

Johann Michael

HAYDN

Missa Sancti Nicolai Tolentini

MH 109

per Soli SS, Coro S
2 Clarini in C, 2 Violini e Basso continuo

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Armin Kircher

Johann Michael Haydn · Ausgewählte Werke
Urtext

Partitur / Full score



Carus 54.109

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
Kyrie	
1. Kyrie eleison (Solo S, Coro S)	9
Gloria	
2. Et in terra pax (Soli SS, Coro)	16
3. Qui tollis (Solo S, Coro)	24
4. Quoniam (Soli SS, Coro)	26
5. Cum Sancto Spiritu (Coro)	32
Credo	
6. Patrem omnipotentem (Soli SS, Coro)	37
7. Et incarnatus est (Soli SS, Coro)	41
8. Et resurrexit (Soli SS, Coro)	45
Sanctus	
9. Sanctus (Coro)	55
Benedictus	
10. Benedictus (Solo S, Coro)	58
Agnus Dei	
11. Agnus Dei (Soli SS)	64
12. Dona nobis pacem (Soli SS, Coro)	68
Kritischer Bericht	76

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 54.109), Klavierauszug (Carus 54.109/03),
Chorpartitur (Carus 54.109/05), 2 Harmoniestimmen
(Carus 54.109/09), Violino I (Carus 54.109/11),
Violino II (Carus 54.109/12), Bassi (Carus 54.109/13),
Organo (Carus 54.109/49).



Vorwort

„Welche Kunst in seinen Kirchenmusiken herrsche, kann man daraus abnehmen, daß sein Bruder und Mozart ihm die Meisterschaft in dieser Gattung zuerkannten“, schrieb Ernst Ludwig Gerber in seinem *Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler*.¹ Von seinen Zeitgenossen wurde Johann Michael Haydn als „der“ Komponist geistlicher Musik geschätzt. Die Kirchenmusik habe er aber nach eigenem Bekunden „ganz gegen seinen Geschmack ... zu seinem Genre“ gemacht, wie Sigismund Ritter von Neukomm dem Verleger Kühnel in Leipzig berichtete.² Über dreißig Messen schuf der „Salzburger“ Haydn, überwiegend als Auftragswerke für verschiedene Anlässe. Die *Trinitatis-Messe* (MH 1) aus dem Jahr 1754 (vermutlich für die Weihe der Kathedrale in Temesvar) ist sein erstes überliefertes Werk; am Ende seines Schaffens steht das unvollendet gebliebene *Requiem in B* (MH 838).

Stilistisch schlug Haydn in seinem 43-jährigen Wirken in Salzburg die Brücke von der Frühklassik zum musikalischen Biedermeier. Das Wissen um die liturgische Funktion und die musikalische Ausdeutung der geistlichen Texte zeichnet Haydns Kirchenmusik aus. Sein kirchenmusikalischer Stil wird in der *Biographischen Skizze* in romantisch idealisierender Weise dargestellt: „Bey seinem gewissenhaften Streben, den Geist des Stoffes in der Musik in verklärter Form wieder zu gebären, gelang es ihm immer, aus dem Wenigen viel, und aus dem Vielen Alles zu machen, immer und überall die Herzen zu Gott zu erheben, heilige Gefühle zu erregen, und selbst das unheilige rohere Herz in religiöse Andacht aufzuschmelzen.“³ Eine gekonnte Verbindung von liedhafter Melodik und kontrapunktischer Arbeit, eingebettet in die Satztechnik und Harmonik der Zeit, zeichnet Haydns geistliche Werke, die im Zentrum seines Schaffens stehen, aus.

Mit Anstellungsdekret vom 14. August 1763 wurde Haydn in Salzburg als „Hofmusicus und Concertmeister“ in den Dienst genommen. In den ersten Salzburger Jahren stand für ihn die Komposition von Instrumentalmusik im Vordergrund. Als erstes größeres kirchenmusikalisches Werk entstand im Jahr 1768 die *Missa Sancti Nicolai Tolentini* (MH 109). Das Titelblatt gibt den Verwendungszweck an: „in usum R: R: P: P: Augustinianorum“, also für den Gebrauch der Patres im Augustiner-Kloster, das in der ehemaligen Salzburger Vorstadt lag. Die Pfarrkirche „zu Unserer Lieben Frau zu Mülln“, neben der sich das ehemalige Klostergebäude befindet, wurde den Augustiner-Eremiten als Klosterkirche übergeben. Zuvor war hier ein Kollegiatstift der Augustiner-Chorherren angesiedelt, das aber schon vor 1605 verwaiste. Die Augustiner-Eremiten wirkten dort von 1605 bis 1818 und gründeten 1621 eine bis heute bestehende Bier-Brauerei, die auch von Johann Michael Haydn gern aufgesucht wurde.

Obwohl Haydns Verbindung zu den Augustiner-Eremiten in Mülln für die Jahre nach 1780 in mehrfacher Weise dokumentiert ist (belegt sind u.a. die Freundschaft mit P. Alois Sandbichler, der Haydn für die Komposition seines Gradual-Zyklus die biblischen Texte übersetzt und erläutert

hat, Haydns Spaziergänge über den Mönchsberg und Schüler Haydns aus den Reihen der Augustiner Mönche), gibt es für die frühen Jahre keine konkreten Nachweise. Für die Überlieferung, Haydn habe zu Beginn seiner Salzburger Anstellung in der Nähe des Müllner Klosters gewohnt, kann kein verlässlicher Nachweis gefunden werden.

Die Entstehung von Michael Haydns *Nicolai-Messe* (MH 109) liegt im Dunkeln, ein Auftrag seitens der Augustiner Eremiten ist ebenso möglich wie ein Geschenk Haydns an die Klostergemeinschaft. Auffallend ist die eigentümliche Besetzung, die nicht nur im Schaffen Haydns eine Besonderheit darstellt, sondern für das kirchenmusikalische Repertoire Salzburgs als einzigartig zu bewerten ist. Ein einstimmiger Oberchor steht zwei Solo-Sopranstimmen gegenüber, begleitet von Streichern, Trompeten und Orgel.

Leider fehlen Hinweise für die kirchenmusikalische Praxis in der Klosterkirche der Augustiner-Eremiten. Mit Sicherheit kann die Pflege des Gregorianischen Chorals angenommen werden. Ob die Augustiner in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für die mehrstimmige Musizierpraxis eigene Sängerknaben unterhielten, ist nicht bekannt. Da dem Kloster keine schulische Ausbildungsstätte angeschlossen war, ist dies eher unwahrscheinlich. Weiter können vom Kloster bedienstete Instrumentalisten ausgeschlossen werden, denn das entspricht nicht der Tradition eines Bettel-Ordens. Möglicherweise wurden für besondere Anlässe, wie auch in anderen Salzburger Kirchen, die Hofmusik mit den Kapellknaben oder die St. Petrische Stiftsmusik mit ihren Sängerknaben eingeladen – vor allem dann, wenn der Erzbischof oder der Abt von St. Peter anwesend war oder selbst celebrierte.

Da nur im Dom ein strenges Verbot für Frauenstimmen bestand, wäre eine Ausführung durch zwei Sopranistinnen möglich gewesen. Dafür spricht die virtuose Behandlung der solistischen Teile, denen gegenüber die chorischen Abschnitte einfacher gestaltet sind. Für eine Mitwirkung käme die Hofsängerin Maria Magdalena Lipp (1747–1827) in Frage, jene Tochter des Hof- und Domorganisten Franz Ignaz Lipp, die Haydn am 17. August 1769 heiratete.

Wie auch die *Nicolai-Messe* seines älteren Bruders Joseph, ist Michael Haydns Messe dem Hl. Nikolaus von Tolentino gewidmet, einem Mitglied der Ordensfamilie der Augustiner-Eremiten. Der Heilige wurde 1245 in der Mark Ancona in Mittelitalien geboren und trat in jungen Jahren dem Or-

¹ Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812–1814, S. 137.

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

³ Joseph Otter, Georg Schinn und P. Werigand Rettensteiner, *Biographische Skizze von Michael Haydn*, Salzburg 1808, S. 48. Reprint Stuttgart 2006 (Carus 24.410).

den der Augustiner bei, wo er als Prediger, Beichtvater und Krankenseelsorger tätig war. Die letzten dreißig Jahre seines Lebens wirkte er in Tolentino, wo er am 10. September 1305 verstarb. Nikolaus lebte streng asketisch und zeichnete sich durch großen Gebetseifer sowie selbstlose Liebe zu den Armen und Kranken aus. Der Überlieferung nach sind auf sein Gebet hin Wunderheilungen geschehen; in den ersten zwei Jahrzehnten nach seinem Tod wurden mehr als 300 außerordentliche Geschehnisse amtlich anerkannt. 1446 erfolgte die Eintragung in den Heiligenkalender der katholischen Kirche. Sein Gedenktag wird an seinem Sterbetag, dem 10. September begangen. Nikolaus von Tolentino gehörte zwischen dem 16. und dem 18. Jh. zu den meistverehrten Heiligen in Europa. Er wurde zum „Nothelfer“ bei ansteckenden Krankheiten und Feuersbrunst. Städte wie Venedig und Genua, aber auch ganze Länder wie das damalige Bayern erwählten ihn zum Schutzpatron.

In ihrer Gesamtlänge von 837 Takten entspricht Michael Haydns *Nicolai-Messe* dem Typus der *Missa solemnis*. Zur Zeit ihrer Entstehung gab es noch nicht die Forderung nach prägnanter Kürze in der Vertonung des Messtextes, wie sie von Erzbischof Hieronymus Colloredo ausgesprochen wurde und die Wolfgang Amadeus Mozart bei seinen *Missa-brevi*-Kompositionen entscheidend beeinflusst hat.

Die formale Anlage ist dem barocken Vorbild verpflichtet. Das zweiteilige *Kyrie* beginnt mit einer 3-taktigen Adagio-Einleitung. Im Kontrast dazu steht der bewegte Hauptteil. Die mehrteilige Gliederung im *Gloria* entspricht dem liturgischen Text, wobei der kontrapunktisch gearbeitete Schlussteil durch kurze Zwischenspiele der beiden Violinen aufgelockert wird. Die Dreiteiligkeit im *Credo* entspricht ebenso der Vertonungstradition wie das aus dem *Sanctus* übernommene *Hosanna* am Ende des solistischen *Benedictus*. Zweiteilig ist ebenso das *Agnus Dei* konzipiert, wobei der tänzerische 3/8-Takt im *Dona nobis* auch in den frühen Messen W. A. Mozarts anzutreffen ist.

Eine besondere Vorliebe zeigt Haydn bei seinen kirchenmusikalischen Werken in der Verarbeitung von Themenzitaten aus dem Gregorianischen Choral, so auch in der *Nicolai-Messe*. Bei den Textabschnitten „Et resurrexit“ und „Et exspecto“ im *Credo* der Messe erklingt der V. Psalmton.

Die Gestaltung der Streicherstimmen durch diffizile Begleitfiguren weist die für J. Michael Haydn typischen Merkmale auf: Akkordbrechungen und Tonrepetitionen dominieren neben Triolenbewegungen und Skalenfiguren den musikalischen Satz. Der festliche Klang der Naturtrompeten wird in barocker Manier eingesetzt, die Hinzunahme einer Pauke, die im Zusammenklang mit der 2. Trompete auf der I. und der V. Kadenzstufe gespielt wird, entspricht der damaligen Aufführungspraxis.

Drei Jahre nach der Komposition erstellte Haydn mit Datierung vom 14. Oktober 1771 für die Salzburger Domkirche eine erweiterte und verlängerte Fassung seiner *Nicolai-Messe* für vierstimmig gemischten Chor, vier Vokalsolisten, Streicher, Trompeten, Pauken und Orgel (MH 154).⁴ Ein

weiteres authentisches Aufführungsmaterial der „*Missa solemnis*“ mit eigenhändigen Korrekturen Haydns aus dem Jahre 1778 befindet sich im Stift St. Peter.⁵

Erwähnenswert ist die weite Verbreitung der Messe. Erhalten ist u. a. eine Bearbeitung aus der franziskanischen Musiziertradition, die Pater Gaudentius Dettelbach, Organist der Franziskanerkirche in Eisenstadt, im Jahr 1806 vorgenommen hat. Die spärliche Besetzung der Messe kam dem Bearbeiter entgegen: die Vokalstimmen und die Orgelstimme wurden weitgehend identisch übernommen, das sog. Kirchentrio wurde auf die Orgel reduziert, angepasst und in Particellform notiert, die Trompeten konnten wegfallen, größere Eingriffe in die Struktur der Komposition waren nicht notwendig.

Außer im *Credo* nimmt Haydn in keinem Satz eine konkrete Zuweisung der einstimmigen Solostellen an Sopran I und Sopran II vor. Eine differenzierte Aufteilung dieser Soli ist für die Aufführungspraxis jedoch möglich, wenngleich in der Edition auf Grund der Quellenlage darauf verzichtet wurde.

Die vorliegende Ausgabe basiert auf Haydns autographe Partitur in der originalen Fassung für gleiche Stimmen von 1768. Herausgeber und Verlag danken der Országos Széchényi Könyvtár (Nationalbibliothek Széchényi) für die freundlich erteilte Editionsgenehmigung.

Salzburg, Februar 2009

Armin Kircher

⁴ Partiturautograph: München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung, Signatur: *Mus. Ms. 4161*. Aufführungsmaterial: Salzburg, Dommusikarchiv (Konsistorialarchiv), Signatur: A. 438.

⁵ Salzburg, Benediktiner-Erzabtei St. Peter, Musikarchiv, Signatur: *Hay 355.1*.

Foreword

“One can deduce what consummate art reigned in his church music by the mastery that his brother and Mozart accorded him in this genre” wrote Ernst Ludwig Gerber in his *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*.¹ His contemporaries regarded Johann Michael Haydn as the composer of sacred music. He himself stated that he made “sacred music into his own genre ... against his own taste,” as Sigismund Ritter von Neukomm reported to the publisher Kühnel in Leipzig.² The “Salzburg” Haydn composed over thirty masses, most of them commissioned for different occasions. The *Trinitatis-Messe* (Mass for Trinity Sunday, MH 1) composed in 1754, presumably for the consecration of the cathedral in Temesvar, is his first surviving composition and the unfinished Requiem in B flat major (MH 838) came at the end of his creative career.

During his 43 year career in Salzburg, Haydn stylistically formed a bridge from the early classical style to the musical Biedermeier. His church music is distinguished by his knowledge of the liturgical function and the musical interpretation of the sacred texts. His church music style is thus romantically idealized in the *Biographical Sketches*: “With his conscientious striving to repeatedly give birth, in a transfigured fashion, to the spirit of the material in his music, to make abundance from little and everything from abundance, always and everywhere to raise up the hearts to God, to arouse holy feeling and to cause even the most profane and rawest of hearts to melt with religious devotion.”³ A skillful combination of songlike melody and contrapuntal writing, embedded in the composition techniques and harmonic style of the time, are the hallmarks of Haydn’s sacred compositions, which are the heart of his *oeuvre*.

With the appointive decree of 14 August 1763, Haydn assumed his duties in Salzburg as “court musician and concertmaster.” The composition of instrumental music was more important for him during the first years of his appointment. The *Missa Sancti Nicolai Tolentini* (MH 109), composed in 1768, was his first large-scale sacred composition. The title page tells us for what purpose it was composed: “in usum R: R: P: P: Augustinianorum,” viz. for the use of the fathers in the Augustinian monastery that lay in the former outskirts of Salzburg. The parish church “zu Unserer Lieben Frau zu Mülln,” which is next to the former monastery, was given to the Augustinian Friars (or Hermits as they were previously known) to serve as their monastery church. Previously it had been a collegiate church of the Augustinian Canons, but had been abandoned before 1605. The Augustinian Friars had been active there from 1605 until 1818 and founded in 1621 a still extant beer brewery that Johann Michael Haydn also gladly visited.

Although Haydn’s connection to the Augustinian Friars in Mülln after 1780 is well documented (his friendship with Father Alois Sandbichler, who translated and commented on the biblical texts that Haydn used in his Gradual cycle, his walks on the Mönchsberg, as well as the Augustinian monks who were his pupils are all accounted for), but there

is no concrete evidence for it in the early years. There is also no reliable evidence, as has been previously suggested, that Haydn lived in the vicinity of the Mülln monastery at the beginning of his service in Salzburg.

The origins of Michael Haydn’s *Nicolai Mass* (MH 109) are unclear and it seems that it could just as well have been a commission by the Augustinian Friars as a present from Haydn to the cloistral community. What makes the work conspicuous is its peculiar instrumentation – a unison choir of upper voices is contrasted with two solo sopranos and all are accompanied by strings, trumpets and organ – that makes this an anomaly in Haydn’s *oeuvre* and a singular work in all of Salzburg’s church music.

Unfortunately there are no indications concerning the church music practices in the Augustinian Friars’ monastery church. We can assume with certainty that Gregorian chant was cultivated. It is not known whether the Augustinians maintained a number of choirboys in the second half of the eighteenth century so that so that music for several voices could be sung. This is most unlikely, since the monastery did not have a school. Furthermore, other musicians (instrumentalists) in the service of the church can be ruled out, since this did not belong to the tradition of a mendicant order. It is possible that on special occasions, as in other Salzburg churches, the court musicians including the chapel choir boys or the musicians of St. Peter’s Abbey with their choir boys were invited, especially when the archbishop or the abbot of St. Peter was present or celebrated the Mass himself.

Since the strict ban on female voices was only valid for the cathedral, a performance by two female sopranos would have been possible. The contrast between the virtuosic treatment of the solo sections and the simpler treatment of the choral sections is further evidence thereof. One singer who would have come into consideration was the court singer Maria Magdalena Lipp (1747–1827), whom Haydn married on 17 August 1769. She was the daughter of the court and cathedral organist Franz Ignaz Lipp.

Like the *Missa Sancti Nicolai* by his older brother Joseph, Michael Haydn’s mass is dedicated to Saint Nicholas of Tolentino, who was a member of the The Order of the Hermit Friars of Saint Augustine. The saint was born in 1245 in the Ancona march in central Italy and became a member of the order at an early age, where he was active as a preach-

¹ Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812–1814, p. 137.

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

³ Joseph Otter, Georg Schinn and P. Werigand Rettensteiner, *Biographische Skizze von Michael Haydn*, Salzburg 1808, p. 48. Reprint Stuttgart 2006 (Carus 24.410).

er, confessor and minister to the sick. He was active in Tolentino for the last thirty years of his life and he died there on September 10, 1305. Nicholas led a strictly ascetic life and was known for his fervent praying and his selfless love for the poor and the sick. It is said that his prayers caused miraculous healing and in the first two decades after his death, more than 300 extraordinary incidents were officially accepted. In 1446 he was registered in the Roman Catholic calendar of saints and his feast day is celebrated on September 10, the day of his death. From the 16th to the 18th centuries Nicholas of Tolentino was one of the most revered saints in Europe. He was accounted a "helper in time of need" for infectious diseases and firestorms. Not only the cities of Venice and Genoa elected him as their patron saint, but entire countries, including the then Bavaria, did so as well.

Michael Haydn's *Nicolai Mass*, with its total length of 837 measures, corresponds to the *missa solemnis* type. At the time of its composition, there was not yet any stipulation that the mass texts be set with concise brevity, which Archbishop Hieronymus Colloredo later decreed, thereby decisively influencing Wolfgang Amadeus Mozart and his *missa brevis* compositions.

The formal construction follows the baroque example: the two part *Kyrie* starts with a three measure *adagio* introduction which is contrasted with the faster main body of the movement. The *Gloria* consists of a number of sections corresponding to the liturgical text with the contrapuntal ending being interspersed with short interludes played by both the violins. The three-part *Credo* also adheres to the traditional manner of setting as does the *Hosanna* (taken over from the *Sanctus*) at the end of the *Benedictus*, scored for solo voices. The *Agnus Dei* is also bipartite and the dance-like *Dona nobis* in 3/8 meter can also be found in the W. A. Mozart's early masses.

Haydn had a special predilection for including quotations from Gregorian chorales in his church music compositions and the *Nicolai Mass* is no exception. In the *Credo*, in the passages "Et resurrexit" and "Et exspecto" he uses the fifth psalm tone.

The string parts with their difficult accompanying figures demonstrate the following characteristics that are typical for J. Michael Haydn: Broken chords and tone repetitions dominate the musical texture, with triplet motion and scale figures playing a subordinate role. The festive sound of the natural trumpet is used in the baroque manner and the inclusion of timpani playing the tonic and dominant together with the second trumpet is also in accordance with the performance practice of that time.

Three years after its composition, Haydn prepared a revised and extended version of his *Nicolai Mass* (dated October 14, 1771) for four-part mixed choir, four solo vocalists, strings, trumpets, timpani and organ (MH 154).⁴ A further set of authentic performance parts of this "missa solemnis" (including Haydn's own corrections dating from 1778) is to be found in Saint Peter's Abbey.⁵

The wide distribution of the mass is also worthy of mention. Surviving, among others, is an arrangement by Father Gaudentius Dettelbach, the organist of the Franciscan church in Eisenstadt. It was completed in 1806 in the music tradition of the Franciscans. The sparse instrumentation of the mass would have accommodated the arranger – the vocal parts and organ part were left almost identical, the so-called *Kirchentrio* (i. e., two similar upper voices and a basso continuo) was reduced for the organ, adapted and notated in short score. The trumpets could be done without and larger interventions in the structure of the composition were not necessary.

In no movement apart from the *Credo* does Haydn give any concrete indications as to which of the two sopranos should sing the solo sections. A differentiated distribution of these solos could be made for practical performance purposes, although this edition refrains from doing so in accordance with the source material.

The present edition is based upon Haydn's autograph score in the original version for equal voices of 1768. The editor and publishers would like to thank the Országos Széchényi Könyvtár (National Library Széchényi) for their kind permission to publish.

Salzburg, February 2009
Translation: David Kosviner

Armin Kircher

⁴ Original handwritten score preserved at Munich, Bavarian State Library, Music Department, shelf mark: *Mus. Ms. 4161*; performance parts preserved at Salzburg, Cathedral Music Archive (Konsistorialarchiv), shelf mark: A. 438.

⁵ Salzburg, Benedictine Archabbey St. Peter, Music Archive, shelf mark: *Hay 355.1*.

Avant-propos

« On peut mesurer l'art de ses musiques d'église au fait que son frère et Mozart lui reconnurent la perfection dans ce genre », écrit Ernst Ludwig Gerber dans son *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*.¹ Ses contemporains considéraient Johann Michael Haydn comme « le » compositeur de musique sacrée. Selon ses propres dires, il avait fait de la musique d'église « son genre tout à fait contre son goût », comme le rapporte Sigismund chevalier von Neukomm à l'éditeur Kühnel de Leipzig.² Le Haydn de « Salzbourg » composa plus de trente messes, en majorité des commandes pour des occasions diverses. La *Trinitatis-Messe* (MH 1) de l'an 1754 (sans doute pour la bénédiction de la cathédrale de Temesvar) est sa première pièce conservée ; le *Requiem en si bémol* (MH 838) inachevé vient conclure son œuvre créatrice.

Sur le plan stylistique, Haydn fait le lien des débuts du classicisme à l'époque musicale « Biedermeier » au cours de ses 43 ans d'exercice à Salzbourg. La connaissance de la fonction liturgique et l'interprétation musicale des textes sacrés distinguent la musique d'église de Haydn. Son style sacré est décrit de manière romantique idéalisante dans la *Biographische Skizze* : « Dans son aspiration consciencieuse à faire renaître l'esprit du sujet en musique sous une forme transcendée, il parvint toujours à faire beaucoup à partir de peu, et à tout faire à partir de beaucoup, élevant toujours et partout les cœurs vers Dieu, éveillant des sentiments saints, et parvenant à faire fondre même le cœur le plus réticent en un recueillement religieux. »³ Une alliance savante de lyrisme mélodique et de travail contrapuntique, logée dans la technique de composition et d'harmonie de l'époque, fait toute la particularité des pièces sacrées de Haydn, au centre de sa création.

Par le décret d'emploi du 14 août 1763, Haydn prend ses fonctions à Salzbourg à titre de « musicien de cour et chef de pupitre ». Les premières années, il compose en priorité de la musique instrumentale. Sa première œuvre importante de musique d'église est en 1768 la *Missa Sancti Nicolai Tolentini* (MH 109). La couverture indique la destination : « in usum R: R: P: P: Augustinianorum », donc à l'usage des pères du couvent des Augustins qui se trouvait dans les anciens faubourgs de Salzbourg. L'église paroissiale « zu Unserer Lieben Frau zu Mülln », à côté de laquelle se trouvent les anciens bâtiments du couvent, fut donnée aux Augustins ermites comme église du couvent. Auparavant existait ici un couvent collégial des Augustins choristes qui avait cependant été abandonné dès avant 1605. Les Augustins ermites y vécurent de 1605 à 1818, et fondèrent en 1621 une brasserie de bière qui existe aujourd'hui encore et que Johann Michael Haydn aimait lui aussi à fréquenter.

Bien que la relation de Haydn aux Augustins ermites de Mülln soit souvent documentée pour les années après 1780 (sont attestés e. a. son amitié avec le P. Alois Sandbichler, qui traduisit et expliqua les textes bibliques pour

Haydn lors de la composition de son cycle de graduel, les promenades de Haydn sur le « Mönchsberg » et des élèves de Haydn des rangs des moines augustins), on ne possède aucune preuve tangible pour les premières années. Il n'existe aucune source fiable attestant que Haydn habitait à proximité du couvent de Mülln au début de son activité à Salzbourg.

La genèse de la *Nicolai-Messe* (MH 109) de Michael Haydn est malconnue, une commande de la part des Augustins ermites étant tout aussi probable qu'un don de Haydn à la communauté monacale. On remarque la distribution singulière qui est non seulement une particularité dans la création de Haydn, mais que l'on peut considérer aussi comme unique dans le répertoire de musique sacrée de Salzbourg. Un chœur de dessus à l'unisson fait face à deux voix de soprano solistes, avec un accompagnement de cordes, trompettes et orgue.

On manque malheureusement des renseignements sur la pratique de musique sacrée dans l'église du couvent des Augustins ermites. Il est sûr qu'on y pratiquait le choral grégorien. On ignore si les Augustins dans la seconde moitié du 18^{ème} siècle possédaient leurs propres enfants de chœur pour la pratique musicale à plusieurs voix. Comme le couvent n'était lié à aucune institution d'enseignement scolaire, cela semble plutôt improbable. On peut également exclure des instrumentistes au service du couvent, car cela ne correspond pas à la tradition d'un ordre mendiant. Peut-être pour des occasions spéciales, la musique de cour avec les enfants de chœur de la chapelle, ou encore la musique du couvent Saint-Pierre avec ses enfants de chœur furent-elles invitées – notamment lorsque l'archevêque ou l'abbé de Saint-Pierre étaient présents ou officiaient eux-mêmes.

Comme seule la pratique musicale à la cathédrale interdisait strictement les voix de femmes, une exécution par deux sopranos femmes est envisageable. Le traitement virtuose des parties solistes, face auxquelles les passages choristes sont d'un agencement beaucoup plus simple, va en ce sens. La cantatrice de cour Maria Magdalena Lipp (1747–1827) pourrait avoir été l'une des interprètes, fille de l'organiste de la cour et de la cathédrale Franz Ignaz Lipp, et que Haydn épousa le 17 août 1769.

Tout comme la *Nicolai-Messe* de son frère aîné Joseph, la Messe de Michael Haydn est consacrée à saint Nicolas de Tolentino, un membre de la famille de l'ordre des

¹ Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig, 1812–1814, p. 137.

² Sigismund Neukomm, lettre du 14 janvier 1809 à l'éditeur Ambrosius Kühnel, cité d'après : Rudolf Angermüller, *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, Munich et Salzbourg, 1977 (= *Musikwissenschaftliche Schriften*, Vol. 4), p. 24.

³ Joseph Otter, Georg Schinn et P. Werigand Rettensteiner, *Biographische Skizze von Michael Haydn*, Salzbourg, 1808, p. 48. Réimpression Stuttgart, 2006 (Carus 24.410).

Augustins ermites. Le saint naquit en 1245 dans les marches d'Ancone au centre de l'Italie et entra dans sa jeunesse dans l'ordre des Augustins, où il œuvra comme prédicateur, confesseur et prêtre auprès des malades. Il vécut les trente dernières années de sa vie à Tolentino, où il mourut le 10 septembre 1305. Nicolas mena une vie rigoureusement ascétique, se distinguant par son grand zèle à la prière et son dévouement absolu aux pauvres et aux malades. Selon les sources, des guérisons miraculeuses ont eu lieu à sa prière ; dans les deux premières décennies après sa mort, plus de 300 faits extraordinaires furent reconnus officiellement. En 1446 suivit son inscription au calendrier des saints de l'église catholique. Sa fête est célébrée le jour de sa mort, le 10 septembre. Du 16^{ème} au 18^{ème} siècle, Nicolas comptait parmi les saints les plus vénérés en Europe. Il était le « sauveur » en cas de maladies infectieuses et de grands incendies. Des villes comme Venise et Gênes, mais aussi des pays entiers comme l'ancienne Bavière firent de lui leur saint patron.

Dans sa longueur totale de 837 mesures, la *Nicolai-Messe* de Michael Haydn correspond au type de la *Missa solemnis*. Au moment de sa composition, on ne revendiquait pas encore une brièveté marquante dans la composition du texte de la messe, telle qu'elle fut édictée par l'archevêque Hieronymus Colloredo et qui Wolfgang Amadeus Mozart a influencé de manière décisive dans ses compositions de *Missa brevis*.

La structure formelle obéit au modèle baroque. Le *Kyrie* en deux parties s'ouvre sur une introduction adagio de 3 mesures. La partie principale animée y fait contraste. La structure en plusieurs parties dans le *Gloria* correspond au texte liturgique, la partie de conclusion contrapuntique étant allégée par de brefs interludes des deux violons. La forme tripartite du *Credo* correspond autant à la tradition de composition que le *Hosanna* repris du *Sanctus* à la fin du *Benedictus* soliste. L'*Agnus Dei* est lui aussi conçu en deux parties, la mesure dansante à 3/8 du *Dona nobis* se retrouvant elle aussi dans les premières messes de W. A. Mozart.

Dans ses œuvres sacrées, Haydn montre une affinité particulière pour le traitement de citations thématiques du choral grégorien, cela aussi dans la *Nicolai-Messe*. Dans les passages textuels « Et resurrexit » et « Et exspecto » au *Credo* de la Messe sonne le V^{ème} ton psalmodique.

L'agencement des parties de cordes par de difficiles figures d'accompagnement possède les caractéristiques typiques de J. Michael Haydn : arpèges et répétitions de tons dominant la composition musicale, en dehors de mouvements de triolets et de gammes. La sonorité solennelle des trompettes naturelles est utilisée à la manière baroque, l'ajout d'une timbale jouée en accord avec la 2^{ème} trompette sur le 1^{er} et le V^{ème} degré de cadence correspond à la pratique d'exécution de l'époque.

Trois ans après la composition, Haydn élabore avec datation du 14 octobre 1771 pour la cathédrale de Salzbourg une version agrandie et prolongée de sa *Nicolai-Messe*

pour chœur mixte à quatre voix, quatre solistes vocaux, cordes, trompettes, timbales et orgue (MH 154).⁵ Un autre matériel d'exécution authentique de la « *Missa solemnis* » avec corrections de la main de Haydn de l'an 1778 se trouve au couvent Saint-Pierre.⁵

La large diffusion de la Messe doit d'être mentionnée. Est conservé e. a. un arrangement de la tradition musicale franciscaine, fait par le Père Gaudentius Dettelbach, organiste de l'église des Franciscains d'Eisenstadt, en 1806. La distribution restreinte de la Messe allait dans le sens de l'arrangeur : les parties vocales et la partie d'orgue furent reprises pratiquement à l'identique, le dénommé trio d'église fut réduit à l'orgue, adapté et noté en *particella*, les trompettes pouvaient être supprimées, tandis que des modifications substantielles dans la structure de la composition n'étaient pas nécessaires.

Sauf au *Credo*, Haydn ne prescrit dans aucun mouvement une attribution concrète des passages solo à l'unisson au Soprano I et Soprano II. Une répartition différenciée de ces soli est cependant possible pour la pratique d'exécution, même si on y a renoncé dans l'édition en raison de la situation des sources.

L'édition présente repose sur la partition autographe de Haydn dans la version originale pour voix identiques de 1768. Éditeur et édition remercient l'Országos Széchényi Könyvtár (Bibliothèque nationale de Széchényi) pour l'aimable autorisation d'édition.

Salzbourg, février 2009
Traduction : Sylvie Coquillat

Armin Kircher

⁴ Autographe de la partition : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, département musical, cote : *Mus. Ms. 4161*. Matériel d'exécution : Salzbourg, archives musicales de la cathédrale (archives consistoriales), cote : A. 438.

⁵ Salzbourg, abbaye des Bénédictins de Saint-Pierre, archives musicales, cote : *Hay 355.1*.

Missa Sti. Nicolai Tolentini

MH 109

Kyrie

Johann Michael Haydn
1737–1806
Salzburg 17. September 1768

1. Kyrie

Largo

Clarino I, II
in C

Violino I

Violino II

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

Tutti
Soprano II

Tutti
Bassi ed
Organo

6 $\flat 6$ 6 $\flat 6$ 5 9
4 4 4 4 4 4

Allegro moderato

4

3

Solo

6 7

6 6 6



10

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

Solo *

Ky - ri - e,

b7 6 4 7 8 b7 6 4 7 8

14

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

Ky - ri - e,

6 4 3 *p* #5 6

17

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

7 6 6 4 # 6 6 6 # 6

* Zur Zuweisung der Soloteile siehe Vorwort.

20

Tutti

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

Tutti

5 6 7 6 7 6 7 5

23

son. n.

Solo

5 6 7 6 7 6 7 5 6 5

26

Chri - ste e - lei -

p *f*

Solo

6 6 4 7 6 4 #7 3

29

- ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,
 Solo Tutti
 Solo Tutti
 7 6 6 # 7 7 6 6

32

Chri - ste e - lei - son, Chri
 Solo
 #7 4 3 # 8 9 8

36

- son, e - lei - son. Tu
 Chr
 Tu
 9 8 9 3 6 # 6 6

39

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

6 6 5 # 6 6 5 # 6 6 5 # 6 6 #

42

- - - - ri - - - -

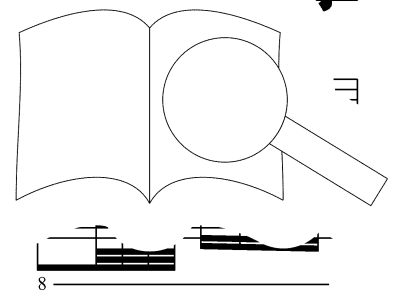
Tutti

6 4

45

e - - - - lei - - - -

6



47

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

50

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

53

- e e - lei - son, e - le - i - son.

Tutti
Ky
Tutti

56

Ky - ri-e e - lei -

6 7 b #5 6 - k5 7 b #5 6 - k5

59

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

#5 6 - k7 4 3 6 6 6

62

- - - son, Ky - ri - e

b7 6 k7 8 b7 6 k7 8 f 4 3

14

p *f* *f* *f*

pax — ho - mi - ni - bus bo - nae, bo - nae, bo - nae vo - lun - ta -

6 6 7 9 4 3 6 b5 4 2 6 f 2 3 6 5

20

tis.

Solo

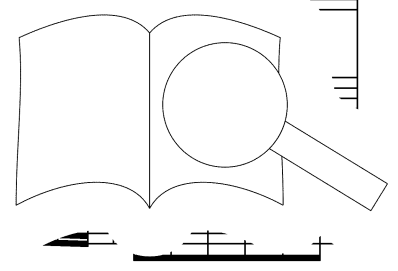
5

24

solo

Lau - da - mus, Lau - da - mus,

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



29

te, lau - da - - mus - te. Be - ne - di - - -

te. lau - da - - - mus - te. Be - ne - di - -

Tutti Solo

Tutti Solo

Tutti Solo

33

- - ci - mus, be - ne - us te, be - ne -

- - ci - mus, be - ci - mus te, be - ne -

Tutti

Tutti

Tutti

5 6 4 5 3 6 7 #

37

- mus - te. ci - mus - te.

ci - mus - te.

Solo

Ad Solo

Solo Ad

6 4 7 #

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

Tutti

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

Tutti

Tutti

9 3 7

4 3 #

te. Solo Glo - ri - fi - ca - - ri - fi - ca - mus

te. Solo Glo - ri - fi - - ri - fi - ca - mus

Solo

7 6 5 3 - - 6 #

4 3 3 - - 6 4 #

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

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

Tutti

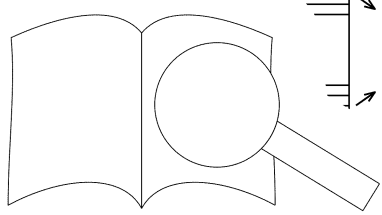
6

6 4 #

6

PROBENPARTITUR

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



54

58

63

PROBE-PARTITUR

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

67

glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne De - us, -

Tutti

7 6 6 4 # 2

71

Rex coe - le - stis, e - us, De -

tr

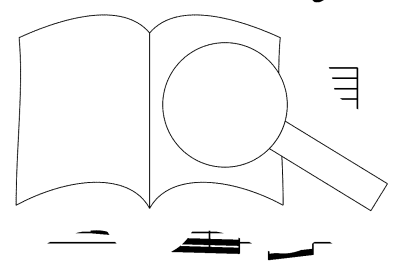
6 7 6

75

Pa - ter o - mni - pot - ens.

Tutti

7 6 7 4 #



79

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

83

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

87

Chri - - ste.

PROBEPARTITUR

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

91

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

5 7 6 4 3

95

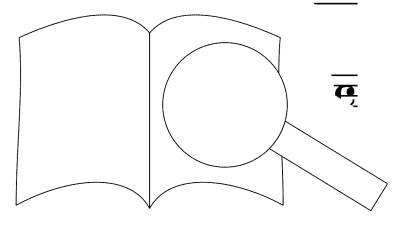
De - - - i, Fi - - -

7 6 7 6 6 4 3

99

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

6 6 3



PROBEPARTITUR

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

3. Qui tollis

Largo 103

Musical score for measures 103-105. It features a piano accompaniment with triplets and a trill, and a vocal line with lyrics. The piano part includes dynamic markings like *p* and *f*. The vocal line is marked *Solo* and includes the lyrics "Qui tol - lis pec - ca - ta, pec -".

Musical score for measures 106-108. The piano accompaniment features a dense texture of sixteenth notes. The vocal line is marked *Tutti* and includes the lyrics "ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi -".

Musical score for measures 109-111. The piano accompaniment includes triplets and dynamic markings like *p*. The vocal line is marked *bis.* and includes the lyrics "Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta".

Musical score for measures 112-114. The piano accompaniment features a dense texture of sixteenth notes. The vocal line is marked *Tutti* and includes the lyrics "i, sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem".

115

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

tr *tr*

Solo

Qui se - des, qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, ad

7 6 6 # 6 5 4 2 6

118

f *f* *Tutti* *Tutti*

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

6 4 4 4 4 4

121

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

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

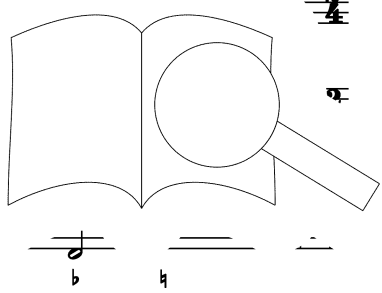
b7 6 5 14 7 6 4 6 4 6 4

124

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

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

6 6 4 4 4 4



4. Quoniam

128 Allegretto

Musical score for measures 128-132. The score is in 2/4 time and G major. It features a piano accompaniment with triplets and trills in the right hand, and a solo bass line in the left hand. The bass line includes fingerings: 4 3 6 6 9 4 3.

Musical score for measures 133-137. The score continues with piano accompaniment and a solo bass line. Fingerings for the bass line are: 9 4 3 6 5 4 6 2.

Musical score for measures 138-142. The score continues with piano accompaniment and a solo bass line. A large graphic of an open book with a magnifying glass is overlaid on the right side of the page.

143

Solo
 Quo - ni - am tu so - lus San - ctus,
 Solo
 Quo - ni -

149

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

6
4

155

- lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - s
 us, so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - s

6 7 6

161

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

5 3 #5 6 #5 # #5 6 7
 #2 #2 #

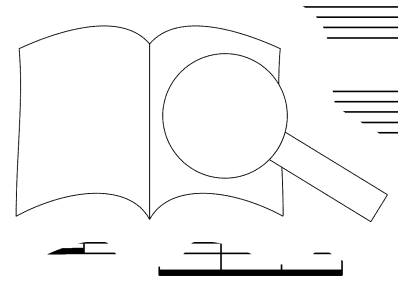
167

Chri - ste, Je - - - ste.
 - si - mus, Je - su, Je - - - ste.

7 # 6 6 4 # f 3

172

4 6
 2



177

p

Quo - ni - am tu so - - lus San - ctus,

Quo - ni - am tu so - - lus San - ctus,

p

7 6 5
4 3

183

quo - ni - am tu so - - lus L - - ni - am

quo - ni - am tu so - - quo - ni -

189

- - lus Al - tis - - si

tu so - lus Al - tis - si - mus, Al - tis - si

7 6 5 6 5 4 3

195

ste. Tu so-lus San - ctus.

ste. Tu so-lus San - ctus.

f *tr* *p*

47 9 6 9

4 3 5 4 3

201

Tu so-lus Do - mi - nus, so - lus Al - ta - tu - su Chri - ste.

Tu so-lus Do - mi - nus, so Je - su Chri - ste.

f

6

4

207

Tu so-lus San - ctus. Tu so-lus ; Al -

so-lus San - ctus. Tu so-lus Do - mi - nus,

p *p*

6 #5 #5 #5

#2 3 6 3 6

213

tis - - - si-mus, Je - su, Je - - - su Chri - - ste, Je - -
 - si-mus, Je - su Chri - ste, Je - - - su Chri - - ste, Je - -

7 7 6 6 4 3

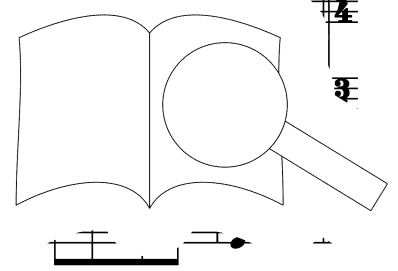
219

- - - su

3 7 4 3 7 4 2

225

6



5. Cum Sancto Spiritu

Allegro molto

231

Musical score for measures 231-236. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of two staves with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line begins with the lyrics: "Cum Sancto Spiritu, in gloriis".

237

Musical score for measures 237-242. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The vocal line continues with the lyrics: "Patris. Amen, amen, amen".

243

Musical score for measures 243-248. The piano accompaniment continues. The vocal line continues with the lyrics: "men, amen". At the bottom of the page, there is a diagram of a hand holding a magnifying glass over a musical staff, and a series of numbers: 6, 46, 7, 6, 5, 4, 6, 6, 5.

249

men, a - men, a -

6 6 6 7

255

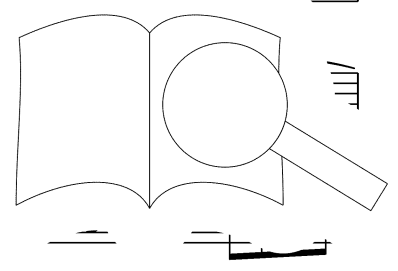
men, a - men.

6 5 4 #

262

San - cto Spi - ri - tu, in gl

6



269

tris. A - - - - - men, a - men, a - - - - -

5 6 5 2 — 5 6 5 7 6 4 # #

276

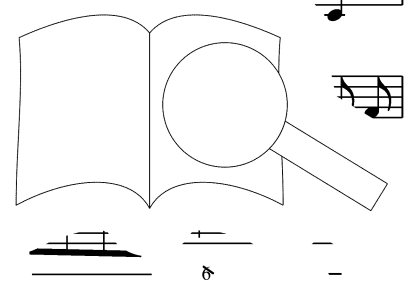
men, a

4 5 6

283

San - - - - - cto Spi - ri -

6 6



PROBEPARTITUR

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

289

Pa - tris. A - men, a - - - men, a - - - men, a -

6 7 2 - 6 2 6 6 2 6 5 2 - 6

4
2

296

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

2 - 6 4 6 - 2 6 6 5

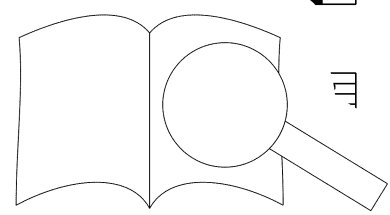
2

6

303

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

6 6 6



309

men, a - men,

6 7 6 6 3
4

316

a - men, a - men, a

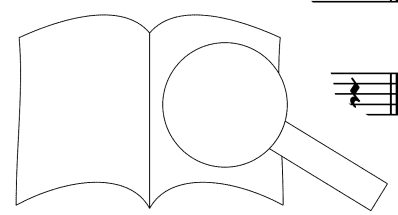
8 7 5 6 6
6 5

323

men, a - men, a - men,

8 7 5 6 6 3 1 1 1 1
6 5 4

6 3
4



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

Credo

6. Patrem omnipotentem

Allegro

Credo III



Cre - do in u - num De - um.



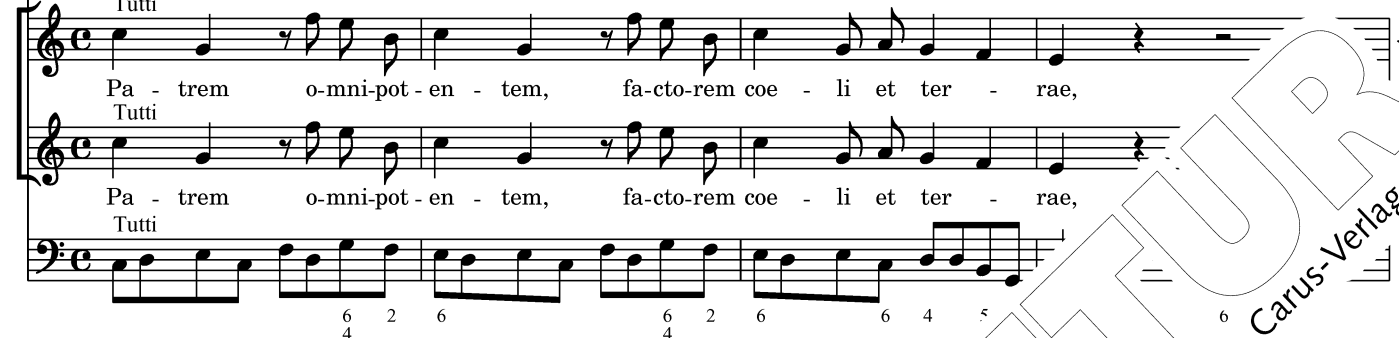
Tutti

Pa - trem omni-pot - en - tem, fa-cto-rem coe - li et ter - rae,

Tutti

Pa - trem omni-pot - en - tem, fa-cto-rem coe - li et ter - rae,

Tutti



5

vi - - si - - hi - - mni-um, et in - vi - si - bi - li -



8

u.

Soprano I solo

Solo

Et in u -



12

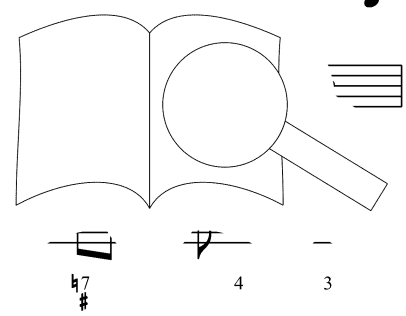
Chri-stum, in u-num Do-mi-num Je-sum Chri-stum, Fi-li-um De-i u-ni-

16

ge-ni-tum. Et ex-Pa-tre na-tum

20

te-o-mni-a sae-cu-la. De-um de De-c



PROBENPARTEUR

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

24

De - um ve - rum de De - o - ve - ro.

7 6 7 6 7 6 # 5

28

S I solo
Ge - ni-tum, non fa - ctum, con - sub - stan - tiam Pa - tri:

S II solo
Ge - ni-tum, non fa - ctum, - lem Pa - tri:

7 2 8 7 6 # 6 5 4 #

32

- mni-a, per quem o - mni-a, o

per quem o - mni-a, per quem o

6 6 7 6 3 4

35

tr *tr* *tr*

Tutti

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

Tutti

6 2 6 6 2 6
4 4

39

tr *tr* *tr* *tr*

tem de - dit, de - scen - - -

6 5 6

42

tr *tr*

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

6 6 3
5 4

7. Et incarnatus est

46 **Largo**

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *tr*

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

Solo

p *f* 6 6

50

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

Solo

Et in - car - na - - - tus Spi - - ri - tu

Solo

Et in - car - na - - de Spi - - ri - tu

p 6 8 6 5 #

54

ff *p* *f* *p* *f* *p* *f*

ex Ma

ex Ma - ri - - - a,

f # *p* 7

58

Vir - gi-ne: Et ho - mo,
Vir - gi-ne: Et ho - mo,

61

et ho - - - est.
et ho - - - ctus est.

65

i -

PROBE-PARTITUR

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

81

- - sus, et se - pul - - - tus, se - pul - tus

- - sus, et se - pul - - - tus, se - pul - tus

7 # 6

85

est,

est,

f

f

6 6

88

et se - -

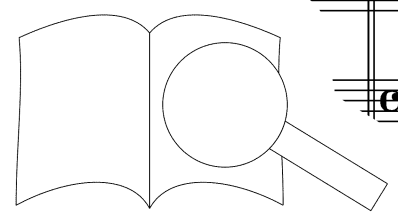
et se - -

pp

p

pp

6 # 6 7 6 #



PROBE-PARTITUR

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

8. Et resurrexit

Vivace

92

Soprano I

Soprano II

Tutti

Et re

Et

Tutti

5 6 6 6 5

96

re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu -

6 4 3

100

ras. Et a - - scen - dit in

5 6

104

se - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris. Et

6 6 6 4 3

107

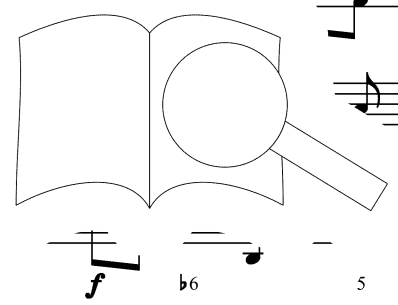
i - te - rum ven - tu - rus est . . . a, ju - di - ca - - -

6 6 5

110

vi - vos et mor - tu - os:

6 5 6 5



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

113

f

e - rit fi - nis.

Solo

4 # 6 5 6 5
4 4 4 3

116

Et in Spi - ri-tum San-ctum,

p

6 5
4 4 3

119

, et vi-vi - fi - can-tem: qui ex Pa-

6 5
4 4 3

122

ce - dit. Qui cum Pa - tre et - Fi - li - o si - - - mul

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

Tutti

8

125

ad - - - o - - - ra - con - glo - ri - fi - ca - tur:

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

Tutti

6 5

128

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

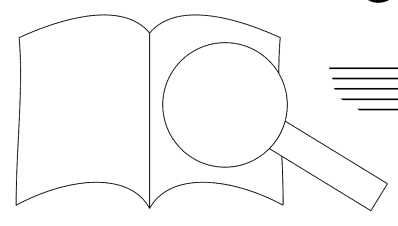
p *f* *f* *f* *f*

Tutti

6 6 7 6 3 6 5 3

PROBENPARTITUR

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



131

6/4 7 6 4/2

134

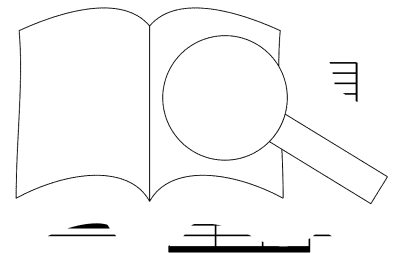
Soprano II solo
Et u - nam san - ctam, u - et a - po - sto - li - cam Ec -

p f p p f 6 6 p 4/2 6 6

137

si-am. Con -

6 6 f 6 6 7 # p



140

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

143

146

ex - - - spe - - - cto re

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

149

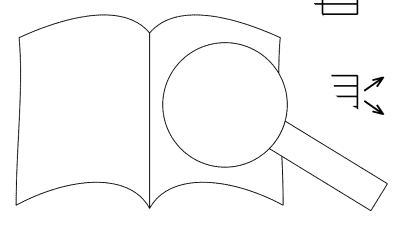
o - - - nem mor - - - tu -

153

o - rum. Et vi - - -

157

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



180

a - - - - - men. Et vi - -
 a - - - - - men. Et
 Tutti
 Tutti
 Tutti

4 2 3 6 6 4 3

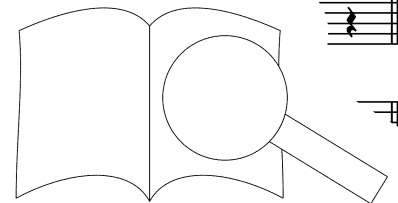
183

tam ven-tu - - - ri, ri sae - cu-li. A - - men, a -
 6 5 6 5 6 4 3

186

ri sae - cu-li. A - - men, a -
 5 6 6 6
 5 5

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



Sanctus

9. Sanctus

Andante

p *f* *f*

Solo *p* *f*

Tutti

San - - - ctus, San - ctus, Tutti

p *f*

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

7 8

p *f* *p* *f*

us, San - ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth. Solo *p*

4 4 6 - 7 6 5 6 6 # *p*

2 4 3 4

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

Tutti

b7 6 5 9 3 8
4 3 4 6

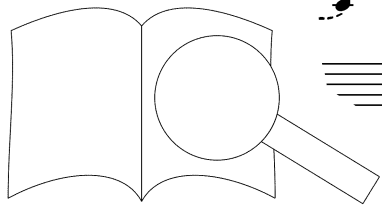
glo - - - ri - a,

Solo

O - - - san - - - na

Tutti

5 # 6 6 5 6 6



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

34

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

4/2 6 6/5 6 6

38

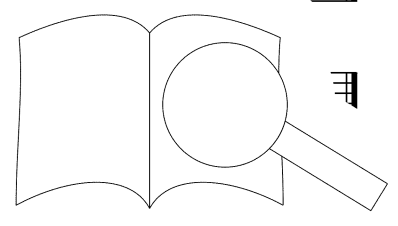
cel - sis, o - san - na in ex - cel - - sis, in - ex -

6/4 3

43

o - san - - - na in ex

8/3 3 6 6 2 6 6/b5



Benedictus

10. Benedictus

Andante

Solo

tr

6 5 6 3 4

8

Solo

Be - ne - di - ctus qui - ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui

p

4 3 6 5

11

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

f

p

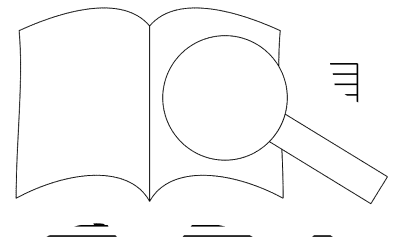
6 5 6

13

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

f

7 7 6



15

no - mi-ne Do - mi-ni.

6 6/4 4 f

18

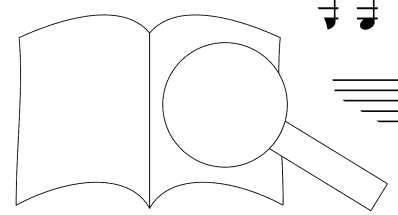
Be - ne - di - ctus qui

p 7 6

20

- nit in no - - - - -

7 2 3 6 5 4 3 f



22

p

be - - - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui

p

6 5 6 5 6

24

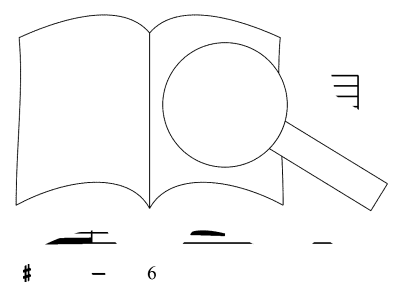
ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni qui ve - nit, qui

4 - 6 7

27

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

6 4 b7 6 4 3 6 5



PROBEPARTITUR

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

30

6 5 6 3 6 -

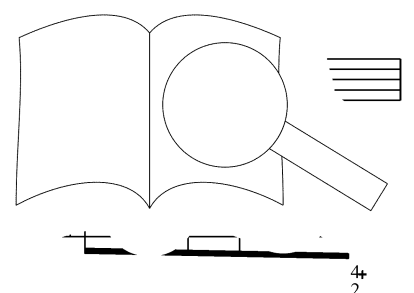
32

6

35 Allegretto

san - - - na in e

6 6 6



39

o - - - - - san - - - - - na in ex - -

6 6/5 6 6

42

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

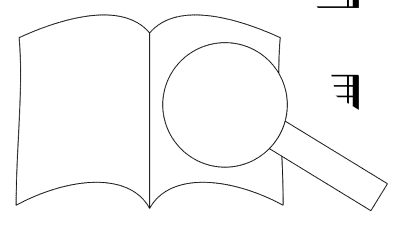
6/4 3

47

o - san - - - - - na in ex

8 3 3 6 6 2 6 6/b5

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



Agnus Dei

11. Agnus Dei

Adagio

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole note rest followed by a half note G4. The piano accompaniment is in the left hand, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The right hand of the piano accompaniment has a similar rhythmic pattern. The system concludes with a measure marked 'Solo' containing the lyrics 'A - - - gnus De - i,'. The piano part ends with a measure marked 'p'.

The second system continues the musical score. It features a vocal line with the lyrics 'tol - lis, qui tol - lis pec -' and 'mi - - - se -'. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic patterns. The system ends with a measure marked 'p'.

The third system of the musical score features a vocal line with the lyrics 'mi - - se - re - re no - bis,' and 'mi - - se - re - re no - bis,'. The piano accompaniment continues. The system concludes with a measure marked 'p'.

7

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

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

6 #

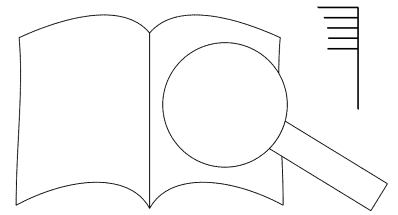
De - i, qui -

9 # 8

11

lis. qui tol - lis pec - ca - ta - mun-di, qui

6 #



mun - di: mi - - se - re - re no - bis, mi - - se - re - re
 mi - - se - re - re no - bis, mi - - re

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

A - - - gn

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

12. Dona nobis pacem

Allegro

24

Musical score for measures 24-29. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Do - - - na no - - - bis pa - - - cem." The piano accompaniment consists of two staves with rhythmic patterns. The word "Tutti" is written above the vocal line.

30

Musical score for measures 30-33. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "do - na, do - na - - - bis pa - cem,". The piano accompaniment consists of two staves with rhythmic patterns. The word "Tutti" is written above the vocal line.

34

Musical score for measures 34-37. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "do - na, do - - - na - no - - - bis." The piano accompaniment consists of two staves with rhythmic patterns. The word "Tutti" is written above the vocal line.

38

Solo

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

Solo

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

Solo

6 4 7 2 8 6 4

45

pa - cem, do - na no - bis pa - cem. Tutti Do - na,

pa - cem, do - na no - bis pa - cem. Tutti Do - na,

8 7 6 7 5 f

51

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

7 6 8 6 7 8 7

57

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

7 8 7 6 4 #

63

Tutti

6

68

Do - na no - - bis pa - cem,

7 6 5 6 5

73

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

6 5 6

77

no - bis pa - cem, do - na

81

-cem. Do - na no - bis pa

bis pa-cem. Do - na no - bis pa

6 5 6 4 3 6 4 #7 8

Do - - - na no - - - bis

Tutti

f

6 4 7 2

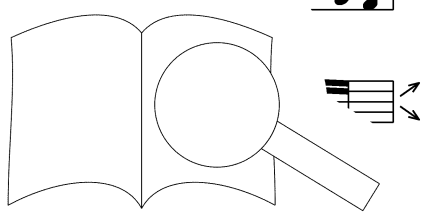
pa - - - cem, na no - - - bis

6 5 7 6 7

cem, do - na, do - - -

7 6

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



103

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

Solo
 Solo
 Solo

p

6
4

108

do - na pa - cem, do - na ois pa - cem. Do - na
 do - na pa - cem, do - na bis no - bis pa - cem. Do - na

Tutti
 Tutti

9 3 6 7 5
 b4 4

115

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

7 6 7 6

121

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

6 b 6 7 6 7 6

127

bis pa - cem.

p *p*

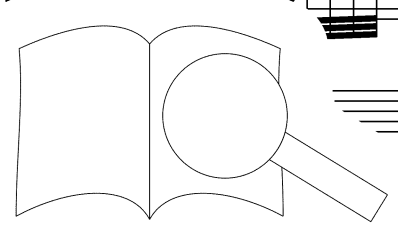
6 6 4 3

133

Do - na no -

6 7 6 6 5

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



138

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

6 5 6 5 6 5 6

143

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

6

148

Solo Tutti

Do - na no - bis pa - ce.
 Solo
 cem. Do - na no - bis pa - ce
 Solo

6 6 3 6 4 3 6 4 b7

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Autographe Partitur, aufbewahrt in der Országos Széchényi Könyvtár (Nationalbibliothek Széchényi) in Budapest (Ungarn) unter der Signatur *Ms. Mus. II. 1.*

Das Autograph trägt auf der ersten Notenseite den Titel *Missa Sti. Nicolai Tolentini, in usum R: R: P: P: Augustinianorum. Hayden ppia.* Es handelt sich um 10-zeilig handrastriertes Papier aus Salzburger Manufaktur (Wildermann) im Querformat 23,2 x 31,7 cm. Die Seiten 1–43 der insgesamt 44 Manuskriptseiten sind beschrieben und paginiert, die letzte Seite blieb unpaginiert und leer. Auf Seite 43 steht hinter dem Schlussstrich *S: D: G: und rechts unten der Vermerk Salisburgi 17 7br: 768.*

Ordinariumteile: [Kyrie] S. 1–5, *Gloria in excelsis DEO.* S. 6–19, *Credo in unum DEUM.* S. 20–31, [Sanctus] S. 32–36, [Agnus Dei] S. 37–43.

Partituranordnung (1. Notenseite): *Clar. / V. 1. / V. 2. / [Sopran im c₁-Schlüssel] / Org.*

II. Zur Edition

Die Edition folgt der autographen Partitur und gibt deren Notentext hinsichtlich der Schlüsselung, der Balken- und Notensetzung, der Halsung der Noten sowie der Setzung von Akzidentien und Warnungsakzidentien gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Hinzufügungen des Herausgebers wurden so weit wie möglich in den Noten diakritisch gekennzeichnet: Ergänzte dynamische Zeichen Akzidentien (außer bloße Warnungsakzidentien), Feilen etc. wurden in kleinerer Type gesetzt. Ergänzte Textzusätze wurden kursiv gestellt, hinzugefügte Bärenchelt und Generalbassbezeichnungen mit einem Sternchen versehen. Darüber hinausgehende Ergänzungen sind in den Einzelanmerkungen in Teil III des kritischen Berichts nachgewiesen. Abkürzungen (wie die Reihe „Faulenzer“) wurden ohne Einzelanmerkungen aufgeführt. Abkürzungen wurden aufgelöst und die ursprüngliche Schreibung übertragen (z. B. „collo“). Der lateinische Text wurde in der Originalschreibung (Groß- und Kleinschreibung) und Silbentrennung dem Autographen (wie im Autograph-Tournoi 1979).

2. Artikulation

In der Edition sind Artikulationszeichen Strich und Unterstrich in der Notensetzung. Oft ist ein Unterstrich fließend. Die vorliegenden Keile (bzw. bei diakritischen Zeichen).

Anmerkungen „Solo“ und „Tutti“

Anmerkungen „Solo“ in den Bc-Stimmen sind Hinweis auf die Anpassung an konzertierende Vokal- oder Instrumentalstimmen. Vielfach korrespondieren sie auch mit den Angaben *f* und *p*.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: Bc = Basso continuo, Ctr = Clarino (I/II), S = Sopran, VI = Violino (I/II).

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note, Vorschlagsnote oder Pause) – Befund der Quelle.

1. *Kyrie*
2 Bc 3 G
3. *Qui tollis*
117 Bc 1 Bezifferung $\frac{14}{2}$
4. *Quoniam*
171 VI I, 1–3, 6–8 Bogen
218 Org 4 Bezifferung $\frac{7}{4}$ bereits 218.3
5. *Cum Sancto Spiritu*
319 VI I 1 c^2
8. *Et resurrexit*
165 VI I/II 2–3, 6–7 jeweils 2 Sechzehner mit 32tel)
166 VI I/II 2–3 2 Sechzehner mit 32tel)
9. *Sanctus*
16 Ctr I 3 e^2
18 VI I 1–4, 5–6 e^2 18. 1.
10. *Benedictus*
19 Bc 3 e^2
11. *Agnus*
1 VI e^2
7 e^2
2 e^2
6 e^2
1 e^2
- „eils“
„g notiert: $c^2 + e^2$
„Vorschlagsnote
„ich im System „23“
„- cem“ fehlt
„stimmiger Akkord notiert: $c^1 + e^1 + c^2$

