

Joseph
HAYDN

Missa in B

Theresienmesse

Hob. XXII:12

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Clarinetti, 2 Clarini, Timpani
2 Violini, Viola, Bassi (Violoncello / Contrabbasso) ed Organo
ad libitum: Fagotto

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Joseph Haydn · Lateinische Messen
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.610

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III
Faksimiles	XII
Kyrie	
1. Kyrie eleison (Soli SATB, Coro SATB)	1
Gloria	
2. Gloria in excelsis Deo (Coro)	18
3. Gratias agimus tibi (Soli SATB, Coro)	35
4. Quoniam tu solus Sanctus (Soli SATB, Coro)	50
Credo	
5. Credo in unum Deum (Coro)	66
6. Et incarnatus est (Soli SATB)	80
7. Et resurrexit (Soli SATB, Coro)	85
Sanctus	
8. Sanctus (Soli SATB, Coro)	110
Benedictus	
9. Benedictus qui venit (Soli SATB, Coro)	119
Agnus Dei	
10. Agnus Dei (Coro)	140
11. Dona nobis pacem (Soli SATB, Coro)	145
Kritischer Bericht	168

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.610), Studienpartitur (Carus 40.610/07),
Klavierauszug (Carus 40.610/03),
Chorpartitur (Carus 40.610/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.610/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.610), study score (Carus 40.610/07),
vocal score (Carus 40.610/03),
choral score (Carus 40.610/05),
complete orchestral material (Carus 40.610/19).

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

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

Vorwort

Bald nach seiner Übernahme der Alleinregierung im Jahre 1780 erließ der österreichische Kaiser Joseph II. eine Reihe von Gesetzen zur innenpolitischen Reform, darunter neben Edikten zur Aufhebung der Leibeigenschaft und zur Religionstoleranz auch mehrere Regelungen zum kirchlichen Leben und zur Gestaltung der Gottesdienste. Diese von aufgeklärtem Gedankengut getragenen „Josephinischen Reformen“ sollten unter anderem dazu dienen, die Liturgie von äußerlichem Prunk zu befreien und sie auf das für wesentlich Gehaltene zu beschränken. Die Musikausübung an Kirchen und Klöstern, die zuvor in üppiger Blüte gestanden hatte, wurde von den neuen Vorschriften erheblich eingeschränkt, wenn nicht völlig unmöglich gemacht.¹ In den Josephinischen Reformen liegt die wohl gravierendste Ursache dafür, dass viele seinerzeitige Komponisten davon Abstand nahmen, größer dimensionierte Werke für den gottesdienstlichen Gebrauch zu schreiben. Die erzwungene Enthaltensamkeit dauerte rund ein Jahrzehnt, bis sich nach dem Tod Josephs II. einige der besonders drastischen Einschränkungen allmählich zu lockern begannen.

Unter offensichtlichem Einfluss der kirchenmusikalischen Restriktionen trat bei Joseph Haydn nach seiner „Mariazeller Messe“ von 1782 eine vierzehnjährige Schaffenspause auf dem Gebiet der Messenvertonung ein. In dieser Zeit führte er seinen musikalischen Stil in Kammermusik und Sinfonie zu jener Vollendung, die sich vor allem in den späteren Streichquartetten und in den zwölf „Londoner Sinfonien“ aus der ersten Hälfte der 1790er Jahre manifestiert. Zu den herausragenden Eigenschaften dieser Werke gehört eine meisterhafte Beherrschung der Form, ein höchst differenzierter Instrumentalsatz, die Verwendung liedhafter Themen bei gleichzeitiger Ausdruckssteigerung sowie eine deutliche Individualisierung des Einzelwerks.² Dieselben Stilmerkmale prägen dann auch das kirchenmusikalische Spätwerk Haydns, das mit dem Jahr 1796 einsetzt und sechs Messen sowie die beiden deutschen Oratorien *Die Schöpfung* (1798) und *Die Jahreszeiten* (1801) umfasst – allesamt Werke, die bis heute zu den kompositorischen Spitzenleistungen auf ihrem Gebiet zählen. Haydn selbst hat das kirchenmusikalische Œuvre seiner letzten Schaffensperiode hoch geschätzt; seinem frühen Biographen, dem Schriftsteller und Diplomaten Griesinger gegenüber bekannte er, auf die Messen „etwas stolz“ zu sein, und im Hinblick auf die zwei Oratorien äußerte er die Zuversicht, dass deren Ruhm ihn überdauern würde.³ In der Literatur werden die sechs späten Messen Haydns häufig als seine „Hochämter“ bezeichnet.⁴ Das vierte dieser Werke ist die hier vorgelegte *Missa B-Dur* (Hob. XXII:12); sie datiert aus dem Jahr 1799 und wurde unter dem Beinamen „Theresienmesse“ bekannt. Die Messe steht also genau zwischen den beiden großen Oratorien.

Nachfolgend sollen einige Lebensumstände des Komponisten, soweit sie für das vorliegende Werk von Belang sind, rekapituliert werden: Als Fürst Nikolaus von Esterházy („der Prachtliebende“) im Jahre 1790 starb, hatte Haydn ihm fast 30 Jahre lang als Kapellmeister gedient. Der neue Fürst Anton Paul löste die Hofkapelle auf und beließ außer Haydn nur den Konzertmeister Tomasini formal im Amt, ohne deren Dienste jedoch zu beanspruchen. Der Komponist verlegte seinen Hauptwohnsitz nach Wien und trat bald darauf die beiden Reisen nach England an. Anton Paul verstarb bereits 1794, und Fürst Nikolaus II. bat Haydn um die Reorganisation der Hofkapelle; dieser Aufgabe konnte der Komponist jedoch erst im Anschluss an die Rückkehr aus London im Spätsommer 1795 nachkommen. Seine letzten Lebensjahre verbrachte Haydn zumeist in Wien, hielt sich den Sommer über aber auch wiederholt in Eisenstadt auf; dorthin hatte Nikolaus II. die gesamte Hofhaltung verlegt, nachdem die Residenz Eszterháza aufgegeben worden war. Neben dem Wiederaufbau der Hofmusik bestand Haydns wesentliche Aufgabe darin, zum Namenstag der Fürstengattin Maria Josepha Hermenegilda alljährlich eine Messe zu schreiben und die Aufführungen selbst zu leiten.⁵ Da der Rufname der Fürstin Maria lautete, wurde ihr Namenstag jeweils im September be-

gangen – und zwar nach damaliger Gepflogenheit meistens an dem auf das Fest Mariä Geburt (8. September) folgenden Sonntag.⁶ Im Rahmen dieser Feiern, die zugleich ein herausragendes gesellschaftliches Ereignis waren, fand in der Bergkirche oder in der Stadtpfarrkirche zu Eisenstadt ein musikalisch gestalteter Gottesdienst mit Aufführung der eigens komponierten Messe statt.

Auf den authentischen Quellen lautet der Titel des Werkes lediglich „Missa“. Der im Nachhinein aufgekommene Beinamen „Theresienmesse“ entspringt offenbar dem praktischen Bedürfnis, die Messenvertonungen eines Komponisten, sofern sie von vornherein keinen spezifischen Titel tragen, durch derartige Benennungen besser unterscheidbar zu machen als etwa nur durch eine Tonartenangabe (wie wenig hilfreich das Tonartenkriterium im Übrigen wäre, wird allein daran deutlich, dass vier der sechs Haydn'schen Hochämter in B-Dur stehen). Wieso es bei dem vorliegenden Werk aber ausgerechnet zu der Bezeichnung als „Theresienmesse“ gekommen ist, liegt im Dunkeln.⁷ Der Haydn-Biograph Pohl bringt die Namensgebung mit Marie Therese, der Gattin von Kaiser Franz II., in Verbindung;⁸ diese war eine Gönnerin des Komponisten und trägt auch die Widmung von dessen *Te Deum* aus dem Jahr 1800 (oder früher). Tatsächlich ist die vorliegende Messe bereits im Mai 1800 – also ein paar Monate nach ihrer Entstehung – in Wien erklingen, wie aus einer in ihrer Grundschrift frühen authentischen Stimmenabschrift hervorgeht, die zu den Beständen der dortigen Hofkapelle gehört.⁹ Sollte die Kaiserin bei der Aufführung anwesend gewesen sein, könnte dies das Aufkommen des „Theresien“-Beinamens erklären.¹⁰ Trotzdem besteht aus heutiger Sicht kein Zweifel daran, dass das fragliche Werk nicht für Marie Therese komponiert wurde, sondern für den Namenstag der Esterházy-Fürstin bestimmt war und im September 1799 in Eisenstadt zur ersten Aufführung gekommen ist.¹¹ – Haydn hat nach eigenen Angaben für die Kompositi-

¹ Vgl. Hans Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, Regensburg 1976 (Studien zur Pastoraliturgie Bd. 1); zur Kirchenmusik bes. S. 125, 162–163, 477–481 und 547.

² Vgl. Jens Peter Larsen / H. C. Robbins Landon, Artikel „Haydn, Franz Joseph“, in: *Die Musik und Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Kassel 1956, bes. Sp. 1907–1908. Vgl. auch Jens Peter Larsen, Artikel „Haydn, Joseph“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 8, London 1980, bes. S. 357. – Diese Erkenntnisse wurden auch durch die einschlägigen Artikel in den inzwischen erschienenen neuen Ausgaben der *Musik und Geschichte und Gegenwart* und des *New Grove Dictionary* nicht überholt.

³ Das Haydn-Urteil über seine Messen zitiert Griesinger im Schreiben vom 6. November 1799 an Breitkopf & Härtel; vgl. Otto Biba (Hrsg.), „Eben komme ich von Haydn ...“, *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*, Zürich 1987, S. 36. Zur Aussage über die Oratorien vgl. Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Haydn*, Leipzig 1810, S. 105.

⁴ Vgl. Alfred Schnerich, *Joseph Haydn und seine Sendung*, Zürich 1922, S. 117–118 u. a.

⁵ „Nachdem ich in meinen alten Tagen aus billiger Anordnung meines demahligen Jungen Fürsten seit 4 Jahren, alljährlich eine neue Mess zu Componiren habe [...]“, schrieb Haydn am 10. August 1799 an Cornelius Knoblich; vgl. Dénes Bartha, *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel 1965, Brief Nr. 230 (S. 331). – Im selben Zusammenhang und vielleicht mit konkretem Blick auf die entstehende *Theresienmesse* könnte der Brief Griesingers vom 25. Mai 1799 an den Verlag Breitkopf & Härtel zu verstehen sein, wo von der Unmöglichkeit zur Annahme neuer Aufträge u. a. wegen alter Bestellungen durch Fürst Esterházy die Rede ist; vgl. Biba, „Eben komme ich von Haydn ...“ (wie Anm. 3), S. 27.

⁶ Dass es Abweichungen von dieser Regel gab, bezeugen die angenommenen Uraufführungsdaten der vorliegenden *Theresienmesse* (s. u.) wie auch der *Nelsonmesse*. Letztere wurde am 23. September 1798 erstmals gegeben.

⁷ Frühester Beleg für diesen Beinamen scheint ein Eintrag im Musikalienkatalog von Stift Klosterneuburg zu sein, wo Haydns „Theresia Messe“ unter dem Anschaffungsjahr 1808 verzeichnet ist; vgl. Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 2, Mainz 1971, S. 102.

⁸ Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 2, Leipzig 1882, S. 246; ähnlich in dem von Hugo Botstiber bearbeiteten Bd. 3, Leipzig 1927, S. 351.

⁹ Vgl. Günter Thomas, *Messen Nr. 9–10. Kritischer Bericht* (Joseph Haydn. Werke XXIII/3), München 1971, S. 17 (Quelle W).

¹⁰ Vgl. Karl Pfannhauser, „Glossarien zu Haydns Kirchenmusik“, in: Eva Badura-Skoda (Hrsg.), *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress Wien 1982*, München 1986, S. 496–501 (bes. S. 499).

¹¹ Vgl. die ausführliche Darlegung bei Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg 1941, S. 354–358 und 365; derselben Ansicht ist H. C. Robbins Landon, *Haydn: The Years of 'The Creation' 1796–1800 (Haydn: Chronicle and Works, Bd. 4)*, London 1977, S. 475. – Da die Messe also nicht der Kaiserin Marie Therese zugeeignet ist, plädiert Brand für eine Umbenennung (S. 357); der von ihm vorgeschlagene Name „Hermenegildmesse“ ist aber schon deshalb abwegig, weil Hermenegild(a) nicht der eigentliche Rufname der Esterházy-Fürstin war.

on einer Messe etwa ein Vierteljahr gebraucht;¹² obwohl genaue Angaben fehlen, dürfte die *Theresienmesse* zwischen Juni und September 1799 in Wien und in Eisenstadt komponiert worden sein: Jedenfalls folgt aus Haydns Itinerarium der Sommermonate dieses Jahres, dass er sich wechselweise in beiden Städten aufhielt und nach dem 10. August für vier bis sechs Wochen in Eisenstadt blieb.¹³ Die Uraufführung der *Theresienmesse* in der dortigen Bergkirche erfolgte aller Wahrscheinlichkeit nach am Sonntag, dem 8. September 1799, und damit genau am Fest Mariä Geburt.¹⁴

Im Brief vom 6. November 1799 schreibt Griesinger an Breitkopf & Härtel, dass Haydn „drey oder vier ungedruckte Messen in seinem Pulte“ hätte und fragen ließe, „ob Sie dieselben in Verlag nehmen möchten“.¹⁵ Zweifellos hat es sich bei diesen Partituren um die Messen der Jahre 1796 bis 1799 gehandelt. Der Verlag zeigte jedoch kein Interesse, und Griesinger musste diese Absage mit einiger Diplomatie an Haydn übermitteln.¹⁶ Erst anderthalb Jahre später wurde die Veröffentlichung von Messen in der Korrespondenz zwischen Griesinger und dem Verlag erneut thematisiert und zum Abschluss gebracht.¹⁷ Daraufhin kamen 1802 die *Heilig-* und die *Paukenmesse*, 1803 die *Nelsonmesse*, 1804 die *Schöpfungsmesse*, 1807 die bereits um 1766–73 komponierte *Cäcilienmesse* und 1808 die *Harmoniemesse* bei Breitkopf & Härtel heraus. Es ist nicht bekannt, warum die *Theresienmesse* als einziges der sechs Hochämter zu Lebzeiten des Komponisten ungedruckt geblieben ist. Der nördlich der Alpen wenig bekannt gewordene Erstdruck der *Theresienmesse* erschien dann um 1850 in Florenz; weitere Ausgaben besorgten Alfred Schnerich (Wien 1924) und Günther Thomas im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe (München 1965).

Verglichen mit seinen beiden letzten Messen und den großen Oratorien fällt die relativ bescheidene Orchesterbesetzung der *Theresienmesse* auf: Die autographe Partitur verlangt neben Singstimmen, Streichern und Orgel lediglich zwei Klarinetten, zwei Trompeten und Pauken; außerdem enthalten bereits die ältesten Aufführungsmaterialien eine Stimme für Fagott.¹⁸ Bemerkenswert ist zum einen das Profil der Klarinetten, deren Partien hier kaum durch Kantabilität glänzen, sondern die vor allem dann, wenn sie nicht als Colla-parte-Verstärkung eingesetzt sind, einen trompetenartigen Duktus aufweisen (z. B. im *Gloria* ab Takt 58 und im „Dona nobis pacem“). Darüber hinaus stellt sich die Frage, warum die Partitur weder eine Fagottstimme aufweist noch durch verbale Anweisungen dessen Mitwirkung verlangt – und dies, obwohl Fagotte sogar während der Restitutionszeit in Eisenstadt vorhanden waren. Vielleicht hat Haydn sich erst nach Fertigstellung des Werkes dazu entschlossen, das ursprünglich nicht vorgesehene Fagott einzubeziehen; vielleicht hat dessen Fehlen in der Partitur aber auch den ganz praktischen Grund, dass das verwendete zwölfeilige Notenpapier mit den Systemen für Klarinette I und II, Trompeten, Pauken, drei hohe Streicher, vier Singstimmen und Generalbass komplett ausgefüllt war. Ein Fagottsystem hätte sich zwar noch unterbringen lassen, wenn Haydn die Klarinetten ebenso wie die Trompeten in ein System geschrieben hätte; dann wäre er aber spätestens im „Dona nobis pacem“ in Bedrängnis gekommen, denn dort hat er für die Orgelstimme ein zweites System gebraucht. Ein Ausschreiben des Fagotts in der Partitur war im vorliegenden Fall aber auch gar nicht nötig, weil die Partie hier so gut wie keine Eigenständigkeiten aufweist, sondern lediglich als Tutti-Verstärkung des Instrumentalbasses dient. Die wenigen Stellen, an denen das Fagott von diesem Grundsatz abweicht (z. B. am Ende des *Gloria* oder streckenweise im *Benedictus*), bedurften nicht unbedingt einer Notation in der Partitur, sondern konnten zwischen Haydn und seinem zuverlässigen Kopisten Johann Elßler auch mündlich vereinbart werden, ehe das Stimmenmaterial für die Uraufführung erstellt wurde; dabei sind die diversen spieltechnischen Einrichtungen der Fagottstimme – sie unterscheidet sich z. B. durch eine Bevorzugung längerer Töne statt Tremoli von den Streichbässen – womöglich auch ohne ausdrückliches Geheiß des Komponisten erfolgt, denn die Vornahme solcher instrumententypischer Arrangements war für erfahrene Kopisten wie Elßler damals selbstverständlich. Wie dem auch sei: Wir dürfen das Fagott sicherlich

zur authentischen Besetzung der *Theresienmesse* hinzuzählen; es ist aber nicht obligat, sondern kann *ad libitum* eingesetzt werden.

In der Orchesterdisposition der *Theresienmesse* spiegeln sich die Besetzungsverhältnisse der Eisenstädter Hofkapelle wenige Jahre nach Beginn ihrer Reorganisation: Während das Ensemble im Jahre 1790 noch mehr als 40 Mitglieder – darunter ca. 16 Gesangskräfte – umfasst hatte,¹⁹ sind für das Jahr 1796 lediglich sechs Sängerinnen und Sänger sowie insgesamt zehn Instrumentalisten belegt; außerdem wurden im Bedarfsfall die Bläser der fürstlichen „Feldharmonie“ hinzugezogen.²⁰ In den anschließenden Jahren vergrößerte sich die Hofkapelle allmählich, bis 1800 auch wieder eine „vollständige Harmonie“ – also ein kompletter Bläasersatz – zur Verfügung stand.²¹ Dass die Besetzung der *Theresienmesse* somit genau den Eisenstädter Verhältnissen entspricht, ist ein weiterer Beweis für die entsprechende Bestimmung des Werkes; in Wien hingegen, wo Haydn seine Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* herausbrachte, stand um dieselbe Zeit ein reicher besetztes Ensemble zur Verfügung.

Über die kirchliche und liturgische Angemessenheit der Messen von Joseph Haydn ist viel und zum Teil kontrovers diskutiert worden. Wie wir wissen, war Haydn ein zutiefst religiös geprägter Mensch; Gebetsformeln wie „In nomine Domini“ und „Laus Deo“ auf den meisten Partituren – auch bei profanen Werken – zeigen, dass der Komponist sein Talent als göttliches Geschenk betrachtete und sich dieser Gnade stets bewusst war.²² Dabei war seine religiöse Haltung nach Griesingers Zeugnis allerdings „nicht von der düstern, immer büßenden Art, sondern heiter, ausgesöhnt, vertrauend, und in diesem Charakter ist auch seine Kirchenmusik geschrieben“.²³ In gründlichem Missverstehen dieses Wesenszuges und vermutlich auch auf Grund mancher unangemessener, dilettantischer Wiedergaben kam es in der Folgezeit zu erheblichen Beanstandungen an Haydns Messen;²⁴ nicht zuletzt waren es die Cäcilianer, die ihnen eine ernsthafte Auseinandersetzung

¹² Vgl. Griesinger, *Biographische Notizen* (wie Anm. 3), S. 116.

¹³ Vgl. die Datierungen und Ortsangaben der Briefe Nr. 223 (geschrieben am 5. Juli 1799 in Wien), Nr. 224 (geschrieben am 12. Juli in Eisenstadt), Nr. 228 (geschrieben am 24. Juli in Wien), Nr. 230 (geschrieben am 10. August in Wien), Nr. 231 (geschrieben am 15. August in Eisenstadt) und Nr. 234 (geschrieben am 21. September in Wien) bei Bartha, *Briefe und Aufzeichnungen* (wie Anm. 5), S. 330–333. – Mit der im Brief Nr. 223 vom 5. Juli erwähnten Messe, die einem unbekanntem Adressaten als Kopie übersandt wurde (daselbst S. 324), dürfte wohl noch nicht die *Theresienmesse* gemeint sein; der Wortlaut des kurzen Schreibens legt vielmehr nahe, dass es sich um die Abschrift einer älteren Komposition Haydns gehandelt hat.

¹⁴ Vgl. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (wie Anm. 11), S. 359–360; ebenso Landon, *The Years of 'The Creation'* (wie Anm. 11), S. 486. Die Autoren beziehen sich auf eine Tagebucheintragung des Esterházy'schen Sekretärs Rosenbaum, der die Namenstagsfeier des Jahres 1799 mit dem 8. September angibt.

¹⁵ Vgl. Biba, „Eben komme ich von Haydn ...“ (wie Anm. 3), S. 36.

¹⁶ Vgl. das Schreiben vom 7. Dezember 1799, daselbst S. 37.

¹⁷ Vgl. die Schreiben vom 24. Juli und 10. Oktober 1801 (und weitere), daselbst S. 89 und 97.

¹⁸ Im Material der Eisenstädter Uraufführung ist die Fagottstimme allerdings verloren.

¹⁹ Vgl. Ulrich Tank, *Studien zur Esterházy'schen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*, Regensburg 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 101), S. 502.

²⁰ Vgl. Pohl/Botstiber, *Joseph Haydn*, Bd. 3 (wie Anm. 8), S. 104–105. Dieser Besetzungsgegebenheit entsprechen auch die drei ersten Haydn'schen Hochämter in ihren jeweiligen Originalfassungen.

²¹ Daselbst S. 166.

²² Vgl. Wolfgang Hochstein, „Zur Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Repertoire – Religiosität – Rezeption“, in: Peter Claus Hartmann (Hrsg.), *Religion und Kultur im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 2004 (Mainzer Studien zur Neueren Geschichte 12), S. 273–289 (bes. S. 279–280).

²³ Griesinger, *Biographische Notizen* (wie Anm. 3), S. 101.

²⁴ Zum Thema einer adäquaten Interpretation: Um seiner Musik den richtigen, von ihm intendierten Ausdruck zu verleihen, dirigierte Haydn seine Werke am liebsten selbst; so äußert er im Brief vom 14. Juli 1802 anlässlich einer Bitte um Übersendung zweier Messen nach Preßburg die Befürchtung, dass „sie leyder ohne meiner[!] Direction der Delicatesse wegen den grösten theil des werths verlihren müssen“; vgl. Bartha, *Briefe und Aufzeichnungen* (wie Anm. 5), Brief Nr. 309, S. 404. – Vgl. auch Benjamin Rajeczky, „Zu Haydns späten Messen. ‚Kirchenstil‘ und Vortragsweise“, in: Badura-Skoda, *Haydn Kongreß Wien 1982* (wie Anm. 10), S. 479–482 (bes. S. 481).

mit dem Text und eine tiefere Deutung des Sinngehalts absprachen.²⁵ In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich Autoren wie Alfred Schnerich oder Carl Maria Brand vehement für eine Rehabilitation von Haydns Messen und eine Anerkennung ihrer überzeugten kirchlich-liturgischen Grundhaltung eingesetzt.²⁶ Dem stehen in jüngerer Zeit Ansätze gegenüber, die Werke ausschließlich nach musikalisch autonomen, der Instrumentalmusik entlehnten Kriterien zu beurteilen.²⁷ Dass aber ein Sakralwerk allein schon wegen seiner textlichen Vorgaben und der liturgischen Einbindung mit anderen Maßstäben gemessen und bewertet werden muss als eine Instrumentalkomposition, verkennt auch Charles Rosen in seiner Kritik an der Kirchenmusik der Wiener Klassiker.²⁸ Neuerdings kommt Ludwig Finscher in seiner Erörterung der Haydn'schen Messen zu folgendem Schluss: „Je mehr man sich in diesen musikalischen Kosmos vertieft, desto unbegreiflicher wird es, wie das 19. Jahrhundert, die Musikgeschichtsschreibung eingeschlossen, diese Messen wegen ihrer volksmusiknahen und fröhlichen Töne als leichtfertig verdammten konnte.“²⁹ Nicht nur das 19. Jahrhundert, möchte man hinzufügen ...

Zu den charakteristischen Merkmalen der späten Haydn-Messen gehört die besondere Rolle der Solostimmen: Separate Arien, die nach dem Vorbild der „Messa concertata“ auch für seine größer disponierten Messenvertonungen bis 1782 konstitutiv gewesen waren, finden sich nicht mehr; statt dessen übernimmt das Solistenquartett eine gewichtige Position im klanglichen Kontrast gegenüber dem chorischen Tutti.³⁰

Haydns *Theresienmesse* ist ein Werk, bei dem eine tiefgehende musikalische Umsetzung von Textaussagen und Glaubensdoktrinen eine glückliche Synthese mit formaler Ausgewogenheit, hoher satztechnischer Kunst und – nicht zuletzt – einer beträchtlichen Klangsönheit eingegangen ist. Das *Kyrie* besitzt eine durchaus neuartige, vollendet symmetrische Form; sie verdankt ihre Entwicklung und ihren Zusammenhalt zwei Motiven, die in der Einleitung noch eher unscheinbar eingeführt wurden (Takte 1ff. und 13ff.). Mit Recht sieht Friedhelm Krummacher ein solches Kompositionsverfahren als „symphonisch“ an: „Symphonisch aber ist in einer Architektur, die kaum vom Text vorgezeichnet ist, die Konzentration des Materials, dessen Entfaltung sich der vokalen und instrumentalen Mittel gleichermaßen bedient.“³¹ Ähnliche Gestaltungsprinzipien hat Krummacher im *Gloria* und in den weiteren Sätzen der Messe nachgewiesen. Unmittelbar sinnfällig sind manche Bildlichkeiten wie im *Credo*, wo das Chor-Unisono der Takte 3 und 140–142 den „einen“ Gott bzw. die „eine“ Kirche symbolisiert. Eine besonders geistreiche, sich beim Lesen eher als beim Hören erschließende textbezogene Figur stellt die satztechnisch nicht erforderliche Stimmkreuzung zwischen Sopran und Alt an der Textstelle „et invisibilium“ (Takte 10–12 und 14–16) dar; und dass der Wiedereintritt aller Bläser im dritten Abschnitt desselben Ordinariumssatzes noch nicht bei „et resurrexit“, sondern erst bei „judicare“ (Takt 115) erfolgt, lässt die Ankündigung des Jüngsten Gerichts hier besonders akzentuiert erscheinen. Ebenfalls im *Credo* verbindet Haydn die Aussagen von der Menschwerdung und vom Leiden Christi durch eine Motivic, die ab Takt 62 in Sing- und Instrumentalstimmen vorgestellt wird; somit sind Inkarnation und Passion „als zwei Seiten der Heilsgeschichte verschränkt. Und die autonome Verdichtung der motivischen Struktur dient in gleichem Maß der tiefsinnigen Exegese des Textes.“³² – Weitere Analysen der *Theresienmesse* finden sich in den einschlägigen Studien von Brand und Landon.³³

Hinzuweisen ist auf einige Textänderungen bzw. -auslassungen im *Credo*: Hinter „et invisibilium“ hat Haydn das Wort „omnium“ eingefügt (Takte 12 und 16); anschließend fehlt der gesamte Satz „Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum“ – zweifellos ein Versehen des Komponisten, das leider einen beziehungslosen Beginn des nächsten Satzes „Et ex Patre natum“ zur Folge hat. Syntaktisch weniger problematisch erscheint demgegenüber die Auslassung der Worte „qui ex Patre Filioque procedit“ (hinter „vivificantem“ Takt 132).

Zur Aufführungspraxis sollen folgende Hinweise gegeben werden:

Die Besetzungsgröße zu Haydns Zeit ist bereits erörtert worden; aus den zeitgenössischen Quellen wird deutlich, dass die Gesangssolisten damals auch im Tutti mitgewirkt haben. Wenn bei den Singstimmen im Tutti keine anderweitige dynamische Angabe steht, gilt generell *f*. Dasselbe trifft auf Klarinetten, Trompeten und Pauken zu. Die Anweisungen „Solo“ und „Tutti“ in der Generalbass-Stimme korrespondieren in der Regel mit der entsprechenden Besetzung der Singstimmen (und dienen insofern dem Continuo spielenden Kapellmeister als Direktionshilfe); sie werden – wie zu Beginn und am Ende des *Kyrie* – aber auch als Lautstärkeangaben für die Orgel gebraucht. Die Verwendung des Tenorschlüssels in der Generalbass-Stimme zeigt an, dass der Kontrabass in diesen Abschnitten pausieren soll und lediglich Violoncello und Orgel spielen. Die gewünschte Vortragsart mit Legatobögen und verschiedenen Artikulationszeichen (Keile, Staccatopunkte, Akzente) wird in den Quellen oft nur exemplarisch angedeutet (vgl. *Agnus Dei* Takte 45ff., 135ff. und 192ff.). Es dürfte sich in solchen Zusammenhängen jeweils eine *simile*-Ausführung verstehen. Bezüglich der liturgischen Aufführungspraxis sei angemerkt, dass das *Benedictus* seinerzeit erst nach der Wandlung gesungen wurde.

Für die Bereitstellung von Mikrofilmen bzw. Fotokopien der im Kritischen Bericht genannten Quellen sowie für die Genehmigung zur Publikation sei der Österreichischen Nationalbibliothek Wien und dem Fürstlich Esterházy'schen Musikarchiv, Esterházy Privatstiftung, in Eisenstadt vielmals gedankt; über die Benutzung von Kopien hinaus habe ich die Quellen aus der Österreichischen Nationalbibliothek auch persönlich eingesehen.

Geesthacht/Elbe, im November 2006

Wolfgang Hochstein

²⁵ Vgl. das negative, aus der Sicht des Cäcilianismus gefällte Urteil bei Utto Kormmüller, *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*, Bd. 2, Regensburg 1895, S. 131–133; ähnlich aber auch bei dem dezidierten Nicht-Cäcilianer Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, II. Abt., Bd. 1, Kirchliche Werke, 5. Aufl. Leipzig 1921, S. 201–203.

²⁶ Vgl. Alfred Schnerich, *Messe und Requiem seit Haydn und Mozart*, Wien 1909, S. 13–42; ders., *Joseph Haydn und seine Sendung* (wie Anm. 4), S. 11–12, 25–26, 117–154; Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (wie Anm. 11), S. 511–539.

²⁷ Von Robbins Landon stammt die These, Haydns späte Messen seien ihrer Struktur nach Sinfonien für Singstimmen und Orchester (*The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, S. 596), und Martin Chusid will in absurder Überspitzung dieses Ansatzes in jeder der späten Haydn-Messen einen Zyklus aus drei vokalen Sinfonien erkennen („Some Observations on Liturgy, Text and Structure in Haydn's Late Masses“, in: H. C. R. Landon und R. E. Chapman [Hrsg.], *Studies in Eighteenth Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, London 1970, S. 125–135 [bes. S. 128]). Die berechtigte Zurückweisung dieses Ansatzes erfolgt bei Walter Pass, „Bemerkungen zu Werk- und Wirkungsgeschichte von Haydns Messen“, in: Badura-Skoda, *Haydn Kongreß Wien 1982* (wie Anm. 10), S. 476–479 (bes. S. 477).

²⁸ „The classical style is at its most problematic in religious music. [...] The masses are, of course, full of admirable details and contain much writing of great power. They remain, however, uncomfortable compromises.“ Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York 1972, Zitate S. 366 und 369.

²⁹ Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 468.

³⁰ Dabei ist die Einführung des Soloquartetts keineswegs die von Schnerich und anderen älteren Autoren behauptete „Erfindung“ Haydns gewesen; vgl. Bruce C. MacIntyre, „Die Entwicklung der konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen“, in: *Haydn-Studien VI* (1988), S. 80–87 (bes. S. 86–87).

³¹ Friedhelm Krummacher, „Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen“, in: Hermann Danuser u. a. (Hrsg.), *Das musikalische Kunstwerk. [...] Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988, S. 455–481 (Zitat S. 464).

³² Dasselbst S. 477.

³³ Vgl. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (wie Anm. 11), S. 369–406; Landon, *The Years of 'The Creation' 1796–1800* (wie Anm. 11), S. 524–537.

Foreword

Soon after assuming sole governing powers in 1780, the Austrian Emperor Joseph II introduced a series of laws concerning domestic political reforms. Along with edicts abolishing serfdom and promoting religious tolerance, these included several ordinances affecting ecclesiastical life and the form of church services. Based on the ideas of the Enlightenment, these “Josephinian reforms” were partly intended to divest the liturgy of outward splendor and to restrict it to that which was considered the essence. Musical practice in the churches and monasteries, which had previously been in full flower, was substantially limited by the new decrees, if not rendered altogether impossible.¹ The Josephinian reforms were probably the chief reason why many of the composers of the era avoided writing any larger-scale works to be performed at services. The enforced abstinence lasted for about a decade, until some of the more drastic restrictions gradually began to be relaxed after the death of Joseph II.

Under the obvious influence of these restrictions on church music, following his “Mariazell Mass” of 1782 there began a creative pause of fourteen years in Joseph Haydn’s settings of the Mass. During this period he took his musical style in chamber music and the symphony to that peak of mastery which is seen above all in the late string quartets and the twelve “London Symphonies” from the first half of the 1790s. Outstanding features of these works include a masterly command of form, highly differentiated orchestral writing, the use of songlike themes combined with expressive intensification, as well as a distinctly individual character for each work.² The same stylistic features also inform Haydn’s late church compositions, which commenced in 1796 and embraced six Masses as well as the two German oratorios, *The Creation* (1798) and *The Seasons* (1801): all works which are still regarded as supreme creative achievements in their field. Haydn himself highly esteemed the sacred compositions of his final period; he confessed to his early biographer Griesinger, the writer and diplomat, to being “rather proud” of the Masses, and with regard to the two oratorios he expressed his confidence that their fame would outlive him.³ In the Haydn literature the six late Masses are often described as his “High Masses.”⁴ The fourth of these works is the *Missa* in B flat major (Hob. XXII:12) presented in this edition. Dating from 1799, and thus coming exactly half way between the two major oratorios, it became known by the epithet “Theresienmesse.”

What follows is a recounting of some of the circumstances in the composer’s life, insofar as they relate to the present work. When Prince Nikolaus von Esterházy (“the lover of splendor”) died in 1790, Haydn had been his music director for almost 30 years. Anton Paul, the new Prince, dissolved the court orchestra and formally retained the services of only the concertmaster Tomasini in addition to Haydn, but without calling on their services. The composer made Vienna his principal domicile and undertook his two journeys to England shortly afterwards. Anton Paul had already died in 1794, and Prince Nikolaus II asked Haydn to reorganize the court orchestra. The composer, however, could only fulfil this task after returning from London in the late summer of 1795. Haydn spent the last years of his life mainly in Vienna, but he also repeatedly stayed in Eisenstadt during the summer, Nikolaus II having transferred his entire court there after giving up the Eszterháza palace. In addition to reviving music at the court, Haydn’s chief duty was to compose a Mass every year for the name day of the Prince’s consort Maria Josepha Hermenegilda, and to direct the performances himself.⁵ Since the Princess was called Maria, her name day was celebrated in September – and usually, as was the custom at the time, on the Sunday following the Feast of the Birth of the Virgin Mary (8 September).⁶ As part of these celebrations, which were also a major social event, there would be a service with music in the Bergkirche or the parish church at Eisenstadt, at which the specially composed Mass would be performed.

In the authentic sources the work is simply titled “Missa.” The epithet “Theresienmesse,” which it subsequently acquired, evidently derives from a practical need to distinguish more clearly between a composer’s various settings of the Mass, should they have no specific title from the outset, than might be achieved by specifying the key (that the criterion of key is of little help is most evident when one considers that four of Haydn’s six High Masses are in B flat major). It is, however, a mystery why the present work came to be called the “Theresienmesse.”⁷ Haydn’s biographer Pohl links the name with Marie Therese, the wife of the Emperor Franz II;⁸ she was a patroness of Haydn’s and the dedicatee of his *Te Deum* of 1800 (or earlier). The present Mass was in fact sung in Vienna in May 1800, only a matter of months after being composed, as can be seen from an early set of parts, of which the earliest copies have to be regarded as authentic. They are in the possession of the court orchestra in Vienna.⁹ If the Empress attended the performance, this might explain the origin of the epithet “Theresa.”¹⁰ Nonetheless, from today’s perspective there can be no doubt that the work in question was not composed for Marie Therese but was intended for the name day of the Esterházy Princess and had its first performance in September 1799 at Eisenstadt.¹¹ – By his own testimony, it took Haydn about three months to compose a Mass,¹² although precise details are lacking, the *Theresienmesse* was presumably composed in Vienna and Eisenstadt between June and September 1799. At all events, Haydn’s itinerary for the summer months of that year shows that he stayed in the two places alternately and remained in Eisenstadt for four to six

¹ Cf. Hans Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, Regensburg, 1976 (Studien zur Pastoralliturgie, Vol. 1); regarding the church music see esp. pp. 125, 162–163, 477–481, and 547.

² Cf. Jens Peter Larsen / H. C. Robbins Landon, article “Haydn, Franz Joseph,” in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Vol. 5, Kassel, 1956, esp. cols 1907–1908. Cf. also Jens Peter Larsen, article “Haydn, Joseph,” in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, London, 1980, esp. p. 357. – These observations have not been superseded by the relevant articles in the more recent editions of *Musik in Geschichte und Gegenwart* and *The New Grove*.

³ Haydn’s judgement of his Masses is quoted by Griesinger in his letter of 6 November 1799 to Breitkopf & Härtel; cf. Otto Biba (ed.), “Eben komme ich von Haydn ...”. *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*, Zurich, 1987, p. 36. For the comment about the oratorios, cf. Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Haydn*, Leipzig, 1810, p. 105.

⁴ Cf. Alfred Schnerich, *Joseph Haydn und seine Sendung*, Zurich, 1922, pp. 117–118 et al.

⁵ “After, in my old age, having a new Mass to compose every year by rightful order of my new Prince for these past 4 years [...],” wrote Haydn to Cornelius Knoblich on 10 August 1799; cf. Dénes Bartha, *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel, 1965, letter No. 230 (p. 331). – Perhaps to be interpreted in the same context, and possibly with a concrete view to the nascent *Theresienmesse*, is Griesinger’s letter of 25 May 1799 to the publishers Breitkopf & Härtel, where he mentions the impossibility of accepting new commissions etc. because of previous commissions from Prince Esterházy; cf. Biba (ed.), “Eben komme ich von Haydn ...” (as n. 3), p. 27.

⁶ That there were departures from this rule is shown by the assumed date of the first performance of the present *Theresienmesse* (see below) as well as the *Nelson Mass*. The latter work was first performed on 23 September 1798.

⁷ The earliest evidence of this nickname appears to be an entry in the catalog of printed music at the abbey of Klosterneuburg, where Haydn’s “Theresa Mass” is recorded under the year of acquisition 1808; cf. Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Vol. 2, Mainz, 1971, p. 102.

⁸ Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Vol. 2, Leipzig, 1882, p. 246; similarly in Vol. 3 edited by Hugo Botstiber, Leipzig, 1927, p. 351.

⁹ Cf. Günter Thomas, *Messen Nr. 9–10. Kritischer Bericht* (Joseph Haydn. Werke XXIII/3), Munich, 1971, p. 17 (Source W).

¹⁰ Cf. Karl Pfannhauser, “Glossarien zu Haydns Kirchenmusik,” in: Eva Badura-Skoda (ed.), *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress Wien 1982*, Munich, 1986, pp. 496–501 (esp. p. 499).

¹¹ Cf. the detailed discussion in Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg, 1941, pp. 354–358 and 365. Of the same opinion is H. C. Robbins Landon, *Haydn: The Years of ‘The Creation’ 1796–1800 (Haydn: Chronicle and Works, Vol. 4)*, London, 1977, p. 475. – Since the Mass is not therefore dedicated to the Empress Marie Therese, Brand argues for a renaming (p. 357). But “Hermenegild Mass,” the name he proposes, is misguided from the outset, because Hermenegild(a) was not the real name of the Esterházy Princess as called.

¹² Cf. Griesinger, *Biographische Notizen* (as n. 3), p. 116.

weeks after 10 August.¹³ In all likelihood the first performance of the *Theresienmesse* in the Bergkirche there was on Sunday, 8 September 1799, hence on the very day of the Feast of the Birth of the Virgin Mary.¹⁴

In a letter of 6 November 1799, Griesinger wrote to Breitkopf & Härtel that Haydn would have “three or four unprinted Masses in his desk” and that he inquires “whether you would like to publish them.”¹⁵ These were undoubtedly the scores of the Masses produced between 1796 and 1799. The publisher, however, was not interested, and Griesinger had to use some tact in communicating this rejection to Haydn.¹⁶ It was only a year and a half later that the publication of any Masses was again discussed and agreed in the correspondence between Griesinger and the publisher.¹⁷ Thereafter, Breitkopf & Härtel brought out the *Heiligmesse* (Holy Mass) and *Paukenmesse* (Kettle-drum Mass) in 1802, the *Nelsonmesse* (Nelson Mass) in 1803, the *Schöpfungsmesse* (Creation Mass) in 1804, the *Cäcilienmesse* (St. Cecilia Mass) of 1766–73 in 1807 and the *Harmoniemesse* (Wind Band Mass) in 1808. It is not known why, of the six High Masses, only the *Theresienmesse* remained unpublished in the composer’s lifetime. The first printing of the *Theresienmesse*, which became little known north of the Alps, took place around 1850 in Florence. Further editions were supervised by Alfred Schnerich (Vienna, 1924) and Günter Thomas for the Haydn Complete Edition (Munich, 1965).

Compared with Haydn’s last two Masses and the great oratorios, the relatively modest instrumentation for the *Theresienmesse* is striking. Besides vocal parts, strings and organ, the autograph score only calls for two clarinets, two trumpets and timpani; moreover even the earliest performance materials contain a bassoon part.¹⁸ One notable feature is the role of the clarinets, whose parts display hardly any lyrical brilliance and show a trumpet-like style of writing instead, especially where they are not being used for *colla parte* support (e. g. in the *Gloria* from measure 58 and in the “*Dona nobis pacem*”). Furthermore it has to be considered why the score does not include a bassoon part or ask for one in written directions, although bassoons were available in Eisenstadt even during the restitution period. Perhaps it was only after finishing the work that Haydn decided to include a bassoon, and he had not originally foreseen it. Possibly, however, it is missing from the score for the very practical reason that the twelve line manuscript paper used was completely filled by the systems for clarinets I and II, trumpets, timpani, three upper string parts, four vocal parts and thoroughbass. True, a bassoon system could still have been fitted in if Haydn had written the clarinets as well as the trumpets on one system; but then he would have run into difficulties in the “*Dona nobis pacem*” if not before, because there he needed a second system for the organ part. But in the present instance, it was not at all necessary to write the bassoon down in the score, because the part has virtually no independent lines here and serves purely as tutti support for the continuo. Those few passages where the bassoon departs from this principle (e. g. at the end of the *Gloria*, or in places in the *Benedictus*) did not necessarily have to be notated in the score and could have been agreed upon verbally between Haydn and Johann Elßler, his reliable copyist, before the parts for the first performance were copied. In the process, the various technical adjustments for playing the bassoon part – which differs from the stringed basses through, for example, a predilection for longer notes instead of tremoli – were conceivably made without the composer’s explicit instructions, because seasoned copyists like Elßler would undertake such idiomatic arrangements as a matter of course at that time. At all events we can safely include the bassoon in the authentic instrumentation of the *Theresienmesse*. It is not, however, obligatory and may be used *ad libitum*.

The orchestral disposition of the *Theresienmesse* reflects conditions in the Eisenstadt court orchestra a few years after the start of its reorganization. Whereas in 1790 the ensemble still comprised more than 40 members, including ca. 16 singers,¹⁹ only six male and female singers together with a total of ten instrumentalists are recorded for

1796; in addition, the winds of the princely “military wind band” would be drawn on if needed.²⁰ In the years that followed, the court orchestra was gradually enlarged until in 1800 a “complete wind band”, meaning a full wind section, was once again available.²¹ The fact that the scoring of the *Theresienmesse* precisely matches conditions at Eisenstadt is further proof of the place for which the work was intended. In Vienna, on the other hand, where Haydn brought out his oratorios *The Creation* and *The Seasons*, there was a fuller orchestra at his disposal at the time.

The ecclesiastical and liturgical suitability of Joseph Haydn’s Masses has often been discussed, and sometimes controversially. As we know, Haydn was a deeply religious man. The devotional formulae such as “*In nomine Domini*” and “*Laus Deo*” inscribed on most of the scores, even the secular works, indicate that the composer regarded his talent as a gift from God and was constantly aware of this blessing.²² According to Griesinger, his religious outlook was “not of the gloomy, forever expiatory type, but cheerful, accepting and trusting, and his church music too is written in this vein.”²³ During the period that followed, a basic misunderstanding of this character trait, possibly reinforced by inadequate and amateurish performances, led to considerable objections to Haydn’s Masses;²⁴ not least the Cecilians disputed their serious engagement with the text and their deeper interpretation of the content.²⁵ In the first half of the 20th century, writers like Alfred Schnerich and Carl Maria Brand spoke up with vehemence for a rehabilitation of Haydn’s Masses and a recognition of their basic ecclesiastical and liturgical conviction.²⁶ In recent years this has contrasted with efforts to judge the works purely according to autonomous musical

¹³ Cf. the datings and locations given in letters No. 223 (written on 5 July 1799 in Vienna), No. 224 (written on 12 July in Eisenstadt), No. 228 (written on 24 July in Vienna), No. 230 (written on 10 August in Vienna), No. 231 (written on 15 August in Eisenstadt) and No. 234 (written on 21 September in Vienna) in Bartha, *Briefe und Aufzeichnungen* (as n. 5), pp. 330–333. – The Mass that is mentioned in letter No. 223 of 5 July, a work which was sent as a copy to an unknown recipient (*ibid.*, p. 324), was probably not the *Theresienmesse*. Rather, the wording of the brief message suggests that it was a copy of an earlier Haydn composition.

¹⁴ Cf. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (as n. 11), pp. 359–360; similarly Robbins Landon, *The Years of ‘The Creation’* (as n. 11), p. 486. The authors were referring to a diary entry by Rosenbaum, the Esterházy Secretary, who cites the name day celebration for 1799 as being on 8 September.

¹⁵ Cf. Biba, “*Eben komme ich von Haydn ...*” (as n. 3), p. 36.

¹⁶ Cf. the document of 7 December 1799, *ibid.*, p. 37.

¹⁷ Cf. the documents of 24 July and 10 October 1801 (and further ones), *ibid.*, pp. 89 and 97.

¹⁸ In the materials for the Eisenstadt première, to be sure, the bassoon part is lost.

¹⁹ Cf. Ulrich Tank, *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*, Regensburg, 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 101), p. 502.

²⁰ Cf. Pohl/Botstiber, *Joseph Haydn*, Vol. 3 (as n. 8), pp. 104–105. This specification is matched by Haydn’s first three High Masses in their original versions.

²¹ *Ibid.*, p. 166.

²² Cf. Wolfgang Hochstein, “Zur Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Repertoire – Religiosität – Rezeption,” in: Peter Claus Hartmann (ed.), *Religion und Kultur im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main, 2004 (Mainzer Studien zur Neueren Geschichte 12), pp. 273–289 (esp. pp. 279–280).

²³ Griesinger, *Biographische Notizen* (as n. 3), p. 101.

²⁴ On the subject of an adequate interpretation: in order to give his music the correct expression he had intended for it, Haydn preferred to conduct his works himself. Thus in his letter of 14 July 1802 concerning a request that he send two Masses to Preßburg, he voiced the fear that “without my direction they must, unfortunately, lose the greatest part of their value because of the delicatess involved”; cf. Bartha, *Briefe und Aufzeichnungen* (as n. 5), letter No. 309, p. 404. – Cf. also Benjamin Rajeczky, “Zu Haydns späten Messen. ‘Kirchenstil’ und Vortragsweise,” in: Badura-Skoda, *Haydn Kongreß Wien 1982* (as n. 10), pp. 479–482 (esp. p. 481).

²⁵ Cf. the negative judgement passed from the viewpoint of the Cecilian movement in Otto Kornmüller, *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*, Vol. 2, Regensburg, 1895, pp. 131–133. A similar verdict appears, however, in the decidedly non-Cecilian Hermann Kretschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Section II, Vol. 1, Kirchliche Werke, 5th impression, Leipzig, 1921, pp. 201–203.

²⁶ Cf. Alfred Schnerich, *Messe und Requiem seit Haydn und Mozart*, Vienna, 1909, pp. 13–42; Schnerich, *Joseph Haydn und seine Sendung* (as n. 4), pp. 11–12, 25–26, 117–154; Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (as n. 11), pp. 511–539.

criteria borrowed from orchestral music.²⁷ But in his criticisms of the church music of the Viennese Classical composers, even Charles Rosen fails to recognize that a sacred work must be assessed and evaluated using different criteria from an orchestral piece's from the outset, because of the textual preconditions and the connection with the liturgy.²⁸ Ludwig Finscher, in his recent account of the Haydn Masses, came to the following conclusion: "The more one immerses oneself in this musical cosmos, the more incomprehensible it is that the 19th century, including her music historians, could condemn these Masses as frivolous because of their cheerful sound, which is close to folk music."²⁹ Not only the 19th century, one is tempted to add ...

One characteristic feature of the late Haydn Masses is the special role of the vocal soloists. They no longer contain those separate arias which, following the model of the "Messa concertata," were central to his larger-scale Mass settings up to 1782. Instead, the solo quartet occupies an important position as regards the contrast in sonority with the choral tutti.³⁰

Haydn's *Theresienmesse* is a work in which a profound musical transposing of testimony of the text and articles of faith has been successfully united with formal balance, great technical finesse and, not least, considerable beauty of sound. The *Kyrie* possesses a thoroughly new, perfectly symmetrical form; it owes its development and its coherence to two motifs which are established quite unobtrusively in the introduction (measures 1ff. and 13ff.). Friedhelm Krummacher rightly views such a compositional procedure as "symphonic": "What, however, is symphonic about an architecture which is hardly prescribed by the text is the concentration of the material, which in its deployment avails itself equally of vocal and orchestral resources."³¹ Krummacher has identified similar structural principles in the *Gloria* and the succeeding movements of the Mass. Directly symbolic are such pictorialisms as occur in the *Credo*, where the choral unison in measures 3 and 140–142 represents the "one" God or the "one" Church. One particularly ingenious text related figure, which reveals itself more to the reader than the listener, is the technically unnecessary crossing of parts between the soprano and alto at the passage "et invisibilium" (measures 10–12 and 14–16). The reentry of all the winds in the third section of the same Ordinary movement, not at "et resurrexit" but only at "judicare" (measure 115), makes the announcement of the Last Judgement seem particularly strongly accentuated here. Also in the *Credo*, Haydn combines the statements of Christ become man and of his sufferings through a motivic device which is stated in the vocal and orchestral parts from measure 62 onwards. In this way, Incarnation and Passion "combine in forming the two sides of Salvation. And the autonomous compression of the motivic structure is equally conducive to a profound exegesis of the text."³² – Further analyses of the *Theresienmesse* will be found in the relevant studies by Brand and Robbins Landon.³³

Several textual changes and omissions in the *Credo* should be remarked on. After "et invisibilium" Haydn has inserted the word "omnium" (measures 12 and 16). He then omits the whole line "Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum": doubtless an oversight by the composer, unfortunately resulting in an unconnected beginning to the next sentence "Et ex Patre natum." By comparison, the omission of the words "qui ex Patre Filioque procedit" (after "vivificantem" in measure 132) appears less problematic from the viewpoint of syntax.

The following remarks are offered with regard to performance practice:

The size of the forces used in Haydn's time has been already discussed. It is clear from contemporary sources that the solo singers will also have participated in the tutti. Where there is no other dynamic marking for the singers in tutti passages, *f* applies as a rule. The same applies to the clarinets, trumpets and timpani. The directions "Solo" and "Tutti" in the thoroughbass part generally correspond to a similar de-

ployment of the vocal forces (thereby serving as a directorial aid to the continuo playing conductor). However, they are also used – for example at the beginning and end of the *Kyrie* – as indications of volume for the organ. The use of the tenor clef in the thoroughbass signifies that the double bass is not meant to be heard in those sections, but only the cello and organ. Often the desired interpretation, with legato ties and various articulation signs (hairpins, staccato dots, accents), is only suggested in certain instances (cf. *Agnus Dei*, measures 45ff., 135ff., and 192ff.). In such contexts, this may be interpreted to mean a *simile* execution. With regard to liturgical performance praxis, it should be remarked that the *Benedictus* used to be sung after the Transubstantiation.

Many thanks are tendered to the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna and to the Fürstlich Esterházy'sche Musikarchiv, Esterházy Privatstiftung, in Eisenstadt for providing microfilms or photocopies of the sources named in the Critical Report, and for permission to publish this edition. In addition to using such copies, I have personally examined the sources in the Austrian National Library.

Geesthacht/Elbe, November 2006
Translation: Peter Palmer

Wolfgang Hochstein

²⁷ Robbins Landon argues that Haydn's late Masses are symphonies for singers and orchestra in structure (*The Symphonies of Joseph Haydn*, London, 1955, p. 596). In an absurd exaggeration of this theory, Martin Chusid attempts to find a cycle of three vocal symphonies in each of the late Haydn Masses ("Some Observations on Liturgy, Text and Structure in Haydn's Late Masses," in: H. C. Robbins Landon and R. E. Chapman [eds], *Studies in Eighteenth Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, London, 1970, pp. 125–135 [esp. p. 128]). A justifiable rejection of this argument appears in Walter Pass, "Bemerkungen zu Werk- und Wirkungsgeschichte von Haydns Messen," in: Badura-Skoda, *Haydn Kongreß Wien 1982* (as n. 10), pp. 476–479 (esp. p. 477).

²⁸ "The classical style is at its most problematic in religious music. [...] The masses are, of course, full of admirable details and contain much writing of great power. They remain, however, uncomfortable compromises." Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, 1972, quotations pp. 366 and 369.

²⁹ Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber, 2000, p. 468.

³⁰ Here the introduction of the solo quartet is by no means Haydn's "invention," as claimed by Schnerich and other earlier writers. Cf. Bruce C. MacIntyre, "Die Entwicklung der konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen," in: *Haydn-Studien VI* (1988), pp. 80–87 (esp. pp. 86–87).

³¹ Friedhelm Krummacher, "Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen," in: Hermann Danuser et al. (eds), *Das musikalische Kunstwerk. [...] Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber, 1988, pp. 455–481 (quotation p. 464).

³² *Ibid.*, p. 477.

³³ Cf. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (as n. 11), pp. 369–406; Robbins Landon *The Years of 'The Creation' 1796–1800* (as n. 11), pp. 524–537.

Avant-propos

Peu après avoir été investi du pouvoir absolu en l'an 1780, l'empereur d'Autriche Joseph II édicte toute une série de lois réformant la politique intérieure, parmi elles, en dehors d'édits sur l'abolition du servage et sur la liberté du culte, également plusieurs réglementations régissant la vie ecclésiastique et l'agencement des offices religieux. Ces « réformes joséphistes », portées par l'esprit des Lumières, ont entre autres pour but de délivrer la liturgie de la magnificence extérieure et de la limiter à ce qui semblait essentiel. La pratique musicale dans les églises et les couvents, qui avait connu auparavant un véritable âge d'or, est considérablement restreinte par ces nouvelles mesures, quand elle n'est pas rendue totalement impossible.¹ Les réformes du joséphisme sont la cause la plus profonde du fait qu'à cette époque, beaucoup de compositeurs évitèrent d'écrire des œuvres de trop grandes dimensions pour l'usage au cours de la messe. Cette réserve forcée dure une décennie, jusqu'à ce qu'à la mort de Joseph II, quelques-unes des restrictions particulièrement draconiennes commencent lentement à se relâcher.

C'est sous l'influence manifeste des restrictions dans la musique d'église que Joseph Haydn, après sa « Messe de Mariazell » de 1782, cesse pendant quatorze ans de composer pour le genre de la messe. Pendant ce temps, il porte à sa perfection son style musical dans les domaines de la musique de chambre et de la symphonie, qui se manifeste surtout dans les derniers quatuors à cordes et dans les douze « Symphonies londoniennes » de la première moitié des années 1790. Parmi les qualités exceptionnelles de ces œuvres, une maîtrise parfaite de la forme, une conception instrumentale extrêmement différenciée, le recours à des thèmes chantants, tout en recherchant une intensification expressive, et une individualisation notable de chaque œuvre.² Ces mêmes caractéristiques de style se retrouvent dans les compositions sacrées de Haydn dans sa vieillesse, une phase créatrice commençant en 1796 et comprenant six Messes, ainsi que les deux oratorios allemands *La Création* (1798) et *Les Saisons* (1801) – œuvres qui toutes comptent aujourd'hui encore aux meilleures contributions créatrices du genre. Haydn lui-même tenait en haute estime la création de musique d'église de sa dernière période de composition ; face à son premier biographe, l'écrivain et diplomate Griesinger, il reconnaît être « assez fier » des Messes et en regard des deux oratorios, il exprime sa certitude que leur gloire lui survivra.³ Dans la littérature, les six Messes de la vieillesse de Haydn sont souvent appelées ses « grand-messes ». ⁴ La quatrième de ces œuvres est la Messe en si bémol majeur ici présente (Hob. XXII:12) ; elle date de l'an 1799 et devint célèbre sous le surnom de « Theresienmesse ». La Messe se situe donc exactement entre les deux grands oratorios.

Nous allons retracer dans ce qui suit quelques circonstances de la vie du compositeur dans la mesure où elles sont importantes pour l'œuvre présente : lorsque le prince Nikolaus von Esterházy (« Le Magnifique ») meurt en 1790, Haydn a passé presque 30 ans à son service en qualité de maître de chapelle. Le nouveau prince, Anton Paul, dissout la chapelle de la cour et ne conserve pour la forme, en dehors de Haydn, que le chef de pupitre Tomasini, sans toutefois avoir recours à leurs services. Le compositeur élit domicile à Vienne et entreprend bientôt ses deux voyages en Angleterre. Anton Paul meurt dès 1794, et le prince Nikolaus II prie Haydn de réorganiser la chapelle de la cour ; mais le compositeur ne peut entreprendre cette tâche qu'à son retour de Londres, à la fin de l'été 1795. Haydn passe la fin de sa vie surtout à Vienne, mais se rend plusieurs fois à Eisenstadt durant l'été ; d'est là que Nikolaus II avait déplacé toute sa cour, après avoir quitté la résidence Eszterháza. En dehors de reconstituer la musique de cour, Haydn a pour tâche essentielle d'écrire une fois par an une messe pour la fête de l'épouse princière, Maria Josepha Hermenegilda et d'en diriger les représentations.⁵ Comme le prénom de la princesse était Marie, sa fête avait lieu en septembre – et selon l'usage de l'époque, le plus souvent pour le dimanche suivant la fête de la naissance de Marie (8 septembre).⁶ Dans

le cadre de ces célébrations, qui étaient en même temps des événements de société exceptionnels, un office religieux avec représentation de la messe composée en cette occasion se déroulait dans la « Bergkirche » ou dans l'église paroissiale d'Eisenstadt.

Sur les sources authentiques, le titre de l'œuvre est seulement « Missa. » L'ajout apporté plus tard de « Theresienmesse » remonte manifestement au besoin pratique de mieux différencier par ce genre de caractérisations les compositions de messes d'un compositeur, lorsque celles-ci ne portaient pas de titre spécifique au départ, et non pas seulement en indiquant la tonalité (le critère de la tonalité serait en outre bien peu utile puisque quatre des six grand-messes de Haydn sont en si bémol majeur). On ignore toutefois pourquoi l'œuvre présente a reçu précisément ce surnom de « Theresienmesse ». ⁷ Le biographe de Haydn, Pohl, y voit un lien avec Marie-Thérèse, l'épouse de l'empereur François II ;⁸ celle-ci était une mécène du compositeur et son *Te Deum* de l'an 1800 (ou plus tôt) lui est dédié. Effectivement, notre messe fut donnée à Vienne déjà en mai 1800 – donc quelques mois après avoir été écrite –, comme il ressort d'une première copie de voix authentique dans son état originel qui fait partie des fonds de la chapelle de cour de la ville.⁹ Si l'impératrice devait avoir assisté à la représentation, cela pourrait expliquer le surnom de « Theresien ». ¹⁰ Toutefois, d'un point de vue actuel, il ne fait pas de doute que l'œuvre en question ne fut pas composée pour Marie-Thérèse, mais pour la fête de la princesse Esterházy qui s'était rendue en septembre 1799 à Eisenstadt pour la première représentation.¹¹ – Selon son propre témoignage, Haydn a composé une Messe en environ trois mois ;¹² bien que des indices précis manquent, la *Theresienmesse* devrait avoir été écrite entre juin et septembre 1799 à Vienne et Eisenstadt : en tous les cas, il ressort de l'itinéraire de Haydn des mois d'été de cette année-là

¹ Cf. Hans Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, Ratisbonne, 1976, (Studien zur Pastoralliturgie Vol. 1) ; sur la musique d'église not. p. 125, 162–163, 477–481 et 547.

² Cf. Jens Peter Larsen / H. C. Robbins Landon, Article « Haydn, Franz Joseph », dans : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Vol. 5, Kassel, 1956, not. Col. 1907–1908. V. aussi Jens Peter Larsen, Article « Haydn Joseph », dans : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, Londres, 1980, not. p. 357. – Ces résultats n'ont rien perdu de leur actualité même après les articles de référence des éditions nouvellement parues de l'encyclopédie musicale *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, et *The New Grove Dictionary*.

³ Griesinger cite le jugement de Haydn sur ses Messes dans une lettre du 6 novembre 1799 à Breitkopf & Härtel ; cf. Otto Biba (éd.), « Eben komme ich von Haydn ... ». *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*, Zürich, 1987, p. 36. Sur le jugement des oratorios, cf. Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Haydn*, Leipzig, 1810, p. 105.

⁴ Cf. Alfred Schnerich, *Joseph Haydn und seine Sendung*, Zürich, 1922, p. 117–118 e. a.

⁵ « Après que je dois composer sur mes vieux jours une nouvelle messe chaque année sur ordre juste de mon jeune prince depuis 4 ans [...] », écrit Haydn le 10 août 1799 à Cornelius Knoblich ; cf. Dénes Bartha, *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel, 1965, Lettre n° 230 (p. 331). – La lettre de Griesinger du 25 mai 1799 aux éditions Breitkopf & Härtel pourrait être comprise dans le même contexte et peut-être avec une vue concrète sur la *Theresienmesse* en gestation, où il est question de l'impossibilité d'accepter de nouvelles commandes e. a. en raison d'ordres anciens du prince Esterházy ; cf. Biba, « Eben komme ich von Haydn ... » (comme Rem. 3), p. 27.

⁶ Les dates de création supposées de la *Theresienmesse* présente (v. plus bas), comme aussi de la *Nelsonmesse* attestent qu'il y avait des exceptions à cette règle. Cette dernière fut donnée pour la première fois le 23 septembre 1798.

⁷ La trace la plus ancienne de ce surnom semble être une note dans le catalogue musical de l'abbaye de Klosterneuburg, où la « Theresia Messe » de Haydn est homologuée à l'année d'acquisition 1808 ; cf. Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Vol. 2, Mayence, 1971, p. 102.

⁸ Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Vol. 2, Leipzig, 1882, p. 246 ; pareil dans le Vol. 3 élaboré par Hugo Botstiber, Leipzig, 1927, p. 351.

⁹ Cf. Günter Thomas, *Messen Nr. 9–10. Kritischer Bericht* (Joseph Haydn. Werke XXIII/3), Munich, 1971, p. 17 (Source W).

¹⁰ Cf. Karl Pfannhauser, « Glossarien zu Haydns Kirchenmusik », dans : Eva Badura-Skoda (éd.), *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress Wien 1982*, Munich, 1986, p. 496–501 (not. p. 499).

¹¹ Cf. L'interprétation détaillée de Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Wurtzbourg, 1941, p. 354–358 et 365 ; H. C. Robbins Landon est du même avis dans Haydn : *The Years of 'The Creation' 1796–1800 (Haydn : Chronicle and Works*, Vol. 4), Londres, 1977, p. 475. – Comme la Messe n'est pas dédiée à l'impératrice Marie-Thérèse, Brand plaide en faveur d'une autre appellation (p. 357) ; mais le nom qu'il suggère de « Hermenegildmesse » est déjà erroné par le fait que Hermenegild(a) n'est pas le prénom usuel de la princesse Esterházy.

¹² Cf. Griesinger, *Biographische Notizen* (comme Rem. 3), p. 116.

qu'il résida en alternance dans les deux villes et demeura à Eisenstadt après le 10 août pour quatre à six semaines.¹³ La création de la *Theresienmesse* dans la Bergkirche eut lieu selon toute probabilité le dimanche 8 septembre 1799, donc précisément pour la fête de la naissance de Marie.¹⁴

Dans la lettre du 6 novembre 1799, Griesinger écrit à Breitkopf & Härtel que Haydn aurait « trois ou quatre messes non gravées dans son pupitre » et faisait demander « si vous aimeriez éditer celles-ci ». ¹⁵ Ces partitions sont sans doute des Messes des années 1796 à 1799. La maison d'édition ne se montra pas intéressée et Griesinger dut transmettre ce refus avec une certaine diplomatie à Haydn.¹⁶ C'est seulement un an et demie après que la publication de Messes fit à nouveau l'objet d'une correspondance entre Griesinger et l'édition, pour être finalement conclue.¹⁷ A la suite de quoi furent éditées en 1802 la *Heilig-* et la *Paukenmesse*, en 1803 la *Nelsonmesse*, en 1804 la *Schöpfungsmesse*, en 1807 la *Cäcilienmesse* composée déjà vers 1766–73 et en 1808 la *Harmoniemesse* chez Breitkopf & Härtel. On ignore pourquoi la *Theresienmesse* fut la seule des six grand-messes à être restée non gravée du vivant du compositeur. La première impression restée peu connue au nord des Alpes de la *Theresienmesse* parut ensuite vers 1850 à Florence ; d'autres éditions furent assurées par Alfred Schnerich (Vienne 1924) et Günter Thomas dans le cadre de l'édition intégrale Haydn (Munich, 1965).

Par rapport à ses deux dernières messes et aux grands oratorios, la distribution d'orchestre relativement modeste de la *Theresienmesse* est frappante : la partition autographe ne requiert, en dehors des voix chantées, cordes et orgue que deux clarinettes, deux trompettes et timbales ; en outre, les matériels d'exécution les plus anciens renferment aussi une partie de basson.¹⁸ Remarquable d'une part le profil des clarinettes, dont les parties brillent ici moins par leur lyrisme mais qui surtout, lorsqu'elles ne jouent pas un rôle de renfort colla parte, ont une expression de trompette (p. ex. dans le *Gloria* à partir de la mesure 58 et dans le « *Dona nobis pacem* »). On se pose en outre la question de savoir pourquoi la partition ni ne comporte pas de partie de basson ou ni ne requiert pas non plus sa participation par des indications verbales – et ce, bien que les bassons existent même pendant l'époque de reconstitution à Eisenstadt. Peut-être Haydn se décide-t-il, une fois l'œuvre achevée, à intégrer le basson non prévu à l'origine ; mais peut-être son absence dans la partition est-elle due à une raison tout à fait pratique : le papier musical de douze lignes utilisé était totalement rempli par les portées pour clarinette I et II, trompettes, timbales, trois cordes aiguës, quatre voix chantées et basse chiffrée. On aurait pu certes encore insérer une portée de basson si Haydn avait noté les clarinettes de même que les trompettes sur une portée ; mais il aurait alors été dans l'embarras au plus tard dans le « *Dona nobis pacem* », car il lui a fallu ici une seconde portée pour la partie d'orgue. Mais une notation du basson dans la partition n'était pas non plus nécessaire dans le cas présent car la partie n'est pratiquement pas autonome mais ne sert qu'à renforcer les tutti de la basse instrumentale. Les quelques passages dans lesquels le basson s'éloigne de ce principe (p. ex. à la fin du *Gloria* ou occasionnellement dans le *Benedictus*), n'ont pas forcément besoin d'être notés dans la partition mais Haydn et son fiable copiste Johann Elßler ont pu en convenir verbalement, avant que le matériel d'orchestre ne soit élaboré pour la création ; ici, les divers agencements techniques du jeu de la partie de basson – elle se distingue p. ex. par une propension aux tons tenus au lieu de trémolos par des cordes graves – furent effectués peut-être sans l'agrément exprès du compositeur, car entreprendre ce genre d'arrangements typiques des instruments était à l'époque une évidence pour un copiste chevronné tel qu'Elßler. Quoi qu'il en soit, nous devons certainement compter le basson à la distribution authentique de la *Theresienmesse* ; il n'est pas obligé mais peut être employé ad libitum.

Dans la disposition orchestrale de la *Theresienmesse* se reflètent les conditions de distribution de la chapelle de la cour d'Eisenstadt dans les années consécutives à sa réorganisation : tandis que l'ensemble en

l'an 1790 avait compté encore plus de 40 membres – dont env. 16 chanteurs,¹⁹ on ne recense pour l'année 1796 que six chanteurs et chanteuses ainsi que dix instrumentistes en tout ; de plus, en cas de besoin, on faisait appel aux instruments à vent de l'« harmonie militaire » princière.²⁰ Au cours des années suivantes, la chapelle de cour s'étoffe peu à peu, jusqu'à redresser en 1800 d'une « harmonie complète », à savoir d'une distribution d'instruments à vent complète.²¹ Le fait que la distribution de la *Theresienmesse* corresponde ainsi exactement aux conditions d'Eisenstadt est une preuve supplémentaire de la destination de l'œuvre ; à Vienne par contre, où Haydn donna ses oratorios *La Création* et *Les Saisons*, il avait à sa disposition à la même époque un ensemble très bien fourni.

La conformité religieuse et liturgique des Messes de Joseph Haydn a fait l'objet de bien des discussions, parfois controverses. Comme nous le savons, Haydn était un homme profondément religieux ; des formules de prière comme « *In nomine Domini* » et « *Laus Deo* » sur la plupart des partitions – même d'œuvres profanes – montrent que le compositeur considérait son talent comme un don de Dieu et avait toujours conscience de cette bénédiction.²² Pourtant, son attitude religieuse selon le témoignage de Griesinger « n'était pas du type sombre, toujours en train de faire pénitence mais au contraire joyeuse, réconciliante, confiante et sa musique sacrée est écrite dans ce caractère ». ²³ Dans une méprise fondamentale de ce trait de caractère et sans doute aussi sur la base d'interprétations inadéquates et dilettantes, on en vint par la suite à des critiques considérables des Messes de Haydn ;²⁴ et les Céciliens ne furent pas en reste pour leur dénier toute confrontation sérieuse au texte et une interprétation profonde de sa teneur.²⁵ Dans la première moitié du 20^{ème} siècle, des auteurs comme Alfred Schnerich ou Carl Maria Brand se sont engagés avec véhémence pour une réhabilitation des Messes de Haydn et une reconnaissance de leur attitude fondamentalement croyante sur les

¹³ Cf. les datations et mentions de lieux des lettres n° 223 (écrite le 5 juillet 1799 à Vienne), n° 224 (écrite le 12 juillet à Eisenstadt), n° 228 (écrite le 24 juillet à Vienne), n° 230 (écrite le 10 août à Vienne), n° 231 (écrite le 15 août à Eisenstadt) et n° 234 (écrite le 21 septembre à Vienne) chez Bartha, *Briefe und Aufzeichnungen* (comme Rem. 5), p. 330–333. – Dans le cas de la Messe évoquée dans la lettre n° 223 du 5 juillet envoyée en copie à un destinataire inconnu (là p. 324), il ne devrait pas encore s'agir de la *Theresienmesse* ; la teneur de la brève missive indique plutôt qu'il devrait s'agir de la copie d'une ancienne composition de Haydn.

¹⁴ Cf. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (comme Rem. 11), p. 359–360 ; de même Landon, *The Years of 'The Creation'* (comme Rem. 11), p. 486. Les auteurs se réfèrent à une note de journal du secrétaire d'Esterházy, Rosenbaum, qui date la fête patronale de l'an 1799 au 8 septembre.

¹⁵ Cf. Biba, « *Eben komme ich von Haydn ...* » (comme Rem. 3), p. 36.

¹⁶ Cf. la lettre du 7 décembre 1799, là p. 37.

¹⁷ Cf. les lettres du 24 juillet et du 10 octobre 1801 (et d'autres), là p. 89 et 97.

¹⁸ Dans le matériel de la création d'Eisenstadt, la partie de basson est toutefois perdue.

¹⁹ Cf. Ulrich Tank, *Studien zur Esterházy'schen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*, Ratisbonne, 1981, (Kölner Beiträge zur Musikforschung 101), p. 502.

²⁰ Cf. Pohl/Botstiber, *Joseph Haydn*, Vol. 3 (comme Rem. 8), p. 104–105. Les trois premières grand-messes de Haydn correspondent aussi à cette distribution dans leurs versions originales respectives.

²¹ Là p. 166.

²² Cf. Wolfgang Hochstein, „Zur Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Repertoire – Religiosität – Rezeption“, dans : Peter Claus Hartmann (éd.), *Religion und Kultur im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts*, Francfort/M., 2004 (Mainzer Studien zur Neueren Geschichte 12), p. 273–289 (not. p. 279–280).

²³ Griesinger, *Biographische Notizen* (comme Rem. 3), p. 101.

²⁴ A propos d'une interprétation adéquate : afin de conférer à sa musique la bonne expression recherchée par lui, Haydn préfère diriger lui-même ses œuvres ; il exprime dans la lettre du 14 juillet 1802 à l'occasion de la demande d'envoi de deux Messes à Presbourg la crainte qu'« elles ne perdent malheureusement l'essentiel de leur valeur sans ma direction en raison de leur délicatesse » ; cf. Bartha, *Briefe und Aufzeichnungen* (comme Rem. 5), lettre n° 309, p. 404. – Cf. aussi Benjamin Rajeczky, « Zu Haydns späten Messen. « Kirchenstil » und Vortragsweise », dans : Badura-Skoda, *Haydn Kongreß Wien 1982* (comme Rem. 10), p. 479–482 (not. p. 481).

²⁵ Cf. le jugement négatif du point de vue du Cécilianisme rendu chez Utto Kommüller, *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*, Vol. 2, Ratisbonne, 1895, p. 131–133 ; mais semblable aussi chez le non-cécilien convaincu Hermann Kretschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, II^{ème} Chap., Vol. 1, Kirchliche Werke, 5^{ème} éd., Leipzig, 1921, p. 201–203.

plans religieux et liturgique.²⁶ Face à cela, on a tendance récemment à juger les œuvres exclusivement sur des critères musicalement autonomes, inspirés de la musique instrumentale.²⁷ Mais qu'une œuvre sacrée, rien que par ses contraintes textuelles et sa référence liturgique, doive être mesurée et jugée à l'aune d'autres critères, c'est ce que Charles Rosen oublie lui aussi dans sa critique envers la musique sacrée du classicisme viennois.²⁸ Récemment, Ludwig Finscher en vient à la conclusion suivante dans sa discussion des Messes de Haydn : « Plus on se plonge dans cet univers musical, moins on comprend comment le 19^{ème} siècle, histoire de la musique comprise, a pu condamner comme légères ces messes en raison de leurs tons enjoués et proches de la musique populaire ».²⁹ Et pas seulement le 19^{ème} siècle, pourrait-on ajouter ...

Notons aux traits caractéristiques des Messes tardives de Haydn le rôle particulier des voix solistes : plus d'arias séparées, qui étaient des éléments constitutifs sur le modèle de la « Messa concertata » aussi pour ses compositions de messes de plus grande envergure jusqu'en 1782 ; au lieu de cela, le quatuor de solistes endosse un rôle de poids dans le contraste sonore face au tutti du chœur.³⁰

La *Theresienmesse* de Haydn est une œuvre dans laquelle une réalisation musicale profonde de la teneur du texte et des doctrines de la foi forme une synthèse heureuse avec l'équilibre formel, un art consommé de la technique de composition et – enfin – une remarquable beauté sonore. Le *Kyrie* est d'une forme tout à fait neuve, d'une symétrie achevée ; une forme qui doit son développement et sa cohérence à deux motifs passant presque inaperçus lorsqu'ils sont amenés dans l'introduction (mesures 1 sqq. et 13 sqq.). C'est à juste titre que Friedhelm Krummacher taxe un tel procédé de composition de « symphonique » : « Mais dans une architecture qui n'est pratiquement pas prescrite par le texte, l'élément symphonique est la concentration du matériau, dont l'épanouissement se sert autant de moyens vocaux qu'instrumentaux. »³¹ Krummacher a attesté des principes d'agencement similaires dans le *Gloria* et dans d'autres mouvements de la Messe. Certaines figurations traduisent directement le sens, comme dans le *Credo* où le chœur à l'unisson des mesures 3 et 140–142 symbolise « un » Dieu et « une » église. Le croisement des voix entre soprano et alto au passage « et invisibilium » (mesures 10–12 et 14–16), qui n'est pas nécessaire techniquement, est une figure relative au texte particulièrement spirituelle qui se révèle plus à la lecture qu'à l'écoute ; et le fait que le retour de tous les instruments à vent au troisième segment de ce même mouvement d'ordinaire ne se produise pas à « et resurrexit » mais seulement à « judicare » (mesure 115) accentue encore plus l'annonce du Jugement dernier. Dans le *Credo* également, Haydn relie des passages de l'incarnation et de la Passion du Christ par des motifs présentés à partir de la mesure 62 aux voix chantées et instrumentales ; incarnation et Passion sont ainsi « imbriquées comme deux faces de l'Histoire sainte. Et l'intensification autonome de la structure des motifs sert tout autant à l'exégèse profonde du texte ».³² On trouve d'autres analyses de la *Theresienmesse* dans les études de référence de Brand et Landon.³³

Faisons remarquer quelques modifications ou omissions de texte dans le *Credo* : derrière « et invisibilium », Haydn a ajouté le mot « omnium » (mesures 12 et 16) ; manque ensuite la phrase entière « Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum » – sans doute un oubli du compositeur qui a malheureusement pour conséquence un début sans rapport du mouvement suivant « Et ex Patre natum ». Moins problématique sur le plan de la syntaxe apparaît par contre l'omission des paroles « qui ex Patre Filioque procedit » (derrière « vivificantem » mesure 132).

Il faut donner les conseils suivants pour la pratique d'exécution :

La taille de la distribution au temps de Haydn a déjà été discutée ; les sources d'époque révèlent qu'alors les solistes vocaux chantaient dans le tutti. Si aucune autre indication de dynamique ne figure au tutti

dans les voix, c'est *f* qui vaut en général. Il en va de même pour les clarinettes, trompettes et timbales. Les indications « Solo » et « Tutti » à la basse chiffrée se font en général l'écho de la distribution correspondante des voix (et aidaient donc le maître de chapelle tenant la partie de continuo à diriger) ; mais elles servent aussi d'indications de volume pour l'orgue – comme au début et à la fin du *Kyrie*. L'utilisation de la clé d'ut quatrième ligne à la basse chiffrée indique que la contrebasse doit se taire dans ces passages et que seuls le violoncelle et l'orgue doivent jouer. Le jeu souhaité avec liaisons de phrasé et différents signes d'articulation (soufflets, points de staccato, accents) n'est souvent mentionné dans les sources qu'à titre d'exemple (cf. *Agnus Dei*, mesures 45 sqq., 135 sqq. et 192 sqq.). Il faudrait comprendre respectivement une exécution similaire dans de tels contextes. Concernant la pratique d'exécution liturgique, faisons remarquer que le *Benedictus* n'était chanté à l'époque qu'après la transsubstantiation.

Tous mes remerciements pour la mise à disposition de microfilms ou de photocopies des sources mentionnées dans l'Apparat critique, ainsi que pour l'autorisation de publication à la Österreichische Nationalbibliothek à Vienne et à la Fürstlich Esterházy'sche Musikarchiv, Esterházy Privatstiftung, à Eisenstadt ; en plus de l'utilisation de copies, j'ai pu consulter personnellement les sources de la Bibliothèque Nationale d'Autriche.

Geesthacht/Elbe, en novembre 2006
Traduction : Sylvie Coquillat

Wolfgang Hochstein

²⁶ Cf. Alfred Schnerich, *Messe und Requiem seit Haydn und Mozart*, Vienne, 1909, p. 13–42 ; le même, *Joseph Haydn und seine Sendung* (comme Rem. 4), p. 11–12, 25–26, 117–154 ; Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (comme Rem. 11), p. 511–539.

²⁷ Robbins Landon soutient la thèse que les messes de la vieillesse de Haydn sont selon leur structure des symphonies pour voix et orchestre (*The Symphonies of Joseph Haydn*, Londres, 1955, p. 596), et Martin Chusid veut voir, dans une exagération absurde de cette idée, en chacune des dernières Messes de Haydn un cycle de trois symphonies vocales (« Some Observations on Liturgy, Text and Structure in Haydn's Late Masses », dans : H. C. R. Landon et R. E. Chapman [éd.], *Studies in Eighteenth Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, Londres, 1970, p. 125–135 [not. p. 128]). Le rejet justifié de cette idée se trouve chez Walter Pass, « Bemerkungen zu Werk- und Wirkungsgeschichte von Haydns Messen », dans : Badura-Skoda, *Haydn Kongreß Wien 1982* (comme Rem. 10), p. 476–479 (not. p. 477).

²⁸ « The classical style is at its most problematic in religious music. [...] The masses are, of course, full of admirable details and contain much writing of great power. They remain, however, uncomfortable compromises. » Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, 1972, citations p. 366 et 369.

²⁹ Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber, 2000, p. 468.

³⁰ Pourtant, l'introduction du quatuor soliste n'est en aucun cas « l'invention » de Haydn, comme l'affirment Schnerich et d'autres auteurs anciens ; cf. Bruce C. MacIntyre, « Die Entwicklung der konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen », dans : *Haydn-Studien VI* (1988), p. 80–87 (not. p. 86–87).

³¹ Friedhelm Krummacher, « Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen », dans : Hermann Danuser e. a. (éd.), *Das musikalische Kunstwerk. [...] Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber, 1988, p. 455–481 (citation p. 464).

³² Là p. 477.

³³ Cf. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (comme Rem. 11), p. 369–406 ; Landon, *The Years of 'The Creation' 1796–1800* (comme Rem. 11), p. 524–537.

Abb. 1: Joseph Haydn, *Theresienmesse*. Erste Notenseite (S. 2) der autographen Partitur (Sigle PA im Kritischen Bericht) mit den Takten 1–10 aus dem *Kyrie*. Mitten auf dem oberen Rand steht die für Haydn typische Gebetsformel, und oben rechts findet sich sein Namenszug mit der Jahreszahl „1799“ (die „1“ ist als Strich über den drei anderen Zahlen geschrieben). Die Bogen-
setzung ist teilweise unpräzise; die Diminuendozeichen in Violine I wurden in dunklerer Tinte vermutlich bei einem späteren Arbeitsgang nachgetragen; bei längerem Pausieren einzelner Stimmen werden keine Ganze Pausen gesetzt; hinter dynamischen Zeichen steht oft ein Punkt oder Doppelpunkt; die Silbe „(elei-)son“ wurde im Bass erst in Takt 8 unterlegt.
Quelle: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur Mus.Hs.16479

Abb. 2: Erste Notenseite (S. 2) der von Johann Elßler geschriebenen Violoncello/Kontrabass-Stimme aus dem bei der Uraufführung der *Theresienmesse* benutzten Stimmenmaterial (Sigle StE im Kritischen Bericht). Gut zu erkennen sind die charakteristischen Formen von Bass- und Tenorschlüssel. Die Diminuendogabel in Takt 18 (letzter Takt des 3. Systems) wurde offensichtlich nachgetragen.
Quelle: Esterházy-Privatstiftung, Eisenstadt, Musikarchiv, Inv. Nr. 0638.

Handwritten musical score for the beginning of the Agnus Dei by Haydn. The score includes vocal parts with Latin lyrics: "Agnus Dei qui tollis peccata peccata mundi: Misere-re-re misere-re peccata mundi misere-re misere-re". There are handwritten annotations such as "Tutti", "p", "f", and "Justo d.".

Abb. 3: Seite 99 aus Haydns Autograph mit dem Beginn des *Agnus Dei*. Der Satz trägt weder Überschrift noch Tempoangabe. Der „Tutti“-Hinweis zu Beginn der Sopranstimme stammt von fremder Hand; als zweite Note im Alt ist irrtümlich b^1 statt d^2 geschrieben, und in klaren Kontexten sind nicht alle Singstimmen textiert. Die Schrägstriche in Takt 1 von Violine II indizieren ein Unisonospiel mit Violine I, und der Bass-Schlüssel in Takt 2 der Viola zeigt an, dass die Bratsche als Oktavkoppel mit dem Instrumentalbass gehen soll. Um Verwechslungen mit einem Artikulationskeil zu vermeiden, setzt Haydn über eine als Generalbassziffer gemeinte „1“ einen Punkt (Takte 1–2). Quelle: wie Abb. 1

Handwritten musical score for the Fagott (Bassoon) part. The score shows several systems of music, many of which are heavily scribbled out with black ink. The bottom system is clear and includes the instruction "And.te con moto" and the word "fratres".

Abb. 4: Seite 4 der Fagottstimme aus dem Material der Hofmusikkapelle Wien (Sigle **HW** im Kritischen Bericht). Die typischen Schlüssel-, Noten- und sonstigen Schriftformen lassen unschwer erkennen, dass das Exemplar von Johann Elßler geschrieben wurde. Der Ausschnitt enthält Teile aus dem *Gloria*. Im ersten und zweiten nicht ausgestrichenen System die Takte 58–71, im dritten die Takte 96–111 sowie im untersten System den Beginn des „Qui tollis“ (ab. T. 169). Streichungen und Überklebungen (hier: vierte Zeile) erschweren die Lesbarkeit der Stimme erheblich. Quelle: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur HK.2869.

Missa in B

Theresienmesse · Hob. XXII:12

Kyrie

Joseph Haydn
1732–1809

1. Kyrie eleison

Adagio

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for two Clarinettes in B-flat (I and II), a Bassoon (marked * ad lib.), Clarinets in B-flat (I and II), Timpani in B-flat and F, Violins (I and II), Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ and Basses (Violoncello and Contrabasso). The woodwinds and strings play a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The vocal parts enter with the text "Kyrie eleison" in a *Tutti p* dynamic. The organ and basses provide harmonic support. The score is marked "Adagio" and includes a "Solo" section for the organ and basses. A large watermark "CARUS" is visible across the score.

* Zur Fagottstimme siehe das Vorwort und den Kritischen Bericht / For the bassoon part see the Foreword and the Critical Report

Aufführungsdauer / Duration: ca. 40–45 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – 2. Auflage / 2nd Printing 2020 – CV 40.610

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

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

Urtext

Herausgeber und
Generalbassausstattung:
Wolfgang Hochstein

5

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

Tasto solo Org

6 5 7

11

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

Solo

6 7 7 2 b

16

Cl I

Cl II

Fg

Cln

Timp

Solo

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

Solo

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

Solo

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

Tutti *f* Solo

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

Tutti

Solo

f *f* *p*

Vc

Cb

unis.

7 2

6 5

6 5

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

Tasto solo

Fg

Allegro

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

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

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

Allegro
Tutti

6 6 6 7 6 5
3

34 Clt I
Clt II
Fg

Cln
Timp

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

6 - b5 10 k 6 6 7 6 5 5 9 5 6 8 10 6
3 4 6 5

Piano accompaniment for the first system, measures 39-42. It consists of three staves: treble, middle, and bass. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and more active melodic lines in the treble and middle staves.

Piano accompaniment for the second system, measures 43-46. It consists of two staves: treble and bass. The music continues with a consistent rhythmic pattern, featuring some sixteenth-note passages in the treble.

Piano accompaniment for the third system, measures 47-50. It consists of three staves: treble, middle, and bass. This system includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) in the treble and middle staves.

Vocal line with lyrics for the third system, measures 47-50. The lyrics are: "son, e Ky - ri-e, Ky - ri - e e - lei - son, lei lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son." The vocal line is written on a single staff with a treble clef.

Piano accompaniment for the fourth system, measures 51-54. It consists of two staves: treble and bass. The music concludes with a final cadence, featuring sustained chords in the bass and moving lines in the treble.

$\sharp 3$ 1 4 5 6 2 3 4 $\flat 7$ 5 4 $\flat 6$ 6 5 5 - 5 $\flat 7$ - 6 5 $\flat 7$ 5 4 -

44

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

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

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

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

[4]9 5 7 45 b7 4 b7 4 6 #5 6 6 6 4 = [=] =

Musical notation for the first system, including treble and bass staves with a grand staff bracket on the left.

Musical notation for the second system, including treble and bass staves.

Musical notation for the third system, featuring a grand staff with a complex rhythmic pattern.

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

Musical notation for the final system, including treble and bass staves with a grand staff bracket on the left.

62 Clt I

Clt II

Fg

Cln

Timp

son. e - - - son.

son, lei - - - *tr* son. *unis.*

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

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

Tutti f

b7 *5* *4* *b5* *10* *4* - [*4*] *6* *10*

67

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

4 - - 4 6 b 5 6 5 6 7 6 4 6 6 7 5 4 6 5 b 9 8 4 6 10

Piano accompaniment for the first system, measures 72-76. The right hand is mostly silent, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Piano accompaniment for the second system, measures 72-76. The right hand has a few chords, and the left hand continues with eighth notes.

Piano accompaniment for the third system, measures 72-76. The right hand has a melodic line, and the left hand continues with eighth notes.

Vocal line for the first system, measures 72-76. The lyrics are: e-lei - - - son, e e - lei - - - son,

Vocal line for the second system, measures 72-76. The lyrics are: e - lei - - - son, Ky - ri -

Vocal line for the third system, measures 72-76. The lyrics are: lei - - - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

Vocal line for the fourth system, measures 72-76. The lyrics are: - ri - e e - lei - - - son, e - lei - - - son,

Piano accompaniment for the fifth system, measures 72-76. The right hand has a melodic line, and the left hand continues with eighth notes.

10 10 10 10 - - - [4] 6 b5 5 [4]

77

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

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

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

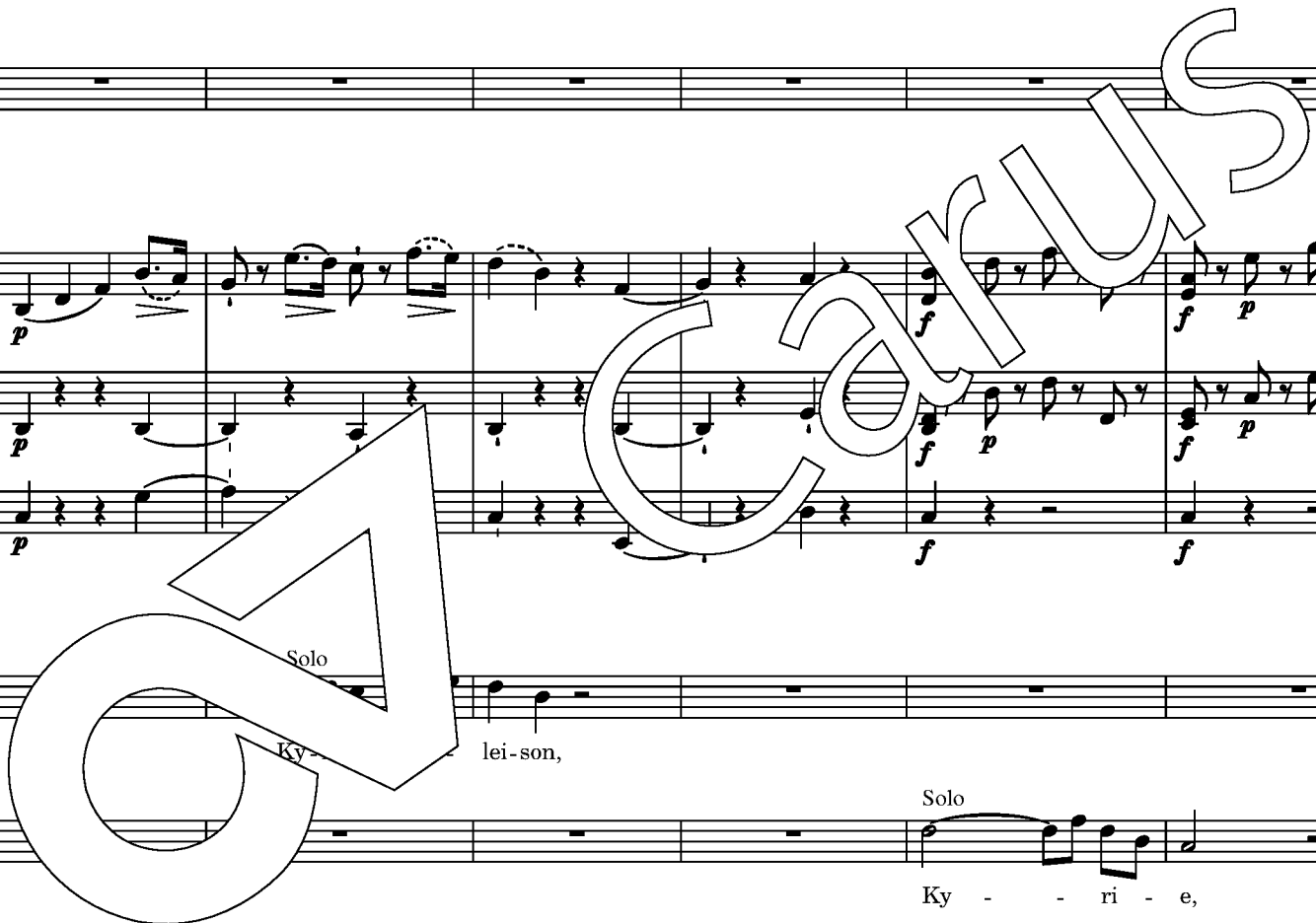
lei - son, e - lei-son, Ky - ri - e e-lei - - son, e - lei - - - son, e - lei - -

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

6 ♭ 10 6 10 7 10 10 8 7 5 3

Tasto solo

The musical score consists of several systems. The first system shows piano accompaniment with treble and bass staves. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal line with lyrics: "e - lei son, e - lei - son." The fourth system continues the vocal line with lyrics: "lei - son, son, e - lei - son." The fifth system continues the vocal line with lyrics: "son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - - - son." The sixth system continues the vocal line with lyrics: "lei - - - son, e - lei - son, e - lei - - - son." The seventh system shows piano accompaniment with a fermata over the final chord.



Solo Ky - lei - son,

Solo Ky - - ri - e,

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

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

Adagio

Solo

Piano accompaniment for the first system, measures 98-103. The music is in a minor key and features a steady bass line with chords in the right hand.

Piano accompaniment for the second system, measures 104-109. The texture continues with a consistent bass line and harmonic support in the right hand.

Piano accompaniment for the third system, measures 110-115. This system includes more complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* and *p*.

Vocal staves for the Kyrie section, measures 116-121. The lyrics are: "Ky - ri - e lei - son, e - lei - son." The music is marked *Tutti* and includes dynamic markings *f*, *p*, and *ff*.

Piano accompaniment for the final system, measures 122-127. The music concludes with a series of chords and a final cadence. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

* Zur Lesart dieser Stelle siehe den Kritischen Bericht / For the reading of this passage see the Critical Report

Gloria

2. Gloria in excelsis Deo

Allegro

First system of piano introduction, featuring treble and bass staves with a forte (f) dynamic marking.

Second system of piano introduction, featuring treble and bass staves with a forte (f) dynamic marking and asterisks (*) above the notes.

Third system of piano introduction, featuring treble and bass staves with a forte (f) dynamic marking.

Fourth system of vocal and piano accompaniment. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Glo - ri - a, glo - ri - a in ex -" and "Glo - ri - a, glo - ri - a in ex -". The piano part includes a forte (f) dynamic marking and the instruction "Tutti".

Fifth system of piano accompaniment, featuring treble and bass staves with a forte (f) dynamic marking and the instruction "Tutti".

* Zur Lesart von Trompeten und Pauken siehe den Kritischen Bericht / For the reading of trumpets and timpani see the Critical Report

6

cel - sis De - o, glo - ri - a

cel - - - - o, glo - ri - a

cel - - sis De - - - - o, glo - ri - a

cel - - sis De - - - - o, glo - ri - a

11

ex - cel - - - - sis De - - - -

in ex - cel - - - - sis De - - - -

in ex - cel - - - - sis De - - - -

in ex - cel - - - - sis De - - - -

2 6 6 6 6 3

o, glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - - -

o, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, De - - -

o, glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - - -

o, glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, De - - -

6 6 6 3 6 6 6 3 6 3 7 7 6 5 5 3
4 4 5 4 5 4 5 b5 4 4 5 4 3

Piano accompaniment for the first system, measures 24-27. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features chords and some melodic lines in the upper registers.

Piano accompaniment for the second system, measures 28-31. It consists of two staves: one treble and one bass clef. The music continues with chords and melodic fragments.

Piano accompaniment for the third system, measures 32-35. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. This system includes a complex, fast-moving passage in the upper right-hand part, possibly a trill or tremolo.

Vocal staves with lyrics for the third system, measures 32-35. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The lyrics are: "o, in ex - - cel - - - sis,". The music includes melodic lines for the voices and piano accompaniment.

Piano accompaniment for the fourth system, measures 36-39. It consists of two staves: one treble and one bass clef. The music features chords and melodic lines, with some triplets indicated by the number '3' below the notes.

* Eventuell cis² / Perhaps c sharp²

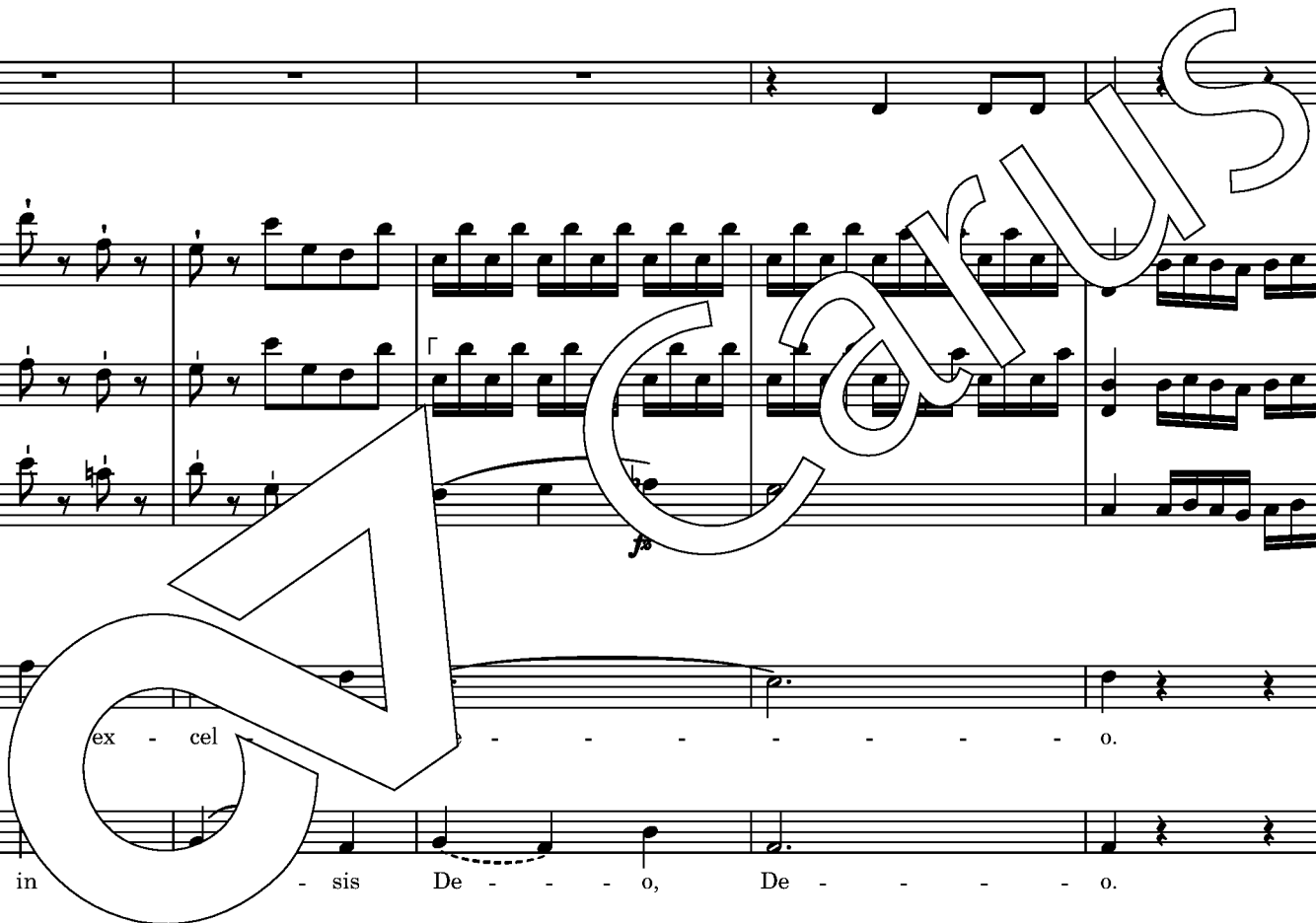
Piano accompaniment for the first system, measures 28-32. The right hand features a melodic line with a long note in measure 30. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Piano accompaniment for the second system, measures 33-36. The right hand has rests in measures 33-35, followed by chords in measure 36. The left hand continues with a steady accompaniment.

Piano accompaniment for the third system, measures 37-40. This system features a more active piano part with sixteenth-note patterns in both hands.

Vocal staves for the first system, measures 28-32. The lyrics are:
 sis, ex - cel - - - - - o.
 sis, in - - - - - sis De - - - - - o, De - - - - - o.
 in ex - cel - - - - - sis De - - - - - o.
 in ex - cel - - - - - sis De - - - - - o, De - - - - - o.

Piano accompaniment for the fourth system, measures 41-44. The right hand has chords and a melodic line. The left hand has a bass line. The word "unis." is written at the end of the system.



33

sim.

p

Et in ter - - ra

p

Et in ter - - ra

p

Et in ter - - ra

p

Et in ter - - ra

p

Solo

p

sim.

6
5

39

pax, pax ho - mi - ni - bus bo - - - nae

pax, pax ho - mi - ni - bus bo - - - nae

pax, pax ho - mi - ni - bus bo - - - nae

pax, pax ho - mi - ni - bus bo - - - nae

6
5

4

4/6

4/6

45

Musical notation for piano accompaniment, measures 45-50.

Vocal staves with lyrics: vo - - lun - ta - tis, bo - - - nae

Musical notation for piano accompaniment, measures 51-56.

6
5

4

b5

b7

51

Musical notation for piano accompaniment, measures 51-56.

Vocal staves with lyrics: vo - - lun - ta - tis, vo - - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - -

Musical notation for piano accompaniment, measures 57-62.

b

6

7

h5

6

4

h5

#

6

4

h5

#

=

6

o

6

8

10

6

8

6

#

58 Clt I
Clt II
Fg

Cln

Timp

tis. Lau - da - mus te.
tis. Lau - da - mus te.
tis. Lau - da - mus te.
tis. Lau - da - mus te.

Tutti

46
5 3

63

The musical score consists of several systems. The first system shows the piano accompaniment with treble and bass staves. The second system shows the vocal parts with lyrics: "Be-ne-ci-mus te. Ad-o-ra-mus". The third system continues the vocal parts with lyrics: "Be-ne-di Ad-o-ra-mus". The fourth system continues the vocal parts with lyrics: "Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus". The fifth system shows the piano accompaniment with lyrics: "Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus".

Be-ne-ci-mus te. Ad-o-ra-mus

Be-ne-di Ad-o-ra-mus

Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus

Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus

6
5

69

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

te. Glo - ri - fi - ca - - - -

te. Glo - ri - fi - ca - - - -

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

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

f

f

6
5

74

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

3 3 3 3 6 6 6 3 6

* Zur Lesart von Klarinette II siehe den Kritischen Bericht / For the reading of clarinet II see the Critical Report

79

First system of piano accompaniment, measures 79-83. The music is written for the right and left hands of a piano. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

Second system of piano accompaniment, measures 84-88. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the bass line with eighth notes.

Third system of piano accompaniment, measures 89-93. The right hand features a more complex melodic line with sixteenth notes, and the left hand continues with eighth notes.

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

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

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

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

Vocal staves for four voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2) with lyrics. The lyrics are: "mus te, glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi -" repeated for each voice part.

Fourth system of piano accompaniment, measures 94-98. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with eighth notes.

84

ca - te. - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus

ca - mus Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus

ca - mus te. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus

ca - mus te. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus

5 3 — [6] 4 2 6 8 2 6

* Zur Lesart von Klarinette II siehe den Kritischen Bericht / For the reading of clarinet II see the Critical Report

First system of piano accompaniment, measures 89-92. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

Second system of piano accompaniment, measures 93-96. Similar to the first system, it contains chords and melodic fragments.

Third system of piano accompaniment, measures 97-100. This system includes a more active piano part with sixteenth-note patterns in the right hand.

Vocal line for the first part of the lyrics, measures 97-100. The lyrics are: "te. Ad - o - ra - ri - fi - ca - - - - -".

Vocal line for the second part of the lyrics, measures 97-100. The lyrics are: "te. ra - mus, glo - ri - fi - ca - - - - -".

Vocal line for the third part of the lyrics, measures 97-100. The lyrics are: "te. Ad - o - ra - mus, glo - ri - fi - ca - - - - -".

Fourth system of piano accompaniment, measures 97-100. It features a grand staff with treble and bass clefs, continuing the accompaniment.

2 6 4 6 4 6 6 2 6 6 4/6 6

Piano accompaniment for the first system, measures 94-97. The right hand features a melodic line with quarter and eighth notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes.

Piano accompaniment for the second system, measures 98-101. The right hand has a more active melodic line with eighth notes, and the left hand continues with a rhythmic bass line.

Piano accompaniment for the third system, measures 102-105. This system features a complex, fast-moving melodic line in the right hand with many sixteenth notes, and a supporting bass line in the left hand.

Vocal line with lyrics for the fourth system, measures 106-109. The lyrics are: "te, glo - ri - fi - ca - - - - - mus te, glo - ri - - - fi - ca - - - - - ri - - - fi - ca - - - mus te, glo - ri - fi - ca - - - - -".

Piano accompaniment for the fifth system, measures 110-113. The right hand plays chords, and the left hand has a rhythmic bass line. Fingerings are indicated below the notes: 3, 6, 6/4, 4/2, 6, 5, 6, 6/4.

99

mus te.
mus te.
mus te.
mus te.

5 3 6 4 2 6 4 2 6 4 2 6 4 2 6 4 2 6 4 2 6

105

unis.

f *p* *p* *f*

6 5 [-] =

3. *Gratias agimus tibi*

112 **Moderato**
cantabile

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Moderato
Solo

118

Alto

Solo

Gra - - ti - as a - - gi - mus ti - bi

124

pro - - pter ma - gnam glo - - ri-am tu - am, pro - pter ma - gnam

130

Alto
glo - - ri-am tu - am.

Basso
Solo
Do - mi-ne,

136

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

Do - mi-ne De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - - - - ter o -

143

Piano accompaniment for measures 143-148, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

Soprano

Soprano vocal line for measures 143-148, showing rests for the first six measures.

Pa - ter, De - us Pa - ter o - mni - - pot - ens.

Tenore

Tenore vocal line for measures 143-148, showing rests for the first six measures.

mni - pot-ens, De - us Pa - ter o - mni - pot - ens.

Piano accompaniment for measures 143-148 with figured bass notation below the grand staff. The figures are: 6, b, b, 6, b, #, 8, 6, 6, b, 5, 3.

Carus

149

Piano accompaniment for measures 149-154, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

Solo

Solo vocal line for measures 149-154, starting with the lyrics: Do - mi-ne, Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni-te, Je - su - Chri - ste,

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

Solo vocal line for measures 149-154, continuing with the lyrics: Je - su Chri - ste,

Je - su Chri - ste,

Solo vocal line for measures 149-154, showing rests for the final two measures.

Solo vocal line for measures 149-154, showing rests for the final two measures.

Solo vocal line for measures 149-154, showing rests for the final two measures.

Je - su Chri - ste,

Piano accompaniment for measures 149-154 with figured bass notation below the grand staff. The figures are: 6, 3, 6, 3, 6, 7, 4, 6.

Piano accompaniment for measures 156-162, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Je - su, Je - - su Chri - - ste.
 Je - su, Je - - su Chri - - ste.
 Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us, A - gnus
 Je - su, Je - su Chri - - ste.

Piano accompaniment for measures 156-162 with figured bass notation: 4, 6, b, b6, #, b, b6, b, #7, 4.

Piano accompaniment for measures 163-169, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Fi - li - us Pa - - - - tris, Fi - li - us Pa - - -
 Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - - -
 De - i, Fi - li - us Pa - tris, Fi - - li - us, Fi - li - us Pa - - -
 Fi - li - us Pa - - - - tris, Fi - li - us Pa - - -

Piano accompaniment for measures 163-169 with figured bass notation: b, b6, b5, 6, 7, b, b, b6, 4, 4.

169 Clt I
 Clt II
 Fg
 ff
 sim.
 Tutti *f*
 tris. Qui tol - lis pec - ca - ta,
 tris. Tutti *f*
 tris. tol lis pec -
 Tutti
 6 6
 173
 pec - ca - ta mun -
 Tutti *f* Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun -
 Tutti *f* Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun -
 ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta

* Zur Artikulation von Violine I siehe den Kritischen Bericht / For the articulation of violin I see the Critical Report

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

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

mi - se - re - re
 mi - se - re - re, mi - se - re - re
 mun - di, mi - se - re - re, mi - se -
 re - re no - bis, mi - se - re - re

6 5 10 - 6 b6 b7 3 4 b 6 6 4 b 6 b7 - 5

Piano accompaniment for measures 185-190, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Cln

Clarininet part for measures 185-190, showing a melodic line with dynamics.

Timp

Timpani part for measures 185-190, showing rhythmic patterns.

Piano accompaniment for measures 191-196, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

no - - - bis. Qui tol - lis

Vocal line 1 for measures 191-196, with lyrics: no - - - bis. Qui tol - lis

no - - - bis. Qui tol - lis, qui tol - lis

Vocal line 2 for measures 191-196, with lyrics: no - - - bis. Qui tol - lis, qui tol - lis

re - re no - - bis. Qui tol - lis pec -

Vocal line 3 for measures 191-196, with lyrics: re - re no - - bis. Qui tol - lis pec -

no - - - bis. Qui tol - lis pec -

Vocal line 4 for measures 191-196, with lyrics: no - - - bis. Qui tol - lis pec -

Piano accompaniment for measures 197-202, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Vc

Cb

Piano accompaniment for the first system, measures 1-4. The music is in a minor key with a 4/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line.

Piano accompaniment for the second system, measures 5-8. The melodic line continues with similar rhythmic patterns, and the bass line remains consistent.

Piano accompaniment for the third system, measures 9-12. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes, and the left hand continues with a steady accompaniment.

Vocal line with lyrics for the fourth system, measures 13-16. The lyrics are: "ca - ta in - - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - mun - - - di, qui tol - lis pec - ca - - - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - - - ta, pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec -".

Piano accompaniment for the fifth system, measures 17-20. The music concludes with sustained chords in the right hand and a final melodic phrase in the left hand.

b7 - 6 - 4 h unis. b5

ca - ta, mun - di,
 ta, - ta mun - di,
 ca - ta mun - di,
 ca - ta mun - di,

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

First system of piano accompaniment, measures 1-5. The right hand is mostly silent, while the left hand plays a simple bass line.

Second system of piano accompaniment, measures 6-10. Similar to the first system, with minimal activity in the right hand.

Third system of piano accompaniment, measures 11-15. The right hand begins with a melodic line, and the left hand has a triplet of eighth notes. Dynamics include *pp*.

Vocal line for the first voice part, measures 11-15. The lyrics are: sus - - - ci-pe de - pre - ca - ti - o - - - nem

Vocal line for the second voice part, measures 11-15. The lyrics are: ds - - - ci-pe de - pre - ca - ti - o - - - nem no - stram,

Vocal line for the third voice part, measures 11-15. The lyrics are: sus - - - ci-pe de - pre - ca - ti - o - - - nem no - - - -

Vocal line for the fourth voice part, measures 11-15. The lyrics are: sus - - - ci - pe, sus - - - ci - pe

Fourth system of piano accompaniment, measures 16-20. The right hand has a melodic line, and the left hand has a triplet. Dynamics include *pp* and *Tasto solo*.

205 Clt I
Clt II
Fg

no - stram, de - - - pre - ca - - ti - o - nem no - - - -
 sus - - ci - pe de - - - pre - ca - - ti - - o - - - nem no - - - -
 stram, de - - - pre - ca - - ti - o - nem no - - - -
 de - - - pre - ca - - ti - - o - - nem no - - - -

210

stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, Pa - -
 stram. Qui se - - - - des ad dex - te - ram
 stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - - - -
 stram. Qui se - des, qui se - des ad dex - te - ram

6 1 4 3 6

Piano accompaniment for the first system, including treble and bass staves.

Cln

Climax staff for the first system.

Timp

Tympani staff for the first system.

Piano accompaniment for the second system, including treble and bass staves.

tris, - des ad dex - te - ram Pa - tris, Pa - - - tris, qui

Pa - tris, qui se - des ad dex - te - ram Pa - - -

- - - tris, qui se - des ad dex - te - ram Pa - - -

Pa - - - tris, qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, qui

Piano accompaniment for the third system, including treble and bass staves.

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

220 Clt I
Clt II
Fg

se - des ad dex - te - ram Pa - - - tris, Pa - - - tris,
 tris, qui se - des ad dex - te - ram Pa - - - tris, Pa - - - tris,
 tris, qui se - des ad dex - te - ram Pa - - - tris, ad
 se - des ad dex - te - ram Pa - - - tris, ad

6 16 7 6 4

224

tris,
 tris,
 dex - te - ram Pa - - tris,
 dex - te - ram Pa - - tris,

Solo
Tasto solo
p 3

4 6 4 6 4

Musical score for measures 230-233. The score includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: "mi - se - re - re,". The piano part features triplets and a large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

Musical score for measures 234-237. The score includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: "mi - se - re - re no - bis,". The piano part features triplets and a large watermark "CARUS" is overlaid on the score. The word "Tutti" is written above the piano part in measure 237.

Musical score for piano introduction, measures 238-241. The score consists of two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked *f* (forte). The piano part features a series of sixteenth-note patterns in both hands.

Tutti f

mi - - se - re - re, mi - - se -

Tutti f

mi - - se - re - re, mi - - se -

re - - re, mi - - se - re - re -

re - - re, mi - - se - re - re, re - - se -

Musical score for vocal entry, measures 241-244. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are "mi - se - re - re". The piano part provides harmonic support with chords and rhythmic accompaniment.

Piano accompaniment for measures 241-244, showing chord structures and fingering. Fingering numbers like 7, 4, and 2 are visible. The piano part continues with chords and a steady rhythmic accompaniment.

Musical score for piano introduction of the second system, measures 242-245. It consists of two systems of grand staves. The piano part features a series of sixteenth-note patterns in both hands.

p

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

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

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

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

Musical score for vocal entry of the second system, measures 245-248. It features four vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are "re - re no - bis, mi-se-re-re no - bis". The piano part continues with chords and a steady rhythmic accompaniment.

Piano accompaniment for measures 245-248, showing chord structures and fingering. Fingering numbers like 6, 10, 4, 6, 4, and 5 are visible. The piano part continues with chords and a steady rhythmic accompaniment.

4. Quoniam tu solus Sanctus

249 Vivace

Cln

Timp

Solo

Quo - ni-am tu so - lus, tu

Solo

Quo - ni-am tu so - lus, tu

Solo

Quo - ni-am tu so - lus, tu

Solo

Quo - ni-am tu so - lus, tu

Vivace

Solo

f Tasto solo
pizz.

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

coll' arco
f
coll' arco
f
coll' arco
p
pizz.
pizz.
pizz.
**
p

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

so -
Quo - ni - am tu so - lus, tu _

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

*
so - lus San - ctus.
Quo - ni - am tu so - lus, tu

Org
f
coll' arco
p senza Org
pizz.

* Zur Lesart des Basses siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the bass see the Critical Report
 ** Zur Lesart der Viola siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the viola see the Critical Report

sus - lus Do - mi - nus. Tu, tu so - lus Al - tis - si - mus,
 so - lus Do - mi - nus. Tu, tu so - lus Al - tis - si - mus,
 so - lus Do - mi - nus. Tu, tu so - lus Al - tis - si - mus,
 so - lus Do - mi - nus. Tu, tu so - lus Al - tis - si - mus,

Je - su, Je - su Chri - ste, tu so - - lus Al - tis - si - mus,

Je - su, - su Chri - ste, tu so - - lus Al - tis - si -

Je - su, Je - - su Chri - ste, tu so - - lus Al - tis - si - mus,

Je - su, Je - - su Chri - ste, tu so - - lus Al - tis - si -

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

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

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

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

Piano accompaniment for the first system, measures 277-281. The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble.

Vocal staves for the first system, measures 277-281. The vocal lines are mostly rests, indicating that the vocalists are silent during this section.

Piano accompaniment for the second system, measures 282-286. The music continues with similar rhythmic patterns and includes a trill (tr) in the treble staff.

Vocal staves for the second system, measures 282-286. The lyrics are: "Cum Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - men, San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - men, Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - men, Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - men,". The word "Tutti" is written above the first vocal staff, and "Cum" is written above the second and fourth staves.

Piano accompaniment for the third system, measures 287-291. The music concludes with a "Tasto solo" section, where the right hand plays chords and the left hand plays a rhythmic pattern.

The image shows a musical score for the word "Amen". It consists of several systems of staves. The top system includes a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The middle system features vocal staves with lyrics: "a - men, a - - - - - men, a - - - - -". The bottom system continues the piano accompaniment with figured bass notation: 4 3 6 5, 5 3 6, 8 46, 4 3 6 5, 7 46, 10. A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid diagonally across the center of the page.

First system of musical notation, including piano accompaniment and vocal lines. The vocal line shows a melodic phrase.

Second system of musical notation, continuing the piano accompaniment and vocal lines.

Third system of musical notation, featuring piano accompaniment and vocal lines with lyrics: 'men, a - men,'

Fourth system of musical notation, featuring piano accompaniment and vocal lines with lyrics: 'men, a - men, a - - - - - men,'

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment and vocal lines with lyrics: 'men, a - men, a - - - - - men,'

Sixth system of musical notation, featuring piano accompaniment and vocal lines with lyrics: 'a - - - - - men, a - - - - - men, a - men, a - - - - -'

Seventh system of musical notation, primarily piano accompaniment with some vocal lines. Includes a numerical sequence at the bottom of the page: 6 5 3 10 6 5 4 3 6 6 4 3 6 8 7 6 7 6 6 8 6 [b]5 5 6 3 4

Carus

Piano accompaniment for the first system, measures 1-6. The right hand features a melodic line with some rests, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.

Piano accompaniment for the second system, measures 7-8. The right hand has a few notes, and the left hand continues the rhythmic accompaniment.

Piano accompaniment for the third system, measures 9-12. The right hand has a melodic line, and the left hand continues the rhythmic accompaniment.

Vocal staves with lyrics for the third system, measures 9-12. The lyrics are: "men, a - - - men, in", "a - - - men, a - - - men, in", "a - men, a - - - men, a - men, a - - - men, in", and "- - - men, a - - - men, a - men, a - - - men, in".

Piano accompaniment for the fourth system, measures 13-16. The right hand has a melodic line, and the left hand continues the rhythmic accompaniment.

8 - 5 46 / 6 b - b 6 7 6 5 6 6 5 6 5 6

* Zur Lesart der Altstimme siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the alto see the Critical Report

Solo

glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - - - men,

Solo

glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - - - men,

Solo

glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - - - men,

Solo

glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - - - men,

5 6 4/2 6 6 6 [b]5

7 5 5
6

* Zur Lesart von Trompeten und Pauken siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the trumpets and timpani see the Critical Report

Musical score for the first system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes rests and some initial notes.

Musical score for the second system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes rests and some initial notes.

Musical score for the third system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes a piano (*p*) dynamic marking and more complex melodic lines.

Vocal score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) with lyrics "men, a - - - - - men,". The score includes a *Solo* marking and a large watermark.

Musical score for the fourth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes a *Solo* marking and the instruction "senza Org *".

* Zur Besetzung des Generalbasses siehe den Kritischen Bericht / For the scoring of the basso continuo see the Critical Report

The musical score consists of several systems. The first system shows the piano accompaniment with treble and bass staves. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal parts with lyrics: "a - men, a - men, a - men, a - men". The vocal parts are marked with dynamics like *pp* and *f*. The piano accompaniment in the third system is marked with *pp* and *f*. The fourth system continues the vocal parts with lyrics "a - men, a - men, a - men, a - men" and includes markings for *Tutti f* and *Solo p*. The fifth system shows the piano accompaniment with *pp* and *f* markings, and includes the marking *unis.* for the piano part.

* Zur Besetzung der Singstimmen siehe den Kritischen Bericht / For the scoring of the vocal parts see the Critical Report

men, unis. Solo
 men, a - - - men, a - - - -
 - - - - - unis. Solo
 a - - - men, a - - - -
 - - - - - unis. Solo
 - - - - - men, a - - - - a - - - -
 - - - - - unis.
 - - - - - men, a - - - - men,

Solo
p
 senza Org

10 6 5
 4 4 3

The musical score consists of several systems. The first system shows piano accompaniment for the right and left hands. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal lines with lyrics: "men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -". The piano accompaniment includes dynamic markings of *pp* and a *Solo* section. The vocal lines are written in a single staff with lyrics underneath. The score concludes with a final piano accompaniment system.

Tutti
a - - - - - men, unis.

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

Tutti
a - - - - - men, unis.

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

Tutti
a - - - - - men, unis.

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

Tutti
a - - - - - men, unis.

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

Tutti
ff
unis.

5 6 5
4 3

Credo

5. Credo in unum Deum

Allegro

First system of musical notation, including piano and bass staves. Dynamic markings include *f* (forte).

Second system of musical notation, including piano and bass staves. Dynamic markings include *f* (forte).

Third system of musical notation, including piano and bass staves. Dynamic markings include *f* (forte).

Vocal staves with lyrics: *Tutti* Cre - do in u - num De - - um, *Tutti* Cre - do in u - num De - - um, *Tutti* Cre - do in u - num De - - um, *Tutti* Cre - do in u - num De - - um,

Allegro

Tutti

Final system of musical notation, including piano and bass staves. Fingerings are indicated: 1 1, 5 6 6 5, 6 5, 6.

5

Pa - trem omni - pot - en - tem, fa - ctorem coe - li et ter - - - rae, vi - si -

Pa - trem o - mni - pot - en - - - tem, fa - ctorem coe - li et ter - - - rae,

Pa - trem o - mni - pot - en - - - tem, fa - ctorem coe - li et ter - - - rae,

Pa - trem o - mni - pot - en - - - tem, fa - ctorem coe - li et ter - rae, et ter - rae,

bi - n o - mni - vi - si - bi - li - um, et in - vi - si - bi - li - um o - mni - um,
 vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um o - mni - um,
 vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um o - mni - um,
 vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um o - mni - um,

5 6 4
 3 5 = = 4

* Zur Lesart des Alts siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the alto see the Critical Report

Piano accompaniment for the first system, measures 13-16. The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the bass and treble staves.

Piano accompaniment for the second system, measures 17-20. The music continues with the same eighth-note accompaniment pattern.

Piano accompaniment for the third system, measures 21-24. The music continues with the same eighth-note accompaniment pattern.

Vocal lines for the first system, measures 21-24. The lyrics are: *vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um o - mni - um.*

Piano accompaniment for the fourth system, measures 25-28. The music continues with the same eighth-note accompaniment pattern.

3 6 4
5 5 = = 4

17

f

f

f

f

Et a - tre na - tum omni-a sae - cu-la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi-ne,

Et ex - ce - ptum an - te o - mni-a sae - cu-la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi-ne, —

Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a sae - cu-la. De - um de De - o,

Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a sae - cu-la. De - um de De - o, lu - men de

6 6 # 8 5

21

De - ve - rum ve - ro, de De - o, de De - o ve - - ro.

De - e - o ve - ro, de De - o, de De - o ve - - ro.

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

lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, de De - o ve - - ro.

b 5/3 6 6 4 - 6 4/2 6 b 6/4 4 6

* Zur Lesart der Violinen siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the violins see the Critical Report

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

* Zur Lesart der Violinen siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the violins see the Critical Report

Piano accompaniment for the first system, measures 28-30. The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

Two empty musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef, indicating a section where the instrument is silent.

Piano accompaniment for the second system, measures 31-33. The texture continues with eighth-note accompaniment and melodic lines in both hands.

Vocal line with Latin lyrics for the second system, measures 31-33. The lyrics are: "o - a - fa - cta sunt, per quem o - mni - a fa - cta sunt, quem o - mni - a fa - cta sunt, per quem o - mni - a fa - cta sunt, per quem".

Piano accompaniment for the third system, measures 34-36. The music concludes with sustained chords in the treble and a moving bass line.

31

ctā sunt.

omni - a fa - - - - - cta sunt, fa - - - - - cta sunt.

sunt, per quem, per quem o - mni - a fa - - - - - cta sunt.

ctā sunt.

Vc

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

Cb

* Zur Einrichtung der Stimmen für die Instrumentalbässe siehe den Kritischen Bericht / For the scoring of the instrumental bass parts see the Critical Report

Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - pter
 Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - pter
 Qui pro - pter nos ho - mi - nes,
 Qui pro - pter nos ho - mi - nes,

37

no - tem de - scen - dit de coe - lis, de -
 stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - lis, de -
 et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - lis,

8 6 6 4 6 5 10 6
 3 3

* Zur Lesart von Violine II siehe den Kritischen Bericht / For the reading of violin II see the Critical Report

Piano accompaniment for the first system, measures 40-42. The right hand has rests, while the left hand plays a steady eighth-note bass line.

Piano accompaniment for the second system, measures 40-42. The right hand has rests, while the left hand continues the eighth-note bass line.

Piano accompaniment for the third system, measures 40-42. The right hand has a busy sixteenth-note pattern, while the left hand continues the eighth-note bass line.

Vocal staves with lyrics for the third system, measures 40-42. The lyrics are: "scen - dit de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - - -", "scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - - -", "de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis, de -", and "de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis, de - scen -".

Piano accompaniment for the fourth system, measures 40-42. The right hand has chords, and the left hand has a sixteenth-note bass line with figured bass notation (6, 6, 6, 7 / 6 7 / 6).

Piano accompaniment for the fifth system, measures 40-42. The right hand has rests, while the left hand continues the eighth-note bass line.

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

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

Musical notation for the third system, including piano accompaniment and vocal lines.

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics.

lis, qui pro - pter nos ho - mi - nes de - scen - - -
 lis, de coe - - - lis, qui pro - pter nos ho - mi - nes de - scen - - -
 scen - dit de coe - - - lis, de - scen - dit de coe - lis, de -
 - - dit de coe - - - lis, qui pro - pter nos ho - mi - nes de - scen - dit, de -

Musical notation for the fifth system, including piano accompaniment and vocal lines.

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

Piano accompaniment for the first system, measures 46-48. The right hand has rests, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Piano accompaniment for the second system, measures 49-51. The right hand has rests, while the left hand continues the rhythmic pattern.

Piano accompaniment for the third system, measures 52-54. The right hand has a melodic line, while the left hand continues the rhythmic pattern.

Vocal staves with lyrics for the third system, measures 52-54. The lyrics are: "lis, de coe - - - lis." and "de - coe - - - lis, de coe - - - lis." and "scen - dit de coe - - - lis, de coe - - - lis." and "scen - dit de coe - - - lis, de coe - - - lis."

Piano accompaniment for the fourth system, measures 55-57. The right hand has a melodic line, while the left hand continues the rhythmic pattern. The word "unis." is written above the right hand staff.

Piano accompaniment for the fifth system, measures 58-60. The right hand has rests, while the left hand continues the rhythmic pattern.

6. Et incarnatus est

49 Adagio

Solo
Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu

Adagio Solo
p unis.

6 6/4 4 4/4 6/4 6/5

54

San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et
de Spi-ri-tu San-cto:
de Spi-ri-tu San-cto:
de Spi-ri-tu San-cto:

6/4 5/4 7/4 5/3 8/7 4/6 8/4 6

* Eventuell *f*¹ statt *es*¹ spielen / Play possibly *f*¹ instead of *e flat*¹

59

ho - mo, et ho - - - mo fa - - - ctus est, et ho - mo, et ho - mo et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo

4 6 5 6 5 1 10 10
2 - 2 4 3

64

et ho - mo, et ho - mo, et ho - mo fa-ctus
fa-ctus est, et ho-mo fa-ctus est, et ho - mo, et ho - mo fa-ctus
ho - mo, et ho-mo fa - ctus est, et ho - - - mo, et ho - mo fa - ctus
fa - ctus est, et ho-mo fa - - - ctus, et ho - mo fa-ctus

46 8 7 6 6 6 5 6 5 5 10 5
3 3 4 4 5 5 3 3

68

est, et ho - - mo, et ho - mo fa - - ctus est.
 est, et ho - - mo, et ho - mo fa - - ctus est.
 est, et ho - - mo, et ho - mo fa - - ctus est.
 est, et ho - - mo, et ho - mo fa - - ctus est.

5 6 5 4 3 6 4 3 6 5 4 3 2

74

Cru - - ci - - fi - - xus et - - i - am pro
 sub Pon - ti - o Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi -
 Cru - - ci - - fi - - xus et - - i - am pro
 Cru - - ci - - fi - - xus et - - i - am pro

6 6 6 5 6 6

78

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - - la - - to pas - sus, et se -
 la - to, sub Pon - ti - o Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi -
 no - bis: sub Pon - ti - o Pi - - la - - to pas - sus, et se -
 no - bis: sub Pon - ti - o Pi - - la - - to pas - sus, et se -

7 8 7 7 6 5 5 6 4

82

pul - est, - pas - sus, pas - sus, et se - pul - - - tus
 la - - - - to pas - sus, pas - sus, et se - pul - - - tus
 pul - - tus est, - pas - sus, pas - sus, et se - pul - - - tus
 pul - - tus est, - et se - pul - - - - tus

pizz.
 pizz.
 pizz.
 p
 p
 p
 p

Tasto solo

5 3 4 2 6

* Eventuell f¹ statt des¹ spielen / Play possibly f¹ instead of d flat¹

Timp

p coll' arco

coll' arco

coll' arco

est, pas - - - sus, et se - pul - - tus

est, pas - - - sus, et se - pul - tus

est, pas - - - sus, et se - pul - tus

est, pas - sus, pas - - - sus, se pul - tus

coll' arco

est, et se - pul - - tus est.

est, et se - pul - - tus est.

est, et se - pul - - tus est.

est, et se - pul - - tus est.

7. Et resurrexit

(Allegro)

97 Fg

Tutti f

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

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

Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit ter - ti - a

Tutti f *

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

(Allegro)

Tutti

100

cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit,

cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in coe - lum, in coe - lum:

di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras, se - cun - dum Scri - ptu - ras.

cun - dum Scri - ptu - ras.

* Zur Lesart des Basses siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the bass see the Critical Report

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

6 5 # 4 # 6 6 5 # 6 4

tris, se - det ad dex - te - ram, se - det ad
 tris, se - det ad dex - te - ram, se - det ad
 tris, se - det ad dex - te - ram, se - det ad
 Pa - tris, se - det ad dex - te - ram, se - det ad

[6] 6 4

Piano accompaniment for measures 109-111, featuring a complex texture with multiple voices in both hands.

dex - te - ram Pa - - - tris.

dex - te - ram Pa - - - tris.

dex - te - ram Pa - - - tris.

dex - te - ram Pa - - - tris.

Piano accompaniment for measures 110-111, including figured bass notation: 6, 6/4, 4/5, 6/4, #, 4+3, 6/4, 6, 4/2, 6, 5/3.

Piano accompaniment for measures 112-114, continuing the complex texture.

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

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

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

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

Piano accompaniment for measures 113-114, including figured bass notation: 6, 6/5, 4, 6/5, 6/5.

115 Clt I
ff
 Clt II
ff
 Fg
ff

Cln
ff

Timp
ff

ff
ff
ff

ju - - di - - re vi - - - vos, vi - - - vos et
 ju - - ca - - - re vi - - - vos, vi - - - vos et
 ca - - - re vi - - - vos, vi - - - vos, vi - - - vos et
 ju - - - di - ca - - - re vi - - - vos, vi - - - vos et

ff
 unis.

Piano accompaniment for the first system, including treble and bass staves.

Piano accompaniment for the second system, including treble and bass staves.

Piano accompaniment for the third system, including treble and bass staves.

Vocal staves with lyrics and dynamic markings. The lyrics are: mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, mor - tu - os: cu - jus.

Piano accompaniment for the fourth system, including treble and bass staves.

First system of piano accompaniment, featuring treble and bass staves with various rhythmic patterns and melodic lines.

Second system of piano accompaniment, continuing the musical texture with treble and bass staves.

Third system of piano accompaniment, showing more complex rhythmic figures in the treble and bass staves.

cu jus re gni rit fi - nis, non e - rit, non e - rit - fi - - nis.

cu gni non e - rit fi - nis, non e - rit, non e - rit fi - - nis.

cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non e - rit, non e - rit fi - - nis.

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

Final system of piano accompaniment, concluding the piece with treble and bass staves.

2 6 6 6 6 3

First system of piano accompaniment, measures 1-5. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. It begins with a whole rest in the right hand and a half rest in the left hand, followed by a melodic line in the right hand starting on the fifth measure.

Second system of piano accompaniment, measures 6-10. The music continues with rests in the first four measures and a melodic line in the fifth measure.

Third system of piano accompaniment, measures 11-15. The music features a more active melodic line in the right hand, with some slurs and dynamic markings like *f*.

Fourth system containing vocal lines and piano accompaniment, measures 16-20. The vocal line starts with the word "Solo" and the lyrics "Qu... cum... re et Fi - li-o si-mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi - ca - tur, et con-glo-ri - fi -". The piano accompaniment below has dynamic markings for "Solo *p*" and "Tutti *f*".

Fifth system of piano accompaniment, measures 21-25. It features a rhythmic accompaniment with chords and some melodic movement. The word "Tutti" is written above the system.

137 *

p

Tutti ma piano

ca - tur. Et u - nam san-ctam, san-ctam ca -

Tutti

ca - tur. Et u - nam san-ctam, san-ctam ca -

Tutti

ca - tur. Et u - nam san-ctam, san-ctam ca -

Solo

ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe-tas. Et u - nam san-ctam, san-ctam ca -

Solo

p

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

* Zur Lesart der Klarinetten siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the clarinets see the Critical Report

Empty musical staves for piano accompaniment, consisting of three systems of two staves each (treble and bass clef).

Empty musical staves for piano accompaniment, consisting of two systems of two staves each (treble and bass clef).

Piano accompaniment with musical notation. Dynamics include *f* and *p*. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

Vocal staves with lyrics. The lyrics are:

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

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

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

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

A 'Solo' marking is present above the third vocal line.

Piano accompaniment with musical notation. Dynamics include *f* and *p*. Fingering numbers 6, 7, 5, 6, 6 are shown below the bass line.

* Zur Lesart des Basses siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the bass see the Critical Report

piano Solo
 mis-si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex -

Tutti *p*
 in re-mis-si - o - nem pec - ca - to - rum.

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

Tutti *p*
 in re-mis-si - o - nem pec - ca - to - rum.

6 # 6 6 5 8 6 5
 3 6 4 3



sp...o, et... ex - cto re-sur-re-cti - o - nem mor - tu - o - rum, mor - tu -

p re-sur-re-cti - o - nem mor - tu - o - rum, mor - tu -

Tutti e piano

Tutti ma piano

p re-sur-re-cti - o - nem mor - tu - o - rum, mor - tu -

p re-sur-re-cti - o - nem mor - tu - o - - - -

5

6

Tasto solo

Allegro

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment. The bass line includes dynamics *f* and *f#*, and a trill (*tr.*) in the final measure.

Musical score for the second system, showing piano accompaniment with rests.

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment. The bass line includes dynamics *f* and *f#*, and a trill (*tr.*) in the final measure.

Musical score for the fourth system, featuring vocal lines with lyrics "o - - rum." and piano accompaniment.

Musical score for the fifth system, featuring vocal lines with lyrics "o - - rum. Et vi-tam ven-" and piano accompaniment. The piano part includes dynamics *Tutti f* and trills (*tr.*).

Musical score for the sixth system, featuring vocal lines with lyrics "- - rum. Et vi-tam ven - tu - ri sae-cu-li. A - - men," and piano accompaniment. The piano part includes dynamics *f* and *f#*, and a trill (*tr.*).

Allegro

Tutti

1 1 1

Piano accompaniment for the first system, measures 163-167. The music is in G minor (three flats) and 4/4 time. It features a melody in the right hand with trills and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *ff*.

Two empty musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef, representing the second system of the score.

Piano accompaniment for the second system, measures 168-172. The music continues with similar melodic and harmonic patterns as the first system, including trills and dynamic markings like *f* and *ff*.

Vocal line with lyrics for the second system, measures 168-172. The lyrics are: "Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu-li. A - - - men, a - - - tu - ri sae - cu-li. A - men, a - - - men, et a - - - men,". The music includes a *Tutti f* marking and trills.

Piano accompaniment for the third system, measures 173-177. The music concludes the section with a final cadence in the piano part.

6 6 6 10 4 6 b7 5 b7 5 4 10 8 b7

A - - - - men, et vi-tam ven -

- men, - - - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae-cu - li, a - - -

vi-tam ven-tu - ri sae-cu-li, a - - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu-li, a - - -

et vi-tam ven - tu - ri sae - cu-li, a - - - - men,

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

* Zur Lesart der Viola siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the viola see the Critical Report

tu sae - cu - li, - - - men, - - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - -

men, a - - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - - men, a - - -

#7 8 #5 3 6 6 10 6 8 b10 #6 8 b5 3 6 #6 # b5
4 # 3 5 3 3

et ven - tu - ri sae - cu - li, a - - - - men, et vi - tam ven -
 a - - - - men, et vi - tam ven -
 - - - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - - - men, et vi - tam ven -
 men, a - - - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - - - men,

4 6 7 # 4 5 3 - 6 4 2 6 b5 6 7 4 6 6 7 6 5 4 3 6 10 5 3
2 4

Piano introduction for measures 184-187. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Piano accompaniment for measures 184-187. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Piano accompaniment for measures 188-191. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Vocal line for measures 188-191. The lyrics are: tu sae-cu - li - - - - - en, et vi-tam ven - tu - ri sae - cu-li,

Vocal line for measures 192-195. The lyrics are: tu a - men, et vi-tam ven - tu - ri - sae - cu-li, a - men, a - men,

Vocal line for measures 196-199. The lyrics are: tu - ri sae - cu-li, a - men, et vi-tam ven - tu - ri - sae - cu-li, a - men, a - - - -

Vocal line for measures 200-203. The lyrics are: et vi-tam ven - tu - ri sae-cu - li, a - - - - -

Piano accompaniment for measures 192-199. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

10 #4 6 3 5 9 8 7 4 3 b7 9 8 6 6 4 2 6 4 6 8 b5 6

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 189-193) features a piano introduction with a bass line starting on a half note G2, followed by a vocal line with a half note G2. The second system (measures 194-200) includes vocal entries and accompaniment. The lyrics are:
a - - - et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - -
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - -
- - - men, et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - -
- - - men, a - - men, et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - -
The piano part includes a section labeled "Tasto solo" starting at measure 197. Fingerings are indicated at the bottom: 6 5 6 5.

Piano accompaniment for the first system, measures 194-197. The music is in a minor key and 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 198-201. The texture continues with eighth-note accompaniment, showing some melodic movement in the right hand.

Piano accompaniment for the third system, measures 202-205. The music becomes more dynamic, with some chords marked *ff* (fortissimo).

Vocal line with lyrics for the third system, measures 202-205. The lyrics are: "men, an, et vi-tam ven - tu - ri sae-cu - li, a - men, a - men, a -".

Piano accompaniment for the fourth system, measures 206-209. The music concludes with a final chord marked *ff*. The system includes performance instructions: *Vc*, *Cb*, and *unis.* with a 2/6 time signature and a key signature of one flat.

Musical notation for the first system, including piano and bass staves.

Musical notation for the second system, including piano and bass staves.

Musical notation for the third system, including piano and bass staves with dynamic markings like *p* and *p*³.

Vocal staves with lyrics and "Solo" markings. The lyrics include: "men, et vi-tam ven - tu - ri - sae - cu - li, me et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li, men, a - men, men, a - - men, a - -".

Piano accompaniment for the bottom system, including dynamic markings like *p* and *p*³, and fingering numbers like 6, 4, 5, 3.

Piano accompaniment for the first system, measures 203-207. The music is in a minor key and features a steady rhythmic accompaniment with some melodic movement in the right hand.

Piano accompaniment for the second system, measures 208-212. The music continues with a similar rhythmic pattern and melodic lines.

Piano accompaniment for the third system, measures 213-217. The music features more complex melodic lines and some dynamic markings like *pp*.

Vocal line for the first voice part, measures 213-217. The lyrics are: a - men, a - - - men, et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li, a -

Vocal line for the second voice part, measures 213-217. The lyrics are: a - - - - - men, et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li, a -

Vocal line for the third voice part, measures 213-217. The lyrics are: a - men, a - - - - - men, a - - - - -

Vocal line for the fourth voice part, measures 213-217. The lyrics are: men, a - - - - - men, a -

Piano accompaniment for the fourth system, measures 218-222. The music concludes with a *pp* dynamic and a *Tasto solo* instruction.

Piano accompaniment for the first system, consisting of five staves (treble and bass clefs) with rests.

Piano accompaniment for the second system, consisting of two staves (treble and bass clefs) with rests.

Piano accompaniment for the third system, consisting of three staves (treble and bass clefs) with musical notation.

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,

Piano accompaniment for the fourth system, consisting of two staves (treble and bass clefs) with musical notation.

First system of piano accompaniment, measures 213-216. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Dynamics include *f*, *ff*, and *ff*. The key signature has one flat.

Second system of piano accompaniment, measures 217-220. It consists of two staves: one treble and one bass clef. Dynamics include *f* and *ff*. The key signature has one flat.

Third system of piano accompaniment, measures 221-224. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Dynamics include *f* and *ff*. The key signature has one flat.

Vocal staves for the first system, measures 213-216. It consists of four staves. The lyrics are: "mer", "men,", "men,", "Tutti". Dynamics include *f* and *ff*. The key signature has one flat.

Vocal staves for the second system, measures 217-220. It consists of four staves. The lyrics are: "et", "vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,", "a -", "Tutti". Dynamics include *f* and *ff*. The key signature has one flat.

Fourth system of piano accompaniment, measures 225-228. It consists of two staves: one treble and one bass clef. Dynamics include *ff* and *ff*. The key signature has one flat.

Piano accompaniment for the first system, measures 217-220. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and 4/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including a prominent triplet in the right hand.

Vocal line for the first system, measures 217-220. The vocal line consists of whole notes and rests, corresponding to the lyrics below.

Piano accompaniment for the second system, measures 221-224. The music continues with a similar texture to the first system, featuring a triplet in the right hand.

Piano accompaniment for the third system, measures 225-228. The music continues with a similar texture to the first system, featuring a triplet in the right hand.

Vocal line for the third system, measures 225-228. The vocal line consists of whole notes and rests, corresponding to the lyrics below.

Vocal line for the fourth system, measures 229-232. The vocal line consists of whole notes and rests, corresponding to the lyrics below.

Vocal line for the fifth system, measures 233-236. The vocal line consists of whole notes and rests, corresponding to the lyrics below.

Vocal line for the sixth system, measures 237-240. The vocal line consists of whole notes and rests, corresponding to the lyrics below.

Piano accompaniment for the seventh system, measures 241-244. The music continues with a similar texture to the first system, featuring a triplet in the right hand.

b6 4+ 6 4/2 6 2 6 5 6 3

Sanctus

8. Sanctus

Andante

(Tutti) *p* *f*
San - - - ctus Do - - - mi-nus

Tutti p f
San - - - ctus Do - - - mi-nus

Tutti p f
San - - - ctus Do - - - mi-nus

Tutti p f
San - ctus, San - ctus, San - - - ctus Do - - - mi-nus

Andante

Solo

Tutti

7

First system of piano accompaniment, measures 7-12. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat. It features a flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Second system of piano accompaniment, measures 13-18. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns as the first system.

Third system of piano accompaniment, measures 19-24. This system includes dynamic markings of *p* (piano) in the right and left hands.

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

De - us, - oth, Solo San - - -

De - - us Sa - ba-oth, Solo San - -

De - - us Sa - ba-oth, Solo San - -

Fourth system of music, measures 25-30. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "De - us Sa - ba-oth, San - - -". The piano accompaniment includes dynamic markings of *p* and *Solo*.

Solo

Fifth system of piano accompaniment, measures 31-36. This system includes dynamic markings of *p* and *Solo*. Below the piano part, there are fingering numbers: 6, / 6/5, 6, 6/4, 3 2 6, 7 7, 5/3, 5/3, 7, 7#, 6 6 - 5, 7, 7.

ctus, San - ctus Do - mi-nus De - - - us Sa - ba -

an - - - ctus Do - mi-nus De - us, De - us Sa - ba -

ctus, San - ctus.

ctus, San - ctus Do - mi-nus De - - us Sa - - - ba -

7 7 8 7 6 6 4

3

Allegro

19

oth. *Tutti f* Ple - ni sunt coe - - - li et ter - ra,

oth. *Tutti f* Ple - ni sunt coe - - - li et ter - ra,

Tutti f Ple - ni sunt coe - - - li et ter - ra,

oth. *Tutti f* Ple - ni sunt coe - - - li et ter - ra,

Allegro

Tutti

Tasto solo *f*

Piano accompaniment for the first system, measures 26-31. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 26-27, followed by a series of eighth notes. The left hand provides a steady eighth-note accompaniment.

Vocal staves for the first system, measures 26-31. The vocal line consists of a simple melodic phrase in the right hand, with the left hand mostly containing rests.

Piano accompaniment for the second system, measures 32-37. The right hand continues the melodic line with more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Vocal staves with lyrics for the second system, measures 32-37. The lyrics are: "pleni sunt coeli et terra gloria dei". The lyrics are repeated across four vocal staves.

Piano accompaniment for the third system, measures 38-43. The right hand features a series of chords and some melodic fragments. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

5 3 6 4 b7 - 6 5 b6 3 [-] 4 b5 3 - 4 5 6 3 [-] #

34

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

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

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

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

5/3 6/4 6 6/4 5 b6/4 5/3 b6/4 5/3 b6/4

41

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

- - - o - san - - na in ex -

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

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

5 3 - 4/4 7 5 = 6 8 10 b
4 4 5 = 4 6 6

47

ff

ff

ff

ff

ff

o - san - na in ex - cel -

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

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

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

b7 b6 3 6 b7 6 5 b7 6 3

55

sis, in ex - cel - sis.

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

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

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

$\frac{5}{3}$ — — —

Benedictus

9. Benedictus qui venit

Moderato

Musical notation for the first system, featuring a piano introduction in the bass clef. The notation includes a treble clef staff with a whole rest, a middle treble clef staff with a whole rest, and a bass clef staff with a whole rest. A solo passage in the bass clef staff begins with a forte (*f*) dynamic and is marked "(Solo)".

Musical notation for the second system, consisting of empty staves.

Musical notation for the third system, featuring piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The notation includes a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic, a middle treble clef staff with a piano (*p*) dynamic, and a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a forte (*f*) dynamic.

Musical notation for the fourth system, consisting of empty staves.

Moderato

Musical notation for the fifth system, featuring piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The notation includes a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic and a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a forte (*f*) dynamic.

6 Fg

5 3

7 7

10

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

f *f* *f*

6 4 6 4 6
2 2 2 2 2

Musical score for measures 14-17. The score includes a bass line, a grand staff with piano accompaniment, and a vocal line. Dynamics include *f*, *sim.*, and *f*. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

5 #5 6 5 b6 #7 8 5 8

3 3 4 3 3 3 3

Musical score for measures 18-21. The score includes a bass line, a grand staff with piano accompaniment, and a vocal line with lyrics. Dynamics include *p*, *Solo*, *Tutti*, and *f*. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

Solo Be - - ne - di - ctus qui ve - - nit, qui ve - nit in no - mi - ne

Tutti in no - mi - ne

Tutti in no - mi - ne

Tutti in no - mi - ne

Tutti in no - mi - ne

5 6 6 8 10 5 6 8 7 6

3 5 6 6 3 6 6 5 4

Piano accompaniment for measures 23-26. The score features a complex texture with multiple voices in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and piano-piano (*pp*).

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

Piano accompaniment for measures 27-30. This section includes a 'Solo' marking and fingerings for the right hand: 5/3, 8/6, 7/6, 6/4, 6, 7, 7. Dynamics include piano (*p*).

Piano accompaniment for measures 31-34. The texture continues with intricate right-hand figures and a consistent bass line.

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

Piano accompaniment for measures 35-38. The piece concludes with sustained chords in the right hand and a final melodic line in the left hand. Fingerings 6 and 8 are indicated.

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

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

no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui
 no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui
 no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui
 no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui

Tutti
Solo be - ne - di - ctus
Tutti
Tutti
Tutti

5 6 6
 3 4 4

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

ff
f
ff
ff
f
ff

8 4 6 8
 3 2 6 6 #5 7
 4 #3 4

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

7 #3 7 # 5 3 6 4 6 4

Solo
 Be - - ne - di - ctus qui

Solo
 p

5 6 5 7 # # [4]6 6 6 6 6 4 # 5 3 - 7 5 3 10 6

61

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

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

Solo Be - - ne - di - ctus qui ve - nit, q ve - nit in

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

7 7 # 6 45 6 10 5 3 6 7 6 5

67

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

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

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

mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus,

8 7 6 = 5 = 6 b5 6 7 7 b 8 4 6 b7 3 5 7 # b6 4 3

73 Clt I
f

Clt II
f

Fg
f

Cln
f

Timp
f

ff

ff

ff

Tutti
f

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

Tutti
f

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

Tutti
f

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

Tutti
f

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

Tutti
ff

8 / [4]6 6 b7 h6 h6

6 b5 b 6

Piano accompaniment for the first system, measures 78-81. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A dynamic marking of *ff* is present at the end of the system.

Piano accompaniment for the second system, measures 82-85. The right hand continues the melodic line with chords and moving lines. The left hand maintains the rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present at the end of the system.

Piano accompaniment for the third system, measures 86-89. The right hand features a more active melodic line with sixteenth notes. The left hand continues the rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present at the end of the system.

Vocal line for the first voice part, measures 86-89. The lyrics are: "ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne".

Vocal line for the second voice part, measures 86-89. The lyrics are: "ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne".

Vocal line for the third voice part, measures 86-89. The lyrics are: "ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne".

Vocal line for the fourth voice part, measures 86-89. The lyrics are: "ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne".

Piano accompaniment for the fourth system, measures 90-93. The right hand features a melodic line with chords. The left hand continues the rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present at the end of the system.

♭6 ♭6 7 6 ♭ 6 7 # ♭6 - #7

82

f

sim.

f

p

p

Solo

mi - ni, be - - ne - di - ctus qui

Do - - - ni,

mi - ni,

Do - - - mi - ni,

f

p

Solo

Tasto solo

Violoncello

8 # - b6 4 #7 #

Piano accompaniment for measures 87-90. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics include *f* (forte).

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

Vocal staves and piano accompaniment for measures 91-94. The vocal parts enter with the lyrics. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. Dynamics include *f* (forte).



Piano accompaniment for measures 91-94. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line. Dynamics include *p* (piano).

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

Vocal staves and piano accompaniment for measures 95-98. The vocal parts continue with the lyrics. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamics include *p* (piano).

95

Solo
in no - mi - ne

Solo
in no - mi - ne

mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit in

mi - ne Do - mi - ni,

Solo
Tasto solo
sim.

100

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

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

mi - ne, in no - mi - ne

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

105 Clt I

Clt II

Fg

Cln

Timp

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

f

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

Tutti
Do - - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne -

Tutti
Do - - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne -

Tutti
Do - - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne -

Tutti
- - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne -

Tutti
f

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

7 3 2 6 6 5 4# 4

The musical score consists of several systems. The first system shows the piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system shows the vocal parts with lyrics: "mi - ne Do - - - mi - ni, be - ne - di - ctus qui". The third system continues the vocal parts with lyrics: "ne Do - - - mi - ni, be - ne - di - ctus qui". The fourth system continues the vocal parts with lyrics: "mi - ne Do - - - mi - ni, be - ne - di - ctus qui". The fifth system shows the piano accompaniment with figured bass notation: 7, 8 6, 7 5 3, #, 47. A large watermark "Carus" is overlaid on the score.

* Zur Lesart von Violine I siehe den Kritischen Bericht / For the reading of violin I see the Critical Report

ve - in mi - - - mi - ni, Solo qui ve - nit

ve - nit Do - mi - ne Do - - - mi - ni, Solo qui ve - nit

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

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

in no - - mi - ne Do - - mi - ni.

- mi - ne Do - - - - mi - ni.

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

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

Solo

Tutti

b7 5 b6 4 5

The musical score consists of several systems. The first system shows the piano accompaniment with a bass line starting in G major and a treble line with chords. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a grand staff with piano accompaniment and vocal lines. The piano part includes dynamic markings *p*, *f*, and *ff*. The vocal parts include lyrics: "O - san-na in ex - cel-sis, o - san-na" and "Tutti san-na in ex - cel-sis, o - san-na in ex -". The fourth system continues the vocal parts with the same lyrics and a *Tutti* marking. The fifth system shows the piano accompaniment with dynamic markings *ff* and fingerings 7, 6, 2, 6, 2, 6.

unis.
cel - - - sis, in ex - cel - - - sis, in ex -

cel - - - sis, in ex - cel - - - sis, in ex -

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

cel - - - sis, in ex - cel - - - sis, in ex -

2 - 6 6 5 47

The first system of music features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bass line contains a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal staves (soprano, alto, and tenor) are currently empty.

The second system continues the piano accompaniment. The vocal staves remain empty.

The third system shows the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns. The vocal staves are still empty.

This system contains the vocal staves with the lyrics "cel - sis." written below the notes. The piano accompaniment continues in the bass line.

The final system of music on this page shows the piano accompaniment and empty vocal staves. Below the piano part, there are performance markings: "6 4", "#7 2", and "8 3".

Agnus Dei

10. Agnus Dei

Adagio

The musical score is arranged in a grand staff format. The top system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The bottom system consists of three staves: one treble clef and two bass clefs. The piano accompaniment is marked with a forte *f* dynamic. The vocal parts include a Soprano line (marked *Tutti*), an Alto line (marked *f*), and a Bass line (marked *f*). The lyrics are written below the vocal staves. The tempo is *Adagio*. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The piece concludes with a *Solo* section for the piano, marked *Tasto solo*.

mus De - tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - - ta mun - di:

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

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

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

Adagio
Tutti *f* *Solo* *p*
Tasto solo

8 Clt I

Clt II

Fg

mi - - se - re - - re, mi - - se - re - - re,

mi - - se - re - - re, mi - - se - re - - re,

mun - - di: mi - - se - re - - re, m - - e -

mun - - di: Tutti mi - - se - re - - re, m - - e -

Org

12

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

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

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

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

Solo

Violoncello

Cb

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

p *Tasto solo*

5 3 b7 5 4 3

A - gnus
 A - gnus
 A - gnus
 A - gnus

Tutti

11. Dona nobis pacem

45 **Allegro**

Cln a 2

Timp

Solo (dolce)

Do - na no - bis pa - cem, pa - cem,

Solo

Do - na no - bis pa - cem, pa - cem,

Solo

Do - na no - bis pa - cem, pa - cem,

Solo

Do - na no - bis pa - cem, pa - cem,

Allegro
Tutti

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

Piano accompaniment for the first system, measures 52-55. The right hand plays a melody with a fermata on the first measure. The left hand plays a bass line with a triplet in the final measure.

Piano accompaniment for the second system, measures 56-59. The right hand plays chords with a fermata on the first measure. The left hand plays a bass line with a triplet in the final measure.

Piano accompaniment for the third system, measures 60-63. The right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a triplet in the final measure. The left hand plays a bass line with a triplet in the final measure.

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

Piano accompaniment for the fourth system, measures 64-67. The right hand plays chords with a fermata on the first measure. The left hand plays a bass line with a triplet in the final measure. A 'Solo' marking is present above the right hand in measure 65.

58

a 2

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

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

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

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

3

81

Clt I

Clt II

Fg

Cln

Timp

pizz. coll' arco

pizz. coll' arco

pizz. coll' arco

Tutti *f*

na no - do - - - na no - - - bis

Tutti *f*

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

Tutti *f*

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

Tutti *f*

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

Tutti *f* coll' arco

pizz.

6 5 6 5 5 4

* Zur Lesart des Basses siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the bass see the Critical Report

First system of piano accompaniment, measures 87-90. The right hand is mostly silent, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Second system of piano accompaniment, measures 91-94. The right hand has a few notes, and the left hand continues the rhythmic pattern.

Third system of piano accompaniment, measures 95-98. The right hand has a more active part with sixteenth-note runs.

Vocal line with lyrics for the first system, measures 87-90. The lyrics are: *p* - - - - - cem, pa - - - - - cem, do - - - - - na

Vocal line with lyrics for the second system, measures 91-94. The lyrics are: - - - - - cem, pa - - - - - cem, do - - - - - na -

Vocal line with lyrics for the third system, measures 95-98. The lyrics are: do - - - - - na no - - - - - bis pa - - - - - cem, do - - - - - na -

Fourth system of piano accompaniment, measures 99-102. The right hand has chords, and the left hand has a rhythmic pattern.

6 6 4 6 6 6 4 6 5

Piano accompaniment for the first system, measures 1-5. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Piano accompaniment for the second system, measures 6-10. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the rhythmic accompaniment.

Piano accompaniment for the third system, measures 11-15. The right hand features more complex chordal textures, and the left hand continues with the rhythmic accompaniment.

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

no - - - - - cem, pa - - - - -

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

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

Piano accompaniment for the fourth system, measures 16-20. The right hand plays chords, and the left hand continues with the rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated below the bass line.

6 5 4 6 4/2 6 [6/5] 6 6 4

Piano accompaniment for the first system, measures 97-102. The right hand features a melodic line with some accidentals, while the left hand provides a steady bass line with eighth-note patterns.

Piano accompaniment for the second system, measures 103-108. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the bass line.

Piano accompaniment for the third system, measures 109-114. This system includes a *ff* dynamic marking in both the right and left hands.

Vocal lines for the first system, measures 97-102. The vocal parts enter with the lyrics "cem, do - na".

Piano accompaniment for the fourth system, measures 115-120. The right hand has a more active melodic line, and the left hand continues the bass line.

Fingering and performance instructions for the piano accompaniment: 6/4, 5/3, 6/4, 7/4, 5/3, 6/4, 6/4, *Vc/Cb*.

Piano introduction for measures 103-110. The right hand is mostly silent, while the left hand plays a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes in a minor key.

Piano accompaniment for measures 111-118. The right hand plays chords and the left hand continues the rhythmic pattern.

Piano accompaniment for measures 119-126. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support.

Vocal line with lyrics for measures 127-134. The lyrics are: no - pa - do - na no - bis pa - - do - na no - bis pa - cem, do - na - pa - - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem, do - na no - bis

Piano accompaniment for measures 135-142. The right hand plays chords with slurs and accents, while the left hand plays a simple bass line.

6 5 b7 — 6 5 9 8 7 6 5 9 8 7 6 5 7 7 6 5

4 3 5 — 4 3 4 3 5 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3

Piano accompaniment for the first system, measures 1-8. The right hand is mostly silent, while the left hand plays a rhythmic pattern of quarter and eighth notes.

Piano accompaniment for the second system, measures 9-16. The right hand has some activity, including a measure with a fermata and a first ending bracket labeled 'I'.

Piano accompaniment for the third system, measures 17-24. This system features a dense texture with many sixteenth notes and slurs. Dynamic markings of *ff* are present throughout.

Vocal lines with lyrics for the third system, measures 17-24. The lyrics are: "do - na no - bis pa - - - - -", "no - - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem, pa-cem,", "do - na no - bis pa - - - - - cem, do - na no - bis", "pa - - - - - cem, do - na no - bis".

Piano accompaniment for the fourth system, measures 25-32. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand continues with a steady bass line.

9 8 7 9 8 b7 9 8 7 6 5 9 8 b7 9 8 5 7 6 5 b6 b7 6 5
6 5 6 6 5 b4 3

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

Solo (dolce)

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

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

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

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

Solo

Solo

* Besser b¹ statt a¹ spielen? / Perhaps b flat¹ instead of a¹ ?
 ** Zur Lesart der Viola siehe den Kritischen Bericht / For the reading of the viola see the Critical Report

Piano accompaniment for the first system, measures 141-145. It consists of three staves: two for the right hand and one for the left hand. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active melody in the right hand.

Piano accompaniment for the second system, measures 146-150. It consists of two staves: one for the right hand and one for the left hand. The right hand has a block-chord accompaniment, while the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Piano accompaniment for the third system, measures 151-155. It consists of three staves: two for the right hand and one for the left hand. The right hand features a dense texture with sixteenth-note runs, marked with a forte (*f*) dynamic.

Vocal staves with lyrics and dynamics. The lyrics are: "pa - - - do - - na no - - bis pa - cem, no - - bis pa - cem, pa - cem, do - - na no - - bis pa - cem, pa - cem, no - - bis pa - cem,". The dynamics include *f* and *Tutti*. The lyrics are distributed across four vocal staves.

Piano accompaniment for the fourth system, measures 156-160. It consists of two staves: one for the right hand and one for the left hand. The right hand has a block-chord accompaniment, marked with a forte (*f*) dynamic and *Tutti*.

6 5 6 5 -
5 4 b 4

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

6 - 6 6 6 -

166

* pizz. pizz. pizz. pizz. pizz. pizz. pizz. pizz.

Solo

- - - - - cem, do - - - - na_

- - - - - cem, do - na_ no - bis

Solo

- - - - - cem, do - na_ no - bis, do - na_ no - bis

Solo

- - - - - cem, do - na_ no - bis,

p Tasto solo
* pizz.

p Tasto solo
pizz.

5
3

7

* Autograph mit Pausen in den Takten 169 und 170. Kleingestochene Lesart nach den authentischen Stimmenmaterialien (vgl. den Kritischen Bericht)
There are rests in bars 169 and 170 of the autograph score. The reading printed here in smaller type follows the authentic parts (see the Critical Report)

Musical score for the first system, measures 187-190. It features a grand staff with piano accompaniment and vocal lines. Dynamics include *f*, *ff*, and *sfz*.

Musical score for the second system, measures 191-194. It features a grand staff with piano accompaniment and vocal lines.

Musical score for the third system, measures 195-198. It features a grand staff with piano accompaniment and vocal lines. Dynamics include *f*, *sfz*, and *ff*.

Musical score for the fourth system, measures 199-202. It features a grand staff with piano accompaniment and vocal lines with lyrics: "pa - - - - - cem, pa - - - - -", "pa - - - - - cem, pa - - - - -", and "cem,".

Musical score for the fifth system, measures 203-206. It features a grand staff with piano accompaniment and vocal lines. Dynamics include *f* and *ff*.

Piano accompaniment for the first system, measures 191-195. The right hand plays a simple harmonic accompaniment with quarter notes and half notes. The left hand plays a more active line with eighth and sixteenth notes.

Piano accompaniment for the second system, measures 196-200. The right hand has a few chords and rests, with a *ff* dynamic marking. The left hand continues with a rhythmic pattern.

Piano accompaniment for the third system, measures 201-205. The right hand features a dense texture with sixteenth-note runs and chords, marked with *f*. The left hand provides a steady accompaniment.

Vocal staves with lyrics for the third system, measures 201-205. The lyrics are:

do - - - na no - - -

- cem, do - - - na no - - -

- - - - - cem, do - - - na no - - -

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

Piano accompaniment for the fourth system, measures 206-210. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

In Johann Elßlers handschriftlichem Katalog der Werke von Joseph Haydn ist die sogenannte *Theresienmesse* mit einem dreitaktigen Bass-Incipient, jedoch ohne Angabe eines Titels, verzeichnet.¹ Zusammenstellungen der überlieferten Quellen zu diesem Werk finden sich im Hoboken-Verzeichnis sowie im Kritischen Bericht zu Band XXIII/3 der Haydn-Gesamtausgabe.²

Als Grundlage der vorliegenden Edition haben das in Wien verwahrte Autograph und die überwiegend von Johann Elßler geschriebenen Stimmenmaterialien aus Eisenstadt gedient. Diese Quellen überliefern das Werk auf zuverlässige Weise – allerdings mit einer wichtigen Einschränkung: Das Fagott fehlt in Haydns Partiturotograph – sei es aus Platzgründen, oder weil der Komponist sich erst zwischen der Partiturniederschrift und der Anfertigung des Stimmensatzes dazu entschloss, dieses Instrument zur Klangverstärkung hinzuzuziehen –, und die zum Eisenstädter Material gehörige Fagottstimme ist verloren.³ Als Quelle für das Fagott wird eine ebenfalls von Elßler kopierte Stimme aus dem Archiv der Wiener Hofmusikkapelle herangezogen.

Zu Haydns Lebzeit ist kein Erstdruck der *Theresienmesse* erschienen. Die erste Druckausgabe kam um 1850 bei Passerai in Florenz heraus; als Quelle für unsere Edition kommt diese Ausgabe aber ebenso wenig in Betracht wie die mehr als 40 weiteren Abschriften, die von der Messe nachgewiesen sind.⁴

1. Partitur-Autograph (Sigle: PA)

Haydns eigenhändige Niederschrift der *Theresienmesse* wird heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien verwahrt (Signatur Mus.Hs. 16479).⁵ Der querformatige Bogen (22 cm) ist repräsentativ in braunes Leder einbezogen und auf der Rückseite mit Zierleisten in Goldprägung verziert, und auf der vorderen Einbandseite prangt das Kaiserliche Wappen Österreichs, der Doppeladler. Auf dem Buchdeckel ist die Prägung „HAYDN | MISSA | IN B“. Der Band befindet sich in sehr gutem Zustand.

Der Buchblock der Partitur wurde leicht beschnitten. Dabei sind auch die originalen, am äußeren Rand eines jeden Blattes stehende Lagerechnungen teilweise abgeschnitten; aus den verbleibenden Nummern lässt sich aber rekonstruieren, dass die Partitur ursprünglich auf je zwei Bögen bestanden hat.⁶ Die Partitur ist auf Liniensystemen rastriert. Die Titelseite sowie die ersten sechs Seiten sind beschrieben; im Anschluss an das *Gloria* gibt es eine Leerseite, nach dem *Credo* sechs und nach dem *Agnus Dei* fünf. Das Vorhandensein innerer Leerseiten ist darauf zurückzuführen, dass Haydn bei *Credo* und *Sanctus* jeweils eine neue Papierlage begonnen hat, während die Anschlüsse von *Kyrie* und *Gloria* sowie von *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* innerhalb ein- und derselben Lage erfolgen. Es sei dahingestellt, ob diese Umstände Rückschlüsse auf den Entstehungsprozess der einzelnen Ordinariums-teile zulassen; jedenfalls kann eine separate Einfügung des *Credo* in die Partitur nicht ausgeschlossen werden. – Auf allen Recto-, manchmal auch auf den Verso-Seiten steht eine nachträglich vorgenommene Bleistiftpaginierung (Leerseiten wurden mitgezählt).

Die Beschriftung der Titelseite lautet: [oben rechts:] *Partitura* II [zentriert:] *N^o 7. | Missa. in B. | Del Sigr. Giuseppe Haydn*. Vom Komponisten selbst geschrieben wurde dabei lediglich das Wort „Missa“; alles andere sind Ergänzungen von fremder Hand. Auf den oberen Rand der ersten Notenseite (S. 2) setzt Haydn in die Mitte die für ihn typische Gebetsformel „In nomine Domini“ (= In Gottes Namen); rechts daneben stehen Komponistenangabe und Jahreszahl: „di me giusep-

pe Haydn 799“ (= von mir, Joseph Haydn, 1799; der dem Namen angehängte Schnörkel bedeutet „manu propria“, also eigenhändig). Ansonsten trägt das *Kyrie* keine spezifische Überschrift. Vor der ersten Akkolade ist dann die Besetzung angegeben: *Clarinetto 1^{mo} | in b | 2do | 2 Clarini | in b fa | Tympano in b fa | Violino 1^{mo} | 2do | Viola | Soprano | Alto | Tenore | Basso | Organo*.⁷

Sopran, Alt und Tenor sind in ihren jeweiligen C-Schlüsseln notiert, und die Bezeichnung „Organo“ schließt selbstverständlich die gesamte Generalbassgruppe ein (Orgel, Violoncello, Kontrabass). Mit der genannten Partitureinrichtung, bei der die Klarinetten in je einem System untergebracht sind und die Trompeten gemeinsam in einem System stehen, sind alle zwölf Liniensysteme ausgeschöpft. Dieselbe Seitendisposition bleibt bis einschließlich des ersten Teiles von „Agnus Dei“ unverändert; erst ab „Dona nobis pacem“ (S. 103 bis Ende der Komposition) sind auch die beiden Klarinetten in ein System gesetzt, da die Orgel hier wegen einiger ausgeschriebener Partien auf der rechten Hand auf zwei Systemen notiert werden muss. Während Haydn die Paukenstimme im *Kyrie* mit zwei b-Verzeichen notiert, verwendet er im *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* je ein b-Verzeichen und im *Credo* keines.

Der mit „Gloria“ überschriebene zweite Ordinariumsatz beginnt auf S. 12; Besetzungsangaben sind hier nicht vorhanden. Inmitten dieses Satzes, zu Beginn der zweiten Lage (S. 31, Takte 229–233), hat Haydn die Stimmen der beiden Orgeln irrtümlich um ein System zu tief platziert und musste daraufhin Bratschkow über den Violinen notieren; die entsprechenden Besetzungsangaben für die drei Streichinstrumente stehen auf S. 31 und sind – nur in richtiger Reihenfolge – auf S. 32. Der letzte Takt von S. 40 (= Takt 320 des *Gloria*) wurde am rechten Seitenrand auf handgezeichnete Notenlinien geschrieben.

Das *Credo* beginnt ohne eigene Überschrift auf S. 47. Hier finden sich die Besetzungsangaben *Clarinetto 1^{mo}* und *Clarinetto 2* vor den beiden ersten Systemen, und *Organo* steht vor dem untersten. Auf den Seiten 51 und 52 hat Haydn am unteren Seitenrand für die Takte 34 (Mitte) bis 46 (Ende) ein Notensystem von Hand ergänzt und darin die vom Violoncello abweichende Kontrabass-Stimme notiert; da die Bezifferung bei der Cellostimme steht, dürfte die Orgel diese Version der Basspartie mitzuspielen haben. Die in Tinte geschriebene Tempoangabe „allegro“ bei Takt 97 stammt von fremder Hand; beim *f* des Soprans von Takt 121 und bei den *p*-Angaben für Violine II und Viola (Takte 151 bzw. 152) handelt es sich um spätere Bleistiftzusätze. Zu Beginn des unbetitelteten *Sanctus* (S. 79) hat Haydn erneut die gesamte Besetzung angeführt – ähnlich wie am Anfang des *Kyrie*, aber diesmal ohne die Stimmangaben bei den transponierenden Instrumenten. Die Angabe „Tut:[ti]“ beim Sopran von Takt 4 stellt einen fremden, mit Tinte geschriebenen Zusatz dar. – Das *Benedictus* fängt ohne Überschrift oder neuerliche Besetzungsangaben auf S. 84 an. Auch das auf S. 99 beginnende *Agnus Dei* trägt im Autograph weder Titel noch Besetzungs- oder Tempoangabe. Die Anweisung „Tut:[ti]“ über dem ersten Takt des Soprans wurde, wie zu Beginn des *Sanctus*,

¹ Vgl. Jens Peter Larsen (Hrsg.), *Drei Haydn-Kataloge in Faksimile*, Kopenhagen 1941, S. 77 (= Haydn-Verzeichnis von Elßler, S. 23, Nr. 11).

² Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 2, Mainz 1971, S. 100–103. – Günter Thomas, *Joseph Haydn. Messen Nr. 9–10. Kritischer Bericht*, München 1971, S. 14–18.

³ Vgl. die Ausführungen im Vorwort.

⁴ Vgl. die Angaben von A. van Hoboken und G. Thomas in der in Anm. 2 genannten Literatur.

⁵ Zur Provenienz des Exemplars vgl. den in Anm. 2 genannten *Kritischen Bericht* von G. Thomas, S. 15–16.

⁶ Die zweite Lage besteht lediglich aus einem Bogen und einem Blatt, also aus sechs Seiten. Insgesamt umfasst die Partitur demnach 118 Seiten.

⁷ Vgl. Abbildung 1.

nicht von Haydn geschrieben. Es wurde bereits erwähnt, dass für die Orgel vom „Dona nobis pacem“ an zwei Systeme vorgesehen und die Klarinetten von da an in ein System gesetzt sind; deshalb steht vor dem oberen System von S. 103 die Angabe 2 *Clari*[netti], und die beiden Orgelsysteme sind ab hier mit einer geschweiften Klammer zusammengefasst. Auch in diesem Satz gibt es einige Bleistiftzusätze, die nicht vom Komponisten stammen: „dolce“ für den Sopran in den Takten 48 und 138; *f* für den Alt in Takt 84, für den Sopran in Takt 143 und erneut für den Alt in Takt 161; *p* für Sopran und Alt in Takt 150 sowie für den Tenor in Takt 152 (Letzteres wurde nicht in die Ausgabe übernommen). – An das Ende seiner Komposition (S. 113) setzt Haydn die Gebetsformel „Laus Deo“ (= Lob sei Gott).

Das Manuskript enthält einige Bleistift-Markierungen mit einem x-Zeichen, die auf den Seiten 70, 72, 88, 94, 96, 111 und 112 eingetragen worden sind (hinter den Takten 199 und 218 des *Credo*, hinter den Takten 43, 104 und 126 des *Benedictus* sowie hinter den Takten 160 und 177 des *Agnus Dei*). Es handelt sich vermutlich um Vide-Zeichen zur Kennzeichnung von möglichen Kürzungen. Diese Markierungen sowie die genannten Ergänzungen von Vortragszeichen dürften dafür sprechen, dass das Autograph für Aufführungen benutzt worden ist.

Weiterhin ist auf folgende Befunde des Manuskripts und Schreibergentümlichkeiten des Komponisten hinzuweisen:

Haydns Notenschrift ist relativ klein und zierlich, im Prinzip aber gut zu lesen. Einige Probleme resultieren indes aus der Verwendung einer braunen Tinte, die auf dem ebenfalls bräunlichen Papier teilweise nur schwache Kontraste ergibt – besonders dann, wenn der Tintenvorrat in der Feder zur Neige geht. Dies hat zur Folge, dass auch bei sorgfältiger Betrachtung nicht immer zweifelsfrei zu erkennen ist, ob der Komponist kleine Vortragszeichen wie Keile oder Staccatopunkte tatsächlich gesetzt hat oder nicht – oder ob es sich bei einem vermeintlichen Punkt oder Strich um eine dunklere Stelle im Papier handelt. Manche Vortragszeichen und Korrekturen heben sich durch die Verwendung einer fast schwarzen Tinte ab, z. B. die *ritardando*-Zeichen in den ersten Takten des *Kyrie* (Violine I) und die *ritardando*-Zeichen im „Et incarnatus“ (Streicher ab Takt 67). Die *ritardando*-Zeichen sind möglicherweise in einem späteren Alter hinzugefügt worden. Bei mehrtaktigem Pausieren einer Stimme lässt Haydn in der Regel keine Ganzepausen einzeichnen, sondern lässt die entsprechenden Takte leer. Bei gleicher Pausezeit sind die Takte in der Regel unregelmäßig lang. Sind die Takte unregelmäßig lang, sind nicht alle Stimmen in der Regel mit demselben Zeichen versehen. Das Problem der unregelmäßig langem Takte in der Bass, *Credo*, Takt 23).

Die Schlüsselurteile der Orgelstimme zeigen eine ungewöhnliche Besetzung des Generalbasses. Die Besetzung des Bass-Schlüssels indiziert die volle Besetzung der Orgel, Violine I und Kontrabass, während der Tenorschlüssel die Besetzung der Violine II und Kontrabass bedeutet und der Violin- oder Sopranschlüssel die Besetzung der Violine I, Violine II und Sopran (z. B. *Kyrie*, Takte 26–28 und 283–284) auf eine Ausführung nur für Sopran hinweist. Die Anweisungen „Solo“ und „Tutti“ in der Generalbass-Stimme korrespondieren in der Regel mit der entsprechenden Besetzung der Singstimmen, können – wie zu Beginn und am Ende des *Kyrie* – aber auch als Lautstärkeangaben für die Orgel gebraucht werden. Die Anweisung „Tasto solo“ wird durch die Vorschrift „Organo“ bzw. durch ein Wiedereinsetzen der Bezifferung rückgängig gemacht. Gelegentlich scheint Haydn die Angaben „Tasto solo“ und „senza Organo“ gleichbedeutend zu verwenden (vgl. *Gloria*, Takte 253 und 259).

Die vom Komponisten verwendeten Abkürzungen – z. B. Viertelnoten mit doppelt durchstrichenem Hals als Zeichen für Sechzehntel-Repetitionen oder „S“: und „T“: für „Solo“ und „Tutti“ – erschließen sich leicht; dasselbe gilt für andere besondere Schreibweisen oder Kürzel. Hinter dynamische Vorschriften setzt Haydn oft einen Doppelpunkt (*p*: oder *f*:). Ein gewünschtes Unisonospiel der Violinen wird durch zwei Schrägstriche im System der zweiten Geige deutlich gemacht, die geforderte Koppelung der Bratsche an den Instrumentalbass durch eine *col Basso*-Devise oder einen Bass-Schlüssel im System der Viola.

Die in einem System stehenden Trompetenstimmen sind separat gehalten. Auch die Doppelgriffe der Streicher sind häufig mit zwei Notenhälsen versehen (vgl. die Violinen im *Kyrie*, Takte 13–16 und ab 96), ebenso die ausgeschriebenen Orgelpartien im *Agnus Dei*. Die Balkensetzung bei Gruppen von Achtelnoten erfolgt in den Instrumentalstimmen manchmal ohne erkennbare Systematik (z. B. finden sich in den Sätzen des *Credo* die Achtel in Zweier-, Vierer- und Sechsergruppen zusammengebalkt).

Die Akzidentiensetzung entspricht damaliger Gepflogenheit: Demnach gelten Vorzeichen bei gleicher Note und unmittelbarer Tonwiederholung auch im folgenden Takt (vgl. den Tenor in den Takten 194–195 des *Gloria*) sowie gegebenenfalls bei Oktavsprüngen (vgl. den Bass in Takt 63 des *Kyrie*). Bei einer späteren Wiederkehr des zu alterierenden Tones innerhalb desselben Taktes verfährt Haydn allerdings ebenso unterschiedlich wie in jenen Fällen, wo ein Akzidentens im weiteren Verlauf des Taktes rückgängig gemacht werden müsste; manchmal setzt er ein Wiederholungsakzidentens oder hebt ein Vorzeichen auf – manchmal tut er dies aber auch nicht (vgl. *Credo*, Takt 47: Das anfangs vorgezeichnete *ris* wird am Taktende im Generalbass aufgelöst, in den Violinen nicht).⁸

Augmentationspunkte können über den Taktstrich hinausgehen (z. B. Violine I und Sopran in den Takten 40–41 des *Kyrie*). Bei Seitenwechsell stehen Bögen oft entweder am Ende der einen oder am Anfang der folgenden Seite; im Fall von Bindebögen ist der Kontext dafür generell eindeutig, bei Legatobögen nicht (vgl. die Einzelanmarkung zu den Takten 330–331 des *Gloria*). Die Balkensetzung für Legatobögen ist häufig sehr flüchtig, uneinheitlich und im Vergleich mit Parallelstellen auch uneinheitlich.⁹ Die Unterscheidung zwischen *f*: und *fz* sowie zwischen Artikulationskeilen und Staccatopunkten fällt oft schwer – sofern letztere wie Keile gesetzt, überhaupt noch zu identifizieren sind. Vortragszeichen sind oft uneinheitlich und inkonsequent gesetzt; offenbar wird in vielen Fällen eine *simile*-Ausführung unterstellt (z. B. dann, wenn nur die Violine mit Artikulationszeichen versehen ist, die übrigen Stimmen aber in ähnlicher Gestaltung verlaufen; vgl. die Takte 100–101 des *Kyrie*). Die Schreibweisen des Textes und von Vortragsbezeichnungen weichen hinsichtlich Orthographie, Interpunktion oder sonstigem Erscheinungsbild zum Teil von den heutigen Standards ab. – Einige der typischen Merkmale von Haydns Schrift sind aus den Abbildungen 1 und 3 ersichtlicher.

PA enthält mehrere autographe Korrekturen durch Streichungen, Rasuren oder Überschreiben (z. B. Viola in Takt 11 und Orgel in Takt 54 des *Kyrie* oder Violine II in den Takten 136–137 des *Credo*). Diese beeinträchtigen die Lesbarkeit des Manuskripts aber nicht wirklich.

2. Stimmenmaterial Eisenstadt (Sigle: **StE**)

Das bei der Uraufführung der *Theresienmesse* benutzte und später um Zusatzstimmen und Dubletten ergänzte Stimmenmaterial wird in der Esterházy-Privatstiftung, Eisenstadt, Musikarchiv, Inv. Nr. 0638, aufbewahrt. Auf dem Deckblatt steht folgende Beschriftung: *Anno 1799. | Missa in B la | 4. Vocce Conc^{to}. | 2. Violini | Viola | 2. Oboi. | 2. Clarinetti. | Fagotto. | 2. Corni. | 2. Clarini. | Tympano | Violoncello e Bassi | con | Organo | Del Sig^{re}. Gius: Haydn.* Außerdem trägt das Blatt noch einige ältere Nummerierungen bzw. Signaturangaben. Gegenüber dem Autograph fällt die Erweiterung des Orchesters um Oboen, Hörner und Fagott auf.

Der Grundbestand dieses mehrschichtigen Materials wurde von Johann Elßler, dem persönlichen Sekretär und Kopisten Haydns, und

⁸ Wenn man keine Nachlässigkeit des Komponisten unterstellen will, kann man diesen uneinheitlichen Gebrauch als Zeichen des Übergangs von der Notationspraxis des 18. Jahrhunderts zu der noch heute üblichen deuten.

⁹ Solche Ungenauigkeiten in der Bogensetzung haben zur Folge, dass die nachfolgend erörterte Quelle **StE** an vielen derartigen Stellen nicht mit **PA** übereinstimmt.

von einem zweiten, vermutlich zu Elßlers Umfeld gehörigen und bisher nicht identifizierten Schreiber abgefasst. Von Elßlers Hand stammen die Stimmen aller vier Concertato-Singstimmen sowie die jeweils erste Ripieno-Stimme für Sopran, Alt, Tenor und Bass, außerdem die Stimmen für Klarinette I und II, Trompete I und II, Pauken, eine der Stimmen für Violoncello/Kontrabass und die Orgelstimme.¹⁰ Der zweite Kopist hat je zwei Stimmen für Violine I und Violine II sowie die einzige Violastimme angefertigt.¹¹ Ebenfalls zur Grundschrift des Materials dürfte die jeweils zweite Ripieno-Stimme für Sopran und Alt gehören – erkennbar an einem Schriftbild, das dem Elßlerschen sehr ähnlich ist.¹² Darüber hinaus enthält **StE** noch je eine dritte Ripieno-Stimme für Sopran und Alt sowie eine zweite Ripieno-Stimme für Tenor und Bass, außerdem eine Duplierstimme für Violine II¹³, zwei Duplierstimmen für Violoncello/Kontrabass¹⁴ sowie Stimmen für Oboe I und II¹⁵; an der Abfassung des letztgenannten Materials waren unterschiedliche Schreiber beteiligt. Insgesamt sind also 31 Stimmen vorhanden, alle auf hochformatiges Notenpapier mit je zehn Liniensystemen geschrieben. Die Instrumentalstimmen enthalten Taktzählungen.

Die auf dem Deckblatt erwähnten Stimmen für Hörner und Fagott haben sich nicht erhalten. Dabei ist der Verlust der Fagottstimme deshalb bedauerlich, weil es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um einen authentischen, wenn auch nicht obligaten Zusatz gehandelt hat. Anders liegt der Fall bei den ebenfalls verlorenen Hörnern: Deren Partien sind in anderen frühen Stimmenabschriften wie den Materialien aus dem Lobkowitz-Archiv oder der Wiener Hofmusikkapelle nicht vorhanden, und deshalb ist anzunehmen, dass es sich – ebenso wie bei den Oboen – um nicht authentische Verstärkungsstimmen gehandelt hatte.

Die Genese des Eisenstädter Stimmenmaterials lässt sich u. a. dadurch rekonstruieren, dass einige Details, die in den Stimmen der vor allem von Elßler geschriebenen „Grundschrift“ erkennbar nachgetragen wurden, in den späteren Duplierstimmen ebenfalls vorhanden sind;¹⁶ dieselben Indizien lassen vermuten, dass es sich um eine Stimme direkt aus **PA** kopiert wurde und die weiteren Exemplare dann aus dieser abgelesen wurden. Einige Vortragszeichen, die in **PA** unübersichtlich sind, sind in **StE** (z. B. der Bogen im Sopran von Takt 10 des *Kyrie*). Die gleiche dürfte sich mit Kopierfehlern erklären, die dann gelegentlich auch in die aus dem Grundmaterial kopierten Exemplare eingegangen sind. Neben dem Originalmaterial wurde seine Partitur nach dem Vorbild der Stimmen der Eisenstädter Partitur kopiert und dabei einige Vorzeichen ergänzt.

Neben den oben genannten Nachträgen weisen die Eisenstädter Stimmen einige weitere auffällige Schreibfehler auf (*Credo*, Takt 5: Korrektur der Notation der Klarinette I von d^2 zu e^2 ; *Agnus Dei*, Takt 1: Korrektur der Notation des Alts von b^1 zu d^2 – dieser Fehler hatte sich bereits in **PA** eingeschlichen). Andererseits sind Fehler in Klarinette I (*Credo*, Takt 8) oder in Klarinette II (*Credo*, Takt 124) unkorrigiert geblieben;¹⁷ diese falschen Töne sind beim Spielen offenbar nicht bemerkt worden.

Die Stimmen für Violoncello/Kontrabass und Orgel folgen im Wesentlichen der Vorgabe von **PA**, abgesehen von der naheliegenden Feststellung, dass die Spezifizierungen nach *Violoncello* und *Basso* fast ausschließlich in den Streicherstimmen anzutreffen sind, während sich Devisen wie „Tasto solo“ oder „unisono“ nur in der Orgelstimme finden. Interessanterweise enthält die Orgelstimme aber auch die Anweisungen für das Pizzicato- und Bogenspiel der Streichbässe. Allem Anschein nach wurde **StE** im Lauf der Zeit auch für Aufführungen benutzt, bei denen keine Bratsche zur Verfügung stand; dazu wurden einige für unverzichtbar angesehene Teile der Violastimme nachträglich in die von Elßler kopierte Violoncello/Kontrabass-Stimme hineingeschrieben, um von den Celli gespielt zu werden (vgl. die Einzelmerkungen zu den Takten 29–30 des *Kyrie* und zu den Takten 4–6, 22–24 und 88–90 des *Agnus Dei*).

Die Schreibweisen von Text, Vortragsangaben und Devisen sind ähnlich wie in **PA**, entsprechen also nicht immer den heutigen Gepflogenheiten. Dasselbe gilt für die Schlüsselung der Singstimmen, die Setzung von Akzidentien, die Zusammenfassung von Achtelgruppen mit Balken oder für über Taktgrenzen hinweg geltende Punktierungen.

Aus den dargelegten Gründen sind die Oboenpartien aus **StE** für unsere Ausgabe unberücksichtigt geblieben. – Ein Beispiel für eine von Elßler geschriebene Seite wird als Abbildung 2 wiedergegeben.

3. Fagottstimme: Hofmusikkapelle Wien (Sigle: HW)

Die in **PA** nicht enthaltene und in **StE** verlorene Stimme für das Fagott wird in zwei als authentisch zu betrachtenden Abschriften von Johann Elßler überliefert. Diese Exemplare befinden sich unter den Auführungsmaterialien des Lobkowitz-Archivs und der Wiener Hofmusikkapelle. Da das Lobkowitz-Material vollständig und das Hofmusikkapellen-Material zumindest teilweise von Elßler geschrieben wurde, dürften beide Stimmensätze unmittelbar mit **StE** zusammenhängen. Deshalb kann unterstellt werden, dass die erhaltenen Elßlerschen Fagottstimmen denselben Befund überliefern, den auch das verlorene Exemplar aus Eisenstadt aufgewiesen hätte.

Die Stimmen aus dem Lobkowitz-Archiv sind nach kurzzeitlicher Aufbewahrung im Národní muzeum (Nationales Museum) Prag inzwischen wieder in den Privatbesitz der Fürstenfamilie übergegangen; durch mehrfache Bittens war es dem Herausgeber leider nicht möglich, eine Genehmigung zur Vervielfältigung in diese Quelle zu erhalten. Deshalb wird die Fagottstimme hier nach dem Stimmenmaterial der Wiener Hofmusikkapelle wiedergegeben; dieses wird in der Österreichischen Nationalbibliothek unter der Signatur *HK.2869* (olim *22/II*) aufbewahrt. Das Stimmenmaterial für das Fagott besteht aus 16 hochformatigen Seiten, die mit zehn Liniensystemen rastriert sind. Auf dem Titelblatt wird angegeben, dass die Verwendung des Instruments freigestellt ist (*Fagott optional*).

Das Wiener Material weist zahlreiche Gebrauchsspuren auf. Unter anderem wurden mehrere Kürzungen vorgenommen, die vermutlich mit Einrichtungen des Werkes für den gottesdienstlichen Gebrauch zu-

¹⁰ Die von Elßler geschriebenen Stimmen sind zwar nicht signiert, auf Grund der in der Haydn-Forschung allgemein bekannten Schreibeigentümlichkeiten dieses Kopisten aber zweifelsfrei zu identifizieren. Auf dem Titelblatt der von ihm abgefassten „Erststimme“ für Violoncello/Kontrabass wurde „Manker“ – vermutlich der Name eines seinerzeitigen Instrumentalisten – nachgetragen.

¹¹ Als „Erststimmen“ von Violine I und Violine II werden hier jene Exemplare betrachtet, die über ein eigenes Titelblatt mit der auf der Seitenmitte zentrierten Inschrift *Violino Primo* bzw. *Violino Secondo* verfügen. Die „Zweitstimmen“ besitzen kein Titelblatt, sondern tragen die Angabe *Violino Primo* bzw. *Violino Secondo* auf dem oberen Rand der ersten Notenseite.

¹² Der deutlichste Unterschied zwischen den von Elßler und dem unbekannten Kopisten geschriebenen Exemplaren liegt darin, dass Elßler die oben rechts auf die erste Seite gesetzten Stimmenbezeichnungen wie *Soprano Ripieno* üblicherweise bündig mit dem rechten Rand der Notenlinien abschließen lässt, während der Kopist diese Angaben zwar an gleicher Stelle platziert, sie aber weit über den rechten Rand der Notenlinien hinaus schreibt.

¹³ Erkennungsmerkmal dieser „Drittstimme“ ist die Überschrift *Violino 2^{do}*.

¹⁴ Als „Zweitstimme“ wird hier jenes Exemplar betrachtet, das kein Titelblatt besitzt und über dem Beginn des *Kyrie* die zentrierte Angabe *Violoncello e Basso* trägt. Die „Drittstimme“ verfügt über ein eigenes Titelblatt, das – genauso wie bei Elßler – mit *Violoncello e Basso* beschrieben ist.

¹⁵ Bei den Oboen handelt es sich um nicht authentische Stimmen, die überwiegend zur Verstärkung der Klarinetten eingesetzt werden und keine musikalische Eigenständigkeit aufweisen.

¹⁶ Beispiele: In den Takten 29–30 des *Kyrie* wurden in die von Elßler kopierte Stimme für Violoncello/Kontrabass nachträglich die Töne der Viola bzw. des Tenors bis Mitte Takt 30 hineingeschrieben; diese finden sich dann von vornherein im dritten Exemplar der Violoncello/Kontrabass-Stimme – demnach hat Elßlers Stimme hierfür als Kopiervorlage gedient. Im *Agnus Dei*, Takte 169–170, enthält die Drittstimme von Violine II bereits die ausgeschriebenen Pizzicato-Takte, die in die beiden anderen Stimmen nachträglich hineinkorrigiert wurden; sie muss also als letzte kopiert worden sein.

¹⁷ Vgl. die Einzelanmerkungen.

sammenhängen. Leider betreffen diese Eingriffe auch die Fagottstimme, in der es mehrere rigorose Durchstreichungen und sogar zwei Überklebungen des ursprünglichen Notentextes gibt (vgl. Abbildung 4). Dies alles erschwert die Auswertung des Exemplars erheblich. Bei persönlicher Inaugenscheinnahme erwies es sich dann aber doch als möglich, den ursprünglichen Befund unter den Streichungen zu entziffern und – gegen das Licht gehalten – sogar die Noten unter den Überklebungen zu lesen. Überdies bestätigte ein Vergleich mit der Fagottstimme aus einer weiteren in der Wiener Nationalbibliothek verwahrten Quelle¹⁸ die Richtigkeit der in die Edition übernommenen Lesarten.

Die übrigen Stimmen aus **HW** wurden für die vorliegende Ausgabe nicht berücksichtigt.

II. Zur Edition

Die Ausgabe basiert auf der von **PA** überlieferten Fassung der *Theresienmesse*. Als Nebenquelle hat **StE** gedient. Die Wiedergabe der Fagottstimme erfolgt ausschließlich nach **HW**. Von diesen Quellen unterscheidet sich unsere Ausgabe in folgenden Einzelheiten:

Alle Ordinariumsteile sind mit entsprechendem Titel versehen, sämtliche Sätze wurden durchnummeriert und haben eine Überschrift erhalten. Taktzahlen sind beigelegt. Klartextangaben und dynamische Vorschriften werden in normalisierter Schreibweise und heute üblicher Form wiedergegeben (also: „Tasto solo“ statt „Tasto Solo“, „Tutti“ statt „T.“ oder *pp* statt „pianiss.“). Die Orthographie des Messentextes richtet sich nach den zur Zeit verbindlichen liturgischen Büchern (z. B. *Graduale Triplex*, Rom und Tournai 1984), wobei klassische lateinische Schreibweisen wie „caelum“, „cuius“ und „Iesus“ nicht übernommen wurden. Die Singstimmen sind in heute üblichen Schlüsseln wiedergegeben, während in der Orgelstimme der Wechsel zwischen Tenor- und Bass-Schlüssel wegen der Ausstattung für die jeweils gewünschte Besetzung der Streicher nicht vorgenommen wurde.

Die in den Quellen im Violin- und Violen-Schlüssel notierten Parteien der Orgelstimme sind in das obere Register des Orgelsystems gesetzt. Ergänzung von Paßziffern (vgl. *Gloria*, Takte 6–28). Einige zweistimmige Parteien sind in der Orgelstimme in das obere Register des Orgelsystems gesetzt (z. B. *Kyrie*, Takte 29–30).

Ohne weitere Anweisung sind selbstverständliche Taktpausen ergänzt und alle Stimmen mit Textur versehen worden. Abgesehen von dem Aufbruch des Pauken (vgl. *Kyrie*, Takte 90–91) hat der Herausgeber alle Abbildungen aufgelöst und die im Autograph durch Devisen markierten Doppelungen ausgeschrieben. Dabei zeigen kleine Pfeile auf dem System (F 1) solche Stimmen an, die in **PA** durch *col basso-* oder *unisono-*Devisen indiziert sind.

Die Akzidentiensetzung entspricht dem heutigen Gebrauch, indem z. B. bei Tonwiederholung nach einem Taktstrich ein Vorzeichen in normaler Stichgröße ergänzt wird, während unnötige Wiederholungsakzidentien ohne Nachweis entfallen sind; nach Seiten- und Akkordenwechseln wurden Akzidentien vor übergebundenen Noten ohne besondere Kennzeichnung nochmals gesetzt. Ergänzte Wiederholungs- und Warnakzidentien erscheinen ebenfalls in normaler Stichgröße, denn eine diakritische Kennzeichnung brächte hier weder musikalischen noch philologischen Erkenntnisgewinn. Da **PA**, wie oben dargelegt, mit der Aufhebung von Versetzungszeichen innerhalb desselben Taktes unterschiedlich verfährt, werden solche Akzidentien, die nach heutigem Gebrauch rückgängig gemacht werden müssen, generell durch Kleinstich gekennzeichnet.

Anstelle von Punktierungen, die über den Taktstrich reichen, werden Überbindungen verwendet. Doppelgriffe der Streicher sind an einen

Hals gesetzt, ebenso – zumindest bei gleicher Rhythmik bzw. in eindeutigem Zusammenhang – die beiden Trompetenstimmen und die von Haydn gelegentlich ausgeschriebenen Orgel-Oberstimmen. Wenn die Trompeten unisono spielen oder an einen Notenhals gesetzt sind, gelten dynamische Vorschriften und Vortragszeichen jeweils für beide. Bei Gruppen von Achtelnoten wurde eine einheitliche Balkensetzung angestrebt, ohne den musikalischen Kontext zu vernachlässigen (im 1. Teil des *Credo* etwa wurden in den Instrumentalstimmen jeweils vier aufeinanderfolgende Achtelnoten zusammengebalkt, obwohl die Quellen hier teilweise Zweiergruppen bilden).

Der Befund der Hauptquelle wird in unserer Ausgabe folgendermaßen wiedergegeben: Für Noten und sonstige musikalische Zeichen (z. B. Pausen, Schlüssel, Fermaten, Keile oder Akzidentien) wird die standardisierte Form und normale Stichgröße verwendet; Klartextangaben erscheinen in gerader Schrift und gegebenenfalls in normalisierter Schreibweise (z. B. „Solo“, „pizz.“), und für dynamische Vorschriften und Triller wird die übliche Type verwendet (*f*, *p*, *tr*).

Alle Details hingegen, die nicht auf **PA** bzw. **HW** zurückzuführen sind, sind in ihrem Druckbild als Ergänzungen des Herausgebers zu erkennen: Hinzugefügte Noten, Pausen, Akzidentien, Keile und Fermaten ebenso wie dynamische Zeichen und Triller sind kleiner bzw. größer als im Original gestochen; dies betrifft demzufolge auch die Ausstattung des Generalbasses. Ergänzte Bögen und Schlagabgaben sind gestrichelt, hinzugefügte Klartextangaben erscheinen in Kursiv. In runden Klammern stehen solche Zusätze, die sich auf eine der genannten Arten nicht gut kennzeichnen lassen (z. B. ergänzte Schlagabgaben, hinzugefügte Generalbassziffern sowie Akzidentien vor Versetzungsnoten und vor Generalbassziffern). Mit runden Klammern sind solche Befunde markiert, die in **PA** oder **HW** vorfindbar sind und nachgetragen, aber dennoch in die Edition übernommen wurden.

Die vorangehend genannten Formen diakritischer Kennzeichnung werden auch dann verwendet, wenn sich die so markierten Einzelheiten in der Hauptquelle und von **StE** bestätigen, wenn also z. B. ein in **PA** fehlender und deshalb in der Edition gestrichelt wiedergegebener Bogen im Eisenstädter Material vorhanden ist. In solchen Fällen geben die Einzelanmerkungen Auskunft über den jeweiligen Sachverhalt.

Sämtliche Lesarten der Edition, die vom Befund von **PA** bzw. **HW** abweichen und nicht durch Generalhinweis erklärt oder am Erscheinungsbild erkennbar sind, werden unter den Einzelanmerkungen aufgeführt. Hierzu gehören auch Hinweise auf eine Korrektur von Schreibfehlern (z. B. in der Altstimme von Takt 1 des *Agnus Dei*) oder auf die Übernahme einer für besser befundenen Lesart von **StE**. Grundsätzlich wurde in der Edition davon abgesehen, alle Parallelstellen z. B. hinsichtlich Artikulation und Bogensetzung auf gleiche Weise einzurichten oder abweichende Vortragsbezeichnungen anzugleichen; statt dessen wurde in einigen Fällen die Anweisung „sim.“ gesetzt.

¹⁸ Signatur F5. Mödling. 636 (Stimmensatz).

III. Einzelanmerkungen

Nachfolgend werden all jene Einzelheiten aufgeführt, die sich nicht aus den allgemeinen Editionsprinzipien erklären oder die darüber hinaus einer weiteren Erörterung bedürftig scheinen. Hier werden auch solche Details erwähnt, die in **PA** fehlen und deshalb in der Ausgabe diakritisch gekennzeichnet sind, aber durch **StE** bestätigt werden. Außerdem werden besondere Probleme kommentiert, die auf divergierende oder uneindeutige Lesarten der Quellen zurückzuführen sind. – Autographe Korrekturen, die in **PA** offenbar während oder kurz nach der ersten Niederschrift erfolgt sind und deren Lesarten von **StE** bereits übernommen wurden, bleiben in der Regel unerwähnt. Unbedeutende Abweichungen von **StE** zu **PA** oder innerhalb der Duplierstimmen von **StE** (z. B. andere Bogensetzungen bei ansonsten klarem Befund) werden ebenfalls nicht angeführt.

Da **HW** die einzige verwendete Quelle für die Fagottstimme ist, beziehen sich alle dieses Instrument betreffende Angaben hierauf.

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo (Generalbass mit Violoncello, Kontrabass und Orgel),¹⁹ Cb = Contrabbasso, Cln = Clarino, Clt = Clarinetto, Conc. = Concertato, Fg = Fagotto, Hrsg. = Herausgeber, Org = Organo,²⁰ Rip. = Ripieno, S = Soprano, **PA** = Partitur-Autograph, St. = Stimme(n),²¹ **StE** = Stimmenmaterial Eisenstadt, T = Tenore, Timp = Timpani, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI = Violino.

Zitierweise: Genannt wird zunächst der zu kommentierende Takt, gefolgt vom Kürzel der betroffenen Stimme und gegebenenfalls dem Hinweis auf bestimmte Zeichen (Noten – einschließlich Vorschlagsnoten – oder Pausen) innerhalb des Taktes. Anschließend wird auf die Lesart der mit Sigle genannten Quelle verwiesen, eine editorische Maßnahme des Herausgebers dargelegt oder ein Überlieferungsproblem erörtert. Die Schreibweise „VI I (= II)“ wird verwendet, wenn sich eine Angabe auf Violine I bezieht und für die in **PA** nicht ausgeschriebene, sondern durch Devise indizierte Stimme von Violine II ebenfalls gilt. Die Bezeichnung „Bc“ schließt alle Instrumente des Generalbasses ein; ansonsten wird zwischen „Vc/Cb“ und „Org“ differenziert. Wenn bei Stimmen, für die in **StE** mehrere Exemplare vorhanden sind, nicht weiter differenziert wird, gelten die Angaben für sie alle (wenn es beim Sopran etwa heißt: „f in **StE** vorhanden“, dann ist dieses Zeichen in der Concertato- wie in allen Ripieno-Stimmen vorhanden). Bezieht sich ein Kommentar auf eine vokale Solostimme, versteht es sich, dass bei Bezugnahme auf **StE** nur die dortige Concertato-Stimme gemeint ist.

Kyrie

2	Va 1, 3	StE : Keile vorhanden.
3	VI I 3–4	StE (Erstst.): Bogen nachgetragen?.
3	VI I 6–8	StE : Bogen 7–8.
4	S, A, T, B 1	Tutti-Besetzung.
5	Va 4–5	PA : Bogensetzung ungenau (2). Edition folgt StE .
6	VI I 2–4	PA : Bogensetzung ungenau (2). Edition folgt StE .
6	VI II 2–4	PA : Bogensetzung ungenau (1). Edition folgt StE .
7	B	„-son“ erst in Takt 9 vorhanden.
9	VI I 4–7	„-son“ vorhanden.
17	Timp	
17	Bc	PA : Nicht notiert, sondern durch Punkte oder Keile gemeint sind; in StE nicht notiert. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß VI I/II, Va.
19–20	B	StE : Staccatopunkte vorhanden. StE (Vc/Cb): Systemen notiert und mit Besetzungsangabe versehen. StE (Org) enthält sowohl Org- als auch Cb-Partie; demnach sind Org und Cb nicht zu spielen.
21	Bc	„-son“ in Cc und Cb wird aus StE ersichtlich.
22	VI I 1	„-son“ vorhanden.
22	Va 5, 7	StE : Keile vorhanden.
22	A 1–4	PA : Bogensetzung ungenau (1–2 oder 1–3?); StE : Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß S.
23	S 1–4	PA, StE : Bögen 1–2 und 3–4. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Takt 22.
23	A 1–3	PA, StE : Bogen 1–2 (Platzmangel in PA ?). Einrichtung der Edition vom Hrsg.
25	VI II 8	StE : Pause vorhanden.
26	VI II 2–4	PA : Bogen beginnt erst hinter 2; StE Bogen 3–4. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß VI I.
29/30	Bc	StE (Erstst. Vc/Cb): Nachträglich die Va-St. (= T) Takt 29.1–30.2 hineingeschrieben. Diese Töne sind dann in der Drittst. von vornherein vorhanden.
31	Va 9	StE : Keil vorhanden.
32	B 1	StE (Conc.-St.): f vorhanden.
34	Clt I/II 1	StE : f vorhanden.
41	Timp 3	StE : Pause vorhanden.
42	Va 5	PA : Ursprünglich anderer Ton (c ² ?) geschrieben. Mit der Korrektur zu f ¹ sind Oktavparallelen zum B entstanden.
42	T 4	StE (Conc.-St.): ff (offenbar in gewisser Entsprechung zu VI II gesetzt).
45/46	S	PA, StE (Conc.-St.): Bögen Takt 45.1–3 und Takt 46.1–2.

45	Bc 1	Edition folgt StE (Rip.-St.), wobei der Bogen Takt 46 auf 1–4 statt 1–3 gesetzt wurde.
48	S 1–4	PA, StE (Org): In Bezifferung 4 irrtümlich vor 7 und 8 vor 5. PA : Bogensetzung ungenau (2–4?); StE (zwei Rip.-St.): Bogen 2–4. Edition folgt StE (Conc.-St. und weitere Rip.-St.).
49	S, T 1–4	PA : Bogen 1–3; StE : Bogensetzung uneinheitlich (teilweise auch 1–4). Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß A. StE : Pause vorhanden.
51	Timp 3	StE : Bogen vorhanden.
56	T 2–3	PA : Kleiner Strich über der Note (Anfang eines nicht fortgesetzten Bogens?).
57	A 5	StE : Bögen 1–3 und 4–6.
63	Va 2–3, 5–6	StE : f vorhanden.
65	Clt II 1	PA : Unterer Notenhals fehlt. Dass beide Cln spielen sollen, wird aus StE ersichtlich.
65	Cln I/II 1	StE : Pausen vorhanden.
65	Timp 2–3	PA : Nur oberer Ton des Doppelgriffes punktiert. Edition folgt StE .
65	VI I 1	PA ohne Hinweis darauf, dass sich die Solost. am Taktende dem Tutti anschließt (oberer Notenhals auf 4 vom Hrsg. ergänzt). StE (Conc.-St.): Viertelnoten 2–3, ab 4 schließt sich die Solost. dem Tutti an.
65	A	StE : Pause vorhanden.
68	T 3	PA : Bogensetzung ungenau (3?); StE : Bogen 2–4 oder 2–5. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
69	A 1–5	Achtelnote mit folgender Achtelpause. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß B.
76	Fg 5	StE (Erstst.): Nachträglich die Töne von Clt hineingeschrieben (eine Achtelpause ohne Viertelnote?).
89	VI I 1–3	StE : Fg nachgetragen.
91	Clt II	StE (Erstst.): Bogen vorhanden.
92	VI I 4–5	StE (Erstst.): Bogen vorhanden.
93	VI I 7–8	StE (Erstst.): Bogen vorhanden.
96	T 3	StE : Pause vorhanden.
96	Va 1	StE : f vorhanden.
99	S, A, T, B 1	PA : Ursprünglich Viertel- statt Halbpause.
99	T 1	StE : Bogen vorhanden.
100	Clt II 1–2	PA : Jedes Viertelnote auf Zählzeit 3. Edition folgt StE , wo die Logik zu den Instrumentalst. jeweils eine Achtelnote nachfolgender Achtelpause steht (diese Lesart wurde in den von Elßler geschriebenen St. nachträglich eingetragen und ist in den Dubletten von vornherein vorhanden).
100	S, A, T, B 2	PA : Bogensetzung ungenau (nur über 2?); StE : Bogen 1–2 oder 1–3. Edition gemäß S, A und nach der ersten Rip.-St. von StE .
102/103	Clt II	StE : Bogen und Keil vorhanden.

¹⁹ Alle Angaben beziehen sich auf das untere System in der Edition.
²⁰ Die Angaben beziehen sich in der Regel auf das untere System in der Edition, außer in solchen Fällen, wo die rechte Hand der Orgelstimme von Haydn ausgeschrieben wurde und in der Edition im oberen System steht (erkennbar an der normalen Größe des Notenstichs im Gegensatz zur kleinstochenen Generalbassausstattung).
²¹ Auch in Zusammensetzungen wie „Erstst.“ (Erststimme).


38 VI I 1–6 **PA:** Bogen 1–3; **StE** (Erstst.): Bogen 2–6. Edition folgt **StE** (Zweitst.).
StE: *p* vorhanden (nachgetragen?).
38 Va **PA:** Bogen 4–7. Edition folgt **StE**.
43 VI I 2–7
47 VI I 1–6 **PA:** Bogen 1–3; **StE** (Zweitst.): Bogen 2–6. Edition folgt **StE** (Erstst.).
51 VI I 1–6 **PA:** Bogen 1–5; **StE:** Bogen 2–6 bzw. 2–5. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
55 Bc 1–3 **PA:** Bogensetzung ungenau (nur unter 2?); **StE** (Org): Bogen 1–2. Edition folgt **StE** (Vc/Cb).
56 S 1–2 **PA, StE:** Bogen 1–3. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß A, B.
61 Cln I 1 **StE:** *f* vorhanden.
64 A 2 **StE:** Pause vorhanden.
67 VI I 1–6 **PA:** Bogensetzung ungenau (2–5?); **StE:** Bogen 2–6 oder 3–5. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
68 VI I 1–2 **StE** (Erstst.): Bogen vorhanden.
69 VI I/II 1–6 **PA:** Bogensetzung ungenau (2–5?); **StE:** Bogen 3–5, 3–6 oder ohne Bogen. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
70 B 1–2 **StE:** Conc.-St. mit punktierter Halbenote A; Rip.-St. mit Viertelpause.
73/74 VI I **StE** (Erstst.): Sämtliche Keile vorhanden.
74 VI II 5 **StE:** Keil vorhanden.
75 Clt II 1–2 Da Clt II hier den Vokalbass oktaviert, wäre zu überlegen, die beiden ersten Noten auszutauschen.
75 Va 6 **StE:** Keil vorhanden.
80 T 2–3 **StE:** Pausen vorhanden.
81 Bc 4 **PA** und **StE** (Org) schreiben in der Generalbassbezeichnung zwei Striche untereinander. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Takt 83.
84 B 3 **StE:** Pause vorhanden.
85 Clt II 1–2 **PA, StE:** Viertelnote klingend *b*¹ und zwei Viertelpausen. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Clt I sowie Takt 87.
85 Org 1 **StE:** Bezifferung *e* vorhanden.
86/87 Cln II **StE:** Mit Wiederholungszeichen, da Takte 88–89 nicht ausgeschrieben.
102 VI I/II 4 **StE:** Keil vorhanden.
107 VI I 1 **StE:** *h* nachgetragen.
110 Va 1 **StE:** *p* nachgetragen.
110 Org 1 **StE:** *p* vorhanden.
118 Va 1–3 **PA:** Bogensetzung ungenau (1–2?); **StE:** Bogen 2–3. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß A und B.
119 VI II 1–2 **StE:** Bogen vorhanden.
123 VI I 4 **StE:** Keil vorhanden.
124, 126 VI II 1–3 **StE:** Bogen in F. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß A und B.
125 VI I 1, 3 **StE:** Keile vorhanden.
127 VI I 3 **StE:** Keil vorhanden.
131 VI II 3, 4 **StE:** Bogen vorhanden.
133 VI II 1–4 **PA:** Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß A und B.
133 VI I/II 5–8 **PA:** Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß A und B.
134 VI II 1 **StE:** Keil vorhanden.
137 B 1–2 **StE:** Bogen vorhanden.
141 VI I 1 **StE** (Erstst.): Keil vorhanden.
141 A 1–2 **StE:** Bogen vorhanden.
146 A 1–2 **StE:** Bogen vorhanden.
149 VI II 1, 4 **StE:** Bogen vorhanden.
151 VI I 4 **StE:** Bogen vorhanden.
163 T 1–2 **StE:** Bogen vorhanden.
163 T 2 **PA, StE:** *p* nachgetragen.
169 Clt II 2 **PA, StE:** *p* nachgetragen.
169/170 VI I Die in der Edition diakritisch gekennzeichneten Vortragszeichen (Bögen und Keile) wurden in **StE** nachträglich – vermutlich bei einer Einstudierung – eingetragen. Sie können als Modell für die nachfolgenden Takte gelten (vgl. auch die folgende Anmerkung).
172 VI I 1–6 Die in der Edition diakritisch gekennzeichneten Vortragszeichen wurden in **StE** (Erstst.) nachträglich eingetragen.
174 Clt I 4 **StE:** Keil vorhanden.
179 S **PA, StE:** Unnötiger Bogen am Taktende (anschließend Seitenwechsel in **PA**).
180 A 1–2 **StE:** Bogen vorhanden.
183 A 3–4 **StE:** Bogen vorhanden.
185 A 1–2 **StE** (Conc.-St.): Bogen vorhanden.
185 B 1–3 **PA, StE** (Conc.-St.): Bogen 1–2; **StE** (Rip.-St.): ohne Bogen. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
186 Cln I/II 4 **StE:** Keil vorhanden.
189–194 Bc **StE** (Vc/Cb): In zwei Systemen notiert und mit Besetzungsangaben für die Streichbässe versehen.
192 Timp 3 **PA:** Irrtümlich Viertel- statt Halbepause.
192 T 1–2 **StE:** Bogen vorhanden.

193 Bc **PA, StE** (Org): Zwei übergebundene Halbenoten statt Ganzenote *c*. Edition folgt **StE** (Vc/Cb).
194 S 1–2 **StE:** Bogen vorhanden.
195 B 1–3 **PA:** Bogensetzung ungenau (1–2?); **StE** (Conc.-St. und zweite Rip.-St.): Bogen 1–2. Edition folgt **StE** (erste Rip.-St.).
197 T 1–3 **PA:** Bogensetzung ungenau (1–2?); **StE** (zweite Rip.-St.): Bogen 1–2. Edition folgt **StE** (Conc.- und erste Rip.-St.), wo der Bogen nachträglich bis 3 verlängert wurde.
204 Bc **PA, StE:** Je zwei Halbenoten *As* mit durchstrichenem Hals. Es versteht sich, dass die Auflösung dieser Abkürzungen weiterhin in Triolen zu erfolgen hat.
210 VI II 3, 4 **StE** (Drittst.): Keile vorhanden.
212 Va 1–2 **StE:** Keile vorhanden.
219 A 1–3 **PA:** Bogensetzung ungenau (1–2?); **StE:** Bogen überwiegend auf 1–2. Edition folgt **StE** (zweite Rip.-St.).
222 A 2–3 **StE:** Bogen vorhanden.
223 Bc 1–3 **StE** (Vc/Cb): Triolen-„3“ vorhanden.
226 Fg 1–2 Ursprünglich am Taktanfang Halbenote; dort nachträglich zu der edierten Fassung korrigiert.
227–236 Fg Nach einer Korrektur nur drei Pausentakte eingetragen; diese falsche Angabe wurde nachträglich zu vier verbessert.
229 VI I/II 1–4 **PA:** Bogen 1–3; **StE:** Bogen 2–4. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Bc.
230 Bc 1–3 **StE** (Erst- und Zweitst. Vc/Cb): Triolen-„3“ vorhanden.
231 B 1 **PA:** Augmentationspunkt fehlt. Edition folgt **StE**.
232 S 1–2 **StE:** Bogen vorhanden.
233 A 2 **StE:** *h* nachgetragen.
233 B 1–2 **StE:** Bogen vorhanden.
237 A 2 **StE:** Pause vorhanden.
237 Bc 1–3 **StE** (Zweitst. Vc/Cb): Triolen-„3“ vorhanden.
238, 240 B 1–2 **StE:** Bogen jeweils vorhanden, in Rip.-St. außerdem *As* (teilweise nachgetragen).
242 T 7 **StE:** *h* nachgetragen.
242 VI I 1 **PA:** *h* nachgetragen.
242 Va 4–7 **StE:** Bogen vorhanden.
245 S 1–3 **PA:** Bogensetzung ungenau (1–2?); **StE:** Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß A und B.
245 S 5 **PA:** *h* nachgetragen.
245 T 1–2 **StE:** Bogen vorhanden.
245 B 2–3 **PA, StE:** Halbenote *F*. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß S, A, T.
245 VI II 3 **StE:** „pizz.“ vorhanden.
259 **PA, StE:** *f*¹ statt *d*¹. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Takt 253 und 304.
261 S **PA, StE:** Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß B.
263 VI I/II 1–8 **StE:** Keile statt Staccatopunkte auf allen Noten des Taktes.
266 VI II 1, 3 **StE:** Keile vorhanden.
271 VI I 4–5 **StE** (Erstst.): Bogen vorhanden.
276 Va 1 **PA:** Dynamik könnte als *fz* gelesen werden (so in **StE**).
277 Cln I/II 3 **StE:** Pause vorhanden.
281/282 Clt II **PA:** Bogen Takt 281.2–282.1; **StE:** Bogen Takt 281.2–282.3. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Clt I.
281 VI II 1–2 **PA:** Bogen reicht über 2 hinaus. Edition folgt **StE**.
281/282 S **PA, StE:** Bogen Takt 282.1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß T.
281/282 A **PA, StE** (Conc.-St. und zwei Rip.-St.): Bogen bis Takt 282.1. Edition nach **StE** (erste Rip.-St.) und gemäß T.
282 VI I/II 3 **PA, StE** (Erstst. VI I): Als Achtelnote geschrieben. Edition nach dem übrigen Befund von **StE**.
283/284 Org **PA, StE:** Oberst. im Sopranschlüssel notiert.
296 Clt II 2–3 **StE:** Pausen vorhanden.
299 A 1 **PA, StE:** *f*¹ statt *a*¹. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß VII I.
302 VI II 1 **StE** (Drittst.): Keil vorhanden.
306 A 1–3 **PA, StE:** Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß S.
307 Bc 4 **StE:** *f* vorhanden.
309 Clt II 1–4 **StE:** Bogen vorhanden.
309 A, T, B 1 Tutti-Besetzung wird aus **StE** ersichtlich.
309 A 1–3 **PA:** Bogenlänge und -platzierung unklar, da nicht zu entscheiden ist, ob es sich bei den über den Noten stehenden Strichlein um angedeutete Bögen oder um Silbentrennungen handelt. **StE** (Rip.-St.): Bögen 1–2 und 3–4. Edition folgt **StE** (Conc.-St.).
309/310 Bc **StE:** Haltebogen vorhanden.
311 Cln I/II, Timp 3 Die von **PA** und **StE** überlieferten Lesarten führen hier zu einer klanglichen Härte. Wenn diese nicht gewünscht wird, könnte Cln II in der zweiten Takthälfte die Viertelnoten klingend *c*² und *f*¹ spielen; die Pauken könnten mit der

Figur des dritten Viertels bei B bleiben und erst auf dem letzten Viertel zum F wechseln.
StE: Pause vorhanden.
StE: Jeweils Bögen 1–4 und 5–8 nachgetragen.
PA: Bögen 1–3; **StE:** Bögen 1–4. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Va und Takt 315.
PA schreibt „Tasto“; diese Angabe steht aber bereits in Takt 309 und ist deshalb überflüssig. In **StE** hatte anscheinend zunächst auch „Tasto“ gestanden; dies wurde getilgt und durch die sinnvolle, in die Edition übernommene Devise „senza Organo“ ersetzt (vgl. auch Takt 326).
Solo-Besetzung wird aus **StE** ersichtlich (für T nachgetragen).
PA: Bogensetzung ungenau (2–3?); **StE:** ohne Bogen. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß S.
PA, StE: Irrtümlich mit Haltebogen.
StE (Erstst.): Keil vorhanden.
PA: Bogen bis 318.1; **StE:** Bogen ungenau platziert (bis 318.1 oder 2?). Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß T.
StE: „Solo“ nachgetragen.
StE (Vc/Cb): Bogen vorhanden.
StE: Keil vorhanden.
StE: Keile vorhanden.
Tutti-Besetzung wird aus **StE** ersichtlich.
StE: Pausen vorhanden.
PA: Noten 1 (A, B) bzw. 1 und 2 (S, T) von Takt 322 nach oben und unten gehalten, um anzudeuten, dass sich die Solost. ab hier wieder dem Tutti anschließen. Dabei wurde die Silbe „a-“ lediglich beim Sopran unterlegt. In der Edition wurde die Textunterlegung bei A, T und B ergänzt, ebenso wurde die Unisono-Führung von Solo- und Ripienost. durch doppelte Notenhälse bis Takt 323 bzw. 324 deutlich gemacht (hierzu gehört auch die doppelte Ganznote im Alt Takt 323). – Auch nach **StE** gehen die Solost. ab Takt 322 mit dem Tutti (Textunterlegung hier vollständig).
StE: Nachträglich alle Achtelnoten mit Keil und alle Sechzehntelnoten mit Bogen versehen.
PA: Bogen bis 324.1; **StE** (Conc.-St.) Bogen bis 324.3; **StE** (Rip.-St.): Bogen lediglich Takt 323–3 oder 1–4. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
PA: Ursprünglich als Haltebogen geschrieben, nachträglich korrigiert. Verschiedene Befunde.
StE: Jeweils Bögen 1–4 nachgetragen, Bögen 12–13 in **StE**.
PA: „Tasto“ steht in der Org. Lesart von **StE** (vgl. Takt 315).
StE: Bogen bis Takt 332.1. Edition vom Hrsg. bis Ende von Takt 332.1. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß S. 318.
PA, StE: Bogen bis Takt 332.1. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß S. 318.
PA, StE: Bogen bis Takt 332.1. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß S. 318.
PA, StE: Bogen bis Takt 332.1. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß S. 318.
StE (Erstst.): Bogen vorhanden.
Die gegenüber **StE** geänderten Takte 319–320 geänderte Textunterlegung und **StE**.
StE: Bogen vorhanden.
PA: (Ergene?) Keile in der Erstst. VI I und in allen

Credo

1 Cln I/II, Timp 1
StE: *f* vorhanden.
1 Va 1–2
StE: *f* und Keile vorhanden.
1 Bc 1
StE (Vc/Cb): *f* vorhanden.
2 Va 6–9
StE: Keile vorhanden.
3 Clt II 1
StE: *f* vorhanden.
3 Timp 2–3
StE: Pausen vorhanden.
3 S, A, T, B 1
Tutti-Besetzung wird aus **StE** ersichtlich.
5 Clt II 1
PA: Klingend *c*² statt klingend *d*². Edition folgt **StE** (dort nachträglich korrigiert).

7 VII 5–6,
7–8
StE: Bögen vorhanden.
8 Clt I 4
StE: Irrtümlich klingend *d*² statt klingend *c*².
9 VI I/II 15–16
StE: Bogen vorhanden.
10 Fg 1
p (und in Takt 14 erneut). In der Edition weggelassen.
12 A 2–3
PA: Punktierte Achtel- und Sechzehntelnote. Edition nach **StE** und der Parallelstelle Takt 16.
12–14 VI I
StE (Zweitst.): Takt 12.9–13.16 mit Vortragszeichen gemäß Takt 9 (jedoch mit Staccatopunkten anstelle von Keilen); außerdem Staccatopunkte in 14.1–4.
13 A 7
PA: Irrtümlich Achtel- statt Sechzehntelnote.
17/18 VI I
StE (Zweitst.): Takt 17.1–8 und 18.1–8 mit Vortragszeichen gemäß Takt 9 (jedoch mit Staccatopunkten anstelle von Keilen); außerdem Staccatopunkte in 17.9–16.
21 VI I (= II) 1–5
Lesart von **PA:**

Note 5 ursprünglich *f*² und von Haydn zu *f*¹ korrigiert. Edition folgt **StE** (hier weisen Korrekturspuren darauf hin, dass die Änderungen erst nach dem Heraus Schreiben der St. vorgenommen wurden).
StE: Bogen vorhanden.
21 B 5–7
PA: Bezifferung 6 erst unter **StE**.
22 Bc 3
PA, StE: Bogen 5–6. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
23 S 5–7
StE: Bogen vorhanden.
23 A 4–6
PA: Nicht textiert. **StE** mit syntaktisch richtiger Textunterlegung „veru...“ bzw. „...“ Textunterlegung der Edition für T aus **StE** übernommen, für B von **PA** angeeignet.
23 T, B 1–3
StE (Rip.): Bogen vorhanden.
23 B 5–7
StE (Zweitst.): Takt 24.9–10.25.1–8 mit Vortragszeichen gemäß Takt 9 (jedoch mit Staccatopunkten anstelle von Keilen); außerdem Staccatopunkte in 25.9–12. – **PA** hat Takt 24.9 und 25.5 *g*¹ statt *d*². Edition folgt **StE**; hier weisen Korrekturspuren darauf hin, dass die Änderungen zum Teil nach dem Heraus Schreiben der St. vorgenommen wurden. Dass auf den fraglichen Ton beim ersten Mal *f*² beim zweiten Mal *g*² folgt, entspricht der Lesart aller Quellen bis auf **StE** (Erstst. VII II), wo 25.6 nochmals *f*² lautet.
24/25 VII (=II)
PA: Irrtümlich Achtel- statt Sechzehntelnote.
25 B 2
PA: Irrtümlich mit Hilfslinie über *as*¹ (Altschlüssel!). Deshalb wird der Ton von **StE** als *b*¹ gelesen (in der Conc.-St. mit dem Nachtrag „as“).
28 A 1
PA: Irrtümlich mit Hilfslinie über *as*¹ (Altschlüssel!). Deshalb wird der Ton von **StE** als *b*¹ gelesen (in der Conc.-St. mit dem Nachtrag „as“).
30 A 1–5
PA: Bogensetzung ungenau (2–4?); **StE:** Bogen 1–4. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
31 S 6–9
PA, StE (Conc.-St. und erste Rip.-St.): Bogen 7–9. Edition folgt **StE** (übrige Rip.-St.).
32 Bc 4
PA, StE (Org.): *;* in der Bezifferung vor 2 statt vor 4. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
33 T 1–3
PA: Bogen bis kurz hinter 2; **StE:** Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg. – Ursache für die unklare Bogensetzung ist eine autographe Korrektur in **PA**.
33–46 Va
Dass die in **PA** nicht ausgeschriebene, sondern weiterhin per Devise an den Bc gekoppelte Va mit Cb und nicht mit Vc gehen soll, wird aus **StE** ersichtlich.
33–46 Bc
PA: Haydn hat per Hand ein zusätzliches System unten auf die Seiten 51 und 52 geschrieben. Hierin steht die Cb-St. der Takte 33.5–46.8, während das ehemals unterste System die für Vc bestimmten Sechzehntelnoten enthält. Auch in **StE** (alle Bc-St.) sind Vc und Cb in getrennten Systemen notiert und mit Besetzungsangabe versehen. Da die Bezifferung in **PA** und **StE** (Org) bei Vc steht, spielt Org die Vc.-St. mit.
StE (Org): Bezifferung vorhanden.
35 Bc 15
PA: *;* statt *b*. Edition folgt **StE**.
36 VI I 16
PA, StE: *g*¹–*a*¹ statt *a*¹–*g*¹. Einrichtung gemäß VI I vom Hrsg.
39 VI II 11–12
PA: Irrtümlich Achtel- statt Sechzehntelnote.
39 T 6
PA, StE: Bogen nur Takt 45.5–6. Einrichtung der Edition mit Bogen bis Takt 46.1 vom Hrsg.
45/46 A
StE: Pause vorhanden.
48 Clt II 3
PA: Taktart mit „3“ angegeben.
49 VI II, Va, S, A, T, B
StE: *p* und Bogen vorhanden.
49 VI II 1–2
StE: Pause vorhanden.
51 VI I 6
StE: Bogen vorhanden.
54 VI II 1–2
PA: Bogen 5–7. Edition folgt **StE**.
55 VI I 4–7
PA: Bogen 4–6. Edition folgt **StE**.
56 VI II 3–6
PA: Bogen 1–2. Edition folgt **StE**.
60 S 1–4
PA: Bogen 1–3. Edition folgt **StE**.
61 S 1–2
PA: Bogensetzung ungenau (3–4?); **StE:** Bogen 2–5, 3–5 und 4–6. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
64 VI II 1–6

65	VI I 1–2	PA, StE (Erstst.): Bogen 1–3. Edition nach StE (Zweitst.) sowie gemäß Takt 66.
65	VI I 5	PA: Nach autographischer Korrektur „a“ über die Note geschrieben (recte: „as“).
67	Va 5–6	PA: Der zwischen VI II und Va stehende Strich scheint irrtümlich gesetzt zu sein und ist wohl nicht als Legatobogen zu lesen. Edition folgt StE .
67	A 1–4	PA, StE: Bogen 1–3. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
71	VI I 1–4	PA: Bogensetzung ungenau (2–4?); StE: Bogen 1–2 und 3–4. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
72	Va, Bc 1–2	PA: Bogen 1–3. Edition folgt StE .
76	VI I 3	StE: Keil vorhanden.
76	Va 1	StE: Akzentzeichen vorhanden.
76/77	VI II 3	StE: Akzentzeichen jeweils vorhanden.
77	VI I 6–9	StE: Bogen vorhanden.
79	VI II 3–4	PA, StE (Erst- und Zweitst.): Bogen 3–5 bzw. 4–5. Edition folgt StE (Drittst.).
79–81	VI II 3	StE: Akzentzeichen jeweils vorhanden.
80	A	PA: Überzählige Viertelpause am Taktende.
90	VI I 3–4	PA: Bogen 2–4; StE: Nur ein Bogen 3–8. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Takt 92.
90/91	S	PA, StE: Unnötiger Bogen zwischen diesen Takten.
91	B 1	PA: Nach autographischer Korrektur „d“ über die Note geschrieben (recte: „des“).
94	VI I 3–4	PA: Bogen 2–4. Edition folgt StE .
96	Va 3	StE: Pause vorhanden.
97		StE: „Allegro“ vorhanden.
97	B 2–3	PA, StE: <i>g–fis</i> statt <i>fis–d</i> . Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Va und Bc.
108	S 2	PA: Irrtümlich Achtel- statt Sechzehntelnote. StE übernimmt diese Lesart und lässt dafür die Punktierung von 1 weg. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
114	VI II 4–5	StE: Töne vorhanden.
115	Timp 1	StE: <i>ff</i> vorhanden.
115	VI I 1–8	PA: Nur ein Bogen, dazu ungenau platziert (4–6?). Edition folgt StE .
115	VI I 9	StE: Keil vorhanden.
115, 117	VI II 12	StE: Keil jeweils vorhanden.
116	Bc 11	StE: Keil vorhanden.
117	VI II 1–8	PA: Nur ein Bogen 1–5. Edition folgt StE .
119	Fg 1	PA: Nachtrag <i>pp</i> . In der Edition vom Hrsg. nicht enthalten.
120	VI II 1	PA: Irrtümlich Achtel- statt Sechzehntelnote.
121	VI I 1–4	StE: Bogen und Keile vorhanden.
122	Va 4–5	StE: Bogen vorhanden.
123	VI I 12	StE (Erstst.): Keil vorhanden.
123	VI II 9–10	StE: Bogen vorhanden.
124	Cl II 4	StE: Irrtümlich <i>f</i> statt <i>g</i> ?
124	VI II 1–2	StE: Bogen vorhanden.
124	Va 4–7	StE: Keil vorhanden.
125	VI I 5–6	StE: Bogen vorhanden.
125	T 4–5	StE: Bogen vorhanden.
126	T 1–2	StE: Bogen vorhanden.
129	VI I 6	StE: Bogen vorhanden.
132	VI II 3	StE: Pause vorhanden.
134	VI I 2	StE: Bögen vorhanden.
136	S 4	StE (Conc.-St.): <i>f</i> vorhanden.
136	Bc 6	StE: Keil vorhanden.
137	Cl II I/II 1	PA: Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Takt 137.
137	VI I 1–3	StE: Bogen bis 4 verlängert.
137	VI II 1–3	StE: Bogen (zusätzlich zu den Keilen) 5–8. Diese Bögen sind auch in PA oberhalb des VI II-Systems, sind dort aber offensichtlich nach einem Korrekturvorgang übrig geblieben und ohne Bedeutung.
138	VI I 2	PA, StE: <i>p</i> bereits auf 1. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Takt 146.
140	S 5–6	PA, StE (Conc.-St.): Mit überflüssigem Bogen.
140	A, T 3	Tutti-Besetzung wird aus StE ersichtlich.
142	B 1–2	PA, StE: Punktierter Achtel- mit Sechzehntelnote. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß S, A, T.
144	VI II 2–5	PA: Bogen 3–4; StE (Erst- und Drittst.): Bogen 3–5. Edition nach StE (Zweitst.) und gemäß VI I.
144	A, T, B 4	PA: Irrtümlich Viertel- statt Halbpause. In StE teilweise korrigiert.
145	VI I 5	StE: Keil vorhanden.
145	VI II 7	StE: Keil vorhanden.
149	Bc 4	StE: Pause vorhanden.
150	VI II, Bc 2	PA, StE (nur Bc): <i>fz</i> statt <i>f</i> . Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß VI I und Va.
151	VI II 1	StE (Zweitst.): <i>p</i> nachgetragen.
152	Va 1	StE: <i>p</i> vorhanden.
153	VI I 6–8	StE: Bogen vorhanden.
153	S	Rollenverteilung (Solo/Tutti) wird aus StE ersichtlich.

153	T 2–5	PA: Nach autographischer Korrektur „c“ über 2 geschrieben.
157	T 1–5	PA, StE: Bögen 1–2 und 3–5. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
159	VI II 1–2	StE: Bogen vorhanden (in Erstst. nachgetragen).
162	T 1	Tutti-Besetzung wird aus StE ersichtlich.
164	Cl II 1	StE: <i>f</i> nachgetragen.
164	A 1	Tutti-Besetzung wird aus StE ersichtlich.
165	Cl II 4	StE: <i>tr</i> nachgetragen.
166	S 1	Tutti-Besetzung wird aus StE ersichtlich.
166/167	Org	PA, StE: Oberst. Takt 166.2–177.3 im Sopranschlüssel geschrieben.
168/169	Va	PA, StE: Überbindung von <i>d</i> ¹ . Angesichts der authentischen Artikulation macht dieser Haltebogen aber keinen Sinn und wurde in der Edition weggelassen.
190	Va 1	PA, StE: Irrtümlich punktiert.
194	A 2–4	PA, StE (Conc.-St. und zweite Rip.-St.): Bogen 2–3. Edition nach StE (erste und dritte Rip.-St.) und gemäß T.
195/196	Cl II I/II 4–5	StE: Keile vorhanden.
195	Cl II I/II 3	StE: Pause vorhanden.
195–197	Bc	Rollenverteilung von Vc und Cb wird aus StE (Va/Cb) ersichtlich.
196	Cl II 1	PA, StE: Achtelnote mit Achtelpause. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß den übrigen Bläsern.
196	Cl II 1	StE: Keil fehlt.
197	Cl II I/II 1	PA: Achtelnote, und dann fehlt im PA eine Achtelpause. Edition folgt StE (dort wurde Cl II I offensichtlich zur Viertelnote korrigiert).
197	S 4–5	StE (Conc.-St.): Bogen vorhanden.
198	T, B	PA: Silbe „a“ irrtümlich bei <i>tr</i> statt B.
198	Bc	Unisonospiele der Streichbässe werden aus StE ersichtlich.
200	VI I 8	StE: Keil vorhanden.
200–202	Vc 4–6, 7–9	StE: jeweils mit <i>tr</i> (in Erstst. nachgetragen).
200–207	Bc	StE: Rollenverteilung (Vc/Cb): In StE Systemen notiert und mit Besetzungsaufgaben für die Streichbässe versehen.
206	VI I 5–7	StE: Bogen vorhanden.
206/207	Va	StE: Bogen Takt 206.3–207.3 vorhanden.
112	Bc	PA: Überzählige Achtelpause am Taktende.
113	Cl II 1	StE: <i>f</i> nachgetragen.
113	VI II 6	StE: Bogen (Drittst.): Keil vorhanden.
115	Fg 1–3	PA: Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Takt 114 sowie Va.
114	Bc 1–3	PA, StE: Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Takt 114 sowie Va.
216		StE (Rip.-St.): <i>f</i> vorhanden.
217	T 2–5	PA, StE (Rip.-St.): Bogen 2–4. Edition folgt StE (Conc.-St.).
219	Fg 3	Viertelpause mit Achtelpause (Bogen zum nächsten Takt trotzdem vorhanden!). Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Bc.
219	VI I 9	StE: Keil vorhanden.
219	VI II 3–5	StE: Triolenbezeichnung (Bogen und „3“) in Erstst. nachgetragen und in Drittst. vorhanden.
Sanctus		
Fg		Tempobezeichnung „Adagio“.
1–3	VI I (= II), Va, Bc	PA: Bogensetzung ungenau und uneinheitlich (meistens 1–4, aber auch 1–5 oder 2–5); StE (VI I/II, Va): Bögen meistens 1–5 oder 2–5. Edition folgt der mehrheitlichen Lesart der Bc-St. von StE .
2	B 1	Tutti-Besetzung wird aus StE ersichtlich.
4–5	VI I (= II), Bc (= Va)	PA: Bogensetzung ungenau und uneinheitlich (meistens 1–3 und 4–6, aber auch 1–4 und 5–6). Edition folgt dem mehrheitlichen Befund von PA und den VI I-St. von StE . Übrige St. von StE mit unterschiedlichen, häufig ganztaktigen Bogensetzungen.
4	S, A, T 1	Tutti-Besetzung wird aus StE ersichtlich.
6	Cl II 1	StE: <i>f</i> vorhanden.
6	Bc 1	StE: <i>f</i> vorhanden.
7	S 1–3	PA: Bogensetzung ungenau (1–2?); StE (Conc.-St. und zwei Rip.-St.): Bogen 1–2. Edition folgt StE (dritte Rip.-St.).
7	T 1–6	PA: Bogen ungenau platziert (2–3?); StE: Bogensetzung uneinheitlich. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
9	Va 5	StE: <i>d</i> ¹ statt <i>c</i> ¹ .
11	Bc 1–6	PA: Bogen 1–3; StE: Bogensetzung uneinheitlich. Edition nach teilweisem Befund von StE (Zweit- und Drittst. Vc/Cb) sowie gemäß VI I.
13	VI I 5–6	PA: Bogen beginnt Takt 13.6 und reicht bis kurz hinter den Taktstrich; StE: Bogen Takt 13.6–14.1. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
14	S 1–6	PA, StE: Bogen 3–5 bzw. 2–5. Einrichtung der Edition vom Hrsg.

14	A 2–5	PA, STE: Bogen 3–4. Einrichtung der Edition vom Hrsg.	22	VI II 2	PA: Mit Keil, der hier aber offenbar deplatziert ist. Edition folgt STE (Erstst.), wo der Keil analog zu VI I auf 3 gesetzt ist (Zweit- und Drittst. ohne Keil).
16	Bc 1	PA, STE (Org): Bezifferung mit 6 statt mit 3. Einrichtung der Edition vom Hrsg.	22–24	Bc	STE (Erstst. Vc/Cb): Von Mitte Takt 22 bis Anfang Takt 24 wurde nachträglich die Fg-St. hineingeschrieben (ähnlicher Befund wie Takt 4–6). Dabei wurden zu Beginn von Takt 22 über die eigentliche Vc/Cb-St. zwei Viertelpausen gesetzt, und über die Viertelpausen von Takt 24 wurden zwei weitere gesetzt.
17	Bc 4–6	STE (Vc/Cb): Bogen vorhanden.	25	S 4	Die im Vergleich zu Takt 36 unterschiedliche Schreibweise der Vorschlagsnoten (Viertel- bzw. Achtelnote) entspricht der Lesart von PA und STE .
18	Va 3–6	STE: Bogen 4–6.	25	A 4–5	STE: Bogen vorhanden.
18	B 1–5	PA: Bogen 3–4; STE: Bögen 1–2 und 3–4. Einrichtung der Edition vom Hrsg.	27	VI II 1–3	PA, STE: Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg. nach den Takten 1 und 19.
21	VI II 1–4	PA: Bogensetzung ungenau (3–4?). Edition folgt STE .	27	Va 1–3	PA, STE: Bogen 1–4. Einrichtung der Edition vom Hrsg. nach den Takten 1 und 19.
21	VI II 5–8	PA: Bogensetzung ungenau (5–7?); STE: Bogen 6–8. Einrichtung der Edition vom Hrsg.	28	Va 2–3	PA: Bogen 2–4. Edition folgt STE und Takt 2.
22	Clf II 1	STE: <i>f</i> nachgetragen.	33	A 1–2	STE: Bogen vorhanden.
22	Timp 1	STE: <i>f</i> vorhanden.	34	S 1–2	PA: Unnötiger Bogen (zunächst auch in STE port aber gestrichen).
22	VI I (= II), Va	PA, STE: Bogensetzung ungenau bzw. uneinheitlich (teilweise 1–3 und 4–6 sowie 1–2 und 3–4?). Edition folgt den VI II-St. von STE sowie der Lesart von Takt 23 (VI). – Möglicherweise ist hier sowie in den Takten 25 (Va), 26 und 27 aber auch eine einheitliche Bogensetzung jeweils auf 1–3 und 4–6 beabsichtigt.	35	A 1–2	PA, STE: Bogen 1–3. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
23	T 1–3	PA, STE: Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß A.	41	B 1–4	PA, STE: Bogen 1–3. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
26/27	VI I (=II), Va	PA, STE: Bogensetzung ungenau bzw. uneinheitlich (teilweise 1–2 und 3–4 sowie 1–3 und 4–6?). Einrichtung der Edition vom Hrsg. (vgl. auch die Bemerkung zu Takt 22).	43	S 1–2	PA, STE: Bogen 1–3. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß A, T, B.
30	VI I 3–6	STE: Keile statt Staccatopunkte.	45	Fg 3	<i>fz</i> statt <i>f</i> .
30	T 1–3	PA: Bogensetzung ungenau (1–2?); STE (Conc.-St. und zweite Rip.-St.): Bogen 1–2. Edition folgt STE (erste Rip.-St.).	45	VI II, Bc 4	PA, STE (nur Vc/Cb): <i>fz</i> statt <i>f</i> . Edition folgt PA (Va) und STE (VI II, Org).
35/36	VI I (=II)	PA: Bogensetzung Takt 36 ungenau (2–5?); STE: Bogensetzung in beiden Takten uneinheitlich. Edition folgt PA von Takt 35 und STE (VI I).	45	A	STE (Conc.-St.): Halbenote in zweiter Takthälfte.
40/41	S	PA, STE: Bogen nur Takt 40.1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg.	46–48	A (Solo)	Vorschlagsnote <i>cis</i> ² in Takt 47 und 48 und in STE in allen drei Takten als Achtelnote geschrieben. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Takt 46 (PA).
40/41	T	PA: Kurzer Bogen über Takt 40.2; da ein solch kurzer Bogen keinen Sinn gibt, dürfte er so gemeint sein wie in der Edition wiedergegeben. STE: Bogen Takt 40.1–2.	49	A 1	STE wird nichtlich, dass sich die Solost. ab hier wieder dem Tutti anschließt.
42	VI I 5–6	STE: Bogen vorhanden.	49	T, B 1	STE (Conc.-St. und erste Rip.-St. T): Bogen 1–3. Edition folgt den übrigen Rip.-St. von STE .
47	Bc	PA: Als punktierte Halbenote geschrieben (Halsdurchstreichung fehlt). Edition folgt STE .	50	VI I/II, Bc	Crescendozeichen in PA bei VI I und II in der zweiten und beim <i>c</i> nur in der ersten Takthälfte; in STE weitgehend <i>c</i> (Ausnahme: bei VI I steht das Crescendozeichen unter 4–5 bzw. 2–6). Einrichtung der Edition vom Hrsg.
48/49	VI I 1–6	PA: Bogensetzung jeweils ungenau (2–3?); STE: Bogen 2–5 bzw. 2–6. Einrichtung der Edition vom Hrsg.	54	Bc 5	STE (Org): # der Bezifferung irrtümlich als 4 gelesen.
50	VI I 1–4	STE (Erstst.): Bogen vorhanden.	57	Bc 2	STE (Org): # bei der Bezifferung nachgetragen.
52	Bc 3	STE (Org) enthält noch eine falsche Bezifferung als Quartsexta, die nachträglich gestrichen wurde.	63/64	A	PA, STE (Org): In der Bezifferung erneut zwei Striche (wie auf 2). Wegen des Harmoniewechsels ist diese Schreibweise aber falsch.
53	VI II 2–6	STE: Bogen 1–3. Einrichtung der Edition vom Hrsg.	65	T 1–2	STE: Bogen vorhanden.
54	VI I/II 1–6	PA: Bogensetzung ungenau (2–4?); STE (VI II): Bogen 1–3. Einrichtung der Edition vom Hrsg. nach den Takten 1 und 19.	67	VI I 1–4	PA, STE (Erstst.): Bogen 2–4; STE (Zweitst.): Bogen 1–3. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
55	Clf II, Timp	STE: Bogen vorhanden.	73	Timp 1	PA, STE: <i>fz</i> statt <i>f</i> . Einrichtung der Edition vom Hrsg. nach Clf und Cln.
56	Cln I/II	STE: Bogen vorhanden.	73	Bc 1	PA, STE (Org): Bezifferung irrtümlich mit <i>b</i> (in STE nachträglich gestrichen).
57	Clf I	STE: Bogen vorhanden.	73	Bc 12	PA, STE (Org): <i>b</i> der Bezifferung irrtümlich vor <i>e</i> statt <i>s</i> .
59/60	Clf I	STE: Halbenote in zweiter Takthälfte.	75	Fg 2–3	Mit Keilen. In der Edition weggelassen.
59	V	STE (Zweitst.): Bogen vorhanden.	75	S 1–2	STE: Bogen vorhanden.
			75	B 1–2	PA, STE (Conc.-St. und erste Rip.-St.): Bogen 1–3. Edition folgt STE (zweite Rip.-St.).
			81	VI I 10, 14	STE (Zweitst.): Keile vorhanden.
Benedictus			82	Clf I 3–4	STE: Bogen nachgetragen.
Fg	T	Zeichnung „Moderato“ durch „Andante con moto“ ersetzt.	83	A, B 2	STE: Pause vorhanden.
1	VI	PA, STE: Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg.	85	Va 1–4	PA: Bogen 2–3; STE: Bogen 1–3. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Bc.
1	VI II 1	PA: Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg. nach den Takten 1 und 19.	87	VI I 2–5	STE: Bogen vorhanden.
1	Bc 1	STE: Bogen vorhanden.	88–90	Bc	STE (Erstst. Vc/Cb): Von Mitte Takt 88 bis Anfang Takt 90 wurde nachträglich die Fg-St. hineingeschrieben (ähnlicher Befund wie Takte 4–6 und 22–24). Dabei wurden über die Pausen von Takt 90 dieselben Pausen noch einmal gesetzt, und das <i>g</i> von Takt 90.5 bekam auch einen Hals nach oben.
2	Va 2–3	PA: Bogensetzung ungenau (3–4?). Edition folgt STE .	91/92	S 1–7	PA: Bogensetzung ungenau (2–5 oder 1–5?); STE: Bogensetzung uneinheitlich. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
4	VI I 4	STE: <i>fz</i> vorhanden.	92	A 1–7	PA, STE: Bogen 4–7 (fehlt in Conc.-St. von STE). Einrichtung der Edition vom Hrsg.
4	VI II 6	STE: Keil vorhanden.	93	A 1–4	PA, STE: Bogen 1–3. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
4–6	Bc	STE (Erstst. Vc/Cb): Von Mitte Takt 4 bis Anfang Takt 6 wurde nachträglich die Fg-St. hineingeschrieben (entspricht Va bis auf die Doppelgriffe). Dabei wurden zu Beginn von Takt 4 über die eigentliche Vc/Cb-St. zwei Viertelpausen gesetzt, und das <i>g</i> von Takt 6.2 bekam auch einen Hals nach oben. Vgl. Takte 22–24 und 88–90.	94	VI II 4	STE (Erst- und Zweitst.): <i>p</i> nachgetragen bzw. vorhanden – allerdings auf 1 und nicht auf 4.
9	VI II 6–7	STE (Erst- und Drittst.): Bogen vorhanden.	95	VI I 1–4	STE (Zweitst.): Bogen vorhanden.
12	VI I 4	STE: Keil vorhanden.	98	VI II 1–4, 5–8	PA, STE (Erst- und Drittst.): Nur ein Bogen (3–6?). Edition folgt STE (Zweitst.).
17	VI I (= II) 2–7, 9–14	PA: Bogensetzung ungenau (2–5 und 10–12?); STE: Bogensetzung uneinheitlich. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Bc.	100	VI I 3	STE: Irrtümlich <i>fis</i> ² statt <i>g</i> ² .
17	Va 9–14	PA: Bögen 9–10 und 11–14. Edition folgt STE .	106	VI I 8–11	PA: Bogen 8–9(10?). Edition folgt STE .
19	VI I 1	STE: <i>p</i> vorhanden.			
20	VI II 1–3	PA, STE: Bogen 2–3. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß VI I sowie nach Takt 2.			
21	VI II 2–5	PA, STE: Bogen 2–6. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß Takt 3.			

106	S	StE (Conc.-St.): Halbepause in der zweiten Takthälfte.
106	Bc 1	PA: Nach Korrektur ist die ursprünglich geschriebene Note <i>g</i> noch gut lesbar.
107–109	S (Solo)	PA, StE: Vorschlagsnote <i>fis</i> ² jeweils als Achtelnote geschrieben. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
108	VI I 8–11	StE (Zweitst.): Bogen vorhanden.
109	VI I 1	StE (Zweitst.): Keil vorhanden.
110	S 2	PA: Irrtümlich nur Hals nach unten.
110	S 3	PA: Nach oben und unten gehalten, um anzudeuten, dass sich die Solost. ab hier wieder dem Tutti anschließt.
114	VI I 10	PA: <i>c</i> ³ statt <i>d</i> ³ . Edition folgt StE , wo <i>c</i> ³ nachträglich zum offenbar als besser empfundenen <i>d</i> ³ korrigiert wurde.
117	Va 2–3	PA: Irrtümlich zwei Halbpausen. StE: Drei Viertelpausen, eine davon nachgetragen.
121	Va 3	StE: Irrtümlich <i>a</i> ⁷ statt <i>g</i> ⁷ .
122	Fg 4	<i>p</i> nachgetragen. In der Edition weggelassen.
123	A 1–2	StE: Bogen vorhanden.
129	VI I 1	PA: Mit Keil. Edition folgt StE .
129	VI I 8	StE: <i>f</i> vorhanden.
131	VI I 8–11	StE: <i>f</i> vorhanden.
132	Va 4	StE: <i>f</i> vorhanden.
133	S 3–4	PA: Die über die Noten gesetzten Silben „in ex-“ dienen als Zeichen dafür, dass sich die Solost. ab hier wieder dem Tutti anschließen soll.
135	Cln 2	PA: Irrtümlich zwei Halbpausen.
138/139	B	StE (Conc.-St.): Haltebogen fehlt.
140	VI I 1–8	StE: Mit nachgetragenen Keilen.
Agnus Dei		
Satzbezeichnung „Adagio“ in StE und Fg vorhanden.		
1	S, A, T, B	Tutti-Besetzung wird aus StE ersichtlich.
1	A, T, B 1	StE: <i>f</i> vorhanden.
1	A 2	PA: Irrtümlich <i>b</i> ⁷ statt <i>d</i> ⁷ (Altschlüssel: eine Hilfslinie fehlt). Derselbe Fehler zunächst auch in StE , dort nachträglich korrigiert.
5	A 1–3	StE: Bogen vorhanden.
5	T, B 1–3	PA, StE: Bogen 1–4. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß S.
7	VI II 7–8	StE: Keile vorhanden.
8	Cl I/II, A 2	StE: <i>p</i> in StE vorhanden (bei Cl I/II nachgetragen).
9	Cl I/II 1	StE: <i>f</i> vorhanden (bei Cl II nachgetragen).
9	B 2	StE: <i>f</i> vorhanden.
15–18	Bc	StE (Vc/Cb): In zwei Takten (15–16) sind die Besetzungsangaben für Vc/Cb nicht angegeben. In StE sind die Besetzungsangaben für Vc/Cb in den Takten 15–18 angegeben.
13	S 1–2	PA: Bogen endet hinter 2. (Conc.-St.): Bogen 1–3. StE (zweite Rip.-St.): Bogen 1–3.
18	VI II 2–4	StE: Bogen vorhanden.
18	Bc 5	Umschreibung des Streichbasses wird in StE (Vc/Cb) ersichtlich.
19	S 1	Tutti-Besetzung wird aus StE ersichtlich.
23	A 1–3	StE: Bogen vorhanden. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß B.
26	Cl I/II	StE: <i>f</i> vorhanden (bei Cl I/II nachgetragen).
26	S 1–2	StE: Bogen vorhanden.
26	B 2	StE (Rip.-St.): <i>f</i> vorhanden (jeweils nachträglich aus <i>p</i> korrigiert).
35	A 2–3	Bogen vorhanden.
40	B 2	Bogen vorhanden.
44	T, B	Bogen vorhanden.
45	Cl I/II 1	Bogen vorhanden.
45	Bc 1, 3–4	Die in der Edition als „1“ wiedergegebenen Zeichen könnten in PA auch als Keile gelesen werden; diese Lesart enthält StE (Org). Da Keile in Verbindung mit dem Bogen auf 3–4 aber keinen Sinn machen, dürfte die in der Edition wiedergegebene Fassung richtig sein.
51	Fg 3	Unnötigerweise nochmals <i>f</i> .
57	VI I 4	StE: <i>f</i> vorhanden.
57	Org 4–6	StE (Org): Bogen für die Mittelst. (oberes System) vorhanden.
58, 62	Cl I/II	Die in einem System notierten Clt tragen in PA jeweils nur einen Hals. Edition folgt StE , wo Clt I und II gemeinsam spielen.
58	VI II 5–6	StE: Keile vorhanden.
59	B 1–2	PA: Nach Korrektur ist ein Bogen ungetilgt verblieben. Edition folgt StE .
60	S, T 1–2	PA, StE: Bogen 1–3. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß B.
61	T 1–3	PA, StE: Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
62	Cl I 2	StE: <i>f</i> vorhanden.
62	VI II 2–4	StE (Zweit- bzw. Drittst.): Bogen und Triolen-„3“ vorhanden.
66	T 2	StE: Pause vorhanden.
76/77	VI I	PA: Nach Korrektur ist ein zweiter, unnötiger Haltebogen ungetilgt verblieben.

77	A, T 1–3	PA: Bogensetzung ungenau (1–2?); StE (T): Bogen 1–2. Edition folgt StE (A).
80	T 1–2	PA, StE: Unnötiger Bogen.
84	Cl I/II	StE: <i>f</i> vorhanden.
86	B 1	PA: <i>d</i> statt <i>f</i> . Edition folgt StE , wo das ursprünglich ebenfalls enthaltene <i>d</i> zu <i>f</i> korrigiert wurde.
93	S, T 1–3	PA: Bogensetzung ungenau (2–3 bzw. 1–2?). StE: Bogen 1–2 bzw. 1–3. Edition folgt der letztgenannten Lesart von StE .
96	A 1–3	PA: Bogen endet hinter 2; StE: Bogen wie PA oder 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
97	VI I 8–11	StE (Zweitst.): Bogen vorhanden.
99	Timp	PA, StE: Leer- bzw. Pausentakt.
101	T 1–2	StE (Conc.-St.): Bogen vorhanden.
101/102	Bc	StE: Vc und Cb spielen nur die Unterst., Org spielt beide St.
104	Bc 1	PA: Irrtümlich punktierte Halbenote (oder Klecks oder dunkle Stelle im Papier?).
107	VI I 3	StE: <i>f</i> ₂ vorhanden.
114	Cln I	PA: „Imo“; StE: „Solo“.
116	VI I/II 3	StE: <i>f</i> ₂ vorhanden.
118	S 1–2	StE (Conc.-St.): Bogen 1–3.
121	VI I 2–4	StE (Zweitst.): Bogen vorhanden.
121	S 1–3	PA: Bogensetzung ungenau (1–2?); StE (Rip.-St.): Bogen 1–2. Edition folgt StE (Conc.-St.) gemäß S.
122	Bc 2–3	PA: Nach Korrektur ist ein Bogen ungetilgt verblieben. Edition folgt StE (dort ebenfalls ohne <i>f</i>).
126	Bc	StE: Bass-Schlüssel am Ende vorhanden.
135–137	VI I/II	StE: Einige St. enthalten über dem Vortragszeichen in den Takten 45–47 die in einem System notierten <i>p</i> tragen in PA jeweils nur einen Hals. Edition folgt StE , wo Cl I und II gemeinsam spielen.
137	Cl I/II	StE: Viertelpause vorhanden.
138	Cl I/II 3	StE: <i>f</i> vorhanden.
138–141	Va	Die in einem System notierten <i>p</i> tragen in PA jeweils nur einen Hals. Edition folgt StE , wo Cl I und II gemeinsam spielen.
139	S 1–2	PA, StE: Bogen jeweils 1–3. Einrichtung der Edition vom Hrsg. gemäß S.
142	Cl I/II 1	PA: Irrtümlich ein Hals. Das gewünschte Unisono wird durch StE bestätigt.
144	A, B 1	Tutti-Besetzung wird aus StE ersichtlich.
148	Cl I	PA: Augmentationspunkt fehlt. Edition folgt StE .
148	B 1–2	StE: Bogen vorhanden.
149	A	PA, StE: Bogen nur Takt 149.1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
149		PA: Bogensetzung ungenau (1–2?); StE: Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
154/155	VI I	PA, StE (Zweitst.): Mit Bogen zwischen beiden Takten. Edition folgt StE (Erstst.; Bogen hier getilgt).
157	VI I 3–4	StE (Zweitst.): Bogen vorhanden.
161	Cl I/II 1	StE: <i>f</i> vorhanden.
168	Cln I, VI II (Oberst.)	PA: Augmentationspunkt fehlt.
169/170	VI I/II, Va, Bc	PA schreibt zwei Pausentakte, die ursprünglich ebenfalls in StE gestanden haben. Dort nachträglich gestrichen und die zwei folgenden Takte mit Wiederholungszeichen versehen. StE (VI II, Drittst.) enthält bereits die ausgeschriebenen Pizzicato-Takte.
174	VI I 3–4	StE (Zweitst.): Bogen vorhanden.
174	S 1–3	PA, StE: Bogen 1–2. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
175	S 1–6	PA, StE: Bogen 4–6 bzw. 2–6. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
178	Timp 1	StE: <i>f</i> vorhanden.
178	S 2–3	StE (Conc.-St.): Pausen vorhanden.
179	VI I 3–6	StE: Keile vorhanden.
179	S 1	StE (Conc.-St.): Die Solost. schließt sich ab hier wieder dem Tutti an.
180/181	VI I 6	StE: Keil jeweils vorhanden.
183	T 2	StE (Rip.-St.): <i>f</i> ₂ vorhanden.
183	Bc 1	PA, StE (Org): Falsche Bezifferung als Grundstellungs- statt Quartsextakkord. Einrichtung der Edition vom Hrsg.
186/187	A	StE: Haltebogen vorhanden.
186–188	Bc	PA: <i>f</i> ₂ steht jedes Mal sowohl über wie unter dem untersten System.
198/199	Cl I	StE: Haltebogen vorhanden.
198–200	Cln I	StE: Haltebögen vorhanden.
199/200	Cl I/II	PA: Irrtümlich mit Bogen.
199/200	A	PA, StE: Irrtümlich mit Haltebogen.

Die lateinischen Messen / The Latin Masses (acc. to Hob.XXII)Alle vollständigen Messen als Studienpartituren (im Schubert) /
All complete Masses available as a set of study scores 51.900

- 1 Missa brevis in F
Soli SS, Coro SATB, 2 Vl, Bc / 13 min 40.601
 - 3 Missa brevis in G („Rorate coeli desuper“)
(Autorschaft unbekannt / authorship unknown)
Coro SATB, 2 Vl, Bc / 8 min 40.602
 - 4 Missa in honorem Beatissimae Virginis Mariae
in Es (Große Orgelsolomesse)
Soli SATB, Coro SATB, 2 Eh, 2 Cor, 2 Vl, Vc/Cb,
Org solo, [2 Ctr, Timp] / 40 min 40.603
 - 5 Missa Cellensis in honorem BVM in C
(Große Mariazeller Messe, Cäcilienmesse)
Soli SATB, Coro SATB,
2 Ob, 2 Fg, 2 Ctr, 3 Trb, Timp, 2 Vl, Va, Bc,
[2 Cor im *Benedictus*] / 65 min 40.604
 - 6 Missa Sancti Nicolai in G (Nikolaimesse)
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 Cor,
2 Vl, Va, Bc / 27 min 40.605
 - 7 Missa brevis Sancti Joannis de Deo in B
(Kleine Orgelsolomesse) / Solo S, Coro SATB,
2 Vl, Vc/Cb, Org solo / 17 min 40.600
 - Missa Nr. 7 mit verlängertem *Gloria* und
2 Ctr, arr. J. Michael Haydn Δ 40.600/50
 - 8 Missa Cellensis in C (Kleine Mariazeller Messe)
Soli SATB, Coro SATB,
2 Ob, Fg, 2 Ctr, Timp, 2 Vl, Va, Bc / 29 min 40.606
 - 9 Missa in tempore belli in C (Paukenmesse)
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 Fg, 2 Ctr, Timp,
2 Vl, Va, Bc, [Fl, 2 Clt, 2 Cor] / 45 min 40.607
 - 10 Missa Sancti Bernardi de Offida in B
(Heiligmesse) / Soli SSATB(B), Coro SATB,
2 Ob, 2 Clt, 2 Fg, 2 Ctr, Timp, 2 Vl, Va, Bc,
[2 Cor] / 50 min 40.608
 - 11 Missa in angustiis in d (Nelsonmesse)
Soli S(S)ATB, Coro SATB, 3 Ctr, 2 Vl, Va,
Vc/Cb, Org, [Fl, 2 Ob, 2 Clt] / 50 min 40.609
 - 12 Missa in B (Theresienmesse)
Soli SATB, Coro SATB,
2 Clt, 2 Ctr, Timp, 2 Vl, Va, Bc, [Fg] / 50 min 40.610
 - 13 Missa in B (Salve Regina Messe)
Soli S(S)ATB, Coro SATB,
2 Ob, 2 Fg, 2 Ctr, Timp, 2 Vl, Va, Bc,
[2 Cor] / 50 min 40.611
 - 14 Missa in B (Harmoniemesse)
Soli SATB, Coro SATB,
2 Ob, 2 Fg, 2 Ctr, Timp, 2 Vl, Va, Bc, [Fg] / 55 min 40.612
- Die Schöpfung / The Creation. Oratorium (G/E) Hob XXI:2
- Soli STB, Coro SATB, Pic, 2 Fl, 2 Ob, 2 Clt, 2 Fg,
Cf, 2 Cor, 3 Trb, 3 Trb, Timp, Perc, 2 Vl, Va, Vc, Cb,
Cemb / 105 min 51.990
 - mit reduzierter Bläserbesetzung / with a reduced wind set
(arr. Hickman) / Soli SATB, Coro SATB,
2 Fl, Ob, Clt, Fg, 2 Cor, Tr, Timp,
2 Vl, Va, Vc, Cb, Cemb / 105 min 51.990/50
- Die Jahreszeiten / The Seasons. Oratorium (G/E) Hob. XXI:3
- Soli STB, Coro SATB, Pic, 2 Fl, 2 Ob, 2 Clt, 2 Fg,
Cf, 2 Cor, 3 Tr, 3 Trb, Timp, Perc, 2 Vl, Va, Vc, Cb,
Cemb / 130 min 51.980
- Stabat Mater (L) Hob. XX^{bis}
- Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob (Eh),
2 Vl, Va, Bc / 60 min 51.991

Mozart – Haydn. Sieben Chorbücher / 7 Choral Collections

- 1 geistlich/sacred / Coro SSA o TTB 2.111
- 2 geistlich/sacred / Coro SAB 2.112
- 3 geistlich/sacred / Coro SATB 2.113
- 4 weltlich/secular / Coro SATB 2.114
- 5 weltlich/secular / Coro SSAA 2.115
- 6 weltlich/secular / Coro TTBB 2.116
- 7 Kanonsammlung / Canon collection 2.117
- 8 Musik für Tasteninstrumente 2.118

Kleinere Kirchenwerke / Smaller church works

- Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (arr. Horn)
Coro SATB, Org 6.502/10
Coro SAM, Org 6.502/20
Coro SSA, Org 6.502/30
- „Ein' Magd, ein' Dienerin“. Aria pro Adventu (G)
Hob. XXIII d:1
Solo S, 2 Cor, 2 Vl, Va, Bc, [2 Ob] / 7 min 51.998
- „Eja gentes“ (L). Graduale pro omne tempore
Hob. XXIIIa:C15 / Coro SATB, 2 Ctr, Timp,
2 Vl, Vc/Cb, Org solo / 3 min 50.398
- „Insanae et vanae curae“ (L). Offertorium
Hob. XXIII Anh. (nach Hob. XXI:1 Nr. 13c)
Coro SATB, Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, 2 Ctr,
3 Trb, Timp, 2 Vl, 2 Va, Bc / 10 min 51.995
- „Libera me“ (L) Hob. XXIIb:1
Coro SATB, 2 Vl colla parte voci, Bc / 3 min 50.397
- „Non nobis Domine“ (L). Motette
(„Offertorio in stile a cappella“) Hob. XXIIIa:1
Coro SATB, Bc / 4 min 51.997
- „O coelitum beati“ (L). Motette Hob. XXIIIa:2
Solo S[AT], Coro SATB, 2 Tr,
2 Vl, Va, Bc, [2 Fl] / 14 min 50.399
- „O Jesu, te invocamus“ (L) Hob. XXI
Coro SATB, 2 Ctr, Timp, 2 Ob, 2 Vl, Bc / 10 min 51.993
- „Responsoria de Venerabili Sacramento“ (L)
Hob. XXIIIc:4 / Coro SATB, 2 Ctr, 2 Vl, Bc / 10 min 51.996
- Salve Regina in g (1777) (L) Hob. XXIIIb:2
Soli o Coro SATB, 2 Vl, Va, Org ob / 10 min 51.998
- Six Psalms (Hob. XXI Anh.)
pro SAM (Ps. 2, 31, 41, 60, 61 und 69)
Te Deum (L) (für Kaiserin Marie Theresie /
for Empress Marie Theresie) Hob. XXIIIc:2
Coro SATB, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, 3 Ctr, 3 Trb,
Timp, 2 Vl, Va, Bc / 10 min 51.999
- Zwei Motetten für Coro SATB a cappella
- Coeli et Terrae Hob. XXVc:8
- Deus in excelsis Hob. XXVc:9
- Pastorellen für Solosopran und Streicher
- Cantilena pro adventu Hob. XXIII d:3
- „Ei wer hätt ihm das Ding“ Hob XXIII d:G1

Neun vierstimmige Gesänge mit Klavierbegleitung (G)**Nine four-part settings with piano accompaniment** (Hob. XXVc)

- 1 Der Augenblick: „Inbrunst, Zärtlichkeit,
Verstand“ (Text: J. N. Götz) / 3 min 40.282/70
- 2 Die Harmonie in der Ehe: „O wunderbare
Harmonie“ (Text: J. N. Götz) / 4 min 40.282/50
- 3 Alles hat seine Zeit: „Lebe, liebe, trinke,
lärme“ (Text: Athenaeus; übertragen
von J. A. Ebert) / 2 min 40.282/90
- 4 Die Beredsamkeit: „Freunde, Wasser
machet stumm“ (Text: G. E. Lessing) / 2 min 40.282/60
- 5 Der Greis: „Hin ist alle meine Kraft“
(Text: J. W. L. Gleim) / 2 min 40.282/40
- 6 Die Warnung: „Freund, ich bitte,
hüte dich“ (Text: Athenaeus;
übertragen von J. A. Ebert) / 3 min 40.282/80
- 7 Wider den Übermut: „Was ist mein Stand,
mein Glück“ (Text: Chr. F. Gellert) / 4 min 40.282/30
- 8 Aus dem Dankliede zu Gott:
„Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret“
(Text: Chr. F. Gellert) / 3 min 40.282/20
- 9 Abendlied zu Gott: „Herr, der du mir
das Leben“ (Text: Chr. F. Gellert) / 6 min 40.282/10

Δ = In Vorbereitung/in preparation / † = Erstausgabe/First edition