

Johann Michael
HAYDN

Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii
MH 13

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Clarini, 2 Trombe, 3 Tromboni, Timpani
2 Violini, Organo e Bassi

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Armin Kircher

Ausgewählte Werke · Selected Works
Urtext

Partitur / Full score



Carus 54.013

Vorwort

„Welche Kunst in seinen Kirchenmusiken herrsche, kann man daraus abnehmen, daß sein Bruder und Mozart ihm die Meisterschaft in dieser Gattung zuerkannten“, schreibt Ernst Ludwig Gerber in seinem *Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler*¹. Obwohl Johann Michael Haydns Schaffen alle damals üblichen Gattungen der Musikpflege umfasste, war er zu seinen Lebzeiten vor allem als Komponist geistlicher Musik geschätzt. „Mozart erkannte ihn für den größten Kirchenkomponisten – seine Frau konnte ihm keine angenehmere Überraschung machen als mit einer Michael Haydn-Partitur“², berichtet Sigismund Ritter von Neukomm, ein Schüler Haydns. Georg August Griesinger überliefert Joseph Haydns Meinung über die Bedeutung des um fünf Jahre jüngeren Bruders als Komponist liturgischer Musik: Joseph Haydns Ansicht nach verdienten in „der Kirchenmusik [...] die Arbeiten seines Bruders, Michael Haydn, eine der ersten Stellen; es sey aber nur Schade, daß dieses Fach so schlecht bezahlt werde, denn man könne sich mit einem Dudelsack mehr verdienen, als mit Offertorien und Messen.“³

In seinem 43-jährigen Wirken in Salzburg schlug Michael Haydn die Brücke von der Frühklassik zum musikalischen Biedermeier. Das Wissen um die liturgische Funktion und die musikalische Umsetzung der geistlichen Texte zeichnet seine Kirchenmusik aus. Der kirchenmusikalische Stil Haydns wirkte vorbildlich für eine Neuorientierung der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, denn nachdem der vom Josephinismus verordnete aufklärerische Rationalismus und die damit verbundenen Einschränkungen überwunden waren, wurde der Kunst, besonders der Musik, wieder ein zentraler Stellenwert im religiösen und kirchlichen Leben zugestanden. Die Würdigung E. T. A. Hoffmanns: „Jeder Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur weiss, und wusste schon längst, dass M[ichael] H[aydn], als Kirchencomponist, unter die *ersten* Künstler dieses Fachs, aus jeder Zeit und jeder Nation, gehört“⁴, wurde im ganzen deutschen Sprachraum zur Kenntnis genommen und brachte Haydn die zu Lebzeiten versagt gebliebene überregionale Wertschätzung.

Michael Haydn gelingt in seiner geistlichen Musik eine Synthese aus Kontrapunkt und liedhafter Melodik, die sich von der Gregorianik und der heimischen Volksmusik beeinflusst zeigt. 38 Mess- und Requiemsvertonungen aus seiner Feder sind bekannt.⁵ Die *Trinitatis-Messe* MH 1 aus dem Jahr 1754 (entstanden vermutlich für die Weihe der Kathedrale in Temesvar) ist sein erstes überliefertes Werk, am Ende seines Schaffens steht ein unvollendetes Requiem (Requiem in B, MH 838). Rund ein Drittel der Messen – darunter auch die hier vorgelegte *Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii* MH 13 – entstand in der ersten Schaffensperiode des Komponisten, bevor er im August 1763 als „Hofmusicus und Concertmeister“ am fürsterzbischöflichen Hof in Salzburg seinen Dienst antrat.

Wie sein Bruder Joseph war auch Michael Haydn Kapellknabe zu St. Stephan in Wien, wo er ab Herbst des Jahres 1745 bis zu seinem Stimmbruch um die Jahre

1752/53 eine grundlegende musikalische Ausbildung erhielt und ein breitgefächertes kirchenmusikalisches Repertoire kennenlernen konnte. Neben geistlichen Werken seines Lehrers, Domkapellmeister Georg Reutter d. J. (1708–1772), waren es Kompositionen von dessen Vater Georg Reutter d. Ä. (1656–1738), Johann Joseph Fux (1660–1741), Antonio Caldara (1670–1736) und Franz Tuma (1704–1774), die Haydn nachhaltig beeinflussten. Der damalige Wiener Kirchenstil bevorzugte „prunkvolle Weitschweifigkeit und zeichnete sich durch eine eigentümliche, nicht immer homogene Mischung aller Elemente strenger Kontrapunktik eines Fux oder Caldara mit der homophonen Theatralkirchenkunst der Neapolitaner aus. In diesem merkwürdigen, gleichwohl zeitgerechten, spätbarocken stilus mixtus, der von der Reinheit der älteren Musica Sacra schon recht weit entfernt war, schrieben Haydn und Mozart ihre ersten Kirchenwerke“.⁶

Die *Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii*, die Haydn 1758, im Alter von 21 Jahren, komponierte, fällt in eben diese Zeit des musikalischen Umbruchs, in der die spätbarocke Tradition und die moderne „galante“ Schreibweise, die den Weg in die Frühklassik weist, in Spannung zueinander standen und die Kompositionsmethode des „Stylus mixtus“ die Basis des kirchenmusikalischen Schaffens bildete. Neben der Satztechnik des strengen Stils, dessen Grundlagen sich Michael Haydn durch den *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux angeeignet hatte – ein weiteres Zeugnis entsprechender Studien ist seine im Juli 1757 angefertigte Abschrift der *Missa canonica* von Fux⁷ – war es die „elegante, italienisch-venezianische Schreibweise“⁸, die auf den jungen Komponisten einwirkte. Allerdings hat das „Spielerisch-Leichte dieses Stils“, wie es Jancik beurteilt, „nicht allzuviel Echo bei Michael gefunden, er neigte mehr dem Ideal Fuxens zu, war tiefgründiger“.⁹ Die Übernahme traditioneller Muster einerseits und die Entwicklung neuer formaler Strukturen und Konzeptionen andererseits prägen Haydns erste Messvertonungen auf dem Weg hin zur eigenen stilistischen Reife.

¹ Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4 Bde., Leipzig 1812–1814, Bd. 2 (1812), Sp. 535.

² Sigismund Neukomm, Brief vom 14. Januar 1809 an den Verleger Ambrosius Kühnel, zitiert nach: Rudolf Angermüller, *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, München, Salzburg 1977 (Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 4), S. 24.

³ Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810 (neu hrsg. v. Peter Krause, Leipzig 1979), S. 115.

⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1812, S. 192 (Rezension des Requiems MH 838).

⁵ In dieser Zählung sind auch die eigenen Bearbeitungen bzw. die erweiterten Zweitfassungen einiger Messen mitgerechnet.

⁶ Peter Hrcirik, *Johann Michael Haydns frühe Salzburger Messen. Perspektiven einer Schaffensphase*, Phil. Diss., Wien 1995, S. 44.

⁷ Diese Abschrift wird aufbewahrt in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Signatur 15556 A/Haydn M.3A.

⁸ Hans Jancik, *Michael Haydn. Ein vergessener Meister*, Zürich, Leipzig et al. 1952, S. 14.

⁹ Ebd., S. 15.

Im Vergleich zur *Trinitatis-Messe* von 1754 markiert die *Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii*, zusammen mit zwei weiteren zwischen 1758 und 1760 entstandenen Messen, der *Missa Sancti Josephi* MH 16 und der fragmentarisch überlieferten *Missa in a-Moll* MH 18, bereits einen kompositorischen Fortschritt: Bei diesen drei Werken, die alle zum Typus der Kantaten- bzw. Nummernmesse gehören, ist gegenüber der frühesten Messvertonung im Hinblick auf die formale Gestaltung und die melodische Erfindung eine merkbare Weiterentwicklung festzustellen. Bestimmt von der Aneinanderreihung unterschiedlicher solistischer und chorischer Abschnitte, entwickeln sich nunmehr die Chorsätze „von der blockartigen Gestaltung immer mehr zu differenzierten Partien subtiler satztechnischer Durchdringung von Solo- und Tuttiensemble in bewusstem Gegensatz zur alten Kantatenmesse mit ihrer charakteristischen Gegenüberstellung von geschlossenen Chor- und Soloteilen“.¹⁰

Ist das Jahr der Entstehung der *Missa Sanctorum Cyrilli und Methodii* durch die Datierung des Partiturautographs gesichert, so können über Entstehungsort und -anlass nur Vermutungen angestellt werden. Ausgehend von der Darstellung in der *Biographischen Skizze*¹¹, die kurz nach Haydns Tod erschien, wurde bislang angenommen, dass der Komponist von 1757 bis 1762 in Großwardein tätig gewesen sei, was nahe legen würde, dass die Messe dort auch entstanden ist. Inzwischen sind jedoch sowohl von Reinhold Thur als auch von Charles H. Sherman Zweifel bezüglich eines ununterbrochenen Aufenthaltes Haydns in Großwardein ab 1757 geäußert worden¹². So bestätigen nach Sherman die Kassenbücher der Kathedrale in Großwardein (das heutige Oradea in Nordwestrumänien gehörte damals zum südlichen Teil Ungarns) zwar, dass im Jahre 1757 ein Konzertmeister in Dienst genommen wurde, nennen aber keinen konkreten Namen. Sollte dieser Musiker Michael Haydn gewesen sein, hat er nur wenige Monate dort bedienstet sein können, da die Kapelle im Frühjahr 1758 zur Gänze aufgelöst wurde. Grund dafür waren die hohen Kosten des Baus der neuen Kathedrale, wodurch Gehälter nicht mehr ausbezahlt werden konnten. 1759 wurde die Kapelle neu organisiert und Musiker wieder angestellt. Bekannt ist, dass Haydn spätestens im Frühjahr 1760 zum Kapellmeister des selbst kurz zuvor als Bischof von Großwardein inthronisierten Freiherrn Adam Patáchich ernannt worden ist¹³. Demzufolge wäre Haydn nach Auflösung der Kapelle 1758 gezwungen gewesen, anderswo eine Anstellung zu finden. Tatsächlich, so dokumentiert es Sherman, gibt es Zeugnisse dafür, dass Haydn über Brünn nach Österreich zurückkehrte und, wofür die zu dieser Zeit entstandenen Abschriften von Werken des Komponisten sprechen, die Stifte Sankt Florian, Göttweig, Herzogenburg, Melk und den Wallfahrtsort Mariazell¹⁴ besuchte.

Offen bleibt auch die Frage nach dem Entstehungsanlass bzw. einer konkreten Zweckbestimmung der *Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii*. Reinhold Thur¹⁵ hält es für möglich, dass Haydn zur Komposition dieser Messe durch die Hochämter der Mährischen Landesgenossenschaft in Wien inspiriert wurde, die, gegründet im März 1708, alljährlich in der Wiener Michaelerkirche ihre beiden Landespatrone,

die Slawenapostel Cyrill und Methodius, feierte. Für das Hochamt, das um den 14. Februar, den Gedenktag der beiden Heiligen, begangen wurde, lud man prominente Persönlichkeiten der Geistlichkeit zur Festpredigt ein und hängte ein eigenes Altarbild, das die beiden Schutzpatrone darstellte, vor das eigentliche Hochaltarbild. Haydn war wohl schon als Kapellknabe bei der musikalischen Gestaltung der Feierlichkeiten mitbeteiligt, oder er hat von seinem Bruder, der von 1750 bis 1755 im sogenannten Michaelerhaus am Kohlmarkt wohnte, davon erfahren¹⁶. Eine Aufführung der Messe in Wien ist allerdings unwahrscheinlich, da sich die Landesbruderschaft an ein für Wien und Niederösterreich erlassenes Hofdekret vom Dezember 1753 bezüglich des gottesdienstlichen Verbotes von Trompeten und Pauken, ausgehend von der Enzyklika *Annus qui* von Papst Benedikt XIV. vom Februar 1749, hielt. Unwahrscheinlich ist deshalb auch die Annahme, es könnte sich bei der Messe in ihrer Besetzung mit vier Trompeten, zwei Posaunen und Pauken um eine Auftragskomposition der Landesbruderschaft handeln, was die Namensgebung nahe legen würde (zumindest in späterer Zeit steht die Titulierung der Messen Haydns immer in Zusammenhang mit dem jeweiligen Entstehungsanlass bzw. mit den Auftraggebern).

Im Gegensatz zu Thur, der Wien als Entstehungsort der Messe vermutet¹⁷, vertritt Ghircioasiu¹⁸ die These, dass Michael Haydn sie in Großwardein komponiert hat. Großwardein, in dem damals neben Katholiken auch Protestanten, Orthodoxe und griechisch-katholisch Gläubige lebten, erhielt im Jahr 1748 einen eigenen rumänisch-unierten Suffraganbischof¹⁹. Ghircioasius Annah-

¹⁰ Hrcirik (wie Anm. 6), S. 44f.

¹¹ Joseph Otter, Georg Schinn und P. Werigand Rettensteiner, *Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen, und zum Beßten seiner Wittve herausgegeben*, Salzburg 1808, S. 14 (Reprint Stuttgart 2006).

¹² Charles H. Sherman, „Michael Haydn's Wanderjahre, 1754–1759: Where was he? And when?“, in: *Haydn and His Contemporaries*, hrsg. von Sterling E. Murray, Ann Arbor 2011, S. 3–12. Reinhold Thur, „Die Missa Sancti Cyrilli et Methodii von Michael Haydn. Versuch einer Darstellung ihrer Entstehungsgeschichte“, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 38. Band, Tutzing 1987, S. 89–101.

¹³ Seine erste dort entstandene Komposition ist das *Te Deum* MH 28, das mit 1. April 1760 datiert und mit der Ortsangabe „Magni Varadini“ (= Nagyvárad, der ungarische Name für Großwardein) versehen ist. Dieses *Te Deum* Haydns diente Wolfgang Amadeus Mozart als Vorlage für sein *Te Deum* KV 141.

¹⁴ Dort befindet sich das *Ave Regina* MH 15, eine zweiteilige Solomotette für Sopran, zwei Violinen, Violine und Orgel in A-Dur, datiert mit 1759, das Michael Haydn, wie vor der Jahreszahl angegeben ist, „ex voto“ (wegen eines Gelübdes) komponiert hat. Sherman (wie Anm. 12, S. 10) sieht darin Haydns Dankesbekundung für die geglückte Anstellung als Kapellmeister des neuen Bischofs von Großwardein.

¹⁵ Wie Anm. 12, S. 98ff.

¹⁶ Thur, ebd., S. 100, hält es darüber hinaus für möglich, dass Michael Haydn bei einer dieser Feiern mit einem Vertreter des Bischofs von Großwardein in Kontakt gekommen ist, der ihm eine Anstellung am dortigen bischöflichen Hof vermittelt haben könnte.

¹⁷ „[...] kann man die Vermutung aussprechen, daß sich Michael Haydn zur Zeit der Komposition seiner *Missa Sancti Cyrilli et Methodii* nicht in Großwardein, sondern in Wien aufhielt, bzw. die Anregung zur Komposition in Wien zu suchen ist“, ebd., S. 97.

¹⁸ Romeo Ghircioasiu, „Das Musikleben in Großwardein (Oradea) im 18. Jahrhundert“, in: *The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch*, Band 10 (1978), S. 45–55, hier S. 47.

¹⁹ Bischof einer Diözese, der einem Erzbischof bzw. einem Metropoliten unterstellt ist.

me, die Messe Haydns sei als Auftragskomposition für einen Gottesdienst des rumänisch-unierten Bischofs entstanden, kann jedoch ausgeschlossen werden, da diese Gottesdienste in byzantinischen und nicht in römischen Ritus gefeiert wurden und auch die Liturgiesprache nicht Latein war.²⁰

Zwar gibt es mögliche Anhaltspunkte für die Widmung der Messe an die Slawenapostel Cyrill und Methodius, es bleibt aber letztlich spekulativ, was die genauen Hintergründe dafür waren. Geboren wurde das heilige Brüderpaar in den ersten Jahrzehnten des 9. Jahrhunderts in Thessaloniki, im oströmischen Reich. Ausgesandt vom byzantinischen Kaiser und dem Patriarchen Photius, wirkten sie gemeinsam als Missionare bei den slawischen Völkerschaften von Mähren und Ungarn. Cyrill übersetzte biblische und liturgische Texte in die altslawische Volkssprache, für die er auch eine eigene Schrift schuf. Die Verwendung der slawischen Sprache in der Liturgie stieß bei den westlichen Bischöfen auf harten Widerstand, wurde aber von Papst Hadrian II. gebilligt. Cyrill starb als Mönch am 14. Februar 869 in Rom und wurde in der Basilika San Clemente begraben. 870 schuf der Papst das erste slawische Erzbistum und ernannte Methodius zum Erzbischof von Großmähren. Er starb am 6. April 885. In den orthodoxen Kirchen werden Cyrill und Methodius seit dem Mittelalter als Heilige verehrt. Im Jahr 1880 wurde ihr Gedenktag, der 14. Februar, offiziell auch in den römischen Generalkalender aufgenommen. 1980 wurden sie von Papst Johannes Paul II. neben dem heiligen Benedikt zu Schutzpatronen Europas ernannt.

Aufgrund ihrer Aufführungsdauer, der Besetzung mit Trompeten und Pauken und der damit verbundenen Feierlichkeit ist Haydns *Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii* als *Missa solemnis longa* zu klassifizieren. Diese Form der Messe war „vor allem für Wallfahrtskirchen“ bestimmt, „in denen feierliche Hochämter mit parallel gelesenen Motivmessen an den Seitenaltären zelebriert wurden.“²¹ Im Salzburger Dom kamen Messen vom Typ einer *Missa solemnis (longa)* an den Hochfesten des Kirchenjahres zur Aufführung, an den sogenannten *Festa Pallii*, an denen der Erzbischof selbst, bekleidet mit dem vom Papst verliehenen Pallium²² als Zeichen seiner Metropolitanwürde, mit großer Assistenz dem Gottesdienst vorstand.²³ Die *Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii* ist die erste von insgesamt vier Messen Michael Haydns, die mit vier Trompeten (zwei hohen Clarini und zwei tieferen Trombe) besetzt ist, womit der barocken Tradition des festlichen Bläserklanges entsprochen wird.²⁴ Bei der Verwendung der Posaunen folgt Haydn der Wiener Kirchenmusiktradition: zur klanglichen Verstärkung wurden den Tutti-Stimmgruppen von Alt und Tenor Collaparte-Posaunen beigelegt, die in dieser Messe aus Gründen der musikalischen Textausdeutung an einigen Stellen auch solistisch zum Einsatz kommen. Wie in den Partituren generell üblich, sind die Posaunenstimmen auch im Partiturotograph der vorliegenden Messe – mit Ausnahme der genannten solistischen Passagen – nicht notiert; die Praxis des Colla-parte-Spiels wird durch das authentische Aufführungsmaterial des Salzburger Domes belegt, gemäß der dortigen Gepflogenheit ergänzt um die Stimme der Bass-Posaune. Insgesamt lässt sich aus der Komposition

schließen, dass die musikalischen Voraussetzungen für eine Aufführung sowohl im vokalen wie auch im instrumentalen Bereich sehr gut gewesen sein müssen.

Wie schon angeführt, handelt es sich bei der *Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii* um eine Kantatenmesse. Die Ordinariumsteile werden hier in Einzelsätze gegliedert, die in unterschiedlichen auf Abwechslung und Kontrast zielenden Besetzungen und Satztechniken den Text ausdeuten. Bekannteste Beispiele der klassischen Kirchenmusik für diese Kompositionsmethode sind Joseph Haydns *Missa Cellensis in honorem B.V.M.* Hob. XXII:5, die sogenannte *Caecilienmesse*, komponiert im Jahr 1766, und Mozarts 1783 entstandene und unvollendet gebliebene c-Moll-Messe KV 427.

Das Kyrie nimmt mit 228 Takten einen ungewöhnlich breiten Raum ein. Nach einer 6-taktigen Adagio-Einleitung im $\frac{4}{4}$ -Takt, wie es der barocken Tradition entspricht, folgt ein umfangreicher Allegro-Teil im $\frac{3}{4}$ -Takt. Das Christe ist durch eine 22-taktige Einleitung des Orchesters und dem Wechsel der Tonart von C-Dur nach a-Moll von den blockartigen Kyrie-Anrufungen des Beginns abgesetzt. Der musikalische Verlauf wird nun vom Dialog zwischen Solo-Stimmen und chorischem Abschnitt bestimmt, wobei im Chor die Ober- und Unterstimmen jeweils im unisono erklingen, während die Solo-Stimmen imitatorisch ineinander verwoben werden. Auf eine mehrtaktige Überleitung des Orchesters folgt, wieder auf „Kyrie“, ein Fugato des Chores, dem sich nach einer Rückmodulation nach C-Dur eine Reprise mit Bezug auf den Beginn des Allegro-Teils anschließt.

Mit seinen 560 Takten präsentiert sich das Gloria als umfangreichster Satz der Vertonung. In der 17-taktigen festlichen Einleitung drückt der Wechsel in die tiefe Lage bei „Et in terra pax“ tonmalerisch den Kontrast der irdisch-menschlichen Existenz zum himmlischen Glanz des „Gloria in excelsis“ aus. Das „Laudamus te“ ist als Solo-Arie in F-Dur dem Bass übertragen, begleitet von unisono geführten Violinen. Im folgenden Allegro-molto-Abschnitt von „Gratias agimus tibi“ bis zu „Filius Patris“ wird, nach einem motettischen Satz zu Beginn, der Mittelteil durch die Einfügung einer Solovioline (Violino principale), die korrespondierend mit Sopran- und Alt solo eingesetzt wird, besonders herausgehoben. Bei „Domine Deus, Agnus Dei“ werden der vierstimmige Trompetenchor und die Pauken hinzugefügt, wonach in einem instrumentalen

²⁰ Vgl. Thur (wie Anm. 12), S. 96.

²¹ Leonhard Riedel, Vorwort zur Notenedition der *Missa Cellensis in honorem B.V.M.* Hob. XXII:5 von Joseph Haydn, Stuttgart 2008, Seite V.

²² Ringförmiges Band aus weißer Wolle mit sechs eingewebten schwarzen Kreuzen, das auf den Schultern über dem Messkleid getragen wird, wobei zwei Streifen über Brust und Rücken herabhängen.

²³ Zu den *Festa pallii prima classis* zählten in Salzburg: Dreikönig, Gründonnerstag, Ostersonntag, Christi Himmelfahrt, Fronleichnam, Peter und Paul (29. Juni), hl. Rupert (1. Diözesanpatron, 24. September), Domkirchweihe (25. September), Allerheiligen, hl. Virgil (2. Diözesanpatron, 27. November) und der erste Weihnachtsfeiertag.

²⁴ Die drei späteren Messvertonungen in der Besetzung mit vier Trompeten sind das *Schrattenbach-Requiem* MH 155 (1771), die *Missa Sancti Joannis Nepomuceni* MH 182 (1772) und die *Missa Sancti Amandi* MH 229 (1782).

Abschluss nochmals die Solovioline zum Einsatz kommt. In mehrfacher Hinsicht kontrastiert dazu das „Qui tollis“. Dieser ausdrucksintensive Adagio-Abschnitt in e-Moll und im $\frac{3}{2}$ -Takt bekommt durch den solistischen Einsatz von Alt- und Tenorposaune eine eigene Klangcharakteristik. Chorische und solistische Takte wechseln einander ab. Die abwärtsgeführten Begleitfiguren der Streicher scheinen als musikalisches Mittel der Textinterpretation die drückende Schwere menschlicher Sündenlast ausdrücken zu wollen.²⁵ Von italienischer Eleganz ist die Sopran-Arie beim „Quoniam“. Nach einer viertaktigen Überleitung bei „Cum Sancto Spiritu“, das von den fanfarenartigen Tonrepetitionen der Trompeten dominiert wird, folgt die Schlussfuge – beginnend mit dem Wort „Amen“ und nicht, wie es der liturgische Text vorgeben würde, mit „In gloria Dei Patris“. In Takt 520 weist Haydn mit der Angabe „in contrario“ auf die intervallmäßige Spiegelung des Themas hin, das ab Takt 528 wieder *in recto* durchgeführt wird.

Das Credo, das durch die „formal-gestalterische Reichhaltigkeit und die daraus wohlverteilten, angenehm nuancenreich changierenden Affektbilder besticht“²⁶, wird durch ein dreitaktiges Signal der beiden Clarintrompeten eröffnet, das im weiteren Verlauf noch zweimal quasi als Ritornell erklingen wird: ab Takt 39 in halbtaktiger Verschiebung und ab Takt 49 ergänzt mit dem „descendit“ des Chores, der in abwärts geführter Sequenzbewegung (beginnend bereits in T. 42) das „Herabsteigen“ anschaulich macht. Der folgende Adagio-Teil zu „Et incarnatus est“ und „Crucifixus“ steht aufgrund seiner intensiven musikalischen Textausdeutung im Zentrum dieser Credo-Vertonung. Auf dem Fundament einer konstanten Viertelbewegung des Continuos begleiten durchlaufende Sechzehntelbewegungen der unisono geführten Violinen das Sopransolo bei der Darstellung der Menschwerdung Christi. Die Schilderung der Kreuzigung ist dem Bass-Solisten anvertraut. Zu den begleitenden Violinen treten nun noch Alt- und Tenorposaune, wodurch eine düstere Klanglichkeit als kontrastierendes Element hinzukommt. Bei „Et resurrexit“ wechselt der Charakter in einen tänzerisch-freudigen $\frac{3}{4}$ -Takt. Wieder findet Haydn adäquate Figuren, um nun die Auferstehung und Himmelfahrt Christi in tonmalerischer Weise umzusetzen. In instrumentalen Zwischentakten kommen erneut die solistischen Posaunen zum Einsatz. Der Schlussteil „Et in Spiritum Sanctum“ beginnt in e-Moll mit den Vokalsolisten, deren Part durch mehrtaktige Zwischenspiele der begleitenden Violinen aufgelockert wird. Ein achttaktiges Fugato bei „Et exspecto“ leitet in die ausdrucksstarke Deutung des Wortes „mortuorum“ über. Das aus dem Dreiklang entwickelte Thema der Schlussfuge steigert sich nach mehreren Durchführungen in eine Engführung und zeigt, dass Haydn bereits in jungen Jahren sein Handwerk meisterhaft beherrschte.

Das Sanctus ist mit 37 Takten der kürzeste Satz der Messe. Haydn greift, gattungsgeschichtlich untypisch, am Beginn des Satzes auf die langsame Kyrie-Einleitung zurück. Der weitere Verlauf entspricht der Gattungstradition. Das Benedictus, wie das Sanctus in C-Dur, ist ein konzertierender Satz im Wechsel von solistischen und chorischen Abschnitten, die imitatorisch gearbeitet sind.

Das Agnus Dei ist – gemäß der Vertonungstradition – zweiteilig gegliedert. Es wird mit einer chorischen Agnus-Anrufung eingeleitet, bevor, beginnend in Takt 6, eine instrumentale Überleitung mit stereotypen Begleitfiguren im Continuo zu den Anrufungen der Vokalsolisten hinführt. Der Chor setzt wieder in Takt 63 ein und vollzieht ab Takt 70 bei den Worten „peccata mundi“ eine überraschende harmonische Wendung. Der zweite Teil des Satzes beschließt das Werk mit einer Fuge auf die Worte „Dona nobis“, wofür Haydn auf die Schlussfuge des Gloria zurückgreift. Auch das ist in formaler Hinsicht als individuelle Lösung zu betrachten.

Die *Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii* steht am Beginn eines Wendepunktes in Haydns kompositorischer Entwicklung hin zu einem Personalstil, der die Kirchenmusik nachhaltig prägen sollte. Barocke Formalität wird durch subjektive Differenzierung aufgebrochen. Haydn hat sich mit dieser Messe auf seiner Wanderschaft vor dem Dienstantritt 1760 in Großwardein möglicherweise um eine Anstellung in der Brünner Gegend beworben.²⁷ Und tatsächlich scheint es so, als ob der 21-jährige Komponist mit diesem Werk, in dem er in jedem Satz den liturgischen Text mit großer Sorgfalt musikalisch ausgedeutet hat, ein Musterstück seines kompositorischen Könnens präsentieren möchte, dass er damit unter Beweis stellen möchte, wie gut er das musikalische Handwerk beherrscht und aus der Kenntnis der „alten“ Meister Neues entwickeln kann.

Herausgeber und Verlag danken der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, für die Erlaubnis zur Edition nach dem Partiturautograph; es diene als Hauptquelle für die vorliegende Edition. Ebenso sei dem Dom-Musikarchiv in Salzburg gedankt für die Möglichkeit, das handschriftliche Stimmenmaterial einzusehen.

Salzburg, Februar 2015

Armin Kircher

²⁵ Dieser Teil wurde Ende des 19. Jahrhunderts, jedoch ohne Text, abgedruckt in: *Haydn-Album. Ausgewählte geistliche Gesänge von Johann Michael Haydn in der Bearb. f. Harmonium oder Orgel*, hrsg. v. O. Schmidt, Dresden, Leipzig 1896.

²⁶ Hrnčirik (wie Anm. 6), S. 77.

²⁷ Die Widmung an die heiligen Cyrill und Methodius – sie werden als Schutzpatrone Mährens verehrt – würde ebenso dafür sprechen; vgl. Sherman (wie Anm. 12), S. 9.

Foreword (abridged)

“The degree of artistry in his sacred music can be measured by the fact that both his brother and Mozart recognized in him a master of the genre.” These are the words of Ernst Ludwig Gerber in his *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*.¹ Even though Johann Michael Haydn’s oeuvre encompassed all the genres of music customary in his era, he was principally esteemed for his sacred compositions during his lifetime. “Mozart recognized in him the greatest composer of church music, and his wife could present him with no more pleasant surprise than a score by Michael Haydn,”² wrote Sigismund Ritter von Neukomm, one of Haydn’s students. Georg August Griesinger reported Joseph Haydn’s opinion concerning the significance of his five years younger brother as a composer of liturgical music: In Joseph Haydn’s opinion, “his brother’s works deserved to be ranked among the best in the field of church music; it was only a pity that this field was so badly paid, since one could earn more money with a bagpipe than with masses and offertories.”³

During his 43 working years in Salzburg, Michael Haydn built a bridge from early Classicism to musical Biedermeier. His church music was characterized by his knowledge of liturgical function and the musical realization of sacred texts. Haydn’s church music style proved exemplary in the reorientation experienced by church music during the 19th century since, after the rationalism of Enlightenment decreed by Josephinism – with its concomitant limitations – had been overcome, art, and particularly music, was accorded central importance in religious and liturgical life. E. T. A. Hoffmann’s assessment: “Every connoisseur of the art of music and its literature knows, and has long known, that M[ichael] H[aydn], as a church music composer, ranks among the leading artists in this field, of all eras and of every nation”⁴ was duly taken note of in the entire German-speaking world; it brought Haydn the supra-regional recognition that he had been denied during his lifetime.

In his sacred music Michael Haydn succeeds in creating a synthesis of counterpoint and song-like melodies, which shows the influence of Gregorian chant and indigenous folk music. 38 settings of the ordinary and requiem mass are known to have been composed by him.⁵ The *Trinity Mass* MH 1, composed in 1754 (probably for the consecration of the cathedral in Temesvar), is the first of his works to be handed down and at the end of his creative life he left an unfinished requiem (Requiem in B-flat, MH 838). Around a third of the masses – including the *Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii* MH 13 presented here – were written in the composer’s first compositional period before he assumed the position of court musician and concertmaster at the court of the prince archbishop in Salzburg in August 1763.

Like his brother Joseph, Michael Haydn had been a choir boy at St. Stephan’s in Vienna from 1745 until his voice broke round about 1752/53. There he received a fundamental music education and got to know a wide-ranging church music repertoire. In addition to the sacred works

of his teacher, cathedral Kapellmeister Georg Reutter the Younger (1708–1772), he was deeply influenced by the works of his teacher’s father Georg Reutter the Elder (1656–1738), Johann Joseph Fux (1660–1741), Antonio Caldara (1670–1736), and Franz Tuma (1704–1774). The then Viennese church music style favored “lavish magnificence and was characterized by an idiosyncratic, not always homogenous mixture of all the elements of Fux’s or Caldara’s strict counterpoint with the homophonic theatrical church art of the Neapolitans. It was in this peculiar, but nevertheless in line with the times, late Baroque *stilus mixtus* – which was widely removed from the purity of the older *musica sacra* – that Haydn and Mozart wrote their first church works.”⁶

The *Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii*, which Haydn composed in 1758 at the age of 21, was also a product of this time of musical upheaval, in which the late Baroque tradition and the modern “gallant” style, which pointed the way towards the early Classical period, stood opposite one another in a state of tension, and the “*Stylus mixtus*” method of composition formed the basis of church music works. In addition to the compositionally strict style whose basis Michael Haydn had acquired from the *Gradus ad Parnassum* by Johann Joseph Fux – a further proof of such studies is his copy of the *Missa canonica* by Fux, which he made in July 1757⁷ – it was the “elegant, Italo-Venetian way of writing,”⁸ which influenced the young composer. However, the “playful lightness of this style,” as evaluated by Jancik, “did not find much resonance with Michael, he tended more towards Fux’s ideal, was more reflective.”⁹ The adoption of traditional patterns on the one hand and the development of newer formal structures and concepts on the other one characterize Haydn’s first settings of the mass on his path to his own stylistic maturity.

In comparison with the *Trinity Mass* of 1754, the *Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii*, together with the two other masses completed between 1758 and 1760, viz., the *Missa Sancti Josephi* MH 16 and the Mass in A minor MH 18, which has only been handed down in fragments, already marks a compositional advance: A further develop-

¹ Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4 volumes, Leipzig, 1812–1814, vol. 2 (1812), col. 535.

² Sigismund Neukomm, letter dated 14 January 1809 to the publisher Ambrosius Kühnel, quoted after: Rudolf Angermüller, *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, Munich, Salzburg, 1977 (Musikwissenschaftliche Schriften, vol. 4), p. 24.

³ Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, 1810, p. 115 (new edition by Peter Krause, Leipzig, 1979).

⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, March 1812, p. 192 (review of the Requiem MH 838).

⁵ Michael Haydn’s own arrangements and extended second versions of some masses have been included in this counting.

⁶ Peter Hrcirik, *Johann Michael Haydn’s frühe Salzburger Messen. Perspektiven einer Schaffensphase*, doctoral dissertation, Vienna, 1995, p. 44.

⁷ This copy is housed in the music collection of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, shelf mark 15556 A/Haydn M.3A.

⁸ Hans Jancik, *Michael Haydn. Ein vergessener Meister*, Zürich, Leipzig, etc., 1952, p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 15.

ment of the formal construction and the melodic invention is noticeable when comparing these three works, which are all of the cantata or number mass type, to the earliest setting of the mass. Determined by the sequence of differing soloistic and choral sections, the choral movements now develop “from the block-like structure increasingly toward differentiated passages of subtle, compositional penetration of soloistic and tutti ensembles, in conscious contrast to the old cantata masses with their characteristic juxtaposition of closed choral and solo sections.”¹⁰

Whereas the year of composition of the *Missa Sanctorum Cyrilli und Methodii* is known and substantiated by the dating of the autograph score, any speculation about the place and occasion remains conjecture. On the basis of the *Biographische Skizze*,¹¹ published shortly after Haydn's death, until recently it was assumed that the composer was employed in Großwardein between 1757 and 1762, which would suggest that the mass was in fact composed there. In the meantime, however, doubts have been expressed with respect to Haydn's sojourn in Großwardein being uninterrupted from 1757 onwards.¹² The ledgers of the cathedral in Großwardein (now Oradea in north-western Rumania, it belonged to the southern part of Hungary at the time) confirm that a concertmaster was appointed in 1757, but no names are mentioned. If this musician was indeed Michael Haydn, he can only have been employed there for a few months, since the orchestra was entirely disbanded in the spring of 1758. In 1759, the orchestra was founded anew and musicians were employed once again. It is known that, at the latest in the spring of 1760, Haydn was appointed Kapellmeister by the then newly consecrated Bishop of Großwardein, Baron Adam Patáchich. Consequently, Haydn would have been constrained to seek alternative employment after the disbanding of the orchestra in 1758. There is indeed evidence that Haydn returned to Austria via Brno, stopping over in various places on the way. It is likewise not possible to answer the question for which occasion or what purpose the mass was composed. Haydn was possibly inspired by the high masses of the “Mährische Landesgenossenschaft” [Moravian National Association] in Vienna.¹³ Founded in March 1708, they celebrated an annual mass in honor of their two national patron saints, the Slav apostles Cyril and Methodius, in St. Michael's Church in Vienna. Already as a chorister, Haydn may have been involved in the musical presentation of the celebrations; alternatively, he may have heard of them from his brother, who lived in the so-called “Michaelerhaus am Kohlmarkt” from 1750 to 1755.¹⁴ However, it is unlikely that the mass was performed in Vienna since the Landesgenossenschaft obeyed the court injunction of 1753 for Vienna and Lower Austria prohibiting the use of trumpets and timpani in the church service which had been promulgated by the encyclical *Annus qui* published by Pope Benedict XIV in February 1749. The assumption that this mass – with its scoring for four trumpets, two trombones, and timpani – was commissioned by the Landesgenossenschaft is therefore equally unlikely (at least in later years, the titles of Haydn's masses always referred to the occasion of their composition or to the person commissioning the composition.)

Even though there are possible motivations for the dedication of the mass to the Slav apostles Cyril and Methodius, the precise background remains in the realm of speculation. The two saints were brothers, born in the first decades of the 9th century in Thessaloniki in the Byzantine Empire. Together, they were sent by the Byzantine emperor and Patriarch Photius to missionize the Slav nations in Moravia and Hungary. Cyril translated biblical and liturgical texts into the Old Church Slavonic language, creating an alphabet for it as well. The use of the Slavonic language in the liturgy was met with embittered resistance on the part of the Western bishops; it was, however, approved by Pope Adrian II. Cyril died a monk in Rome on 14 February 869 and was buried in the Basilica San Clemente. In 870, the pope created the first Slavonic archbishopric and named Methodius Archbishop of Great Moravia. He died on 6 April 885. Since the Middle Ages, the Orthodox Church has venerated Cyril and Methodius as saints. In 1880 their Saints' Day, 14 February, was also officially included in the General Roman Calendar. In 1980, Pope John Paul II named them patron saints of Europe, together with St. Benedict.

By virtue of its performance duration, its scoring with trumpets and timpani and the festive spirit thus engendered, Haydn's *Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii* is to be classified as a *Missa solemnis longa*. This form of mass was destined “particularly for pilgrimage churches, in which ceremonious high masses were celebrated simultaneously with votive masses at the side altars.”¹⁵ In Salzburg Cathedral, masses of the *Missa solemnis (longa)* type were performed on the high feast days of the liturgical calendar, the so-called *Festa Pallii* on which the archbishop himself, clad in the pallium¹⁶ bestowed upon him by the pope as a symbol of his metropolitan rank, celebrated the mass with a large retinue of assistants.¹⁷ The *Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii* is the first of altogether four masses by Michael Haydn which are scored for four trumpets (two

¹⁰ Hrnčirik (as note 6), p. 44f.

¹¹ Joseph Otter, Georg Schinn and P. Wergand Rettensteiner, *Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen, und zum Beßten seiner Wittwe herausgegeben*, Salzburg, 1808, p. 14 (reprint Stuttgart, 2006).

¹² Charles H. Sherman, “Michael Haydn's *Wanderjahre, 1754–1759*: Where was he? And when?,” in: *Haydn and His Contemporaries*, ed. by Sterling E. Murray, Ann Arbor, 2011, pp. 3–12. Reinhold Thur, “Die *Missa Sancti Cyrilli et Methodii* von Michael Haydn. Versuch einer Darstellung ihrer Entstehungsgeschichte,” in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. 38, Tutzing, 1987, pp. 89–101.

¹³ Cf. Thur (as note 12), p. 98ff.

¹⁴ Thur, *ibid.*, p. 100, considers it possible that Michael Haydn, during one of these ceremonies, came into contact with a representative of the bishop of Großwardein who could have brokered him a position at the episcopal court there.

¹⁵ Leonhard Riedel, foreword to the sheet music edition of the *Missa Cellensis in honorem B. V. M.* Hob. XXII:5 by Joseph Haydn, Stuttgart, 2008, p. V.

¹⁶ Circular band made of white wool with six black crosses woven in which is draped on the shoulders over the chasuble, with two dependent lappets on chest and back.

¹⁷ The *Festae pallii prima classis* in Salzburg included: Epiphany, Maundy Thursday, Easter Sunday, Ascension Day, Corpus Christi, Peter and Paul (29 June), St. Rupert (1st patron saint of the diocese, 24 September), Cathedral Fair (25 September), All Saints' Day, St. Vergil (2nd patron saint of the diocese, 27 November) and Christmas Day.

high “clarini” and two low “trombe”), in keeping with the Baroque tradition of a festive brass sonority.¹⁸ In his use of trombones, Haydn follows the Viennese church music tradition: the tutti alto and tenor vocal parts were reinforced in unison by trombones. In this mass – to fulfill the demands of musical text exegesis – the trombones are used in certain passages as solo instruments, too. As was customary in the scores in general, the trombones – with the exception of the solo passages – were not separately notated in the autograph score of the present mass. The practice of “colla parte” doubling has been verified by the authentic performance material from Salzburg Cathedral, here augmented, in accordance with local custom, with a part for bass trombone. The composition as a whole leads us to conclude that the musical conditions for performances, both from a vocal and an instrumental point of view, must have been excellent.

As mentioned above, the *Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii* is a cantata mass; the sections of the ordinary are divided into individual movements which interpret the text using a variety of instrumentations and compositional techniques aimed at contrast and diversity. The best known examples of such a method of composition in Classical church music are Joseph Haydn’s *Missa Cellensis in honorem B.V.M.* Hob. XXII:5, the so-called *Missa Sanctae Caeciliae*, composed in 1766, and Mozart’s incomplete Mass in C minor KV 427, composed in 1783.

The Kyrie of our mass, with its 228 measures, is already unusually ample. The Gloria, with a length of 560 measures, is the largest movement in the setting. An unusual feature is the addition of a solo violin in dialog with the soprano and contralto solos in the middle section of the “Gratias agimus” segment. The use of solo alto and tenor trombones lends the ensuing expressively intense “Qui tollis” an individual sonority. The descending figures in the string accompaniment seem to want to express the oppressive weight of the burden of human sin. The “Quoniam” is set as a soprano aria of Italianate elegance. A four-measure transition on “Cum Sancto Spiritu” leads into the closing fugue, which begins with the word “Amen” and not, as the liturgical text would have it, with the words “In gloria Dei Patris.” The centerpiece of the Credo – by virtue of its intense musical interpretation of the text – is the Adagio section on “Et incarnatus est” and “Crucifixus.” Over the foundation of a constant quarter note movement in the continuo, running sixteenth figurations in the unison violins accompany the solo soprano in the portrayal of Christ’s incarnation. The depiction of the crucifixion is entrusted to the bass soloist. Here, the accompanying violins are joined by alto and tenor trombones, adding a somber sonority as a contrasting element. The Sanctus is the shortest movement of the mass, with only 37 measures. In a manner that is untypical for the genre, Haydn opens the movement with a reminiscence of the slow introduction to the Kyrie. The Benedictus is a concertato movement alternating between soloistic and choral sections worked imitatively. The Agnus Dei is in two sections; it opens with a choral “Agnus” invocation followed, in measure 6, by an instrumental transition of stereotypical accompaniment figuration in the continuo

leading to the invocation by the vocal soloists. The second section of the movement closes the work with a final fugue on the words “Dona nobis.” Here Haydn falls back on the closing fugue of the Gloria, which – from a formal point of view – must also be regarded as an individual solution.

The *Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii* marks the beginning of a turning point in Haydn’s compositional development towards a personal style that was to fundamentally influence sacred music. Baroque formality was pried open by means of subjective differentiation. It is possible that Haydn used this mass to apply for a position in the region of Brno during his peregrinations before accepting the position in Großwardein in 1760.¹⁹ Indeed, it seems as if the 21-year-old composer wished to present with this work – in which the liturgical text is musically portrayed with great meticulousness in every movement – a sample of his compositional skill, to prove how great his command of musical craftsmanship was and how he was able to develop something new based on his knowledge of the “old” masters.

The editor and the publishers wish to thank the Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv for permission to edit according to the autograph score, which served as the principal source for the present edition. Thanks are also expressed to the music archive of Salzburg Cathedral for the opportunity to study the handwritten performance material.

Salzburg, February 2015
Translation: David Kosviner

Armin Kircher

¹⁸ The three later settings of the mass which include four trumpets are the *Schrattenbach-Requiem* MH 155 (1771), the *Missa Sancti Joannis Nepomuceni* MH 182 (1772) and the *Missa Sancti Amandi* MH 229 (1782).

¹⁹ The dedication to Saints Cyril and Methodius – they are venerated as Moravia’s patron saints – are also indications of this; cf. Sherman (as note 12), p. 9.

Missa Sanctorum Cyrilli et Methodii

MH 13

Kyrie

Johann Michael Haydn

1737–1806

komponiert 1758

Kyrie I

Adagio

Clarin I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto
Trombone alto

Tenore
Trombone tenore

Basso
Trom.

Organi

Tutti
Ky - ri - e Ky - - ri - e e - - *p*

Tutti
Ky - - ri - e e - - *p*

Tutti
Ky - - ri - e e - - *p*

Tutti
Ky - - *p*

Tutti
6 7

Aufführungsdauer / Duration: ca. 50 min.

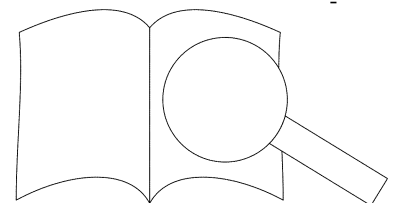
© 2015 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 54.013

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

Erstausgabe / First edition

Urtext

edited by Armin Kircher



4

p *f*
p *f*
p *f*
 lei - son, e - lei - son,
 lei - son, e - lei - son,
 lei - son, e - lei - son,
 lei - son, e - lei - son.

7 Allegro

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

12

Musical notation for measures 12-15, including vocal staves and piano accompaniment.

Piano accompaniment for measures 12-15.

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,

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

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

6 5 8 6

Musical notation for measures 16-19, including vocal staves and piano accompaniment.

17

Musical notation for measures 17-19, including vocal staves and piano accompaniment.

Piano accompaniment for measures 17-19.

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

lei - son, e - lei -

lei - son, e - lei -

le, son, e - lei - son,

6 5 6 5 8 47 #

Musical notation for measures 20-23, including vocal staves and piano accompaniment.

Piano accompaniment for measures 21-24, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a steady rhythmic pattern with chords and single notes.

Piano accompaniment for measures 25-28, continuing the rhythmic pattern from the previous system.

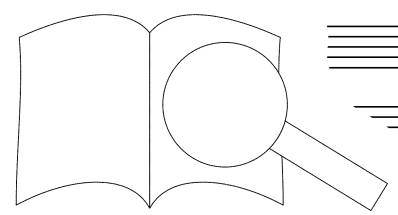
Vocal staves for measures 21-28. The lyrics are: "son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son." The music includes vocal lines for soprano, alto, and tenor/bass, with a bass line below. Trills (tr) are indicated above certain notes.

Piano accompaniment for measures 29-32, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is mostly rests, indicating a change in the accompaniment.

Piano accompaniment for measures 33-36, featuring a more active melodic line in the right hand.

Piano accompaniment for measures 37-40, continuing the active melodic line.

Piano accompaniment for measures 41-44, concluding the piece with a final cadence.



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

31

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

6 5 = 7 #

36

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

8 7 6 #
 6 5 4

son, Ky -
e - lei - son, e - lei - son,
e - lei - son, e - lei - sor
lei - son, e - lei - son, son, e - lei -

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

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

6 4 7 b7 6 6 5 4

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

son, e - lei - son.
 e - lei - son.
 son, e - lei
 lei - son, Solo Tutti
 e - lei

72 VI I

VI II

tr

[#] 6 # 6 6

79

4 # 5 6 6 #

85

p

f

4 6 6 # [#]

91

tr

Tutti

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

Tutti

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

[#] [#] 6 6

97

f p

Solo

e - - lei - son, e - lei -

lei - son,

lei - son,

Tutti

f # 6 δ

104

f p

Solo

Tri

Tutti

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

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

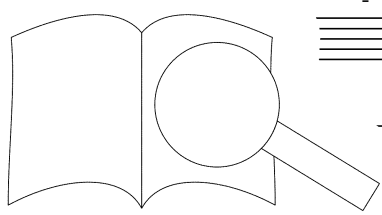
tr

tr

6 7 6 4 6 1 1 1 1 1

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



129

4 6 8
3

135

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

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

9 8

p 8 7 #

141

Solo
Chri-ste e - lei - - - son, Chri-ste e - l - - - ste e - - - son, Chri-ste e - lei - - - sc

4 2
5 6 #

147

f *tr*

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

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

f *tr*

Tutti

Tutti

f 6 6 7

153

f *tr* *pp* *tr*

e lei

e lei

lei - son, e lei - son,

lei - son, e lei - son,

lei - son, e lei - son,

Solo

Solo

Solo

Solo

159

tr

Chri - ste e - lei

Chri - ste e - lei

lei - son, Chri - ste e - lei

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

tr

Chri - ste e - lei

6 5 6 6 5 6 7 6 5 6 4 # 6 4 5 #

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

Kyrie II

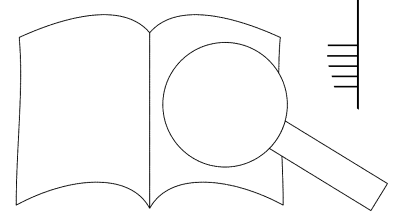
PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for measures 183-188. Includes piano accompaniment and vocal lines with lyrics: *Tutti* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Musical score for measures 189-194. Includes piano accompaniment and vocal lines with lyrics: *Tutti* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

Musical score for measures 195-200. Includes piano accompaniment and vocal lines with lyrics: lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, 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 - lei - son

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

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

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

6
5

6

5

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

6

5

8

7

6

#

6

♯

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

47

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

PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Gloria

Allegro moderato

Clarin I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto
Trombone alto

Tenore
Trombone tenore

Basso
Trombone basso

Organo e Bassi

Tutti

Glo - ri - a,

Tutti

Glo - ri -

Tutti

Tutti

6 6 6

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

7

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

10

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

6 4 3 6 5 5 6 4 5 7

14

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

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

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

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

5 6 5 4 3

Laudamus te

18 *Andante*

Violino I e II

Basso solo

Organo e Bassi

6 4 3

21

6 5 4 b5

24

6 5 4 3 - 6

27

Lau - da - - - - -

p p 5 6 7

30

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

f f 6 5

33

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

f p 5

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

f f 6 4 5

39

6 6 5 4 4 6

42

6

45

da - - - - - Be - ne -

5 6 p

48

di - ci - mus te - nus te. Glo - ri - fi - ca - - -

7

51

- - - mus te, glo - ri - -

6 6

54

5 6 5 6 5 6

57

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

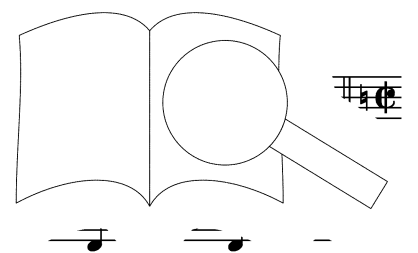
5 4 5

60

4 3 4 7

63

6 5 4 3 6



Gratias agimus tibi

69 **Allegro molto**

Violino I

Violino II

Soprano

Alto
Trombone alto

Tenore
Trombone tenore

Basso
Trombone basso

Organo e Bassi

Tutti

Gra

Tutti

Gra

Tutti

Gra

Tutti

Gra

Tutti

#

-Cb

10

+Cb

4

77

Ma - gnam glo - ri - am tu - am, a - - gi - mu - pter ma - gnam
glo - - ri - am tu - ma - - gnam glo - -

2 b4 3 3 b6 6 5 7 4 4 2 6 5 6 5

84

a - - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam
- - am, pro - pter ma - gnam,
- ri - am tu - - am, ma
- ri - am tu - - am,

4 b2 6 5 4 6 8 #5 -Cb b7 b4 2 6 b6 5

glo - - - ri - am tu - am, pro - pter ma - gnam, ma - gnam glo - -
 - - - ri - am tu - am, pro - pter ma - gnam glo - -
 - - - ri - am tu - - - - - am, glo -
 a - - - gi - mus ti - bi pro - pter m

4 6 5 6 ̢ +Cb 5 6 6 5 6

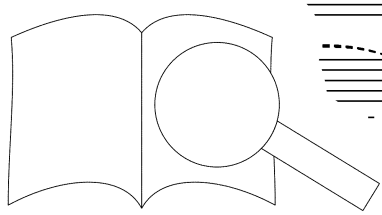
- - - ri - am tu - am, pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu -
 - - - ri - am tu - am, pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu -
 - - - ri - am tu - am, pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu -
 glo - ri - am tu - - am, pro - pter ma - gnam glo - - - ri - am tu -

6 5 # 6 ̢ 9 6 6 5 #

gra -

6 ̢ ̢ 5 6 6 5 #3 4 6 5 [#] 6

PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



- - - ti - as a - gi - mus ti - bi,
 gra - ti - as a - gi - mus ti - bi, gra -
 - - - ti - as a - gi - mus ti - bi,
 gra - ti - as a - gi - mus ti - bi, gra -

8 9 5 6 6 5 6 8 6
 4 3 4 #

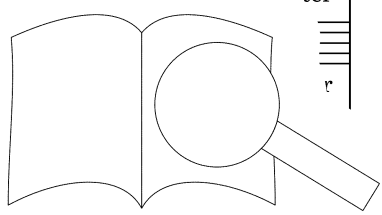
gra - ti - as a - gi - mus ti - bi ma - gnam
 - - ti - as a - gi - mus ti - bi - pter ma - gnam
 gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam
 - - ti - as a - gi - mus ti - bi - pter ma - gnam, ma - gnam

6 6 # b2 6 6

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

b4 6 b b6 5 4 2 b5 6 6 5
 5 b3

tasto solo



tr

ma - gnam glo - ri - am, ma - gnam glo - ri - am tu - - am, ma - gnam
 ma - gnam glo - ri - am, ma - gnam glo - ri - am tu - - am, ma - gnam
 ma - gnam glo - ri - am, ma - gnam glo - ri - am tu - - am, ma - gnam
 - - - gnam, ma - gnam glo - ri - am tu - - am, nam

4 5
4 #

glo - ri - am tu - am.
 glo - ri - am tu - am.
 glo - ri - am tu - am.
 glo - ri - am tu - am.

6
6 #

Violino prin

Do -

Soprano solc

p

PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

156

Solo

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

162

168

6 5 7 6 5 6

175

6 6 6 6 6 7 6 5

Do - mi - ne

De - us, Rex coe - le - stis,

4 3 5 6 5 7 6

ni - pot - ens, De - - us

6 # 6 6 6 6 # p

ter o - mni -

6 6 6 #

209

215

222 *col Violino I*

p

p

p

Alto solo

Do - - - mi-ne, Do - mi-ne Fi - li,

229 *col Violino I*

p

Do - - -

u - ni - ge - - - - - ni - te,

5 - # # # 6 7 # f

Je - - su, Je - - su Chri -

6 6 6 7 # p [6] 6 4

Solo

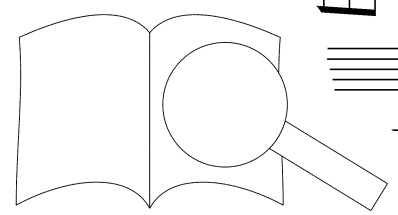
stc

7

6 6 6 6 6 7 # 6

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Tr I, II

Timp

tr Tutti

Tutti

Do - mi - ne

Tutti

Do

- ne

De - us, -

A - - - - -

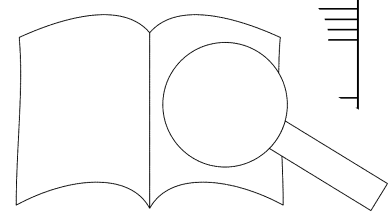
Do - mi - ne De - us,

Do - - - - - us,

gr.

De - i,

Solo



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

6 6 5 5
5 4 3

Pa - ti, Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us
 is, Fi - li - us Pa - tris,
 Pa - tris, Fi - li - us Pa - tri
 tr.

5 6 - 6 6 6 6 5 6 5

Pa - - - - - tris,

Fi - - - - - li - us Pa - - - - - tris,

Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa -

Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us us,

6 5 6 5

Violino principale

Solo

Fi - - - - - tris.

- tris.

Pa - - - - - tris.

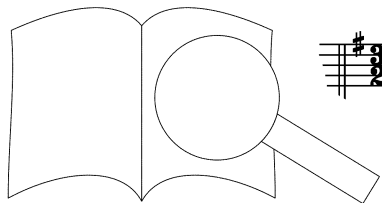
Fi - - - - - us Pa - - - - - tris.

Solo

6 5 6 5

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Qui tollis

327 Adagio

Trombone alto concertato

Trombone tenore concertato

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo e Bassi

Solo

f

tr

tr

Solo

6 5 # 6 - 7 6 #

4 3 # 3 4 #

332

Solo

f

7

3 3 7 5

338

tr Tutti
Tutti
Qui tol - lis, qui tr
Tutti
Qui tol - lis,
Tutti
Qui
Tutti
Tutti
Qui
Tutti
Tutti
Qui
Tutti
Qui

7 8 6 5 f 7 6 5

344

Solo
di.
mun - di.
ol - a - ta mun - di,
.is pec-ca - ta mun - di.
Solo
p
p h

9 8 8 7 5 6 # 6 6 5 p h
4 3 # 4 #

350

Empty grand staff for piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clef).

First system of musical notation. It includes a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a piano accompaniment in grand staff. The piano part features a sequence of chords: F#m, G, A, B, C, D.

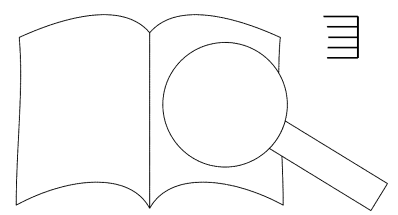
Second system of musical notation. It includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line contains the lyrics: "se - - - re - re, mi - se - re - re, mi -". The piano part includes the following fingering numbers: 6, 4/3, 6, #5, 6.

356

Third system of musical notation. It includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The piano part features a sequence of chords: F#m, G, A, B, C, D. A "Solo" instruction is placed above the piano part.

Fourth system of musical notation. It includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The piano part features a sequence of chords: F#m, G, A, B, C, D.

Fifth system of musical notation. It includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line contains the lyrics: "re no - bis." The piano part includes the following fingering numbers: #, 7, 6, #, #, 6, 7, 3, 3, #, 5.



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

tr Tutti

Qui tol - lis, qui

Qui tol - lis,

Qui

Tutti

qui

qui

4 7 6 5

Solo

li - di.

mun - di.

ol - ta mun - di,

as pec-ca - ta mun - di.

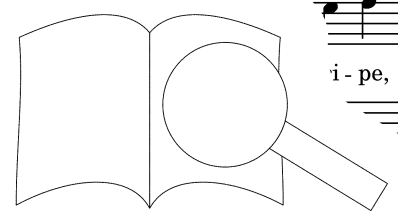
Solo

i - pe,

9 8 8 7 5 6 # 6 # p 6

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



374

sus-ci-pe de - pre-ca-ti - o - nem, de - - - pre - -

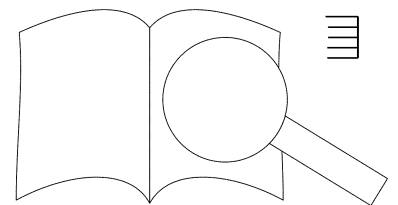
6 5 # 4 3 47

380

Solo

- - - nem no - - - stram.

6 6 5 4 3



0 1 6 5

Tutti

Tutti

Tutti

Qui se - - - - - tutti qui

ti se - des,

6 6 5
4

7 6 5
4 3

Solo

Solo

se - - - - - uex - te - ram Pa - - - - - tris,

es ad dex - te - ram Pa - - - - -

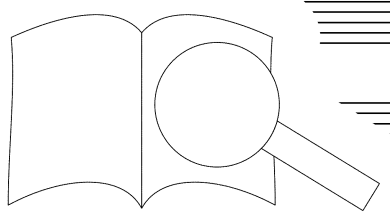
se - des ad dex - te - ra

qui se - des ad dex - te - ri

7 6 5 9 8
4

7 6 # - 6

6 4 #



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

399

Tenore solo

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

6
4 #

6

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

405

- re - - - re,

mi - se

ø

6

4

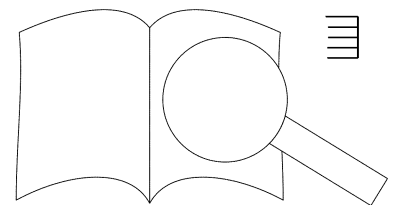
2+

6

6

4

#



Tutti

Tutti

Tutti

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

Tutti

mi - se - re - re, mi -

Tutti

bis, mi - se - re - re, s

Tutti

mi - se - re - re -

Tutti

f

5 6 5 9 8 4 3

Solo

Solo

Solo

bis.

no - bis.

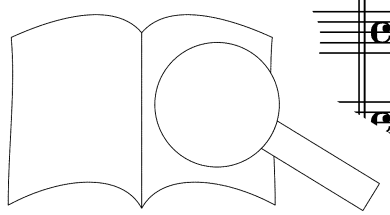
Solo

8 7 5 6 # 6 5 - -

6 8 7 6 5 6 5 4 #

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Quoniam

Allegro assai

Violino I

Violino II

Soprano solo

Organo e Bassi

423

tr

tr

tr

Solo

6 5 6 9 8 6
4 4 3

426

[#] [#]

429

tr

tr

432

tr

tr

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

p

6 7 9 6 9 3
4 4 4 3

436

Je - su Chri - ste. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste,

6 4 3 5 6 6 5 # f

440

so - lus Al - tis - si - mus

[#] p [#]

443

su -

9 6 5 6 9 6

446

6 5 #

449

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

6 3 9 3 45
4 4 4 3

452

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

455

Je - - su,

7 7 7 7

459

- su Chri - ste.

7 9 3 6 6 6 9 6 5 6 6 9
5 5 5

463

p

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

p 7 8 5 6

467

tr

tis-si-mus, Je-su, Je-

6 # 4 5 4

471

tr

tr

6 4 3

474

4 3

Cum Sancto Spiritu

Adagio

478

Clarino I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

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

Alto
Trombone alto
Tutti
Cum San-cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a

Tenore
Trombone tenore
Tutti
Cum San-cto Spi - ri - tu, in De - tris.

Basso
Trombone basso
Tutti
Cum San-cto Spi - ri - a Pa - tris.

Organo e Bassi
Tutti

4 2 7 6 6 5 4 3 2 5

482 Allegro

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

A - - 1

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 6 5 6

A - men, in glo-ri-a De-i Pa - tris, De -
 Pa - tris, De - i Pa - tris. A - - - - -
 - - - - - men, a - me

6 3 6 8 6 5 6 6 47

men a - tris, De - i Pa - tris. A - - - - - men, a -
 n, a - - - - - men, a - i
 men, a - men,

-Cb 8 7 8 9 8 7 8 7 6 5

men, a - - men, a - men, a - - mer
 men, a - - men, a - men, a - men, a - - men, a - men,
 De - i Pa-tris. A - men, a - - - men, a - in

6 6 6 7 # 7

tasto solo

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

8 4 #

Solo

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

Tutti
 -Vc
 -Cb

7 6
 + # + c
 7 4 3
 2 1

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

6 5 4 3 # 6 #9 6 4 # 6 # 4 3 10 #10 10 # 3 3 3
 2 1

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

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

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

- - - - - men, a

4+ 6 8 7 5 6 6 7 6 6

3 3 3 3 3 # 5 5 # 4

a - - - - - men,

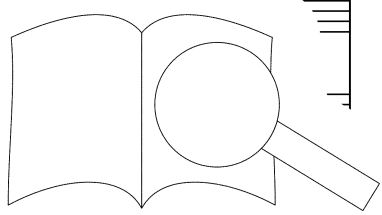
- - - - - men,

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

- - - - - men,

Solo

5 # 7 9 6 6 # 7 # # 4 # 4

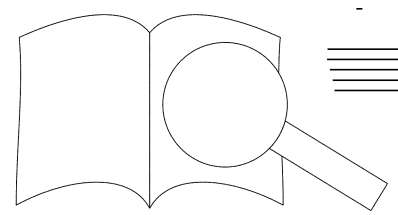


535

men, a - - men, a - men,
 men, a - - men, a - men,
 men, a - men,
 men, a - men,
 Solo
 6 5 b5 5 6 6 5 6

539

a - - men, a - - men, a - - men, a - -
 a - - men, a - - men, a - -
 a - men,
 3 3 3 3 6 10 [b10] -Cb 8 b7 6 5 +Cb 4 3 #5 -Cb # - 10 10 8 7 6 5 # [-] 4 # +Cb #5 -Cb # - 10 10



PROBEEPARTIFUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

8 6 5 4 3

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

7 7 8 6 5 4 3

Credo

Allegro moderato

Clarino I, II in Do / C *Soli*

Tromba I, II in Do / C

Timpani in Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Soprano *Tutti*

Alto Trombone alto *Tutti*

Tenore Trombone tenore *Tutti*

Basso Trombone basso *Tutti*

Organo e Bassi *Solo*

Cre-do in u - ni -

Cre-do in

Cr - um , Pa -

to - am De - um, Pa -

5

- trer

cto - rem coe - li et ter-rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

fa - cto - rem coe - li et ter-rae, vi - si - bi - li -

o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et ter-rae, vi - si - bi -

tre - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et ter-rae, vi - si - bi -

4 6 9 6 6 # 6

8

vi - si - bi - li - um.

vi - si - bi - li - um.

vi - si - bi - li - um.

vi - si - bi - li - um.

Solo

5 4 # 6 5 #

11

Solo

Jo - mi - num Je - sum Chri - stum,

Solo

mi - num Je - sum Chri - stum,

8 7 5 8 7 5

#3 3 3 3 # 6 5 3

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

15

f

Soprano solo

Alto solo

Fi - li-um De-i u-ni-ge - ni-tum, Fi - li-um De-i u-ni - ge - ni-tum.

Fi - li-um De - i, De-i u-ni-ge - ni-tum, Fi - li-um De-i u-ni - ge - ni-tum.

p 6 7 4 3 8 7 6 4 # 4 6 4 #

19

Tenore solo

Basso solo

tre, ex Pa - tre na - tum

ex Pa - tre, ex Pa - tre na - tum

p 5 # 6 4 #

23

p

an

te o - - - mni-a sae - cu-la.

6 8 9 6 7 8

26

- mni-a sae - cu-la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi-ne,
De - um de De - o, lu - men de

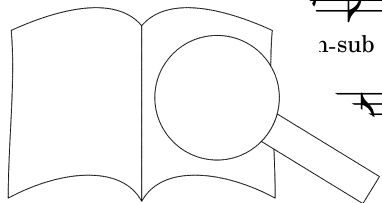
29

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

32

Tutti
Ge - ni-tum, non fa - ctum, non fa-ctum, con-sub -
Tutti
Ge - ni-tum, non fa - ctum, non fa-ctum, con-sub -
Tutti
Ge - ni-tum, non fa - ctum, non fa-ctum, con-sub -
Tutti
Ge - ni-tum, non fa - ctum, non fa-ctum, con-sub -
Tutti

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



35

stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a, per quem o - mni - a, o - mni - a

stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a, per quem o - mni - a, o - mni - a

stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a, per quem o - mni - a, o - mni - a

stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a, per quem o - mni - a, o - mni - a

6 6 5
4 4 #

39 Ctr I, II Soli

Tr I, II

Timp

fa - cta sun

f

Qui pro - pter nos, nos

Qui pro - pter nos, nos

Solo

p

6 5
4

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

ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de -

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

ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de a .s, de -

4 6 6 5
4 4 3

7

7

co - n - dit de coe - lis, de - scen - dit de

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

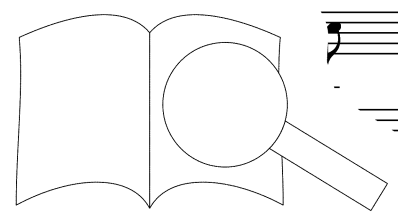
7

7

7

7

PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Et incarnatus est

55 Adagio

Trombone alto concertato

Trombone tenore concertato

Violino I e II

Soprano solo

Basso solo

Organo e Bassi

Musical score for measures 55-57. The score includes staves for Trombone alto concertato, Trombone tenore concertato, Violino I e II, Soprano solo, Basso solo, and Organo e Bassi. The organ and basses part features a 'Solo' section with notes and figured bass: tenuto, 6, 5, 4, 6, b7.

Musical score for measures 58-60. The Soprano solo part has lyrics: Et in-car-na-tus est de-ri-tu-cto ex Ma-
pp

Musical score for measures 61-63. The Soprano solo part has lyrics: ri-a, Ma-gi-ne: Et ho-mo, et
4 - 6 7 46 7

Musical score for measures 64-65. The Soprano solo part has lyrics: - - - mo, ho - - - mo fa - - - ctus
8 - 4 6 4 f

67 Trb alto

Trb tenore

Basso solo

Cru - ci - fi - xus et - i-am pro no - - - bis: sub Pon - ti-o Pi -

p

tr

70

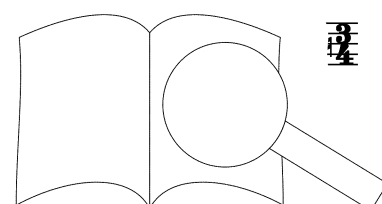
la - to pas - - - sus, et tu sub

73

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

76

et se - - pul - - tus est.



Et resurrexit

Allegro

80

Clarino I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Soprano
Tutti
Et re - sur - re -

Alto
Trombone alto
concertato
Tutti
Et re - sur - re - xit

Tenore
Trombone tenore
concertato
Tutti
Et re - sur - re -

Basso
Trombone basso
Tutti
Et re - sur - re - xit

Organo e Bassi

85

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

- e, se - - - cun - dum, se

er a di - e, se - - - cun - dum, se

- ti - a di - e, se - - - cun - dum, se

91

Et a - scen - dit, et a - scer
 Et a - scen - - - - dit:
 Et a - scen - dit:
 Et a - scen - - - - dit:

6 3 4

98

coe - lum: uet, se - det, se - det, se - det ad dex - te - ram Pa -
 - det, se - det, se - det, se - det ad dex - te - ram Pa -
 se - - det, se - det, se - det,
 se - - det, se - det, se - det,

6 5 7
4



tris. Trb I

tris. Trb II

tris.

tris. Solo

6 5 #

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

Alto

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

Tenore

Et i - - te - i rus

Tutti

Et i - - te -

7 8

re vi-vos, vi-vos et mor
vi-vos, vi-vos et mor
re vi-vos, vi-vos et mor

p
p
p
p
Solo

7 6 5 4 6

tu-os: cu - jus,
tu-os:

f

6 b6 6 4 6 *f*

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

Alto non, non e - rit fi - nis.
 Tenore non, non e
 non, nc
 non, nc
 Tutti

Et in Spiritum Sanctum

Allegro

157 VII

VII I

VII II

Alto solo

Solo

7 [♯] 5 9 8 ♯ 6 ♯9 8 4 ♯

160

5 6 7 6 [♯] 7 6 7 6 7 6 7 6

in

163

Spi - ri - tum Sar

7 [♯] 5 ♯9 4 6 ♯

166

Pa - tre Fi - li - o - que pro -

5 [♯] 6 5 6 5 6 5

169

qui ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit, pro-ce-dit.

172

175

Tenore solo

Qui cum Pa-tre et si-mul ad-o-ra-tur, et con-glo-ri-fi-

179

qui lo-cu-

182

cu - tus est per Pro - phe - - tas, per Pro - phe - tas.

185

7 5 9 8 9 8 8 7 6 5 6

188

Soprano solo

an san - ctam, san - ctam ca - tho - li - cam

7 6 7 6 7 b6 b7 6 6 [4 4+] 6 6

192

Tutti

et a - si - am. Solo

Tutti

Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma

cle - si - am.

li - cam Ec - cle - si - am.

Tutti

po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Solo

5 6 9 6 # # # 6 b 3 #

f

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

6 6 7 5 9 4 3 6 # 5 6 7 6

tr

Tutti

re - sur - re - cti -

7 6 7 6 7 # 7

o - p

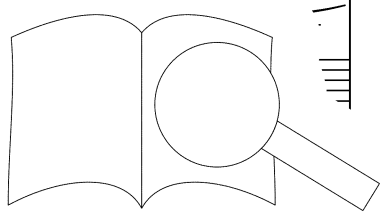
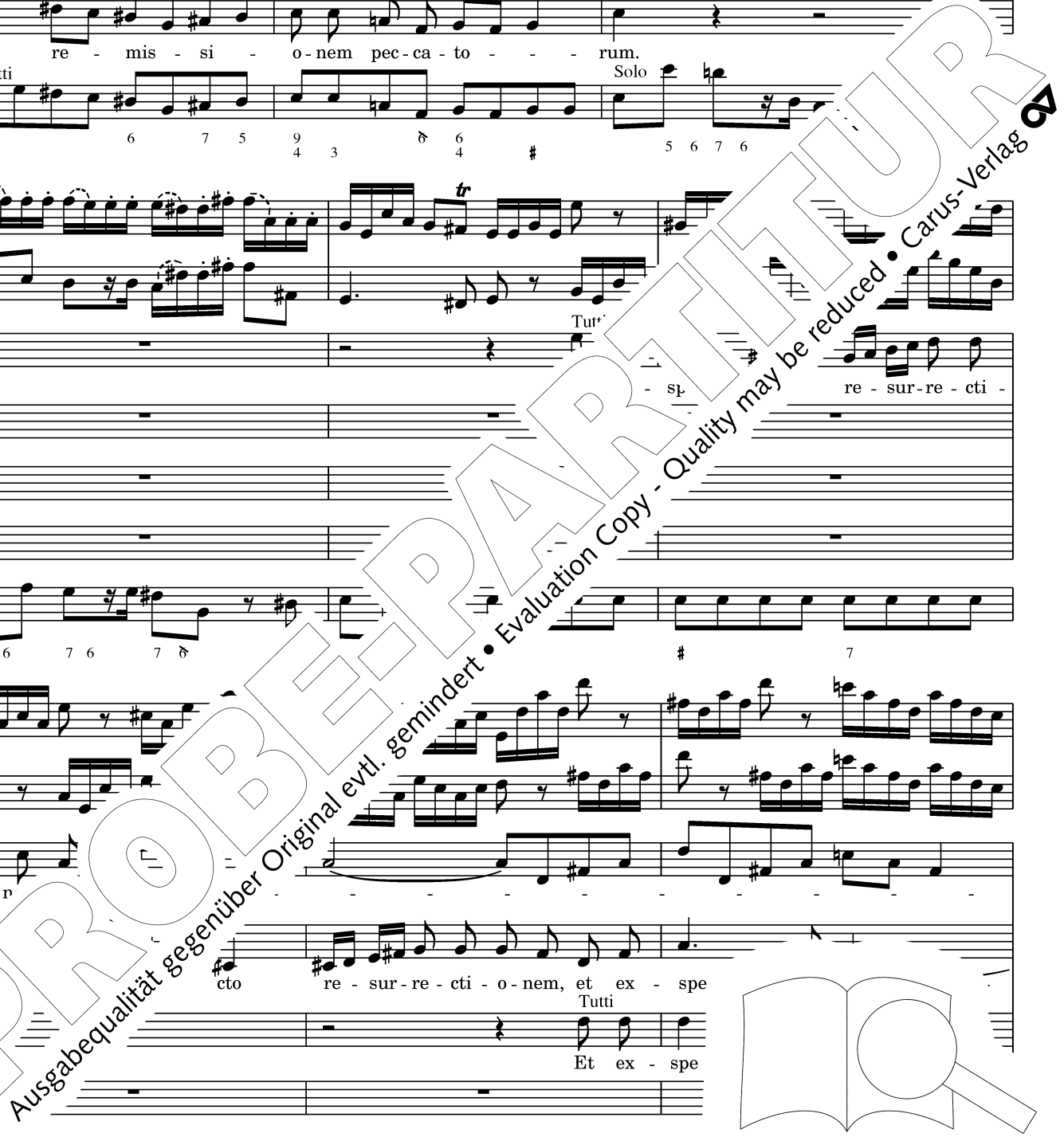
cto

re - sur - re - cti - o - nem, et ex - spe

Tutti

Et ex - spe

4 # 7 4 # 7



Tr I, II

Timp

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

cto re-sur-re-cti-o-nem

o-nem, et ex-spe-cto re-sur-re-cti-o-nem

Tutti

Et ex-spe-cto re-sur-re-cti-o-nem, re-sur-re-

4 3 7 4 3 5 6 7 6 7 b6

Organo

p

mor-tu-o-rum

p

mor-tu-o-

p

mor-tu-o-

7 b6 7 6 b6 4 5 7 6 b5 6 6 f col Organo

Musical notation for measures 213-216. It includes vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Piano accompaniment for measures 213-216, showing the right and left hand parts with a consistent eighth-note and quarter-note pattern.

Empty musical staves for measures 213-216, likely for a second vocal part or a different instrument.

Vocal line with lyrics for measures 213-216. The lyrics are: "Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - men, a -".

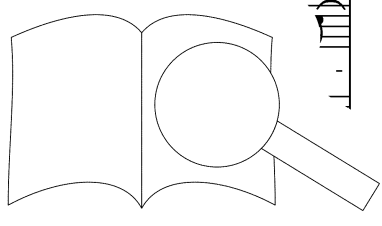
5 6 5 7 5

Empty musical staves for measures 217-220, likely for a second vocal part or a different instrument.

Piano accompaniment for measures 217-220, continuing the rhythmic pattern from the previous section.

Vocal line with lyrics for measures 217-220. The lyrics are: "Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - men, a -".

5 6 7 5 6 7 #



221

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

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

men, a - men, a - mer ven -

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

5 6 7

224

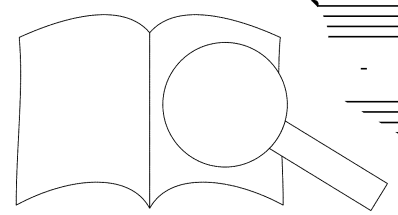
A - - - men, ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - men, a -

- - - men, ven - tu - ri sae - cu - li. A - - -

ri a - - - men, ven - tu - ri sae -

- - - men, a -

PROBENPARTI
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



6 5 6 6 6 6 5 # 7 # 6 7 # 6 7

4 4 # 4 7

2

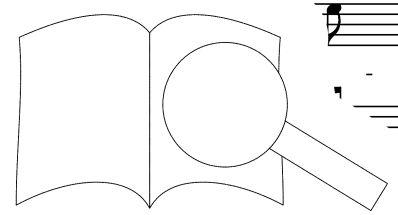
tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - men,
 et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - men,
 a - - - men, a - - -

6 8 6 7 4 -

a - - - men, a - - -
 sae - cu - li. A - men, ven - tu - ri sae - cu - li. A - men sae - cu - li.
 a - - - men, a - - - m

7 6 - 7 4 - 7 6 - 7 4 - 7 6 - 7 4 - 6 - 4 -

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



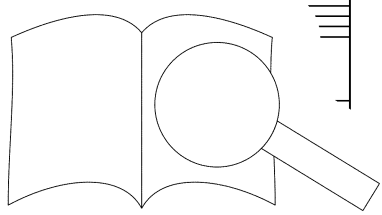
men, a - - - men,
 A - men, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a -
 men, a - - - - men, a - - - - men,
 men, et vi - tam ven - - - - sae - cu - li.

5 ——— 6 ——— 8 ——— 7 #

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

6 7 7 ——— 7 5

PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, ven - tu - ri sae li.
 men, a - - - - -
 tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, ven - tu - ri sae - cr - - - - - ven, - - - - -

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

PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

