanc - - - to spi - ri - tu in glo - ri - a De - i pa - - - tris, A - - - men,  
 sanc - - - to spi - ri - tu in glo - ri - a De - i pa - - - tris, A - - - men,

2 6 9 8 5 6

20

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

6 6 3  
 6 4 3

26

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

6 6 3

# Credo

**Allegro**

Violino 1

Violino 2

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo

Violoncello

Contrabbasso

Cre - do, cre - do in u - num De - um,  
Ge - ni - tum, non factum, con - sub - stan - ti - a - lem pa - - -  
Qui prop - ter nos ho - mi - nes, et prop - ter nos - tram sa -  
Et ex pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la.

**Allegro**

trem - ni - po - ten - tem, fac - to - - rem coe - li et ter - rae,  
tri, per quem om - ni - a fac - - - ta sunt, per quem om - ni - a  
lu - tem de - scen - dit de coe - lis, de -  
De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

7

vi - si - bi - li - um om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um.  
 fac - ta sunt, per quem om - ni - a - fac - ta sunt.  
 scen - dit, de - scen - dit de coe - lis, de coe - lis.  
 De - o, de De - o.

7 46 6 4 6 4 5 7 7 6 4

11 Adagio

car - na - tus est, et in - car - na - tus est de spi - ri - tu  
 Et in - car - na - tus est, et in - car - na - tus est de spi - ri - tu  
 Et in - car - na - tus est, in - car - na - tus est de spi - ri - tu  
 Et in - car - na - tus est, in - car - na - tus est de spi - ri - tu

Adagio

p

46 4

19

sanc - to ex Ma - ri - a vir - gi - ne, ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et ho - mo, et ho - mo

sanc - to ex Ma - ri - a vir - gi - ne, ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et ho - mo, et ho - mo

sanc - to ex Ma - ri - a vir - gi - ne, ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et ho - mo, et ho - mo

sanc - to ex Ma - ri - a vir - gi - ne, ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et ho - mo, et ho - mo

4 b 0 6/4 b 5 6 1 1 1 1 1 1

26

tus ho - - - mo fac - - - tus

fac - tus est, ho - - - mo fac - - - tus

fac - tus est, ho - - - mo fac - - - tus

fac - tus est, ho - - - mo fac - - - tus

1 5/3 6/4 #7 6/4 b

31

est,

est,

est,

est, cru - ci - fi - - - xus e - - - ti - am pro no - bis, sub Pon - ti - o -

pianiss.

6

6

36

pas - - - sus, pas - - - sus et se -

pas - - - sus, pas - sus, pas - sus et se -

pas - - - sus, pas - - - sus et se -

la - to, pas - - - sus, pas - - - sus et se -

4

4

b6

4

b6

b

7

6

4#

6

5

b



42

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

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

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

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

6 6/4 # #

47 **Allegro**

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

i - - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a iu - - di -

est. Et in spi - ri - tum sanc - tum, Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem,

est. Qui cum pa - tre et fi - li - o si - mul ad - o -

**Allegro**

f

# # 7 # 5

tu - ras, et a - scen - dit in coe - - lum, se - det ad dex - te - ram  
 ca - - - re vi - vos et mor - tu - os, cu - ius re - gni non e - -  
 qui ex pa - - - tre fi - - - li - o - que pro - ce - dit, pro - -  
 ra - tur, et con - - glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est pe - pro -

pa - - tris, et u - - - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et  
 rit - ni - - nis, et u - - - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et  
 ce - - - dit, con - fi - te - or u - num bap - tis - - ma  
 phe - - - tas, et ex - spec - - to re - - sur-rec-ti -

a - - - - po - sto - - li - cam ec - cle - - si - am, et  
 a - - - - po - sto - - li - cam ec - cle - - si - am, et  
 in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - - - - rum,  
 o - - - - nem mor - - tu - o - - - - rum, et

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

2 6 6 b5 9 8 5 6

71

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

A - - - - - men, A

6 6 5 4 3

77

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

6 6 3 4

# Sanctus

**Allegro**

Violino 1

Violino 2

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo

Violoncello  
Contrabbasso

**Allegro**

6

Sanc - - tus, sanc - tus Do - mi-nus, sanc-tus  
 Sanc - tus, sanc-tus Do-mi-nus De - us, De - us  
 Sanc - tus, sanc-tus Do-mi-nus De - us Sa - - - ba - oth, sanc-tus Do-mi-nus,  
 Sanc-tus, sanctus Do-mi-nus De - us Sa - ba-oth, sanc - tus,  
 nus De Sa - - - ba - oth.  
 Sa - ba-oth, sanc - tus Do - mi-nus De - - us Sa - ba-oth, De - us Sa - ba - oth.  
 sanc - tus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth, De - us Sa - - - - ba - oth.  
 sanc - tus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth, De - - - us Sa - - - ba - oth.

5 6 7 6 7 6 7 6 5 4 6 8 3 1 1

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

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

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

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

5 — — ♯ 1 1 1 ♭7 1 1 6 6 5  
4 3

o - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a. O - -

glo - tu - a, glo - ri - a tu - a. O - - san - na in - ex -

glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a. O - - san - na in - ex - cel - - -

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

♯7 8 ♯7 1 5 6 5 ♯3  
4 2 4 2

21

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

Tutti

b7 6 5 8 = = Tasto solo 5 6 5 6 5

26

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

Tasto solo

5 6 5 6 5

# Benedictus

Moderato

Violino 1

Violino 2

Soprano

Organo solo

Violoncello  
Contrabbasso

The musical score is written for Violino 1, Violino 2, Soprano, Organo solo, and Violoncello/Contrabbasso. It begins with a *Moderato* tempo. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first system (measures 1-3) features a piano (*p*) dynamic. The organ part has a complex texture with sixteenth-note patterns and a trill (*tr*) in the right hand. The string parts provide a steady accompaniment. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score. The second system (measures 4-6) includes a *forz.* (*forzando*) marking and a *p* dynamic. The third system (measures 7-9) continues the organ and string accompaniment. The fourth system (measures 10-12) features a more active organ part with sixteenth-note runs and a trill.



11

*f* *p* Solo

Be - - ne - dic - tus, qui

14

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

*f* *p* Solo

be - ne - dic - tus, qui

18

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

*f* *p* Solo

be - ne - dic - tus, qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - - - mi -

7 7/4 6 7 7/4 6 7 2 6 # 5 3 6 3

ni.

Solo

f p

f p

Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - - mi - ne, no - mi - ne Do - - mi -

tr

Tasto solo

4 6 7 7

33

ni. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

Solo tr

6/4 7

37

ni, qui ve - nit in ne Do - mi - qui ve - nit. be - ne - dic - tus, in no - mi - ne Do - mi -

pianiss.

6 Tasto solo

41

ni, be - ne - dic - tus, qui ve - - nit in no - mi - ne -

Solo

f ff p

6/4 b7 7 4/2 6 6 7 2

f ff p

45

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

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

49

ni.

Solo

51

55

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

(57) **Allegro**

Coro

Tutti

*f*

*f*

O - - -

O - - san - na in - ex -

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

Basso

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

**Allegro**

*f*

1 1 1 1 1 1 1

6 5 4

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

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

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

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

b7 6 5 8 6 = Tasto solo 5 6 5 6 4 3

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

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

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

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

p f

Tasto solo 5 6 5 6 4 3

# Agnus Dei

**Adagio**

Violino 1

Violino 2

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo

Violoncello  
Contrabbasso

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-

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

8

mi-se-re-re no-bis.

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

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

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

15

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

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

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

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

23

- bis. Qui tol-lis

re-re no-bis. Qui tol-lis

re-re no-bis. Qui tol-lis

re-re no-bis. A-gnus De-i, qui tol-lis



31

pec - ca - ta mun - di.

pec - ca - ta mun - di. Do - na no - bis pa - - cem, do - na

pec - ca - ta mun - di. Do - na no - bis pa - - cem,

pec - ca - ta mun - di. Do - na no - bis pa - - cem,

6 5 6 4 5 3 10 10 10 6 6 6 6 5

38

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

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

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

do - na no - bis pa - -

10 10 10 6 6 6 6 7 Tasto solo b7 6 7 9 8 5  
3 4 5 4 b 5 4 5

pa - - - - - cem, pa - - - - - cem. A - gnus De - - i,  
 - - - - - cem, pa - - - - - cem. A - gnus De - - i,  
 - - - - - cem, pa - - - - - cem. A - gnus De - - i,  
 - - - - - cem, pa - - - - - cem. A - gnus De - - i,

5 6 6 6 6 6 4 6 b7 6 4 3 5 5

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

pp p p p p ff ff f f

6 (6) 4 6 8 5 6 7 6 6 3

60

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

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

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

De - - i, do - na no - bis pa - - -

(5) 5 6 6 7 6 6 3 Tasto solo

67

pa - - - cem.

cem, do - - - na.

pianiss. pa - - - cem.

pianiss. pa - - - cem.

cem, do - - - na.

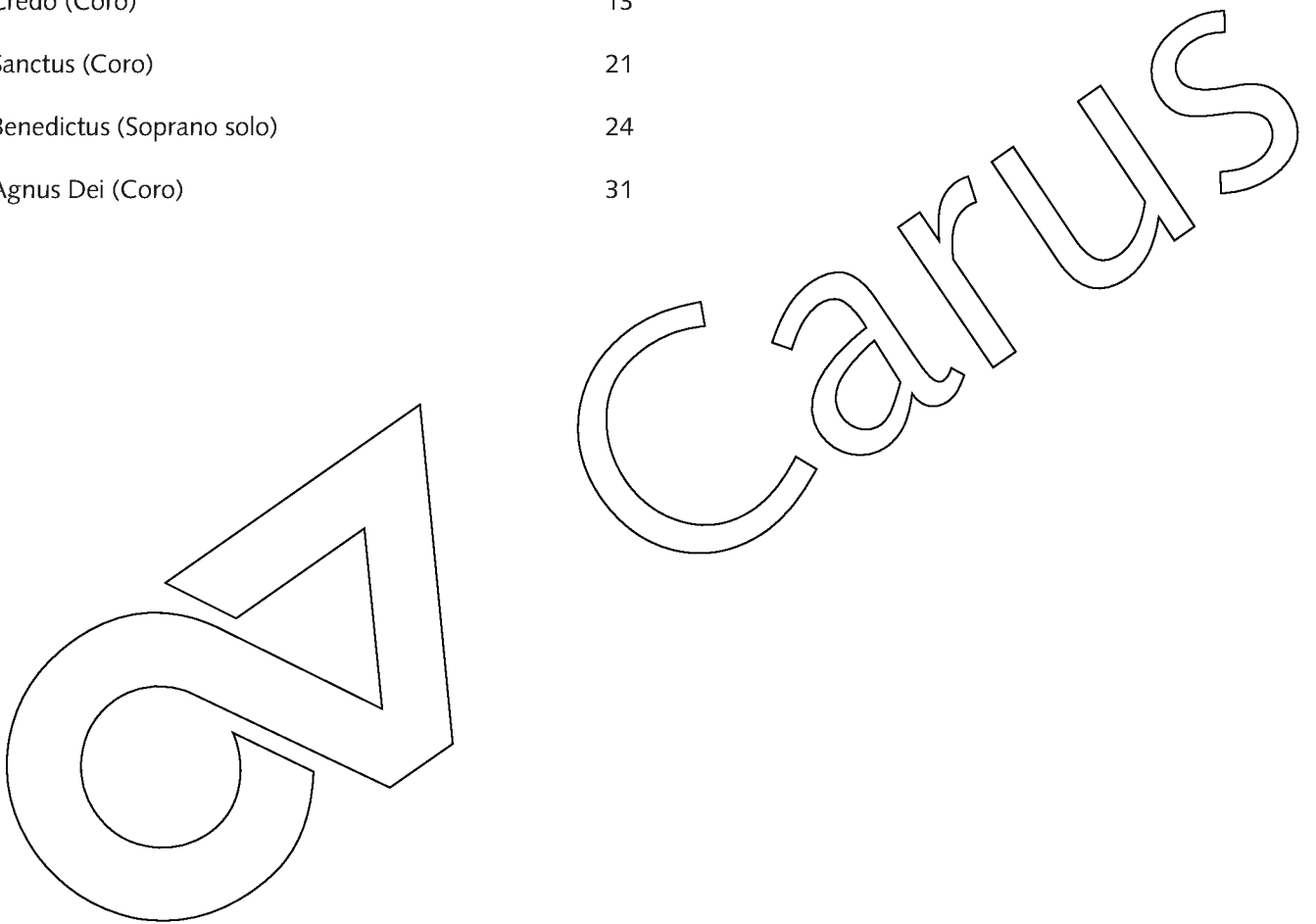
pizzicato

senza Organo

Komponiert 1775

## Inhalt / Contents

Vorwort / Foreword / Avant-propos	2
Kyrie (Coro SATB)	7
Gloria (Coro)	10
Credo (Coro)	13
Sanctus (Coro)	21
Benedictus (Soprano solo)	24
Agnus Dei (Coro)	31



Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur, zugleich Orgelstimme (Carus 40.600), Studienpartitur (Carus 40.600/07), Klavierauszug (Carus 40.600/03),  
Chorpartitur (Carus 40.600/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.600/19),  
Bearbeitung für Singstimmen und Orgel (Carus 40.600/45).

The following performance material is available for this work:  
full score and organ part (Carus 40.600), study score (Carus 40.600/07), vocal score (Carus 40.600/03),  
choral score (Carus 40.600/05), complete orchestral material (Carus 40.600/19),  
arrangement for voices and organ (Carus 40.600/45).

Zu diesem Werk ist **carus** music, die Chor-App, erhältlich. Sie enthält die Noten, eine Einspielung  
des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. [www.carus-music.com](http://www.carus-music.com)

For this work **carus** music, the choir app, is available. In addition to the score and a recording, the  
app offers a coach to learn the choral parts. [www.carus-music.com](http://www.carus-music.com)