

Franz
LISZT

Missa choralis

Coro SATB
ad libitum: Soli SATB, Organo

Nach dem Erstdruck von 1869 samt einem vollständigen
Faksimile der autographen Urschrift 1865
Based on the first edition of 1869, together with a complete
facsimile of the original manuscript of 1865

herausgegeben von/edited by
Thomas Kohlhase

Ausgewählte Werke vokaler Kirchenmusik, Heft 4
Selected Works of vocal sacred music, vol. 4

Partitur / Full score



Carus 40.647

VORWORT

Das vorliegende Heft ist das vierte der bislang fünfteiligen Reihe „Ausgewählte Werke vokaler Kirchenmusik“ von Franz Liszt:

- Heft 1 *Zwölf Stücke für gemischten Chor und Orgel (Orgel zum Teil ad libitum).*
Pater noster, Qui seminant in lacrimis, drei Ave Maria (B-Dur, A-Dur, D-Dur), Ave maris stella, Salve regina, Mariengarten (Quasi cedrus), Ave verum corpus, O salutaris hostia, Vater unser, Die Seligpreisungen.
CV 40.171.
- Heft 2 *Sechs Stücke für Mezzosopran oder Alt und Tasteninstrument.*
Ave Maria, Sposalizio (Ave Maria), Ave maris stella, Le Crucifix (Der Gekreuzigte), O sacrum convivium, Sancta Caecilia (Fiat cor meum immaculatum).
CV 40.172.
- Heft 3 *Via crucis (Die vierzehn Stationen des Kreuzwegs) für Soli und gemischten Chor mit Begleitung der Orgel.*
CV 40.173.
- Heft 4 *Missa choralis für Soli, gemischten Chor und Orgel (oder für Chor a cappella).*
CV 40.647.
- Heft 5 *Drei Kirchenhymnen für gemischten Chor und Orgel oder Klavier.*
Vexilla regis, Crux ave benedicta, Jesu Christe (Die fünf Wunden).
CV 40.174.

Fünf Messen hat Franz Liszt insgesamt komponiert: die Messe für Männerchor und Orgel (in zwei Fassungen von 1848 und 1869), die *Missa solemnis* zur Einweihung der Basilika in Gran für Soli, Chor und Orchester (1855), die *Missa choralis* (1865), die Ungarische Krönungsmesse für Soli, Chor und Orchester (1866/67) und das Requiem für Männerstimmen (Soli und Chor) und Orgel (Bläser und Pauken ad libitum; 1868). Dazu kommt eine reine Orgelmesse („beim Lesen der stillen Messe“ zu spielen; 1879), zu der übrigens Leoš Janáček 1901 einen Chorsatz mit dem (allerdings unvollständigen) Meßtext ergänzt hat.

Die bedeutendste und für die kirchenmusikalische Praxis am ehesten geeignete von Liszts Messen ist zweifellos die *Missa choralis* – ein liturgisch-musikalisches Reformwerk hohen Ranges und, neben Bruckners Messen, eine der wichtigsten Meßkompositionen des späten 19.Jahrhunderts. Die *Missa choralis* ist in den ersten Wochen des Jahres 1865 auf dem Monte Mario in Rom entstanden, in einer Zeit, als Liszt sich im Zusammenhang mit seiner Arbeit am Christus-Oratorium mit dem Gregorianischen Choral beschäftigte – und auf den Empfang der Niederer Weihen vorbereitete. Am 20. Februar schreibt er seinem „très honoré et très cher ami“ Baron Anton Augusz: „Depuis quelques semaines je travaille à une Messe (à Capella) que j'offrirai en hommage au Saint Père.“¹ Das Werk, das Liszt dem Papst anlässlich des 1800jährigen Jubiläums des Stuhles Petri widmen wollte, erschien 1869 bei Kahnt in Leipzig – ohne eine solche Widmung.

Die Messe ist vielleicht eines der schönsten Beispiele eines frühen cäcilianistischen Reformwerks, obwohl sich gerade jener Cäcilianismus, wie ihn Franz Xaver Haberl, „Musica sacra“ vertrat, schwer tat mit dem Werk: Nach anfänglicher Befürwortung und Aufnahme in den „Cäcilienvereinskatalog“ (1871, Nr.79) widerrief Haberl sein Urteil 1890 auf das entschiedenste.² Stilistisch stellt Liszts Messe eine

„geniale Synthese [...] aus dem Stil der Gregorianischen Melodien, der A-cappella-Meister und den modernen Ausdrucksmitteln“ dar (Sambeth, S.100). Gerade diese expressiven, chromatischen Mittel der Harmonik waren es wohl, die Haberl zur Revision seines früheren Urteils bewegt haben; er sei nun der Ansicht, daß „diese Messe über die Grenzen des kirchlich dramatischen Ausdruckes und der Liturgie hinausgeht.“

„Liszt hat es nicht mehr erlebt, daß seine Messe wieder von der Liste der in der Kirche erlaubten Werke gestrichen wurde, aber allmählich kam ihm doch die Erkenntnis, daß er an der Kirche keine Stütze für seine Bestrebungen“ (zur Erneuerung der Kirchenmusik) „finde. Am 7.Juli 1870 schrieb er der Fürstin Wittgenstein, daß seine Kirchenmusik dem Klerus mißfièle und auch den weltlichen Ohren zu widersprechen schiene; er würde aber fortfahren zu schreiben, wie es ‘ihm zu fühlen auferlegt sei’ [...] Die Wahl des Wortes ‘auferlegt’ (infligé) zeigt, daß er sich der Tragik in seinem Verhältnis zur Kirche voll bewußt war.“³

Wie schon der Titel des Werkes signalisiert, hat Liszt die *Missa choralis* melodisch und zum Teil auch tonartlich dem Gregorianischen Choral nachempfunden (in so korrumpter Form er damals auch vorlag: *Editio Medicea*, Regensburger Ausgaben). Ja, man kann sogar mindestens zwei Choralzitate in der Messe nachweisen. Das Kyrie-Thema entnahm Liszt der Karwochen-Antiphon „Pueri Hebraeorum“ (Psalmsonntag, Antiphon zur Asteilung der Palmzweige) bzw. „Ait Latro“ (Karfreitag, Laudes-Antiphon; die Choralmelodien werden hier in der alten *Medicea*-Fassung mitgeteilt):

Das Credo „steht vollständig unter dem Banne der Gregorianischen Intonation ‘Credo in unum Deum’, die uns bereits einmal in Liszts kirchenmusikalischem Schaffen begegnet ist, und die hier 43 mal erscheint“ (Sambeth, S.97f). Die Intonation, auf deren Melodie Liszt den gesamten Satz aufbaut, lautet:

Weitere „Anklänge“, die Sambeth (a.a.O.) nennt, sind zu allgemein und können als Nachweis nicht überzeugen. So scheint auch seine Bemerkung, auch die übrigen Sätze der Messe seien „zum großen Teile auf Gregorianische Melodien aufgebaut“ (S.97) erheblich übertrieben. Liszt kam es hier weniger auf den Buchstaben als auf den Geist an.

Daß Liszts *Missa choralis* ein musikalisch starkes und für die Liturgie geeignetes Werk ist (nimmt man ihre Länge von etwa 40 Minuten in Kauf), steht außer Frage. Problematisch sind nur einige aufführungspraktische Fragen. So einfach viele Passagen erscheinen mögen – z.B. die zahlreichen unisono-Stellen in jenem Terzenstil (z.B. Credo, Takt 31ff oder 231ff), den Liszt aus der Praxis des Sixtinischen Chores kannte –, als so schwierig entpuppen sich andere: vor allem chromatische Übergänge (z.B. Kyrie, Takt 138ff) oder insgesamt chromatische Abschnitte (z.B. Gloria: Qui tollis, Takt 87–113; Credo: Crucifixus, Takt 105–135; Agnus Dei). Für die Intonation des Chores besonders gefährlich sind die langen Pauseneinschnitte der Orgel. Dieses Problem kann man auf zweierlei Weise umgehen. Entweder führt man das Werk *a cappella* auf, wie Liszt es ursprünglich offenbar auch beabsichtigt hatte. Oder aber man stützt den Chor, indem man die Orgel an solchen Stellen, an denen sie im Original pausiert, *colla parte* mit den Vokalstimmen führt.⁴

Die zweite Lösung mag die einfachere sein. Dafür ist sie musikalisch weniger befriedigend, weil sie dem Werk jenen besonderen Klangreiz nimmt, den der sparsame Gebrauch der begleitenden Orgel ausmacht. Die reine *a cappella*-Lösung hat im übrigen die Autorität des Komponisten für sich, wenigstens was sein ursprüngliches Kompositionskonzept (die Urschrift, siehe unten) betrifft. Darin findet sich nämlich nur einmal ein Hinweis auf die Orgel, übrigens mit Fragezeichen: Zu den Takten 61–65 des Benedictus notiert Liszt unter den Chorstimmen eine einstimmige Melodie (aus dem Hauptmotiv des Satzes geformt). Bis auf die wirkungsvoll aufhellende Figuration im „*Pleni sunt coeli*“ des Sanctus ist der Orgelsatz des Erstdrucks wenig selbstständig. Er bietet akkordische Stütze, Klangverstärkung, rhythmische Akzente und Farbnuancen – insgesamt jedoch nur mit der schon im Vokalsatz vorhandenen Substanz. Ihn wegzulassen, bedeutet also keinen wesentlichen Verlust.

Ein weiteres Problem stellen die solistischen Partien der Messe dar. Nur an zwei Stellen der Urschrift werden Soli erwähnt: Im Benedictus ein „*Tenor solo*“ (Takt 37–40 und 45–48) und im Agnus Dei ebenfalls ein (nachträglich hinzukomponiertes) „*Tenor-Solo*“ (Takt 99–103). Sicher sind diese kleinen Passagen für einen Solosänger aus dem Chor gedacht. – Im Originaldruck gibt es außerdem folgende solistische Stellen: CREDO, Descendit, Takt 72–104 SATBB; BENEDICTUS, Takt 37–60 SAATTB (zu Takt 122–130 siehe weiter unten); AGNUS DEI, Takt 19–23 und 42–46 SATB, Takt 99–103 T.

Geringe Ausdehnung, einfacher Charakter, den Chorpartien vergleichbarer Tonumfang und geringer Schwierigkeitsgrad dieser für den solistischen Vortrag gekennzeichneten Stellen zeigen deutlich, daß es sich nicht um anspruchsvolle, mit entsprechenden „Solisten“ zu besetzenden Partien handelt. (Für die wenigen Takte bräuchte man übrigens sieben an der Zahl: SAATTBB.) Vielmehr wird man der Eigenart dieser Partien eher gerecht, wenn man sie mit solistischen Chorstimmen besetzt, ob mit jeweils einer einzigen pro Partie oder mit einigen, bleibe dahingestellt. Handelt es sich um einen kleineren Chor, der zudem über keine geeigneten Solosänger in seinen Reihen verfügt, kann auch der gesamte Chor, in entsprechender dynamischer und klanglicher Schattierung, diese Stellen singen. Daß Liszt bei den Soli mit solistischen Chorstimmen rechnet, scheint auch der Schluß des Benedictus zu bestätigen (Takt 122–130), dessen Chorsatz zunächst in ein dreistimmiges Frauensexett mündet (Sopran: „4 voci Soli“,

Alt: „*due voci Soli*“), dann in die solistischen Schlußterzen des Soprans („*due voci Soli*“).

* * *

Unsere Ausgabe folgt dem sorgfältigen Erstdruck der Messe, Leipzig 1869 (C.F.Kahnt). Dabei konnten wenige Versehen zweifelsfrei (und ohne Nachweis) aus dem Kontext heraus richtiggestellt werden. Einige typographische Besonderheiten der Erstausgabe wurden modernisiert: z.B. wurden Textorthographie und Interpunktation der *Editio Vaticana* angeglichen; das Orgelpedal-System wurde bei längeren Pauseneinschnitten weggelassen. Weggelassen haben wir auch die originalen Fingersätze im Orgelpart. Beibehalten dagegen haben wir die zum Teil ausgiebige Setzung von Warnungssakzidentien, die besondere Bogensetzung (Phrasenbögen!) sowie die Atemhäckchen in den Vokalstimmen, die offenbar ebenfalls die richtige Phrasierung der Melodiebögen unterstützen wollen. Überhaupt empfiehlt es sich, die auffallend zahlreichen Vortragshinweise Liszts auch zu Dynamik und Agogik sorgfältig zu beachten.

Eine autographhe Druckvorlage zur Erstausgabe ist nicht erhalten; es fehlt also das Quellen-Bindeglied zwischen Konzept (1865) und Druck (1869). Die Urschrift der Messe (1865) für Chor *a cappella* blieb erhalten und wird unter der Signatur „Liszt Ms C 18“ in den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar aufbewahrt. (Ein Korrekturexemplar des Originaldrucks befindet sich ebendort unter der Signatur C 18,1.) Wir teilen die autographhe Urschrift der Messe hier vollständig im Faksimile mit (stark verkleinert). Für die Publikationserlaubnis sei den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten sehr herzlich gedankt.

Das Autograph umfaßt 10 Seiten im Hochformat 44,2 x 28,7 cm mit je 36 Notensystemen. Der Chorsatz ist in Akkoladen zu vier Systemen geschrieben, im Credo und in manchen Korrekturabschnitten und Ergänzungen auch in Akkoladen zu zwei Systemen. Der Orgelsatz fehlt hier bis auf vier einstimmige Takte im Benedictus (siehe oben). Es handelt sich um eine zuweilen flüchtig skizzierte Konzeptschrift mit zahlreichen Korrekturen, Streichungen, Ergänzungen, Überklebungen. Auf die Abweichungen und Varianten gegenüber der Druckfassung können wir hier aus Raumgründen nicht eingehen. Das Studium der Urfassung sei dem Benutzer der Ausgabe jedoch dringend empfohlen. Denn der Vergleich beider Versionen gibt ein plastisches Bild von dem intensiven Arbeitsprozeß, der der Vollendung dieses Meisterwerks voranging.⁵

Tübingen, Dezember 1983

Thomas Kohlhase

¹ Mit der *Missa choralis* beschäftigt sich eingehend Kapitel 20 der Dissertation (Münster 1923) von Heinrich Sambeth: *Die Gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszts und ihre Bedeutung für die Entwicklung seiner Religiosität und Kunstananschauung*, S.92–101.

² *Musica sacra* 1890, S.98–101.

³ Peter Raabe: Franz Liszt, Zweites Buch: Liszts Schaffen, Stuttgart und Berlin 1931, S.160. – Zu Liszts Kirchenmusik vgl. auch Andreas Holschneider: Was bedeutet uns Franz Liszt?, Göttingen 1977, S.11 ff. (= *Veröffentlichungen der Joachim-Jungius-Gesellschaft*, Nr.31).

⁴ Einen solchen Orgelauszug (in Kleinstich, während der originale Orgeltexxt in normaler Größe mitgeteilt wird) hat V. Goller in der Ausgabe ergänzt: Franz Liszt, *Missa choralis*. Mit einer Einführung von Dr. Wilhelm Widmann, Augsburg o.J.

⁵ Einige Varianten hat übrigens Philipp Wolfrum im „Herausgeberbericht“ zu Band V/3 der alten Liszt-Gesamtausgabe, Leipzig (1918), S.VIII f, mitgeteilt.

Foreword

This volume is the fourth published to date in our five-volume series *Ausgewählte Werke vokaler Kirchenmusik* (Selected Works of Sacred Music) by Franz Liszt:

- Volume 1 *Twelve Pieces* for Mixed Choir and Organ (organ partly *ad libitum*):
“Pater noster”, “Qui seminant in lacrimis”, three Ave Marias (B-flat major, A major and D major), “Ave maris stella”, “Salve regina”, “Mariengarten” (*Quasi cedrus*), “Ave verum corpus”, “O salutaris hostia”, “Vater unser” (The Lord’s Prayer), “Die Seligpreisungen” (The Beatitudes).
CV 40.171
- Volume 2 *Six Pieces* for Mezzo-Soprano or Alto and Keyboard Instrument:
“Ave Maria”, “Sposalizio” (Ave Maria), “Ave maris stella”, “Le Crucifix” (The Crucifix), “O sacrum convivium”, “Sancta Caecilia” (*Fiat cor meum immaculatum*).
CV 40.172
- Volume 3 *Via crucis* (The Fourteen Stations of the Cross) for Soloists, Mixed Choir and Organ Accompaniment.
CV 40.173
- Volume 4 *Missa choralis* for Soloists, Mixed Choir and Organ (or for Unaccompanied Choir).
CV 40.647
- Volume 5 *Three Hymns* for Mixed Choir and Organ or Piano:
“Vexilla regis”, “Crux ave benedicta”, “Jesu Christe” (The Five Wounds).
CV 40.174

Franz Liszt composed a total of five masses: his mass for male choir and organ (in two versions: 1848 and 1869); the *Missa solemnis* for the consecration of the Basilika in Gran, for soloists, choir and orchestra (1855); the *Missa choralis* (1865); the Hungarian Coronation Mass for soloists, choir and orchestra (1866/67) and the *Requiem* for male voices (soloists and choir) and organ (wind instruments and timpani *ad libitum*) of 1868. In addition, he wrote an outright organ mass (to be played “at the reading of the silent mass”) in 1879, to which, incidentally, Leoš Janáček added choral parts with the (already incomplete) mass text in 1901.

The most important and, for church performance, best suited mass by Liszt is, without doubt, the *Missa choralis* – both liturgically and musically, a reform work of high order and, next to Bruckner’s masses, one of the most important mass settings of the late nineteenth century. The *Missa choralis* was written on Monte Mario in Rome in the first weeks of the year 1865, during a period when Liszt was studying the Gregorian chant in connection with his work on the oratorio *Christus* – and when he was also preparing himself to receive the lower priestly orders. On February 20, he wrote to his “très honoré et très cher ami” (very honored and very dear friend), Baron Anton Augusz: “Depuis quelques semaines je travaille à une messe (à Cappella) que j’offrirai en hommage au Saint Père” (For several weeks I have been working on a mass (*a cappella*) that I shall offer in homage to the Holy Father).¹ The work, that Liszt wanted to dedicate to the Pope on the occasion of the eighteen-hundredth anniversary of the Holy See, was published by Kahnt in Leipzig in 1869 – but without any such dedication.

The mass is perhaps one of the loveliest examples of an early work based on Cecilianist reforms even though the Cecilianists themselves, as represented by Franz Xaver Haberl’s *Musica sacra*, had hard weather with the work. After having at first endorsed and entered it in the *Catalogue of the Cecilian Society* (1871, No. 79), Haberl most energetically retracted his evaluation in 1890.² Stylistically, Liszt’s mass represents an “ingenious synthesis ... of the style of Gregorian melodies, of the *a cappella* masters and the modern means of expression” (Sambeth, p. 100). And it was probably exactly these expressive, chromatic elements of harmony that caused Haberl to revise his earlier opinion and then take the standpoint that “this mass goes beyond the limits of the liturgy and of the dramatic expression of church music”.

“Liszt did not live to see his mass crossed off the list of works permitted in the Church, but he gradually came to the recognition that he found no support in the Church for his efforts [to reform church music]. On July 7, 1870, he wrote to Princess Wittgenstein that his sacred music displeased the clergy and also seemed to go contrary to mundane ears, yet that he would continue to write as he felt inclined’ ... The choice of the word ‘inclined’ (*inflige*) shows that he was fully aware of the tragic element in his relationship to the Church”.³

As signalled by the title of the work, Liszt patterned the *Missa choralis*, in melody and partly in selection of keys, on the Gregorian chant (in the very corrupted form in which it was then available: *Editio Medicea*, the Regensburg editions). Indeed, at least two chant quotations in the mass can even be documented. Liszt drew the Kyrie theme from the Holy Week antiphon “Puer Hebreorum” (the Palm Sunday antiphon for distribution of the palm branches) and “Ait Latro” (the Lauds antiphon for Good Friday – the chant tunes are given in the early *Medicea* version):

The Credo is written “completely under the influence of the Gregorian chant ‘Credo in unum Deum’ that we have encountered several times in Liszt’s sacred music and that appears here 43 times” (Sambeth, pp. 97f). The chant on the melody of which Liszt built the entire movement reads:

The other “Anklänge” (similarities) that Sambeth (*loc.cit.*) cites are too general and cannot provide convincing evidence. Hence his remark that the other numbers of the mass are “built to a large extent on Gregorian tunes” (p. 97) seems to be considerably exaggerated. Liszt was less interested in the letter than in the spirit of his source.

That Liszt’s *Missa choralis* is musically forceful and well-suited to the liturgy (if one does not take exception to its length of some 40 minutes) is beyond dispute. Problems are presented only by a few questions on performing practices. As simple as many passages may appear – for example, the numerous unison passages in the style (otherwise in thirds), e.g., Credo: bars 31ff or 231ff, that Liszt knew from the work of the Sistine chapel choir – others turn out to be quite difficult, particularly the chromatic transitions (as in the Kyrie, bars 138ff) or the chromatic sections as a whole (e.g., Gloria: “Qui tollis”, bars 87–113; Credo: “Crucifixus”, bars 105–135; Agnus Dei). The long pauses inserted in the organ part are especially dangerous for the intonation of the choir. This problem may be avoided in two ways, however. Either the work is performed without accompaniment as Liszt had apparently intended originally, or the choir is given support by having the organ play *colla parte* with the vocal parts at places where it has pauses in the original score.⁴

The second solution may be the easier one, but also it is, musically, less satisfactory because it robs the work of the special tonal charm that sparing use of the accompanying organ affords. The purely *a cappella* solution, incidentally, has the authority of the composer on its side, at least with respect to his original compositional draft (the original autograph, see below), in which, namely, there is only one indication of the organ – and that is with a question mark: For bars 61–65 of the Benedictus Liszt writes a monophonic melody (formed from the main motive of the movement) under the choral voice parts. Except for the effectively brightening figuration in the “Pleni sunt coeli” section of the Sanctus, the organ part in the first printing is not very independent. It provides chordal support, tonal reinforcement, rhythmic accents and color nuances – on the whole, however, solely by means of material and ideas already to be found in the vocal parts. Omitting it would, consequently, constitute no essential loss.

A further problem is presented by the solo parts of the mass. Soloists are mentioned at only two places in the original: a “tenor solo” in the Benedictus (bars 37–40 and 45–48) and another (subsequently added) “tenor solo” in the Agnus Dei (bars 99–103). These brief passages were surely intended for a soloist drawn from the

Introduction

choir. — The original printing indicates still other solo passages: SATBB at "Descendit" in the Credo (bars 72–104), SAATTB in the Benedictus (bars 37–60 for bars 122–130 see below), SATB in the Agnus Dei (bars 19–23 and 42–46).

The briefness, the simplicity, the restricted range comparable to that of the choir parts, as well as the low level of difficulty in the solo passages, show clearly that the solo parts were not written for highly skilled "soloists". (Incidentally, seven soloists would be required for the few bars: SAATTBB.) One would do far better justice to these parts by employing solo voices from the choir, whether using a single voice or several voices per part. If the choir is small and, furthermore, without suitable solo voices in its ranks, the entire choir, with appropriate dynamic and tonal shading, may sing the passages. That Liszt counted on choir voices for the solos seems also confirmed by the close of the Benedictus (bars 122–130) where the choral writing first leads into a three-part sextet for women's voices (soprano "4 voci Soli", alto "due voci Soli"), then into the closing thirds of the soprano solos ("due voci Soli").

Our edition follows the scrupulous first printing of the mass (C.F. Kahnt; Leipzig 1869), the few errors in which we were able to correct with certainty (and without comment) on the basis of the context. A number of typographical peculiarities in the first edition have been given modern form. For example, the orthography and punctuation of the text have been adapted to those of the *Editio Vaticana*; the staff for the pedal organ has been omitted at all long pauses. We have also omitted the original fingering in the organ part. On the other hand, we have retained the (sometimes extensive) setting of warning accidentals, the use of curves (phrase marks!) and the breath marks in the vocal parts, that, apparently, were also intended to support the correct phrasing of the melodic lines. In general, it is to be recommended that careful attention be given to Liszt's remarkably numerous performing instructions, also with respect to dynamics and agogics.

The autograph manuscript on which the first edition was based has not come down to us. Hence the connecting link between the draft (1865) and the first printing (1869) is missing. The original of the mass for unaccompanied choir (1865) has been preserved, however, and is to be found under call no. "Liszt Ms C 18" in the *Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur* (National Center for the Research and Perpetuation of Classical German Literature) in Weimar. (A copy of the correction proofs for the original printing is also to be found there under call no. "C 18,1".) Our edition presents a facsimile (greatly reduced in size) of the complete original autograph of the mass. We are deeply indebted to the Nationale Forschungs- und Gedenkstätten for granting permission for its publication.

The autograph consists of ten pages in high format, 44.2x28.7 cm, each containing 36 staves. The choral parts are arranged in braces connecting four staves — two staves in the Credo and some of the corrected and added passages. Except for four monophonic bars in the Benedictus (see above), the organ part is missing. The draft manuscript is on occasion fleetingly sketched, with many corrections, cuts, additions and pasted-on changes. Space does not permit discussion of the deviations and variants found in the printed version. Study of the original version is, however, urgently recommended to all who make use of this edition. For comparison of the two versions gives a clear picture of the intensive work process that preceded the completion of this masterpiece.⁵

Tübingen, December 1983
Translation: E.D.Echols

Thomas Kohlhase

¹ Heinrich Sambeth, *Die Gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszt's und ihre Bedeutung für die Entwicklung seiner Religiosität und Kunstsanschauung* (dissertation: Münster 1923) pp. 92-101. Chapter 20 discusses the *Missa choralis* in detail.

² *Musica sacra* 1890, pp. 98-101.

³ Peter Raabe, *Franz Liszt*, Book II "Liszt's Schaffen" (Stuttgart and Berlin 1931) p. 160. Concerning Liszt's sacred music cf. also Andreas Holschneider, *Was bedeutet uns Franz Liszt?* (Göttingen 1977) pp. 11ff (No. 3 in the series of publications by the Joachim-Jungius-Gesellschaft).

⁴ V.Goller added a similar organ part (in small print — the original organ part is printed in normal size) in his edition: Franz Liszt, *Missa choralis*. With an introduction by Dr. Wilhelm Widmann (Augsburg, ND).

⁵ Philipp Wolfrum, incidentally, presents several variants in the "Herausgeberbericht" (Editor's Remarks) to Vol. V/3 of the old edition of Liszt's complete works (Leipzig 1918) pp.VIIIf.

Cette partition est le n° 4 d'une «Anthologie des œuvres vocales sacrées» de Franz Liszt en cinq volumes:

vol. 1 *Douze pièces pour chœur mixte et orgue (l'orgue en partie ad libitum):*

Pater noster, Qui seminant in lacrimis, trois Ave Maria (si majeur, la majeur, ré majeur), Ave maris stella, Salve regina, Mariengarten (Quasi cedrus), Ave verum corpus, O salutaris hostia, Pater noster, Die Seligpreisungen.

CV 40.171

vol. 2 *Six pièces pour mezzo-soprano ou alto et instrument à clavier: Ave Maria, Sposalizio (Ave Maria), Ave maris stella, Le Crucifix, O sacrum convivium, Sancta Caecilia (Fiat cor meum immaculatum).*

CV 40.172

vol. 3 *Via crucis (Les Quatorze stations de la Croix) pour solistes et chœur mixte avec accompagnement d'orgue.*

CV 40.173

vol. 4 *Missa choralis pour solistes, chœur mixte et orgue (ou chœur a cappella).*

CV 40.647

vol. 5 *Trois hymnes d'église pour chœur mixte, orgue ou piano: Vexilla regis, Crux ave benedicta, Jesu Christe (Les cinq blessures).*

CV 40.174

Liszt a composé en tout cinq messes: la Messe pour chœur d'hommes et orgue (dans deux versions, de 1848 et 1869), la Messe solennelle pour la consécration de la basilique de Gran, pour solistes, choeurs et orchestre (1855), la *Missa choralis* (1865), la Messe hongroise du couronnement pour solistes, chœur et orchestre (1866-7) et le Requiem pour voix d'hommes (solistes et choeurs) et orgue, avec vents et timbales ad libitum (1868). Ajoutons une messe pour orgue seul, à jouer «pendant la lecture de la messe basse» (1879), à laquelle Leoš Janáček ajouta en 1901 une partie chorale, sur le texte (incomplet) de la messe.

De toutes ces œuvres, la *Missa choralis* est certainement la plus importante et la plus digne d'être exécutée; elle ouvre des voies nouvelles dans la musique liturgique et compte, avec celles de Bruckner, parmi les messes les plus marquantes de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Liszt écrivit la *Missa choralis* lors de sa résidence sur le Monte Mario, à Rome, pendant les premières semaines de 1865; il s'intéressait alors au chant grégorien, en rapport avec la composition de son oratorio *Christus*, tout en se préparant à recevoir les ordres mineurs. Le 20 février, il écrit à son «très honoré et très cher ami» le baron Anton Augusz: «Depuis quelques semaines je travaille à une Messe (à Capella) que j'offrirai en hommage au Saint Père.»¹ Cette messe, que Liszt voulait dédier au pape à l'occasion des 1800 ans du Saint-Siège, parut en 1869 chez Kahnt, à Leipzig, mais sans dédicace.

La *Missa choralis* est peut-être l'un des plus beaux exemples de la réforme céilienne à ses débuts, même si elle fut reniée par le céilicisme officiel, tel qu'il fut représenté par la «Musica sacra» de Haberl: en effet, après avoir inclus la messe dans son «Catalogue céilien» (1871, n°79), Haberl revint sur son jugement, et décida de l'exclure en 1890.² La Messe de Liszt représente «une synthèse générale [...] entre les mélodies grégoriennes, les maîtres de la musique a cappella et les moyens d'expression modernes» (Sambeth, p.100). C'est précisément l'expressivité des moyens chromatiques qui amena Haberl à réviser son jugement antérieur, et à considérer que «cette Messe outrepasse les limites de l'expression religieuse dramatique».

«Liszt n'a pas vécu assez longtemps pour voir sa Messe rayée à nouveau de la liste des œuvres autorisées à l'église, mais il se rendait de mieux en mieux compte que l'église ne le soutiendrait pas dans ses efforts pour rénover la musique sacrée. Le 7 juillet 1870, il écrivait à la princesse Wittgenstein que ses compositions religieuses déplaisaient au clergé et semblaient même mal reçues des oreilles profanes; il allait cependant continuer à composer selon le sentiment qui lui était «inflégié». Le choix de ce dernier mot montre bien que Liszt était parfaitement conscient de l'aspect tragique de sa relation à l'église».³

Comme le titre l'indique, Liszt s'est inspiré dans la *Missa choralis* du chant grégorien, tant dans son allure mélodique que dans sa définition de la tonalité; le plain-chant qu'il étudiait, celui de l'*Editio Medicinae*, publiée à Ratisbonne, était d'ailleurs fort corrompu. On peut remarquer deux citations de plain-chant dans la Messe. La première se trouve dans le Kyrie, dont le thème est emprunté à l'antienne de la semaine sainte «Pueri Hebraeorum» (dimanche des Rameaux, antienne pour le partage des rameaux), ou à l'antienne de laudes du Vendredi Saint «Ait Latro». Les deux mélodies sont données ici dans la vieille version médicéenne:

Le Credo «est placé tout entier sous le signe de l'intonation grégorienne «Credo in unum Deum», déjà rencontrée plusieurs fois dans la musique religieuse de Liszt, et qui apparaît ici 43 fois.» (Sambeth, pp.97 sq.). L'intonation sur laquelle Liszt construit ce mouvement est la suivante:

Les autres «échos» cités par Sambeth (*ibid.*) ne sont pas assez caractérisés pour être convaincants. De même, son assertion selon laquelle les autres mouvements de la Messe seraient «bâties en grande partie sur des mélodies grégoriennes» est très exagérée: s'il y a influence, c'est davantage dans l'esprit que dans la lettre.

Il est incontestable que la *Missa choralis* est une œuvre d'une grande valeur musicale, et qu'elle est destinée à l'usage liturgique (sans oublier qu'elle dure environ 40 minutes); mais elle présente aussi de sérieux problèmes d'exécution. Il est vrai que certains passages paraissent d'une grande simplicité, comme les nombreux unisons sur des mélodies en tierces (cf. Credo, mes. 31 sqq. ou 231 sqq.) que Liszt emprunte à la pratique de la chapelle sixtine. Mais d'autres passages se révèlent d'une difficulté redoutable, en particulier les transitions chromatiques (cf. Kyrie, mes. 138 sqq.) ou d'autres sections où règne le chromatisme (cf. Gloria, Qui tollis, mes. 87-113; Credo, Crucifixus, mes. 105-135; Agnus Dei). Particulièrement périlleux pour le chœur sont les passages où l'orgue ne joue pas. Deux genres de solution sont envisageables: ou bien l'on chante l'œuvre à cappella, comme c'était apparemment la première intention de Liszt; ou bien on fait jouer l'orgue *colla parte* là où il devrait se taire dans l'original.¹

La deuxième solution est sans doute la plus simple, mais elle est musicalement moins satisfaisante, dans la mesure où elle fait perdre l'attrait sonore spécial que procure un usage limité de l'orgue accompagnateur. En outre, l'exécution a cappella a pour elle l'autorité du compositeur, du moins dans sa conception première de l'œuvre, représentée par le manuscrit original (voir ci-dessous). On ne trouve dans celui-ci qu'une seule mention de l'orgue, assortie de points d'interrogation: aux mesures 61-65 du Benedictus, Liszt note en-dessous des parties chorales une mélodie monodique, fondée sur le principal motif du mouvement. Si l'on prend la première partition imprimée, la partie d'orgue n'y a guère d'indépendance, sauf dans la figuration lumineuse du «Pleni sunt coeli». A part cela, l'orgue fournit un soutien harmonique, une amplification du son, des accents rythmiques et des nuances de couleur, mais sans ajouter de substance musicale qui ne se trouve déjà dans la partie vocale. L'omission de l'orgue ne peut donc pas entraîner véritablement de perte grave.

Un autre problème se pose pour les parties de la messe confiées aux solistes. Dans le manuscrit original, les solistes ne sont mentionnés que deux fois: un «ténor solo» dans le Benedictus (mes. 37-40 et 45-48), et un autre «ténor solo» (rajouté après coup) dans l'Agnus Dei (mes. 99-103). Ces courts passages sont certainement destinés à un soliste pris dans le chœur. L'édition originale comporte en outre les solos suivants: Credo: Descendit, mes. 72-104, SATBB; Benedictus: mes. 37-60, SAATTB (pour les mesures 122-130, voir ci-dessous); Agnus Dei: mes. 19-23 et 42-46, SATB, mes. 99-103, T.

La brièveté de ces solos, leur simplicité, leur ambitus analogue à celui des parties chorales, leur facilité d'exécution, tout semble prouver qu'il n'est pas besoin d'avoir recours à des «solistes» séparés; il en faudrait d'ailleurs sept (SAATTBB) pour un si petit nombre de

mesures. Il est bien plus fidèle à l'esprit de ces passages de les confier à des choristes, un ou plusieurs par parties. Si le chœur est peu nombreux et ne compte pas de soliste dans ses rangs, le chœur tout entier peut aussi chanter les solos, en respectant une dynamique et une coloration appropriées. Le fait que Liszt ait prévu l'emploi de solistes tirés du chœur semble confirmé par la conclusion du Benedictus (mes. 122-130) où le chœur cède d'abord la place à un sextuor féminin à trois parties (soprano: «4 voci Soli», alto: «due voci Soli»), puis aux tierces conclusives des sopranos solos («due voci Soli»).

Notre texte suit l'édition originale de la Messe, publiée avec soin par C.F. Kahnt à Leipzig en 1869. Les quelques erreurs de gravure, décelées d'après le contexte, ont été tacitement corrigées. Certaines particularités typographiques de l'édition originale ont été modernisées: l'orthographe et la ponctuation des paroles ont été alignées sur l'*Editio Vaticana*; la partie de pédale perd sa portée propre lorsqu'elle n'est plus qu'une longue suite de pauses. Nous avons également omis les doigtés originaux de la partie d'orgue. En revanche, nous avons conservé les nombreux accidents de précaution, ainsi que les signes de liaison parfois inhabituels et les indications de respiration dans les parties vocales, dont le respect commande la justesse du phrasé. Il nous a surtout paru indispensable de reproduire scrupuleusement les indications de dynamique et d'agogique dont Liszt a été particulièrement prodigue.

L'autographe ayant servi à la gravure originale a disparu, c'est-à-dire l'étape intermédiaire entre la partition de travail (1865) et l'édition (1869). La première version de la messe (1865) pour chœur a cappella est conservée à Weimar, dans la bibliothèque de littérature classique, les Nationale Forschungs- und Gedenkstätten (cote «Liszt Ms C 18»); un exemplaire d'épreuves de l'édition originale s'y trouve également sous la cote C 18,1. Nous reproduisons ici en fac-similé (considérablement réduit) l'intégralité du manuscrit original de la Messe (première version); nous remercions les Nationale Forschungs- und Gedenkstätten de nous y avoir aimablement autorisés.

L'autographe compte 10 pages de format vertical, 44,2 x 28,7 cm, comprenant chacune 36 portées. La partie chorale est notée en accolades de quatre portées, et en accolades de deux portées pour le Credo et dans de nombreux fragments de corrections ou d'ajouts. La partie d'orgue en est absente, à part les quatre mesures monodiques du Benedictus mentionnées ci-dessus. Il s'agit ici d'une partition de travail, rédigée parfois de manière hâtive, abondant en corrections, collettes, ajouts et passages barrés. La place nous manque ici pour détailler les différences et les variantes que cet autographe présente avec la partition gravée. L'étude de la première version est cependant fortement recommandée à l'utilisateur de cette édition, car une comparaison des deux états de ce chef d'œuvre donnera l'image la plus parlante du travail intensif qui présida à son achèvement.²

Tübingen, décembre 1983
Traduction: Michel Noiray

Thomas Kohlhase

¹ La *Missa choralis* est l'objet d'une étude approfondie dans le chapitre 20 de la thèse (Münster, 1923) de Heinrich Sambeth dont voici le titre en traduction: Les Mélodies grégoriennes dans l'œuvre de Franz Liszt et leur rôle dans le développement de sa religiosité et de sa vision artistique (*Die Gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszt's*), pp. 92-101.

² *Musica sacra* 1890, pp. 98-101.

³ Peter Raabe: *Franz Liszt*, vol. 2: Liszts Schaffen, Stuttgart et Berlin, 1931, p. 160. Sur la musique sacrée de Liszt, cf. aussi Andreas Holschneider: *Was bedeutet uns Franz Liszt?* Göttingen, 1977, pp. 11 sqq. (= Veröffentlichungen der Joachim-Junius-Gesellschaft, n° 31).

⁴ Une partie d'orgue ainsi complétée (en petites notes, alors que la partie originale est gravée en notes normales) a été publiée par V. Goller dans son édition de la *Missa choralis* (Augsburg, s.d.), avec une introduction de Wilhelm Widman.

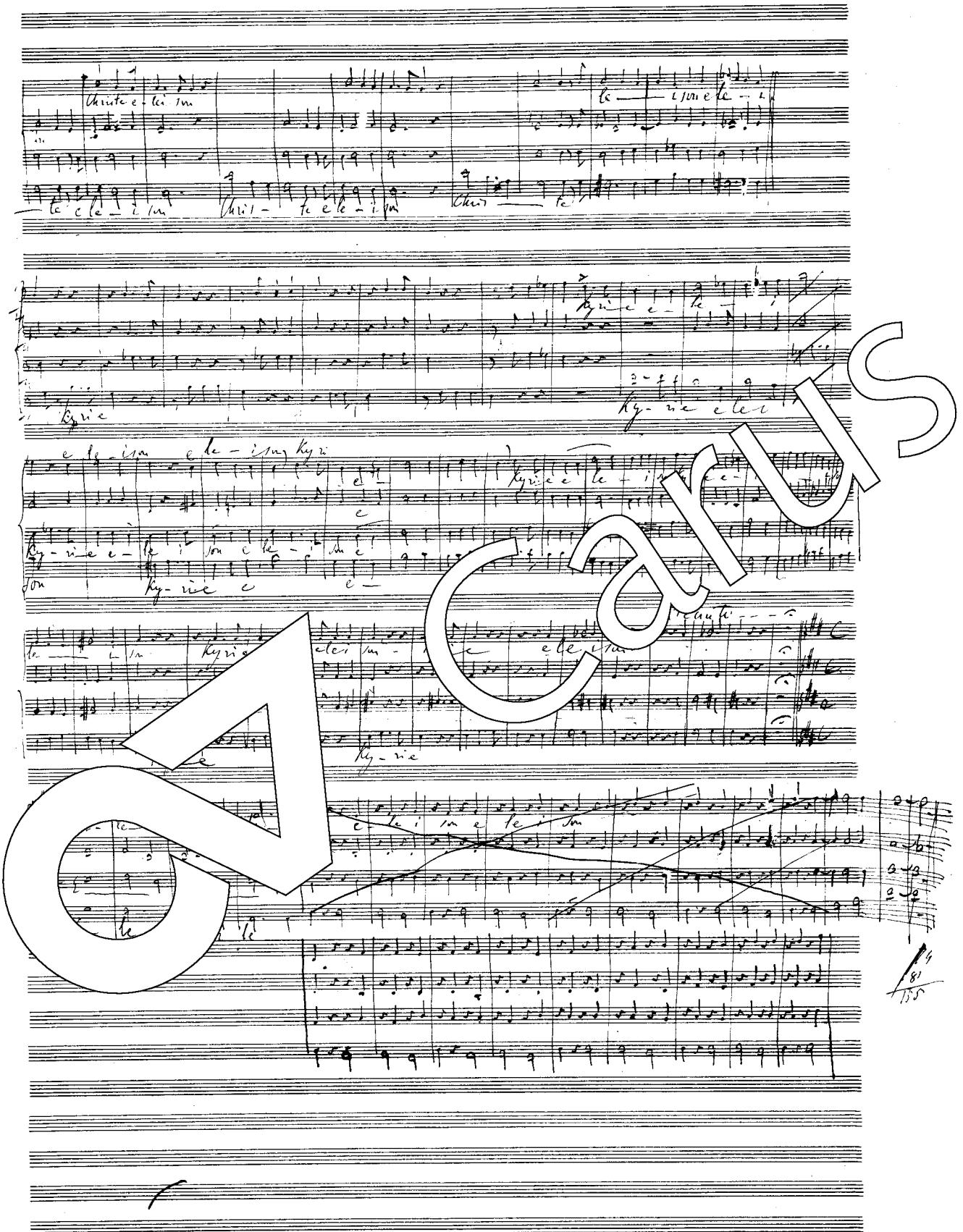
⁵ Certaines variantes ont déjà relevées par Philipp Wolfrum dans les notes critiques du vol. V/3 de l'ancienne édition complète des œuvres de Liszt, Leipzig (1918), pp. VIII sq.

Missa choralis

Mt. 12

The image shows a handwritten musical score for Franz Liszt's *Missa choralis*. The score is for ten staves, likely representing different vocal parts. The music is in common time, with various note values including eighth and sixteenth notes. The lyrics are written in both German and Latin. Large, stylized letters 'Kyrie' and 'Christe' are written across the staves, partially obscuring the music. The page number 81 is in the bottom right corner.

Franz Liszt, *Missa choralis*, Konzeptautograph der Urfassung, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur: *Liszt Ms C 18*. Seite 1: *Kyrie*, Takt 1–80. Tonartenvorzeichnung zunächst mit einem \flat (d-Moll), dieses später gestrichen (d-dorisch). *Christe* zunächst im $\frac{3}{4}$ -Takt.



Seite 2: *Kyrie*, Takt 81–154 (Schluß).

160 *z. a. in expectis*
ff *Brac* *volu-*
ta-
dau. a.

Lauda - misse
laud - a - misse
lau - da - misse
lau - da - misse
lau - da - misse

glori - lu
li - us
Ad *am - to - lu*
te

ca -
ca -
ca -
ca -

Bon - a -
de -
de -
de -
de -

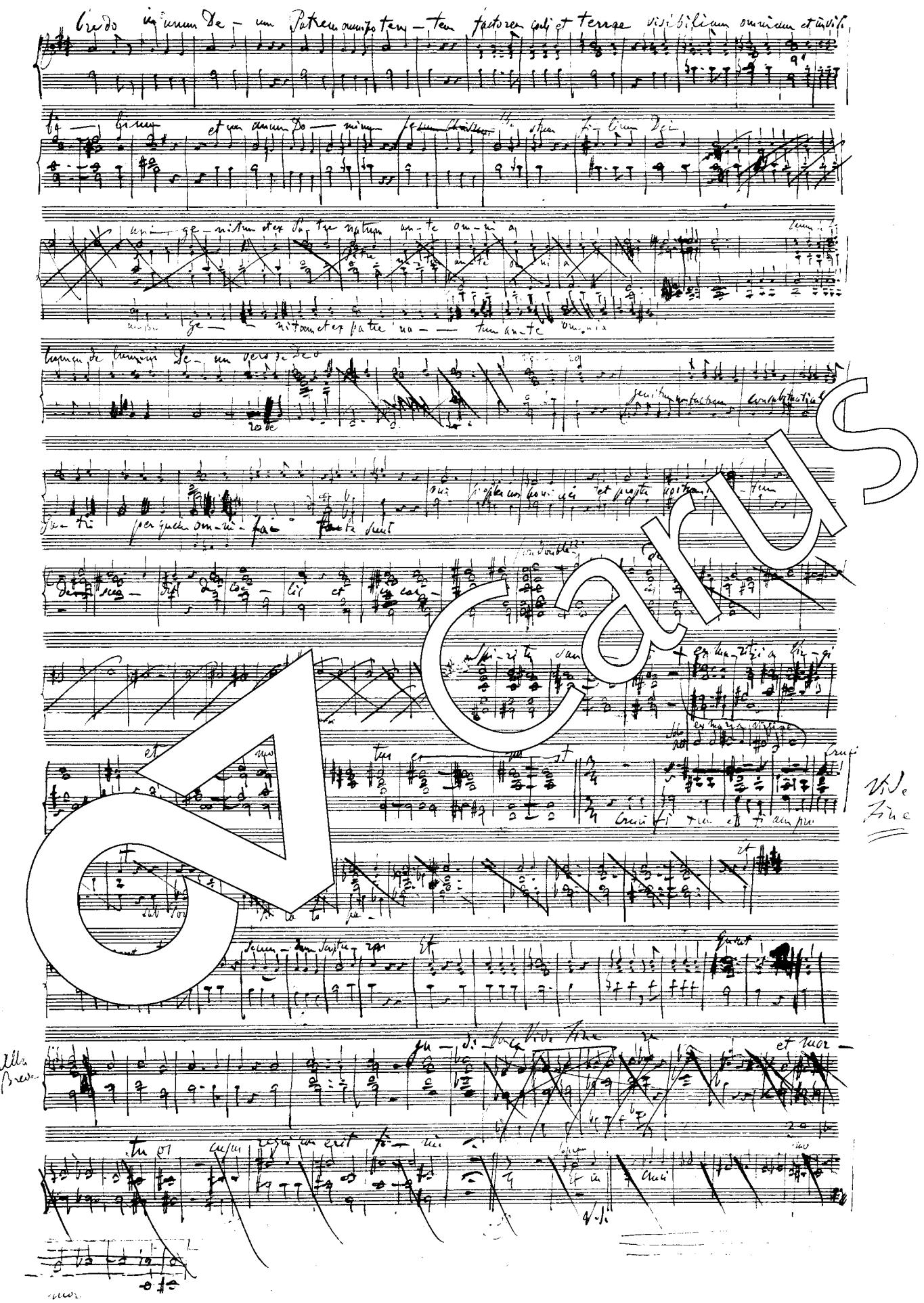
He - li - um - ge - nte
He - li - um - ge - nte
He - li - um - ge - nte
He - li - um - ge - nte
He - li - um - ge - nte

2
1

Seite 3: *Gloria*, Takt 1–61. Von der zweiten Akkolade (Takt 21) springt der korrigierte Notentext in die untere Akkolade ("1"), dann in die vorletzte ("2") und vorvorletzte ("3").



Seite 4: *Gloria*, Takt 62–160 (Schluß).



Seite 5: *Credo*, Takt 1–179. Takte 161–179 und 110–135 in korrigierten Fassungen auf Seite 6.

*et vi - li - fi can - ten qui ex pa - tre fi - li
 et a sp - iritum nesciunt dñeum*

que pio ce di pio ce

qui a - do ze fai et ap - lo - zu - fo - la - to - cu

*et unum sanctum co - ple - to - con -
 fice pro phe - tui - et et unum sanctum co - ple - to - con -
 cip - ite or ym - na - bi - ty mea et deu - or uen - tice fo -
 rum in - tellec - tu*

re - ti - o - ne ac - que

et ap - pe - le - se -

vi - um Ven - ae -

mea et i - am p - u - m - bi

65 Ne - Jan - et Ro - man -

co - re - ga -

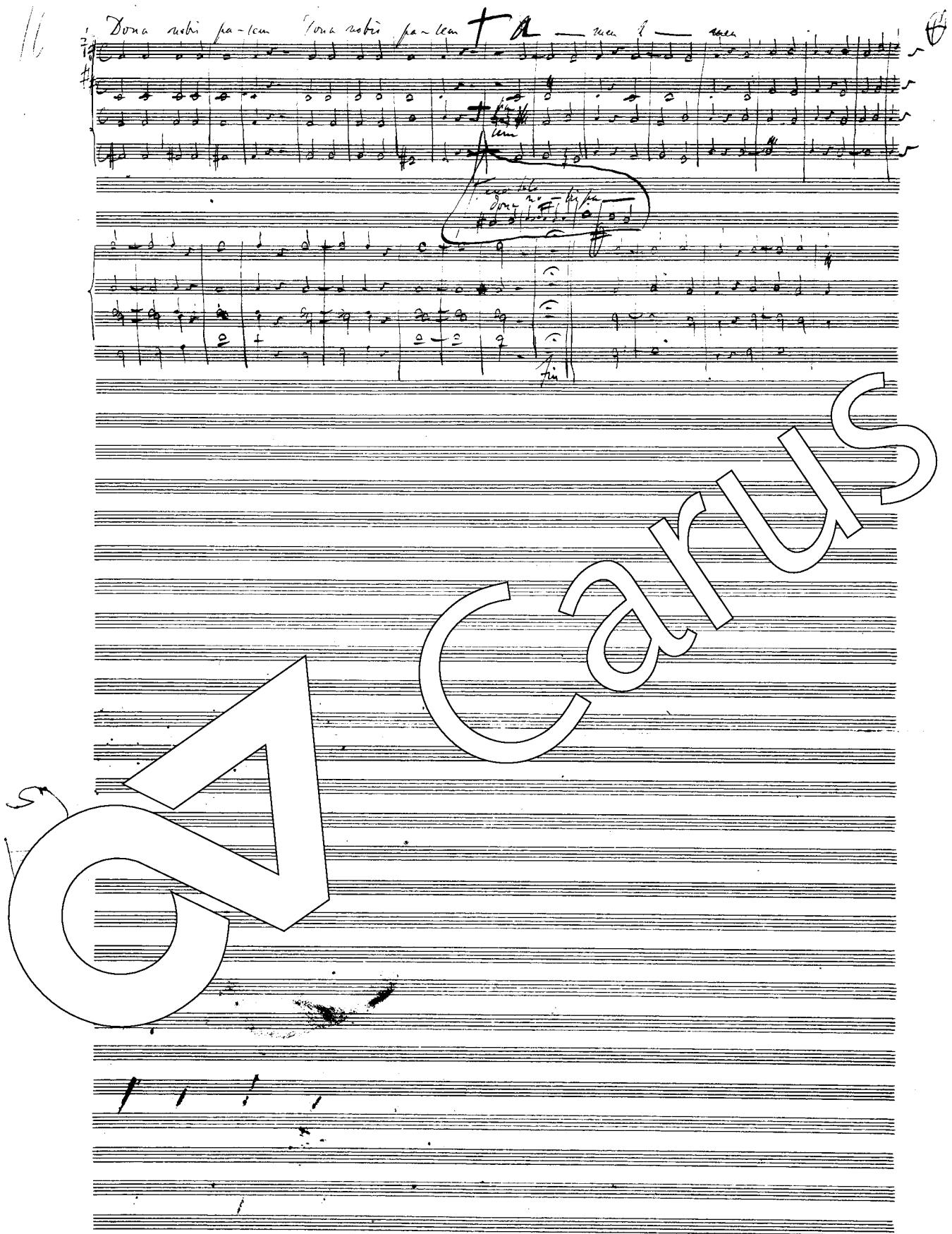
Seite 6: *Credo*, Takt 180–298 (Schluß). In den letzten drei Akkoladen Korrekturfassungen für die Takte 161–179 ("judicare vivos ...") und 110–135 ("Crucifixus...") zu Seite 5.

Seite 7: *Sanctus* (komplett) und *Benedictus*, Takt 1–22.

Seite 8: *Benedictus*, Takt 23–130 (Schluß). Hinweis auf ein *Tenor Solo* vor der zweiten Akkolade (Takt 37 ff); einziger Hinweis auf die *Orgel* (Orgelkantilene zu Takt 61–65!) in dieser im übrigen reinen a-cappella-Fassung.

Lento
Agnus Dei i qui tolle peccata mundi
Agnes de
Agnes de
re -
mire -
nite
mire -
Carus

Seite 9: *Agnus Dei*, Takt 1–90.



Seite 10: *Agnus Dei*, Takt 91–123 (Schluß). Nach der ersten Akkolade sind die Takte nach dem Schlußstrich (111–115) einzufügen. Nach Takt 98 ergänzt Liszt das *Tenor Solo* Takt 99–103 (vgl. auch das *Tenor Solo* Seite 8); daneben sind in der Urfassung der Messe keine Vokalsoli vorgesehen (vgl. das Vorwort).

Missa choralis

Franz Liszt
1811–1886

Kyrie

Aufführungsdauer / Duration: ca. 30 min.

© 1984 by Carus-Verlag, Stuttgart – 12. Auflage / 12th Printing 2024 – Carus 40.647

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

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

edited by
Thomas Kohlhase

22

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

22 ad libitum 28
mezzo forte
Man.

33 35 f
son, Ky - ri - e, Ky - ri - e - le - i - son,
son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -
son, Ky - ri - e le - i - son, e - le -
Ky - ri - le - i - son, e - le - i -

33 35 f
son, Ky - ri - e, Ky - ri - e - le - i - son,
son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -
son, Ky - ri - e le - i - son, e - le -
Ky - ri - le - i - son, e - le - i -

38 p

44 dim.
e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
dim. p
- - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
dim. p
- - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
son, e - le - i - son.

44 dim.
e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
dim. p
- - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
dim. p
- - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
son, e - le - i - son.

Un poco più moderato

dolce

Chri-ste e - le - i - son,— Chri-ste e - le - i - son,—

dolce

Chri-ste e - le - i - son,— Chri-ste e - le - i - son,—

dolce

Chri-ste e - le - i - son,— Chri-ste e - le - i - son,—

dolce espressivo

Chri - - - ste e - le - i - son,— Chri - - - ste e - le - i - son,—

55 Un poco più moderato

pp

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

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

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

Chri - - - i - son, e - le - i - son, e - le - - - i -

70 , e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

p

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

p

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

p

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

p

78

sempre espr.

- le - i - son,- Chri - ste e - le - i - son,
 - le - i - son,- Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e -
 - le - i - son,- Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e -
 80 - le - i - son,- Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e -
 78 le - i - son, Chri - 81 *sempre dolce* - ste e - le - i - son, Chri - - ste e -

86

più espressivo e cresc.

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i -
 le - i - son, Chri - e - piú - ressivo e cr. - son, e - le - i -
 88 le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i -
 86 le - i - son, Chri - - - - - le - i - son, e - le - i -

93

tempo primo *co animato*

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

93 *Tempo primo, un poco animato*

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

102

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

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

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

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

111

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

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

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

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

111

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

121

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

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

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

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

130

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son,
dim. e ritard.

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son,
dim. e ritard.

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son,
dim. e ritard.

e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,
ritard.

139 *dolcissimo*

e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son
dolcissimo

e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son
dolcissimo

e - - - - - e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son
dolcissimo

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

140 *cre* *do*

le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son
scen *do*

- son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son
cre - scen *do*

- son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son
cre - scen *do*

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son
cre - scen *do*

147

Gloria

Animato (alla breve)

Glo - - - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax ho -
 Glo - - - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax ho -
 Glo - - - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax ho -
 Glo - - - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax ho -

Animato (alla breve)

Man.

8 mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - tis. Lau - da -

mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - tis. Lau - da -

8 mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - tis. Lau - da - mus te,

8 mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - tis. Lau - da -

8 mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - tis. Lau - da -

16 - mus te, be - ne - di - ci-mus te, a - do -

Lau - da - mus, lau - da - mus te, be - ne - di - ci-mus te,

8 be - ne - di - ci-mus te, lau - da - mus te, be - ne - di - ci-mus te,

16 Lau - da - mus te, be - ne - di - ci-mus te,

24

ra - - - mus, a - do - ra - mus te, glo - - - ri - fi -
a - do - ra - - - mus te, glo - - -
a - do - ra - - - mus te, glo - - -
a - do - ra - - - mus te, glo - - - ri - -

24

p

31

ca - mus te.
ri - fi - ca - mus te.
ri - fi - ca - te.
ca - - - mus te.

31

39

-ti - as a - gi - mus ti - - bi
- gi - mus ti - bi, a - - - gi-mus ti - - bi pro - pter ma - gnam
- - ti - as a - - - - gi - mus ti - bi
- - ti - as a - - - - gi - mus ti - bi

39

p

47

pro - - - pter ma - - - gnam glo - - - ri-am tu - am.
cresc.
glo - - - ri-am tu - am, pro-pter ma - gnam glo - - - ri-am tu - am. Do - mi-ne
cresc.
8 pro - - pter ma - - - gnam glo - - - ri-am tu - am.
cresc.
47 pro - - pter ma - - - gnam glo - - - ri-am tu - am, Do - mi-ne

p

55 ff Do-mi-ne De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter o - i-po - te
De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter o - i-po - te
ff Do-mi-ne De - us, Rex coe - le - stis De - us Pa - ter o - mni-po - tens.
De - us, Rex De - us o - mni-po - tens. Do-mi-

mf

63 *espressivo* f Fi - li u - ni - ge - ni - te
mf Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te
mf Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te
espressivo ne Fi - li u - ni - ge - - - ni - te
p *b* *p* *b* *p* *b* *p* *b* *p* *b* *p* *b* *p* *b*

71

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

Musical score page 71, measures 1-2. The score consists of five staves. The top two staves are soprano and alto voices in treble clef, both marked *p*. The third staff is bass in bass clef, marked *f*. The fourth staff is tenor in bass clef, also marked *f*. The bottom staff is bassoon (Ped.) in bass clef, marked *f*. The vocal parts have sustained notes and wavy lines above them. The bassoon part has a sustained note with a wavy line. Measure 2 begins with a fermata over the bassoon's note.

79

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

rallentando

79

rallentando

p

87 Lento assai

Mi-se-re-re, mi-se-re-re no -
p

accentato ed espressivo molto Mi-se-re-re, mi-se-re-re no -
p

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, Mi-se-re-re, mi-se-re-re no -
p

87 Lento assai

Man.

bis. Su-sci-pe o-pre-ca-o-nem
p

bis. Su-sci-pe de-pre-ca-ti-o-nem
p

8 bis. Qui tol-lis pec-a-ta mu-ni-di, Su-sci-pe de-pre-
p sci-pe de-pre-ca-ti-o-nem
p

94 bis. de-pre-ca-ti-o-nem

100 no-stram. Qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris,
mf > *sf* ^

no - - stram. Qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris,
mf > *sf* ^

ca-ti-o-nem no - stram. Qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris,
mf > *sf* ^ *espress.*
mf > *sf* ^

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

100

107

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

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

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

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

107

114 Tempo I: Animato (alla breve)

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do-mi-nus, tu so - cresc.

Quo - ni - am tu so - lus san - tu o - lu Do-mi-nus, tu so - cresc.

Quo - ni - am tu se lus san - ctus, tu so - lus Do-mi-nus, tu so - cresc.

Quo - ni - a lus san - so - lus Do-mi-nus, tu so -

114 Tempo I: A (alla breve)

122 espressivo

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

lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

123

134

f strett o

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - -

f strett o

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - -

f strett o

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - -

f strett o

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - -

134

strett o

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - -

142

tris, cum Sancto Spiritu, in glor - ri - a De - i Pa - tris.

tris, cum Sancto Spiritu, in glor - ri - a De - i Pa - tris.

8 tris, cum Sancto Spiritu, in glor - ri - a De - i Pa - tris.

142 tris, cum Sancto Spiritu, in glor - ri - a De - i Pa - tris.

150

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

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

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

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

150

Man

Ped

Credo

Maestoso, quasi Allegro

ff

Cre - do in u - num De - um, Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem
ff

Cre - do in u - num De - um, Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem
ff

8 Cre - do in u - num De - um, Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem
ff

Cre - do in u - num De - um, Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem

Maestoso, quasi Allegro

ff

- - - - -

10 *co-e-li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.*

co-e-li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

8 *co-e-li et ter - rae, i - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.*

co-e-li et ter - rae, i - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

Man.

10 *co-e-li et ter - rae, i - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.*

co-e-li et ter - rae, i - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

20 *ff* *u - num Do - - - mi - num Je - - - sum Chri - stum,*

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

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

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

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

- - - - -

29

ff > *sempre ff* >

Fili - um De - i u - ni - ge - - ni - tum. Et ex Pa - tre na -

ff > *sempre ff* >

Fili - um De - i u - ni - ge - - ni - tum. Et ex Pa - tre na -

ff > *sempre ff* >

Fili - um De - i u - ni - ge - - ni - tum. Et ex Pa - tre na -

ff > *sempre ff* >

Fili - um De - i u - ni - ge - - ni - tum. Et ex Pa - tre na -

29

Fili - um De - i u - ni - ge - - ni - tum. Et ex Pa - tre na -

37

- tum an - te o - mni - a sae - cu - la. D e - n de

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

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

- tum a - i - a cu - la. De - um de De - o,

37

46

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

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

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

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

46

54

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

54

fa-cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et pro-pter no - stram sa - lu - tem

62

fa-cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et pro-pter no - stram sa - lu - tem

62

fa - cta sunt. pro-pter nos ho - mi - nes, et pro-pter no-stram sa - lu - tem

62

cen - dit de coe - lis. Et in - car - na - tus est

72

Solo *p* de - scen - dit de coe - lis. Et in - car - na - tus est

72

Solo *p* de - scen - dit de coe - lis. Et in - car - na - tus est

72

Solo *p* de - scen - dit de coe - lis. Et in - car - na - tus est

Adagio

dolce

82

— de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a
p sotto voce smorz. dolce *p*
 de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne, ex Ma - ri - a
p sotto voce smorz. *p*
 de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a
p sotto voce smorz. *p*

82 de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a

1 Solo *p*

94

Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est. dim.
sf *pp*
 Vir - gi - ne: Et ho - mo - us *pp*
sf
 Vir - gi - ne: ho - no fa - ctu - *pp*
sf *dim.*
 a ho - mo fa - - ctus est. *pp*

105

oco meno d impo f dim.
 Coro *mf* > Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -
 Coro Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:
 Coro Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:
 Coro Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - bis:

Un poco meno del Tempo I

117

bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas -
sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,
sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,

117

sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,

117

bg: p. p. p. p.

129

p ritent. pp f > sus, et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,
p ritent. pp f > et se - pul - tus Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,
p ritent. pp f > et s - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,
se rite

Tempo I

129

tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,
Tempo I

141

se-cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in coe - lum: se-det ad dex-te - ram Pa - tris. Et
se-cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in coe - lum: se-det ad dex-te - ram Pa - tris. Et
se-cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in coe - lum: se-det ad dex-te - ram Pa - tris. Et
se-cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in coe - lum: se-det ad dex-te - ram Pa - tris. Et

141

153 *non salentare*

ff

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

153 *non salentare*

162

sf - - - - re vi - vos et mor - os:
sf - - - - re vi - vos et mor - os:
sf - - - - re vi - vos et mor - os:
sf - - - - re vi - vos et mor - os:
sf - - - - re vi - vos et mor - os:
p - - - - tu - os:

162

171

(lunga Pausa) re - gni non e - rit fi - - - nis.
 cu - jus re - gni non e - rit fi - - - nis.
 cu - jus re - gni non e - rit fi - - - nis.
 cu - jus re - gni non e - rit fi - - - nis.

171

(lunga Pausa)

180 *Tempo I, poco a poco animando*

p

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

180 *Tempo I, poco a poco animando*

p dolce

190

dolce

can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro -
 can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro -
 can - tem: ex Pa - tre Fi - li - o que pro -
 can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro -

190

ce - dit. Quicum Pa - tre et Fi - li - o si-mul ad - o -
 ce - dit. Quicum Pa - tre et Fi - li - o si-mul ad - o -
 ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si-mul ad -
 ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si-mul ad - o -

210

cresc.

ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus

cresc.

ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est, lo -

cresc.

ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus

210

ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est, lo - cu - tus

220

est per Pro - phe -

cu - tus est per Pro - phe -

est per Pro - phe -

est per Pro - phe -

220

est per Pro - phe -

ff

230

un poco ff sempre gendo

tas. am 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. *ff sempre* 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 -

230

un poco stringendo

240

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

240

Man.

Ped.

249

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

249

258

re - sur - re - - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

re - sur - re - - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

re - sur - re - - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

re - sur - re - - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

258

267

non salentare

p

tam, tam ven - tu - ri sae - - - cu -

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

p

267

non salentare

278

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

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

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

278

-

-

-

287

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

ff

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

ff

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

ff

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

287

amen

ff

amen

ff

amen

amen

Sanctus

Solenne

ff
(2)

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

Solenne

ff
(2)

Man.

Ped.

ff
(2)

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

ff
(2)

Sanctus
Sanctus

10

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

10

Un poco più mosso

16

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

Un poco più mosso

16 18

ff

20
 glo - ri - a tu - a, ple - nisunt coe - li et ter - ra glo - ri - a,
 glo - ri - a tu - a, ple - nisunt coe - li et ter - ra glo - ri - a,
 a, ple - nisunt coe - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu -
 a, ple - nisunt coe - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu -
 20
 {
 {
 24
 glo - ri - a tu - a, glo - - - - - i a a,
 glo - ri - a tu - a, glo - - - - - tu - a,
 a, glo - ri - a tu a, glo - - - - - a tu - a,
 a, glo - - - - - a tu - a,
 24
 {
 {
 30
 glo - - - - - ri - a tu - a, tu - - - - - a.
 glo - - - - - ri - a tu - a, tu - - - - - a.
 glo - - - - - ri - a tu - a, tu - - - - - a.
 glo - - - - - ri - a tu - a, tu - - - - - a.
 30
 {
 {

38

pp

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

pp

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

pp

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

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

38

pp

pp

pp sem.

Man.

Ped.

46

rall.

cel-sis an-na

rallent.

cel-sis, in

an-na

rallent.

pp

perdendo

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

pp

perdendo

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

pp

perdendo

cel-sis, in

an-na

rallent.

pp

perdendo

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

46

p

p

Benedictus

Andante quieto

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

Andante quieto

Man.
Ped.

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

22

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

22

33

p Do - ni qui ve - nit in no - mi -
 p Ten. I Solo qui ve - nit in no - mi -
 Ten. II Solo qui ve - nit in no - mi -
 Solo qui ve - nit in no - mi -
 Do - mi - ni, qui ve - nit in no - mi -

33

p 8 p

44

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

44

54

- mi - ni Do - - - mi - ni, in no - mi - ne Do -
 2 Soli Do - - - mi - ni, in no - mi - ne Do -
 Coro sostenuto
 mi - ni, Do - - - mi - ni, in no - mi - ne Do -
 Coro sostenuto
 mi - ni, Do - - - mi - ni, in no - mi - ne Do -
 Coro sostenuto
 mi - ni, Do - - - mi - ni, in no - mi - ne Do -
 ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do -

54

85

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

85

dolce *ato*

96

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

96

107 *sempre p*

perdendo

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

perdendo

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

perdendo

sempre p

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

perdendo

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

perdendo

na, ho - san - na,

107

Carus

119

4 voci soli

pp

ho - san - - na, ho - san - - na.

due voci soli

pp

ho - san - - na.

ho - san - - na.

ho - san - - na.

119

8

ppp

8

Agnus Dei

Lento assai

Agnus Dei, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di:
Agnus Dei, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di:

Lento assai

Man.

8

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - no - s,
mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re
se - re - re no - bis, mi - se - re - re *espr. molto*
re - re no - bis, mi - se - re - re, mi - se -

16

bis, no - bis. Solo > dim. -
re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

16

p. pp.

24

Coro A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
 Coro A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
 Coro espress. molto A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
 Coro A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

24

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

31

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

39

re no - bis, Solo > no - bis.
 re no - bis, Solo > no - bis.
 espress. molto re, Solo p no - bis.
 mi - se - re - re, Solo > no - bis.
 no - bis, Solo > no - bis.

47

Agnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
rfz>

Agnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
rfz>

Agnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
rfz>

Agnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
rfz>

47

Tempo del Kyrie (*un poco più mosso*)

55 Coro *p*

do - na no - bis pa - cem,

Coro *p*

do - na no - bis pa - cem,

Coro

Coro

55 **Tempo del Kyrie (*un poco più mosso*)**

63

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

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

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

63

71

dolce espress.

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

dolce espress.

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

p dolce

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

p dolce

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

71

dolcissimo

81

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

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

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

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

91

p

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

p

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

p

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

p

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

91

99

p

A - - - men, a - - -
p

Solo

do - na no - bis pa - - - cem. A - men, a - - -

Coro *p*

A - - - men, a - - -

99

107

men, a - - -
cresc.

men, a - - -
cresc.

men, a - - -
cresc.

men, a - - -
cresc.

107

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

115

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

men, a - - - men.
ff

men, a - - - men.
ff

men, a - - - men.
ff

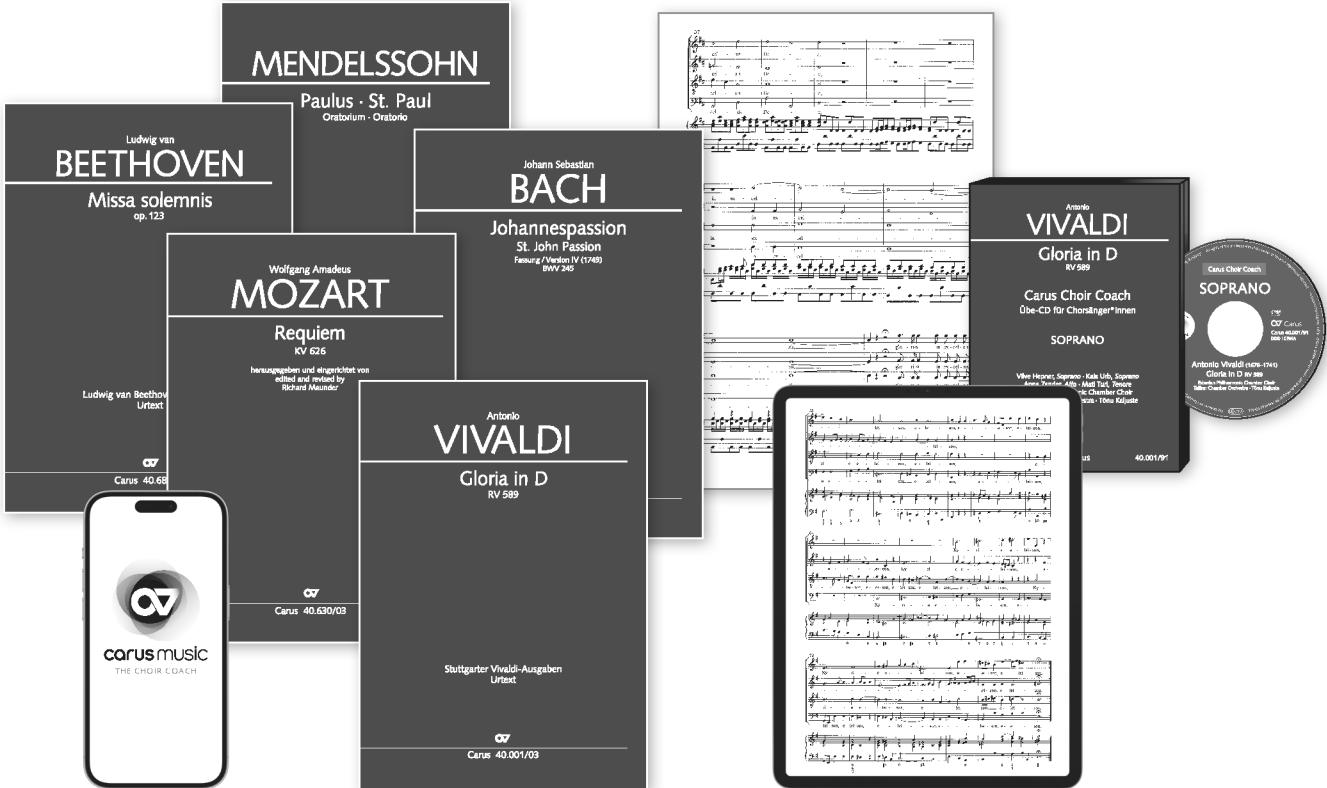
115

117

Man.

Ped.

Dieses Werk ist mit dem Wiener Kammerchor, Leitung Johannes Prinz, auf CD eingespielt (CV 83.144).



Chormusik erleben Jederzeit. Überall.

- Eine App mit den bedeutendsten Chorwerken des 17. bis 20. Jahrhunderts
- Carus-Klavierauszüge, synchronisiert mit hervorragenden Einspielungen bekannter Interpreten
- Coach zum Erlernen der eigenen Chorstimme
- Schnelle und schwierige Passagen können im Slow-Modus geübt werden
- Navigieren und Blättern wie im gedruckten Klavierauszug
- Für Tablet, Smartphone und PC
- Carus Choir Coach (nur audio): Übehilfe für Chorsänger*innen mit Originaleinspielung, Coach und Coach in Slow Mode erhältlich (mp3 auf CD oder als Download)

Experience Choral Music Anytime. Anywhere.

- An app with the top choral works from the 17th to the 20th century
- Carus vocal scores, synchronized with first class recordings by top performers
- Acoustic coach helps you learn your own choral part
- Fast and difficult passages can also be practiced in slow mode
- Page turning and navigation just as in the printed vocal score
- For tablet, smartphone and PC
- Carus Choir Coach (audio only): practice aid for choral singers with original recording, coach and coach in slow mode available (mp3 on CD or as download)

 **carus music**
THE CHOIR COACH