

Joseph
HAYDN

Missa in Angustiis in d
Nelsonmesse / Nelson Mass
Hob. XXII: 11

Soli S(S)ATB, Coro SATB
3 Clarini, Timpani
2 Violini, Viola, Bassi (Violoncello / Contrabbasso) ed Organo solo
ad libitum: Flauto, 2 Oboi, 2 Clarinetti, Fagotto, 2 Corni

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Joseph Haydn · Lateinische Messen
Urtext

Klavierauszug / Vocal score
Paul Horn



Carus 40.609/03

Vorwort

Nach der Vollendung seiner „Mariazeller Messe“ von 1782 schrieb Joseph Haydn über 14 Jahre kein weiteres Werk des selben Genres. Eine Ursache dieser langen Unterbrechung lag in den von Kaiser Joseph II. für Österreich angeordneten Gottesdienstreformen, die auch Auswirkungen auf die Kirchenmusik hatten. Die Zahl der Gottesdienste, bei denen orchesterbegleitete Kirchenmusik gestattet war, wurde deutlich reduziert, was zur Folge hatte, daß die Aufträge zur Komposition derartiger Werke ebenfalls zurückgingen. Erst als nach dem Tode Josephs II. ein Teil der Reformvorschriften wieder aufgehoben wurde, kehrte auch Haydn zur Komposition sakraler Werke zurück. Mittlerweile hatte er in Sinfonie und Kammermusik aber neue kompositorische Errungenschaften erprobt und zur Anwendung gebracht; diese äußerten sich in souveräner Beherrschung der Formgestaltung, in liedhafter Thematik ebenso wie in großer Ausdruckstiefe, in der Verfeinerung des Orchestersatzes oder im Trend zu einer deutlichen Individualisierung des Einzelwerkes. Nicht zuletzt die beiden Londoner Aufenthalte vom Anfang der 1790er Jahre brachten für Haydns Stil eine Abklärung und Konsolidierung mit sich. Vor diesem Hintergrund sind nun auch seine sechs späten Meßvertonungen – die sogenannten „Hochämter“ – zu verstehen, die zwischen 1796 und 1802 entstanden; zusammen mit den Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* markieren sie nicht nur den Gipfelpunkt des Haydn'schen Schaffens, sondern stellen „in ihrer abgewogenen Ebenmäßigkeit den krönenden Abschluß der kirchenmusikalischen Klassik“ schlechthin dar. In diesen Messen, die zu seinen letzten Kompositionen überhaupt zählen, ist Haydn die Synthese von „Traditionen der alt-österreichischen Barockmusik [...] mit seinem sinfonischen Spätstil“ eindrucksvoll gelungen.

Die hier veröffentlichte *Missa in d* (Hob. XXII:11) wurde als drittes der Haydn'schen „Hochämter“ im Sommer 1798 geschrieben, also zwischen den beiden späten Oratorien. Der autographen Datierung zufolge (10. Juli–31. August) benötigte Haydn nicht einmal acht Wochen für die Komposition, die auf der Partitur keinen besonderen Titel trägt, im eigenhändigen Entwurfskatalog aber als *Missa in Angustiis* bezeichnet ist. Dieser Name – Messe in Zeiten der Bedrängnis, der Not – reflektiert die damalige politische Situation in Europa während der Koalitionskriege; ebenso hatte Haydn schon zwei Jahre zuvor mit seiner *Missa in tempore belli*, der sogenannten „Paukenmesse“, auf die kriegerische Zeit Bezug genommen. Bekannt und volkstümlich geworden ist das vorliegende Werk jedoch vor allem als „Nelson-Messe“: Nach der Überlieferung soll der Komponist nämlich während der Arbeit am Benedictus die Nachricht vom Sieg Nelsons über die Franzosen erhalten und daraufhin die kraftvollen Trompetensignale (Takt 122ff.) niedergeschrieben haben. In Wirklichkeit dürfte Haydn die Kunde von der Schlacht bei Abukir aber erst Wochen später zu Ohren gekommen sein, so daß jene bemerkenswerte Fanfare zwar möglicherweise ganz allgemein als Hinweis auf die seinerzeitigen Kriegswirren, weniger jedoch als Reaktion auf ein derart konkretes Ereignis zu verstehen ist. Wenn die Bezeichnung „Nelson-Messe“ trotzdem gerechtfertigt sein mag, dann deswegen, weil die Komposition im September 1800 beim Besuch des englischen Admirals in Eisenstadt ebenfalls zur Aufführung gekommen sein soll.

Das Kyrie der *Missa in Angustiis* ist einsätzig, dabei vielgestaltig im Detail und doch von großer musikalischer Geschlossen-

heit. Kraftvolle Chorpartien (teils unisono, teils fugiert, teils in spannungsreichen Harmonieverbindungen), kurze lyrische Episoden, virtuose Koloraturen des Solosoprans sowie beharrlich insistierende Fanfarenstöße geben dem Satz ein feierlich-majestätisches Gepräge.

Auch im Gloria setzt Haydn seine Mittel mit bewundernswerter Ökonomie ein. Der erste Satz wird hier im wesentlichen aus zwei musikalischen Gedanken bestritten, wovon der eine zum „Gloria in excelsis“ und der andere zum „et in terra pax“ erstmals Verwendung findet. Im weiteren Verlauf werden beide Substanzen nicht nur mehrfach aufgegriffen (vgl. das „Gloria“-Thema bei „Gratias agimus“ oder „Domine Deus, Rex coelestis“ und das „et in terra“-Thema bei „Domine Deus, Agnus Dei“), sondern dabei teilweise auch erheblich umgestaltet und sogar miteinander kombiniert (vgl. das Violinen-Dreiklangsmotiv von „et in terra“ an der Stelle „Laudamus te“ sowie in den Takten 97–98). Wie viele andere Teile dieser Messe wurde auch der Gloria-Beginn nach responso-rialem Prinzip gestaltet, indem der Chor solche Anrufungen wiederholt, die vorher eine Solostimme intoniert hat. Daß dabei das erste „Gloria in excelsis“ vom Solosopran vorgetragen wird, folgt einer verbreiteten, die Engelsverkündigung der Heiligen Nacht assoziierenden Gepflogenheit. Der dritte Satz des Gloria greift die beschriebenen thematischen Substanzen auf und integriert außerdem die traditionelle Fuge über „Cum Sancto Spiritu“. Den Mittelsatz dieses Ordinariumsteiles bilden die „Qui tollis“-Bitten; ihr eindringlicher Vortrag durch den Solobaß mit respondierendem Chor erinnert ebenso wie die Hinzuziehung eines Soloinstruments an den entsprechenden Satz aus Haydns „Paukenmesse“. Schließlich sei auf die bemerkenswerten Übereinstimmungen zwischen den Erbarmensbitten im Qui tollis und im Kyrie der vorliegenden Komposition hingewiesen (vgl. etwa Kyrie Takt 22–23 und Gloria Takt 154–155).

Der erste Satz des Credo bringt einen von Instrumenten umspielten Quintkanon zwischen Sopran/Tenor und Alt/Baß. Ohne Frage soll ein solches Satzprinzip mit seiner unbeirrbar-ten Strenge als musikalische Entsprechung zu den unumstößlich feststehenden Glaubenswahrheiten des Textes verstanden werden. Unterstellt man dem Komponisten, daß er mit diesem Verfahren auch seine eigene Gläubigkeit bezeugen wollte, dann dürfte hier hinter der Auslassung des Satzes „Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum“ eher ein Versehen als eine Absicht zu vermuten sein (übrigens blieb an späterer Stelle auch die kurze Textpassage „qui ex Patre Filioque procedit“ unverändert). Der Credo-Anfang des Chores scheint dem Duktus gregorianischer Singweisen nachgebildet. – Im anschließenden Satz ist auf das sehr liedhaft empfundene „Et incarnatus“ hinzuweisen, an das sich der „Crucifixus“-Abschnitt in kontrastierender Gestaltung anschließt. Der bei „Et resurrexit“ beginnende Schlußsatz dieses Ordinariumsteiles erhält seine starke Wirkung zum einen durch die auffallend herausgestellten Wiederholungen der Konjugation „Et“; diese stellen hier einen ähnlichen, zudem sehr individuellen Kunstgriff dar wie die aus anderen Meßkompositionen bekannten Wiederholungen des „Credo“-Rufs. Ganz besonders eindrucksvoll wirkt außerdem die Verheißung des ewigen Lebens („Et vitam venturi saeculi“): Die im Solosopran erblühende Melodie mit ihrer dezenten Begleitung läßt eine Ahnung vom überirdischen Glück aufkommen. Nach häufiger Gepflogenheit findet die Bestätigung des Glaubens an die eine Kirche („Et

unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam“) auch in der „Nelson-Messe“ ihre musikalische Umsetzung in der Einstimmigkeit des Chores. Auf die sonst übliche Schlußfuge hat der Komponist diesmal verzichtet.

Es entspricht der Gewohnheit der Zeit, das Sanctus mit einem feierlich langsamen Teil zu beginnen und bei „Pleni sunt coeli“ in schnelles Tempo zu wechseln; vielfach wird das anschließende „Osanna“ (Hosanna) in lockerer Polyphonie gesetzt und nach dem Benedictus unverändert wiederholt. All diese Merkmale finden sich auch in der „Nelson-Messe“, wobei das „Pleni“ hier deutlich an jenes aus Haydns „Nicolai-Messe“ erinnert. – Anders als bei „normalen“ Sonntagsmessen, wo Sanctus und Benedictus in relativ knapper Form vor der Wandlung gesungen wurden, führte man bei Festmessen das Benedictus erst nach der Wandlung auf. Die Komponisten hatten also Gelegenheit zu einer recht ausgedehnten Vertonung dieses Textes. Haydn ist mit dem Benedictus der *Missa in Angustiis* ein Satz gelungen, der mit seinem lyrischen Beginn und der unerhörten dramatischen Entwicklung zu den stärksten Eingebungen des ganzen Werkes gehört; es ist gut vorstellbar, daß die enorme Ausstrahlungskraft dieses Satzes auch die bereits erörterte Legendenbildung begünstigt hat.

Im Agnus Dei läßt Haydn zunächst den gesamten Text von Solostimmen vortragen; das langsame Zeitmaß und die Innigkeit der Melodik entsprechen dem Erbarmensgebet der Vorlage. Die abschließende Fuge über „Dona nobis pacem“ löst das kompositorische Problem, welches mit diesem letzten Messenteil immer wieder verbunden ist, auf höchst überzeugende Weise: Zum einen erfüllt der Satz durch schnelles Tempo, Synkopenrhythmus im Thema und andere strettamäßige Elemente eine aus musikalischer Sicht echte Finalfunktion, zum anderen lassen die im verhaltenen a-cappella-Satz eingestreuten Friedensbitten (Takt 103ff.) auch den Textbezug nicht vergessen. Durch solche starken Kontrastwirkungen erhält das Agnus Dei einen vergleichbaren Charakter, wie er schon den vorangehenden Sätzen zu eigen war: Die gesamte *Missa in Angustiis* ist ein von Ernst, Leidenschaft und Dramatik geprägtes Kirchenwerk, nach Kantner „vielleicht überhaupt das dramatischste Werk Haydns.“

Ein ausführlicher Textteil (Vorwort und Kritischer Bericht) ist in der Partiturausgabe dieser Messe enthalten.

Geesthacht/Elbe, im Juni 1989

Wolfgang Hochstein

Hinweise zur Aufführung

Die Ausführung der Verzierungen stellt in dieser Messe kein großes Problem dar. Vorschlagsnoten nehmen hier üblicherweise die Hälfte vom Wert der Hauptnote ein, doch gibt es einige Stellen, auf die in diesem Zusammenhang als Ausnahmen hingewiesen sei: In den Takten 18, 23 und 24 des Gloria tritt der Vorschlag bei den Singstimmen jeweils an die Stelle der Hauptnote (die Ausführung ist demnach genauso wie in der Fassung des Tenors von Takt 19); die beschriebene Wiedergabe wird auch für Takt 20 im Agnus Dei gelten, wo diese Stelle so einzurichten ist wie Takt 21. Die Vorschläge von Takt 101 des Et incarnatus und Takt 71 des Benedictus dürften als Sechzehntel zu singen sein, in Takt 100 des Benedictus wegen der Angleichung an Violine I aber wohl eher als Achtel.

Foreword

After the completion of his “Mariazell” Mass in 1782, Joseph Haydn wrote no further works in this class for 14 years. One reason for this long interruption of his composing of masses was the reform of religious services in Austria ordered by the Emperor Joseph II, which had an effect on church music. The number of services at which music with orchestral accompaniment was permitted was greatly reduced, with the result that fewer new works of this kind were commissioned. Only after the reform decrees were partially repealed following the death of Joseph II did Haydn, along with other composers, return to the composition of sacred works. In the meantime he had explored and adopted new compositional procedures in symphonies and chamber music; these led him to sovereign mastery of formal construction, to the use of song-like themes, to great profundity of expression, to increased subtlety in orchestration, and to the clear individualizing of each work. The two periods which Haydn spent in London during the early 1790s led to a further clarification and consolidation of his personal style. That is the background to the composition of his six great settings of the Mass, which appeared between 1796 and 1802. Together with the oratorios *The Creation* and *The Seasons* they not only represent the culmination of Haydn’s creative career, but are also, “with their perfect balance of form and content, the crowning achievements in the entire range of classical church music.” In these masses, which are among the last of all Haydn’s compositions, he created an impressive synthesis of “traditional features of Austrian baroque music [...] with his mature symphonic style.”

The *Missa in D minor* (Hob. XXII:11), published here, the third of Haydn’s six late masses, was written during the summer of 1798 between the two oratorios. According to the dates given on Haydn’s autograph score (10th July – 31st August) he completed the composition in less than eight weeks. The score bears no particular title, but in Haydn’s manuscript thematic catalogue of his works he referred to it as *Missa in Angustiis*. This name, Mass in times of affliction, reflects the political situation in Europe at that time during the wars following the French Revolution; Haydn had also alluded to the fighting two years earlier in the title of his *Missa in tempore belli*, Mass in time of war, otherwise known as the “Kettledrum Mass.” The present work is, however, generally known as the “Nelson Mass.” According to legend, while Haydn was at work on the Benedictus the news arrived of Nelson’s decisive victory over the French at the Battle of the Nile, whereupon he wrote the powerful trumpet calls in that movement (bar 122 et seq.). In fact, however, Haydn cannot have received news of the battle in Aboukir Bay until several weeks later, so the striking fanfares are more likely to represent a response to warlike events in general than to the particular battle. The title “Nelson Mass” may, however, be justified by the fact that this work is believed to have been performed when the great English admiral visited Eisenstadt (just outside Vienna) in September 1800.

The Kyrie of the *Missa in Angustiis* is a single movement, with a wealth of contrasting details yet of great musical unity. Powerful choral sections (part unison, part fugal, part rich in harmonic tensions), brief lyrical episodes, virtuosic coloratura passages for the solo soprano, and insistent trumpet fanfares give this movement an air of majestic solemnity.

In the Gloria, too, Haydn employs his resources with admirable economy. The first section is based on competition between two musical ideas, the first appearing initially to the words "Gloria in excelsis" and the second to "et in terra pax." During the course of the movement each theme is employed several times (the "Gloria" theme at "Gratias agimus" and at "Domine Deus, Rex coelestis," and the "et in terra" theme at "Domine Deus, Agnus Dei"); the themes are also varied, sometimes considerably, and they are even combined (violin triad motive from "et in terra pax" at "Laudamus te" and in bars 97–98). Like many other sections of this Mass, the beginning of the Gloria is based on the responsorial principle, the choir repeating supplications of solo singers. The fact that the first "Gloria in excelsis" is sung by the soprano soloist follows a widespread custom associated with the song of praise of the angels at Christmas. The third section of the Gloria takes up the themes already mentioned, and also introduces a fugue, in accordance with tradition, at "Cum Sancto Spiritu." The middle section of this part of the Ordinarium consists of the "qui tollis" supplications: their impressive presentation by the bass soloist with responses by the choir, a solo instrument also participating, recalls the corresponding passage in Haydn's "Paukenmesse." Finally there are noteworthy relationships between the pleas for mercy in the Qui tollis and in the Kyrie of this work (e.g., Kyrie bars 22–23 and Gloria bars 154–155).

The first section of the Credo consists of a canon at the fifth, with instrumental decoration, between soprano/tenor and alto/bass. Undoubtedly this strictly applied musical form was intended to reflect the unequivocal nature of these articles of faith. This practice may also be said to bear witness to the composer's own belief, and the omission here of the words "Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum" was probably an oversight rather than an intentional qualification of belief. (Later in the movement the brief passage in the text "qui ex Patre Filioque procedit" is also omitted.) The choral opening of the Credo appears to suggest Gregorian plainsong. – As the movement proceeds the extremely lyrical "Et incarnatus" is followed by the greatly contrasting "Crucifixus." The final section of this part of the Ordinarium, beginning with "Et resurrexit," owes its effectiveness to the striking repetitions of the conjunction "Et"; these are a highly individual means of giving vivid expression to the meaning of the words, akin to the repetitions of the word "Credo" familiar from other masses. The concept of eternal life ("Et vitam venturi saeculi") is suggested most impressively: the blossoming melody sung by the soprano soloist, with limpid accompaniment, gives rise to a sense of celestial happiness. In accordance with established practice the expression of belief in one Church ("Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam") is sung in the "Nelson Mass" by the choir in unison. On this occasion the composer dispensed with the customary final fugue.

It was common in masses of that time for the Sanctus to begin with a solemn, slow section, "Pleni sunt coeli" introducing a fast tempo; the "Osanna" (Hosanna) followed in a freely polyphonic setting, and it was repeated unaltered after the Benedictus. All these features occur in the "Nelson Mass," the "Pleni" clearly recalling the corresponding section of Haydn's "St. Nicolai Mass." – In "normal" Sunday masses the Sanctus and Benedictus, in relatively short settings, were both sung before the Consecration. In festive masses, however, the Benedictus was not sung until after the Consecration. Composers therefore had an opportunity to write a fairly lengthy

setting of its words. In the Benedictus of the *Missa in Angustiis* Haydn succeeded in creating a movement whose lyrical beginning and unprecedentedly dramatic development make it one of the most striking inspirations of the whole work; it is quite conceivable that it was the enormous impact of this piece which gave rise to the legend about its origin mentioned earlier.

In the Agnus Dei Haydn first has the entire text sung by the soloists; the slow tempo and the inwardness of the melodies intensify the words of supplication. The concluding fugue "Dona nobis pacem" solves the compositional problem always raised by this last section of the Mass in a highly convincing manner: on one hand this movement fulfills the musical function of a finale by means of its fast tempo, the syncopated rhythm of its theme, and other elements suggesting a stretto; on the other hand the prayers for peace, sung quietly and unaccompanied (bar 103 et seq.) recall the meaning of the words. These strongly contrasting effects give the Agnus Dei a character comparable with those of the preceding movements; the entire *Missa in Angustiis* is a church work marked by earnestness, passion, and drama, according to Kantner "perhaps the most dramatic of all Haydn's works."

More complete remarks, including individual annotations, are found in the full score of this work.

Geesthacht/Elbe, June 1989
Translation: John Coombs

Wolfgang Hochstein

Notes on performance

The execution of the ornaments in this Mass presents no great problem. Appoggiature generally take half the value of the principal note, but there are certain exceptions to this rule: in bars 18, 23 and 24 of the Gloria the appoggiature in the voice parts take the place of the principal notes (so that they are sung exactly as in the tenor part in bar 19); at bar 20 in the Agnus Dei the appoggiatura is to be treated as in bar 21. The appoggiature in bar 101 of the Et incarnatus and in bar 71 of the Benedictus may be sung as sixteenth notes (semiquavers), but in bar 100 of the Benedictus, in order to coincide with the Violin I, they are probably better sung as eighth notes (quavers).

Nelsonmesse/Nelson Mass, 1798

1732-1809

Klavierauszug: Paul Horn

1. Kyrie eleison

Violino I, II
Viola
Violoncello
Contrabbasso
Clarino I-III
Timpani
Organo
ad libitum:
Flauto
Oboe I, II
Fagotto

Allegro moderato

Violino I, II
Viola
Violoncello
Contrabbasso
Clarino I-III
Timpani
Organo
ad libitum:
Flauto
Oboe I, II
Fagotto

Allegro moderato

6

11

p Archi

The image shows a page from a musical score, likely a vocal score for a church service. It features five staves of music. The top four staves are vocal parts, and the bottom staff is a basso continuo line. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'Kyrie eleison'. The score includes a 'Tutti' marking and a '16' measure marker. The music is written in a clear, professional style with standard musical notation.

16 Tutti *f*

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

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

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

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

16 Tu.

Aufführung / Duration: ca. 40-45 min.

© 1990 by J. G. Fischer-Verlag, Stuttgart – CV 40.609/03

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

22

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

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

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

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

fz

27

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

lei - son,

lei - son,

lei - son,

fz *p* *Archi*

33

lei - son,

Tutti Ky - ri - e

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky e - lei - son,

Ky e - lei

fz

38

Solo

Chri - ste e - lei

43

Solo

son, e - lei son, e - lei

Solo

e - lei son, e - lei son.

Solo

e - lei son, e - lei son.

Solo

Ky - ri - e.

Oboi

48

Solo

ste, Chri - ste e -

- utti Chri - ste.

Tutti Chri - ste.

Chri - ste.

53

lei - son.

Tutti

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

Tutti

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

53

57

Tutti

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

Tutti

Ky - ri - e e - lei - son,

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

lei - son, e - lei

57

61

lei - son.

Ky

e - lei - son, e - lei

Ky - ri - e e - lei

son, e - lei - son

61

79

son,
son,
son,
son,
Organo *p*

83

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

87

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

91

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

95

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

95

99

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

son, e - lei - son,

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

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

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

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

104

fz

fz

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

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son,

109

fz

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

Ky - ri - e e -

Ky

118

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

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

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

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

fz

fz

127

Soprano: son, lei

Alto: lei

Tenor: e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e

Bass: e - lei - son, e

Basso Continuo: e - lei - son, e

geminert

Evalu

132

lei - son,

lei - son,

136

son, e

p

141

Tutti

Ky - ri - e e -

Tutti

Ky - ri - e e -

Tutti

Ky - ri - e. Kv - ri - e e -

Tutti

Ky -

f

145

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

145

Archi *fz* *tr*

151

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

151

f Tutti

156

lei
 lei
 lei
 son, e - lei

156

Gloria

2. Gloria in excelsis Deo

Allegro

Soprano *Solo* *f* *Tutti* *f*
 Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,

Alto *f* *Tutti* *f*
 Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,

Tenore *f* *Tutti* *f*
 Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,

Basso *f* *Tutti* *f*
 Glo - ri - a in ex - cel o,

Allegro

Archi
 Clarino I, II
 Timpani
 Organo
 ad libitum:
 Flauto
 Oboe I, II
 Clarinetto I, II
 Fagotto
 Corno I, II

p Archi *f* Cl. Cor. Clar. Timp.

5 *Solo*
 glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,

a,
 o - ri - a,

ri - a, glo - ri - a,

glo - ri - a, glo - ri - a,

f

9
glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, glo - ri - a
glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, glo - ri - a
glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, glo - ri - a
glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, glo - ri - a
9
f Tutti

12

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

12

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

[illegible]

19

Solo

pax ho - mi - ni-bus.

mi - ni-bus,

et in

Organo

22

et in - ter - ra pax ho - mi - ni- nae

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

26

vo

ta tis, nae

ta tis, bo

30

vo - lun - ta - tis.

ta - tis.

33

Tutti *fz*

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

Tutti *fz*

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

Tutti *fz*

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

Tutti *fz*

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

33

36

fz

Ad - o - ra

fz

Ad - o

Glo - ri - fi -

Glo - ri - fi -

te.

mus te.

36

39

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

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

Glo - ri - fi - ca - mus te. *fz* Te lau -

Glo - ri - fi - ca - mus te. *fz* Te lau -

39 *ff* Tutti

43

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

da - mus, be - ne - di - ci - mus, ad - o - ra - mus, glo - ri - fi

da - mus, *fz* te - be - ne - di - ci - mus, *fz* te - ad - o - ra - mus, *fz* te

da - mus, *fz* te - be - ne - di - ci - mus, *fz* te - ad - o - ra - mus, *fz* te

da - mus, te be - ne - di - ci - mus, te ad - o - ra - lo -

43 *fz*

47

ri

mus, glo - ri - fi

mus te.

glo - ri - fi - ca - mus te.

47

51

Solo

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

51

p *f*

55

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

55

p

59

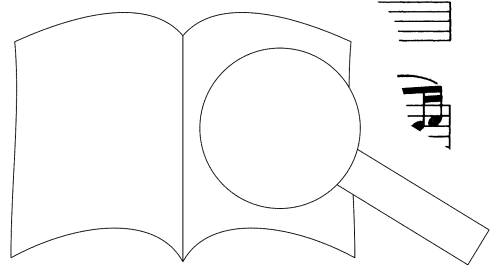
Solo

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

glo - ri - am tu

50

f *fz* *fz* *fz*



64

De - us Pa - ter, De - us Pa - ter,

68

Pa - ter o - mni - pot - ens.

71 Tutti

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te,

Tutti *f* Do - mi - ni - ge - ni - te,

Tutti *f* Do - mi - ni - ge - ni - te,

Tutti *f* Do - mi - ni - ge - ni - te,

li u - ni - ge -

74

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

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

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

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

74

Archi

77

ste.

ste.

8 ste.

Solo

ste.

Solo

Do - mi-ne Dr

77

1. A - gnus

81

De - i,

81

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

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

85

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

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

89

Pa - tris, mi - ne

Pa - tris, mi - ne

Archi

92

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

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

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

us Pa - tris

96

Tutti *f*

tris. Do - mi - ne

tris. Do - mi - ne

tris. Do - mi - ne

tris. Do - mi - ne

96

f Tutti

99

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

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

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

De - us, A - gnus De - i, Fi -

99

102

tris.

tris.

Pa - tris.

tris, Pa - tris.

102

3. Qui tollis

106 Adagio

Basso solo

Qui tol - lis, qui tol - lis

Adagio

ff Archi
Corni

p *f* *p*

111

pec - ca - ta, pec - ca - ta - m

115

di, mi mi - se -

fz

119

mi - se - re - re no - e - re

123

no - bis.

Tutti *p*

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

p

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

p

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

p

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

123

Organo

127

Solo

Qui tol - lis pec -

f *p*

Org.

131

ca - ta, pec - ca

135 Soprano solo

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

di,

Tutti *p* de-pre-ca-ti-o-nem no-stram, de-pre-ca-ti-o-nem

Tutti *p* de-pre-ca-ti-o-nem no-stram, de-pre-ca-ti-o-nem

Tutti *p* de-pre-ca-ti-o-nem no-stram, de-pre-ca-ti-o-nem

Tutti *p* de-pre-ca-ti-o-nem no-stram, de

135 Org.

f p

f p

139

su - sci-pe, su - s

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

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

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

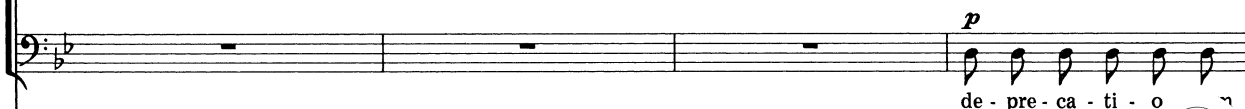
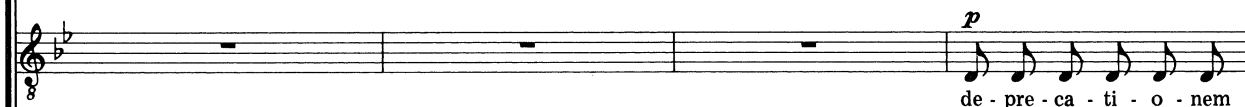
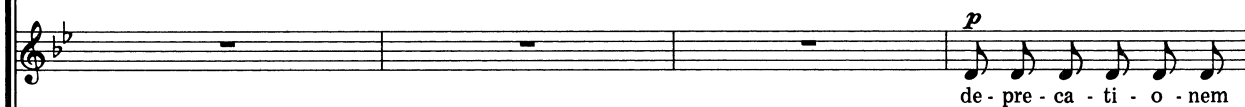
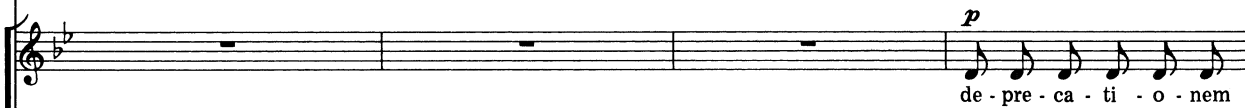
de

Basso

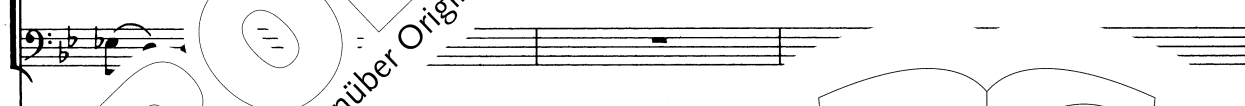
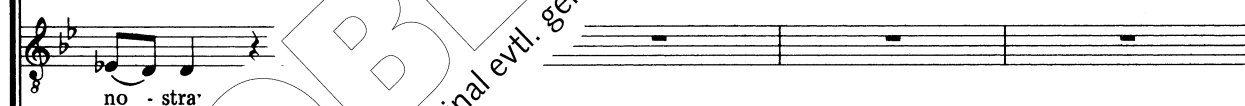
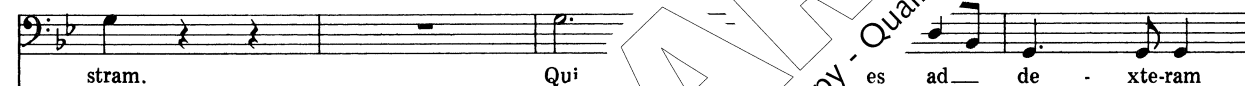
f p

f

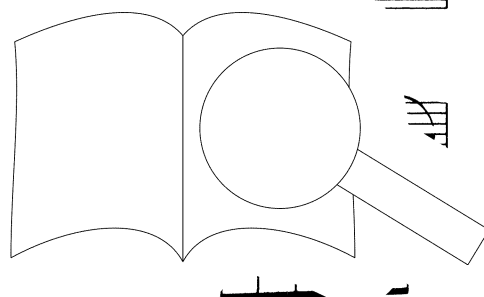
143 Basso solo



147



147



152

Pa - - tris,

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

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

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

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

152

fz

f

Carus-Verlag

156

m₁ mi - se -

mi - se - re - re *n₁*

mi - se -

no - bis,

e - re no - bis,

fz

Carus-Verlag