

Joseph
HAYDN

Missa Cellensis in C
Kleine Mariazeller Messe / Mariazell Mass
Hob. XXII:8

Soli SATB, Coro SATB
2 Oboi, Fagotto, 2 Clarini, Timpani
2 Violini, Viola, Bassi (Violoncello / Contrabbasso ed Organo)

herausgegeben von / edited by
Andreas Ballstaedt und Volker Kalisch

Joseph Haydn · Lateinische Messen
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.606

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	4
Abbildungen	8
 Kyrie	
Kyrie eleison I (Solo S, Coro SATB)	11
Christe eleison (Solo A, Coro)	17
Kyrie eleison II (Coro)	19
 Gloria	
Gloria in excelsis Deo (Coro)	24
Gratias agimus tibi (Solo S)	30
Qui tollis peccata mundi (Coro)	34
Quoniam tu solus Sanctus (Coro)	38
 Credo	
Credo in unum Deum (Coro)	44
Et incarnatus est (Solo T)	50
Crucifixus (Coro)	52
Et resurrexit (Coro)	54
Et vitam venturi saeculi (Coro)	57
 Sanctus	
Sanctus (Coro)	61
Pleni sunt coeli (Coro)	62
Osanna in excelsis (Coro)	63
 Benedictus	
Benedictus qui venit (Soli SATB, Coro)	66
Osanna in excelsis (Coro)	75
 Agnus Dei	
Agnus Dei (Coro)	77
Dona nobis pacem (Coro)	79
 Kritischer Bericht	86

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.606), Studienpartitur (Carus 40.606/07),
Klavierauszug (Carus 40.606/03),
Chorpartitur (Carus 40.606/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.606/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.606), study score (Carus 40.606/07),
vocal score (Carus 40.606/03),
choral score (Carus 40.606/05),
complete orchestral material (Carus 40.606/19).

Vorwort

Eintragungen von fremder Hand in das Autograph eines bedeutenden Komponisten können zum einen Gegenstand mühsamer und häufig aufwendiger philologischer Arbeit sein, um eine kritische, von fremden Eingriffen bereinigte Edition des Notentextes zu ermöglichen, zum anderen können sie aber auch interessante Hinweise geben, etwa über die Umstände der oft unbekannten und dunklen Überlieferungsgeschichte einer Quelle. So entsteht im Falle der *Mariazeller Messe*, aufgrund von Haydns Dedikationsvermerk (vgl. Kritischer Bericht, I. Quelle) und einer aufschlußreichen, nicht-autographen Eintragung auf der Titelseite, ein vergleichsweise genaues Bild vom Anlaß der Komposition sowie von der Reihenfolge der nachmaligen Besitzer des Autographs. Der Text von fremder Hand auf der Titelseite lautet:

Die hier vorliegende Partitur eines unter den Musikliebhabern I wohl bekannten und geschätzten Werkes, eine kostbare Reliquie I von des unsterblichen Autors eigener Hand, erhielt ich im Jahre 1824, I (zu meinem Namenstage) ein Geschenk zum Andenken von Hrn. Fr. Pieringer, I der in meinem Hause die Concerte alter Musik durch mehrere Jahre an I der ersten Violine dirigierte, und noch in der freundlichen Erinnerung vieler I solider Musikliebhaber und persönlicher Freunde des sehr gefälligen jovialen I Mannes lebt. Heute übergebe ich diesen Band, als ein Andenken von mir, dem um meine I einstmaligen Concerte (und noch jetzt um meine musikalische Bibliothek) viel verdienten I Hrn. Aloys Fuchs, in dessen berühmten Autographen-Sammlung derselbe einen des Autors I und des Werkes würdigen Platz finden wird. Wien, den 6. Jänner 1847.
Raphael Kiesewetter v. W[iesenberg]
K. K. Hofrath.

Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), Edler von Wiesenbrunn, der Autor dieser Zeilen, gehörte zu jener Generation musikliebender „Dilettanten“, die durch ihr aktives Interesse an „alter Musik“ und mit ihren meist umfangreichen Sammlungen rarer Autographen und Schriften als Wegbereiter und Mitbegründer der modernen Musikwissenschaft gelten. Ihre Untersuchungen und Veröffentlichungen trugen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dazu bei, Musik vergangener Zeiten in das Bewußtsein gebildeter Kreise zu rufen und eine weiterführende, auch praktische Beschäftigung mit der Musikgeschichte anzuregen.

Kiesewetter erhielt, wie seinem Eintrag zu entnehmen ist, das Autograph der *Mariazeller Messe* von Franz Pieringer, einem Wiener Kunstsammler, der sie seinerseits von seinem Verwandten, dem Adressaten der autographen Partiturwidmung, Anton Liebe, Edler von Kreutzner, übereignet bekam. Der namhafte Haydn-Forscher Carl Ferdinand Pohl wies glaubhaft nach, daß Anton Liebe, in Anerkennung seiner Dienste als Militär-Verwalter, auf eigenes Ansuchen hin am 20. März 1781 in den Adelsstand erhoben wurde. Pohl schreibt weiter:

Unwillkürlich werden wir hier zu der Vermuthung gedrängt[,] daß der edle Verpflegs-Oberverwalter [Anton Liebe] bei der zu hoffenden Erhebung in den Adelstand das Gelübde ablegte, dem gnadenreichen Wallfahrtsort Mariazell in Steiermark ein Dankopfer in Form einer Messe zu bringen¹.

Da Haydn seit 1781 mit Familie Liebe in „innige[m] Kontakt“ stand, wie Brand es nennt,² vor allem mit der Tochter des Hauses,

ist es nicht überraschend, daß der Auftrag zur Komposition der Messe gerade an Haydn erging;³ dies geschah vermutlich erst zu Anfang des Jahres 1782. Da die Messe wahrscheinlich im Sommer desselben Jahres in Mariazell ihre erste Aufführung erlebte, dürfte Haydn zwischen März und Juni an ihr gearbeitet haben.³

Verfolgen wir die Geschichte des Autographs zu Ende: Aus Kiesewetters Hand gelangte es dann in den Besitz von Aloys Fuchs, der es wenige Jahre später (nachweislich spätestens 1850) dem Stift Göttweig vermachte. Dort lag die Partitur, bis sie 1937 – nach Angaben Landons⁵ – auf „persönliche Intervention Adolf Hitlers“ für die Preußische Staatsbibliothek Berlin requiriert wurde.

Die zahlreichen Abschriften der Messe zeugen von der großen Beliebtheit,⁶ die sie früher besaß, und deren sie sich heute noch erfreut. Erklärbar und verständlich wird diese durch den „volkstümlichen“ Charakter der Messe, der jedoch keineswegs mit einer als „simpel“, „banal“ oder „trivial“ zu bezeichnenden musikalischen Faktur einhergeht.

Vielmehr gelingt es Haydn in der *Mariazeller Messe* überzeugend, eine spezifische Synthese herzustellen zwischen den hohen Ansprüchen „autonomer“ Kunstmusik einerseits, die in entsprechenden Kompositionstechniken (kontrapunktische Polyphonie, Sonatensatzprinzipien z.B. im *Vivace* des *Kyrie*) ihren Niederschlag finden, und der ästhetischen Forderung der Zeit nach „Verständlichkeit“ andererseits.⁷

Bei der Suche nach Gründen für die Beliebtheit der *Mariazeller Messe* sei noch auf eine Besonderheit hingewiesen. Haydn hat bei der kompositorischen Arbeit nur in seltenen Fällen auf eigene Werke zurückgegriffen. Das *Benedictus* der *Mariazeller Messe* ist jedoch ein solcher Fall, im Hinblick auf Haydns Messkompositionen

¹ Zu Anton Liebe und seiner Familie, vgl. Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. II, Leipzig 1882, S. 196f.

² Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg-Aumühle 1941 (= Musik und Geistesgeschichte, Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 11), S. 144.

³ Haydn wollte seine erste Liedersammlung ursprünglich der Tochter des Hauses widmen, die von seinem Dienstherrn und Fürsten, Nikolaus von Esterházy, sehr verehrt wurde. Er nahm jedoch von der Dedikationsabsicht Abstand und ließ lediglich dem Vater der Tochter, Anton Liebe, ein Exemplar der Liedersammlung zu Neujahr 1782 überreichen; darin kann man den Anlaß zu Haydns Kompositionsauftrag vermuten. Vgl. Brand, a. a. O., S. 144f.

⁴ Vgl. Brand, a. a. O., S. 150f.

⁵ H. C. Robbins Landon, *Haydn at Esterházy 1766–1790. Haydn: Chronicle and Works*, Vol. II, London 1978, S. 555.

⁶ Vgl. Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 2, Mainz 1971, S. 87f., und Landon, a. a. O., S. 556.

⁷ Vgl. dazu die Vorworte zu Joseph Haydn, *Missa G-Dur Sancti Nicolai* (Hob. XXII:6), Stuttgart 1982 (Carus-Verlag 40.605), S. 3f., und Joseph Haydn, *Schöpfungsmesse* (Missa solemnis B-Dur, Hob. XXII:13), Stuttgart 1984 (Carus-Verlag 40.611), S. 3f., sowie Volker Kalisch, „Haydn und die Kirchenmusik. Ein analytischer Versuch am Beispiel des Benedictus aus der Schöpfungsmesse“, *Musik und Kirche* 54, Kassel 1984, S. 159–170.

sogar ein einmaliger. Als Vorlage diente ihm hierbei die Arie des Ernesto „Qualche volta non fa male“ aus dem II. Akt seiner komischen Oper *Il mondo della luna* (nach einem Libretto von Carlo Goldoni), die 1777 anlässlich einer Fürstenhochzeit in Schloß Esterházy uraufgeführt worden war.⁸ Bei der Bearbeitung hielt sich Haydn in den Instrumentalstimmen überwiegend an die Vorlage, lediglich die Hornstimme und einige Zwischenspiele wurden gestrichen. Die originale Singstimme wird im *Benedictus* meist vom Alt gesungen, die anderen Stimmen sind davon materialmäßig abgeleitet. Durch den Verzicht auf jeglichen Sologesang einer einzelnen Stimme wurde schon rein äußerlich eine Erinnerung an den ursprünglichen Verwendungszusammenhang vermieden. Einige der kompositorischen Eingriffe, durch welche Haydn die profane, von Streit und Versöhnung handelnde Operarie in das andachtsvolle, Lobpreisung ausdrückende *Benedictus* verwandelte,⁹ seien genannt: Glättung des Melodieverlaufs bei gewichtigen Textworten (z. B. „Domini“, T. 19); Streichung von Modulationen, die aufgrund des wesentlich längeren Arientextes notwendig waren (z. B. in den T. 27f.: hier ein unvermitteltes Gegenüberstellen von D-Dur und B-Dur, das einen überraschenden, durch die Generalpause verstärkten Kontrast von ausladendem barockem Tutti-Teil und elegisch schwärmerischen Soloquartett-Teil ermöglichte;¹⁰ völlige Neukomposition der für das *Benedictus* zu opernahften originalen Singstimme(n) und Integration in das übernommene Instrumentalstimmengerüst (z. B. in den T. 22–26).

Die Gründe Haydns für den Rückgriff auf die fünf Jahre alte Operarie sind nicht bekannt; eine Vermutung liegt jedoch nahe. Seine Oper wurde in Eisenstadt wahrscheinlich überhaupt nur ein einziges Mal aufgeführt, Inszenierungen andernorts gab es nicht.¹¹ Bei der musikalischen Qualität dieser Arie wundert es nicht, daß Haydn sie dem stummen Dasein in der fürstlichen Bibliothek entreißen und ihr neue Wirkungsmöglichkeiten eröffnen wollte. Die Popularität der *Mariazeller Messe* gab und gibt ihm darin zweifellos recht.

Zum Schluß möchten Herausgeber und Verlag der Musikabteilung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, für die hergestellte Quellenkopie und die freundlich gewährte Editionserlaubnis danken.

Freiburg i. Br., im September 1984

Andreas Ballstaedt
Volker Kalisch

Aufführungspraktischer Hinweis:

Haydn verwendet zuweilen das Verzierungszeichen tr , das er als „Halb Mordent“ bezeichnet (vgl. seinen Brief an Artaria vom 10.12.1785). Aus drucktechnischen Gründen wurde dieses Zeichen in der vorliegenden Ausgabe mit tr wiedergegeben (vgl. etwa *Kyrie* T. 48, *Gloria* T. 57, *Benedictus* T. 3, 29 usw.). Die Bedeutung von Haydns „Halb Mordent“ hinsichtlich der instrumentalen praktischen Ausführung ist uneinheitlich: Er kann sowohl als Doppelschlag wie auch als Mordent gemeint sein (vgl. hierzu Christa Landon, *Vorwort*, in: J. Haydn, *Sämtliche Klaviersonaten*, Bd. 1a, Wien 1966, S. VI f.). Da der jeweilige musikalische Kontext bei der Interpretation des Verzierungszeichens mitberücksichtigt werden muß, seien folgende Vorschläge für die Ausführung gemacht: An den entsprechenden Stellen im *Kyrie* und *Gloria* erscheint aus Gründen des musikalischen Flusses ein Doppelschlag eher angebracht als ein Mordent; dasselbe gilt für T. 3 im *Benedictus*. Ab T. 29 dieses Satzes jedoch dürfte die Ausführung als Doppelschlag unangebracht sein, da Haydn die obere Nebennote bereits als lange Vorhaltsnote notiert und hier eher an einen Mordent „denkt“. Die Entscheidung, ob bei einer Aufführung das Verzierungszeichen unterschiedlich oder durchweg nach einem Modell (entweder überall Mordente oder überall Doppelschläge) ausgeführt werden soll, bleibt letztlich dem musikalischen Empfinden der Interpreten anheimgestellt.

⁸ Die Partitur der Oper liegt erstmals gedruckt in der neuen Haydn-Gesamtausgabe vor: Reihe XV, Bd. 7 in drei Teilbänden, hg. v. Günter Thomas, München 1979–1982.

⁹ Karl Gustav Fellerer, „Joseph Haydns Messen“, in: Bence Szabolcsi und Dénes Bartha (Hrsg.), *Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns – Budapest 1959*, Budapest 1961, S. 41–48, betont vor allem die Steigerung der Ausdruckstiefe im *Benedictus* (vgl. S. 44).

¹⁰ Hier klingen in paarweiser Stimmkopplung die Schlußakte des 1798 komponierten österreichischen Kaiserliedes an.

¹¹ Vgl. Günter Thomas, *Vorwort*, a. a. O., Erster Teilbd., München 1979, S. VIII.

Foreword (abridged)

The *Mariazell Mass* (*Missa Cellensis*) is extant both in Haydn's complete manuscript score and in numerous 18th and 19th century copies (score and/or performing material).

The existence of many manuscript copies of this Mass testifies to the great popularity⁶ which it enjoyed, and in fact still enjoys. This is explicable and understandable on account of the "popular" character of the Mass, whose music is, however, never to be dismissed as being "simplistic," "banal" or "trivial". Indeed, in the *Mariazell Mass* Haydn convincingly succeeded in achieving a specific synthesis between the high demands of "autonomous" artistic music on the one hand, demonstrated in the use of such technical features as contrapuntal polyphony and construction using sonata form (e.g. in the *Vivace* of the *Kyrie*), and on the other hand the aesthetic demand of the time that the setting should be "understandable".⁷

When considering the reasons for the popularity of the *Mariazell Mass* one unusual fact should be taken into account:

Haydn's compositions contain few instances of a movement being borrowed from an earlier work of his. However, the *Benedictus* of the *Mariazell Mass* is one such instance, the only one to be found in any of his masses. The original version of this piece is Ernesto's aria "Qualche volta non fa male" from the 2nd Act of Haydn's comic opera *Il mondo della luna* (to a libretto by Carlo Goldoni), which had received its first performance at the Palace of Esterháza in 1777 as part of the celebrations to mark a wedding in the princely family.⁸ When adapting this aria for use in the Mass Haydn kept the instrumental parts largely unaltered, merely omitting the horn part and removing some interludes. In the *Benedictus* the original vocal line is sung principally by the alto, the other voice parts being derived from it; the fact that this is no longer a movement for solo voice makes it easier to avoid remembering that it originally existed in the context of a comic opera. It is worth noting some of the alterations by means of which Haydn transformed the opera aria, concerned with strife and reconciliation, into a setting of the *Benedictus* with its evocation of rapt meditation and praise:⁹ alteration of the melody to underline important words of the text (e.g. "Domini," m. 19); removal of modulations which had been made necessary by the considerably longer aria text (e.g. from m. 27 onwards; here an unprepared shift from D major to B flat major is made possible by a surprising contrast, emphasized by a general pause, between the emphatic baroque tutti section and the elegiac music of the solo quartet)¹⁰. At other points where the original vocal lines would have been too operatic in character they have been replaced by newly composed melodic strands which have been integrated into the existing instrumental texture (e.g. in mm. 22–26).

It is not known why Haydn made use in this way of an opera aria written five years earlier, but a possible reason is not difficult to find. *Il mondo della luna* appears to have received only a single performance at Eisenstadt, and never to have been produced any-

where else in Haydn's time.¹¹ In view of the musical quality of this aria it is not surprising that Haydn removed it from its silent existence in the prince's library, believing it to be worth bringing to new life. The popularity of the *Mariazell Mass* undoubtedly showed, and shows, that he was justified in this belief.

For footnotes and the critical report see the German text.

Freiburg i. Br., September 1984
Translation: John Coombs

Andreas Ballstaedt
Volker Kalisch

Avant-propos (abrégé)

Il existe une partition autographe intégrale de la *Mariazeller Messe* ainsi que de nombreuses copies du XVIII^e et du XIX^e siècle (en partition et/ou en parties séparées). Tous ces documents témoignent de l'engouement dont cette messe fit autrefois l'objet et qu'elle continue encore d'exercer de nos jours.⁶ Ceci s'explique par son caractère « populaire » sans que l'on puisse toutefois lui reprocher d'être « simple », « banale » ou « triviale ». Dans la *Mariazeller Messe*, Haydn réalise avant tout une synthèse originale entre les hautes exigences de la musique « autonome » que traduisent des techniques de composition appropriées (polyphonie contrapuntique, principes de la forme sonate dans le *Vivace* du *Kyrie* par exemple) et l'exigence esthétique alors contemporaine d'une certaine « intelligibilité ».⁷

Il est cependant une particularité qui permet d'expliquer cet engouement. Dans son activité de compositeur, Haydn n'a fait que de très rares emprunts à ses propres œuvres. C'est précisément le cas du *Benedictus* de la *Mariazeller Messe*, mais c'est bien le seul que l'on puisse trouver dans l'ensemble de ses messes. Le compositeur prend ici pour modèle l'Air d'Ernesto « Qualche volta non fa male » du second acte de son opéra comique *Il mondo della luna* (d'après un livret de Carlo Goldoni). La création de cet opéra eut lieu en 1777 à l'occasion d'un mariage princier au château Esterházy.⁸ Les parties instrumentales de l'arrangement suivent d'assez près le modèle, mais la partie de cor et quelques intermèdes furent supprimés. Dans le *Benedictus*, la partie vocale est essentiellement confiée à une voix d'alto dont les autres voix tirent leur substance. En renonçant ainsi au chant solo, Haydn effaçait, en apparence au moins, toute allusion au contexte primitif. Quelques interventions compositionnelles suffirent à transformer cet air d'opéra qui avait pour thème la querelle et la réconciliation en un *Benedictus* d'un profond recueillement exprimant la louange :⁹ l'adoucissement du ductus mélodique sur des mots importants (par exemple « Domini », mesure 19), la suppression de modulations imposées par la longueur du texte de l'air (par exemple aux mesures 27 et suivantes : une opposition sans transition des tonalités de Ré majeur et de Si bémol majeur soulignait le contraste, encore renforcé par un point d'orgue, entre le débordement baroque de la partie du tutti et le ton élégiaque et exalté du quatuor de solistes)¹⁰ ; la re-composition intégrale des voix dont le caractère original était, pour un *Benedictus*, trop proche de l'opéra et leur intégration dans le tissu original formé par les parties instrumentales (cf. par exemple les mesures 22–26).

On ignore les raisons pour lesquelles Haydn a réutilisé un air d'opéra alors vieux de cinq ans ; une hypothèse semble toutefois s'imposer. Son opéra, semble-t-il, n'a été représenté qu'une seule fois à Eisenstadt et il n'y avait pas eu de mises en scène ailleurs.¹¹ Si l'on considère la qualité musicale de cet air, il n'est pas étonnant que Haydn ait voulu l'arracher à l'existence muette à laquelle la Bibliothèque princière le condamnait et qu'il ait souhaité restaurer ainsi son pouvoir de séduction. La popularité de la *Mariazeller Messe* lui donna et continue à lui donner sans aucun doute raison.

Pour les notes et l'apparat critique, le lecteur se reportera au texte allemand.

Freiburg i. Br., septembre 1984
Traduction : Christian Meyer

Andreas Ballstaedt
Volker Kalisch



Joseph Haydn, *Mariazeller Messe*, Titelseite (fol. 1') mit den Eintragungen Raphael Kiesewetters (vgl. Vorwort). Autographie Partitur aus dem Besitz der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz – Musikabteilung, Berlin (Signatur: Mus. ms. autogr. J. Haydn 58).

[illegible]

Joseph Haydn, *Mariazeller Messe*, Beginn des *Kyrie* (fol. 1^v, Takt 1–6) mit autographen Vorzeichen (vgl. Kritischen Bericht).

8 **Vivace** 10 13

8 **Solo** 10 13

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

lei - son.

lei - son.

lei - son.

Vc. Solo

16

20 **Tutti**

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

f Tutti

Ky - ri - e e - lei

f Tutti

Ky - ri - e e -

f Tutti

Ky - ri - e e -

f Tutti

24 27

24 27

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

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

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

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

8 3 6 5 8 6 6 5 3

31

33

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

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

Ky - ri - e e - lei - son.

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

6 7 3 6 7 8

36 39

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

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

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

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

5 6 5 6 5

41

44

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

- - - son. Ky -

- ri - e e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son.

8 6 4 6 5

46 49

46 49

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

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

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

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

tasto solo

6 4+ 6 5

52

55

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

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

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

col' Org.

4+ 6 8 6 4 # fz - 5 fz - 5

59 62

fz

59 62

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

e - lei - - son, e - lei -

e e - lei - son, e - lei

e - lei - son, e

e - lei -

fz - 5 7 8 6 6 5 6 6 5

65

68

e - lei - son.

e - lei - son.

e - lei - son.

son, e - lei - son.

6 6 5 8 3 3 6 5 9 8

Christe

71

71

p

p

p

71

Solo

Chri - - - ste

Solo

78

79

f

f div.

81

Tutti

Chri - ste e - lei - - son.

Tutti

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

Tutti

Chri - ste e - lei

Tutti

Chri - ste e - le

Tutti

8 3 3 6 *f* 6 5 4⁺₂

84 87

84 87

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

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

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

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

6 5 4+ 6

6 4 # fz-5

90

fz

93

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

- son, e - lei - - son.

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

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

fz-5 fz-5 7 6 6 6 6 5 6 4 # 1 1 1 1

Kyrie II

97 100

Ky - ri - e, Ky - ri -

Ky - ri - e, Ky -

Ky - ri - e, r

Ky - ri - e, son, e -

4+ 6 4 6 5 6 6

103

107

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

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

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

6 5 8 3 6 6 6

110 113

lei - son. Ky - ri - e

7 6 5 4 2

115 118

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

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

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

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

tasto solo

121 124

fz *fz* *unisono* *fz* *fz* *fz*

121 124

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

lei - son, e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son,

col' Org.

2 6 6 -5 *fz*-5

128

127 131

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

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

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

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

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

134 137

p *f*

tenuto *p* *f*

134 137

tenuto *p* *f*

Solo *Tutti*

141

144

f *5b*

6 6 3 6 7 8

6 4 2 3

146 149

146 149

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

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

lei - son. Ky - - ri - e

lei - son. Ky - - ri - e lei

6/4 7/2 5

151

154

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

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

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

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

6/4 3 6

Gloria

Gloria in excelsis Deo

Allegro con spirito

Allegro con spirito

2 Oboi

2 Clarini in C

Timpani in C-G

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo
Bassi

f *Tutti*

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

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

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

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

f

3

6 6 5

Quality may be reduced • Carus

8 10

glo - ri - a in ex - cel - sis

glo - ri - a in ex - cel - sis

glo - ri - a in ex - cel - sis

glo - ri - a in ex - cel - sis

6 5 6 6 3 4 5 4 3

12

in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

in ter - ra pax ho - mi -

Et in ter - ra pax ho - mi

o. Et in ter - ra pax ho - mi

unisono

p

7 6 4

17 19

17 19

bo - - - nae vo - - lun - ta

bo - - - nae vo - - lun - ta

bo - - - nae vo - - lun - ta

bo - - - nae vo - - lun -

6 4 #7 2

21

23

- tis, bo - nae vo - lun -

- tis, bo - nae vo - lun - ta

- tis, bo - nae vo - lun - i

- tis, bo - nae vo - lun -

6 b6 5 b5 6 5 b

25 27

f

25 27

ta - - - - - tis. Lau - da - mus te, lau - da -

- - - - - tis. Lau - da - mus te, - - - - - ci - mus

- - - - - tis. Lau - da - mus te, - - - - - di - ci - mus

- - - - - tis. Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus

8 6 5 # *f*

29

p

32

p

ad - - o - ra - mus te, ad - - o -

ad - - o - ra

p

ad - - o - ra - mus te,

p

ad - - o - ra - mus te,

ce,

7 6 5 4 # 6 5

34 8 36

f

34 36

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

ad - o - ra - mus te, glo -

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

ra - mus te, glo - ri - fi -

4 3 *f* 4 3 6 6 5 4

38

40

- mus te, lau - da - mus, be - ne -

- ri - fi - ca - mus te, lau -

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

ca - - - - - mus te, lau -

6 6 6 5 4 3 6 5 4

42 44

di - ci-mus, ad - o - ra - mus, glo - ri - fi - ca

di - ci-mus, ad - o - ra - mus, glo - ri - fi - ca

8 di - ci-mus, ad - o - ra - mus, glo - ri - fi - ca

di - ci-mus, ad - o - ra - mus, glo - ri - fi - ca

6 5 6 5
4 3 4 3

46

te.

48

te.

mus te.

mus te.

4 3

Allegro

78 81 84

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

6 6 6 6 5 7 7 b7 6

87 90

am. mi - ne De - us, Rex coe -

f 8 6 5

95 101

le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po - tens, De - us Pa - ter,

9 6 b5 2 6 f p# b b# 6

104 107 a 2 110

p *f* *f*

o - mni - po - tens, De - us Pa - ter o - mni - po - tens.

1 1 1 1 1 1 $\frac{4}{3}$ 6 1 1 1 1 1 *f* 1 1 1

111 114 117

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

Do - - - - - ni - ge - ni - te - Je - su Chri - ste,

p *f*

6 5 $\sharp 6$ $\sharp 6$ *f*

121 127 130

p *p* *f*

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

7 6 6 7 6 6 $\frac{6}{4}$ 6

131 134 137 139

Fi - li - us Pa -

7 — 2 6 6 4 3

141 144 147 150

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

p p p

6 6 6 5 7 b7 b7

151 154 157

51

6 5 b6 6 6 4 5 8 6 5 4

3

Qui tollis peccata mundi

160 *ff* 163 166

ff *f* *fz* *fz* *fz*

160 *tris.* 163 166

Tutti Qui tol - lis pec - ca - ta m' a.

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

Tutti Qui tol - lis pec - ca - m pec - ca -

Tutti Qui tol - lis pec - ca di, pec - ca -

f 1 1 $\frac{4}{5}$ $\frac{6}{5}$ 3 $fz \frac{b}{6}$ $fz \frac{6}{5}$

169 175

fz *p* *p* *p*

172 175

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

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

mun - di, mi - se - re - re, mi - s

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

fz $fz \frac{6}{5}$ fz $\frac{5}{3}$ $\frac{b}{7}$ *p* $\frac{6}{4}$ $\frac{b}{7}$

178 181 184

178 181 184

re - - re no - - - bis.

re - - re no - - - bis.

re - - re no - - - bis.

re - - re no - - - bis.

5 6 5

ff

Su - -

187 190

190 193

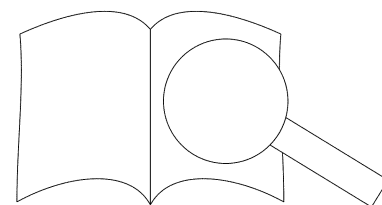
Su - - sci - pe, su - - sci - pe,

- - sci - pe, su - - sci - pe,

Su - - sci - pe, su - - sci - - pe,

sci - pe de - - pre - - ca - - ti - - o - - nem,

$fz \frac{7}{4}$ $\frac{3}{3}$ $fz \frac{b7}{4}$ $\frac{3}{3}$ fz $\frac{6}{5}$ fz



196 199 202

196 199 202

su - - sci - pe de - pre - ca - ti - o -

su - - sci - pe de - - pre - - ca - - ti - - nem

su - - sci - pe de - - pre - - ca - - ti no - -

de - - pre - - ca - - ti - - o - no - - stram.

fz $\frac{7}{4}$ *fz* $\frac{b7}{4}$ *fz* $\frac{b4}{4}$

205 208 212

208 212

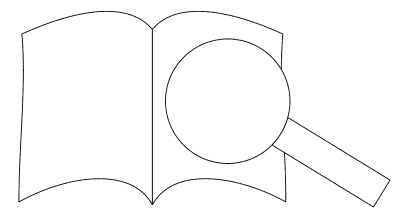
se - des ad de - xte - ram Pa - - tris, ad de -

Qui se - des ad de - xte - ram Pa - -

am. Qui se - des ad de - xte - ram Pa - -

Qui se - des ad de - xte - ram Pa -

1 1 $\frac{b6}{4}$ 1 1 *fz* $\frac{5}{4}$ *fz* $\frac{6}{4}$ *fz* $\frac{6}{4}$



215 218 221

fz *fz* *fz* *p*

fz *fz* *fz* *p*

fz *fz* *fz* *p*

fz *fz* *fz* *p*

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

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

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

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

fz $\flat 6$ $fz \frac{6}{4}$ $fz =$ *p* $\frac{7}{5}$ $=$

224 227

pp *pp* *pp*

227 230

bis.

no - bis.

re no - bis.

re - re no - bis.

senza Organo

$\frac{6}{5}$ $\flat$ *pp*

Quoniam tu solus sanctus

Allegro con brio

233 2 Oboi
f

2 Clarini in C
f

Timpani in C-G
f

233 235

Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu so-lus Do-mi-nus, tu so-tis
Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu so-lus Do-mi-nus Je-su
Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu so-lus Do-so-mus, Je-su
Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu so-lus tis-si-mus, Je-su

Fagotto col' Bassi
f

5 5 6 5

237

239

quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu so-lus
quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu so-lus
quo-ni-am tu so-lus
Chri-ste, quo-ni-am tu so-lus

6 3 6 7 6 7

241 243

Do - mi-nus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su, Je - su

Do - mi-nus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su, Je - su

Do - mi-nus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su, Je - su

Do - mi-nus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su, Je ste,

245 247

Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

Chri - ste. Cum Sar

su Chri - ste. Cum S

Je - su Chri - ste. Cum S

249 251

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

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

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

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

7 6 7 6 5 6 8 5 6 6 -

253 a2

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

a - - - - - men, a - -

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

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

Tutti Vc

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

258 261

258 261

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

men,

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

men,

Vc.

Org.

Vc.

4 6 6 4 5 # - 4 6 6

8 - b5 8 - 5

263 a 2

266

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

a - - - - -

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

Org.

Tutti

Vc.

Tutti

8 - b5 4+ - 5 - 8 5 - 6 4 - 5 - 6 8 4 5

268 270 *tr* *a2* *b*

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

tasto solo

10 10 *b*10

272

274

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

10 *b*10 5 - 4 3

276 278

men, a - men, a -

men, a - men, a -

men, a - men,

men, a

col' Org.

7

fz fz

fz fz

fz

fz

280

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

men, a - men, a - men, a

men, a - men, a - men,

men, a - men, a - men,

fz fz

fz

ff 6 6 5 6 6 5

6 4 3

6 4 3

Credo

Credo in unum Deum

Vivace

2 Oboi

2 Clarini in C

Timpani in C-G

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo
Bassi

f

Tutti

Cre - do in u - num De - - -

Cre - do in u - num De - - -

Cre - do in u - num De -

Cre - do in u - num D

4

Pa - trem o - mni - po -

Pa - trem o - mni - po -

Pa - trem o - mni - po -

Pa - trem o - mni - po -

5

6

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

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

tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o - mn

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

col' Org.

5 4+ 6 6 5

12 15

si - bi - li - um. Et

si - bi - li - um. am

8 si - bi - li - um. - num

si - bi - li - um. u - - num

6 4 # 9 10 b

18

sum Chri - - stum, Fi - li - um De - - i

o Je - sum Chri - - stum, Fi - li -

- mi - num Je - sum Chri - - stum, Fi - li

- mi - num Je - sum Chri - - stum, Fi - l

21

b 6 7 6 # 6 b

24 27

u - ni - ge - ni - tum.

7 4 #

6 #

30

tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

33

Pa - tre na - tum an - te o - mr'

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

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

6 6 b5

36 39

36 39

De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De -

De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, D -

De - um de De - o, lu - men de lu - mi - r -

De - um de De - o, lu - men de lu - ve - rum de De -

42

45

Ge - ni - tum, non fa - ctum,

ro. Ge - ni - tum

ro. Ge - ni - tu

ve - ro. Ge - ni - ti

48 51

con - sub-stan-ti - a - - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa -

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

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

con - sub-stan-ti - a - - lem Pa - tri: per quem

6 8 3

54

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

nos ho - - mi - nes, et pro-pter no - stram sa - lu - te

per nos ho - - mi - nes, et pro-pter no - stram sa - lu -

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

tasto solo

5 5 4 3

60 63

coe - lis, de - scen

coe - lis, de - scen

coe - lis, de - scen

coe - lis, de - scen

col'Org.

7

66

coe - lis.

de coe - lis.

dit de coe - lis.

dit de coe - lis.

69

7 5 6 5 4 3 6

Et incarnatus est

Largo

72 2 Oboi

74

Archi

72 Tenore Solo

74

Bassi Solo

p 6 4+ 3 f 6 p 7 4+ 6 f p b6 7 5

76

78

76

Et in - car - na - tus est, spi - ri - tu San - cto, San - cto

p 6 4+ 3 b6 7 5 # 7

80

82

82

Ma - ri - a, Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo, et ho - mo, et ho

7 6 7 8 6 4 3

84 86

est, et in - car - na - tus est, et in - car

6 6 7 p 6 3 6 f p 6 4 7 6 5

88 90

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

b 6 7 7 6 7 8 6

92 94

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

7 6 5 4 6 6 5 6 7 4 6 5 6 5 f 6

96 Oboi 98

Clarini

Timpani

96 98

Coro

Tutti

Cru - ci - fi - xus

Tutti

Cru - ci - fi - xus e - ti-am pro no - bis,

Tutti

b5 b6 6 6 9 6 9 6

Fag., Cb.

9 6 b7 6 5

100 a2

102

ci - fi - xus e - ti-am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,

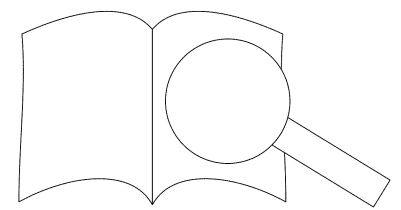
Tutti

Cru - ci - fi - xus

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

e - ti-am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas-sus et se - pul - tus est.

9 6 4 3 b4 2 3 b5 b6 - b7 b4 2 b6 - b7 b4 2



104 106

104 106

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

Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus est, pas - sus, pas -

e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, pa -

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, pas - sus et se -

5 6 b7 6 9 7 6 4 6 4 #7 6 4

108

p

p

p

108 110

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

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

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

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

tasto solo

p 8 5 b7 6 7 6 4

Et resurrexit

Vivace

112 *f* 2 Clarini in C

f Timpani C-G

f

116

Et re - sur - re - xit ter - ti -

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et tre - Fi - li -

Et i - te - rum ven - tu - rus est vi - vos et

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o tur, et con - glo - ri - fi -

Tutti

f 5 4 3

119

122

- dit in coe - lum: se - det ad de - xte - ram Pa - tris.

- ce - - - - dit, pro - ce -

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

ca - tur: qui lo - cu - - tus est, qui lo - cu - tus est per Pro - p

col' Org.

4+ 6 6 5 6 4 #

125 128

Et u - - nam san - ctus.
Et u - - nam ti.
Et u - - n - li -
Et u - - no - - li -

9 5 6 6 # 6 4

131 134

a - - po - sto - - li - cam Ec - cle - - - - si -
a - - po - sto - - li - cam Ec - cle - - - -
ram et a - - po - sto - - li - cam Ec - cle - - - -
et a - - po - sto - - li - cam Ec - cle - - - -

6 b 7 4

137

140

Musical score for measures 137-140. The piano part features arpeggiated chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) contain rests for these measures.

137

140

Musical score for measures 137-140. The piano accompaniment continues with arpeggiated chords. The vocal staves enter in measure 137 with the lyrics "am. Con - fi - te - or u - is". The Soprano, Alto, and Tenor parts have a final note in measure 140, while the Bass part continues into measure 141.

143

Musical score for measures 143-146. The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns. The vocal staves enter in measure 143 with the lyrics "nem pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto". The lyrics continue through measure 146: "re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et". The piano part includes dynamic markings like *p* and *f*.

149 152

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

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

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

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

Et vitam venturi saeculi
Vivace

156 159

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

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

f *tr* *Vc.* *Fag. e Cb.* *Vc.*

162 165 a 2

f

fz

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

tu - ri sae - cu - li. A - - - - - m. vi - tam

men, - tam - ven -

vi - tam ven -

Tutti

7 9 8 5 b6 4

167

fz

169

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

- cu - li. A - - - - - men, et vi - tam ven - - - - - li.

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

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

Org. *Tutti*

6 8 # 6 5 5 5 # #

Vc.

171

174

171

174

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

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

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

6 6 6 5 7

176

176

178

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

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

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

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

col' Org.

5 # # # -

180

183

p *f*

180

p *f*

183

p *f*

Org.
p Vc.

6 4 3

5 6 6 3
4

185

p *f*

188

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

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

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

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

Org.
p Vc.

5 6 4+ 6 7 5 6 6 3
4

Sanctus
Adagio

The image shows a musical score for a piece titled "San - - - ctus". It features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: "Sa - ba - oth, San - - - ctus. San - - - ctus, San - - - ctus, Sa - ba - oth, San - - - ctus. San - - - ctus, S". The piano part includes a bass line and a treble line. The score is marked with "p" (piano) and "f" (forte). The tempo is marked "Allegretto". The score is divided into measures, with measure numbers 7, 10, and 13 indicated. The score is watermarked with "PROBE" and "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation".

15 17 20

f *f* *f* *p*

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

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

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

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

f *f* *f* *p*

6 5 4 5 7

Pleni sunt coeli

Allegro

22

f *f* *f* *f*

je - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a tu - - -

ant coe - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri -

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

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

f 5 5 5 6 5 #

Osanna

28 31

28 31

a. na ...

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

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

1 1 1 1 1 Fag. e Cb.

Vc.

Org.

6 5 6

33 a 2

35

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

a. in ex - cel - sis,

o - san - na in ex - cel

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

Tutti

7 6 5 7 8 7 5

37 39

fz

fz

fz

fz

37 39

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

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

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

cel

o - san - na in ex -

5 3 8 6 = 8 6 5 6 #7 2 b7 3

41

fz

fz

fz

fz

fz

fz

44

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

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

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

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

fz

5 6 6 4 3 3 3 3 3 3

46 49

46 49

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

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

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

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

5 6 5 4- 2- 5 3

51

51 54

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

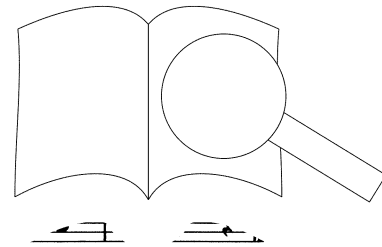
ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

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

o - san - na in ex - cel - sis

arg. *Vc.* *Tutti*

b7 6 4 6 5 4 3



Benedictus

Benedictus

Allegretto

2 Oboi

2 Clarini in C

Timpani in C-G

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo
Bassi

4

f

tr

f

f

4

f

1

7

6

7

6

7

12

10

12

7

6

6

6

5

5

5

14 17

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

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

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

Tutti Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui v qui no -

1 1 1 7 6 — 7 6 7 6

20 23

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

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

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

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

7 8 6 6 6 6 5

26 29 31

dolce
p

dolce
p

26 29 Solo 31

ni. Be - ne - di

ni. Solo Be - ne - di - ctus

ni. Solo Be - ne - di - ctus

ni. Solo

senza Org. e Fag.
p

q. in

nit in

a.

33 38

36 38

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

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

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

40 43 45

40 43 45

- nit, qui ve nit in no mi ne Do

di ctus qui ve nit in no mi

di ctus qui ve nit in no

qui ve nit in no L ni,

47 a 2 52

47 a 2 52

f p

f p

f p

be ne di ctus qui ve

be ne di ctus qui ve nit,

be ne di ctus,

be ne di ct

f p

54 57 59

54 57 59

- nit, qui ve nit in no mi ne

di ctus qui ve nit in no

di ctus qui ve nit in no

qui ve nit in no

61 66

61 66

mi ne Do mi ni

no mi ne Do mi ni

no mi ne Do mi ni

in no mi ne Do mi ni

68 71

68 Tutti 71

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

Tutti

Be - ne - - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - ni'

Tutti

Be - ne - - di - ctus, be - ne - di - ctus on nit,

Tutti

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

Tutti col' Org.

f 5 b 7 7 7 7

73 78

p f

76 78

ni - ni. Be - ne - -

Do - mi - ni.

no - mi - ne Do - mi - ni.

no - mi - ne Do - mi - ni.

b b6 6 5 6 p 6 b6 6 b6 6 6 6 5 3 7 5 6 4 # f 1

80 83

80 83

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

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

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

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

1 1 7 6 7 f 7 6 7 8 6

86

90

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

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

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

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

6 5

93 96 98

dolce
p

p dolce
p

93 Solo Be - ne - di - ctus 96 qui ve - nit, qui ve 98 in e mi - ne

Solo Be - ne - di - ctus

Solo Be - ne - di - ctus

Solo Be - ne - di - ctus

senza Org. e Fag.
p

100 105

103 105

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

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

I be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus

be - ne - di - ctus

107 110 112

f

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

114 119

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

p

134 137

fz *fz*

134 137

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

6 4+ - 6 5 6 6 4 3

140 144

f *f* *f*

144

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

sis,
 Vc. Tutti
 6 4 6 5 4 3

Agnus Dei

Adagio

re - re no - bis.

se - re re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

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

b4 3 b4 3 7 b7 4 3 p6 6 5 6 4 3

19 21

f

f

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

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

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

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

f 6 10 10 5 6 5 4 2

Dona nobis pacem

24 Vivace

26

Do - na no - bis pa -

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

Vc.

Fag. e Cb.

1 1

28 30

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

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

cem, pa - - - - - cem,

[unisono] [Vc. ad lib.]

5 6

32 34

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

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

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

Tutti

5 3 6 5 6 6 6 2 6 5 # 6 #

36 *a2* 38

pa - - - - - cem, do - na

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

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

do - na no - bis

Vc. *Tutti*

6 8 $\frac{5}{3}$ $\frac{\sharp 4}{2}$ = 6

8 - 5 #

40

40 42

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

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

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

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

Vc. *Tutti* *Vc.* *T*

6 # 3 $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{3}$ 6 5 7 7 7 - 6 - 7 # $\frac{\flat 7}{\sharp}$ # 6 5

44 46

44 46

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

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

pa - - - - - do - na

b 8 6 6 8 6 5 b 5 5 6

Vc. Tutti

48 50

cem, pa - - - - - cem, pa - - - - - do - na no - bi-

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

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

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

52 54

52 54

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

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

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

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

5 6 5 5 5 6 5

56

58

pa - cem, pa - cem, pa -

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

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

do - na, do - na, do

58

do

col' Org.

5 6 #

68 70

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

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

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

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

5 6 5 6 3 6 6 5 3 f 3 6 4 #7 2

72 a2

72 74

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

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

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

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

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

unisono

3 6 6 3 4

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Die *Mariazeller Messe* ist vollständig als autographe Partitur sowie in zahlreichen Abschriften (Partitur und/oder Aufführungsmaterial) des 18. und 19. Jahrhunderts überliefert. Unserer Ausgabe liegt als Quelle die autographe Partitur zugrunde: Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz-Musikabteilung; Signatur: *Mus. ms. autogr. J. Haydn 58*.

Die Partitur ist in einen roten Einband mit Lederrücken eingebunden. Auf der ersten Seite des Vorsatzblattes befindet sich die „ANSICHT des Hauses zu ROHRAU I im V. U. W. W. in welchem JOS. HAYDN den 31. März 1732 geb. wurde.“ (gedruckte Bildunterschrift) mit dem Besizersiegel auf der oberen linken Bildecke: „Musikarchiv Stift Göttweig“. Die zweite Seite trägt in lateinischem Schreibdruck Dedikationsdatum und Vorname eines der früheren Autographenbesitzer (id est: Raphael Kiesewetter), dem die Partitur von F[rantz] P[ieringer] (verschlungene Initialen, unten rechts) geschenkt wurde: „Raphael ! | 18²⁴ 24. I“ + Siegel des Musikarchivs Stift Göttweig.

Das Autograph umfasst 54 Blätter in Querformat, die in 14 Lagen zu je vier Blättern gelegt und von verschiedenen Händen nur lückenhaft lesbar nach Lagen und Blättern durchgezählt sind. Lage 10 besteht lediglich aus zwei Blättern; die Seiten 23^v, 37^v, 54^v sowie die Blätter 24 und 38 sind unbeschrieben. Auf folio 1^r findet sich der im Vorwort wiedergegebene Text Kiesewetters (vgl. Vorwort).

Jede der insgesamt 101 beschriebenen Seiten ist mit 12 Systemen rastriert und weist größtenteils folgende Partituranordnung auf: „Clarini – Tympano – 2 Oboi- Violino 1mo – 2do – Viola – Soprano – Alto – Tenore – Basso – Organo“ (folio 1^v). Das System über der bezifferten „Organo“-Stimme bleibt ungenutzt. In der Regel sind die Systeme nur zu Beginn eines neuen Satzes mit den Instrumentennamen, Schlüsseln und Vorzeichen versehen. Autographen Titel und Nachschrift lauten: fol. 1^r „Missa Cellensis I Fatta I per il Signor Liebe de Kreutzner I e I composta I di me giuseppe Haydn m[anu] p[rop]ria I 792.“; fol. 54^r „Laus Deo et B[e]at[ae] V[irgin]i: Maria[e].“ Auf derselben Seite rechts oben steht von fremder Hand in deutscher Schrift: „104 Seiten.“ (eventuell hat der Schreiber dieser Angabe die beiden unbeschriebenen Blätter nicht mitgezählt); unten findet sich wiederum das Siegel des Musikarchivs Stift Göttweig. Unklar bleibt die Bedeutung der auf den Seiten 43^r, 44^r, 44^v, 45^v und 47^r eingetragenen Taktabstände mit den Ziffern „20“ bzw. im letzten Falle mit „11“.

Es handelt sich beim vorliegenden Autograph um keine Partiturreinschrift, wie dies Korrekturen, Rasuren, Tilgungen und Überschreibungen ausweisen. Vereinzelt fehlende Artikulationsbezeichnungen, Takte oder Textworte usw. konnten aufgrund der Vollständigkeit und Geschlossenheit des Autographs anhand paralleler oder analoger Stellen ergänzt werden. Auf die Hinzuziehung der momentan schwer zugänglichen zeitgenössischen Aufführungsmaterialien im Esterházy-Kirchenmusikarchiv Eisenstadt konnte daher

verzichtet werden; zumal nach dem jetzigen Stand der Haydn-Philologie keine eindeutige Meinung über Authentizität und Herkunft dieser Quelle herzustellen ist.

II. Zur Edition

Die hier vorgelegte Partitur der *Mariazeller Messe* versteht sich als praktische Ausgabe mit kritischem Apparat. *Abweichungen* vom heute üblichen Partiturbild (z. B. Abkürzungen, Halsung und Balkung der Noten, Partituranordnung, Schlüsselung etc.) wurden stillschweigend modernisiert. Häufig notwendige Analogie- und andere Ergänzungen von Artikulationszeichen (z. B. Bögen), dynamischen Vorschriften, Verzierungen, Akzidentien, einzelnen Noten oder Textworten sind, wie die übrigen Hinzufügungen der Herausgeber, diakritisch kenntlich gemacht (gestrichelt, in Kursive, in Kleinstich bzw. als Fußnote). Davon ausgenommen sind die Staccatozeichen Keil und Punkt; sie werden in den Einzelanmerkungen zu jedem Satz verzeichnet.

Als Continuoinstrument wird im Autograph ausdrücklich nur „Organo“ genannt. Der Generalbasspraxis der Zeit entsprechend spielten jedoch auch Contrabbasso und Violoncello in der Continuo-Gruppe mit. Ebenso ist im vorliegenden Fall davon auszugehen, dass die „Fagotti“ (fol. 13^v), denen im Gloria (T. 50–232) ein separates Notensystem zugewiesen wird, während der anderen Satzteile und Sätze der Continuo-Gruppe zugeordnet waren. Unsere Ausgabe versucht, nach Möglichkeit die Generalbassinstrumente in einem System auszudrucken. Sowohl das von Haydn durch Schlüsselwechsel zum Ausdruck gebrachte Pausieren von Contrabbasso und Fagotti (vgl. z. B. *Kyrie*, T. 9ff.), als auch das durch zweistimmige Notierung angezeigte Auseinandertreten der Basso-Instrumente in zwei Gruppen (vgl. z. B. *Credo*, T. 158ff.) wird durch Beischriften und Halsung verdeutlicht. Das ansonsten für die Ausführung der Orgelstimme im Kritischen Bericht zur *Schöpfungsmesse* Gesagte hat auch in diesem Falle Geltung (vgl. Kritischen Bericht zur *Schöpfungsmesse* Hob. XXII:13, Stuttgart 1984: Carus-Verlag, Carus 40.611, S. 5).

Bei Artikulationszeichen wurde wie folgt verfahren: Legatobögen werden von Haydn meist nur beim ersten Auftreten einer Spielfigur und innerhalb eines wenige Takte umfassenden Abschnitts, später dann oft nur noch flüchtig und undeutlich notiert. Fehlende Bögen wurden daher an analogen Stellen ergänzt. Als schwierig erwies sich häufig die Entzifferung der beiden von Haydn verwendeten Staccatozeichen Punkt und Strich. Während z. B. im *Gloria*, T. 101, eindeutig Punkte zu lesen sind, tendiert die Staccatozeichnung im vorangehenden Takt in VI I eher zum Strich, in VI II eher zum Punkt. Eine Entscheidung zugunsten des Staccato-Punktes scheint hier aufgrund der musikalischen Zusammengehörigkeit beider Takte angebracht. Wie bei den Legatobögen setzt Haydn oft nur beim ersten Auftreten eines musikalischen Gedankens Staccatozeichen; bei parallelen Stellen wird die Artikulation dann nur noch angedeutet oder ganz weggelassen. Die Herausgeber verfahren in solchen

Fällen wie oben: z. B. *Benedictus*, T. 12: Staccato-Striche nur im Bc autograph vorhanden, in der Va ergänzt; analoge Angleichung in den T. 25 und 91. Anders gelagert ist der Fall bei der wiederkehrenden Kadenzformel im *Kyrie* (T. 22 f., 26f., 76f., 102f., 106f.). Hier wird ein musikalischer Gedanke von Haydn, allerdings nie vollständig in allen Instrumentalstimmen, einmal als

 (T. 22f. und 102f.), oder als  (T. 26f. und 76f.), oder als  (T. 106f.) notiert.

Eine Angleichung an eines der Artikulationsmodelle dieser Kadenzformel schien den Herausgebern trotz struktureller und musikalischer Analogie nicht angebracht, wurde aber vom Verlag aus auführungspraktischen Gründen erbeten. Das Beispiel belegt, daß die Frage der Entzifferung von Punkt oder Strich, der Angleichung oder Nichtangleichung analoger Stellen, der Bedeutung des Staccato-Striches (marcato, oder nicht?) von Fall zu Fall entschieden werden muß. Da es Haydn bei der unterschiedlich bezeichneten Kadenzformel ganz offensichtlich zuerst auf eine pointierte, die gliedernde Funktion betonende Wiedergabe ankam, liegt aufführungspraktisch nahe, den beiden Vierteln mehr Nachdruck im Sinne eines *sforzato* zu verleihen, als den auftaktigen, eher *marcato* zu spielenden Achteln.

Der Gesangstext ist in homophonen Abschnitten und bei parallel geführten Stimmen meist nur dem Sopran unterlegt. Bei kontrapunktisch-polyphoner Setzweise sind alle Singstimmen einzeln textiert; eventuell vergessene Textworte ließen sich aus dem Zusammenhang oder anhand analoger Stellen ergänzen. In Orthographie und Silbentrennung richtet sich die Textunterlegung nach dem *Kyriale seu Ordinarium Missae* (Paris, Tournai und Rom 1933).

III. Einzelanmerkungen

Die Ergänzungen der Staccato-Punkte und Keile wurde wie folgt verzeichnet:
Takt. Note (= Zahlenangabe des rhythmischen Zeichens, auf das sich die Anmerkung bezieht. Es werden gleichermaßen Noten, Vorschläge und Pausen gezählt.)

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Cb = Contrabbasso, Ctr = Clarino, Fg = Fagotto, Ob = Oboe, Org = Organo, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI = Violino

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Noten, Vorschlagsnoten und Pausen), Bemerkung oder Lesart der Quelle.

Kyrie

Keile ergänzt: 12 VI I/Va, 16.2 VI II, 16 Va, 17+18 VI I, 21 VI, 22 Va, 22.5 Bc, 24 VI, 27 Ob/VI II/Va, 28+29 VI I, 49/51 VI II, 51.2 VI I, 74.4 VI, 77 VI I/Va/Bc, 79 VI, 81 Archi, 97–99 VI I, 100 VI, 102 VI II/Va/Bc, 105 VI, 106 Va/Bc, 107 Ob/VI/Va, 108+109 VI, 117.2 VI I, 117 VI II, 119 VI, 138 VI II, 139+140 VI.

Staccato-Punkte ergänzt: 11.3 VI I, 11 Bc, 15.3 VI II, 15 Va/Bc, 23 Ctr/VI II/Va/Bc, 26 Va/Bc, 53.5 VI II, 58.5+6 Bc, 59 Bc, 76 Va/Bc, 80 VI I/Va/Bc, 89.6 Va/Bc, 90 Ob, 91.3 VI II, 91 Va/Bc, 103 Tutti, 121.5 VI I, 121 VI II, 122.5+6 VI I, 126.6 VI II/Bc, 127 VI II, 127.6 Va/Bc.

3,5	VI	<i>p</i> musikalisch angeglichen: original unter 3 statt unter 4
13.5+6	Va	schwer lesbar (<i>d</i> ¹ oder <i>c</i> ¹)
21	Ctr	Augmentationspunkt ergänzt
22.4	VI I	überflüssiger Keil
29.2	A	<i>f</i> ¹ statt <i>g</i> ¹
51.2	VI I	<i>a</i> ¹ statt <i>h</i> ¹
52	Ctr	schwer lesbar (punktierter Halbe Note oder Halbe Note+ 4tel-Pause)
52.1	VI I	Augmentationspunkt ergänzt
84.3	S	4tel statt 8tel
90.3	T	4tel statt 8tel
96	Ob	Augmentationspunkt ergänzt
101.2	B	<i>e</i> statt <i>f</i>
117.2	A	schwer lesbar (<i>a</i> ¹ oder <i>f</i> ¹)
139	A	Augmentationspunkt ergänzt
148	B	Halbe Note + 4tel statt punktiertes Halber Note
151	T/B	Augmentationspunkt ergänzt

Gloria

Keile ergänzt: 16.2 VI I, 23.6 VI I, 25 VI I, 93 VI II, 234 VI II, 235 VI, 283.3+4 VI II.

3–4.2	Ob II	übergebundenes <i>c</i> ² statt Ganzer <i>c</i> ² , 4tel <i>h</i> ¹ und 4tel <i>c</i> ²
7/8	VI	Artikulation der Spielfigur an Takt 6 angeglichen
26	VI	<i>f</i> musikalisch angeglichen: original unter 1 statt unter 2
40–43	VI	Artikulation der Spielfigur an Takt 6 angeglichen
41.5	T bzw. A	4tel statt 8tel
43.6	T bzw. A	4tel statt 8tel
50	Fg	autographe Beischrift <i>Fagotti</i> missverständlich, da Unisono-Stimmführung
54.2	Va	4tel statt 8tel
54.3	VI I	4tel statt 8tel
57.3+4	Va	8tel statt 16tel
77.1+2	VI I	punktiertes 16tel+32tel statt zweier 16tel
89	Va	<i>h</i> statt <i>c</i> ¹
92.2	S	8tel statt 16tel
105	VI	Augmentationspunkt ergänzt
111	VI II	<i>p</i> musikalisch angeglichen: original unter 1 statt unter 2
141/143	VI I	16tel- statt 32tel-Vorschlag
161	VI II	Staccato-Punkte ergänzt
173	Va	Augmentationspunkt ergänzt
197	Fg	8tel statt 4tel
220.2,		
223.2	T bzw. S	4tel statt 8tel
232.1+2	Va/Bc	4tel statt 8tel+8tel-Pause
233.1	T	4tel statt 8tel
234.4	VI I	schwer lesbar (<i>f</i> ¹ oder <i>g</i> ¹)
234.6	VI II/A	4tel statt 8tel
239.5	S	schwer lesbar (<i>c</i> ² oder <i>d</i> ²)
242.4	T	8tel statt 4tel
257.4,		
262.6	S bzw. VI II	4tel statt 8tel
267.1	B	8tel statt 4tel
268.2	Ob II	<i>a</i> ¹ statt <i>h</i> ¹
268.2+5	VI II	8tel statt 4tel
278.3	S	<i>c</i> ² statt <i>d</i> ²

Credo

Keile ergänzt: 73.5 VI I, 85.5 VI I, 93 VI/Bc, 155 VI, 181 VI I, 185 VI II, 190 VI /Va.

1.6	VI	Staccato-Punkte ergänzt
2	VI	Staccato-Punkte ergänzt
11.2	T	4tel statt 8tel
27	Coro	nach Takt 137 ergänzt
45.4	Bc	<i>cis</i> statt <i>fis</i>
75	Va/Bc	Legatobogen über 1–4 statt über 1+2 und 3+4
86	VI I	Legatobogen über 1–4 statt über 1+2 und 3+4
89	Va	Legatobogen über 1–4 statt über 1+2 und 3+4
85.3	Bc	Bezifferung 2 statt 3
85.6	VI II	<i>fz</i> statt <i>f</i>
113	VI	Staccato-Punkte ergänzt
118	Ctr II	Augmentationspunkt ergänzt
123	Ob	nach Takt 13 ergänzt
128	Ob	Augmentationspunkt ergänzt
139.3+4	VI	<i>c</i> ² statt <i>d</i> ²
170.4	Va	Augmentationspunkt ergänzt
185	VI I	Legatobogen über 2–6 statt über 2+3 und 4–6

Sanctus

31	Vc	Augmentationspunkt ergänzt
37.1+2	A	Schreibversehen: Textierung „(o-)san-na“ statt „(ex-)cel-sis“
43	Va	4tel statt 8tel
55	T/B	Augmentationspunkte ergänzt

Benedictus

Keile ergänzt: 12 Va, 20+21 VI I, 25 Va/Bc, 85+86 VI I, 90 Va/Bc, 113 Bc, 134 VI II.

6.2+3	Va	rhythmische Gestalt an Bc angeglichen
14.3+4	Va/Bc	16tel statt 32tel
28.8	VI II	<i>d</i> ¹ statt <i>h</i> (vgl. z. B. Takt 32 usw.)
42–46	Va	ergänzt nach Takt 56–60, 61–65, 107–111 und passim
51.1	S	Augmentationspunkt ergänzt
54.1	Va	Augmentationspunkt ergänzt
55	VI I	versehentlich um eine Note zu tief notiert (vgl. Takt 52)
98	VI I	überflüssiger Legatobogen
98.3	S	8tel statt 4tel
102.3,		
105.3,		
116.3	B	4tel statt 8tel
140	Ctr	<i>ff</i> statt <i>f</i>
145	B	Halbe Note + 4tel-Pause statt punktierter Halber Note

Agnus Dei

Keile ergänzt: 1+2 Bc, 8 VI, 9.3+4 Bc, 10+11 Va/Bc, 17 VI II, 18 Va/Bc, 19 VI II, 19+20 Va/Bc.

11.1	Va	8tel statt 4tel
11.5	B	4tel statt 8tel
12.3	VI II	schwer lesbar (<i>g</i> ¹ oder <i>b</i> ¹)
15.4	Ob I	schwer lesbar (<i>d</i> ² oder <i>f</i> ²)
19.2	S	schwer lesbar (<i>c</i> ² oder <i>d</i> ²)
34.1	T	8tel statt 4tel
61.6	Bc	Bezifferung 5 statt 6
63.4+5	S	8tel+4tel statt 4tel+8tel (vgl. A)
63.13	VI I	<i>h</i> ² statt <i>a</i> ²
65.9+12	VI I	Staccato-Punkte ergänzt
65, 68	VI II	Staccato-Punkte ergänzt
68.13	VI I	Staccato-Punkte ergänzt
72.5+6	S	16tel statt 8tel