

Joseph
HAYDN

Missa in B
Schöpfungsmesse
Hob. XXII:13

Soli SSATTB, Coro SATB
2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Clarini, Timpa
2 Violini, Viola, Bassi (Violoncello / Contrabbasso) ed Organo

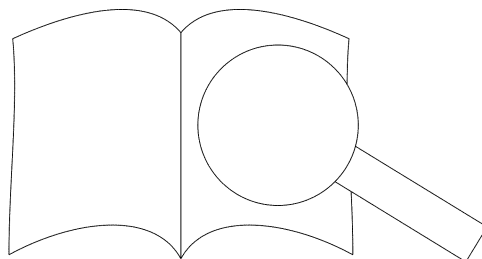
herausgegeben von / edited by
Volker Kalisch

Joseph Haydn: Lateinische Messen
Urtext

Extrakt / Vocal score
Volker Blumenth



Carus 40.611/1



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

INHALT

Vorwort	3
-------------------	---

KYRIE

Kyrie I (Alto solo, Coro)	5
Kyrie II (Coro)	7
Christe eleison (Soli SATB, Coro)	11
Kyrie III (Coro)	14

GLORIA

Gloria in excelsis Deo (Basso solo, Coro)	20
Miserere nobis (Soli SATB, Coro)	2
Quoniam (Coro)	
In gloria Dei Patris (Soli SSATTB, Coro SATB)	

CREDO

Credo in unum Deum (Coro)	
Et incarnatus est (Soli TB, Coro)	
Et resurrexit (Soli SA, Coro)	
Et vitam venturi saeculi (Coro)	64

SANCTUS

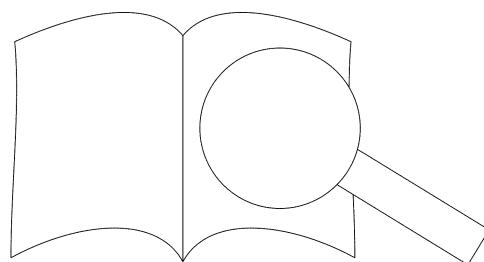
Sanctus (Coro)	69
Pleni sunt coeli (Coro)	72
Osanna (Soprano solo, Coro)	73

BENEDICTUS

Benedictus (Soli SATB, Coro)	76
Osanna (Soli SA, Coro)	86

AGNUS DEI

Agnus Dei (Soli SATB)	88
Dona nobis pacem	93



Die folgende Ausgabe liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
 Carus 40.611, Studienpartitur (Carus 40.611/07), Klavierauszug
 Orchestermaterial (Carus 40.611/19).

VORWORT

Innerhalb von ca. sechs Wochen hat Haydn die Schöpfungsmesse (Hob. XXII:13) im Jahre 1801 als fünfte der insgesamt sechs späten Missae solemnes – gleichfalls wie die übrigen fünf – im Auftrag seines Dienstherrn Fürst Nikolaus II. Esterházy komponiert. Den Anlaß bot jeweils der Namenstag der fürstlichen Gemahlin Maria Josepha Hermenegild, Prinzessin von Liechtenstein.¹

Der verhältnismäßig knappe Entstehungszeitraum für die umfangreiche Partitur ist durch zwei Eckdaten belegt: durch die autographe Eintragung des Datums „28. Juli 1801“ in die Partitur als Beginn der Kompositionstätigkeit und durch die Erwähnung der bevorstehenden Uraufführung in einem Brief vom 11. September 1801 an einen bisher nicht identifizierten Berufskollegen: „... ich möchte Ihnen recht gerne ein mehreres schreiben, aber eben bin ich armer alter Knab mit meiner neuen Meß, so übermorgen producirt werden muß beyhm Schluß...“.² Demzufolge wurde die Messe am direkt nachfolgenden Sonntag auf den Namenstag der Fürstin, dem 13. September 1801, der Öffentlichkeit zum ersten Mal vorgestellt, wahrscheinlich in der Bergkirche zu Eisenstadt.

Leider sind uns keine Aufführungsberichte über das Ereignis überliefert.³ Auf den großen Eindruck aber, den das Werk hinterlassen haben muß, weisen verschiedene Indizien. Kaiserin Maria Theresia bekundete schon bald ihr Interesse an einer Abschrift der Messe⁴ und der Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, druckte das Werk 1804 als Nummer vier von insgesamt sieben Partiturausgaben Haydnscher Messen mit einer Auflage von 1024 Exemplaren.⁵ Johann Adam Hiller (1728–1804) schrieb schließlich jene berühmt gewordenen Worte auf eine eigenhändig kopierte Abschrift der Messe: „Opus summum viri summi Joseph Haydn.“⁶

Der Beiname „Schöpfungsmesse“ ist zwar nicht authentisch, gründet sich wohl aber auf das Zitat im *Gloria*, Takt 152–160 (Textworte: „Qui tollis peccata, peccata mundi“), aus dem Oratorium *Die Schöpfung* (in der Ausgabe der Edition Peters, Leipzig 1977, Nr. 32 Duett: *Holde Gattin, dir zur Seite*, Takt 72–79, bzw. in auftaktiger Vollständigkeit Takt 173–181 auf den Text: „Der tauende Morgen, o wie ermuntert er!“).

Dabei konnte Haydn mit einem relativen Bekanntheitsgrad des Arienzitats rechnen, war doch geraume Zeit seines Duett als Fragment in der *Allgemeinen Musik. Zeitung* (AmZ I, 1798/99, No. VI. Beylage zur allg. Musikalischen Zeitung, S. XVII–XVIII) abgedruckt worden. Die Reaktion war entsprechend: „... es abgelesen worden. Die Reaktion war entsprechend: genossen meldeten Bedenken gegen die „tänzelnden Melodie“ unmittelbar in einer Messe an. Und tatsächlich: den Takte auf Begehren des wie dies das Stimmenmaterial bezeugt.“⁹

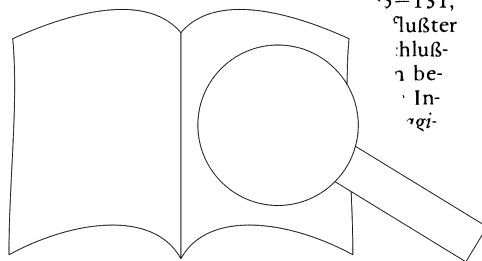
Nicht minder spektakulär ist die Aufführungsgeschichte der autographen Ausgabe im Pariser Conservatoire. Die Partitur um 1802/1803 ließ sie finden. Sie findet sich in dem Auktionskatalog *que des Musikverlegers* (1794–1865) von 1866, welcher (Erwerb durch Dr. Hermann) ultig verschollen und taucht 1954 in der Bibliothek des Musikverlegers (Basel) wieder auf. 1956 kaufte das Autograph aufgrund einer Echtheitsexpertise der Bayerischen Staatsbibliothek, München. befindet sich jedoch die *Partition supplé-*

mentaire, in der die Stimmen für die Hörner, Trompeten und Pauken separat notiert waren, nicht mehr bei der Handschrift und dürfte endgültig verloren sein.¹¹

Haydn stand auf dem Höhepunkt seiner kompositorischen Entwicklung und konnte auf erprobte Techniken musikalischen Gestaltens zurückgreifen, als er sich mit der Komposition der Schöpfungsmesse beschäftigte. Das Durchkomponieren der einzelnen ordinarium-missae-Sätze (formale Geschlossenheit), die Verwendung des Soloquartetts anstelle virtuoser Arien, das Übertragen kompositorischer Erfahrungen aus der Instrumentalmusik in die Vokalmusik (thematisch-motivische Arbeit im Sinne des „obligaten Akkompagnement“) und dies alles wiederum auf der Grundlage eines ausdrucksästhetisch verpflichteten Denkens, waren ihm längst selbstverständliche kompositorische Mittel geworden.¹² So bindet Haydn beispielsweise die langsame Einleitung (Takt 1–28) des *Kyrie* durch motivisch-thematische Art dem *Kyrie*-Motiv (Soloalt Takt 9) eng an den *Allegro*-Hauptteil (Takt 29–66). Den Einleitungsunterstreicht er durch ein subtil eingesetztes instrumentiertes Fanfarenmotiv, das die Vokalstimmen, misch steigend, begleitet und so eine Stimmung erzeugt und anderer für das Folgende weckt (harauf der Dominante). In der Haydn im selten verwer *Kyrie* der *Nicolai-Mess* die des Satzes haur *Kyrie*-Motiv, das mit dem Kyrie-Motiv, das ist beson- ders interessie „hythmus des Motivs erla- wenn die melodi- sche Gest-), der Notenwert um das D- erscheint, oder mit dem Mo- er S- im Vokalpart (Takt 41/4; Takt 67–92) wechselt mit sein. ante der *Kyrie*-Haupttonart Stimmungsehalt und stellt wir- trett und Chor gegenüber. Ab Takt erte *Reprise*“ des *Kyrie*-Hauptteils ein, (Takt 120–139) anschließt.

Die thematisch-motivische Arbeit im *Kyrie* analytische Interesse, so soll anhand des *Gloria* formalen Gesichtspunkt hingewiesen werden. *Gloria* hat Haydn häufig dreiteilig angelegt, wie auch im vorliegenden Fall, der jedoch insofern eine Besonderheit zeigt, als Haydn den ersten Teil als Ritornell gestaltet. Eine schematische Darstellung des Satzes kann dies verdeutlichen:

I. Teil – *Gloria in excelsis Deo*, geradtaktig (Takt 1–160): Die Ritornelle Takt 1–22 *Gloria in excelsis Deo*, Takt 54–95 *Laudamus te* und 132–147 *Dominus Deus* stehen alle in der Grundtonart B-Dur und werden im Vokalpart ausschließlich als homophoner Chorsatz behandelt. Dazwischengeschoben sind die Abschnitte *Et in terra pax* (Takt 23–54, b-Moll), Vokalpart mit Solobehandlung der g-Moll), al- Chorsatz r- gruppe (T- rühmten Z- strumetal- *mus tibi g* Es-Dur zu II. Teil – in Es-Dur mit versch



nobis-Zwischenruf von Chor und Soloquartett unterbrochen, zu ihrem Recht.

III. Teil – *Quoniam*, geradtaktig (Takt 224–342): kehrt in die Haupttonart B-Dur zurück und ist selbst nochmals zweigeteilt. Der erste Abschnitt *Quoniam tu solus sanctus* (Takt 224–241) besteht im Vokalpart wiederum aus einem homophonen Chorsatz, dessen Kopfmotiv in seiner rhythmischen Substanz stark an das Kyrie-Motiv erinnert. Den zweiten Abschnitt und Abschluß des *Gloria* bildet die glanzvolle Fuge *In gloria Dei Patris, amen* (Takt 242–342), die im Amen-Teil in einen stark homophonen Satz zurückkehrt. Alle Möglichkeiten der Ausdruckssteigerung mittels gegenüberstellender Besetzung des Vokalparts mit Solisten oder Chor werden eingesetzt.

Am *Credo* läßt sich Haydns ausdrucksgeleitetes Vermögen aufzeigen, Wort-Ton-Beziehungen auszukomponieren.¹³ Im ersten Credo-Abschnitt (Takt 1–59) überlagert er gleich zu Beginn in stimmengekoppelter, versetzter Einsatzfolge von Tenore/Basso und Soprano/Alto die beiden Worte „credo“ und „Deum“; für ihn wichtige Teile des Glaubensbekenntnisses vertont er grundsätzlich homorhythmisch, um die Textverständlichkeit zu erleichtern: das „*descendit de coelis*“ (Takt 51–59) findet seine kongeniale, hörbare Ausgestaltung z.B. in der Einsatzfolge von hoher zu tiefer Stimmlage, in der sukzessiven Augmentation der Notenwerte und in den intervallisch absteigenden Melodiefloskeln. Das *Crucifixus* im Teil II des von Tenor und Baß solistisch ausgeführten *Et incarnatus* symbolisiert Haydn durch die melodische Linienführung des Solobasses (Takt 86–89) in charakteristischer Kreuzform und kommentiert diese Stelle zusätzlich mit dem Stimmungsgehalt des „Lamento“ durch die gleichzeitig chromatisch absteigenden Violinen. Der Tutti-Einsatz von Chor und Orchester (Takt 89/90) im Anschluß an das *Crucifixus* auf die Worte: „*Sub Pontio Pilato*“ trägt seinen Teil zur Dramatisierung des Ganzen bei. Und die aufwärts-eilenden Sechzehntelläufe der Streicher zu dem Wort „*ascendit*“ im III. Teil des Credo *Et resurrexit* (Takt 101–178) sowie die hoch-tief-Stimmenkopplung bei den Choreinsätzen (Takt 105 ff.) beweisen erneut Haydns angewandtes Prinzip des „sprechenden Komponierens“. Der Einsatz der Blechbläser mit Fanfarenmotiven, die in liegenden Sechzehnteln begleitenden Streicher und die vom Chor in liegenden Notenwerten intonierten Worte: „*judicare vivos*“ (Takt 119–124) vermögen das Drohende des endzeitlichen Gerichts eindringlich zu verdeutlichen. Mit der *f*-Fugato wird das ewige Leben „*Et vitam ven*“ (Takt 179–199) auskomponiert, bis schließlich ein jubelndes „*Amen*“ (Takt 200–223) im gehaltenen Chorsatz schließt.

Anhand des *Sanctus*, welches (ur (Adagio, 4/4-Takt) und Figura (Bewegung) eine Parallele zu (aufweist¹⁴, läßt sich zeigen, daß die Liturgie und damit die Verwendbarkeit der dreimaligen Anrufung (Tenore, Alto/Soprano, Basso, Tenore, Alto/Soprano) und die Begleitenden Streicher jenes feierlichen Moments zu Gott (Takt 1–18), die Gieauffassung entzieht sich mit den vollen *teni sunt coeli* (Takt 18–24) in welchem Übergang seinen Zielenden Jubels in Chor und Inneren Orchestereinsatz, Sechzehntel-er, unkomplizierte Harmonik) im Abschnitt *Osanna in excelsis* (Takt 28–47).

Im *Benedictus* komponiert Haydn eine erweiterte Rondoform, in der er seine musikalischen Einfälle besonders sorgfältig ausgestaltet. Da aber die analytische Darlegung genau dieses Sachverhalts den Rahmen dieser kurzen Werkeinführung sprengen würde, mag es mit diesem Hinweis auf die formale Konzeption sein Bewenden haben.¹⁶

Noch deutlicher bindet sich Haydn an die liturgische Norm im *Agnus Dei*. Die Takte 1–6, 18–23 und 34–39 rufen mit zunehmender Intensität bei gleicher melodisch-harmonischer Substanz (harmonischer Gang: G-Dur nach D-Dur) das *Lamm Gottes* an; hingegen wird die Bitte: „*miserere nobis*“ (Takt 7–16, 24–32) bzw. „*dona nobis pacem*“ (Takt 40–47) in jeweils veränderter melodisch-harmonischer und instrumentierter Fassung formuliert (1. *Miserere*: G-Dur nach D-Dur, 2. *Miserere*: D-Dur nach a-Moll, *Dona nobis pacem*: D-Dur). Eine im Tempo gemäßigte Überleitung (Takt 48–59) in B-Dur bereitet die Schlußfuge *Dona nobis pacem* (in schnellem Zeitmaß, Takt 60–170) vor, die mit ihrem chromatischen, modulationsfähigen Fugenthema an die Chorfolge im *Gloria* erinnert. Den Abschluß findet in dem sich verbreiternden, langsam homophon wortsatz mit der anhaltenden und eindringli *nobis pacem*“!

Ebringen, Oktober 1983

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Georg Feder, *P* S. 213–221, *spe*.
- ² Quelle zitiert r fungsmesse. Institut K. ng D. Band 4 S. VI.
- ³ Vgl. D. S. 40. Joseph Haydn, in: Musik dien zur Musikwissenschaft (besonders das Kapitel Schöp-
- ⁴ Wort a.a.O., S. VII.
- ⁵ ch, *Kritischer Bericht zur Schöpfungs-* merke, hg. vom Joseph Haydn-Institut ung von Georg Feder, Reihe XXIII, Band 4, hen-Duisburg 1969, S. 15.
- ⁶ nach H.C. Robbins Landon, *Haydn-Chronicle and The late years 1801–1809*, London 1977 (beson- schnitt: *Missa in B flat major* S.199–212), S. 201.
- ⁷ ecker-Glauch, *Vorwort* a.a.O., S. VII.
- ⁸ i. Becker-Glauch, *Vorwort* a.a.O., S. VII.
- ⁹ gedrukt als Anhang zum Band Schöpfungsmesse in der Ge- samt Ausgabe a.a.O.
- ¹⁰ Nach I. Becker-Glauch, *Vorwort* a.a.O., S. VIII und dieselbe, *Kritischer Bericht* a.a.O., S. 8–9.
- ¹¹ Vgl. Wilhelm Virneisel, *Joseph Haydns Messe B-Dur „Schöpfungsmesse“*, in: Joseph Haydn. Messe B-Dur („Schöpfungsmesse“). Faksimile nach der im Eigentum der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Urschrift. Veröffentlichung des Joseph Haydn-Instituts Köln, München-Duisburg 1957, o.S.
- ¹² Peter Rummenböller, *Einführung in die Musiksoziologie*, in: Taschenbücher zur Musikwissenschaft Bd. 31, Wilhelmshaven 1978 (besonders der Artikel: *Haydns Weg zum bürgerlichen Realismus*, S. 179–185), S. 183, wertet einen Teil dieser Merkmale als „jenen allgemeinverbindlichen demokratischen Charakter“, unter dem bei Haydn des bürgerlichen Zeitalter
- ¹³ Vgl. sch XII: 6), er- 2, S. 3.
- ¹⁴ Vgl. 43–46.
- ¹⁵ Vgl.
- ¹⁶ Vol sch me: Kir lyti- zungs-

Missa in B

Schöpfungsmesse · Hob. XXII:13

Kyrie

Joseph Haydn
1732–1809

Kyrie I

Adagio

Oboi (Ob.)
Clarinetti (Cl.)
Fagotti (Fag.)
Corni (Cor.)
Clarini (Tr.)
Timpani (Timp.)
Violini (Vni.)
Viola (Va.)
Bassi (Bs.)
Organo (Org.)

Auffü. Duration: ca. 45 min.

© 1984 t us-Verlag, Stuttgart – CV 40.611/03

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

Klavierauszug.
Volker Blumenthaler

15 17 Tutti *f*

Solo Ky - ri - e - lei - - - son. Tutti *f* Ky - ri - e - e -

Tutti *f* Ky - ri - e - e -

Tutti *f* Ky - ri - e - e -

15 Cl. 17 Ob. Ob., Cl., Fag. Cor., Tr. Tutti

p Va. *f*

Org. (tasto solo)

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

lei - - - son, e lei - - -

lei - - - son, e - - -

lei - - - son, e lei - son,

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

20 22 *p*

24 26

son, e - lei - - - son.

son, e - lei - - - son.

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

son, e - lei - - - son.

24 26

Cl. VI. II Va.

Vni Va.

A *p*

Kyrie II

29 *Allegro moderato* 31

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

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

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

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

Allegro moderato

29 Tutti 31 Tutti

Cl. Vni Tutti Cl. Vni, Va.

fz

34 36

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

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

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

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

Cl., Fag., Cor.
Tr., Vni, Va.

Ob., Vni

34 36

fz

Va

Bs.

38

Ky -

lei - - - son,

e - lei - - son,

e - lei - - son,

ri - e e - lei - - son,

38 40

41 Ky - rie e - lei - - - - son, e - lei - - - -

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

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

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

Tutti Ob. Vni Tutti

fz *fz* *fz* Va.

Ped. ✱

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

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

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

son, .1 - e e - lei - - - -

(Tutti)

46 49 *fz* Fag. Va. Vc. Bs.

51 53

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

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

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

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

51 Vni 3 3 3 53 Tutti Vni 6 Tutti Archi, Fag.

55 57

e e - lei - son, Ky -

e e - lei - son, Ky -

e e - lei - son

e e - lei - son

ri - e e - lei - - -

55 57

Fag., Va. Bs.

59 61

son.

son.

son.

son.

59 61

Archi

Vni 3

Ob.

Fg.

63 66

Chri- - ste e - lei - - -

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

Chri- - ste e - lei - son.

Chri - - ste e - - son.

Chri - - ste e - - son.

63 66

Tutti

Ped.

Vni Va.

- ste e - lei - - son, e -

69 lei - son, 72 *Tutti* Chri - ste e - lei - son,
Chri - ste e - lei - son,
Chri - ste e - lei - son,
Chri - ste e - lei - son,

69 72

74 lei - son, 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.

74 77 *fz*

79 Solo 82

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

Solo

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

Solo

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

79 *fz* *p* 82 VI.II Va.

84

Chri - - ste e - lei -

lei - - - son,

lei - - - son,

Solo

Chri - - ste e - lei - son,

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

84 87

Kyrie III

89 92 Tutti f

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

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

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

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

89 Cl. Vni 92 Tutti

94

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

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

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

e - - lei Ky - ri - e e - - lei - - - - -

94 Cl. Vni Ob., Cl. Vni, Va. 97 VI. I

fz fz

Fag. Bs.

99 101

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

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

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

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

Ob., Cl.
Cor., Vni., Va.

99 101

Fag., Bs.

103

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

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

e - lei - son, e - lei -

son, e - lei -

103 Ob., Vni

106

108 110

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

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

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

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

108 110 Cl. *fz*

fz

112

- - - son, e - - - lei -

lei - - - - -

son, e - lei - - son,

son, e - lei -

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

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

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

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

112 Tutti *ff* 115 Vni

126 Ky - ri - e e - lei - son, 128 Ky - ri - e e -

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

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

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

Tutti 126 128

129 lei - son, Ky - ri - e -

lei - son, Ky - lei -

lei - son, e - lei - son,

lei - son, e - lei -

129 131

unisono

132 134

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

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

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

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

132 134

136

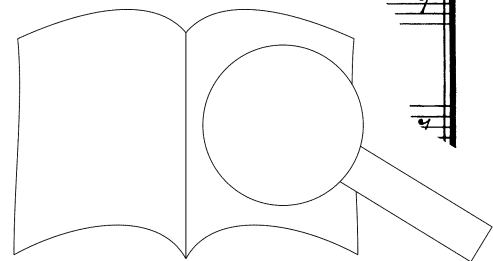
son, e - lei - son, e

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

son, e - lei - son.

son, e - lei - son.

136 138



Gloria

Gloria in excelsis Deo

Allegro

Allegro

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Allegro

Ob., Cl.
Tr.

Archi

Cor., Tr.
Fag., Timp.

Org.

Allegro

Carus-Verlag

The image displays a page from a musical score, likely for a vocal ensemble or choir, with instrumental accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Latin, and the music is a setting of the Gloria. The vocal parts are written in treble and bass staves, with lyrics underneath. The instrumental parts include a string section (violin, viola, cello, double bass) and woodwinds (oboe, clarinet). The score is marked with a large '6' in the top left corner, indicating the first system. The lyrics are: 'De - o, in ex - cel - sis De - o, Glo - ri - a'. The instrumental parts are written in G major and 4/4 time. The string parts are written in G major and 4/4 time. The woodwind parts are written in G major and 4/4 time. The score is marked with a large '6' in the top left corner, indicating the first system. The lyrics are: 'De - o, in ex - cel - sis De - o, Glo - ri - a'. The instrumental parts are written in G major and 4/4 time. The string parts are written in G major and 4/4 time. The woodwind parts are written in G major and 4/4 time. The score is marked with a large '6' in the top left corner, indicating the first system. The lyrics are: 'De - o, in ex - cel - sis De - o, Glo - ri - a'.

13 16

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

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

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

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

13 16

Ped. *

Archi

19 22

25

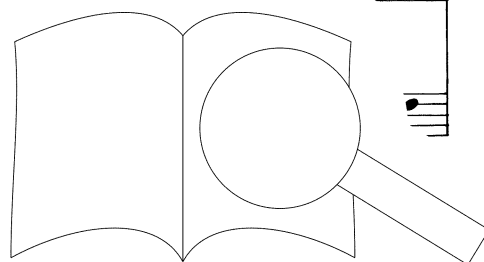
Bo - nae, bo - nae

Bo - nae

Bo - nae, bo - nae

pax ho - mi - ni - bus,

25 28



32 vo - lun - ta - - tis, 35 bo - nae,
 vo - lun - ta - - tis, bo - nae,
 vo - lun - ta - - tis, bo - nae,
 et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

32 Cl. I Solo 35 VI. I
 (p)
 Vc. e Bs.

39 42
 bo - nae vo - lun - ta - - tis, - nae vo - lun - ta - - tis,
 bo - nae vo - lun ta - bo - nae vo - lun - ta - - tis,
 bo - nae vo - nae, bo - nae vo - lun - ta - - tis, -
 bo - nae - vo - lun -

39 42 Cl. I VLI
 Ped. * Ped

46 49

bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae, bo - nae vo - lun -

bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun -

bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun -

ta - tis, bo - nae vo - lun -

46 49 *fz*

Archi

Ped.

53 56 59

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

ta - tis. Lau- de - di - ci-mus te,

ta - tis. te, be-ne - di - ci-mus te,

ta - tis. mus te, be-ne - di - ci-mus te,

53 56 *Tutti* 59 *Vni*

Fag.

mp.

61 64

p

a - - - do - ra - mus te, a - - - do -

p

a - - - do - ra - mus te, a - - - do -

p

a - - - do - ra - mus te, a - do -

p

a - - - do - ra - mus te, a - - - do -

61 64

Archi

(*p*)

(senza Org.)

68 71

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

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

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

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

68 71

Ob., Cl.

Vni

f

Fag., Va., Bs

Cl., Vni

75 78

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

82 85

te, glo-ri-fi-ca
te, glo-ri-fi-ca
te, glo-ri-
te,

82 Ob., Vn.
85

r., Cor., Fag.
Va., Bs., Timp.
Fag., Va., Bs.