

Johann Michael  
**HAYDN**

---

**Missa Sancti Raphaelis**  
MH 87/111

Coro (SATB)  
2 Oboi ad libitum, 2 Clarini, 2 Trombe, Timpani  
2 Violini, Organo e Bassi

Erstausgabe (Langfassungen von Gloria und Credo MH 111)  
First edition (long versions of Gloria and Credo MH 111)

herausgegeben von /edited by  
Armin Kircher

Ausgewählte Werke · Selected Works  
Urtext

Partitur / Full score



---

Carus 54.087

# Inhalt / Contents

Vorwort	III
Foreword	VI
Kyrie	1
Gloria (Langfassung / long version)*	
Gloria in excelsis Deo	5
Qui tollis	8
Quoniam	11
Cum Sancto Spiritu	12
Credo (Langfassung / long version)*	
Credo in unum Deum	16
Et incarnatus est	20
Et resurrexit	23
Sanctus	
Sanctus	30
Osanna	32
Benedictus	
Benedictus	34
Osanna	36
Agnus Dei	
Agnus Dei	38
Dona nobis pacem	42
Anhang: Kurzfassungen von Gloria und Credo / Appendix: Short versions of Gloria und Credo	
Gloria	47
Credo	50
Kritischer Bericht	57

\* Erstausgabe/First edition

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 54.087), Klavierauszug (Carus 54.087/03),  
Chorpartitur (Carus 54.087/05),  
komplettes Orchestermaterial (Carus 54.087/19).

The following performance material is available for this work:  
Full score (Carus 54.087), vocal score (Carus 54.087/03),  
choral score (Carus 54.087/05),  
complete orchestral material (Carus 54.087/19).

# 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*.<sup>1</sup> 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“,<sup>2</sup> 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.“<sup>3</sup>

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“,<sup>4</sup> wurde im ganzen deutschen Sprachraum zur Kenntnis genommen und brachte Haydn die zu Lebzeiten versagt gebliebene überregionale Wertschätzung.

Michael Haydn schrieb über dreißig Messen. 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). Haydn gelingt in seiner geistlichen Musik eine Synthese aus Kontrapunkt und liedhafter Melodik, die sich von der Gregorianik und der heimischen Volksmusik beeinflusst zeigt. Festlicher Bläserklang in barocker Manier und diffizile Begleitfiguren in den Streichern sind charakteristisch für die Orchestrierung seiner Messen.

Bei der musikalischen Umsetzung des liturgischen Textes folgte Haydn der Tradition fantasievoller Allegoresen, die alle Einzelheiten der Messe mit Ereignissen aus dem Leben Jesu in Verbindung brachten. Ähnlich wie bei den vielen Messandachten kam der Kirchenmusik nach Meinung der Theologen damaliger Zeit die Aufgabe zu, die gläubigen Laien zu einem vertieften Verständnis der Messe als Mittelpunkt des religiösen Lebens zu führen. Die auf das Mitgefühl ausgerichtete Religiosität des ausgehenden 18. Jahrhunderts benötigte eine „musikalische Malerei“, mit der das emotionale Erleben von Rührung und Erschütterung bei den Andächtigen erweckt werden konnte. In seiner Kirchenmusik gelang es Haydn, wie in der *Biographischen Skizze* unter Hinweis auf den wirkungsästhetischen Aspekt hervorgehoben wird, „aus dem Wenigen viel, und aus dem Vielen Alles zu machen, immer und überall die Herzen zu Gott zu erheben, heilige Gefühle zu erregen, und selbst das unheilige rohere Herz in religiöse Andacht aufzuschmelzen“.<sup>5</sup>

Salzburg, im April 2014

Armin Kircher

Fast zwei Drittel der Messen Michael Haydns tragen einen Heiligennamen. Auch drei Erzengelmessen finden sich darunter: Die ersten beiden stammen wohl noch aus seiner Wiener Zeit (*Michaelsmesse* MH 12, 1758; *Gabrielsmesse* MH 17, 1758–60); die *Raphaelsmesse* MH 87<sup>6</sup> entstand dann in Salzburg zwischen ca. 1765 und 1768. Raphael (hebräisch: „Gott heilt“) ist der Schutzpatron der Reisenden, Auswanderer und Pilger sowie der Kranken. Als Begleiter des alttestamentarischen Tobias wird er im Pilgergewand mit Stab und Wandertasche dargestellt; ein weiteres Attribut ist der Fisch, von dessen heilender Wirkung Tobias durch Raphael erfährt (vgl. Tob 6,8). Sein Fest fällt heute auf den 29. September, den gemeinsamen Gedenktag der drei Erzengel Michael, Gabriel und Raphael.

Die *Raphaelsmesse* folgt in ihrem Aufbau und ihrer Besetzung dem Typus der „Missa brevis et solemnitas“, einer zeitlich begrenzten, festlich mit Trompeten und Pauken besetzten Messe, über die Mozart 1776 Padre Martini berichtete, dass sie mit Epistel-sonate, Offertorium oder Motette bei Zelebration durch den Erzbischof „al più lungo 3 quarti d'ora“, also nicht länger als eine Dreiviertelstunde, dauern solle. Gleichzeitig müsse sie aber prunkvoll besetzt sein: „con Tutti Stromenti – Trombe di guerra, Tympani et.“<sup>7</sup> Es handelt sich dabei nicht um eine Erfindung des Salzburger Fürsterzbischofs Colloredo (1761–1772), mit dessen Namen diese Kompositionsweise in der Literatur meist verbunden wird, sondern um eine Form der Messe, die auch schon vor Michael Haydn (u. a. von Johann Ernst Eberlin<sup>8</sup>) bzw. vor der Amtszeit Colloredos

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 115 (Reprint Leipzig 1979).

<sup>4</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung*, März 1812, S. 192 (Rezension des Requiems MH 838).

<sup>5</sup> 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. 48 (Reprint Stuttgart 2006).

<sup>6</sup> Zur Zählung dieser Messe im Werkverzeichnis vgl. auch Anm. 18.

<sup>7</sup> „Mit allen Instrumenten – Kriegstrompeten, Pauken etc.“ Brief vom 4. September 1776, zitiert nach Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (Hgg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen I*, Kassel u. a. 1962, S. 532f., Nr. 323.

<sup>8</sup> *Missa solemnitas brevis* (Carus 91.033).

praktiziert wurde. Musikalische Kürze wurde häufig mit Hilfe der sogenannten Polytextur in den textreichen Sätzen erreicht: Hier erklangen gleichzeitig verschiedene Textabschnitte. Dies war zwar eine im 18. Jahrhundert durchaus übliche Praxis, die Haydn bereits in den beiden früheren Erzeugelmessen erprobt hatte und nun in Gloria und Credo der *Raphaelsmesse* wieder anwandte; sie wurde allerdings von kirchlicher Seite scharf kritisiert. Papst Benedikt XIV. forderte in seiner Enzyklika *Annus qui* (1749) die Verständlichkeit des liturgischen Textes. Kaiserin Maria Theresia hatte die päpstlichen Vorschriften 1753 für Wien und die habsburgischen Erblande anerkannt; sie wurden erst nach 1767 teilweise wieder gelockert, in der musikalischen Praxis sah man ohnehin häufig darüber hinweg.<sup>9</sup> Das Fürsterzbistum Salzburg war politisch autark, Fürsterzbischof Sigismund Schrattenbach (1753–1771) legitimierte den reichen Instrumenteneinsatz mit dessen Repräsentationsfunktion der weltlichen Macht.

Die Salzburger Hofmusik bestand 1757 aus rund dreißig Instrumentalisten, zehn Hoftrompetern und zwei Hofpaukern (auch optisch durch eine eigene Uniform abgehoben), rund 45 Domvikaren und -choralisten sowie Kapellknaben.<sup>10</sup> Die Situation hatte sich auch zehn Jahre später kaum verändert.<sup>11</sup> Die Aufführungsmöglichkeiten im benachbarten Stift St. Peter waren, wenngleich etwas eingeschränkter, grundsätzlich vergleichbar mit dem Dom.<sup>12</sup>

Die *Raphaelsmesse* liegt auch in einer erweiterten Zweitfassung vor, die Michael Haydn mit „Salisburgi 7 9br. 768“ (= 7. November 1768) datierte.<sup>13</sup> Da Haydn seine Werke stets frühzeitig vor einer geplanten Aufführung fertigstellte, legt diese Datierung einen Aufführungstag der Messe am Fest des heiligen Virgil, dem 27. November, nahe. Dieser Tag fiel im Jahr 1768 auf einen Sonntag und wurde prunkvoll gefeiert: „Sonntag, den 27. [November] am Fest S. Virgilio ist Festum Pallii, und wird das Hochamt mit vorhergehender Predig[t] solemniter gehalten.“<sup>14</sup> Da der heilige Virgil nicht nur Bischof von Salzburg, sondern auch Abt des Benediktinerklosters St. Peter war, ist eine Bestimmung der Messe für die Klosterkirche denkbar, wenn nicht sogar wahrscheinlich. Die Prälatenwürde des Abts legitimierte eine Aufführung mit dem Trompetenchor. Haydn selbst hatte zum Kloster eine sehr persönliche Beziehung, lebte er doch seit seiner Vermählung mit der Hofsängerin Maria Magdalena Lipp im August 1768 im „Klosterhause nahe am Freyhof [...] gegen einen geringen Zins“, versah den Organistendienst an Hochfesten und lieferte zahlreiche Chorkompositionen für St. Peter.<sup>15</sup>

Die Zweitfassung der *Raphaelsmesse* löst nicht nur die polytextierten Passagen des Gloria und des Credo auf, sondern ergänzt

auch sämtliche Sätze um ein Ad-libitum-Oboenpaar<sup>16</sup> und steigert den ursprünglich aus zwei Clarini bestehenden Bläsersatz durch die Hinzufügung zweier Trombe zu einem vierstimmigen Trompetenchor. Wie der hier verwendete Begriff „Zweitfassung“ schon andeutet, handelt es sich bei dieser Version mit großer Sicherheit um die spätere Form der Messe, d. h. um eine nachträgliche Erweiterung der kürzeren und kleiner besetzten Version. In gleicher Weise verfuhr Haydn um diese Zeit auch mit seiner *Gabrielsmesse*, wobei die genaueren Umstände und Gründe dieser beiden Umarbeitungen nicht bekannt sind. Dass Haydn sich beiden Werken im letzten Viertel des Jahres 1768 nochmals widmete und sie durch eine grundlegende Bearbeitung vielseitiger einsetzbar machte, kann aber sicher als Zeichen seiner besonderen Hochschätzung diesen Messen gegenüber gewertet werden.

Was das Verhältnis von Kurz- und Langfassung angeht, ist übrigens auch der umgekehrte Fall belegt. So bestand bei Ignaz Holzbauers um 1770 in Mannheim entstandener *Missa in C* zuerst eine längere Fassung, die dann nachträglich gekürzt wurde, als Reaktion auf die Forderung nach einer Begrenzung der Messdauer.<sup>17</sup> Bei der *Raphaelsmesse* weist die Zweitfassung zwar eine größere zeitliche Ausdehnung als die ursprüngliche Version auf, die Änderungen, die Haydn bei der Umarbeitung vornahm, führten allerdings nicht dazu, dass sie ihren Charakter als „Missa brevis et solemnitas“ einbüßte. Bei der Erweiterung von Gloria und Credo, die ein Anwachsen von 19 auf 70 bzw. von 59 auf 123 Takte mit sich brachte, greift Haydn häufig rhythmisch auf die polytextierte Vorlage zurück, teilweise auch motivisch; er übernimmt in beiden Sätzen den rhythmisch-harmonisch-melodischen Gestus von Violin- und Basso-Continuo-Stimme und fügt ihn in die polyphone Deklamation der Vokalstimmen ein. Das „Amen“ des Gloria (T. 14–19 der Erstfassung = T. 65–70 der Zweitfassung), das „Et incarnatus est“ (T. 14–28 = T. 36–50) sowie der Schlussabschnitt (T. 46–59 = T. 110–123) des Credo bleiben unverändert.

Die Zweitfassung wird im Hauptteil der vorliegenden Edition wiedergegeben, da sie mit ihren – hier erstmals veröffentlichten – ausgeschriebenen Versionen von Gloria und Credo die Form präsentiert, in der die Messe heute im Normalfall aufgeführt werden wird.<sup>18</sup> Im Anhang finden sich dann die ursprünglichen, polytextierten Versionen von Gloria und Credo<sup>19</sup>.

Haydn eröffnet seine *Raphaelsmesse* repräsentativ im Tutti. Formale Geschlossenheit wird mittels dreigliedriger Durchkomposition und gleichbleibender Orchestermotivik erreicht. Das „Kyrie eleison“ trägt der Chor in blockhafter Deklamation mit leichter melodischer Verflüssigung vor, einzig der Sopran hebt sich durch ein lyrisch kantables Motiv ab (T. 5f., 13f., 24f.); die Violinen verdoppeln Sopran und Alt, der Trompetenchor markiert den Rhythmus, und die Oboen bringen Farbe zwischen die vokalen und instrumentalen Abschnitte.

<sup>9</sup> Vgl. Otto Biba, „Die Wiener Kirchenmusik um 1783“, in: *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Eisenstadt 1971, S. 7–79, hier S. 71.

<sup>10</sup> So Leopold Mozart in Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen*. Vgl. Klaus Aringer, „Die Aufführungspraxis in der Kirchenmusik der Mozart-Zeit“, in: Thomas Hochradner und Günther Massenkeil (Hgg.), *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, Laaber 2006, S. 41–55, bes. S. 43–45.

<sup>11</sup> Vgl. *Hochfürstl. Salzburger Kirchen- und Hof=Calendar*, hrsg. von Franz Anton Gilowsky, Salzburg [1768], S. 102f.

<sup>12</sup> Vgl. P. Petrus Eder OSB, „Die Sankt-Petrischen Musikanten“, in: Petrus Eder und Gerhard Walterskirchen (Hgg.), *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts*, Salzburg 1991, S. 95–123.

<sup>13</sup> Im Unterschied dazu ist von der kürzeren Fassung keine Datierung überliefert.

<sup>14</sup> *Hochfürstl. Salzburger Kirchen- und Hof=Calendar* (wie Anm. 11; ohne Seitenangabe). – *Festum Pallii* ist der Name für ein vom Erzbischof selbst zelebriertes Hochamt (benannt nach einem von Metropolitnen als Amtszeichen über dem Messgewand getragenen Stoffband, dem Pallium).

<sup>15</sup> Vgl. Gerhard Croll und Kurt Vössing, *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit*, Gütersloh 1987, S. 87f.

<sup>16</sup> Dieses wird in der vorliegenden Ausgabe mit abgedruckt, um eine Aufführung mit Oboen, sofern gewünscht, zu ermöglichen. – Auch in Mozarts Messen KV 258 und 259 finden sich später ergänzte Oboenstimmen.

<sup>17</sup> Diese nachträglichen Streichungen erfolgten vor allem im Bereich der instrumentalen Vor- und Zwischenspiele; vgl. Jochen Reutter, Vorwort zu Ignaz Holzbauer, *Missa in C*, S. Xlf. (Carus 50.501).

<sup>18</sup> Diese Langfassungen von Gloria und Credo werden im Werkverzeichnis unter der eigenen Werknummer MH 111 geführt; vgl. Charles H. Sherman und T. Donley Thomas, *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, Stuyvesant, NY 1993, S. 41f. Die Werknummer MH 87 ist der gesamten Messe mit den Kurzfassungen von Gloria und Credo zugeordnet; vgl. ebd. S. 33f.

<sup>19</sup> Diese Erstfassungen sind ohne Oboen und die beiden (tieferen) Trombe besetzt.

Gloria und Credo folgen ebenfalls einem dreiteiligen Aufbau, dessen instrumentaler Satz von der Repetitionsmotivik der Streicher bestimmt ist. Ein zweitaktiges Bassmodell (Instrumentalbass) bildet im Credo die neutrale Basis für die Deklamation des liturgischen Textes. Textausdeutung erfolgt besonders auffallend in den nach Moll gewendeten Mittelteilen: Das „Qui tollis“ im Gloria erklingt als hemiolisch verbreiterte Terzkopplung von Sopran und Alt bzw. von Alt und Tenor („Qui sedes“), dem vierstimmig respondierend „miserere nobis“ folgt. Das Credo schreibt beim „Et incarnatus est“ ein *Largo* vor<sup>20</sup>; Haydn vergrößert den Deklamationswert und akzentuiert die letzte Zählzeit in den Violinen durch ein *forte*.

In Sanctus und Benedictus präsentiert sich Haydn als Kontrapunktiker auf kleinstem Raum, im Sanctus mit einem virtuosen Motiv, das durch alle Vokalstimmen geführt und schließlich in den beiden Violinen übernommen wird, um dann in eine gemeinsame chorische Deklamation des „Pleni sunt coeli“ überzugehen. Im Benedictus muten die breiten, gemessen fortschreitenden Notenwerte von Dux und Comes wie Boten eines archaischen Stils an; sie werden vor dem Einsatz der Vokalstimmen in den Oboenpartien antizipiert. Die eintaktigen Figurationen der Unisono-Violinen als musikalischer Motor repräsentieren dagegen die zeitgenössische Musiksprache, auf die sich die Vokalstimmen erst in ihrem Fugato ab T. 16 einlassen. Das beide Teile abschließende „Osanna“ lässt den Sopran vordeklamieren und präsentiert ab der zweiten Hälfte von Takt 34 ein doppeltes Fugato zwischen Sopran und Tenor bzw. Bass und Alt mit zunehmender Intensität und Verdichtung im kontrapunktischen und im instrumentalen Satz.

Im Agnus Dei scheint Haydn jegliches Gefühl für die Zeit zu verlieren. Mit 99 Takten ist es der ausgedehnteste Teil der Messe. Die drei Anrufungen sowie der liturgische Rahmen lassen dem Komponisten genügend Raum für eine ausgearbeitete kontrastreiche zweiteilige Anlage. Der blockhafte Chorsatz knüpft mit seiner aufgelockerten Gestaltung an das einleitende Kyrie an, freudigbewegt erklingt die kontrapunktisch mit Stimmpaaren und formelhaften Violinmotiven arbeitende Bitte um Frieden „Dona nobis pacem“ als beschwingter Kehraus.

Als Quellen für die Edition von Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei sowie der Kurzfassungen von Gloria und Credo wurden drei Stimmenabschriften aus der Erzabtei St. Peter in Salzburg herangezogen (= Quellen **C1**, **C2** und **C3** im Kritischen Bericht). Als Quelle für die Langfassungen von Gloria und Credo diente eine Partiturabschrift von Haydns Schüler Nikolaus Lang (= Quelle **B**), für die Takte 48ff. des Credo zudem ein autographes Partiturfragment (= Quelle **A1**). Die Ad-libitum-Oboenstimmen haben sich als Autograph erhalten, auf dem ihre Edition in der vorliegenden Ausgabe beruht (= Quelle **A2**).

Der Verlag dankt dem Musikarchiv der Erzabtei St. Peter in Salzburg, namentlich dessen Leiter P. Dr. Petrus Eder OSB, der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Széchényi-Nationalbibliothek Budapest für die freundliche Bereitstellung von Quellenkopien.

Graz, im Juni 2017

Ulrike Aringer-Grau

---

<sup>20</sup> In der ersten Fassung MH 87 als *Adagio* bezeichnet.

# Foreword

"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*.<sup>1</sup> 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,"<sup>2</sup> 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."<sup>3</sup>

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 19<sup>th</sup> 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"<sup>4</sup> was duly taken note of in the entire German-speaking world; it brought Haydn the superregional recognition that he had been denied during his lifetime.

Michael Haydn composed more than thirty masses. His first extant work is the *Trinity Mass* MH 1, composed in 1754 (presumably for the consecration of the cathedral in Temesvar); an uncompleted requiem concludes his oeuvre (*Requiem in B-flat*, MH 838). In his sacred music, Haydn succeeds in creating a synthesis between counterpoint and songlike melodies, which were influenced by both Gregorian chant and the folk music of his country. Festive brass sounds in the Baroque style and filigree accompaniment figurations in the strings are both characteristic of the orchestration of his masses.

In his musical realizations of liturgical texts, Haydn followed the tradition of imaginative allegoresis, which associates each detail of the mass with events from the life of Jesus. The theologians of that time were of the opinion that, like the numerous mass devotions, church music had the task of guiding religious lay persons to a more profound understanding of the mass as the central focus of spiritual life. The religiosity of the late 18<sup>th</sup> century, focused as it was on empathy, required "musical paintings" by means of which the emotional experience of being moved and shaken would be evoked in devout believers. In his church music, Haydn succeeded in "making much out of little, and all out of much, always and everywhere lifting the hearts to God, evoking sacred emotions, and even melting the crude, unholy heart in spiritual devotion," as is emphasized in the *Biographische Skizze* with reference to the aspect of aesthetic efficacy.<sup>5</sup>

Salzburg, April 2014  
Translation: David Kosviner

Armin Kircher

Almost two thirds of Michael Haydn's masses bear the name of a saint. These include three Archangel masses: the first two probably date from his time in Vienna (*Missa Sancti Michaelis* MH 12, 1758; *Missa Sancti Gabrielis* MH 17, 1758–60); the *Missa Sancti Raphaelis* MH 87<sup>6</sup> was written later in Salzburg, between around 1765 and 1768. Raphael (Hebrew: "God heals") is the patron saint of travellers, emigrants and pilgrims as well as of people who are ill. As a companion to Tobit of the Old Testament, he is depicted in a pilgrim's robe with a staff and travelling bag; another attribute is the fish, the healing effects of which were experienced by Tobit thanks to Raphael (cf. Tob. 6:8). His feast day is nowadays celebrated on 29 September, the feast day for all three Archangels Michael, Gabriel and Raphael.

In its structure and scoring, the *Missa Sancti Raphaelis* follows the "missa brevis et solemnis" type: this is a mass of limited duration, festively scored with trumpets and timpani, of which Mozart reported to Padre Martini in 1776 that, including epistle sonata, offertory or motet in celebration by the Archbishop, it was to last "al più lungo 3 quarti d'ora" – not longer than three-quarters of an hour. At the same time, however, it should be splendidly scored "con Tutti Stromenti – Trombe di guerra, Tympani et."<sup>7</sup> This is not, however, an invention of Colloredo, the Prince Archbishop of Salzburg (1761–1772), with whose name this manner of composition is usually linked in literature, but a form of the mass that was already practiced before Michael Haydn (among others,

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, 1810, p. 115 (reprint: Leipzig, 1979).

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

<sup>5</sup> Joseph Otter, Georg Schinn and P. Werigand Rettensteiner, *Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen, und zum Beßten seiner Wittve herausgegeben*, Salzburg, 1808, p. 48 (reprint: Stuttgart, 2006).

<sup>6</sup> Concerning the numbering of this mass in the catalog of works see also footnote 18.

<sup>7</sup> "With all instruments – clarions, timpani, etc." Letter dated 4 September 1776, quoted after Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch (eds.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen I*, Kassel et al., 1962, pp. 532f., no. 323.

by Johann Ernst Eberlin<sup>8</sup>), respectively before Colloredo's term of office. Musical brevity was frequently achieved by means of so-called polytextuality in movements containing voluminous texts: in these, several sections of text were sung simultaneously. This was an entirely customary practice in the 18<sup>th</sup> century – Haydn had already explored it in the two earlier Archangel masses and used it again in the Gloria and the Credo of the *Missa Sancti Raphaelis*; however, church authorities criticized it emphatically. In his encyclical *Annus qui* (1749), Pope Benedict XIV demanded that liturgical texts should be comprehensible. In 1753, the Empress Maria Theresia recognized the papal stipulations for Vienna and the Hapsburg patrimonial lands; they were partially relaxed again after 1767, but musical practice frequently tended to disregard them in any case.<sup>9</sup> The Archbishopric of Salzburg was politically autonomous and Prince Archbishop Sigismund Schrattenbach (1753–1771) legitimized the lavish use of instruments on the grounds of their representational function with respect to secular power.

In 1757, the Salzburg court music consisted of around thirty instrumentalists, ten court trumpeters and two court timpanists (distinguished also optically by their own uniform), as well as about 45 cathedral vicars, cathedral choristers, and choirboys.<sup>10</sup> This situation had hardly changed ten years later.<sup>11</sup> The performance resources in St. Peter's Abbey next door were basically comparable to those of the cathedral, albeit somewhat reduced.<sup>12</sup>

The *Missa Sancti Raphaelis* also exists in an expanded second version which Michael Haydn himself dated "Salisburgi 7 9br. 768" (= 7 November 1768).<sup>13</sup> Since Haydn always completed his works in good time before a planned performance, this date suggests a performance of the mass on the Feast of St. Virgilius, 27 November. In 1768, this day fell on a Sunday and was lavishly celebrated: "Sunday 27 [November] on the Feast of St. Virgillii is Festum Pallii, and high mass preceded by a sermon will be held solemniter."<sup>14</sup> Since St. Virgilius was not only bishop of Salzburg, but also abbot of the Benedictine St. Peter's Abbey, it is plausible – in fact, probable – that the mass was intended for the abbey church. The dignity due to a prelate – i. e., the abbot – legitimized a performance including the trumpet choir. Haydn himself had a very personal relationship to the abbey: after his marriage to the court singer Maria Magdalena Lipp in August 1768, he lived in the "abbey house close to the abbey farm [...] for a low rent," served as organist on high feast days and produced numerous choral compositions for St. Peter's.<sup>15</sup>

<sup>8</sup> *Missa solemnis brevis* (Carus 91.033).

<sup>9</sup> Cf. Otto Biba, "Die Wiener Kirchenmusik um 1783," in: *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Eisenstadt, 1971, pp. 7–79, here p. 71.

<sup>10</sup> According to Leopold Mozart in Marpur's *Historisch-Kritischen Beyträgen*. Cf. Klaus Aringer, "Die Aufführungspraxis in der Kirchenmusik der Mozart-Zeit," in: Thomas Hochradner and Günther Massenkeil (eds.), *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, Laaber, 2006, pp. 41–55, esp. pp. 43–45.

<sup>11</sup> Cf. *Hochfürstl. Salzburger Kirchen- und Hof=Calender*, ed. by Franz Anton Gilowsky, Salzburg [1768], pp. 102f.

<sup>12</sup> Cf. Fr. Petrus Eder OSB, "Die Sankt-Petrischen Musikanten," in: Petrus Eder and Gerhard Walterskirchen (eds.), *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts*, Salzburg, 1991, pp. 95–123.

<sup>13</sup> The dating of the shorter version, on the other hand, has not been handed down.

<sup>14</sup> *Hochfürstl. Salzburger Kirchen- und Hof=Calender* (see footnote 11; no page indication). – *Festum Pallii* is the name for a high mass celebrated by the archbishop himself (named after the pallium, a textile band worn by metropolitans over the chasuble as badge of office).

<sup>15</sup> Cf. Gerhard Croll and Kurt Vössing, *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit*, Gütersloh, 1987, pp. 87f.

The second version of the *Missa Sancti Raphaelis* not only unravels the polytextual passages in the Gloria and the Credo, but adds a pair of oboes<sup>16</sup> *ad libitum* to all the movements and enhances the wind section – originally consisting of two clarini – by the addition of two trombe, creating a four-voice trumpet choir. The term "second version" used here already indicates that this version is, with a high degree of certainty, a later form of the mass, i. e., a subsequent expansion of a shorter and less amply scored version. Around the same time, Haydn treated his *Missa Sancti Gabrielis* in the same manner, although the exact circumstances or motivations behind these two reworkings are unknown. However, the fact that Haydn devoted himself to both works once more in the last quarter of 1768 revising them substantially to make them more versatile in its deployment, can certainly be considered as a sign of his especial esteem of these two masses.

Concerning the relation of both short and long version, the opposite case has also been documented: the first version of Ignaz Holzbauer's *Missa in C*, composed around 1770 in Mannheim, was the longer; it was subsequently shortened as a reaction to a demand for limiting the duration of the mass.<sup>17</sup> In the case of the *Missa Sancti Raphaelis*, the second version is of longer duration; however, the amendments made by Haydn did not lead to the work losing its character of "missa brevis et solemniter." In expanding the Gloria and the Credo – which resulted in these movements being enlarged from 19 to 70 and from 59 to 123 measures respectively – Haydn frequently fell back on the polytextual model, in part also motivically. In both movements, he adopted the rhythmic, harmonic and melodic gestures of the violin and basso continuo parts, inserting them into the polyphonic declamation of the vocal parts. The "Amen" from the Gloria (mm. 14–19 in the first version = mm. 65–70 in the second version), the "Et incarnatus est" (mm. 14–28 = mm. 36–50), as well as the final section of the Credo (mm. 46–59 = mm. 110–123) remained unaltered.

The second version is reproduced in the main section of the present edition since, with its written out versions of the Gloria and the Credo – published here for the first time – it presents the form in which the mass will under normal circumstances be performed today.<sup>18</sup> The Appendix contains the original, polytextual versions of the Gloria and the Credo<sup>19</sup>.

Haydn opens his *Missa Sancti Raphaelis* with a representative tutti. Formal unity is achieved by means of three through-composed sections and consistent orchestral motivic material. The "Kyrie eleison" is performed by the choir in block-like declamation with some light melodic flow; only the soprano stands out with a lyrical cantabile motive (mm. 5f., 13f., 24f.); the violins double the soprano and contralto voices, the rhythm is emphasized by the trumpet choir and the oboes add color between the vocal and instrumental sections.

<sup>16</sup> This will also be reproduced in the present edition in order to enable a performance with oboes, if so desired. – Mozart's Masses KV 258 and 259 also contain oboe parts which were added at a later date.

<sup>17</sup> These subsequent deletions were implemented particularly within the instrumental preludes and interludes; cf. Jochen Reutter, Foreword for Ignaz Holzbauer, *Missa in C*, pp. XI f. (Carus 50.501).

<sup>18</sup> These long versions of Gloria and Credo are listed in the catalog of works under the own number MH 111; cf. Charles H. Sherman and T. Donley Thomas, *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, Stuyvesant, NY, 1993, pp. 41f. MH 87 is allocated to the complete mass, with the short versions of Gloria and Credo; cf. *ibid.*, pp. 33f.

<sup>19</sup> These first versions are scored without oboes and the two (lower) trombe.

The Gloria and the Credo also display a ternary structure, the instrumental setting of which is characterized by repetitive motivic material in the strings. In the Credo, a two-measure bass model (instrumental bass) forms a neutral basis for the declamation of the liturgical text. The middle sections in minor tonality show particularly emphatic textual exegesis: the “qui tollis” of the Gloria is presented as linked thirds in soprano and contralto – or, respectively contralto and tenor (“Qui sedes”) – which are broadened into hemiolas, followed by the response of “miserere nobis” in four voices. In the Credo, the “et incarnatus est” is marked *Largo*;<sup>20</sup> Haydn enlarged the declamatory note values and accented the last beat in the violins by means of a *forte*.

In the Sanctus and the Benedictus, Haydn presented himself as a contrapuntalist in the smallest of spaces. In the Sanctus, a virtuoso motive is led through all the vocal parts and finally taken over by the two violins before leading into a collective choral declamation of the “Pleni sunt coeli.” In the Benedictus, the measured pace of the broad note values of *dux* and *comes* seem like messengers of an archaic style; they are anticipated in the oboes before the entry of the vocal parts. On the other hand, the musical motor of single-measure figurations in the unison violins represent a contemporary musical language, to which the vocal parts only surrender in the fugato from m. 16 onwards. In the “Osanna” which closes both sections, the soprano leads the declamation and, from the second half of m. 34, a double fugato is presented between soprano and tenor and bass and contralto respectively, which becomes progressively denser and more intense in the contrapuntal as well as the instrumental setting.

In the Agnus Dei, Haydn seems to have lost all sense of time. With its 99 measures, it is the most extensive part of the mass. The three invocations as well as the liturgical framework offered the composer sufficient space for a binary form with richly elaborated contrasts. The block-like choral setting with its loosened character is linked to the introductory Kyrie, and the prayer for peace “Dona nobis pacem,” working with joyously animated contrapuntal treatment of the vocal parts in pairs and with formulaic violin motives, offers a spirited finale.

The sources for the edition of Kyrie, Sanctus, Benedictus and Agnus Dei, as well as for the short versions of Gloria and Credo are three manuscript sets of parts from the Archabbey of St. Peter’s in Salzburg (= Sources **C1**, **C2** and **C3** in the Critical Report). The source for the long versions of Gloria and Credo is a copy of the score by Haydn’s student Nikolaus Lang (= Source **B**), for the measures 48ff. of the Credo also an autograph score fragment (= Source **A1**). The *ad libitum* oboe parts have survived as an autograph, on which basis these parts have been edited for the present edition (= Source **A2**).

The publishers express their gratitude to the music archive of the Archabbey of St. Peter’s in Salzburg, namely its director Fr. Dr. Petrus Eder OSB, to the Bayerische Staatsbibliothek Munich and to the Széchényi-National Library Budapest for kindly making copies of the sources available.

Graz, June 2017  
Translation: Gudrun and David Kosviner

Ulrike Aringer-Grau

---

<sup>20</sup> In the first version MH 87, it is titled *Adagio*.

# Missa Sancti Raphaelis

Johann Michael Haydn  
1737–1806

## Kyrie

MH 87/111

Andante

Oboe I, II  
*ad libitum* \*

Clarin I, II  
in Do / C

Tromba I, II  
in Do / C \*

Timpani  
in Do-Sol / c-G  
col Tromba II

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo e Bassi

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

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

\* Zu den Oboen- und Tromba-Stimmen siehe Vorwort. / Concerning the parts for the oboes and trombe see the Foreword.

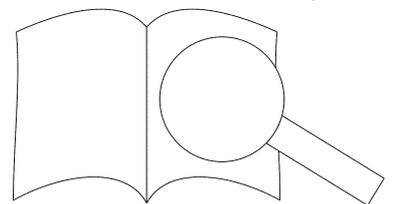
Aufführungsdauer / Duration: ca. 17 min.

© 2018 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 54.087

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

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

Urtext  
edited by Armin Kircher

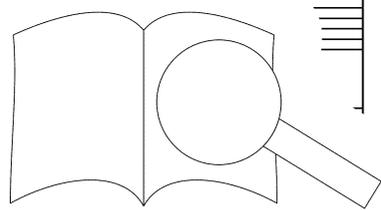


Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,  
 Chri - ste e - lei - son,  
 Chri - ste e - lei - son,  
 Chri - ste e - lei - son,

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

tasto solo      accomp.

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





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

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

# Gloria

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

MH 111,1  
Erstausgabe / First edition

## Allegro

Oboe I, II  
*ad libitum*

Clarin I, II  
in Do / C

Tromba I, II  
in Do / C  
Timpani  
in Do-Sol / c-G  
col Tromba II

Violino I, II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo e Bassi

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - - - - -  
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - - - - -  
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus vo - lun - ta -  
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus vo - lun - ta -  
Tutti  
6 4 3 6 5

4  
mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - - -  
- mus te. Be - ne - di - ci - mus te.  
- Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.  
1 Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.  
8 6 7 3

o - - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.  
 o - - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te  
 o - - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca -  
 o - - ra - mus te. Glo - ri mu.

6  
4

7

4 3

gi - mus ti - bi  
 ti - as a - gi - mus ti - bi  
 pro - pte  
 pro - pte

6 5  
4 3

9 3  
4 3

7 #  
#

6 6 7  
4 4

9 3 7  
4 3 #

Do - mi-ne De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter omni - pot - ens. Do

Do - mi-ne De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter omni - pot - ens.

am. Do - mi-ne De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter omni - u - ni -

am. Do - mi-ne De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - tr ens. e Fi - li u - ni -

# 4/2 6 4 -

ge - ni-te, ste. Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li-us Pa -

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

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

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

6 b5 b7 6 5 4 3 b 4 #

Qui tollis

19 Ob I, II

VI I

VI II

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

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

tris.

tris.

8 4 # 9 7 7 7

23

di, e no - bis. Qui tol -

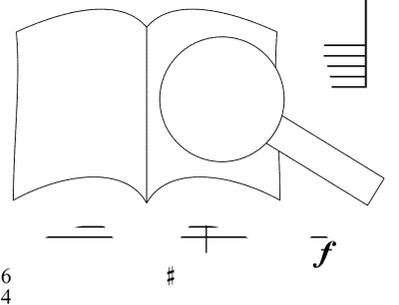
re - re no - bis. Qui tol -

mi - se - re - re no - bis.

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

Solo

# 1 1 1 6 # 4 7 6 6 6 6 # 6 b 6 6





Qui se - - des

Qui se - - des de - - ram,

Tutti

6 4 3 7

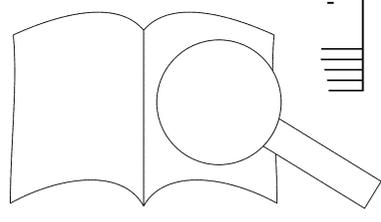
mi - se - re - re, mi - se - re - -

ra - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - - re

te - ram Pa - tris, mi - se - re - - re, mi -

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

6 # 6 9 7 # 1 1 1 6 # #7 6 4 4 # # 7 6 b6 4 # b5 # 4



41

re no - bis.  
no - bis.  
re no - bis.  
re no - bis.

Solo Tutti

7  $\flat 6$  7  $\flat 6$  3 6  $\flat$  3

Quoniam

44 Ob I, II

tus - Sanctus. Tu so - lus  
Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus  
Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nu  
Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nu

4 6 6 3

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

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

*Cum*

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

3 4 # 3 2 7 #

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

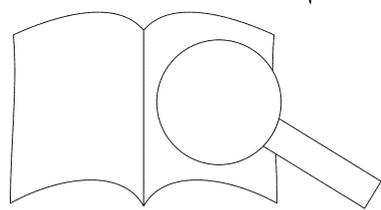
7 6 6 7

mer - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in  
 a, a - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in  
 - men, a - men. Cum San  
 a - men, a - men. Cum San

a 2

7 4 3 4 3 6

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



glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris, cum San  
 glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris, cum Spi  
 glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris, etc ri - tu, in  
 glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris, Spi - ri - tu, in

3 6 6 b2

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

6 4 2 6 6 4 3

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

6 6 6 6 5

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

4 3 4 3

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

# Credo

Cre - do in u - num De - um.

MH 111,2  
Erstausgabe / First edition

## Allegro

Oboe I, II  
*ad libitum*

Clarino I, II  
in Do / C

Tromba I, II  
in Do / C  
Timpani  
in Do-Sol / c-G  
col Tromba II

Violino I, II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo e Bassi

5

Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fr - .oe - re. et

Pa - trem o - mni - pot - en - re. et

Pa - trem o - mni - pot - n, fa - li et

Pa - trem o - mni - .m coe - li et

Tutti

5

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

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

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

cr - rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

6 4 3

Et in u-num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De -

Et in u-num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De

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

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

6  
5

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

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

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

ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o -

6  
5

VII, II

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

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

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

sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu -

#5

6  
5

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

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

- ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, em

- o ve - - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,

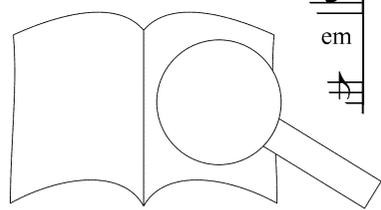
6  
4

#

4  
2

6

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



Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro  
 Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui p.  
 Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. pro os  
 Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. pter nos

6  
5

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

7 5 4 3 6

Et incarnatus est

Largo

36 Ob I, II

Et in - car - na - - tus est de Sr...

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

44

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

a Vir - - gi - ne: Et ho -

a Vir - - gi - ne: Et ho

a Vir - - gi - ne: Et

a Vir - - gi - ne: h -

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

6 5 9 8

48

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

mo - ctus est. Cru - ci - fi - - xus

fa - - ctus est. Cru - ci - fi - - xus

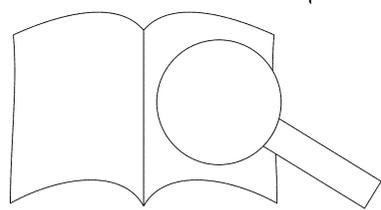
fa - - ctus est. Cru - ci - fi

fa - - ctus est. Cru - ci - f

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

7 4 6 4

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



et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la -

et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi

et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti la

et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti

pas - se - pul - - tus est.

sus, et se - pul - - tus est.

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

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

senza Organo



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

6 5      4 2      6

-a-os: cu-jus re - gni non e - rit fi - - nis. Et in  
 mor - tu - os: cu-jus re - gni non e - rit fi - - nis. Et in  
 vi et mor - tu - os: cu-jus re - gni non e - rit fi in  
 vos et mor - tu - os: cu-jus re - gni non e - rit fi

b      b7      6 5 4      6 4      3      6

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

Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - tem.

Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et

Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et

6 b5 2 6 6

qui e Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum Pa-tre et

Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum Pa-tre et

ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum

ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum

b 8 7 6 5 8 7 6 5

88 Ob I, II

Ob I, II musical staff

Ctr I, II

Ctr I, II musical staff

VI I, II

VI I, II musical staff

Vocal staff 1: Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi

Vocal staff 2: Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo

Vocal staff 3: Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con

Vocal staff 4: Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et ca - tur: qui lo -

Vocal staff 5: Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et

6  
b5

93

Musical staff 1 (93)

Musical staff 2 (93)

Musical staff 3 (93)

Musical staff 4 (93)

Vocal staff 1: cu Pro - phe - - tas. Et u - nam

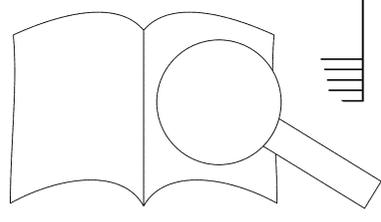
Vocal staff 2: per Pro - phe - - tas. Et u - nam

Vocal staff 3: cu tus est per Pro - phe - - tas.

Vocal staff 4: - tus est per Pro - phe - - tas.

Musical staff 5 (93)

9 8 b7 6 6 3 b6  
b7 6 b7 6 4 3



san - ctam ca - tho - - li - cam et a - po - sto - -

san - ctam ca - tho - - li - cam et a - po - sto

san - ctam ca - tho - - li - cam et a - po

san - ctam ca - tho - - li - cam et a - - - cam

# 6 6 8

Ec - cle

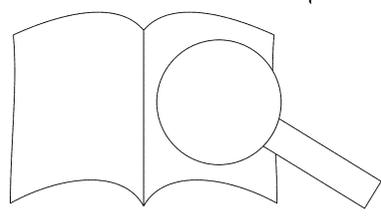
Con - fi - te - or u - num ba -

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

si - am. Con - fi - te - or u -

si - am. Con - fi - te - or u -

6 5 # 6 5



ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec -  
 ptis - ma in re - mis - si - o - nem  
 ptis - ma in re - mis - si - o - r  
 ptis - ma in re - mis - si -

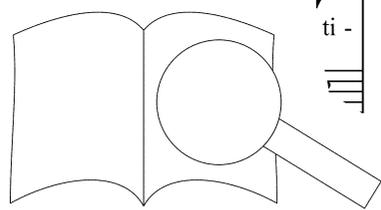
b5 6 5 5 5

spe - cto re - - sur - re - cti - o - nem  
 ex - spe - cto re - - sur - re - cti - o - nem  
 .um. ex - spe - - cto ti -  
 Et ex - spe - - cto

Ob I, II  
 Ctr I, II  
 Tr I, II; Timp  
 VII I, II

PROBENFÜR

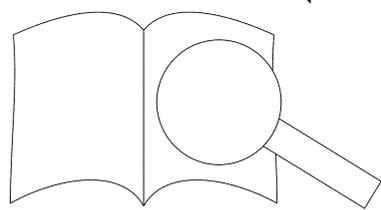
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



mor - tu - o - rum. Et ta.  
 mor - tu - o - rum. Et  
 o - nem mor - tu - o - rum. Et  
 o - nem mor - tu - o - rum. Et ven -  
 tam ven -

- cu-li. A - men, a - men, a - men, a - men.  
 sae - cu-li. A - men, a - men, a - men,  
 ri sae - cu-li. A - men, a - men, a - men,  
 t - - ri sae - cu-li. A - men, a - men, a - men.

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





7

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

Solo  
*p*

6 5      4 3      6 5      #      [4]

10

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

Tutti  
*f*

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



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

6 6 3 - - - 6 6 5 4 3 *tasto solo*

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

8 6 6 6 *p* *tasto solo* *f* 4 6 6 4 3  
 2 4

# Benedictus

**Allegro**

Oboe I, II  
*ad libitum*

Clarino I, II  
in Do / C

Tromba I, II  
in Do / C

Timpani  
in Do-Sol / c-G  
col Tromba II

Violino I

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo e Bassi

Solo

4 Ob I, II

VII, II

8

Be - - - ne - - -  
Be - - - ne - - - di - -

Tutti

6 6 # 9 [-] 5 9 [-] 5 9 [-] 5

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

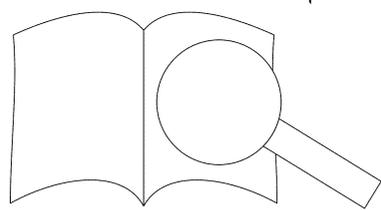
9 4 6 # 9 - 5 9 -

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

#9 4 6 # 6 - 6 6 6 6 7 4

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

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



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

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

Osanna

27 Ob I, II

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

Tutti

4 6 6 4 6 6 4 2  
 3 [#] 5 #3 5

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

6 6 5 - - - 6 6 5 6 [5<sup>+</sup>] 4 3 *tasto solo*

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

6 6 6 *p* *tasto solo* *f* 4 6 6 4 3 2 4

# Agnus Dei

Andante

Oboe I, II  
*ad libitum*

Clarinete I, II  
in Do / C

Trombe I, II  
in Do / C

Timpani  
in Do-Sol / c-G  
col Tromba II

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo e Bassi

Solo

6 *p* *f*

4 3 - - 4 2

6 *f* *p* 4 6 *f* 6 2

6 [5] 4 3

A - gnus De - i, qui tol - lis, A - gnus De - i,  
 A - gnus De - i, qui tol - lis, A - gnus De - i  
 A - gnus De - i, qui tol - lis, A - gnus De - i  
 A - gnus De - i, qui tol - lis, A - gnus De - i  
 A - gnus De - i, qui tol - lis, A - gnus De - i  
 Tutti A - gnus De - i, qui tol - lis, A - gnus De - i

6 6 6 6 6 6  
 6 5 7  
 4 3

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

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



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

# 7 5 # 5

A - gnus De - i, qui tol - lis,  
 A - gnus De - i, qui tol - lis.  
 bis. A - gnus De - i, qui  
 - bis. A - gnus De - i, qui  
 Solo Tutti

6 5 # 6 [6 5] 6 6 6 # #

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

*Dona nobis pacem*

*fp* *fp* *fp* *fp*

Solo

6 6 4 3 *P* 4/2



69

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

9 8 6 4 3

75

do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem,  
 do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis  
 do - na no - bis pa - cem, do - na no - t  
 em, do - na no - bis pa - cem, do - na no - l

6 5 6 [5]  
 4 3 4 3

80

*fp fp f fp fp f fp*

pa - - - - - pa - - - - -

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

7 7

85

*fp fp fp f*

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

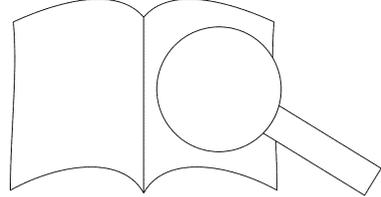
- - - - - cem, pa - - - - - cem, pa - - - - -

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

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

7 7 4 3

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



cem, pa cem,  
 cem, pa cem,  
 cem,  
 cem, pa cem, Solo

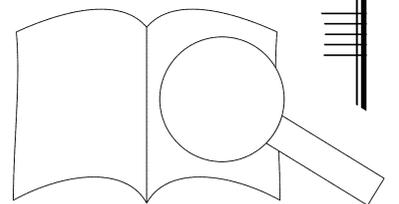
6 3  
 4

Adagio

pa  
 pa  
 Tutti

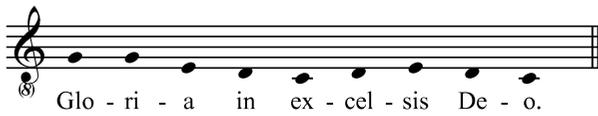
6  
 b5

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



# Anhang

Kurzfassungen von Gloria und Credo

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

**Allegro**

Clarino I, II  
in Do / C

Tromba I, II  
in Do / C

Timpani  
in Do-Sol / c-G  
col Tromba II

Violino I, II

Soprano  
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus. Ad - o - mus

Alto  
Lau - da - mus te. Gra - gi - mus

Tenore  
Be - ne ... pro - pter ma - gnam

Basso  
Bo - nae vo - lun Do - mi - ne

Organo e  
Bassi  
Tutti



4

... i - pot - ens. Fi - li - us Pa - tris.

... - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

... - ri am. Je - su Chri - ste. ... mi

1 Rex coe - le - stis. Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i.



Qui se - - des. Quo - ni - am tu so - lus  
 sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - stram.  
 no - bis. ... ad dex - te - ram Pa - -  
 lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re

7 6 5 6 5 4 6 6 7

Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in  
 - si - mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in  
 Je - su Chri - ste. Cum San - cto  
 mi - nus. Je - su Chri - ste. Cum San - cto

6 6 7 6 5 b6 6 b5

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

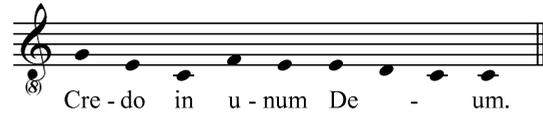
6 4 3 6

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

VI I  
 VI II

6 6 4 3 4 3

# Credo



Cre - do in u - num De - um.

## Allegro

Clarino I, II  
in Do / C

Tromba I, II  
in Do / C

Timpani  
in Do-Sol / c-G  
col Tromba II

Violino I, II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo e  
Bassi



Pa - trem o - mni - pot - en - tem. Et in r' mi - ... am  
... fa - cto - rem coe - li et ter - rae. ai - ge - ni -  
... vi - si - bi - li - um um. Et ex  
in um.

*Tutti*

[6] 6 5



o. Ge - ni - tum, non fa - ctum.  
.. lu - men de lu - mi - ne. ... con - sub - stan - ti - a - lem  
Pa - tre na - tum. De - um ve - rum.  
o - mni - a sae - cu - la. ... de De - o ve - ro

5 6 5 # 6 5

9

... et pro - pter no - stram sa - lu - tem  
 Pa - tri: ... de - scen -  
 o - mni - a fa - cta sunt. ... de  
 pro - pter nos ho - mi - nes ... de coe -

# 4 3

13 *Adagio* *Et incarnatus est*

lis. n - na - tus est de  
 car - na - tus est de  
 in - car - na - tus est  
 Et in - car - na - tus est

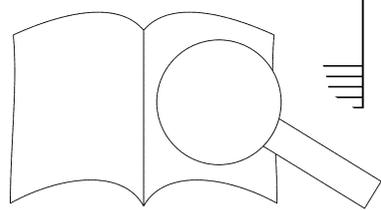
*p* *f* *p* *f* *p* *f*

6 5

Musical score for page 17. It includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: Spi - ri - tu San - cto ex Ma. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings *p* and *f*. The bottom staff shows chord symbols:  $p_7$ , [-],  $f_7$ ,  $p_4$ , 3,  $f$ ,  $p_6$ .

Musical score for page 21. It includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: ri - a - a - a - a, Vir - gi - ne: Et. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings *p* and  $f$ . The bottom staff shows chord symbols:  $p_5$ ,  $f$ ,  $p_6$ ,  $f$ [-],  $p_9$ , 8,  $f$ ,  $p_{\#}$ ,  $f$ .

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





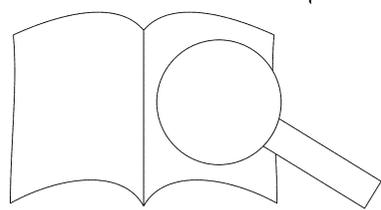
ptu - ras. ... cum glo - ri - a.  
 scen - dit in coe - lum. ... ju - di - ca - - -  
 ... se - det ad dex - te - ram Pa - tris. ... vi - vos  
 Et i - te - rum ven - tu - rus est ... jus re -

Spi - S. L num. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o ...  
 ra - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. ... qui lo -  
 vi - fi - can - tem. ... si - mul ad - o - ra  
 a e - rit fi - nis. ... et con

6 5  
4 3

Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam ...  
 cu - tus est per Pro - phe - tas. ... in  
 ... et a - po - sto - li - cam Ec - ce  
 ca - tur. Con - fi - te ba -

pec - ca - to - rum  
 ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem  
 Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem  
 Et ex - spe - cto  
 - ma. Et ex - spe - cto



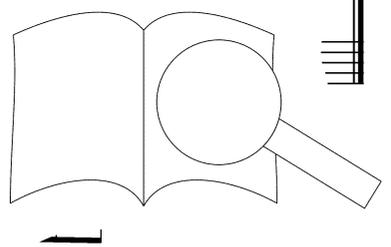
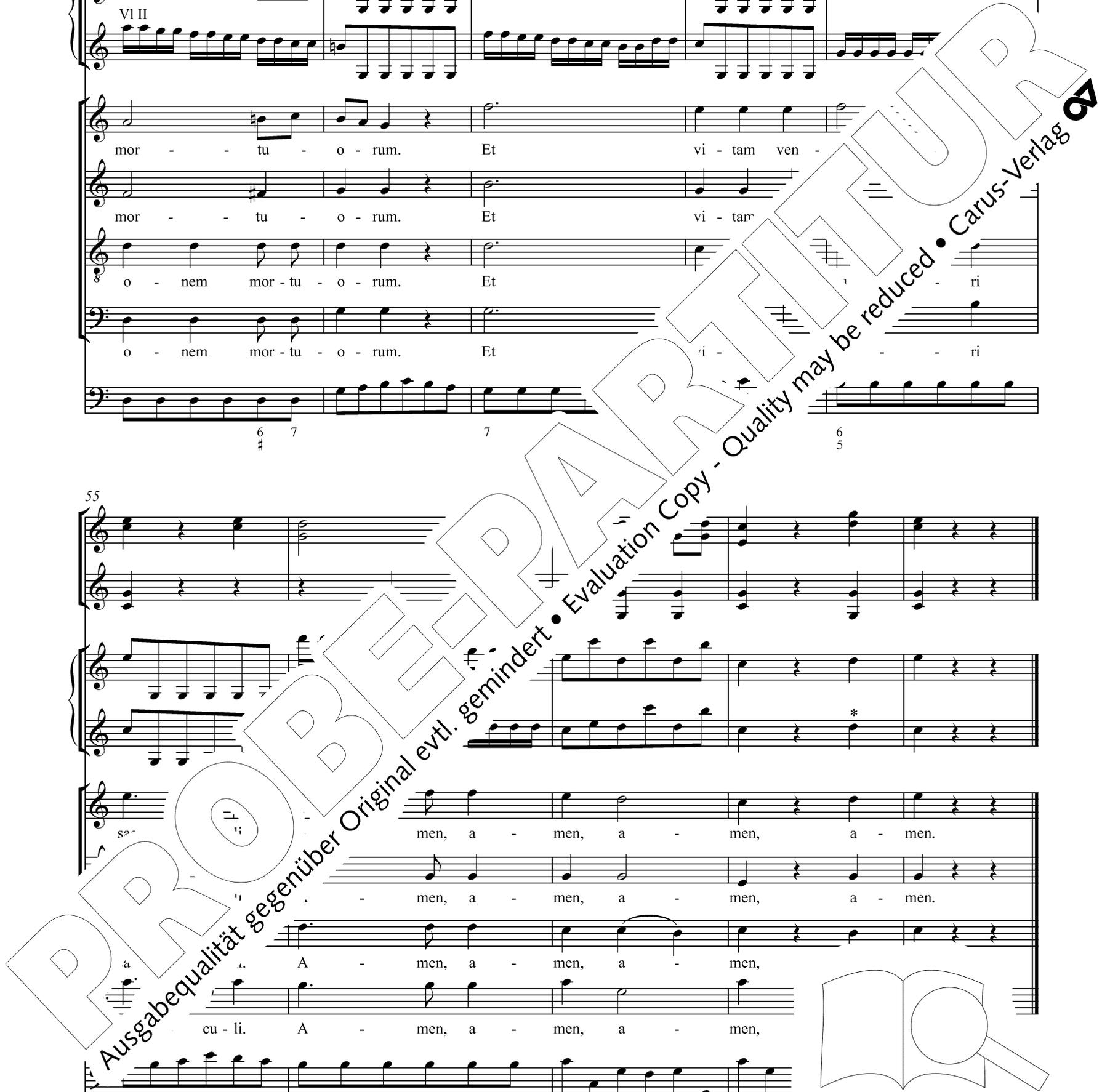
mor - - tu - o - rum. Et vi - tam ven -  
 mor - - tu - o - rum. Et vi - tam  
 o - - nem mor - tu - o - rum. Et ri  
 o - - nem mor - tu - o - rum. Et ri - - ri

6 7 7 6 5

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

6 5 4 3

\* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.



# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

**A1:** Autographes Fragment zur Langfassung des Credo, Partitur, T. 48–123, Széchényi-Nationalbibliothek Budapest, Signatur *Mus. ms. II.5*.

Notiert auf 10-zeilig rastriertes Papier im Querformat, 23 x 31 cm, acht Seiten, paginiert von Haydn mit 17–24. Partituranordnung: 2 Clarini, 2 Trombe (notiert im  $c_3$ -Schlüssel), Timpani (in eigenem System notiert), Violino I, Violino II (in T. 61–115 nur mit Strichen als Hinweis auf Colla-Parte-Verlauf mit Violino I), Soprano (notiert im  $c_1$ -Schlüssel), Alto (notiert im  $c_3$ -Schlüssel), Tenore (notiert im  $c_4$ -Schlüssel), Basso, Organo (bezifferter Generalbass). Textunterlegung nur unter Soprano und Tenore. Am Ende des Manuskripts (S. 24, unten rechts) Datierung von Haydns Hand: „Salzburg 7 9br. 768“ (7. November 1768).

Sorgfältig erstellte Reinschrift.

**A2:** Autographe Oboenstimme (Oboe I und II) zur Zweitfassung (Kyrie, Langfassungen von Gloria und Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei), Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur *Mus. ms. 3754*.

Notiert auf 10-zeilig rastriertes Papier im Querformat, 22,5 x 30,5 cm, auf drei unpaginierten Seiten, undatiert. Die beiden Oboenstimmen sind jeweils in einem System paarig, in Gegenhaltung, notiert. Oben auf der ersten Notenseite „2 Oboi“. Auf dem vorderen Inneneinbanddeckel die Anmerkung: „Stimm- Arrangement / der Missa S. Raphaelis / für Blasinstrumente Wallner“ (vermutlich Bertha Antonia Wallner, 1876–1911). Sorgfältig erstellte Reinschrift.

**B:** Partiturschrift der Langfassungen von Gloria und Credo, geschrieben von Nikolaus Lang, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur *Mus. ms. 4139*.

35 Seiten im Querformat, 22 x 31,5 cm, mit Aufschrift: „Gloria et Credo“ (Di Giov: Michele Haydn / Salzburg 1803–1890). Es folgen 3 Rückseiten, original paginiert. Partituranordnung: Sopran, Alt, Tenor, Bass, Organo in einem System (Violino I, Violino II, Tromba I/II, Clarino I/II, Clarino II/II). Colla-Verlauf mit Violino I.

Partituranordnung: Sopran, Alt, Tenor, Bass, Organo in einem System (Violino I, Violino II, Tromba I/II, Clarino I/II, Clarino II/II). Colla-Verlauf mit Violino I.

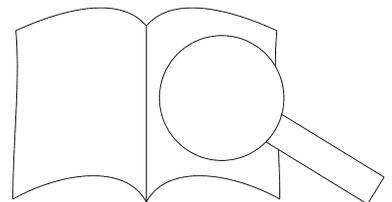
**C:** Abschriftliches Stimmenmaterial, Erzabtei St. Peter in Salzburg (18. Jh.):

- **C1:** Enthält die Erstfassung (Kyrie, Kurzfassung von Gloria und Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei). Geschrieben von Felix Hofstätter (Salzburger Hofkapellmeister, 1744–1814): „Canto Rip:“ (6 S.), „Alto Rip:“ (6 S.), „Basso Rip:“ (5 S.), „Violino I:“ (beziffert, 6 S.), „Fagotto“ (6 S.). Geschrieben von Joseph Richard (Salzburger Hofkapellmeister, 1720–1791): „Tromba 1:“ (6 S.), „Tromba 2:“ (6 S.), „Timpani“ (6 S.). Hochformat, 31 x 22,5 cm. In diesem Stimmensatz (Tromba II allerdings nicht) fehlt die Timpani-Stimme. Signatur: *Hay 365*.

- **C2:** Enthält die Zweitfassung (Kyrie, Langfassungen von Gloria und Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei). Geschrieben von Johann Nepomuk Rainprechter (Salzburger Hofkapellmeister, 1757–1812): „Alto“ (8 S.), „Tenore“ (9 S.), „Basso“ (8 S.), „Clarino 1<sup>mo</sup>“ (4 S.), „Clarino 2<sup>do</sup>“ (4 S.), „Timpani“ (3 S.), „Violino 1<sup>mo</sup>“ (12 S.), „Violino 2<sup>do</sup>“ (12 S.), „Organo“ (beziffert, 9 S.). Hochformat, 30,5 x 22 cm, 10-zeilig. In diesem Stimmensatz fehlt die Timpani-Stimme. Signatur: *Hay 365.5*.

- **C3:** Enthält Erst- und Zweitfassung (Kyrie, jeweils Kurz- und Langfassung von Gloria und Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei). Kopist: Johann Nepomuk Rainprechter (1757–1812). „Alto“ (8 S.), „Tenore“ (9 S.), „Basso“ (8 S.), „Clarino 1<sup>mo</sup>“ (4 S.), „Clarino 2<sup>do</sup>“ (4 S.), „Timpani“ (3 S.), „Violino 1<sup>mo</sup>“ (12 S.), „Violino 2<sup>do</sup>“ (12 S.), „Organo“ (beziffert, 9 S.). Hochformat, 30,5 x 22 cm, 10-zeilig. In diesem Stimmensatz fehlt die Sopranostimme (sowie Tromba I/II). Signatur: *Hay 365.3*.

<sup>1</sup> Zu den Kopisten vgl. Charles H. Sherman u. Manfred Herma: *Haydn (1737–1806). A Chronological Thesaurus* NY 1993, S. 34; Manfred Herma: *Katalog der Erzabtei St. Peter in Salzburg*. Katalo...





## II. Einzelanmerkungen

### Abkürzungen

A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Ctr = Clarino, S = Soprano, T = Tenore, T. = Takt, Timp = Timpani, VI = Violino, Vne = Violone  
Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note, Vorschlagsnote oder Pause) – Befund in der Quelle.

### Kyrie

1	Bc 1	<b>C2, C3:</b> ohne Angabe „Tutti“
2, 21	VI II 4	<b>C2, C3:</b> jeweils ohne Vorschlagsnote <i>b</i> <sup>1</sup> ; Ausgabe ergänzt in Analogie zu VI I
6	B 3	<b>C1, C3:</b> Textsilbe „-lei-“ schon auf 1
6, 25	Timp 3	<b>C3:</b> jeweils punktierte Achtel + Sechzehntel statt Viertel
6, 14, 25	S 1–6	<b>C2:</b> nachträglich mit anderem Stift überschrieben: statt Triolen jeweils Achtel <i>f</i> <sup>2</sup> – <i>e</i> <sup>2</sup> (T. 6 und 25) bzw. <i>c</i> <sup>2</sup> – <i>h</i> <sup>2</sup> (T. 14)
9	Bc 3	<b>C1:</b> Bezifferung (versehentlich) <i>♭</i>
21	S 5–6	<b>C1:</b> Achtel <i>a</i> <sup>1</sup> statt Sechzehntel <i>h</i> <sup>1</sup> – <i>a</i> <sup>1</sup>
25	T 2	<b>C1:</b> Textsilbe „-lei-“ schon T. 24,5, in <b>C3</b> schon T. 25,1

### Gloria – Langfassung

54	VI I/II 1	<b>B:</b> <i>e</i> <sup>1</sup> statt <i>f</i> <sup>1</sup> (ebenso <b>C3</b> ); in Ausgabe geändert gemäß geltender Harmonie an dieser Stelle (F-Dur-Sextakkord)
----	-----------	---

### Credo – Langfassung

48f.	VI I/II	<b>A1:</b> ohne Bögen; Ausgabe folgt <b>B</b>
51	VI II 5	<b>B:</b> ohne Stacc.; Ausgabe folgt <b>A1</b>
51	Bc 10–12	<b>A1:</b> ohne Stacc.; Ausgabe folgt <b>B</b>
52	VI II 6–8	<b>A1:</b> ohne Stacc.; Ausgabe folgt <b>B</b>
53	Bc 2–4, 6–8	<b>A1:</b> ohne Stacc.; Ausgabe folgt <b>B</b>
54	VI I	<b>A1:</b> ohne Bögen; Ausgabe folgt <b>B</b>
60	VI I 1	<b>B:</b> Achtel- statt Viertelvorschlag; Ausgabe folgt <b>A1</b>
104	VI I/II 7–8	<b>B:</b> <i>c</i> <sup>2</sup> statt <i>d</i> <sup>2</sup> ; Ausgabe folgt <b>A1</b>
107	B 1–2	<b>A1:</b> ohne Bogen; Ausgabe folgt <b>B</b>

### Sanctus

4	S 3	<b>C1:</b> ohne <i>tr</i>
8–11	Bc	<b>C2:</b> T. 8,2 bis einschließlich T. 11,4 <i>Pa</i> Angabe „Solo“ nur in <b>C1</b> -Vne und <b>C3</b>
8	Bc 2	<b>C2</b> -VI II, 1. Exemplar: mit <i>♯</i>
9	VI II 7	<i>f</i> nur in <b>C1</b> -Vne, dort allerdings auf 1; in <b>A</b> -Übereinstimmung zur <i>Tutti</i> he gebr
11	Bc 2	<b>C1:</b> Viertelpause + Achtelnote, so auch <b>C2</b> -Vne
12	A 4	<b>C2:</b> T. 15,2 bis einschließlich T. 17,1 <i>Pa</i> <b>C1:</b> <i>Tutti</i> schon a
15–17	Bc	<b>C2:</b> mit Halte
17	Bc 3	lelstelle, <i>B</i>
23f.	VI I	der Les-
24	Bc 5	<b>C2:</b> <i>f</i>
28	VI I/II, SAT 1	<i>f</i> -I (z. T. auf <i>♯</i> ); Ausgabe
28	Bc 1	dictu. (z. T. auf <i>♯</i> ); Ausgabe

### Benedictus

1		Angabe „all: molto“, <b>C1</b> -Batutta, <i>♯</i> „to all:“
1–		schließlich T. 8,5 Pausen
		versehentlich) ohne <i>♯</i>
		unterlegung T. 18,4–19,3: „in nomine“
		venit“; Ausgabe gleicht in Übereinstimmung mit <b>C3</b> an S an
		Achtelnote + Achtelpause statt Viertelnote
		<b>C2:</b> T. 25,6 bis einschließlich T. 27,1 Pausen
		<b>C1, C2, C3:</b> Vorzeichenwechsel in den meisten Stimmen erst vor T. 31; in Ausgabe stattdessen vor dem <i>Osanna</i> eingefügt, in Entsprechung zum ersten <i>Osanna</i> (Sanctus, T. 17ff.)
34		<b>C2:</b> ohne <i>tasto solo</i>
37		<b>C1:</b> ohne <i>tasto solo</i>
38	VI I/II, SAT 1	vgl. Anmerkung zum Sanctus, T. 28,1

### Agnus Dei

Allgemeine Anmerkung zu diesem Satz: Die Bogensetzung in den Unisonopassagen der Violinen ist in den Quellen uneinheitlich. Abweichende Lesarten bestehen sowohl zwischen **C2** und **C3** als auch an einigen Stellen zwischen VI I und II in **C2**, manchmal auch zwischen den beiden Exemplaren von **C2**-VI II. In den folgenden Einzelanmerkungen sind die wichtigsten diesbezüglichen Lesartenunterschiede verzeichnet. In den Quellen ist darüber hinaus nicht immer klar erkennbar, wo genau der Beginn bzw. das Ende eines Bogens anzusetzen ist; dies wird im Einzelnen hier nicht vermerkt.

1	VI I/II 1–8	<b>C3:</b> mit Zweierbögen
1–11	Bc	<b>C2:</b> Pausen
3	VI I/II 1–4	<b>C2</b> -VI I und <b>C2</b> -VI II, 1. Exemplar, ohne <i>tr</i>
3	VI II 5–8	<b>C2</b> -VI II, 2. Exemplar, Bogen 2–4; Ausgabe gleicht in Übereinstimmung zu <b>C3</b> an VI II an
4	VI I	<b>C2</b> ohne <i>tr</i> ; Ausgabe gleicht in Übereinstimmung zu <b>C3</b> an VI II an
10	VI I/II 3–8	Bögen nur in <b>C2</b> -VI II, 2
24f.	Bc	<b>C2:</b> T. 24,3 bis einschließl.
25	VI I 6	<b>C2:</b> ohne <i>tr</i> ; Ausgabe gleicht in Übereinstimmung zu <b>C3</b> an VI II an
34f.	Ctr	<b>C2:</b> ohne Halte
38	VI II	<b>C2:</b> Vierteilnoten, ohne <i>tr</i> ; Ausgabe gleicht in Übereinstimmung zu <b>C3</b> an VI II an
42f.	Bc	<b>C2:</b> ohne Halte
48	VI I 3	<b>C2:</b> Vierteilnoten, ohne <i>tr</i> ; Ausgabe gleicht in Übereinstimmung zu <b>C3</b> an VI II an
52–62	Bc	<b>C2:</b> ohne Halte
55	VI I 1	<b>C2:</b> Vierteilnoten, ohne <i>tr</i> ; Ausgabe gleicht in Übereinstimmung zu <b>C3</b> an VI II an
65	Bc 2–4	<b>C2:</b> ohne Halte
71	VI I 1	<b>C2:</b> Vierteilnoten, ohne <i>tr</i> ; Ausgabe gleicht in Übereinstimmung zu <b>C3</b> an VI II an
71		<b>C1:</b> ohne Halte
81		<b>C2:</b> ohne Halte
81, 83,		<b>C2:</b> ohne Halte

### Gloria – Kurzfassung

1	Bc 1	<b>C2:</b> ohne Angabe „Tutti“
13	VI I/II 12	<b>C2</b> -VI I: <i>d</i> <sup>2</sup> statt <i>c</i> <sup>2</sup> , <b>C2</b> -VI II dagegen <i>c</i> <sup>2</sup> (ebenso <b>C3</b> -VI I/II); dieser Lesart folgt die Ausgabe
16	VI II 5	<b>C2</b> -VI II, 1.+2. Exemplar: <i>f</i> <sup>1</sup> statt <i>g</i> <sup>1</sup> ; Ausgabe gleicht in Übereinstimmung mit <b>C3</b> an VI I an

### Credo – Kurzfassung

13	alle 2	<b>C1, C2:</b> <i>Adagio</i> in manchen Stimmen bereits auf 1, <b>C3:</b> in manchen Stimmen <i>Largo</i> statt <i>Adagio</i>
22	VI I 10, 12	<b>C2, C3:</b> jeweils <i>h</i> <sup>1</sup> statt <i>d</i> <sup>2</sup> ; NA gleicht an VI II an in Analogie zur entsprechenden Stelle der Langfassung (T. 44,10+12)
23	VI II 10	<b>C2</b> -VI II, 1. Exemplar: <i>f</i> bereits auf 6
30	T 3	auch in <b>C1</b> und <b>C2</b> <i>f</i> lediglich im Tenor (in <b>C3</b> auch Tenor ohne Dynamik); möglicherweise soll auf diese Weise der Text („et resurrexit“) hervorgehoben werden
41	Bc 6	<b>C2:</b> Bezifferung (versehentlich) <i>♭</i>
50	S 2–3	<b>C2</b> -S, 1. Exemplar: <i>f</i> bereits auf 6
58	VI II 3	<b>C2</b> -VI II, 1.+2. Exemplar: <i>f</i> bereits auf 6 nachträglich mit <i>tr</i> versehen

