Joseph

HAYDN

Missa in B

Harmoniemesse

Hob. XXII:14

Soli SATB, Coro SATB
Flauto, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Clarini, Timpani
2 Violini, Viola, Bassi (Violoncello / Contrabbasso) ed Organo

herausgegeben von / edited by
Andreas Traub

Joseph Haydn · Lateinische Messen
Urtext

Partitur / Full score

Carus 40.612

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos III

Kyrie
1. Kyrie eleison (Soli SATB, Coro SATB) 1

Gloria
2. Gloria in excelsis Deo (Solo S, Coro) 25
3. Gratias agimus tibi (Soli SATB, Coro) 38
4. Quoniam tu solus Sanctus (Coro) 58

Credo
5. Credo in unum Deum (Soli TB, Coro) 78
6. Et incarnatus est (Soli SATB, Coro) 96
7. Et resurrexit (Coro) 104
8. Et vitam venturi (Soli SSATTB, Coro) 120

Sanctus
9. Sanctus (Coro) 133
10. Pleni sunt coeli (Soli SAT, Coro) 138

Benedictus
11. Benedictus (Soli SATB, Coro) 143

Agnus Dei
12. Agnus Dei (Soli SATB) 169
13. Dona nobis pacem (Soli SATB, Coro) 178

Kritischer Bericht 204

Die Zählung der Einzelteile dient allein der Probenpraxis. Die Messe ist keine Kantatenmesse.

The numbering of the individual movements of the Mass is strictly for rehearsal purposes. This is not a cantata (number) Mass.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.612), Studienpartitur (Carus 40.612/07),
Klavierauszug (Carus 40.612/03),
Chorpartitur (Carus 40.612/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.612/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.612), study score (Carus 40.612/07),
vocal score (Carus 40.612/03),
choral score (Carus 40.612/05),
complete orchestral material (Carus 40.612/19).

Vorwort

Die 1802 entstandene *Missa in B* Hob. XXII:14 ist das letzte der sechs „Hochämter", die zusammen mit den Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* das Spätwerk Haydns bilden, und zugleich die letzte vollendete Komposition Haydns überhaupt.[1] Die Messen entstanden im Auftrag des seit 1794 regierenden Fürsten Nikolaus II. von Esterházy (1765–1833) für die Feiern zum Namenstag der Fürstin Maria Josefa Hermenegilda am 12. September und wurden in der Bergkirche oder der Stadtkirche von Eisenstadt aufgeführt. Am 14. Juni 1802 schrieb Haydn an den Fürsten: „Indessen bin ich an der neuen Messe sehr MÜHSAM fleissig und mehr aber FURCHTSAM, ob ich noch einigen beyfall werde erhalten können."[2] Mit der *Harmoniemesse* hat Haydn jedoch nicht nur „beyfall erhalten" – „Riens de plus beau et de mieux exécuté", so der Londoner Gesandte Graf Starhemberg, der die Aufführung miterlebte[3] –, sondern gleichsam die Summe aus seinen Messkompositionen gezogen. Den Namen „Harmoniemesse" erhielt das Werk wesentlich später; er deutet auf die starke Bläserbeteiligung. Beethoven, der 1807 die nächste musikalisch bedeutsame Namenstagmesse komponierte, die Messe C-Dur op. 86, schrieb am 26. Juli 1807 an den Fürsten: „ … darf ich noch sagen, daß ich Ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da Sie d. F. gewohnt sind, die unnachahmlichen Meisterstücke des großen Haidn sich vortragen zu lassen."[4] Er hat wohl gerade die *Harmoniemesse* genau studiert und bei der Konzeption seiner *Missa solemnis* op. 123 gegenwärtig gehabt; ein genauer Vergleich der beiden Kompositionen ist in vieler Hinsicht sehr aufschlussreich.[5]

Der zitierte Brief Haydns ist auch in anderer Hinsicht wichtig; er hat erfahren, dass zwei seiner Messen nach Pressburg (heute: Bratislava) gelangt seien und bemerkt: „ … allwo sie leyder ohne meiner Direction der Delicatesse wegen den grösten theil des werths verlieren müssen, welches meinem fleiß sehr nachtheilig und mir höchst unangenehm seyn würde." Die notwendige „Delicatesse" seiner Messen gehen nicht vollständig aus der Aufzeichnung der Musik hervor; die persönliche „Direction" ist notwendig, um ein angemessenes Erklingen zu gewährleisten. Dies wird man bei jedem Versuch, Haydns Musik zu edieren, bedenken müssen. Die autographe Partitur bietet nur Ansatzpunkte, die zumindest im Sinn eines „simile" weitergedacht werden können und offenbar müssen. Wie weit? Dies bleibt offen. Diesem Problem sah sich bereits August Eberhard Müller (1767–1817) gegenüber, der als Fachberater des Verlags Breitkopf & Härtel die geplanten Gesamtausgaben der Werke von Haydn und Mozart betreute. Die Haydn-Gesamtausgabe wurde mit den Messen begonnen, und so richtete Müller auch die 1808 als Nr. VI. erschienene *Harmoniemesse* ein. Teilweise ergänzte er die vorhandenen Angaben, teilweise bot er abweichende Artikulationen. Das Problem bleibt bestehen. Nicht umsonst meint Heinz Holliger gesprächsweise, auch heute sei Haydn einer der am schwierigsten aufzuführenden Komponisten. Über die „Delicatesse" der Artikulation hinaus gibt es in der Partitur drei Stellen, bei denen der Interpret wegen des unklaren Quellenbefundes entscheiden muss: Soll in Takt 60 des *Kyrie* der Tenor die Alteration zu *cis*^{1} mitvollziehen, oder ist diese eine Sache der den Klang auszierenden Instrumente? Sollen in Takt 187 des *Credo* Alt und Violine II zu *f*^{1} wechseln, oder ist das *f*^{1} der Hörner und Trompeten eine unvermeidliche instrumentenspezifische Unsauberkeit? Will man das *Sanctus* mit dem im Autograph angelegten und im Erstdruck dokumentierten Wechsel von Soli und Tutti musizieren oder auf ihn verzichten, wie es das Aufführungsmaterial aus Eisenstadt nahe legt? Hier will und kann der Herausgeber keine Lösungen suggerieren; an anderen Stellen wie etwa bei den Oboen und Klarinetten in Takt 32 und 34 des *Kyrie* ist die notwendige Korrektur des Quellenbefundes kaum zweifelhaft. Hinzuweisen ist auch auf die merkwürdige Überlieferung der Takte 109–113 des *Benedictus*; sollten sowohl Elßler wie Müller die abkürzende Schreibweise Haydn missverstanden haben, ohne dass eine Korrektur erfolgt wäre, oder sollen dort tatsächlich die Holzbläser schweigen?

Das *Kyrie*, dem ein abgegrenzter „Christe"-Teil fehlt, ist dreiteilig angelegt. Erster und zweiter Teil schließen mit ausgreifenden Solo-Kadenzen (T. 49–57/58 zur fünften Stufe F-Dur, T. 104–113/114 zur Grundstufe B-Dur); der dritte verklingt auf der Grundstufe. In den zweiten Teil ist eine reprisenartige Wiederholung der ersten zehn Takte des Satzes eingelagert (T. 84–93), die trugschlüssig auf ein dominantisches D-Dur folgt. Diese Konstellation greift Haydn im *Credo* beim Einsatz der Fuge „Et vitam venturi" und bei der Aufeinanderfolge von *Agnus Dei* und „Dona nobis pacem" wieder auf. Die den Satz eröffnende Periode (T. 1–8) wird von der Konstellation der Stufen B und Ges bestimmt, deren Potential Haydn im *Credo* entfaltet.[6] Sie steht neben der Konstellation von B und der ihm zugehörenden Mollstufe G, die den Ruf „Christe eleison" prägt (T. 31–32). Bedenkt man diese Vielfalt kompositorischer Erwägungen, die Schritt für Schritt durch das ganze Werk hindurch zu verfolgen sind, so wird klar, was Haydn mit „sehr MÜHSAM fleißig" meint; Komponieren ist Arbeit. Eduard Hanslick formulierte: „Das Componiren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material",[7] und dieses Material sind die Tonkonstellationen. Zu Beginn überrascht Haydn damit, dass er den Choreinsatz in die den eröffnenden Instrumentalsatz beschließende Kadenz vorzieht und ihn mit einem der stärksten Ausdrucksmittel, dem verminderten Septakkord realisiert (Bach verwendet ihn für den Ruf „Barrabam" in der *Matthäuspassion*). Haydn fügt in ihm die Grundstufe *b*/*b*^{1}, mit der der Chor einsetzt, und ihren intervallischen Gegenpol *e* im Fundament zusammen. Der Einsatz signalisiert unüberhörbar den Ernst, der diese Messe charakterisiert. Denselben Klang setzt Haydn im *Credo* bei der Stelle „judicare vivos et mortuos" ein, an der in diesem Abschnitt zum ersten Mal Trompeten, Hörner und Pauken einsetzen (T. 158–164, darin T. 160–161).

Das *Gloria* beginnt mit einer schlichten achttaktigen Melodie des Solosoprans. Wenn Haydn sie im Tutti wiederholt, fügt er in den vier Takten 13–16 das chromatische Potential aller zwölf Stufen ein. Kurz darauf entfaltete er es im „Et in terra pax". Haydn legt das „Et in terra" auf die Stufe G, wie die Kadenz in T. 37/38 zeigt, und beginnt mit dem „phrygischen" Halbtonschritt *as*^{1}-*g*^{1}/*as-g*/*As-G* (T. 23). Das *Allegretto* (T. 71–248) gliedert sich in das solistische „Gratias agimus" in der Unterquinttonart Es-Dur (mit einer Ausweichung nach c-Moll) und das „Qui tollis peccata mundi", das in f-Moll, der traditionellen Trauer- und Klagetonart, beginnt und in g-Moll schließt (Kadenz T. 242/243). Das „Suscipe deprecationem" (T. 203) ist hervorgehoben; es steht in As-Dur, und der punktierte Oktav-Gestus von „Suscipe" erinnert an den Ruf „Kyrie". Das kurze „Quoniam" leitet zu der den Satz traditionsgemäß beschließenden Fuge über. In der insistierenden Intonation des Tenors (*b*-*d*^{1}-*c*^{1}-*b*-a, T. 249–254) erkennt man

---

1 H. C. Robbins Landon, *Haydn, Chronicle and works – The Late Years 1801–1809*, London 1977, S. 242–251. Grundlegend noch immer: Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg 1941, hier S. 451–510.

2 Brief Nr. 309 in: *Joseph Haydn – Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha, Kassel etc 1965, S. 404.

3 Zitiert im Vorwort von: *Joseph Haydn, „Harmoniemesse" 1802*, hrsg. von Friedrich Lippmann, Bärenreiter-Taschenpartitur 97, Kassel etc. 1967, S. V.

4 Alfred Chr. Kalischer, *Beethovens Sämtliche Briefe*, Bd. 1, Berlin und Leipzig ^{2}1909, S. 212.

5 Nur ein Punkt sei erwähnt, die bemerkenswerte Position und Funktion der Stufe Des-Dur in der Fuge „Et vitam venturi", bei Haydn in T. 244, bei Beethoven in T. 349.

6 Die Polarität *B-Ges* erscheint auch zu Beginn des *Kyrie* in der *Schöpfungsmesse*: Die Stufe *Ges* erklingt dort in T. 19.

7 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig ^{1}1854 (Nachdruck Darmstadt 1991), S. 35.

die Vorbereitung des Fugenthemas, denn dessen Kern ist die fallende Bewegung durch eine Quinte. Auch hier bringt Haydn die Polarität B-G ins Spiel: Die Ausgangsform steht auf G: *d¹-c¹-b-as-g* (T. 273/274 Tenor, T. 275/276 eine Oktave höher im Sopran); sie hat die kleine Terz und erinnert zudem mit dem Halbtonschritt *as-g* an den Ansatz des „Et in terra". Die schließende Form steht auf B und hat die grosse Terz: *f¹-es¹-d¹-c¹-b* (T. 306/307 Tenor, T. 311/312 eine Oktave höher im Sopran). Die Zielstufen aller Themeneinsätze ergänzen sich zum Hexachord *B-c-d-es-f-g*. Diese Beobachtungen zeigen, wie selbstverständlich für Haydn das musikalische Denken in Hexachordordnungen war.

Der erste Teil des *Credo* wird durch die textunabhängige Wiederholung der eröffnenden Melodik in T. 60 abgerundet. Das *Adagio* (T. 80–140) steht wie das *Allegretto* im *Gloria* in Es-Dur, doch nun holt Haydn weiter aus. In T. 100–106 führt er den Satz über die gegenläufige Chromatik *des²-c²-ces²-b¹* in der Singstimme (über dem Fundament *g-as-f-ges*, einem BACH-Krebsgang!) und *ces-c-des* im Fundament nach Ges-Dur. Dort setzt zum Text „Crucifixus etiam pro nobis" ein chromatischer Tritonus-Durchgang an, der in den vom 3/4-Takt unabhängig akzentuierten Schritten von vier und zwei Vierteln im Fundament zu dominantischem C-Dur führt (T. 112–119: *Ges-G-As-A-B-H-c*). Haydn könnte von dort etwa die Trauertonart f-Moll erreichen, er führt den Satz aber in fallenden chromatischen, sich zur Zwölfstufigkeit verdichtenden Linien nach Es-Dur zurück (Alt: Ansatz *es¹-d¹*, dann *des¹-c¹-ces¹-b*, wie eine Erinnerung an T. 100–101; Tenor: *c¹-h-b-a-as-g*; Bass: *fis-g-e-f-d-es*). Die Anspannung dieses Tonsatzes führt an die Grenzen des strukturell Möglichen und ist durchaus mit der 25. *Goldberg-Variation* und ähnlichen Kompositionen von Johann Sebastian Bach zu vergleichen. Die chromatische Tonordnung, in denen hier gedacht wird, ist das polare Gegenstück zu den oben erwähnten Hexachorden. Zusammengenommen lassen sie die Möglichkeit einer Orientierung im Tonraum erkennen, die anders ausgerichtet ist als die Alternative von Dur oder Moll. Das folgende *Vivace* beginnt in c-Moll und schließt in dominantischem D-Dur; die Grundtonart wird erst in der abschließenden Fuge wieder gefestigt. Die Fuge hat zunächst zweimal je fünf Themeneinsätze in regelmäßigem Wechsel von dux und comes, dann nach einer merkbaren Zäsur (T. 238–239) nochmals fünf Einsätze, wobei das Fundament über As nach Des rückt (T. 244) und dann der Orgelpunkt erreicht wird. Die Kadenz der Solostimmen wird von zwei weiteren Themeneinsätzen getragen. Wie in der *Gloria*-Fuge ergänzen sich die Einsatzstufen zum Hexachord *B-c-d-es-f-g*, und das Fugenthema geht aus der Verbindung der Stufen B und G hervor: In T. 211–214 folgen auf die mehrfache Oktave *B-b-b¹-b²* jeweils auf Taktbeginn die Terz *g-b*, die Oktave *G-g* und die Terz *B-d*. Die Fuge ist wohl eine der eindrücklichsten, die Haydn komponiert hat.

Das zweiteilige *Sanctus* hat den chromatischen Gang *b-a-as-g* zum Fundament, der unterschiedlich zu den beiden Kadenzen nach F-Dur (T. 11/12) und B-Dur (T. 25/26) weitergeführt wird. Im „Osanna", das auf das sehr knappe „Pleni sunt coeli" folgt, durchziehen chromatische Linien den Tonsatz. Das *Benedictus* steht in F-Dur, hat eine zweiteilige Anlage mit 16-taktiger instrumentaler Einleitung (T. 1–16, T. 17–51/52 nach C-Dur, T. 69–105/106 nach F-Dur) und wird durch die Wiederholung des „Osanna in excelsis" mit dem *Sanctus* zusammengeschlossen. Sein kompositorisches Gewicht gewinnt es durch die zentrale fünfstimmige, von Violine I und den Singstimmen vorgetragene Fugenexposition (T. 52–68), in der das Thema auf den Stufen *c²-g¹-b¹-a-d* einsetzt. Es sind die Stufen des F-Dur-Hexachords *F-g-a-b-c-d*, ausgenommen die erste, doch auf dieser erklingt zu Beginn der rahmenden Formteile die *Benedictus*-Melodie, von der das Fugenthema abgeleitet ist (T. 17 und T. 69). Das strukturelle Kalkül ist erstaunlich. Überraschend ist die Vortragsanweisung „Molto Allegro"; sie wird jedoch in den Quellen völlig einheitlich überliefert.[8]

Das *Agnus Dei* steht nicht, wie man es bei der flehentlichen Bitte um Erbarmen und bei der vom *Kyrie* an zu bemerkenden strukturellen Polarität von B-„Ut re mi" und G-„Re mi fa" (um Bachs Formulierung auf dem Titelblatt des *Wohltemperierten Claviers* zu zitieren), erwarten könnte, in g-Moll, sondern in G-Dur. Der erste Ruf führt nach C-Dur, der zweite nach As-Dur und der dritte zum dominantischen D-Dur.[9] Dabei zeichnet sich im Tonsatz in T. 34–41 ein vom Generalbass gestützter chromatischer Tritonus-Durchgang ab: *as¹* (*-b¹-g¹-as¹* im Alt, dann weiter taktweise im Sopran)*-a¹-b¹-h¹-c²-cis²-d²*. Es ist dasselbe Mittel, das Haydn im „Crucifixus" verwendet. Die Stellen verweisen aufeinander. Das *Agnus Dei* hatte zunächst einen eigenen Schlusstakt mit einem D-Dur-Klang von Streicher und Fagott unter einer Fermate. Haydn strich ihn aus und konzipierte einen Übergang zum dreiteiligen „Dona nobis pacem", bei dem offensichtlich die Takte 44–46 und 47–49 je einem 3/4-Takt des vorhergehenden *Adagio* entsprechen: Das in T. 41–43 im Bass pulsierende *d* wird in der Artikulation des Taktbeginns in T. 44–46 und 47–49 fortgesetzt, wobei in T. 46 und T. 49 eine Unterteilung erfolgt, die vier Sechzehnteln (dessen zweites unterteilt ist) im *Agnus Dei* entspricht.[10] Dabei wird der Ton *d* zur Brücke, die über die Terz *d-f* nach B-Dur führt. Zu Beginn des dritten Teils dieses Satzes, bei dem der Übergang von D-Dur nach B-Dur wiederholt wird, werden die Dreitakter entsprechend dem unterdessen gefestigten Metrum zu Zweitaktern reduziert (T. 143–146). Die Melodie ergibt sich aus dem *Agnus Dei* durch einfache Stimmumschichtung; sie ist dort bereits im Tonsatz vorhanden (T. 8–9 und T. 21–22 im Alt, T. 34–35 im Tenor).

Es war vom musikalischen Denken zu sprechen. Das Bild vom „naiven Papa Haydn" ist zumindest für den Komponisten Haydn abwegig, mag er sich auch als Mensch vielleicht so gegeben haben.[11] Auch ein musikalischer „Scherz" wie etwa im „Et incarnatus est" der *Heiligmesse* – wenn es denn dort ein Scherz sein soll – ist nie ohne Hintersinn gestaltet.[12] Mit ihrem musikalischen Anspruch steht die *Harmoniemesse* auf gleicher Höhe wie Bachs *h-Moll-Messe* und Mozarts *c-Moll-Messe* KV 427, um nur diese beiden zu nennen. Sie ist in gewisser Weise die „Summe" von Haydns Komponieren.

Der Herausgeber dankt Frau Massip von der Bibliothèque nationale de France in Paris für den Mikrofilm des Partiturautographs, Herrn Dr. Gottfried Holzschuh vom Fürstlich Esterházy'schen Musikarchiv, Esterházy-Privatstiftung, in Eisenstadt für die Kopien des Stimmenmaterials und Frau Dr. Ann Barbara Kersting von der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt/Main für die Kopie des Erstdrucks der Partitur.

Bietigheim, im Frühjahr 2007 Andreas Traub

---

8 Vgl. Robbins Landon (wie Anm. 1), S. 249f.

9 Robbins Landon (wie Anm. 1), S. 250, verweist auf die Ähnlichkeit des Melodiebeginns zum *Agnus Dei* in der *Krönungsmesse* KV 317 von Mozart, die Haydn offenbar bekannt war. Die Ähnlichkeit beschränkt sich jedoch auf den Melodieansatz; der für Mozarts Formung charakteristische Aufstieg durch die Oktave kommt bei Haydn nicht vor.

10 Zu vergleichen ist der Übergang vom *Adagio* zum *Allegro vivace* im ersten Satz von Beethovens Vierter Sinfonie. Rudolf Bockholdt, „Proportion der Tempi und Metamorphose des Tempos im ersten Satz von Beethovens Vierter Sinfonie", in: ders., *Studien zur Musik der Wiener Klassiker*, Bonn 2001, S.141–152.

11 Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810 (Nachdruck Hildesheim 1981), passim.

12 *Joseph Haydn*, *Heiligmesse – Missa Sancti Bernardi von Offida*, hrsg. von Andreas Traub, Stuttgart 2007 (Carus 40.608), S. IV.

Foreword

Composed in 1802, the *Mass in B-flat major*, Hob. XXII:14, is not only the last of the six "High Masses" that make up the body of Haydn's late works, along with his oratorios *The Creation* and *The Seasons*, but his last completed work altogether.[1] The Mass settings were commissioned by Prince Nikolaus II of Esterházy (1765–1833, reigned from 1794) for the name-day celebrations of Princess Maria Josefa Hermenegilda on 12 September, and were performed in the Bergkirche or in the Town Church of Eisenstadt. Haydn wrote to the prince on 14 June 1802: „In the meantime I have been very ARDUOUSLY at work on the new Mass, and more than that, FEARFUL whether I will still be able to draw applause."[2] Yet not only did the *Harmoniemesse* draw applause for the composer ("riens de plus beau et de mieux exécuté" wrote the London emissary Count Starhemberg, who attended the première),[3] it also represented the sum-total of his Mass compositions. The name "Harmoniemesse," (or Wind Band Mass) arose much later in reference to its strong emphasis on the wind instruments. Beethoven, who composed the next musically significant name day Mass in 1807, the *Mass in C major* (op. 86), wrote to the prince on 26 July 1807: „May I add that I shall hand you the Mass with considerable apprehension, since you, most excellent prince, are accustomed to have the inimitable masterpieces of the great Haydn performed for you."[4] It is likely that he studied precisely the *Harmoniemesse* and bore it in mind when he came to conceive his *Missa solemnis* (op. 123); a close comparison of the two works is very instructive in many respects.[5]

Haydn's above-mentioned letter is also important in another respect: he had learned that two of his Masses had reached Pressburg (now Bratislava), „where," he commented, "because of their delicacies, they must unfortunately lose the greatest part of their value when performed without my direction, which would be very disadvantageous to my industry and highly disagreeable to myself." The requisite "delicacies" of his Masses do not proceed entirely from the written text of the music; his personal "direction" is needed to ensure an adequate performance. This fact must be borne in mind in any attempt to edit Haydn's music. The autograph score merely provides points of departure which may, and evidently must, be further projected in the imagination, at least in the manner of a *simile*. But how much further? The question remains unanswered. This problem already faced August Eberhard Müller (1767–1817), the musical adviser to the publishers Breitkopf & Härtel, who was in charge of their projected complete editions of the works of Haydn and Mozart. As the Haydn edition began with the Mass settings, Müller prepared the text of the *Harmoniemesse*, published as "No. VI" in 1808, sometimes adding to the existing articulaton markings and sometimes altering the articulation. The problem remains unsolved. It is no accident that Heinz Holliger could claim in conversation that even today Haydn is one of the most difficult composers to perform. Quite apart from the "delicacies" of the articulation, the score has three passages in which ambiguous source readings force performers to make decisions. Should the tenor adopt the altered *c sharp*^{1} in measure 60 of the *Kyrie*, or is this a matter to be left to the instruments that embellish the sound? Should the alto and the second violins switch to *f*^{1} in measure 187 of the *Credo*, or is the *f*^{1} in the horns and trumpets an unavoidable blemish idiomatic to those instruments? Should the *Sanctus* be performed with alternating solo and tutti passages as set down in the autograph and confirmed by the first edition, or without them, as suggested by the Eisenstadt performance material? The editor is neither willing nor able to suggest answers to these questions; in other passages, such as the oboes and clarinets in measures 32–34 of the *Kyrie*, there is little doubt that the findings in the sources stand in need of correction. Equally worthy of mention is the strange reading handed down for measures 109–113 of the *Benedictus*: did both Elssler and Müller misread Haydn's shorthand notational style without correcting it, or should the woodwinds actually fall silent?

The *Kyrie*, which lacks a self-contained "Christe" passage, is laid out in three sections. The first and second sections end with expansive solo cadenzas (mm. 49 to 57–58 on the dominant F major, and mm. 104 to 113–114 on the tonic B flat major), while the third fades away on the tonic. The second section contains a repeat of the movement's opening ten measures interpolated in the manner of a recapitulation (mm. 84–93), which followed a dominant D major in the manner of a false cadence. This same constellation recurs at the entrance of the fugue "Et vitam venturi" in the *Credo* and at the junction of the *Agnus Dei* and "Dona nobis pacem." The movement's very first phrase (mm. 1–8) is defined by the contrast of the scalar degrees B flat and G flat, whose potential Haydn elaborates in the *Credo*.[6] It stands alongside the contrast of B flat and the relative G minor that marks the acclamation "Christe eleison" (mm. 31–32). This wide array of compositional deliberations proceeds step by step through the entire work, making us realize what Haydn meant by being "very ARDUOUSLY at work": composition is labor. To quote Eduard Hanslick, „composition is intellectual labor in intellectually tractable material,"[7] and this material consists in combinations of pitch. At the opening, Haydn surprises us by incorporating the entrance of the chorus into the cadence that concludes the opening instrumental movement, and he accomplishes this with one of the most violent expressive devices: a diminished seventh chord (Bach used the same chord for the cry of "Barrabam" in the *St. Matthew Passion*). In this chord the tonic *b flat/b flat*^{1} at the entrance of the chorus clashes with its intervallic antipode *e* in the bass. The entrance bears eloquent witness to the seriousness that characterizes the Mass as a whole. The same sonority recurs in the *Credo* at the words "judicare vivos et mortuos," the first time in this section that we hear the trumpets, horns, and timpani (mm. 158–164, esp. mm. 160–161).

The *Gloria* opens with a straightforward melody of eight measures from the solo soprano. When Haydn repeats this melody in the tutti he adds the chromatic potential of all twelve scalar degrees in the four measures 13 through 16. Shortly thereafter, he elaborates this potential to the words "Et in terra pax," placing the "Et in terra" on *G*, as shown by the cadence in mm. 37–38, and beginning with the "Phrygian" semitone *a flat*^{1}*-g*^{1}*/a flat-g/A flat-G* (m. 23). The Allegretto (mm. 71–248) is divided into the "Gratias agimus," sung by the vocal soloists in the sub-dominant E-flat major (with a detour to C minor), and the "Qui tollis peccata mundi," which begins in F minor, the traditional key of sorrow and lamentation, and cadences in G minor (mm. 242–243). The "Suscipe deprecationem" (m. 203) is highlighted by being placed in A-flat major, with the dotted octave gesture on "Suscipe" recalling the cry of "Kyrie." The brief "Quoniam" leads to the fugue with which, as tradition requires, the movement comes to an end. The insistent intonation of the tenor in measures 249 to 254 (*b flat-d*^{1}*-c*^{1}*-b flat-a*) distinctly prepares the fugue subject, which

---

1 H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works – The Late Years 1801–1809* (London, 1977), pp. 242–51. Still definitive is Carl Maria Brand: *Die Messen von Joseph Haydn* (Würzburg, 1941), esp. 451–510.

2 Letter no. 309 in *Joseph Haydn – Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, ed. Dénes Bartha (Kassel, etc., 1965), p. 404.

3 Translated from the preface to *Joseph Haydn: „Harmoniemesse" 1802*, ed. Friedrich Lippmann, Bärenreiter-Taschenpartitur 97 (Kassel, etc., 1967), p. v.

4 Emily Anderson, ed.: *The Letters of Beethoven*, i (London, 1961), p. 174.

5 We need mention only one point, the remarkable placement and function of D flat major in the fugue at „Et vitam venturi," in Haydn in m. 244 and in Beethoven in m. 349.

6 The conflict between B flat and G flat also appears at the opening of the *Kyrie* in the „Creation" *Mass*, where the G flat resounds in bar 19.

7 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen* (Leipzig, ^{1}1854; repr. Darmstadt, 1991), p. 35.

hinges on a descending motion through the interval of a fifth. Here, too, Haydn plays on the conflict between B flat and G: the initial form, *d¹-c¹-b flat-a flat-g* (mm. 273–274 in the tenor, mm. 275–276 an octave higher in the soprano), is built on G and contains the minor third, its semitone *a flat-g* recalling the opening of the "Et in terra." The concluding form, *f¹-e flat¹-g¹-d¹-c¹-b flat* (mm. 306–307 in the tenor, mm. 311–312 an octave higher in the soprano), is built on B flat and contains the major third. The final scalar degrees of all entrances of the subject combine to form the hexachord *B flat-c-d-e flat-f-g*. These observations reveal how naturally Haydn thought in terms of hexachords.

The first section of the *Credo* is rounded off by a repeat of the opening melody in measure 60, this time to a different text. The *Adagio* (mm. 80–140), like the *Allegretto* in the *Gloria*, is set in E-flat major. But now Haydn becomes still more expansive. In measures 100 to 106 he leads the music to G-flat major via chromatic contrary motion, with *d flat²-c²-c flat-²-b flat¹* in the vocal part above *g-a flat-f-g flat* (the "B-A-C-H" motif in retrograde!) followed by *c flat-c-d flat* in the bass. Having arrived there, the music sets out on a chromatic tritone progression to the words "Crucifixus etiam pro nobis" and proceeds to the dominant C major in stages of four and two quarter-notes in the bass, contrary to the 3/4 meter (*G flat-G-A flat-A-B flat-B-c* in mm. 112–119). From there, Haydn might have reached F minor, the key of grief. Instead, he returns to E flat major in descending chromatic lines that congeal into the twelve notes of the chromatic scale: the alto begins with *e flat¹-d¹* and continues with *d flat¹-c¹-c flat¹-b flat*, like a reminiscence of measures 100–101; the tenor passes through *c¹-b-b flat-a-a flat-g*, and the bass through *f sharp-g-e-f-d-e flat*. The intensity of the writing takes Haydn to the limits of the structurally possible and brooks comparison with Variation XXV of the *Goldberg Variations* and similar pieces by Johann Sebastian Bach. The chromatic system underlying this conception is the diametrical opposite of the above-mentioned hexachords. Taken together, they reveal the possibility of traversing tonal space in a manner at odds with the alternatives of major or minor. The *Vivace* that follows opens in C minor and ends in a dominant D major; it is not until the concluding fugue that the tonic is re-established. Initially the fugue has two sets of five entrances of the subject, alternating regularly between *dux* and *comes*. Then, after a conspicuous pause (mm. 238–239), there follow another five entrances, with the root shifting via A flat to D flat (m. 244), thereby reaching the pedal point. The cadenza in the solo voices is sustained by another two entrances of the subject. As in the *Gloria* fugue, the scalar degrees combine to form the hexachord *B flat-c-d-e flat-f-g*, and the fugue subject emerges from the combination of B flat and G: the multiple octave *B-flat-b flat-b flat¹-b flat²* in mm. 211–214 is followed, at the beginning of each measure, by the third *g-b flat*, the octave *G-g*, and the third *B flat-d*, respectively. It is perhaps the most impressive fugue that Haydn ever composed.

The bipartite *Sanctus* takes the chromatic progression *b flat-a-a flat-g* as its structural basis, leading in different ways to the two cadences in F major (mm. 11–12) and B flat major (mm. 25–26). The "Osanna," followed by a very terse "Pleni sunt coeli," is crisscrossed by chromatic lines. The *Benedictus*, in F major, has a bipartite design with a sixteen-measure instrumental introduction (mm. 1–16), moving to C major in measures 17 through 51–52 and to F major in mm. 69 through 105–106. It then rejoins the *Sanctus* with the repeat of the "Osanna in excelsis." It obtains its compositional gravity from the central five-voice fugue exposition stated by the first violins and the voices (mm. 52–68), where the subject enters on the scalar degrees *c²-g¹-b flat¹-a-d*, i.e. every pitch but the first of the F-major hexachord, *F-g-a-b flat-c-d*. Yet it is on this first pitch that we hear, at the beginning of the outer sections of the form, the *Benedictus* melody from which the fugue subject itself is derived (mm. 17 and 69). Haydn's structural acumen is stunning. The tempo mark "Molto Allegro," though surprising, is uniformly handed down in all the sources.[8] Contrary to what we might expect from a fervent plea for mercy and from the polarity, already evident in the *Kyrie*, between B flat "ut re mi" and G "re mi fa" (to quote Bach's wording on the title page of the *Well-Tempered Clavier*), the *Agnus Dei* is not set in G minor but in G major. The first imploration takes us to C major, the second to A flat major, and the third to the dominant D major.[9] The writing in measures 34 to 41 reveals a stepwise chromatic ascent through the tritone supported by the figured bass: *a* flat¹ (followed by *b flat¹-g¹-a flat¹* in the alto and continuing at one-measure intervals in the soprano) *a¹-b flat¹-b¹-c²-c sharp²-d²*. It is the same device that Haydn had used in the "Crucifixus." The passages are interrelated: the *Agnus Dei* originally had its own final measure with a D major sonority of strings and bassoon beneath a fermata. Haydn crossed it out and devised a transition to the tripartite "Dona nobis pacem" in which measures 44 to 46, and again measures 47 to 49, obviously correspond metrically to a single 3/4 measure of the preceding *Adagio*: the throbbing *d* in the bass of measures 41 to 43 continues in the accentuation of the downbeats in measures 44 to 46 and 47 to 49, with measures 46 and 49 being subdivided so as to correspond to four sixteenth-notes of the *Agnus Dei* (the second sixteenth is in turn subdivided).[10] The pitch *d* functions as a bridge leading via the minor third *d-f* to B flat major. The opening of the third section in this movement, where the transition from D major to B flat major is repeated, truncates the three-measure units into two-measure units in accordance with the now firmly established meter (mm. 143–146). The melody is derived from the *Agnus Dei* through a simple rearrangement of the voices already present in the fabric of that movement (mm. 8–9 and 21–22 in the alto, mm. 34–35 in the tenor).

We have spoken of musical intellect. The image of "naive Papa Haydn," however applicable it may have been to Haydn the man,[11] bears no relation to Haydn the composer. Even a musical "joke" of the sort found in the "Et incarnatus est" of the *Heiligmesse* – assuming it is a joke at all – is never without deeper meaning.[12] The consummate musical craftsmanship of the *Harmoniemesse* places it on a par with Bach's *B minor Mass* and Mozart's *C minor Mass* (K. 427), to mention only two comparable masterpieces. It is, in a manner of speaking, the *summa summarum* of Haydn's compositional output.

The editor wishes to thank Mme Massip of the Biblithèque nationale de France, Paris, for providing a microfilm of the autograph score; Dr. Gottfried Holzschuh of the Fürstlich Esterházy'sche Musikarchiv, Esterházy Privatstiftung, in Eisenstadt for copies of the performance material; and Dr. Ann Barbara Kersting of the Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main for a copy of the first edition of the score.

Bietigheim, Spring 2007 Andreas Traub
Translation: J. Bradford Robinson

---

8 Robbins Landon (see note 1), pp. 249f.

9 Robbins Landon (see note 1), p. 250, points to the similarity with the melodic opening of the *Agnus Dei* in Mozart's "*Coronation*" *Mass* (K. 317), with which Haydn was evidently familiar. However, the similarity is limited to the initial notes of the melody; Haydn makes no use of the ascent through the octave characteristic of Mozart's writing.

10 A similar effect occurs in the transition from the *Adagio* to the *Allegro vivace* in Beethoven's Fourth Symphony; see Rudolf Bockholdt, "Proportion der Tempi und Metamorphose des Tempos im ersten Satz von Beethovens Vierter Sinfonie" in (the same): *Studien zur Musik der Wiener Klassiker* (Bonn, 2001), pp. 141–52.

11 Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (Leipzig, 1810; repr. Hildesheim, 1981), *passim*.

12 Joseph Haydn: *Heiligmesse – Missa Sancti Bernardi von Offida*, ed. Andreas Traub (Stuttgart, 2007), p. iv [Carus 40.608].

Avant-propos

La *Missa in B* Hob. XXII : 14 de 1802 est la dernière des six « grand-messes » qui constituent, avec les oratorios *La Création* et *Les Saisons,* l'œuvre de la vieillesse de Haydn ; elle est aussi la dernière composition achevée de Haydn.[1] Les messes écrites sur commande du prince Nicolas II Esterházy (1765–1833), régnant depuis 1794, pour célébrer la fête de la princesse Maria Josefa Hermenegilda le 12 septembre, furent données dans la « Bergkirche » ou dans l'église paroissiale d'Eisenstadt. Le 14 juin 1802, Haydn écrit au prince : « Je travaille entretemps bien PENIBLEMENT à la nouvelle messe et CRAINS plus encore de ne pouvoir en recueillir que quelque sympathie ».[2] L'*Harmoniemesse* valut cependant à Haydn non seulement de la « sympathie » – « Riens de plus beau et de mieux exécuté », selon l'ambassadeur de Londres le comte Graf Starhemberg qui avait assisté à la représentation[3] –, elle est aussi l'essence de toutes ses compositions de messes. L'œuvre ne reçut que bien plus tard le titre de « Harmoniemesse » ; il renvoie à la forte présence des instruments à vent. Beethoven, qui compose en 1807 la messe de fête patronale significative suivante, la Messe en do majeur op. 86, écrit le 26 juillet 1807 au prince : « … puis-je dire encore que je vous remets la Messe avec beaucoup de crainte car vous avez l'habitude de vous faire représenter les chefs-d'œuvre inimitables du grand Haydn. ».[4] Il avait étudié très attentivement l'*Harmoniemesse* et toujours eu en tête en concevant sa *Missa solemnis* op. 123 ; il est très instructif à bien des égards de comparer avec précision les deux compositions.[5]

La lettre citée de Haydn est importante à un autre point de vue aussi ; il apprend que deux de ses messes sont parvenues à Presbourg (aujourd'hui : Bratislava) et remarque : « … partout elles perdraient malheureusement une grande partie de leur valeur sans ma direction en raison de leur délicatesse, ce qui serait très fâcheux pour mon travail et me serait extrêmement désagréable. » La « délicatesse » requise de ses messes ne ressort pas entièrement de la notation musicale ; la « direction » personnelle est nécessaire pour garantir une interprétation adéquate. Il faut en tenir compte à chaque tentative d'éditer de la musique de Haydn. La partition autographe n'offre que des points de départ qui peuvent et doivent manifestement être poursuivis dans le sens d'un « simile ». Jusqu'où ? C'est la question. August Eberhard Müller (1767–1817), conseiller spécialisé des éditions Breitkopf & Härtel, chargé des éditions intégrales prévues des œuvres de Haydn et Mozart, s'était déjà vu confronté au problème. L'édition intégrale de Haydn commence par les Messes et Müller prépare donc l'*Harmoniemesse* pour l'édition, parue en 1808 sous le n° VI. Tantôt, il complète les indications existantes, tantôt il propose des articulations différentes. Le problème subsiste. Heinz Holliger ne dit pas en vain que Haydn est aujourd'hui encore l'un des compositeurs les plus difficiles à interpréter. Par delà la « délicatesse » de l'articulation, la partition comporte trois passages dans lesquels l'interprète doit trancher en raison de l'imprécision des sources. À la mesure 60 du *Kyrie,* le ténor doit-il suivre l'altération de *do dièse*^{3}, ou est-ce l'affaire des instruments ornant la sonorité ? À la mesure 187 du *Credo,* alto et violon II doivent-ils jouer *fa*^{3}, ou bien le *fa*^{3} des cors et de trompettes est-il une imprécision inévitable spécifique des instruments ? Veut-on jouer le *Sanctus* avec l'alternance soli/tutti agencée dans l'autographe et documentée dans la première édition ou y renoncer, comme l'indique le matériel d'orchestre d'Eisenstadt ? Ici, l'éditeur ne veut et ne peut suggérer de solutions ; à d'autres endroits comme par exemple aux hautbois et clarinettes mesures 32 et 34 du *Kyrie,* la correction nécessaire de la source ne fait pratiquement pas de doute. Notons aussi la conservation curieuse des mesures 109–113 du *Benedictus* ; Elßler et Müller ont-ils chacun mal interprété la notation en abrégé de Haydn, sans qu'il y ait eu de correction, ou bien les bois doivent-ils effectivement se taire à cet endroit ?

Le *Kyrie*, à qui manque une partie « Christe » d'encadrement est agencé en trois parties. La première et la seconde parties concluent sur des cadences solo prolongées (mes. 49–57/58 au cinquième degré de fa majeur, mes. 104–113/114 au degré fondamental de si bémol majeur) ; la troisième partie s'éteint sur le degré fondamental. La seconde partie renferme une répétition en forme de reprise des dix premières mesures (mes. 84–93) qui suit par cadence interrompue sur un ré majeur de dominante. Haydn reprend cette constellation dans le *Credo* en employant la fugue « Et vitam venturi » et dans la succession de l'*Agnus Dei* et du « Dona nobis pacem ». La période ouvrant le mouvement (mes. 1–8) est déterminée par la constellation des degrés si bémol et sol bémol, dont Haydn déploie le potentiel dans le *Credo*.[6] Elle figure aux côtés de la constellation de si bémol et du degré mineur relatif de sol, qui marque l'appel « Christe eleison » (mes. 31–32). Si l'on considère cette richesse de réflexions créatrices devant être poursuivies pas à pas à travers toute l'œuvre, on comprend ce que Haydn veut dire par « bien PENIBLEMENT » ; composer signifie beaucoup de travail. Eduard Hanslick dit : « La composition est un travail de l'esprit en du matériau capable d'esprit »,[7] et ce matériau sont les constellations tonales. Au début, Haydn surprend en donnant la faveur à l'intervention chorale dans la cadence concluant le mouvement instrumental introductif et en le réalisant avec l'un des moyens expressifs les plus puissants, l'accord de septième diminué (Bach l'utilise pour l'appel « Barrabam » dans la *Passion selon saint Matthieu*). Haydn y réunit le degré fondamental *si*^{2}/*si*^{3}, sur lequel le chœur entonne, et son antipode d'intervalle *mi*^{2} dans le fondement. L'attaque signale sans conteste la gravité de cette messe. Haydn emploie la même sonorité dans le *Credo* au passage « judicare vivos et mortuos » où interviennent pour la première fois trompettes, cors et timbales (mes. 158–164, dedans mes. 160–161).

Le *Gloria* s'ouvre sur une mélodie simple de huit mesures du soprano solo. Lorsque Haydn la répète au tutti, il insère dans les quatre mesures 13–16 le potentiel chromatique des douze degrés. Peu après, il le développe dans le « Et in terra pax ». Haydn place le « Et in terra » sur le degré de sol, comme le montre la cadence mes. 37/38 et commence sur l'intervalle de demi-ton « phrygien » *de la bémol*^{3}-*sol*^{3}/*la bémol*^{2}-*sol*^{2}/*la bémol*^{1}-*sol*^{1} (mes. 23). L'*Allegretto* (mes. 71–248) s'agence au « Gratias agimus » soliste dans la tonalité de quinte inférieure de mi bémol majeur (avec une modulation passagère vers do mineur) et le « Qui tollis peccata mundi » qui commence en fa mineur, la tonalité traditionnelle du deuil et de la plainte, et se referme en sol mineur (cadence mes. 242/243). Le « Suscipe deprecationem » (mes. 203) est mis en valeur ; il est en la bémol majeur et l'attitude en octaves pointée de « Suscipe » évoque l'appel « Kyrie ». Le bref « Quoniam » amène à la fugue qui conclue la composition par tradition. Dans l'intonation insistante du ténor (*si bémol*^{2}-*ré*^{3}-*do*^{3}-*si bémol*^{2}-*la*^{2}, mes. 249–254), on reconnaît la préparation du thème fugué, car son essence est le mouvement descendant sur une quinte. Ici aussi, Haydn met en jeu la polarité si bémol-sol : la forme initiale est sur sol : *ré*^{3}-*do*^{3}-*si bémol*^{2}-*la bémol*^{2}-*sol*^{2} (mes. 273/274 ténor, mes. 275/276 une octa-

---

1 H. C. Robbins Landon, *Haydn, Chronicle and works – The Late Years 1801–1809*, Londres, 1977, p. 242–251. Toujours de référence : Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Wurtzbourg, 1941, ici p. 451–510.

2 Lettre n° 309 dans : *Joseph Haydn – Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, éd. par Dénes Bartha, Kassel etc., 1965, p. 404.

3 Cité dans la préface de : *Joseph Haydn, « Harmoniemesse » 1802*, éd. par Friedrich Lippmann, Bärenreiter-Taschenpartitur 97, Kassel etc., 1967, p. V.

4 Alfred Chr. Kalischer, *Beethovens Sämtliche Briefe*, Vol. 1, Berlin et Leipzig, ^{2}1909, p. 212.

5 Mentionnons un point, la remarquable position et fonction du degré de ré bémol majeur dans la fugue « Et vitam venturi », chez Haydn mes. 244, chez Beethoven mes. 349.

6 La polarité *Si bémol-sol bémol* apparaît aussi au début du *Kyrie* dans la *Schöpfungsmesse* : le degré *Sol bémol* figure là mes. 19.

7 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, ^{1}1854 (Reproduction Darmstadt, 1991), p. 35.

ve plus haut au soprano) ; elle a la tierce mineure et rappelle en outre avec l'intervalle de demi-ton *la bémol²-sol²* le début du « Et in terra ». La forme de conclusion est sur si bémol et a la tierce majeure : *fa³-mi bémol³-ré³-do³-si bémol²* (mes. 306/307 ténor, mes. 311/312 une octave plus haut au soprano). Les degrés finaux de toutes les entrées thématiques se complètent dans l'hexacorde *si bémol-do-ré-mi bémol-fa-sol*. Ces observations montrent à quel point la pensée musicale en ordres d'hexacordes était une évidence pour Haydn.

La première partie du *Credo* est complétée par la répétition indépendante du texte de la mélodie d'ouverture à la mes. 60. L'*Adagio* (mes. 80–140) est, comme l'*Allegretto* dans le *Gloria,* en mi bémol majeur, mais Haydn va encore plus loin. Aux mes. 100–106, il amène le mouvement par le chromatisme opposé *ré bémol⁴-do⁴-do bémol⁴-si bémol³* à la voix (par-dessus la base *sol²-la bémol²-fa²-sol bémol²*, une écrevisse de BACH !) et *do bémol²-do²-ré bémol²* à la base vers sol bémol majeur. Ici entre sur le texte « Crucifixus etiam pro nobis » une transition en triton chromatique qui conduit à do majeur de dominante (mes. 112–119 : *sol bémol¹-sol¹-la bémol¹-la¹-si bémol¹-si naturel¹-do²*) en progressions accentuées indépendantes de la mesure à 3/4 de quatre et deux croches au fondement. Haydn pourrait de là atteindre par exemple la tonalité funèbre de fa mineur, mais il ramène le mouvement vers mi bémol majeur (alto : début *mi bémol³-ré³*, puis *ré bémol³-do³-do bémol³-si²*, comme un rappel des mes. 100–101 ; ténor : *do³-si²-si bémol²-la²-la bémol²-sol²* ; basse : *fa dièse²-sol²-mi²-fa²-ré²-mi bémol²*) dans des lignes chromatiques descendantes qui se densifient en des degrés de douze tons. La tension de cette composition va au limites du possible structurel et soutient la comparaison avec la 25ème *Variation Goldberg* et compositions similaires de Johann Sebastian Bach. La conception d'ordre tonal chromatique est ici le pendant polaire des hexacordes susmentionnés. Ensembles, ils font pressentir la possibilité d'une orientation dans l'espace tonal différente de l'alternative majeure ou mineure. Le *Vivace* suivant commence en do mineur et se referme sur une tonalité dominante de ré majeur ; la tonalité fondamentale n'est consolidée que dans la fugue de conclusion. La fugue a tout d'abord deux fois resp. cinq entrées thématiques en alternance régulière de dux et comes, puis après une césure remarquable (mes. 238–239) encore cinq entrées, le fondement passant ici par *la bémol¹* vers *ré bémol¹* (mes. 244) jusqu'à ce que la pédale soit atteinte. La cadence des voix solo est portée par deux autres entrées thématiques. Comme dans la fugue *Gloria,* les degrés d'attaque se complètent en un hexacorde *si bémol-do-ré-mi bémol-fa-sol*, et le thème fugué ressort de la liaison des degrés SI et SOL : aux mes. 211–214 viennent après l'octave simultanément *si bémol¹-si bémol²-si bémol³* en début de mesure la tierce *sol²-si bémol²*, l'octave *sol¹-sol²* et la tierce *si bémol¹-ré²*. La fugue est bien l'une des plus impressionnantes que Haydn ait jamais écrites.

Le *Sanctus* en deux parties a la progression chromatique *si bémol²-la²-la bémol²-sol²* comme fondement, développée différemment aux deux cadences vers fa majeur (mes. 11/12) et si bémol majeur (mes. 25/26). A « Osanna », qui suit le très bref « Pleni sunt coeli », des lignes chromatiques parcourent la composition. Le *Benedictus* est en fa majeur, il a une structure en deux parties avec introduction instrumentale de 16 mesures (mes. 1–16, mes. 17–51/52 vers do majeur, mes. 69–105/106 vers fa majeur) et est réuni au *Sanctus* par la répétition d'« Osanna in excelsis ». Il prend tout son poids de composition par l'exposition fuguée (mes. 52–68) centrale à cinq voix, exécutée par les violons I et les voix dans laquelle le sujet attaque sur les degrés *do⁴-sol³-si bémol³-la²-ré²*. Ce sont les degrés de l'hexacorde en fa majeur *Fa-sol-la-si bémol-do-ré*, excepté le premier, mais sur celui-ci sonne au début des parties formelles d'encadrement la mélodie du *Benedictus* dont est dérivé le thème fugué (mes. 17 et mes. 69). Le calcul structurel est étonnant. Surprenante l'indication de jeu « Molto Allegro » ; elle est cependant conservée tout à fait uniformément dans les sources.[8]

L'*Agnus Dei* n'est pas en sol mineur, comme on pourrait s'y attendre dans la prière implorante de miséricorde et dans la polarité structurelle à noter dès le *Kyrie* de SI « Ut ré mi » et SOL « Ré mi fa » (pour citer la formule de Bach sur la couverture du *Clavier bien tempéré*), mais en sol majeur. Le premier appel amène à do majeur, le second à la bémol majeur et le troisième à la dominante de ré majeur.[9] Ici se dessine dans la composition aux mes. 34–41 une transition en triton chromatique soutenue par la basse générale : *la bémol³* (*-si bémol³-sol³-la bémol³* à l'alto, puis mesure après mesure au soprano)*-la³-si bémol³-si³-do⁴-do dièse⁴-ré⁴*. Haydn a recours au même moyen dans le « Crucifixus ». Les passages renvoient l'un à l'autre. L'*Agnus Dei* avait tout d'abord une propre mesure de conclusion avec un ton de ré majeur des cordes et du basson sous un point d'orgue. Haydn l'a rayée et a conçu une transition au « Dona nobis pacem » en trois parties, où manifestement les mesures 44–46 et 47–49 correspondent chacune à une mesure à 3/4 de l'*Adagio* précédent : le *ré* rythmé dans la basse instrumentale grave aux mes. 41–43 est poursuivi dans l'articulation du début de mesure aux mes. 44–46 et 47–49, une sous-division se produisant aux mes. 46 et mes. 49 qui correspond à quatre doubles croches (dont la deuxième est sous-divisée) dans l'*Agnus Dei*.[10] Ici, le ton de *ré* est un pont qui mène par la tierce *ré-fa* à si bémol majeur. Au début de la troisième partie de ce mouvement, dans lequel la transition de ré majeur vers si bémol majeur est répétée, les mesures à trois temps sont réduites à des mesures à deux temps (mes. 143–146) conformément au mètre fixé entretemps. La mélodie résulte de l'*Agnus Dei* par un simple échange des voix ; elle est déjà présente dans la composition (mes. 8–9 et mes. 21–22 à l'alto, mes. 34–35 au ténor).

Il fallait parler de conception musicale. L'image du « naïf papa Haydn » est fausse, tout au moins pour le compositeur Haydn, même s'il s'est peut-être présenté ainsi comme personne.[11] Même une « boudate » musicale, comme par exemple à « Et incarnatus est » de la *Heiligmesse* – si ce doit être là une boutade – n'est pas conçue sans arrière-pensée.[12] Par son exigence musicale, l'*Harmoniemesse* se situe au même niveau que la *Messe en si mineur* de Bach et la *Messe en ut mineur* KV 427 de Mozart pour ne citer qu'elles. Elle est en quelque sorte la « somme » du travail créateur de Haydn.

L'éditeur remercie madame Massip de la Bibliothèque nationale de France à Paris pour le microfim de l'autographe de la partition, monsieur le Dr. Gottfried Holzschuh de Fürstlich Esterházy'sche Musikarchiv, Esterházy Privatstiftung, à Eisenstadt pour les copies des voix et madame le Dr. Ann Barbara Kersting de la Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg de Francfort/Main pour la copie de la première impression de la partition.

Bietigheim, printemps 2007 Andreas Traub
Traduction : Sylvie Coquillat

---

8 Cf. Robbins Landon (comme Rem. 1), p. 249 sq.

9 Robbins Landon (comme Rem. 1), p. 250, renvoie à la ressemblance du début de la mélodie de l'*Agnus Dei* dans la *Krönungsmesse* KV 317 de Mozart que Haydn connaissait manifestement. Mais la ressemblance se limite au début ; la montée caractéristique de la structure de Mozart par l'octave n'existe pas chez Haydn.

10 Comparons la transition de l'*Adagio* à l'*Allegro vivace* au premier mouvement de Beethoven, Quatrième Symphonie. Rudolf Bockholdt, « Proportion der Tempi und Metamorphose des Tempos im ersten Satz von Beethovens Vierter Sinfonie", dans : le même, *Studien zur Musik der Wiener Klassiker*, Bonn, 2001, p. 141–152.

11 Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, 1810 (Reproduction Hildesheim, 1981), passim.

12 *Joseph Haydn, Heiligmesse – Missa Sancti Bernardi von Offida*, éd. par Andreas Traub, Stuttgart, 2007 (Carus 40.608), p. IV.

Missa in B

Harmoniemesse • Hob. XXII:14
In Nomine Domini

Kyrie

Joseph Haydn
1732–1809

1. Kyrie

Poco adagio

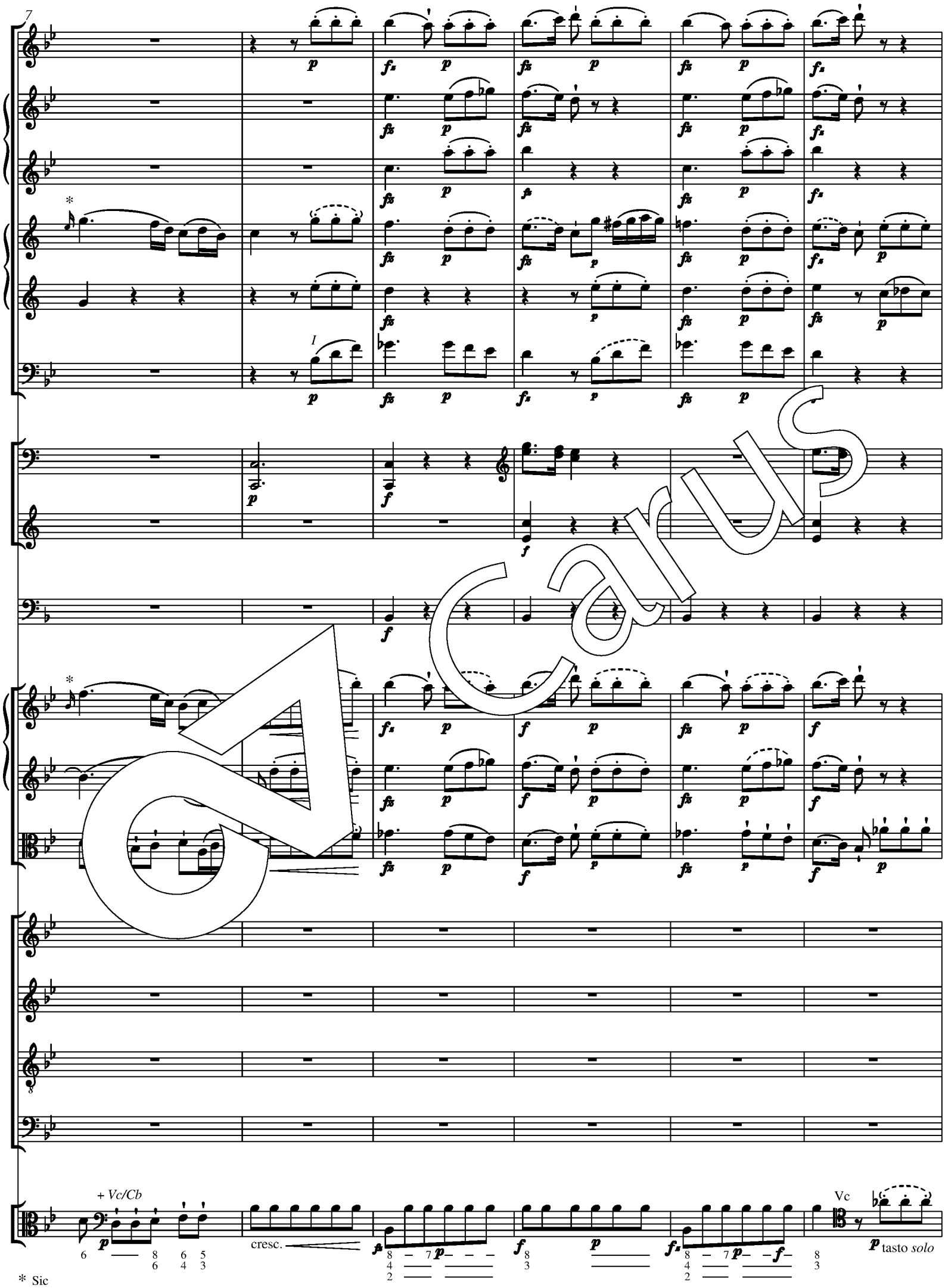
Flauto
Oboe I, II
Clarinetto in Si♭/ B I, II
Fagotti
Corno I, II in Si♭/ B
Clarino I, II in Si♭/ B
Timpani in Si♭-F / B-F
Violino I, II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Organo e Bassi

Solo
I Solo
– *Vc/Cb*
unis.

∗ Siehe Kritischen Bericht / *See the Critical Report*

Aufführungsdauer / Duration: ca. 55 min.
© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – 2. Auflage / 2nd Printing – CV 40.612
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
edited by Andreas Traub



* Sic

Carus

13

a 2

Tutti

Ky - ri - e e - lei - son,

Tutti

Ky - ri - e e - lei - son,

Tutti

Ky - ri - e e - lei - son,

Tutti

Ky - ri - e e - lei - son,

Vc/Cb

tasto solo

Org

Carus

20

Solo

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

Solo

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

Solo

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

Solo

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

tasto *solo*

Carus

27

I

a 2

Tutti

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

Carus

32

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

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

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

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

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

37

fz

I

fz

fz

fz

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

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

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

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

Vc

tasto *solo*

Carus

42

a 2

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

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

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

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

*, ** Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

47

I Solo

Solo

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

Solo

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

lei - son, e - lei - son,

lei - son, e - lei - son,

Vc

tasto solo

Carus

52

Solo

p

Soli

p

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

- - - - son, e - le - - - i - son, e - lei - - - son, e -

Solo

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

Solo

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

Vc/Cb

p

Carus

57

a 2

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

∗ Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

61

Solo

p

Solo

p

I Solo

p

lei - - - son.

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

Solo

lei - - - - son.

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

Solo

lei - - - - son.

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

lei - - - son.

p

p unis.

p tasto *solo*

Carus

68

a 2

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

unis.

Carus

74

I Solo

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

Solo

Carus

80

a 2

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

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

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

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

unis.

Carus

86

I

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

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

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

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

tasto *solo*

Carus

92

a 2

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

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

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

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

Carus

98

Solo

Solo

I Solo

fz

fz

ft

p

p

p

Solo

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

Solo

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

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

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

Carus

105

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

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

Solo

e - le - - i -

Vc

p tasto *solo*

Carus

110

Solo **

Solo *

Solo

Solo

a 2

Tutti

Ky - ri - e,

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

Tutti

Ky - ri - e,

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

Tutti

Ky - ri - e,

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

Solo

Tutti

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

Vc/Cb

Tutti

*, ** Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

116

fz ff

fz ff

fz ff

fz ff

ff

Tutti

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

Tutti

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

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

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

Tutti

ff

Carus

120

fz

3

son, e - lei - 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,

unis.

unis.

Carus

124

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

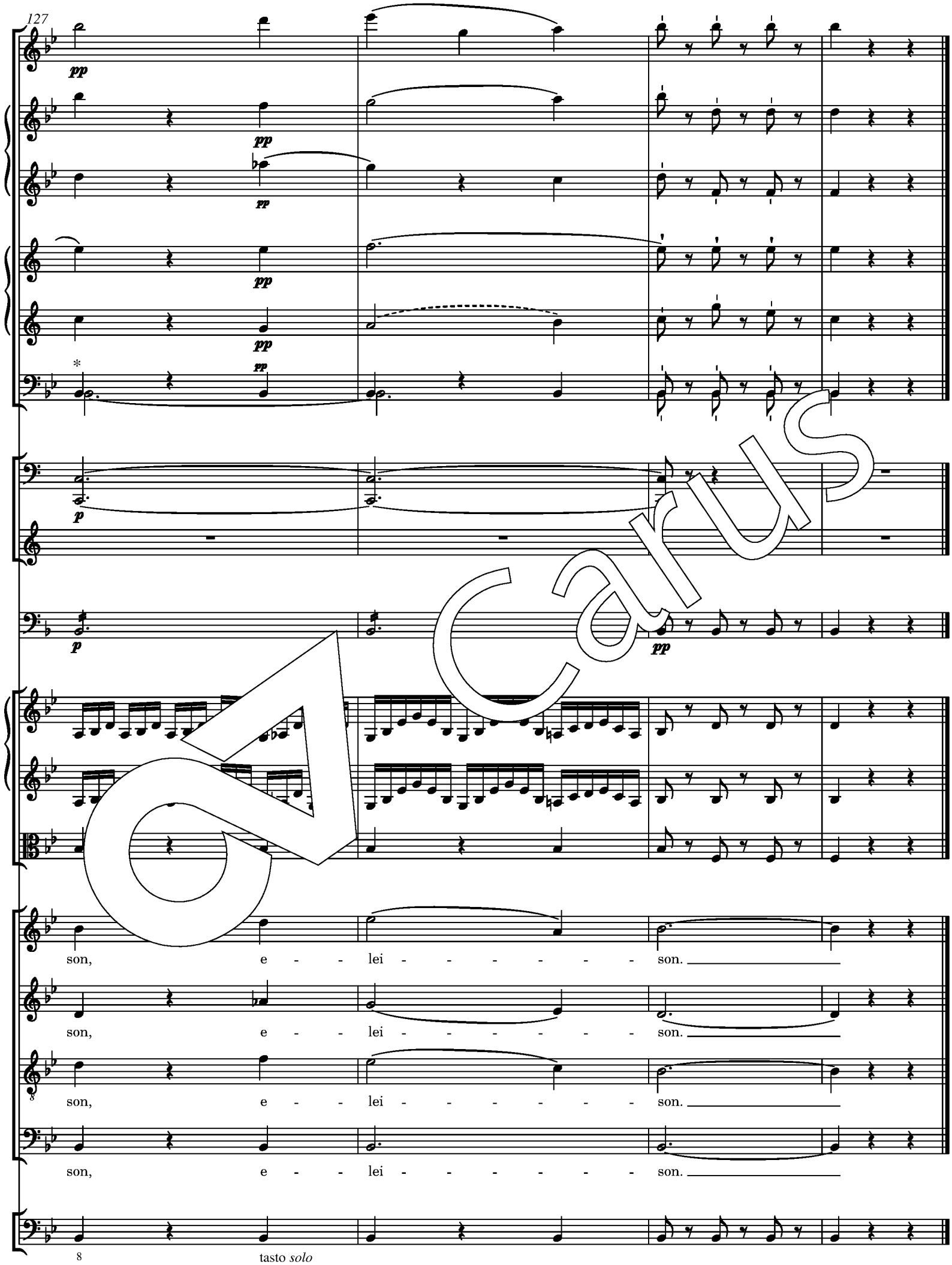
e - lei - son, e - - lei - - - - - -

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

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

Solo

Carus



* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

Gloria

2. Gloria in excelsis Deo

Vivace assai

Solo

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

Solo

Carus

6

f

a 2

f

f Tutti

cel - - sis, in ex - cel - sis De - o. Glo - ri - a in ex - cel - sis,

Glo - ri - a in ex - cel - sis,

Glo - ri - a in ex - cel - sis,

Glo - ri - a in ex - cel - sis,

Tutti

Carus

11

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

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

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

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

Carus

16

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

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

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

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

7 7 7 6 6 6 6 4 3
♯ ♮ ♮ ♭ 4 4 5

Carus

20

o. Et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus,

o. Et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus,

o. Et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus,

o. Et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus,

tasto *solo*

Carus

26

p

p

et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae

et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus bo - - - - - nae vo - lun -

et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo - lun - ta - tis,

et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo - lun - ta - tis,

Vc

Carus

33

vo - - lun - ta - - tis, bo - - nae vo - lun - ta - - - tis.

ta - tis, bo - - - - - nae vo - lun - ta - - - tis.

bo - - nae vo - - lun - ta - - tis, vo - lun - ta - - - tis.

Carus

39

f

f

f

Lau - da-mus

Lau - da-mus te,

Lau - da-mus

Lau - da-mus te,

Carus

44

Solo

Solo

Solo

Solo

I Solo

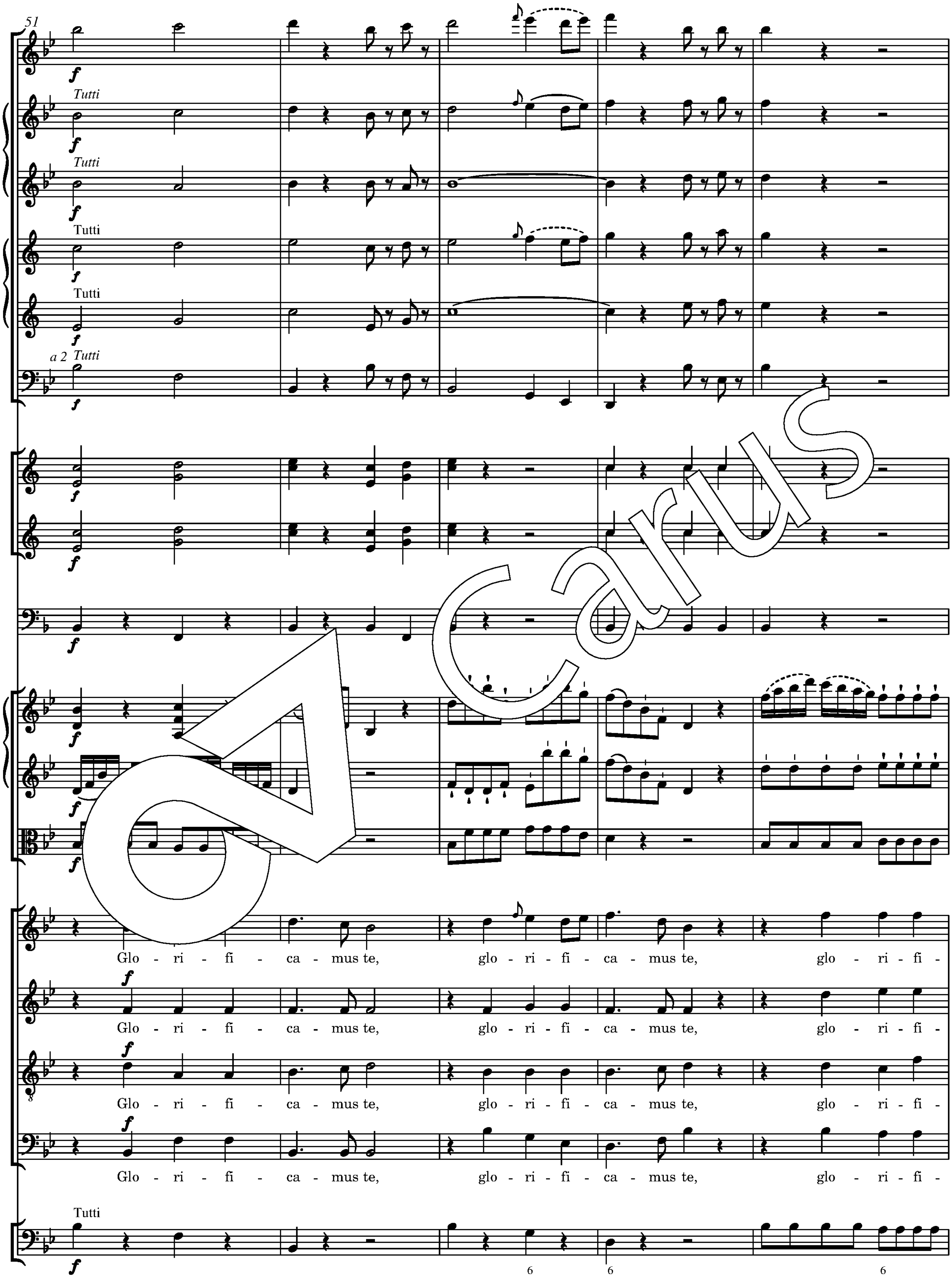
te, lau - da-mus te, be-ne - di - ci-mus te. Ad - - o - ra - mus te.

lau - da-mus te, be-ne - di - ci-mus te. Ad - - o - ra - mus te.

te, be-ne - di - ci-mus te. Ad - - o - ra - mus te.

lau - da-mus te, be-ne - di - ci-mus te. Ad - - o - ra - mus te.

Carus


51
Tutti
Tutti
Tutti
Tutti
a 2 Tutti
Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi -
Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi -
Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi -
Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi -
Tutti
6 6 6

56

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

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

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

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

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

61

da - mus, be-ne - di - ci - mus, glo-ri - fi - ca - - - - - mus

da - mus, be-ne - di - ci - mus, glo-ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus

da - mus, be-ne - di - ci - mus, glo-ri - fi - ca-mus te, glo -

da - mus, be-ne - di - ci - mus, glo-ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus

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

Carus

65

fz

fz

fz

fz

fz

tr

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

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

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

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

fz

tr

Carus

71

Allegretto

Fl

Ob I

Ob II

Clt I Solo

Clt II

Fg

I Solo

Alto solo

Solo

79

Gra - - - ti-as a - - - gi-mus, a - gi-mus

88

p

p

ti - bi pro - pter ma - gnam glo - - - ri - am tu - n, pro - pter

96

p

p

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

Carus

105

a 2

- - gnam glo - - - - - ri - am tu - - - - m.

111

Soprano solo

Do - - - - mi-ne

Carus

117 Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Ctr

Timp

Vl

Va

De - - - us, R[illegible]e [illegible]s Pa-ter o - mni - pot - ens.

127 Solo

Clt

Fg

I Solo

Vl

Va

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

Carus

136 Fl

Ob

Clt

Fg a 2

Vl

Va

ste.

141

I Solo

Tenore solo

Do - - mi-ne De - us, A - gnus De-i, Fi - li-us Pa - - tris, Fi-li-us, Fi-li-us Pa-tris,

Carus

152

a 2

Tenore solo

Do - mi - ne De - us, A - gnus De - - - - - - i, Fi - li-us Pa - tris.

Basso solo

Do - - - - mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - - - tris, Pa - tris.

Carus

162

f

f

f

Tutti

Qui

Carus

170

Tutti

Qui tol - lis pec - ca - - - - ta

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - - - - ta

Tutti

Qui tol - lis pec - ca - - - - ta

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

Vc

Org/Cb Tutti

Carus

174

fz

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

mun - di, mi - - - se - re - - - re no - bis, qui tol - lis pec -

mun - di, mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec -

re - re, mi - - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - - ta

6 6 6 6 7 ♭6 6
5

Carus

179

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

ca - ta, pec - ca - - - - ta mun - - - di, mi - - - se - re - - - re,

ca - - - ta mun - - - - - di, mi - se - re - - - - - - - re,

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

Carus

184

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

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

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

mun - di, pec - ca - - - - - - ta mun - - - di. Qui

Carus

189

tol - lis qui tol - lis pec - ca - - -

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

Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - - ta

tol - lis, qui tol - lis pec - ca - - - - - -

Carus

194

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

qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - - - - - - ta

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

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

6 6 6 6 6 5 6 6 6 6 6

Carus

199

mun - di.

Solo

Sus - ci - pe

mun - di.

Solo

Sus - ci - pe

mun - di.

Solo

Sus - ci - pe

de - pre -

mun - di.

Solo

Sus - ci - pe

Solo

p

Carus

207

p

p

fz

I

fz

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

de - pre - ca - ti - o - - - - - nem no-stram,

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

de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, de - pre - ca - ti -

Vc

Cb

Carus

215

fz

fz

fz

sus - ci-pe 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 - - - - - - stram,

o - - - - - nem no-stram, sus - - - -

Vc/Cb

Carus

222

a 2

Tutti

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

Tutti

no-stram. Qui se - des ad dex - - te-ram Pa - tris,

Tutti

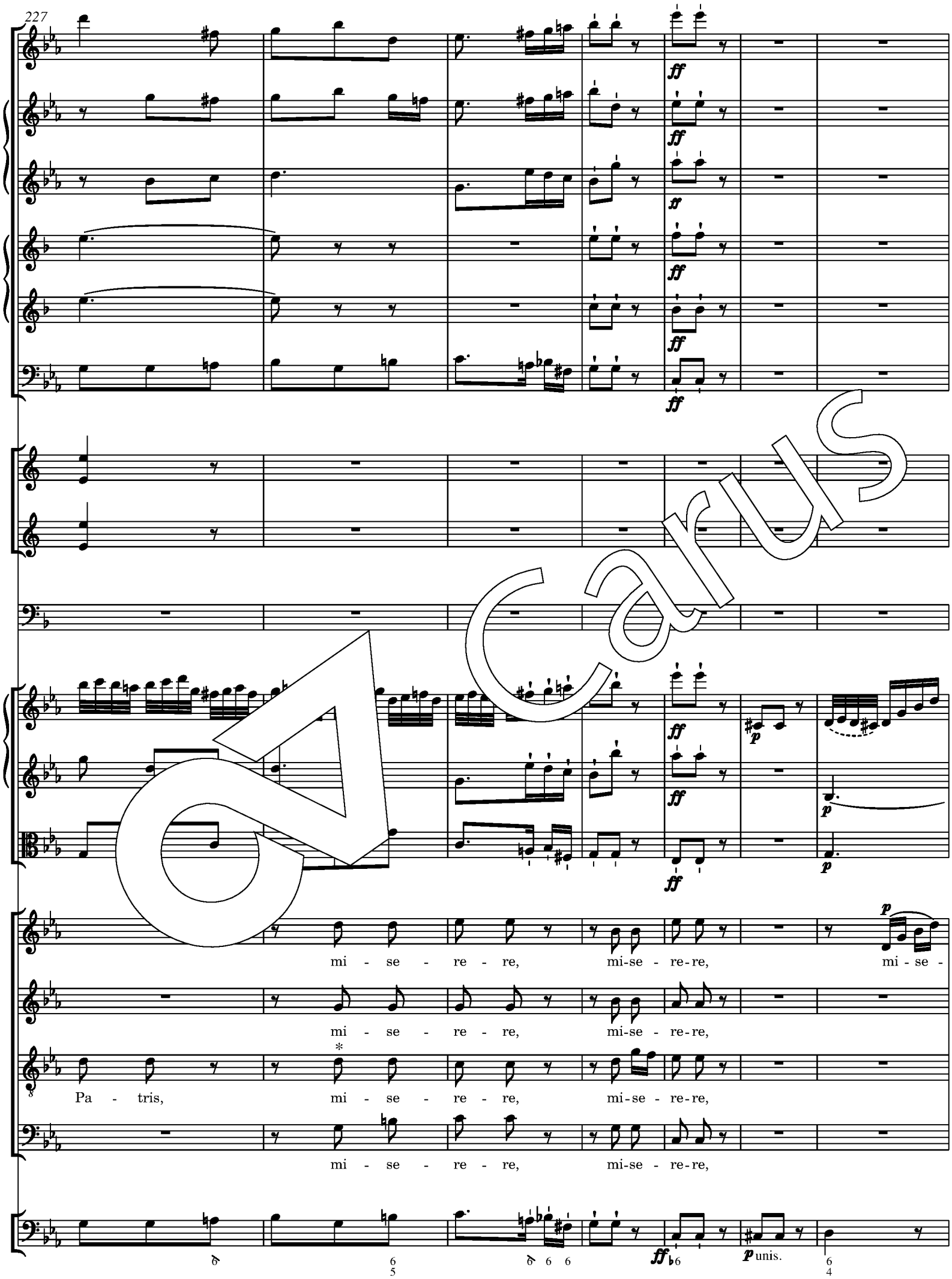
no-stram. Qui se - des, qui se - des ad dex - te-ram

Tutti

- - ci - pe. Qui se - des ad dex - - te-ram Pa - tris,

Tutti

Carus



* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

Carus

234

p

re - re, mi - se - re - re no - - - - - - - -

p

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - - - se - re - re no -

p

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - - - se - re - re no -

p

mi - se - re - re, mi - se - re - - - - - - re no -

Carus

p

p

p

p

p

- - bis.

- - bis.

- - bis.

- - bis.

tasto *solo*

Carus

Allegro spiritoso

249

a 2

Quo - ni-am tu so - lus San - ctus. Tu so - lus, tu so - lus Do - mi-nus.

Quo - ni-am tu so - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi-nus.

Quo - - ni-am tu so - lus San - ctus. Tu so - lus, tu so - lus Do - mi-nus.

Quo - ni-am tu so - lus San - ctus. Tu so - lus, tu so - lus Do - mi-nus.

Tutti

Carus

253

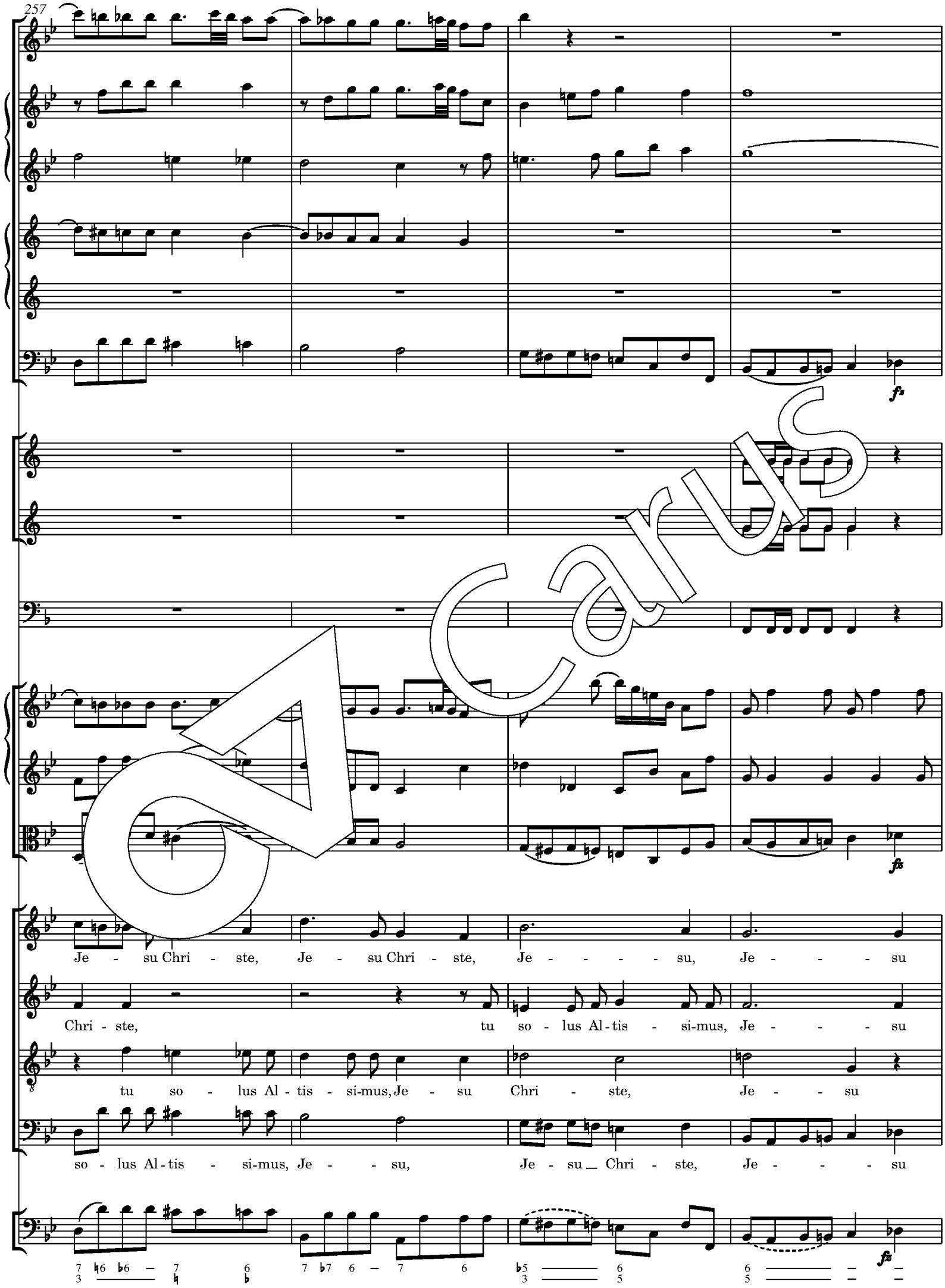
Tu so - lus, tu so - lus Al - tis - si-mus, Je - su Chri - ste, tu so - lus Al - tis - si-mus,

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

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

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

Carus


257
Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste, Je - - - - su, Je - - - su
Chri - ste, tu so - lus Al - tis - si-mus, Je - - - su
tu so - lus Al - tis - si-mus, Je - su Chri - ste, Je - - su
so - lus Al - tis - si-mus, Je - - su, Je - su Chri - ste, Je - - - su

Carus

261

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

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

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

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

Carus

265

Chri - - - - - - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris,

Chri - - - - - - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris,

Chri - - - - - - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris,

Chri - - - - - - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris,

Carus

269

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

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

a - - - men, a - men, a - men, a - men. In glo - ri - a

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

Vc

Cb

Carus

274

In glo - ri-a De - i__ Pa - tris, a - - - - - - -

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

De - i__ Pa- tris, a - men. In glo - ri-a

- - - - men, a - men. In glo - ri-a De - i__

–Vc/Cb

+Vc/Cb

Carus

279

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

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

De - i Pa - tris, a - men, a - men, a - - - - men, a -

Pa - tris, a - - - - - - - men, a - - - men, a - - -

Carus

284

men, a - - - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris,

a - - - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men,

- - - - - - - - men, a - - - men. In glo - ri - a

men, a - - - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris, a -

tasto *solo*

Carus

289

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

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

De - i Pa - tris, a - - - - - men, a - men, a - - -

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

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

294

men,

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

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

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

Carus

299

a 2

tr

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

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

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

In glo - ri - a De - i Pa - tris, a - - - - - - - -

*

tasto *solo*

* Sic; siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

Carus

304

men, a - men. In glo - ri - a De - i

men, a - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris,

men, a - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men,

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

Vc

Carus

309

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

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

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

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

tasto *solo*

Carus

314

ff

ff

ff

ff

fz

fz

fz

a - men, a - - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris, a -

- men, a - - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris,

- men, a - - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris, a -

a - men, a - - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris, a -

7 5 6 3 6 5 2 6 5 2

5 4 4

Carus

318

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

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

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

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

Carus

322

Solo

p

p

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

Solo

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

men.

men.

Solo

p

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

326

I Solo

p

pp

pp

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

men, a - - - - - - - -

Solo

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

Solo

A - men, a - men, a -

6 6 4 3

Carus

331

a 2

men. In glo-ri-a De-i Pa-tris, a-men, a-

Tutti

men. In glo-ri-a De-i Pa-tris, a-men, a-men,

Tutti

men, a-men. In glo-ri-a De-i Pa-tris, a-men, a-

Tutti

men. In glo-ri-a De-i Pa-tris, a-men, a-

Tutti
pleno Organo

Carus

337

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

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

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

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

Carus

Credo

5. Credo in unum Deum

Vivace

a 2

Tutti

Cre - do in u - num, in u - num De - um, cre - - - do in

Tutti

Cre - do in u - num, in u - num De - um, cre - - - do in

Tutti

Cre - do in u - num De - um, cre - - - do in

Tutti

Cre - do in u - num, in u - num De - um, cre - - - do in

unis.

Carus

5

u - num De - um, in u - - - num De - - - - - um.

u - num De - um, in u - - - num De - - - - - um.

u - num De - um, in u - - - num De - - - - - um.

u - num De - um, in u - - - num De - - - - - um.

7 7 5 6 5 4 3

unis.

Carus

9

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

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

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

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

Carus

13

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

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

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

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

p tasto *solo*

Carus

17

bi - - - - li - um.

bi - - - - li - um.

vi - si - bi - li - um.

vi - si - bi - li - um.

Org

Carus

21

Et in u - num Do - mi-num Je - sum Chri - stum,

Et in u - num Do - mi-num Je-sum Chri - stum,

Et in u - num Do - mi-num Je - sum,

Et in u - num Do - mi-num Je - sum Chri - stum,

Carus

25

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

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

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

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

Carus

Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a

Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a

Et ex Pa - tre_ na - tum an - te o - mni-a

Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a

Carus

33

sae - cu-la, an - te o - - - - - mni-a sae - cu-la. De - um de

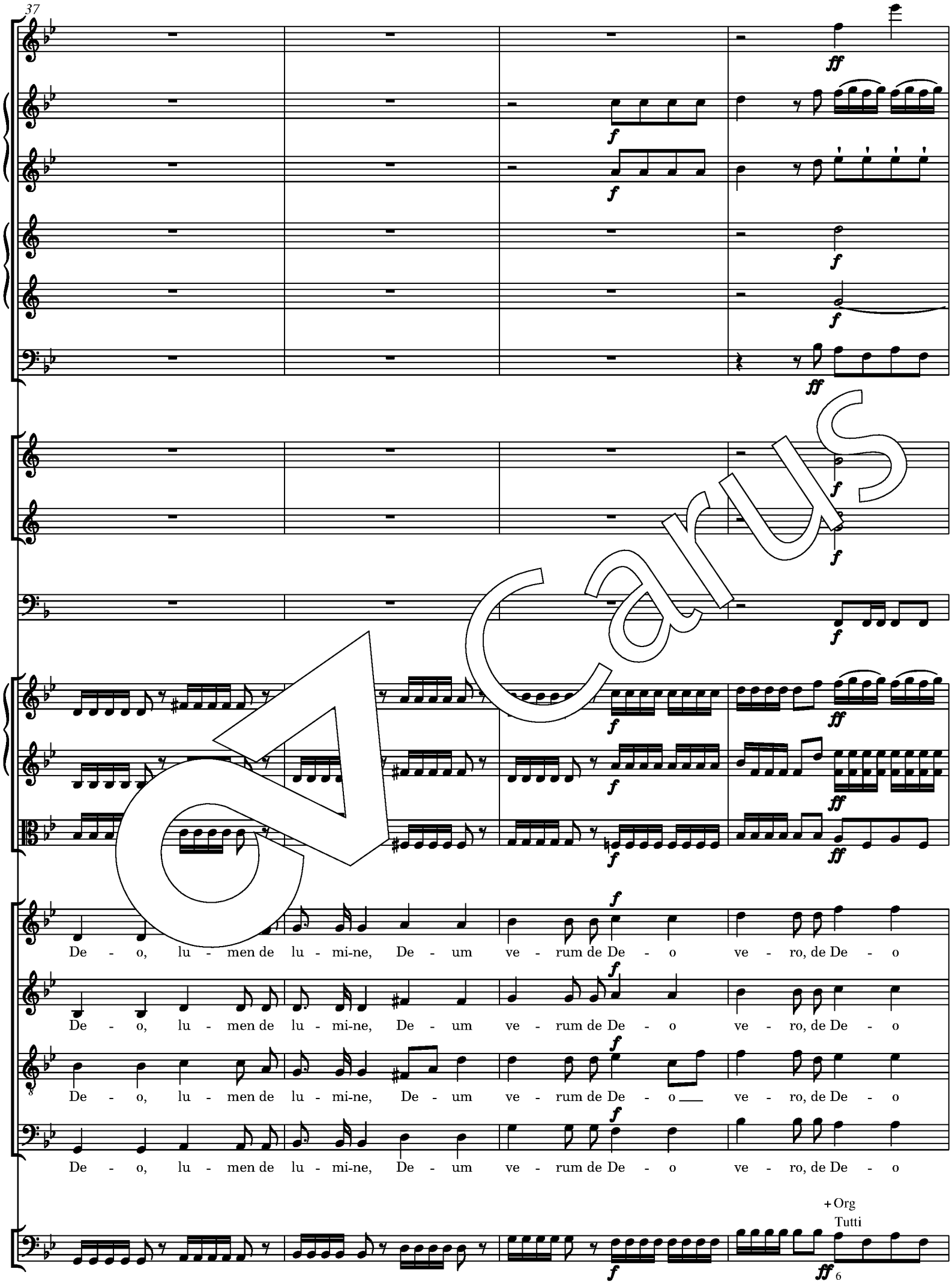
sae - cu-la, an - te o - mni-a, an - te o - mni-a sae - cu - la. De - um de

sae - cu-la, an - te o - mni-a sae - cu - la. De - um de

sae - cu-la, an - te o - mni-a, an - te o - mni-a sae - cu - la. De - um de

– Org

Carus


37
De - o, lu - men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, de De - o
De - o, lu - men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, de De - o
De - o, lu - men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, de De - o
De - o, lu - men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, de De - o
+ Org
Tutti

Carus

41

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

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

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

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

Carus

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

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

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

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

unis. unis.

Carus

49

Pa - tri: per quem o - mni-a, per quem o - - - - mni-a fa - - - - - cta

Pa - tri: per quem o - mni-a, per quem o - - - - mni-a fa - - - - cta

Pa - tri: per quem o - mni-a, per quem o - - - - mni-a fa - - - - cta

Pa - tri: per quem o - mni-a, per quem o - - - - mni-a fa - - - - cta

Carus

53

sunt.

sunt.

Solo

sunt. Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no-stram sa - lu - tem de - scen-dit de

Solo

sunt. Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no-stram sa - lu - tem de - scen-dit de

Solo

p tasto *solo*

Carus

59

Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de-scen - dit de

Tutti

Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de-scen - dit de

Tutti

coe - lis. Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de-scen - dit de

Tutti

coe - lis. Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de-scen - dit de

Org

Carus

63

coe - lis, de coe - lis, de - scen - - - dit de coe - - - lis, qui

coe - lis, de coe - lis, de - scen - - - dit de coe - - - lis, qui

coe - lis, de coe - lis, de - scen - - dit de coe - - - lis, qui

coe - lis, de coe - lis, de - scen - - - dit de coe - - - lis, qui

tasto *solo*

Carus

68

Solo

p

Solo

p

Solo

p

I Solo

p

fz

fz

fz

fz

fz

pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no-stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - - -

pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no-stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - - -

pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no-stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - - -

pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no-stram sa - lu - tem de - scen-dit de coe - - -

Carus

74

a 2

lis, de-scen - dit de coe - lis, de-scen - dit de coe - lis.

lis, de-scen - dit de coe - lis, de-scen - dit de coe-lis.

lis, de-scen - dit de coe - lis, de-scen - dit de coe - lis.

lis, de-scen - dit de coe - lis, de-scen - dit de coe - lis.

Tutti

Org

Carus

80

Adagio

Fl

Ob I

Ob II

Clt I Solo

Clt II

Fg

Soprano solo

Et

in - - - car - na - tus est de Spi - - ri - tu San - cto, de ___ Spi - - - ri-tu

85

Carus

90

a 2

San - cto ex Ma - ri - Ma - ri - - a

95

Cor

Ctr

Timp

Vir - gi-ne: Et ho - - mo fa - ctus est, et ho - - mo fa - ctus est, et

Carus

100

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

105

Soprano solo

est.

Alto solo

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

Tenore solo

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

Basso *solo*

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

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

110

Tutti

Cru - - ci - fi - xus et - i - am pro

est. Cru - - ci - fi - xus et - i - am pro

est. Cru - - ci - fi - xus et - i - am pro

est. Cru - - ci - fi - xus et - i - am pro

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

115

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - - - sus.

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - - - sus.

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - - - sus.

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - - - sus.

Carus

120

Vl

Va

p Solo

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

p Solo

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

p Solo

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

Solo

p

pp

tasto *solo*

125

Ob

Clt

I solo

p

I solo

p

Vl

Va

Solo

Pas - - -

pul - - tus est, se - pul - - tus est,

pul - - tus est, se - pul - - tus est,

pul - - tus est, se - pul - - tus est,

Carus

130

I Solo

p

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

Carus

135

p

p

3

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

Solo

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

Solo

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

Solo

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

Carus

141 **Vivace**

a 2

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

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

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

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

Carus

145

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

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

scen - dit in coe-lum, et a - scen - dit in coe - - - lum:

scen - dit in coe-lum, et a - scen - dit in coe - - - lum:

Carus

149

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

Pa - - tris, ad dex - - te - ram Pa - - - - tris.

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

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

Carus

153

Et i - te-rum ven-tu-rus est

Et i - te-rum ven-tu-rus est

Et

Et

Carus

157

a 2

a 2

cum glo - ri - a, ju - - - - di - ca - - - re

cum glo - ri - a, ju - - - - di - ca - - - - re

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

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

Carus

161

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

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

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

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

Vc

Org, Cb

tasto *solo*

Tutti

Carus

166

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

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

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

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

Vc, Cb

Org

6 ♭ unisono

6 ♭ [♮]6 ♮

5 5

♮ ♭

Carus

170

a 2

nis. Et in

nis. Et in

nis. Et in

nis. Et in

Carus

174

a 2

a 2

Spi - ri-tum San - ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem, et in Spi - ri-tum San - ctum,

Spi - ri-tum San - ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem, et in Spi - ri-tum San - ctum,

Spi - ri-tum San - ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem, et in Spi - ri-tum San - ctum,

Spi - ri-tum San - ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem, et in Spi - ri-tum San - ctum,

Carus

178

f

p

f

f

f

Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem: *qui* ex Pa - tre Fi-li - o - que pro - ce - dit.

Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

Vc

p

Vc/Cb

Tutti

f

unis.

Carus

183

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

188

con - glo-ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - - tus est per Pro - phe - -

con - glo-ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - - tus est per Pro - phe - -

con - glo-ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - - tus est per Pro - phe - -

con - glo-ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - - tus est per Pro - phe - -

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

192

tas. Et u - nam san - ctam ca - tho - li-cam et a - po - sto - li-cam Ec -

tas. Et u - nam san - ctam ca - tho - li-cam et a - po - sto - li-cam Ec -

tas. Et u - nam san - ctam ca - tho - li-cam et a - po - sto - li-cam Ec -

tas. Et u - nam san - ctam ca - tho - li-cam et a - po - sto - li-cam Ec -

Carus

196

cle - si - am. Con - fi - te-or u - num ba - ptis - ma

cle - si - am. Con - fi - te-or u - num ba - ptis - ma.

cle - si - am. Con - fi - te-or u - num ba - ptis - ma

cle - si - am. Con - fi - te-or u - num ba - ptis - ma

unis.

Carus

200

in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum. Et ex-spe-cto re-sur-re-cti-

Et ex-spe-cto re-sur-re-cti-

in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum. Et ex-spe-cto re-sur-re-cti-

in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum. Et ex-spe-cto re-sur-re-cti-

Carus

204

p

o - nem mor - tu - o - - rum, mor - tu - o - - - *rum.*

p

o - nem mor - tu - o - - rum, mor - tu - o - - - *rum.*

p

o - nem mor - tu - o - - rum, mor - tu - o - - - *rum.*

p

o - nem mor - tu - o - - rum, mor - tu - o - - - *rum.*

p

tasto solo

Carus

211 **Vivace**

a 2

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

Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu-li, a - - - -

Et

Vc

Cb

Org

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

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

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

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

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

Carus

222

men.

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

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

tu - ri sae - cu-li, a - men, a - - - - men. Et

- - - - men.

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

227

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

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

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

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

Carus

232

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

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 - men, ven-tu - ri

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

7 8 6 [6] 6 5 6 5 7 6 8 6 5 6 6 5 6 7 6 5 10
5 3 5 3

Carus

237

a - - - men.

men, a - - men.

sae - cu-li, a - men.

- men, a - men.

Vc

tasto *solo*

Carus

242

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

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

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

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

Vc/Cb

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

246

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

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

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

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

Carus

250

men. 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 - - - - - -

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

tasto solo

Carus

254

Solo

p

Solo

p

Solo

p

13

p

Soprano I solo

men.

Soprano II *solo*

A - - - - - - men, a -

Solo

men.

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

men.

men.

p

Carus

260

Soli

a 2

Tutti

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

Tutti

men. A - men, a - men,

Tenore I solo

Tenore II solo

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

Solo

Tutti

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

Solo Vc

Tutti Vc/Cb

tasto solo

Carus

265

a - - men, a - - - men, a - - - - - men, et vi - tam ven -

a - - men, a - men, a - men, et vi - tam ven - tu - ri

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

a - - men, a - - - - - - - - men, et vi - tam ven -

Org, Vc

Cb

Carus

269

tu - ri sae - cu - li, a - men, a - men, a - - men, a - - men.

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

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

tu - ri sae - cu-li, a - men, a - men, a - - men, a - - men.

Carus

9. Sanctus

Adagio

San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus,

San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus,

San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus,

San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus,

* Solo

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

7

a 2

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

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

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

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

Tutti

unis.

Carus

14

p

fz

fz

fz

p

San - ctus, San-ctus, San - ctus, San-ctus

p

San - ctus, San - ctus, San - ctus, San-ctus

p

San - ctus, San - ctus, San - ctus, San-ctus

p

San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus

Solo

p

Carus

20

Do - - - mi - nus De - us, De - - - - us Sa - ba-oth,

Do - - - mi - nus De - - - - us, De - - - - us Sa - ba-oth,

Do - - - mi - nus De - - - - us, De - - - - us Sa - ba-oth,

Do - - - mi - nus De - - - - us, De - - - - us Sa - ba-oth,

Tutti

Carus

De - - - us, De - us Sa - ba - oth.

De - - - us, De - us Sa - ba - oth.

De - - - us Sa - - - ba - oth.

De - - - us, De - us Sa - ba - oth.

Carus

30 **Allegro**

a 2

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

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

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

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

Tutti

Carus

37

fz

a 2

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

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

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

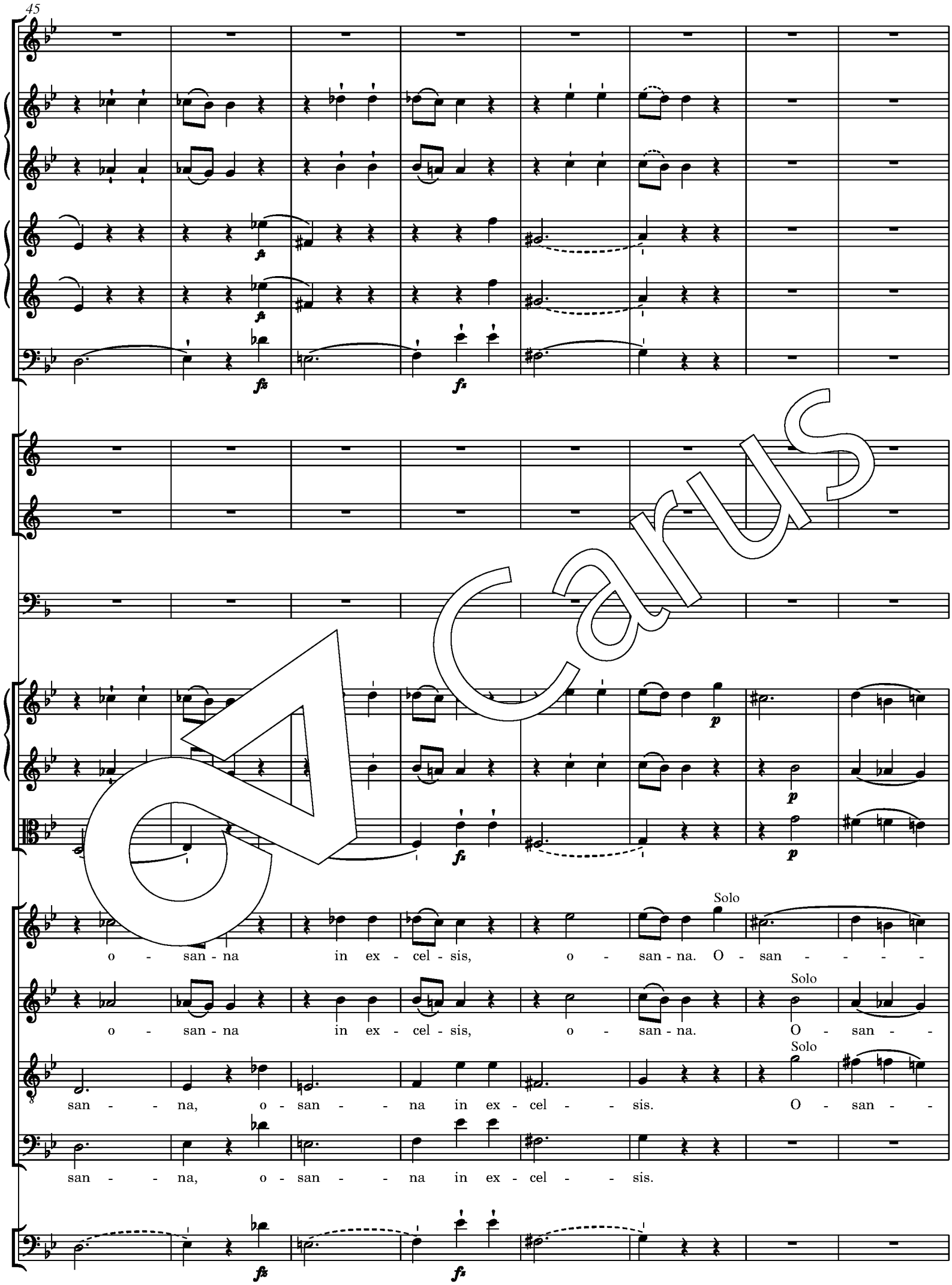
O - san - na in ex - cel - sis, o -

tasto *solo*

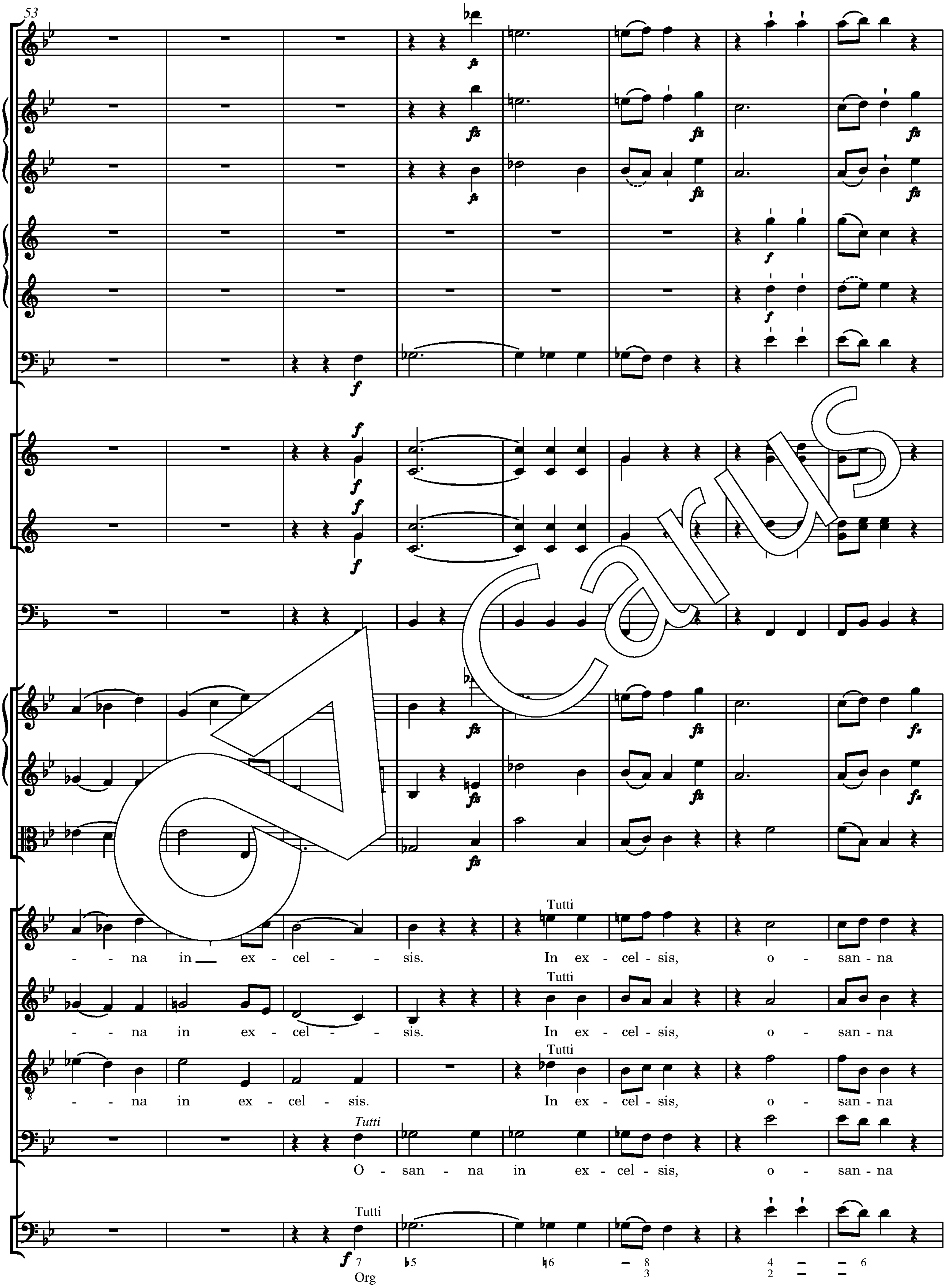
7 5 6 6 6 6 5 4 3

tasto solo

Carus


45
Solo
o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na. O - san - - - - -
Solo
o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na. O - san - -
Solo
san - - na, o - san - - na in ex - cel - - sis. O - san - -
san - - na, o - san - - na in ex - cel - - sis.

Carus


53
Tutti
- - na in ex - cel - - sis. In ex - cel - sis, o - san - na
Tutti
- - na in ex - cel - - sis. In ex - cel - sis, o - san - na
Tutti
- - na in ex - cel - sis. In ex - cel - sis, o - san - na
Tutti
O - san - na in ex - cel - sis, o - san - na
Tutti
Org

61

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

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

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

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

Carus

11. Benedictus

Molto Allegro

a 2

a 2

tasto solo

Org

∗ Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

5

Solo

p

f

fz

p

fz

p

fz

p

Vc Solo

p tasto *solo*

Carus

10

a 2

a 2

Vc/Cb

Org

7

7

Carus

14

p f f f f f p

pp Tutti Be - ne - di - ctus,

pp Tutti Be - ne - di - ctus,

pp Tutti Be - ne - di - ctus,

pp Tutti Be - ne - di - ctus,

p 6 6 4 3 f 7 7 p * p tasto *solo*

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

18

cresc.

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

Tutti

Org

Carus

23

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

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

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

Be - - - ne - di - ctus qui

unis.

tasto solo

Vc

Cb

Vc/Cb

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

28

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

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

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

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

Carus

32

Solo

p

Solo

p

Solo

p

Solo

p

I Solo

p

p

p

p

Solo

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

Solo

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

Solo

Be - - - - - ne - di - ctus qui

Solo

Be - - - - - ne - di - ctus qui

Solo
pizz.

p

tasto solo

Carus

36

coll'arco

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

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

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

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

coll'arco

Carus

40

Ob

Vl

Va

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

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

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

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

44

Vl

Va

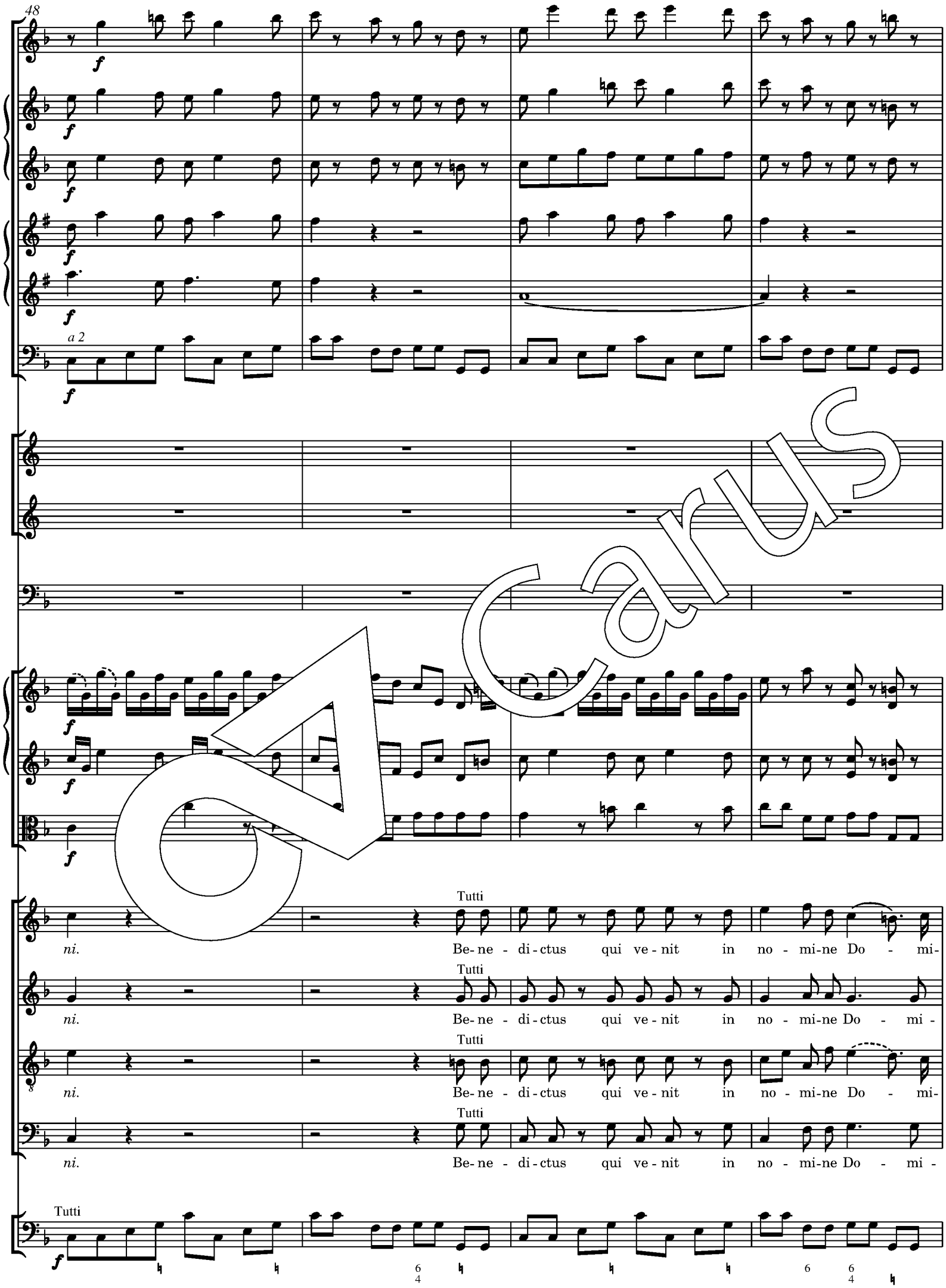
no - - - - - - - - - - - - mi-ne Do - mi-

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

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

no - - - - - - - - - - - - mi-ne Do - mi-

Carus


48
a 2
Tutti
ni.
Be-ne - di-ctus qui ve-nit in no - mi-ne Do - mi-
Tutti
ni.
Be-ne - di-ctus qui ve-nit in no - mi-ne Do - mi -
Tutti
ni.
Be-ne - di-ctus qui ve-nit in no - mi-ne Do - mi-
Tutti
ni.
Be-ne - di-ctus qui ve-nit in no - mi-ne Do - mi -
Tutti

Carus

52

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

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

ni.

ni.

Vc Tutti Vc/Cb

Carus

fz

fz

tr

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

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

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

Carus

61

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

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

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

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

Carus

65

a 2

f

a 2

f

ni.

ni.

ni.

Do - mi-ni.

Solo

p

tasto *solo*

Carus

69

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

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

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

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

Org

Carus

74

- - mi - ni.
Be - - ne - di - ctus qui ve - nit in
- - mi - ni.
Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui
- - mi - ni.
Be - ne - di - ctus qui
- - mi - ni.
Be - ne - di - ctus qui

unis.

Carus

80

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

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

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

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

unis.

Carus

84

Solo

Solo

Solo

I Solo

Solo

Be - - - - - ne - di - ctus qui

Solo

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

Solo

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

Solo

Be - - - - - ne - di - ctus qui

pizz. Solo

Carus

88

Solo

p

coll'arco

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

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

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

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

coll'arco

Carus

93

Vl

Va

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

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

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

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

97

- - - - - - - - - - - - - - - - - - mi-ne Do - mi-

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

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

- - mi - ne Do - - - - - - - - - - - - - - - mi-

Carus

102

a 2

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

106 **Allegro**

a 2

a 2

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

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

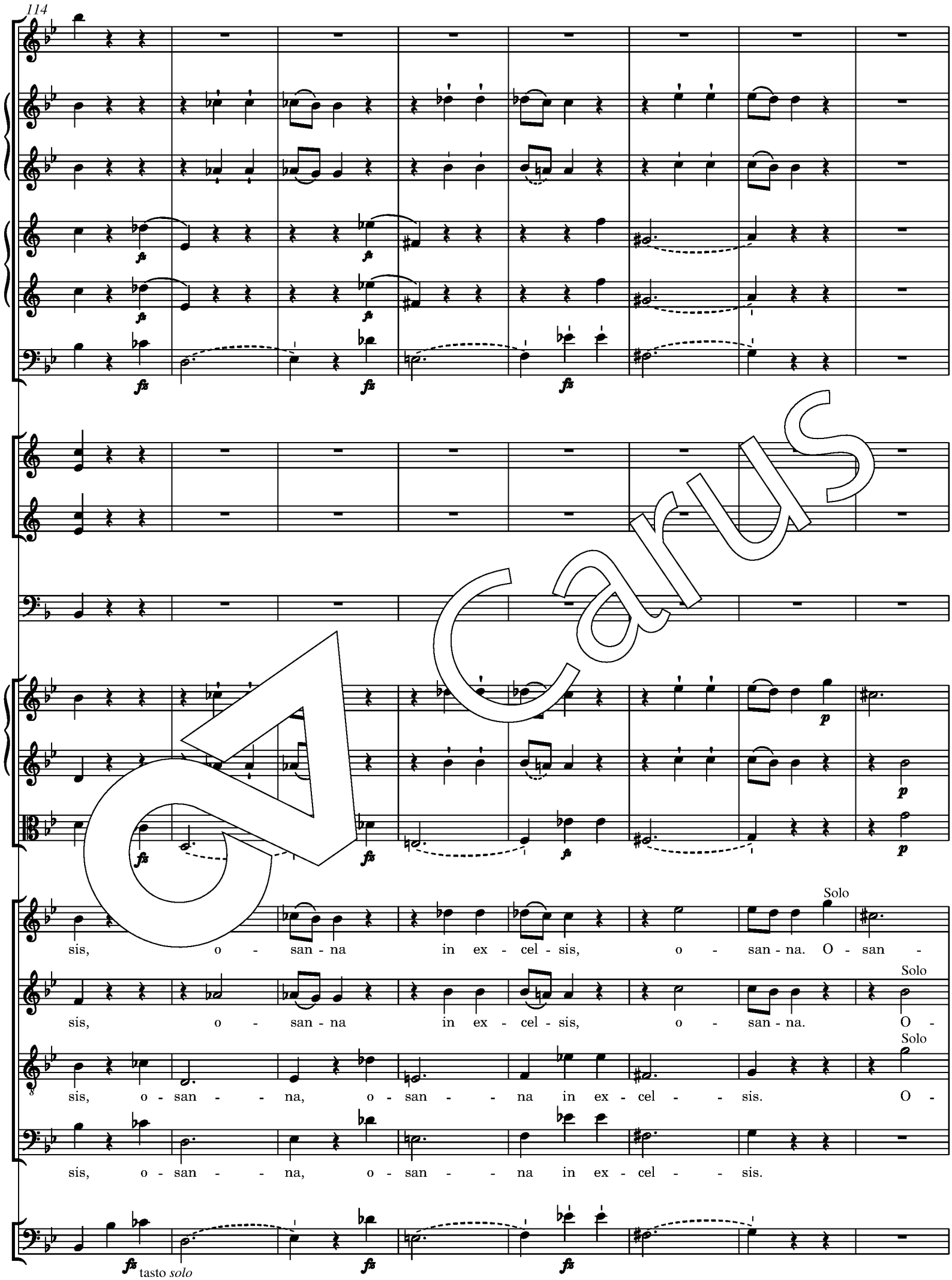
ni. O - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, ex - cel -

ni. O - san - na in ex - cel -

tasto solo

*, ** Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

Carus


114
Solo
sis, o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na. O - san -
Solo
sis, o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na. O -
Solo
sis, o - san - - na, o - san - - na in ex - cel - - sis. O -
sis, o - san - - na, o - san - - na in ex - cel - - sis.
tasto solo

Carus

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

Org

Carus

131

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

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

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

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

Carus

Agnus Dei

12. Agnus Dei

Adagio

Solo

Solo

I Solo

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.
stacc.

5 6 2 6 8/6 6/4 5/3 7 5/3 6/4 7/5

Carus

6

p

coll'arco

Solo

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

Solo

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

Solo

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

Solo

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

Carus

11

p

p

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

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

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

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

Carus

16

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

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

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

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

Carus

21

I *solo*

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

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

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

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

Carus

26

p

p

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

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

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

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

7 6 6 ♭6 ♭5 ♭6
3 ♭5

Carus

31

fz p fz p fz p fz p

I Solo

no - - - - bis. A - - gnus De - i, qui

no - - - - bis. A - - gnus De - i, qui

no - - - - bis. A - - gnus De - i, qui

no - - - - bis. A - - gnus De - i, qui

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

36

p

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

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

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

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

Carus

40

coll'arco

coll'arco

ca - - - - ta mun - - - - - - di.

ca - - - - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di.

ca - - - - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di.

ca - - - - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di.

coll'arco

tasto *solo*

Carus

44 **Allegro con spirito**

Tutti
Do - na no - bis,

Tutti
Do - na no - bis,

Tutti
Do - na no - bis,

Tutti
Do - na no - bis,

Carus

52

a 2

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

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

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

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

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

Carus

59

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

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

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

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

Carus

65

fz

fz

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

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

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

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

9 5 6 5 2 6 2 6

* Siehe Kritischer Bericht / *See the Critical Report*

71

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

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

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

pa - cem, pa - - - - - - - - - cem, pa -

Carus

77

pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - - - cem,

- - - - - - - - - - cem,

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

- - - - - - cem, pa - - - cem,

Carus

83

a 2

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

do - na no - bis pa - - - - - -

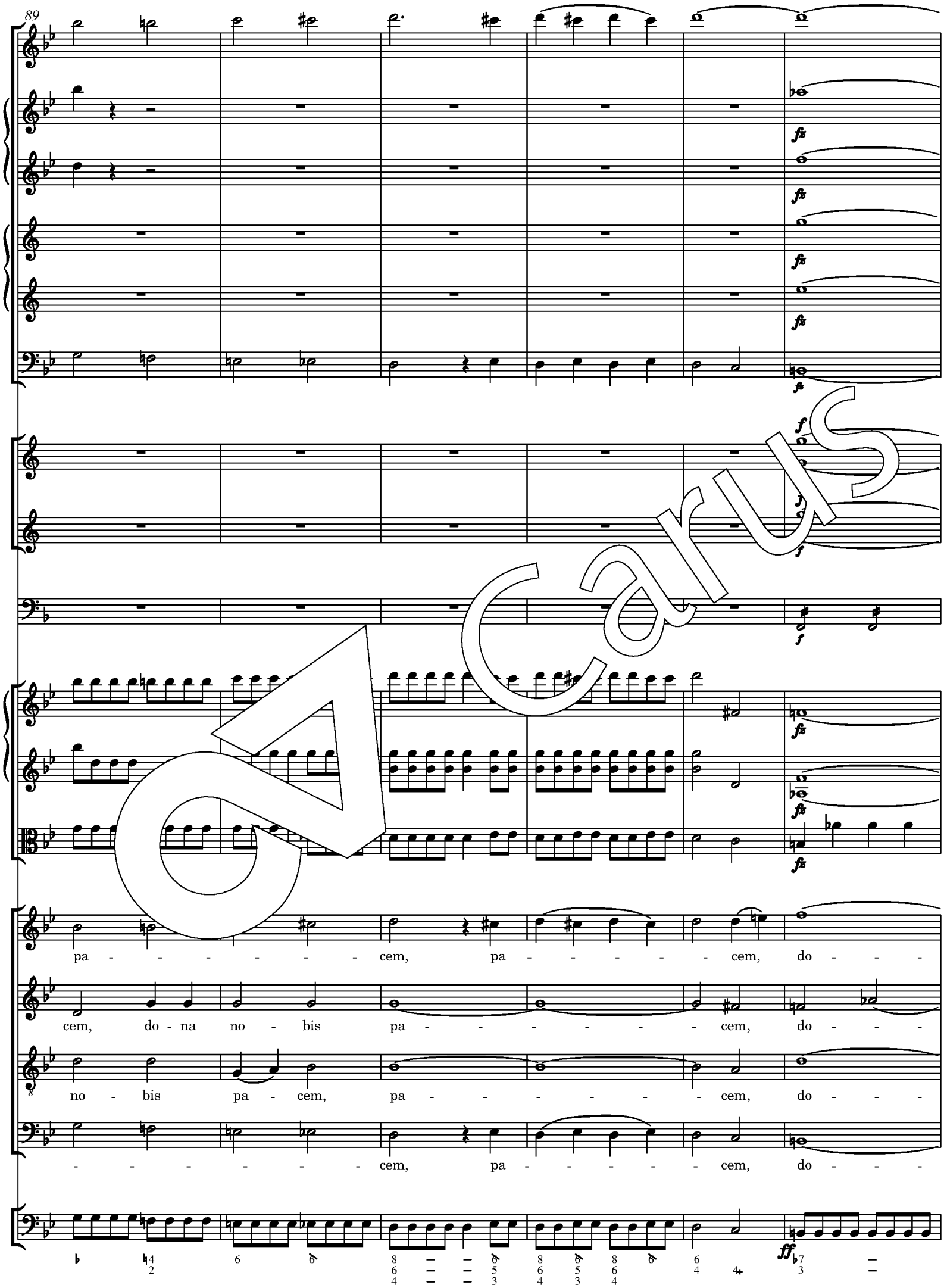
do - na no - bis pa - cem, do - na

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

Vc

Cb

Carus


89
pa - - - - - - - cem, pa - - - - - - cem, do - - -
cem, do - na no - bis pa - - - - - - - cem, do - - -
no - bis pa - cem, pa - - - - - - - cem, do - - -
- - - - - - - cem, pa - - - - - - cem, do - - -

Carus

95

a 2

a 2

- - na no - bis pa - cem,_ pa - - - - - - - -

- - na no - - - - bis__ pa - - - - - - - -

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

- - na no - - - bis pa - - - - - - - -

Carus

101

Solo

Solo

I Solo

cem, pa - - - - cem,

cem, pa - - - - cem,

cem, pa - - - - cem,

cem, pa - - - - cem,

Vc

tasto solo

Carus

108

a 2

do - na

do - na

do - na no - bis

do - na no - bis

Vc/Cb

Org

6

* Sic

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

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

Carus

120

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

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

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

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

Carus

126

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

- - cem, pa - - - - - - - - - cem, do - na

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

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

Carus

132

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

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

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

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

Carus

138

pa - - - - cem, pa - - - - - cem, pa - - - - - cem,

pa - - - - cem, pa - - - - - cem, pa - - - - - cem,

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

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

Carus

144

a 2

ff

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

7 2 6 6 4 3

Carus

151

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

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

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

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

7 10 6 5 7 6

Carus

157

fz fz fz fz fz fz

- - - - cem, pa - - - - - - - cem, do - na

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

- - - - cem, pa - - cem, pa - - - cem,

- - - - cem, pa - - - - - - - cem, do - na

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

Carus

163

fz fz fz fz

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

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

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

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

5 6 5 6 5 ♭7 9 6 4 3 9 5 9 5
3 4 3 4 3

Carus

169

Solo

Solo

Solo

Solo

Soli

Soli

pa - - - - cem.

pa - - - - cem.

pa - - - - cem.

Solo

Do - na

- - - - cem.

Solo

Do - na

6 6 5 tasto *solo*
4 3

Carus

175

Solo

p

Solo

p

I Solo

p

p

p

Pa - cem, pa - cem, do - - na no - -

Solo

Pa - cem, pa - cem,

no - bis,

no - bis,

Vc

p

Carus

183

p

p

p Tutti

bis pa - - - - cem, pa - cem. Do - - - - - na

p Tutti

do - na no - bis pa - cem. Do - - - - - na

p Tutti

do - na _ no - bis _ pa - cem. Do - - - - - na

do - na no - bis pa - cem.

Vc/Cb

p

191

a 2

Tutti

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

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

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

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

senza Org

pleno Org

* Sic

198

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

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

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

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

unis.

Carus

205

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

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

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

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

Finis Laus Deo

Carus

Kritischer Bericht

Die *Harmoniemesse* erschien in der vom Joseph Haydn-Institut in Köln betreuten Gesamtausgabe der Werke Haydns 1966 im Band XXIII,5 und 1967 als Bärenreiter-Taschenpartitur 97 (GA).[1] Der Kritische Bericht zu Band XXIII,5 der Haydn-Gesamtausgabe erschien ebenfalls 1967.[2] Die wichtigsten Quellen des Werkes sind im getrennten Kritischen Bericht und im Hoboken-Verzeichnis nachgewiesen.[3]

I. Die Quellen

Die Quellen der hier vorgelegten Edition sind die autographe Partitur des Werkes, heute in der Bibliothèque du Conservatoire de Musique in Paris (**A**, **A'**), das von Haydn bei der Uraufführung des Werkes benutzte Aufführungsmaterial, heute in Eisenstadt (**B**) und der 1808 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienene Erstdruck der Partitur (**C**, Exemplar der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt/Main). Diese Quellen standen dem Herausgeber in Form von Mikrofilmen, bzw. Fotokopien zur Verfügung.

A, **A'**: Partitur-Autograph, Paris, Bibliothèque nationale de France (ursprünglich Bibliothèque du Conservatoire de Musique), Signaturen *Ms. 134* (**A**) und *135* (**A'**).
Das Autograph hat zwei Teile, die eigentliche Partitur und eine Teilpartitur für Hörner, Trompeten und Pauken, die auf dem 14-zeiligen, querformatigen Notenpapier (etwa 33 x 23 cm) keinen Platz mehr finden konnten. Die Partitur hat 14 Lagen von je vier Blättern (8 Seiten); da von der letzten Lage nur das erste Blatt vorderseitig beschrieben ist, umfasst sie 105 beschriebene Seiten. Ihr ist ein einzelnes Titelblatt v[on] 16-zeiligem Notenpapier mit dem autographen Titel „Missa", dem [Si]egel von Haydns Schüler „S[igimund] N[eukomm]", dem Stempel [des] Autographensammlers Charles Théodore M[alherbe] und demjenigen der Bibliothèque du Conservatoire de M[usique] vorangestellt. H[aydn] hatte die Partitur, wie Johann Elßler n[otiert]e, „[Fürst Nikolaus] Comm geschenkt d[en] 16[t] Feb. 809".[4] Sie kam später in [den Besitz von] Malherbe und durch ihn an den jetzigen Aufbewah[rungsort]. In die[ser] rne Blattzählung ist das Titelblatt als 1 einbezo[gen], die Part[itur] nn als 2–54. Über dem Beginn der Partit[ur] hat das eröffnende [Kyrie] mine Domini", das wie auch das ab[schließende] Laus Deo" [der] Edition wiedergegeben wird, [ist] scheppe[r] n 1802".

Die Anlag[e] der Partitur ist folgende, [wobei] blatt nicht mitgezählt wird: 1r–6r *Kyri*[e] v „Gloria in e[xcelsis]"; 10r–15v „Gratias"; 15v–20r „Quoniam"; 20r–24v „Credo [in] n Deum"; 25r–27v „Et incarnatus"; 28r–32[r] r „Et vitam"; 35v–37v *Sanctus*; 38r–44v *Benedi*[ctus] *gnus Dei*.; 47r–53r „Dona nobis".
Autographe Taktzahlen stehen am Ende von *Kyrie* (130), „Gloria in excelsis" (70), „Gratias" (178), „Quoniam" (93), „Credo in unum Deum" (79), „Et incarnatus" (61) und „Dona nobis" (168).

Zu Beginn des *Kyrie* bezeichnet Haydn die Systeme von oben nach unten in folgender Weise:

Clarini 1 [gemeint: Klarinetten] / *2d*	*Sopr*[ano]
Oboe 1 / *2d*	*Alto*
Flau[to]	*Tenor*[e]
Fagotto	*Basso*
Violino 1 / *2do*	[das unterste System, der Instrumentalbass, ist nicht bezeichnet.]
Viole	

Mehrfach sind Korrekturen festzustellen. Im „Gratias" sind die Takte 76–78 anstelle eines einzigen ausgestrichenen Taktes nachgetragen. In den Takten 171–194 des „Gratias" steht die Violoncellostimme im untersten System; die vereinfachte Fassung für Orgel und Kontrabass ist auf zusätzlich gezogenen Linien darunter geschrieben. Das *Agnus Dei* hatte zunächst einen eigenen Schlusstakt mit Fermate (nach T. 43), der dann ausgestrichen und die strukturelle Verbindung zum „Dona nobis pacem" hergestellt wurde. Im *Agnus Dei* weisen die Anmerkungen „NB Tymp", bzw. nur „Tymp" bei den Takten 36, 49 und 146 darauf hin, dass Haydn aus dieser Partitur dirigiert hat.

Auf S. 43v. notiert Haydn bei der Wiederholung des „Osanna" die Holzbläser nur bis zu T. 109; in T. 109 fehlen bereits die Klarinetten und Fagotte. Es scheint so, als wolle Haydn sich das Abschreiben erleichtern. Auf Seite 44r notiert er dann wieder alle Stimmen. In den Stimmen für die Erstaufführung (**B**) wie im Erstdruck der Partitur (**C**) sind aber für Flöte, Oboen und Klarinetten in T. 110–113 Pausen angegeben, für die Fagotte in T. 109–113. Sollen die Holzbläser hier tatsächlich schweigen?

Die Teilpartitur besteht aus zwei ineinanderl[iegenden] Doppelblättern von 16-zeiligem, querformatigem N[otenpapier] (etwa 32 x 23 cm) ohne Blatt- oder Seitenzählung, von den sieben Seiten beschrieben sind. Zu Beginn bezeichnet H[aydn] drei Sy[steme] mit *2 Clarini in B fa*, *Tympano* und *2 Corni in fa*. B[ei] System Pauken zeichnet er ein b vor und notiert die Stimme klingend. Bei [Kyrie]ng: In der Stimme (**B**) mit der Aufschrift *Timp[ano] in b fa* [fehlt] das Vorzeichen nur in den ersten beiden [Ta]kten des *Kyrie* angegeben. Im Erstdruck (**C**) ist *Timpani in B.* ang[egeben]; das Vorzeichen fehlt, und es werden die Töne *B* und *F* no[tiert]. Die Ha[ydn]-Gesamtausgabe notiert wie die hier vorgelegte Edition k[lingend] mit ♭. Auf jedem Blatt der Teilpartitur stehen fünf Ak[kol]laden. Vom „Gratias" an (S. 2, zweite Akkolade) lässt Haydn das Sy[stem] der Hörner leer, wenn sie mit den Trompeten parallel laufen.

Die Notenschrift ist im allgemeinen gut lesbar. Bei Tonwiederholungen bedient er sich der üblichen Abkürzungen. Die Parallelführung von Violine II mit Violine I wird durch Schrägstriche, die von Fagott mit Orgel und Viola mit Orgel durch „col Basso" angezeigt.[5] Bei Ganztaktpausen bleiben die Systeme leer. In den Singstimmen unterlegt Haydn den Text bei gleicher Artikulation meist nur in der jeweils obersten Stimme, so dass manchmal in einer nicht textierten Stimme eine Note fehlt.

Im untersten System, *Organo*, weist der F4-Schlüssel auf die Beteiligung von Orgel, Violoncello und Basso hin, der C4-Schlüssel auf das Pausieren des Basso und ein höherer Schlüssel auf die Orgel allein hin; dies wird durch die Stimmen im Aufführungsmaterial (**B**) bestätigt. Im Erstdruck (**C**) werden zumeist Besetzungsangaben hinzugefügt.

Unklarheiten ergeben sich zum einen bei den dynamischen Angaben, da stellenweise nicht zwischen forte, geschrieben *f*:, und sforzato, geschrieben *fz*, unterschieden werden kann. Zudem stehen öfters *f*: und *fz* in verschiedenen Stimmen übereinander. Zum anderen sind die Position von Bindebögen und der Geltungsbereich von Staccatoangaben oft unklar. Vor allem bei letzteren gibt Haydn offenkundig mehr-

---

1 *Joseph Haydn, Werke, Reihe XXIII, Bd. 5, Messe Nr. 12*, hrsg. von Friedrich Lippmann, München-Duisburg 1966. *Joseph Haydn, „Harmoniemesse" 1802*, hrsg. von Friedrich Lippmann, Bärenreiter-Taschenpartitur 97, Kassel etc. 1967.
2 Friedrich Lippmann, *Joseph Haydn – Messe Nr. 12 „Harmoniemesse" 1802*, Kritischer Bericht, München-Duisburg 1967.
3 Antony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 2, Mainz 1971, S. 108–111. Nachweise des Erstdrucks bei: *RISM A/I/4 – Einzeldrucke vor 1800*, Kassel etc 1974, S. 144: H 2502.
4 Kritischer Bericht (wie Anm. 2), S. 9.
5 Kritischer Bericht (wie Anm. 2), S. 17.

fach nur Andeutungen, die in den Stimmen (**B**) und im Erstdruck (**C**) in unterschiedlicher Weise übernommen oder erweitert wurden; stellenweise sind sie Sinn eines *simile* weiterzuführen. Im Erstdruck (s. unten) werden diese Andeutungen oft ergänzt, mehrfach wird aber auch eine abweichende Artikulation vorgeschlagen.

B: Stimmensatz, Fürstlich Esterházy'sches Musikarchiv, Esterházy-Privatstiftung, Eisenstadt, Signatur *Nr. 114* (fol. 13 No. 110).
Das von Johann Elßler, der im Sommer 1802 zusammen mit Haydn in Eisenstadt war und die Aufführung des Werkes vorbereitete, geschriebene Aufführungsmaterial umfasst insgesamt 36 hochformatige Stimmen: Soprano I (= solo), Alto I, Tenore I, Basso I, 4 Soprano II (= in ripieno), 4 Alto II, 3 Tenore II, 3 Basso II, 2 Violine I, 2 Violine II, Viola, Violoncello, Violone, Flauto, Oboe I, Oboe II, Clarinetto I, Clarinetto II, Fagotto I, Fagotto II, Cor I, Cor II, Clarino I, Clarino II, Timpani, Organo. Der Titel auf dem Umschlag lautet: *Anno 1802.* | *Missa in B.* | *a* | *4. Vocce Conc*[ti]*.* | *2. Violini.* | *Viola* | *Flauto.* | *2. Oboi.* | *2. Clarinetti.* | *2. Fagotti.* | *2. Corni.* | *2. Clarini,* | *Tympano* | *Violoncelli e Basso* | *con* | *Organo.* | *Del Sig*[re] *Gius: Haydn*.

Im *Gloria* sind drei Striche eingetragen: T. 102–108, T. 130–131 (in T. 132 wird „-genite" statt „Christe" textiert) und T. 149. Im *Credo* lautet die Satzbezeichnung durchweg „Et in Carnatus est". In den Stimmen finden sich einzelne autographe Eintragungen Haydns; dadurch wird ihr Gewicht als eine der Partitur nahezu gleichgewichtige Quelle verdeutlicht.

Von den Eisenstädter Stimmen sind zwei weitere, in dieser Edition nicht berücksichtigte Stimmenabschriften direkt abhängig, Praha, Národní Museum v Praze, Hudebni Oddelení (Prag, Nationalmuseum, Musikabteilung), vormals Lobkowitz-Archiv, Signatur *XA c5*, und Wien, Hofmusikkapelle, Signatur *Jos. Haydn N*[o] *10*.[6] Der Wiener Stimmensatz, offenbar der ältere, hat auch zwei Trom[pe]te-Stimmen, die mit dem Tutti-Alt und Tutti-Tenor übereinst[imm]en und die Wiener Aufführungstradition dokumentieren. M[it] [di]e Klanggestalt der Messe nicht gänzlich übergehen l[ässt].

C: Erstdruck
Der 1808 bei Breitkopf u[nd] H[ärtel] in Leipzig ersch[ienene] Erstdruck hat den Titel *Messe* | *à 4* [...] *gnement d*[e] [...]*lons, Viola et Basse, Flute, 2 Ha*[...]*sons,* [...]*, 2 Trompettes, Timpales et* [...] *composée p*[ar] [...]*lo VI.* | *Partition.* | *Au Maga*[sin] [de] *Musique de Br*[eit]*kop*[f] [...]*eipsic.* | *pr. 4 Thaler.*
Er umfasst 128 [...]rmatige Seiten [mit] [...]eizehn Systemen in *Kyrie* und *Gloria* (S. 2[...] [...]ie „Et inca[rnatus]" und „Et resurrexit" (S. 58–81), vierzehn Syst[emen] [...]7), *Sanctus* und *Benedictus* (S. 82–104) sowie „D[...] [...]0–126) und zwölf Systemen im *Agnus Dei*. Auf S. 127–128 (mit 14 Systemen) stehen Trompeten und Pauken zu *Kyrie*, *Gloria*, „Et incarnatus" und „Et resurrexit", die dort fehlen. In den anderen Sätzen sind Trompeten und Hörner in einem System zusammengefasst. In der Partitur stehen die Streicher zuoberst. Haydn hat bei der Drucklegung nicht mitgewirkt. Die Revision hat offenbar August Eberhard Müller (1767–1817) vorgenommen, der als Fachberater des Verlags Breitkopf & Härtel die geplanten Gesamtausgaben der Werke von Haydn und Mozart betreute. Die Vortragsangaben ergänzen oft die unvollständigen Angaben in der autographen Partitur, weichen aber auch oft in bezeichnender Weise ab.

II. Zur Edition

Diese Basis kann für eine Edition, die nicht den Anspruch erhebt, eine historisch-kritische zu sein, sondern einen verlässlichen Notentext bieten will, als ausreichend angesehen werden. Ausgangspunkt bei der Erstellung des Textes ist **A**, das mit **B** und mit **C** – in dieser Abstufung – verglichen wurde. Allerdings sind **A** und **B** nicht nach kritischen Richtlinien, sondern für den praktischen Gebrauch eingerichtet, bei dem ein mündlicher Hinweis des Komponisten und Dirigenten die Aufzeichnung ergänzte. Müller richtet **C** zwar sorgfältig, aber oft nach eigenen Gesichtspunkten ein. Die daraus entstehenden Probleme lassen sich nicht schematisch auflösen, so dass Unstimmigkeiten unvermeidbar sind. Dabei versucht der Herausgeber im Sinn dieser Edition pragmatische Lösungen anzubieten. Aus **C** werden dabei ohne Nachweis Bögen übernommen, die in **A** und **B** offensichtlich nur fehlen und aus dem Zusammenhang heraus ergänzt werden müssten, in **C** aber vorhanden sind. Das gleiche gilt für Staccatoangaben. In **C** werden durchweg Keile verwendet; Punkte stehen nur unter einem zusätzlichen Bogen. In **A** und **B** werden Punkte und Keile verwendet, ohne dass ein Bedeut[ungs]unterschied zu erkennen ist. Bögen oder Staccatoangaben, die [...]über den Quellenbefund hinaus ergänzt werden, erscheinen gestrich[en] [...]bzw. in Klammern, dynamische Angaben und Vorzeichen, die [...]ch de[n] [...] Regeln fehlen, im Kleinstich. Vorzeichen, die nach d[en] [...]heutigen Regel[n] überflüssig sind, werden ohne Nachweis [...]eggelasse[n]. Im Gener[al]ass werden die in den Quellen gebote[n]en An[...]en beibe[h]alten. „Org" steht in der Regel als Aufhebung [...] „tasto s[olo]"; ansta[tt] von „tasto solo" wird auch „unis(ono)" verw[en]det. Die A[n]gaben „T(utti)" und „S(olo)" verweisen in der R[egel] auf den [...]nsatz. Vom Herausgeber ergänzte Beispielen wie B[e]zeichnungsangaben (Solo, I oder II, Vc etc.) oder Spielanweisungen (tasto solo etc.) sind durch kursive Schrift kenntlich gemacht.

Der Messetext w[ur]de der heute liturgisch verbindlichen angepasst,[7] wobei jedoch alte Schreibweisen wie „coelum", „cuius" und „Iesus" nicht übernommen werden. Abweichungen in der Interpunktion ergeben sich vor allem in den beiden Fugen aus der musikalischen Struktur.

III Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Cb = Contrabbasso, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Ctr = Clarino, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, Org = Organo, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino, Vne = Violone.

Zitierweise: Takt – Stimmensigle – Zeichen im betr. Takt (Note oder Pause) – Quelle – Lesart.
Bei den Singstimmen stimmen Solo- und Ripienostimme überein, abgesehen von wenigen Unterschieden bei der Bogensetzung (hierzu s. oben); mit der Stimmabkürzung ohne weitere Differenzierung (I, II) ist der übereinstimmende Befund gemeint; sonst gilt: I = Solostimme, II = Ripienostimme . Bei transponierenden Instrumenten wird stets die klingende Tonhöhe angegeben.

Kyrie

1 Kyrie

1, 5	alle 1	**C**: durchweg *ff*
3	Vl II	**A**, **B**: kein Decrescendo; **A**: Punkt nach f^1 fehlt
7	Clt I 1	**C**: b^1 statt d^2
8	Fg 3–5	**C**: Bogen
8	Bc 1–6	**C**: Bogen über Stacc.
9	Ob I/II, Clt I 2–4	**C**: kein Portatobogen
10	Fg I 3–5	**A**, **C**: kein Bogen
10, 11	Fl	**A**, **B**: T. 10.4–6, T. 11.3–5 kein Bogen über Stacc.
11	Va 2–4	**C**: Bogen statt Stacc.
14	alle außer Cor, Ctr 1	**C**: kein Stacc.
17	Vl I/II 1–6	**C**: kein Stacc.

[6] Kritischer Bericht (wie Anm. 2), S. 12.
[7] Vgl. beispielsweise *Graduale Triplex*, Rom, Tournai 1984.

17	Bc 1	**A**: zuerst *f*, dann Zusatz: „NB fortissimo“
18	alle außer Cor, Ctr, Timp.	**C**: Akzente statt Decrescendogabeln
20	Vl I/II, Va 1, 3, 5	**C**: kein Stacc.
22	Vl I/II 4–6	**C**: Bogen
22	Va	**C**: 1–2, 4–5 Bogen, 3, 6 Stacc.
26	Vl I 6–8	**A**, **B**: keine Artikulationsangabe; **C**: Bogen
26	Vl II 6–8	**C**: Bogen statt Stacc. und Bogen
26	B 1–3	**C**: Silbenverteilung „le-i-son“ und kein Bogen 1–2
27	Va	„Cresc.“ nur in **C**
27/28	Cor I/II	**C**: Haltebögen; **B**: Haltebogen nur bei Cor I
27, 28	Fl 3–5	**C**: Portatobogen
31	Bc 4	**C**: *g*
32	Ob I/II 1–2	**A**, **B**, **C**: Viertel g^2 bzw h^1; Notentext der Edition vom Herausgeber an Vl I in Übereinstimmung mit der Haydn-Gesamtausgabe **(= GA)** angeglichen
32	Clt I/II 1–2	**A**, **B**, **C**: Viertel g^2 bzw. d^2. Notentext der Edition vom Herausgeber an Vl I/Ob I und Vl II/Va in Übereinstimmung mit **GA** angeglichen
34	Clt I/II 1–2	**A**, **B**, **C**: Viertel f^2 bzw. c^2 (im benutzten Exemplar von **C** Clt I handschriftlich in Achtel f^2-e^2 korrigiert. Notentext der Edition vom Herausgeber an Vl I und Va in Übereinstimmung mit GA angeglichen
38	Vl II 1	**C**: b^1
39	Ob I/II 1–4	**C**: Bogen 2–4
39/40	Fl	**C**: kein Haltebogen
40	Clt I 1–2 / C	kein Bogen.
43	Ob I 1–2	**C**: zwei Viertel
43	Va 1–2	**A**, **B**, **C**: Viertel-Achtel; die in GA vorgenommene Angleichung an Bc ist zwar naheliegend, aber nicht zwingend.
44	A 1–3	**C**: Bogen
44	Bc 11	**A**, **B**: Bezifferung schräger Strich, die Vorwegnahme des folgenden Klangs anzeigend
47	S 1–2	**B**, **C**: zwei Achtel
51	Fg 1	**C**: Einsatz Fg II bereits hier
53	B 3–4	**C**: Achtelpause und zwei Sechzehntel
54	Bc 1	**A**: „Tutti ma po“; **B**: „ma p“; **C**: „Bassi“
54, 55	Fg I/II	**C**: Bögen T. 54.3–9 und T. 55.1–12
58–60	Vl I 3–5	**C**: je ein Sechzehntel und zwei Zweiunddreissigstel
59	Fl, Ob I/II 6	**C**: Pause fehlt
60	T 6	Die in **GA** vorgenommene [illegible]rung in Angleichu[illegible]an Ob I ist zwar naheliegend, aber auch möglich[illegible]ie Alteration allein der[illegible]n Schicht zuzuweis[illegible]
61	Vl I 5–6, 7–8	**C**: Bögen
61	Vl II 4–7	**C**: Bögen 4[illegible]
64	Clt I 3	**C**: Acht[illegible]pause
68	Clt I/II	**C**: ke[illegible] Bogen
72/73	Ob I/II	**C**: jeweils [illegible]ebogen T. 72
74	Fg 2–4	
74–76	Vl I 2–[illegible]	
74–76	Vl II	[illegible] jeweil[illegible]owie T. 75.2–5
74, 75	Va	**C**: jeweils [illegible]
86	Bc	**C**: Bezifferung $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{3}$ [illegible] b^1
91	C[illegible]	**C**: drei Achte[illegible]
91/92	C[illegible]	**C**: taktüberg[illegible] Haltebögen
91	Vl[illegible]	6 **C**: Portatob[illegible]
91	Bc 2	**C**: Portat[illegible]
94	Fg 2	[illegible]on bei 1
96	Va 1	[illegible]n hier; die in GA vorgenommene Angleig und Bc ist naheliegend.
111/112	**Fl**, Ob I	**B**: in Fl-Stimme auf Überklebung als Solo aufgezeichnet, das in 113 bruchlos fortgesetzt wird, aber auch in Ob I-Stimme enthalten; **C**: insgesamt nur als Fl-Solo ausgewiesen.
112/113	Fl	**A**: zwei Viertelpausen – Achtelpause – Sechzehntel b^1-c^2 [ab hier T. 113] d^2-f^2 (dann wie Edition)
113	S, A, T, B	**B**: S Artikulation „le-i-(son)“, A, T „lei-(son)“, B „lei-son“; **C**: alle „le-i-(son)“, dabei in B „-son“ auf T. 114.1 gelegt
115	Clt I/II	**C**: I und II vertauscht
117	Fl, Ob I/II 1–3	fehlt in **A** nach Seitenwechsel (Flüchtigkeitsfehler), in **B** und **C** vorhanden.
121	Fg, Vl I/II, Va, Bc	Triolenangabe so in **C**, in **A** nur in Vl I, in **B** unterschiedlich
124	Cor II, Ctr II 4	**C**: f^1
127–128	Fg I/II	**A**: keine Differenzierung; *pp* in 127 nur in **C**

Gloria

2. Gloria in excelsis Deo

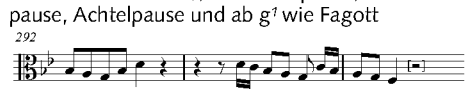
11	Ob II, Clt II	**A**, **B**: zwei Halbe mit Haltebogen; Bogen zu 12 in Ob II vorhanden, in Clt II nicht
12	Ctr I/II 3–4, 5–6	**C**: jeweils Viertel, keine Pausen
15	T 2	**C**: Halbe, Viertelpause fehlt
16	Clt I 4	**A**: kein ♮; **B**: ♮ nachgetragen
23	Vl II	**A**, **B**: kein Bogen
30	Vl I 5–6	**A**: kein Bogen
30	S 3–4	**A**: kein Bogen
30–32	Ob I	fehlt in **A**; in **B** nachgetragen mit der Bemerkung „NB dieses ist Haydns eigene Handschrift“
33	Bc	**C**: kein Schlüsselwechsel
38, 39	Vl I 1–8	**C**: jeweils mit Bogen
39	Fl 1–4, 10–15	C: mit Bögen
39/40	Vl II 4–9	**C**: jeweils Bögen
40	Fl 2–7, 9–14	**C**: mit Bögen
40	Vl I 2–7	**C**: mit Bogen
54	Fg I/II 1	**C**: B_1
56	Ob II	**C**: Halbe-Viertel-Viertelpause
56	Clt I	**C**: Halbe-Viertel-Viertelpause
56	Clt II	**A**, **B**, **C**: Halbe-Viertel-Viertelpause
56	Bc 5–6	**C**: nur Viertel c^1
58	Bc 3, 9	**C**: Bezifferung jeweils 3

3. Gratias agimus tibi

73, 74	Bc 1	**C**: Bezifferung jeweils 7
79, 89, 90	Va, Bc	**A**: keine Bögen; **B**: in Vc Bö[illegible]n nachgetragen; **C**: Bögen
81	Clt I 3–4	**A**, **B**: zwei Sechzehntel
89	Vl I 2	**C**: Achtelpause stat[illegible]te
167	Ob I 2	**C**: g^2
170–194	Bc	**A**: im Syst[illegible]n ist Vc un[illegible]ezifferung not[illegible], darunter die Verein[illegible]fach[illegible]r für Org u[illegible]/ne na[illegible]tragen; **C**: im Fg-Syst[illegible]sind [illegible]171 „Fag. e[illegible]ioloncello“ eingetragen, im [illegible]sten Syst[illegible]nur Org[illegible]/ne
171, 173, 175, 181–184	Bc	**C**: je[illegible]ls Stacc.
172, 174, 176	[illegible] 1–2	**C**: jewe[illegible]ein Stacc.
176	S, A 1[illegible]	[illegible]: Bögen
185	Bc 5	[illegible]zifferung $\frac{6}{5}$
193	Va 6	**C**: f^2-es^2 statt *f*-*es*
208	Bc	**C**: Bezifferung $\frac{♭7}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$
211	S[illegible]	**C**: des^2
215	[illegible]1	**C**: Bezifferung 6
228	[illegible]l 2	**A**, **C**: h^1 (mit ♮); **B**: in T I ♮ radiert, in T II ♮. Die GA schlägt d^2 vor, was hier – wenn auch zögernd – übernommen wird. In der „für den Praktischen Gebrauch eingerichteten“ Edition von Georg Göhler (erschienen 1910 in Leipzig , Rieter-Biedermann), wird b^1 vorgeschlagen.
228	Bc 1	**C**: Bezifferung 6

4. Quoniam

250, 252	Bc 1, 3, 5–7	**C**: Bezifferung 6 6 $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{6}$ $\frac{5}{3}$
253	Clt II	**A**: Takt bleibt nach Seitenwechsel leer
254	T 6	**C**: g^1
255	Ob II 1, 2	**C**: jeweils c^2
256	Bc 2	**C**: Bezifferung 7
257/258	Fl, Vl I 5–8	**C**: Bögen
258	Ob II 4	**C**: c^2
266	Clt II 4	**C**: d^2
269	Bc 5–8	**C**: dieselbe Bezifferung wie bei 1–4
270	S 5	**C**: a^1
272	Clt II 3	**C**: a^1
275	Bc 1–3	**C**: obere Stimme Halbe es^1-Viertel d^1
275–277	Bc	**C**: T. 275.4–277.5 fehlt
278	B, Bc 6 bzw. 5	**A**: *f* statt *g*
287	Va 5	**A**: *h*
290	Vl I 1–2	**C**: zwei Viertel
292–294	Va nach 292.5	**A**: wie Notenbeispiel; **B**: von T. 292.7 an wie Fagott (in der Edition in Kleinstich); **C**: Viertelpause, in T. 293 Viertelpause, Achtelpause und ab g^1 wie Fagott



303	B 2	**C**: korrigiert in *f*
310	Ob II 7	**C**: f^2
316	Fl 1	**C**: wie Vl I/II (vier Sechzehntel ohne Bogen)
316	B 2, 3	**C**: jeweils *B*
318/319	Fl	**C**: T. 318.5–319.2 d^2-es^2-f^2
325	S, A 5, 7, 13, 15	**A**: Achtel als Variante angegeben (Halsung nach oben); **B**, **C**: nur die Achtel (6, 8, 14, 16 fehlen jeweils)

Carus

329 A, T 5, 7, 13, 15 — **A**: Achtel als Variante angegeben (Halsung nach oben); **B**, **C**: nur die Achtel (6, 8, 14, 16 fehlen jeweils)

331 Bc 5, 7 — **A**: Bezifferung fehlt; Edition folgt **B**; **C**: bei 1 und 3 jeweils Bezifferung 3.

Credo

5. Credo in unum Deum

2 Bc 8 — **C**: Bezifferung 6

3 Bc — **C**: zusätzliche Bezifferung bei 2 $\frac{6}{5}$, bei 3 3 und bei 8 6

5 Bc — **C**: zusätzliche Bezifferung bei 1 3, bei 3 6, bei 5 3 und bei 8 $\frac{6}{4}$

10 T 5 — **C**: b^1

11 Bc 7, 8 — **C**: Bezifferung 6 5

12 Ob II 2 — **C**: g^2

12 Bc 1, 3 — **C**: Bezifferung $\frac{9}{4}$, $\frac{8}{3}$

13 Bc 14 — **B** (Org, Vc): c^1

13 Fg I/II, Va, Bc 14 — **C**: c^1 (Fag I/II) und c^2 (Va)

17 B 2 — **A**: zwei Achtel; **B**: in B I entsprechende Korrektur sichtbar

20 Ob II 7 — **C**: b^1

20 Bc — **C**: eigene Bezifferung, bei 1–4 $\frac{5}{3}$ $\frac{8}{6}$ $\frac{6}{3}$ 5, bei 6–8 $\frac{6}{3}$ 6 5

21 Ob II 1–2 — **C**: Achtel

24 Bc 1 — **C**: Bezifferung $\frac{6}{3}$

25 Clt II 5 — **B, C:** nur ein Viertel f^1

26 Bc 2–4 — **C**: Bezifferung ♭7, 3 6

29 Bc 4, 5 — **C**: Bezifferung $\frac{6}{♭5}$, 3

30/31 Bc — **C**: Bezifferung T. 30.7–31.8 $\frac{6}{♭5}$ – 5 – $\frac{6}{♭5}$ – 5 – 6 ♭7

32 Clt II 2 — **C**: a^1

34 Bc 1, 4, 7 — **C**: Bezifferung ♭7 6 $\frac{6}{5}$

40 Bc 7 — **A**: keine Bezifferung; **C**: Bezifferung $\frac{6}{5}$; die Edition folgt **B**

41 Bc 5 — **C**: Bezifferung $\frac{6}{5}$

42 Bc 5 — **C**: Bezifferung $\frac{7}{5}$

44 Bc 3, 5 — **C**: Bezifferung 6, $\frac{4}{♭3}$

62 A 5 — **A**: punktierte Viertel f^1 und ein Achtel b^1 ohne Textunterlegung, in B und C korrigiert

63 Bc 3 — **C**: Bezifferung 6

64 Fl, Ob I 4–5 — **C**: punktierte Achtel und Sechzehntel

71 Vl I 3 — **A**: b^1; **B**: Korrektur nach a^1; Edition f[illegible] **C**

75 Clt II 1 — **C**: b^1

78 Timp 2 — **C**: punktierte Achtelpause u[illegible]ntel *B*

6. Et incarnatus est

93 Bc 4 — **C**: Bezifferung ♭4

95 Cor I/II — **C**: Beischrift

100 Vl I 9 — **C**: c^2

103 Bc 4 — **C**: sol[illegible]. Dies übernimmt C[illegible]gleicht an T. 102 [illegible]nügen, den To[illegible]uch denjenigen [illegible]s des Tal[illegible]ns hervorgehen [illegible]en.

104 Vl II — Bogen über den g[illegible]n?) und bei 1–6 crescendogabel

110 Bc 1 — C: Bezifferung $\frac{6}{5}$

112 Ob II 5 — **B, C**: b^1 (im ben[illegible]xemplar von **C** ist die Note ausstrichen); Editi[illegible] an Vl I an

113 Bc 1, 4

114 Vl I 7 — [illegible]nden

126 Va 1 — **C**: In[illegible]en aufgelöst

131–134 Bc 1 — **C**: jeweils Achtel und Achtelpause.

134 Vl II 4 — **B**, **C**: statt Note eine Pause

135 A, T 1 — **A**: Text fehlt; **B**: Text „est", in „et" korrigiert

136 A 2 — **C**: *ces*^{1}

136 T 2–3 — **C**: *as-ces*

7. Et resurrexit

141 Bc 5 — **C**: Bezifferung $\frac{6}{5}$ ♭

142 A 5 — **A**: Viertel g^1 ohne Textunterlegung, in **B**, **C** korrigiert

143 Bc 4 — **C**: Bezifferung ♮

145 Bc 3 — **C**: Bezifferung 6

147 Ob I 1, 3 — **B**: *f* bzw. *f*♯

147 Ob II 1 — B: *ff*

149 T 6 — **C**: *b*

152 Clt I 1 — **A**: f^2

152 Va 4–7 — **C**: kein Stacc.

153 Bc 4, 5 — **C**: Bezifferung 3 $\frac{8}{6}$

155 Bc 7, 8 — **C**: Bezifferung 8 ♭7

160 Fl, Clt I/II, Cor I/II, Ctr I/II, Va, Bc 1 — **C**: *ff*

160–161 Cor I/II, Ctr I/II — **C**: taktübergreifende Haltebögen

164 B 5 — **C**: c^1

166–168 Bc — **A**, **C**: T. 166.7–168.7 jeweils nur ein System, darin **A** nur wie in der Edition Org, **C** nur wie in der Edition Vc/Cb; in **B** ist aus den Stimmen die in der Edition gebotene Differenzierung ersichtlich

167/168 Vl I/II, Va, Org — **C**: Akzente statt *f*♯

173 Bc 4, 8 — **C**: Bezifferung 6♮

176 Ob I 9 — **C**: c^3

178, 179 Bc — **C**: Bezifferung bei. T. 178.1 3, bei 5 6, bei 8 6, bei T. 179.1 3

179 S 4 — **A**, **B**, **C**: Text „et"

182 Bc — **C**: „unis" zu Taktbeginn

187 Vl II, A 3 — **A**, **B**, **C**: kein ♮; **B** (Vl II): ♮ erst vor T. 188.7. Der ♮ vor T. 187.3 wurde Georg Göhler (s. oben *Gloria*, T. 228) vorgeschlagen und von GA übernommen; offenbar sahen jedoch weder Haydn noch Elßler noch Müller einen Korrekturbedarf . Es ist durchaus vorstellbar, dass der Klang im vierten Viertel von T. 187 nicht verändert werden soll und die Hörner und Trompeten eine instrumentenspezifische Unsauberkeit intonieren.

191 Fl 1–2 — **A**, **B**: zwei Halbe b^2-a^2, zugleich Vl I [illegible]2 a^2 . Dies steht gegen den 4-3-Vorhalt in Ob I, [illegible]II, T und Bc. Es ist schwer vorstellbar, dass im dritt[illegible] Viertel des Taktes b^2 und a^2 zugleich erklingen [illegible]llen.

193, 194 Bc — **C**: Bezifferung bei T. 193.[illegible]bei T. 194.1 3

197 Fg, Vl I/II, Va, Bc — **C**: Bögen 2–4, 5[illegible]8–9; Stacc[illegible]4, 7, bei 4[illegible]7 auf Bogenende

198 T 4 — **C**: f^2

198, 199 Bc — **C**: Be[illegible]ung T. 198[illegible]7 $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{5}{3}$ [illegible]$\frac{8}{3}$; . 199.4–7 $\frac{4}{2}$ 6 $\frac{4}{2}$ 6

199/200 Ob II — **C**: Gan[illegible]ote d^2 und [illegible]enes Viertel d^2

200/201 Vl I — [illegible]: Bogen [illegible]estimmt; **B**: Bogen bis T. 201.2; **C**: Bogen bis [illegible]201.1

[illegible] Bc 1 — [illegible]zifferun[illegible]

202/203 S, A, T, B — **A**, [illegible]: Text „[illegible]specto"

209/210 Fg — **C**: ta[illegible]greifender Haltebogen

210 S, A, T, B — **A**: k[illegible]ne Textsilbe nach Seitenwechsel (Flüchtigkeitsfehler)

8. Et vitam venturi

220 Ob II 6 — **C**: es^2

220 Bc 4 — **C**: Bezifferung 4-3

223 [illegible]g, B, Bc 5 — **A**: *f* unter dem System; **B**: *f* nur in Org; **C**: keine Angabe **A**, **B**, **C**: ohne Vorzeichen. Dies übernimmt GA und bietet damit *e*. Hier wird vorgeschlagen, auf Grund der Linienführung und in Anlehnung an T. 222 trotz des vorhergehenden gis^1 und h/h^1 den Ton *es* zu wählen.

229 Clt I 4 — **A**, **C**: ♯ fehlt

232 T 1–2 — **C**: Bogen und „-men" auf 1

232 Bc 4 — **A**, **B**, **C**: Bezifferung $\frac{5}{3}$

234 Bc 2 — **C**: Bezifferung 6

235 Bc 2 — **C**: Bezifferung $\frac{7}{3}$

237 Va 3 — **B**, **C**: Viertel und Achtelpause

238 Clt I/II 1 — **A**: Note fehlt nach Seitenwechsel (Flüchtigkeitsfehler), in **B**, **C** vorhanden

240 Vl II — **C**: Bögen 1–6, 7–12

244–246 Cor I/II, Ctr I/II, Timp — **A, B, C**: Da T. 227–243 in der Teilpartitur für Cor I/II, Ctr I/II und Timp von **A**, in den Stimmen (**B**) und in der separaten Teilpartitur für Ctr und Timp in **C** (dort S. 128) irrig als „16" (statt 17) Takte Pause und T. 247–249 irrig als „4" (statt 3) Takte Pause angegeben werden, stehen diese drei Takte um einen Takt nach vorne verschoben. In **C** steht zudem in Ctr I/II ein Bogen von T. 254.1 zu 246.1. Da in **C** Cor I/II anders als Ctr I/II in der Partitur selber steht (dort S. 78), bemerkte Müller die Unstimmigkeit und korrigierte sie dadurch, dass er in dieser Stimme T. 244 (punktierte Viertel *f*, Viertel- und Achtelpause) entfernte und T. 245–246 auf 244–245 legte. In **GA** ist die Stelle korrigiert; dies wird in der Edition übernommen.

244 Bc 1 — **A**, **C**, **B** (Org, Vc): Oktave *Des-des*; **B** (Cb): nur *des*

246 Fl 1–2 — **C**: Bogen fehlt

249 Bc 3 — **C**: Bezifferung 3

252 Va 1 — **C**: punktierte Achtel *b*-Sechzehntel b^1

263 Clt I **5** — **A**: ♭ in Funktion eines ♮

265 Bc 6 — **C**: Bezifferung 6

268/269 Bc — **C**: Angabe „Cello" bei den Sechzehnteln; **B**: Cb nur die punktierten Viertel.

270 Vl I 4 — **C**: c^2 statt d^2

270 Bc 5–8 — **C**: Bezifferung 3 6 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

Sanctus

9. Sanctus

1, 7, 15, 20	S, A, T, B, Bc	Zur Frage von „Soli" und Tutti": **A**: in Bc „S[olo]" und „T[utti]"; **C**: in allen Singstimmen „Solo" und „Tutti"; aber: in **B** ist in „Tenore Concerto" der Vermerk „Solo" in T. 1 ausgestrichen, und in allen Ripienstimmen sind T. 1–5 und 15–19 enthalten. Der Befund bleibt widersprüchlich.
12	Bc 3	**C**: Bezifferung 7
23	Clt I 1–2	**C**: Bogen fehlt
24	Clt II 3	**B**, **C**: Viertelpause
25	Vl II 8	**C**: a^1
29/30	**C**: Doppelstrich	

10. Pleni sunt coeli

35, 36	Ob I	**C**: T. 35.3–36.2 Viertel b^1-b^1-a^1; **B**: in T. 36.1 b^1 nach c^2 korrigiert
36	Ob II 1, 2	**C**: Viertel b^1-a^1
42	Bc 1, 3	**C**: Bezifferung jeweils 3
43	Bc 3	**C**: Bezifferung $\frac{7}{3}$
65	Bc 3	**C**: Bezifferung $\frac{7}{3}$

Benedictus

11. Benedictus

1	Clt I/II	**A**, **B**: keine ♯-Generalvorzeichnung, sondern jeweils ein ♯ vor der betreffenden Note.
1	Vl I/II, Va, Bc 1	**A**: jeweils *p*, unter der Partitur „NB pianissimo"; **B**: in Vl I/II, Va, Vc, Vne *p* und jeweils eine (spätere?) Zufügung „pianissimo NB", in Org nur *p*; **C**: jeweils *pp*
4	Bc 6	**A**: „Org" fehlt, in **B**, **C** vorhanden
5, 6	Fl 4–6	**C**: Stacc.
5, 6	Clt I/II 6–7	**C**: Stacc, kein Bogen 5–7
7	Fl, Ob I/II 2–4	**C**: kein Bogen
7	Cor I, Ctr I 3	**C**: c^2
7	Cor II, Ctr II 2, 3	**C**: c^2
7	Timp 2	**C**: Achtelpause
12	Clt I	**C**: keine Bögen
12	Vl I 9–11	**C**: kein Bogen
13	Clt I 1	**A**: *f* erst bei 2
	Clt I 2	**A**, **B**: „Tutti"
15	Vl II 6, 8, 14	**C**: g^2, f^2, g^2
17	S, A, T, B 1	**A**: jeweils [illegible]; dies gilt offensichtlich für alle [illegible], **B**: *p* m[illegible]erer?) Zufügung „pianissimo" [illegible]alls *pp*. Es is[illegible]muten, dass „pianissimo" [illegible] auch für die beteiligte[illegible]mente gilt, bei denen [illegible]eg *p* steht, für [illegible]ch der Zusatz von T. 1 [illegible]ier gültig i[illegible]
17	Bc 8	[illegible]
26	Bc	**A**, **C**, **B** (Org[illegible]nur *G*
27	Fl	[illegible]
	C[illegible]	**C**: *ff*
27	A[illegible]	**C**: punktierte[illegible]nd zwe[illegible]chtel
27	Cl[illegible]	**A**: ♭-Vorzeic[illegible] Funktion von ♮
31	Vl [illegible]	**C**: zwei Se[illegible] statt Vorschlag und Achtel
38	Ob [illegible]	[illegible]i 3 Akzent
38	Vl I/II, [illegible]	[illegible] Va bei 2 und Bc bei 5 V-förmige Zeichen; [illegible]s Akzente
39	Bc 7	**C**: 6
44–47	A	**C**: T. 44–47.1syllabische Textierung „nomine Domini in no-"
46	Vl I/II, Va, Bc	**C**: f_2 statt fp.
48	S, A, T, B	**A**: Textsilbe fehlt nach Seitenwechsel (Flüchtigkeit); in **B** und **C** vorhanden
49	Fl 7	**C**: h^1
55	Ob II 2	**C**: zwei Achtel b^1-a^1 , kein Bogen
60	Bc 5	**C**: Bezifferung ♯
61/62	Va	**C**: kein taktübergreifender Haltebogen
62	T 5	**A**, **B**: Achtel (in **A** Korrekturstelle) ohne zusätzliche Pause; **C**: Viertel
66	Clt I 6	**A**: Note fehlt; in **B** und **C** vorhanden
67/68	Bc	**C**: T. 67.5–68.1 nicht „tasto", sondern Bezifferung $\frac{7}{5}\frac{6}{4}\frac{7}{5}\frac{6}{4}\frac{7}{5}$
68	Va, Bc 2–8	**C**: Bogen
90	Vl II 3	**C**: d^2
92	Vl I 2–7	**C**: Bogen beginnt auf 1
92	S, A, T, B	A: Textsilbe fehlt nach Seitenwechsel (Flüchtigkeit); in **B** und **C** vorhanden
96	Bc 5	**A**: Bezifferung ♭6; **B**: Bezifferung $\frac{♭6}{♭}$ (= Nachtrag); **C**: Bezifferung $\frac{♭6}{♭3}$
103	Fl 9	**C**: zwei Sechzehntel e^2-g^2
104	Bc 4, 8	**C**: Bezifferung jeweils 7
105	T 6	**C**: e^1
105	Bc 5, 7	**C**: Bezifferung $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$
107	Fl 1	**B**: e^2, korrigiert zu f^2
109	Fl, Ob I/II 1	**A**: f^2 bzw. f^1; **B**: ebenso, korrigiert zu g^2 bzw. g^1
109–113	Clt I/II, Fg I/II	**A**: leere Takte; **B**, **C**: für Clt I/II in T. 109 jeweils a^1 und zwei Viertelpausen, in T. 110–113 Pausen, für Fg I/II in T. 109–113 Pausen. Ergänzung nach *Sanctus*, T. 39–43 (in Übereinstimmung mit GA)
110–113	Fl, Ob I/II	**A**: leere Takte; **B**, **C**: Pausen. Ergänzung nach *Sanctus*, T. 40–43 (in Übereinstimmung mit GA)
111–113	Bc	**A**: keine Bezifferung; Edition folgt **B** und **C**
135	Clt II 1	**C**: ♭ in Funktion von ♮
136	Bc	**C**: „unis"

Agnus Dei

12. Agnus Dei

1	alle	**A**: „Adagio" fehlt; in **B** und **C** vorhanden
1	Clt I/II	**A**, **B**, **C**: keine Generalvorzeichnung
1	Va 3	**A**: d^1; **B**: d^1, nach e^1 korrigiert
2/3	Bc	**C**: Bezifferung T. 2.6, 3.1 $\frac{7}{5}\frac{5}{3}$
3	Vl II 1	**C**: h^1
5	Ob I 1–3	**C**: Bogen fehlt
6	Ob I/II 2–3 bzw. 1–3	**C**: Bogen fehlt
11	Vl I 1–4	**C**: Bogen
15	Fg 5	**C**: g^1
15	Vl I 11	**C**: f^2
20	Ob I 2–4	**C**: Bogen fehlt
22	Va 5–6	**C**: Achtel[illegible]nd Achtelp[illegible]e
24	Fg 3–5	**C**: Bo[illegible]en fe[illegible]
26	Bc 1	**C**: B[illegible]fferun[illegible]
30	Fg I 1–3	[illegible]gen fehlt
33	Vl II 3	**A**[illegible] **C**: b/g^1. G[illegible]tet[illegible] Hinblick auf Clt II und die Bezif[illegible]ng b/as^1; abe[illegible]der Haydn noch Elßler noch Müller b[illegible]erkten hier einen Korrekturbedarf. Man könnte fragen[illegible]llte in Anlehnung an den Akzent in T. 32 eine Dissona[illegible]emeint sein? Ein Pizzicato-Ton der Vl II wäre [illegible]doch dazu kaum ausreichend. Die Stelle bleibt fragwürd[illegible]die Edition folgt GA.

13. Dona nobis p[illegible]

44	O[illegible]l 1	**C**: d^1
44	[illegible]l 1	**C**: Oktave d^1/d^2
51	Ob I, Clt I 1	**C**: Vorschlag f^2 fehlt, stattdessen in S
	Ob I/II, Clt I 1	**C**: Vorschlagsnote hier und im Folgenden stets Viertel
55	Ob II 1	**C**: kein Vorschlag
57	Ob I, Clt I 1	**A**: nur Viertel-Vorschlag Ob I; **B**: ohne Vorschläge; **C**: nur Vorschläge Clt I und S
65/66	Vl I/II	**C**: Artikulation wie in T. 64 wird fortgesetzt
65	T 1	**A**, **B**: d^1
68, 70	Bc 3	**C**: Bezifferung jeweils $\frac{6[♮]}{4}$ 3
72–78	Vl I/II 2–4	**C**: jeweils Bögen
72	Bc 1, 3, 5, 7	**C**: Bezifferung 6 $\frac{6}{4}$ 3 6
75, 77	Vl I/II 6–8	**C**: jeweils Bögen
83	Fg I/II 3	**C**: Terz *A*/*c*
84	Bc 4	**C**: Bezifferung $\frac{6}{3}$
111	Vl II 3	**C**: d^1/d^2; dies übernimmt die Gesamtausgabe. Trotz fehlender diesbezüglicher Bezifferung ist der Quintton im Klang nicht unvorstellbar; deshalb wird in dieser Edition der Befund von **A** und **B** geboten.
117/118	Vl II	**C**: T. 117.1–118.4 wie Vl I
120	Bc	**C**: Bezifferung für den ganzen Takt $\frac{8}{5}$ 3
127	Bc 3, 5, 7	**C**: Bezifferung $\frac{♮}{4}$ 3 $\frac{♮}{4}$
130	Bc 1	**C**: Bezifferung $\frac{8}{5}\frac{6}{4}$ $\frac{}{♮}$ 2
138	Bc 1, 2	C: Bezifferung $\frac{6}{5}$ 3
143	T	**A**: Textierung fehlt nach Seitenwechsel (Flüchtigkeit); in **B** und **C** vorhanden
146/147	Fg II	**A**: wie Fg I; **B**: zuerst wie Fg I, dann von Haydn nachgetragen; **C**: kein Bogen.
148	Ob II, Clt I 1	**C**: kein Vorschlag Ob II, dafür mit Vorschlag Clt I und S
152	Ob II, Clt II 1	**C**: ohne Vorschlag
163	S, B	**C**: „no-" bei 1–3, „-bis" bei 4
175	B 1	**C**: mit Vorschlag
184	T, B	**A**: nochmals die Angabe „Solo"
185	S	**C**: Bogen 1–2, „-cem" bei 3
187–190	Cor I/II	**A**': nachgetragen
187/188	Ctr I/II	**C**: mit T. 191/192 vertauscht
189, 191	S, A, T, B	**A**: „T[utti]" von Elßler nachgetragen
203	Ctr I/II 1–2	**C**: Ganze Note b/b^1
209	A 2	**A**: zuerst f^1, zu d^1 korrigiert