

Johann Michael

# HAYDN

---

## Missa Sancti Amandi

MH 229

per Coro SATB

2 Oboi, 2 Clarini, 2 Trombe, Timpani

2 Violini, Organo e Bassi

herausgegeben von / edited by  
Armin Kircher

Ausgewählte Werke · Selected Works  
Urtext

Partitur / Full score



---

Carus 54.229

# Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
Kyrie	11
Gloria	23
Credo	43
Sanctus	69
Benedictus	73
Agnus Dei	83
Kritischer Bericht	95

Zu dieser Messe liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 54.229), Klavierauszug (Carus 54.229/03),  
Chorpartitur (Carus 54.229/05), komplettes Orchestermaterial  
(Carus 54.229/19).

The following performance material is available for this mass:  
full score (Carus 54.229), vocal score (Carus 54.229/03),  
choral score (Carus 54.229/05), complete orchestral material  
(Carus 54.229/19).

Aufführungsdauer / Duration: ca. 35 min.

## Vorwort

„Welche Kunst in seinen Kirchenmusiken herrsche, kann man daraus abnehmen, daß sein Bruder und Mozart ihm die Meisterschaft in dieser Gattung zuerkannten“, schreibt Ernst Ludwig Gerber in seinem *Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler*<sup>1</sup>. Obwohl Johann Michael Haydns Schaffen alle damals üblichen Gattungen der Musikpflege umfasste, war er zu seinen Lebzeiten vor allem als Komponist geistlicher Musik geschätzt. „Mozart erkannte ihn für den größten Kirchenkomponisten – seine Frau konnte ihm keine angenehmere Überraschung machen als mit einer Michael Haydn-Partitur“<sup>2</sup>, berichtet Sigismund Ritter von Neukomm, ein Schüler Haydns. Georg August Griesinger überliefert Joseph Haydns Meinung über die Bedeutung des um fünf Jahre jüngeren Bruders als Komponist liturgischer Musik: Joseph Haydns Ansicht nach verdienten in „der Kirchenmusik [...] die Arbeiten seines Bruders, Michael Haydn, eine der ersten Stellen; es sey aber nur Schade, daß dieses Fach so schlecht bezahlt werde, denn man könne sich mit einem Dudelsack mehr verdienen, als mit Offertorien und Messen.“<sup>3</sup>

In seinem 43-jährigen Wirken in Salzburg schlug Michael Haydn die Brücke von der Frühklassik zum musikalischen Biedermeier. Das Wissen um die liturgische Funktion und die musikalische Umsetzung der geistlichen Texte zeichnet seine Kirchenmusik aus. Der kirchenmusikalische Stil Haydns wirkte vorbildlich für eine Neuorientierung der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, denn nachdem der vom Josephinismus verordnete aufklärerische Rationalismus und die damit verbundenen Einschränkungen überwunden waren, wurde der Kunst, besonders der Musik, wieder ein zentraler Stellenwert im religiösen und kirchlichen Leben zugestanden. Die Würdigung E. T. A. Hoffmanns: „Jeder Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur weiss, und wusste schon längst, dass M[ichael] H[aydn], als Kirchencomponist, unter die *ersten* Künstler dieses Fachs, aus jeder Zeit und jeder Nation, gehört“<sup>4</sup>, wurde im ganzen deutschen Sprachraum zur Kenntnis genommen und brachte Haydn die zu Lebzeiten versagt gebliebene überregionale Wertschätzung.

Michael Haydn schrieb über dreißig Messen. Die *Trinitatis-Messe* MH 1 aus dem Jahr 1754 (entstanden vermutlich für die Weihe der Kathedrale in Temesvar) ist sein erstes überliefertes Werk, am Ende seines Schaffens steht ein unvollendetes Requiem (Requiem in B, MH 838). Haydn gelingt in seiner geistlichen Musik eine Synthese aus Kontrapunkt und liedhafter Melodik, die sich von der Gregorianik und der heimischen Volksmusik beeinflusst zeigt. Festlicher Bläserklang in barocker Manier und diffizile Begleitfiguren in den Streichern sind charakteristisch für die Orchestrierung seiner Messen.

Bei der musikalischen Umsetzung des liturgischen Textes folgte Haydn der Tradition fantasievoller Allegoresen, die alle Einzelheiten der Messe mit Ereignissen aus dem Leben Jesu in Verbindung brachten. Ähnlich wie bei den vielen Messandachten kam der Kirchenmusik nach Meinung der Theologen damaliger Zeit die Aufgabe zu, die gläubigen

Laien zu einem vertieften Verständnis der Messe als Mittelpunkt des religiösen Lebens zu führen. Die auf das Mitgefühl ausgerichtete Religiosität des ausgehenden 18. Jahrhunderts benötigte eine „musikalische Malerei“, mit der das emotionale Erleben von Rührung und Erschütterung bei den Andächtigen erweckt werden konnte. In seiner Kirchenmusik gelang es Haydn, wie in der *Biographischen Skizze* unter Hinweis auf den wirkungsästhetischen Aspekt hervorgehoben wird, „aus dem Wenigen viel, und aus dem Vielen Alles zu machen, immer und überall die Herzen zu Gott zu erheben, heilige Gefühle zu erregen, und selbst das unheilige rohere Herz in religiöse Andacht aufzuschmelzen“.<sup>5</sup>

Die *Missa Sancti Amandi* MH 229 (*Missa Lambacensis*, *Lambacher Messe* bzw. *Lampacher Messe*, *Fiebertmesse*<sup>6</sup>) entstand 1776 als Auftragswerk des oberösterreichischen Benediktinerstiftes Lambach zum 30-jährigen Amtsjubiläum von Abt Amandus Schickmayr OSB, einem „excessivus amator musicae“, der mit den Mozarts freundschaftlich verbunden war und dem Stift fast fünf Jahrzehnte vorstand.<sup>7</sup> Haydn war gern gesehener Gast in Lambach. Bereits Anfang des Jahres 1765 weilte er zum ersten Mal dort. Abt Amandus hatte Haydns Dienstherrn Erzbischof Sigismund Schrattenbach um die Entsendung seiner „vornehmsten Virtuosen“<sup>8</sup> gebeten; Anlass dafür gab der Aufenthalt von Prinzessin Josepha von Bayern (1738–1767), die bei ihrer Durchreise zur Vermählung mit Kaiser Joseph II. in Wien am 19. Jänner 1765 im Kloster übernachtete. Ihr zu Ehren erfolgte die Uraufführung von Haydns italienischer Festkantate *Ninfe imbelli semplicette* MH 73. Maria Magdalena Lipp, Haydns spätere Ehefrau, die erst einige Tage zuvor als Salzburger Hofsängerin angestellt worden war, wirkte dabei höchstwahrscheinlich mit.

Namensgeber der bei Michael Haydn vom Lambacher Konvent bestellten *Amandus-Messe* ist der Namenspatron des Jubilars, der heilige Amandus von Maastricht. Um das Jahr 600 wurde er bei Nantes als Sohn einer adeligen Familie geboren, trat mit 20 Jahren in das Kloster Oye bei La Ro-

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

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

<sup>3</sup> Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 115 (neu hrsg. v. Peter Krause, Leipzig 1979).

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

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

<sup>6</sup> Den Beinamen *Fiebertmesse* erhielt die Messe deshalb, weil Haydn während der Komposition angeblich an Fieberschüben litt.

<sup>7</sup> Amand Joseph Schickmayr de Steindlbach wurde am 19. März 1716 in Parz bei Grieskirchen (Oberösterreich) geboren. Nach dem Eintritt ins Stift Lambach im Jahr 1731 studierte er Philosophie und Theologie in Graz, St. Lambrecht und Salzburg, wo er 1735 promovierte. 1739 erfolgte die Priesterweihe. Am 15. Oktober 1746 wurde er zum Abt gewählt. Dieses Amt hatte er bis zu seinem Tod am 23. Februar 1794 inne.

<sup>8</sup> Zitiert nach Gerhard Croll und Kurt Vössing, *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit*, Wien 1985, S. 62.

chelle ein und lebte dann 15 Jahre als Einsiedler bei der Martinskathedrale in Bourges. Nach einer Pilgerfahrt nach Rom wurde er zum Missionsbischof geweiht. Er wirkte zunächst im friesisch-fränkischen Grenzgebiet, dann in Tirol und Kärnten, wo er Kirchen und Klöster gründete. Im Jahr 647 wurde er Bischof von Maastricht-Tongeren, legte aber nach zwei Jahren sein Amt nieder. Danach nahm er im Baskenland seine Missionstätigkeit wieder auf und zog sich schließlich in das Kloster Elnon (später Saint Amand) bei Tournai zurück, wo er 675 starb. Der heilige Amandus wird vor allem in Belgien verehrt. Er ist der zweite Patron der Erzabtei St. Peter in Salzburg. Schon der heilige Rupert († 718) soll Reliquien des Bischofs Amandus nach Salzburg mitgebracht haben. Am 26. Oktober 800 überführte Erzbischof Arno Reliquien des Heiligen nach Salzburg und stellte die von St. Peter ausgehende Missionstätigkeit unter dessen Patronat. Im liturgischen Kalender wird der Gedenktag des heiligen Amandus am 26. Oktober begangen. Dargestellt wird er als Benediktinerabt oder als Bischof mit Mitra, Stab und Schlange, die er laut Legende durch das Kreuzzeichen vertrieben hat.

Am 4. September 1776 beendete Haydn die Reinschrift der Partitur und reiste in Begleitung seiner Frau Mitte Oktober nach Lambach, um die Uraufführung seines Werkes am 25. Oktober in der dortigen Stiftskirche zu leiten. Dem Anlass entsprechend schuf Haydn eine festliche Messe „in pieno“, also in der Besetzung für Chor und Orchester unter Aussparung der Vokalsolisten, „ein Stück, das seines Meisters werth war, so majestätisch und dem Gegenstand angemessen klang alles. Er schlug selbst die Orgel dabey und gab mit seiner gegenwarth seinem Werke und dem gantzen Chor Feur und Leben.“<sup>9</sup>

Wie seine *Missa Sancti Joannis Nepomuceni* MH 182 (1772) und das *Schrattenbach-Requiem* MH 155 (1771) ist die *Missa Sancti Amandi* mit vier Trompeten (zwei hohe Clarini und zwei tiefere Trombe) besetzt, womit die barocke Tradition des festlichen Bläserklanges aufgenommen wird. Dem durchwegs homophon gearbeiteten Vokalsatz ist ein lyrisch-liedhafter Charakter eigen. Bis auf einen kurzen Fugato-Abschnitt im Kyrie verzichtet Haydn auf kontrapunktische Arbeit, was der Verständlichkeit des liturgischen Textes entgegenkommt. Haydns *Lambacher Messe* „ist ihrem Gehalt nach eine seiner wertvollsten lateinischen Messen überhaupt, deren weite handschriftliche Verbreitung für die enorme Beliebtheit eines Ordinariums spricht, das bei aller Bedachtnahme auf objektive Prunkgewandung nie den roten Faden subjektiver Gestaltintention vermissen lässt“.<sup>10</sup>

Die *Lambacher Messe* ist nicht die erste Pieno-Messe Michael Haydns; bereits die oben erwähnte *Nepomuk-Messe* war für diese Besetzung komponiert. Interessanterweise hat Haydn in den vier Jahren, die zwischen beiden Werken liegen, keine weitere Messvertonung geschrieben. Könnten auch praktische Überlegungen, wie die Rücksichtnahme auf die Fähigkeiten der Sängerknaben im Stift, eine Rolle dabei gespielt haben, bei der *Lambacher Messe* auf die Vokalsolisten zu verzichten, so waren möglicherweise auch künstlerische Erwägungen dafür ausschlag-

gebend. So ging es Haydn vielleicht auch darum, das in der *Nepomuk-Messe* „vorfindliche Gestaltproblem noch einmal aufzugreifen und eine neue musikalische Lösung zu versuchen“<sup>11</sup>, insbesondere hinsichtlich der formalen Ausgewogenheit. In der Gegenüberstellung zu ihrem Schwesterstück ist in der *Missa Sancti Amandi* eine Steigerung in Ausdruck und Kompositionstechnik zu bemerken, mit übersichtlicher Formgebung, einer ausgewogenen Themenfindung und einer logisch-abgerundeten Fortspinnungstechnik.

Alle Sätze der *Lambacher Messe* stehen in C-Dur, wie auch durchgehend das gesamte Instrumentarium zu hören ist. Beides entspricht nicht der im 18. Jahrhundert gängigen Praxis der Messvertonung. Im Normalfall stehen einzelne Abschnitte, üblicherweise die vorderen Teilsätze von Benedictus und Agnus Dei, nicht in der Haupttonart, sondern in darauf bezogenen Tonarten (vor allem Subdominante, Dominante oder paralleles Moll bzw. Dur). Haydn verzichtet in der *Lambacher Messe* weiters auf die sonst übliche Kontrastwirkung einzelner Abschnitte durch Reduzierung der Instrumentierung. Allein im „Crucifixus“ pausiert das Trompetenensemble.

Auf eine konzeptionelle Besonderheit weist Peter Hrnčirik hin: „sämtlichen Satzkopfmotiven liegt – in mehr oder weniger ausgeprägter Form – die Tongruppe c-d-e-a-g-f-c als gleichsam melodischer nucleus zugrunde, der in allen Hauptmotiven latent vorhanden und an den Satzanfängen von Kyrie, Benedictus und Agnus direkt, von Gloria, Credo und Sanctus indirekt ablesbar ist“.<sup>12</sup> Allerdings, so merkt er an, sei eine derartige „Grundmelodisierung“ mit hoher Wahrscheinlichkeit unbewusst erfolgt, „doch gerade in ihrem unterschwelligem Vorhandensein können solche latenten Grundpfeiler arbeitstechnischer Materialordnung nicht nur den roten Faden motivischer Ausformung konkretisieren, sondern auch die affektuösen Bezirke des Tongeschehens abstecken und so die geistige Haltung einer Komposition musikpsychologisch erfassen helfen“.<sup>13</sup>

Das Kyrie der *Missa Sancti Amandi* präsentiert sich als schwungvoller Sonatensatz. Das Kopfmotiv ist instrumental geprägt und findet ab Takt 53 eine kontrapunktische Verarbeitung in Form eines Fugato. Eine dreiteilige Bogenform (A-B-A') gliedert das Gloria, bei dem das „Qui tollis“ durch seine harmonische und melodische Dichte hervorsticht. Haydn verzichtet im Gloria, ebenso wie im nachfolgenden Credo, auf den Abschluss durch eine Fuge. Die Schlusswirkung wird in einer Coda erzielt, bei der die „Amen“-Sequenzen den Eindruck einer Stretta vermitteln. Durch volksliedhafte Melodik ist das rondoartige Credo geprägt. Das „Et incarnatus“ gehört zusammen mit dem „Crucifixus“ zu den „schönsten Eingebungen des Messenkomponisten Haydn“.<sup>14</sup> Das Sanctus, an dessen Beginn

<sup>9</sup> Zitiert nach ebd.

<sup>10</sup> Peter Hrnčirik, *Johann Michael Haydns frühe Salzburger Messen. Perspektiven einer Schaffensphase*, Phil. Diss., Wien 1995, S. 278.

<sup>11</sup> Ebd., S. 279.

<sup>12</sup> Ebd., S. 280.

<sup>13</sup> Ebd., S. 282.

<sup>14</sup> Ebd., S. 289.

der Sopran quasi als Vorsängergruppe in den Dialog mit den drei Unterstimmen tritt, ist zweiteilig angelegt. Im liedhaften Benedictus, dem die Sonatenhauptsatzform zugrunde liegt, wird auf die responsoriale Struktur des Sanctus zurückgegriffen. Durch die Übernahme des „Osanna“ aus dem Sanctus kommt es zur thematischen Verbindung der beiden Sätze, allerdings wird das musikalische Material vom  $\frac{4}{4}$ -Takt im Sanctus in einen  $\frac{3}{4}$ -Takt übertragen. Der Vertonungstradition entspricht das Agnus Dei: Einem langsamen ersten Teil mit der dreifachen „Agnus“-Anrufung folgt das rondoartig angelegte „Dona nobis“, hier allerdings in der ungewöhnlichen Tempobezeichnung *Allergo animoso*. Durch die klammerartigen Übernahmen von Motiven aus dem Adagio- in den Allegroteil ist dieser Satz der kompositorisch anspruchsvollste der Messe.

Wolfgang Amadeus Mozart hat den beiden „Tutti-Messen“ Haydns einen hohen künstlerischen Rang zugemessen. Das wird in einem Brief vom 2. August 1788 an seine Schwester Nannerl ersichtlich: „Nun muß ich dich um etwas bitten: – Ich möchte gerne dass mir Haydn seine 2 Tutti=Messen, und die Graduali so er geschrieben, in Partitur auf eine zeit lehnte; – ich würde sie mit allem dank wieder zurück schicken.“<sup>15</sup> Ein Jahr nach Fertigstellung der *Nepomuk-Messe*, im Juni 1773, schrieb Mozart seine einzige Pieno-Messe, die *Missa in honorem Sanctissimae Trinitatis* KV 167 in gleicher Tonart und Besetzung wie Haydns Messe, aber um vieles ausgedehnter, nach neapolitanischem Vorbild in Kantatengliederung und mit meisterhaften Schlussfugen. Mozarts *Trinitatis-Messe* hat Haydns drei Jahre spätere komponierte *Amandus-Messe* jedoch nicht beeinflusst.

Die *Missa Sancti Amandi*, bei der „der nie versiegende Inspirationsfluß, [...] die Präzision, Plastizität und Kompaktheit der Gesamtanlage bestechen“<sup>16</sup>, steht am Ende einer 20-jährigen Entwicklungsphase Michael Haydns hin zu einem eigenständigen Personalstil auf dem Gebiet der Messkomposition. Bereits die nächste Messe Haydns, die im Jahr 1777 geschriebene *Missa Sancti Hieronymi* MH 254 (*Oboen-Messe*), zählt zu seinen reifsten kirchenmusikalischen Werken.

Herausgeber und Verlag danken der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien für die Erlaubnis zur Edition nach dem Partitुरautograph; es diente als Hauptquelle für die vorliegende Ausgabe.

Salzburg, April 2014

Armin Kircher

<sup>15</sup> Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 8 Bde., Kassel 1962–2006, Bd. 4 (1962), Brief Nr. 1082, S. 72.

<sup>16</sup> Peter Hrnčirik (wie Anm. 10), S. 300.

## Foreword

"The degree of artistry in his sacred music can be measured by the fact that both his brother and Mozart recognized in him a master of the genre." These are the words of Ernst Ludwig Gerber in his *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*.<sup>1</sup> Even though Johann Michael Haydn's oeuvre encompassed all the genres of music customary in his era, he was principally esteemed for his sacred compositions during his lifetime. "Mozart recognized in him the greatest composer of church music, and his wife could present him with no more pleasant surprise than a score by Michael Haydn,"<sup>2</sup> wrote Sigismund Ritter von Neukomm, one of Haydn's students. Georg August Griesinger reported Joseph Haydn's opinion concerning the significance of his five years younger brother as a composer of liturgical music: In Joseph Haydn's opinion, "his brother's works deserved to be ranked among the best in the field of church music; it was only a pity that this field was so badly paid, since one could earn more money with a bagpipe than with masses and offertories."<sup>3</sup>

During his 43 working years in Salzburg, Michael Haydn built a bridge from early Classicism to musical Biedermeier. His church music was characterized by his knowledge of liturgical function and the musical realization of sacred texts. Haydn's church music style proved exemplary in the reorientation experienced by church music during the 19<sup>th</sup> century since, after the rationalism of Enlightenment decreed by Josephinism – with its concomitant limitations – had been overcome, art, and particularly music, was accorded central importance in religious and liturgical life. E. T. A. Hoffmann's assessment: "Every connoisseur of the art of music and its literature knows, and has long known, that M[ichael] H[aydn], as a church music composer, ranks among the *leading* artists in this field, of all eras and of every nation"<sup>4</sup> was duly taken note of in the entire German-speaking world; it brought Haydn the superregional recognition that he had been denied during his lifetime.

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

In his musical realizations of liturgical texts, Haydn followed the tradition of imaginative allegoresis, which associates each detail of the mass with events from the life of Jesus. The theologians of that time were of the opinion that, like the numerous mass devotions, church music had the task of guiding religious lay persons to a more profound understanding of the mass as the central focus of spiritual life. The religiosity of the late 18<sup>th</sup> century, focused as it was on empathy, required "musical paintings" by

means of which the emotional experience of being moved and shaken would be evoked in devout believers. In his church music, Haydn succeeded in "making much out of little, and all out of much, always and everywhere lifting the hearts to God, evoking sacred emotions, and even melting the crude, unholy heart in spiritual devotion," as is emphasized in the *Biographische Skizze* with reference to the aspect of aesthetic efficacy.<sup>5</sup>

The *Missa Sancti Amandi* MH 229 (also: *Missa Lambacensis*, *Lambacher Messe* or *Lampacher Messe*, *Fiebermesse*<sup>6</sup>) was composed in 1776 as a commission for the Benedictine Lambach Abbey in Upper Austria, on the occasion of the thirtieth jubilee of office of Abbot Amandus Schickmayr OSB, an "excessivus amator musicae," who was a friend of the Mozart family and presided over the abbey for almost five decades.<sup>7</sup> Haydn was a welcome guest in Lambach, first visiting the abbey at the beginning of 1765. Abbot Amandus had requested from Haydn's employer, the Archbishop Sigismund Schrattenbach, the dispatch of "his most noble virtuosi;"<sup>8</sup> the occasion was the sojourn of Princess Josepha of Bavaria (1738–1767), who stayed overnight on 19 January 1765 on her journey to Vienna to be married to Emperor Joseph II. Haydn's Italian festive cantata *Ninfe imbelli semplicitte* MH 73 was first performed in her honor. Maria Magdalena Lipp, who later became Haydn's wife, had been appointed a court singer in Salzburg only a few days previously; she almost certainly took part in the performance.

The *Missa Sancti Amandi* which Lambach Abbey ordered from Michael Haydn was named after the patron saint of the abbot, St. Amandus of Maastricht. He was born close to Nantes around 600 as the son of an aristocratic family and entered the monastery Oye near La Rochelle at the age of 20. For 15 years, he lived as a recluse near St. Martin's Cathedral in Bourges. After a pilgrimage to Rome, Amandus was consecrated as a missionary bishop, first working in the border area between Frisia and Franconia, and later in Tyrol and Carinthia, where he founded churches

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

<sup>2</sup> Sigismund Neukomm, letter dated 14 January 1809 to the publisher Ambrosius Kühnel, quoted after: Rudolf Angermüller, *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, Munich, Salzburg, 1977 (Musikwissenschaftliche Schriften, vol. 4), p. 24.

<sup>3</sup> Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, 1810, p. 115 (new edition by Peter Krause, Leipzig, 1979).

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

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

<sup>6</sup> The sobriquet *Fever Mass* refers to the fact that Haydn is alleged to have suffered from bouts of fever during the composition of the mass.

<sup>7</sup> Amand Joseph Schickmayr de Steindlbach was born on 19 March 1716 in Parz near Grieskirchen (Upper Austria). After entering Lambach Abbey in 1731, he studied philosophy and theology in Graz, St. Lambrecht and Salzburg where he obtained his doctorate in 1735. He was ordained a priest in 1739 and elected abbot on 15 October 1746. He held this position until his death on 23 February 1794.

<sup>8</sup> Quoted after Gerhard Croll and Kurt Vössing, *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit*, Vienna, 1985, p. 62.

and monasteries. In 647, he became bishop of Maastricht-Tongeren, but resigned from this position after two years in order to resume his missionary activities in the Basque Country. He finally withdrew to the Elnon Monastery at Tournai (later called Saint Amand), where he died in 675. St. Amandus is venerated particularly in Belgium. He is the second patron saint of the Archabbey of St. Peter in Salzburg. St. Rupert († 718) is said to have already brought relics of St. Amandus to Salzburg. On 26 October 800, Archbishop Arno had relics transported to Salzburg and named him patron saint of the missionary activity emanating from St. Peter. In the liturgical calendar, St. Amandus is commemorated on 26 October. He is depicted as a Benedictine abbot or as a bishop with mitre and staff, and a snake which – according to legend – he banished with the sign of the Cross.

Haydn completed the fair copy of his score on 4 September 1776. In the middle of October, he travelled to Lambach with his wife to conduct the premiere performance of his work on 25 October in the Lambach abbey church. In accordance with the occasion, Haydn created a festive mass “in pieno,” i.e., scored for choir and orchestra but without vocal soloists. It was “a piece that was worthy of its master, everything sounding so majestic and appropriate to the occasion. He himself played the organ and his presence imbued his work and the whole choir with fire and vitality.”<sup>9</sup>

Like his *Missa Sancti Joannis Nepomuceni* MH 182 (1772) and the *Schrattenbach-Requiem* MH 155 (1771), the *Missa Sancti Amandi* is scored for four trumpets (two high “clarini” and two low “trombe”), following the Baroque tradition of festive brass sonorities. The vocal setting, which is homophonically written throughout, displays a lyrically songlike character. With the exception of one short fugato section in the Kyrie, Haydn abstains from the use of contrapuntal techniques, which enhances the intelligibility of the liturgical text. Haydn’s *Lambach Mass* is “with respect to its quality one of the most valuable of all his Latin masses; the widespread distribution of its manuscript copies bear witness to the enormous popularity of an ordinary that, despite its consideration of objective magnificence, never loses the thread of subjective intention of creation.”<sup>10</sup>

The *Lambach Mass* is not Haydn’s first “pieno mass;” the abovementioned *Nepomuk Mass* had already been scored in this fashion. It is interesting to note that in the four years between these two masses, Haydn did not compose any other mass settings at all. Over and above practical circumstances, such as the abilities of the abbey’s boy choristers, there may well have been artistic considerations for refraining from the use of vocal soloists in the *Lambach Mass*. Haydn may have sought to “return to the structural problem posed by the *Nepomuk Mass* and attempt a new musical solution,”<sup>11</sup> particularly with regard to the formal balance. In comparison to its sister composition, the *Missa Sancti Amandi* displays a heightening of expressivity and compositional technique with clear formal structures, well-balanced thematic material and a logically rounded developmental technique.

All the movements of the *Lambach Mass* are in C major, and all the instruments are used throughout the work. Neither of these aspects corresponds to customary practice in 18<sup>th</sup> century mass composition. Normally, single sections – customarily the first parts of the Benedictus and Agnus Dei movements – were not set in the principal key but in a related key (most frequently the subdominant, dominant or parallel major or minor key). In his *Lambach Mass*, Haydn also forgoes the customary contrasts between single sections by means of a reduction of instruments, only leaving out the trumpets in the “Crucifixus.”

Peter Hrnčirik emphasizes a conceptional particularity: “The first subjects of all the movements are based – more or less distinctively – on the same sequence of notes, viz., C-D-E-A-G-F-C. These form a melodic nucleus, as it were, being latently present in all the principal motives, directly evident at the beginnings of the Kyrie, Benedictus and Agnus Dei movements, and indirectly evident at the beginnings of the Gloria, Credo and Sanctus movements.”<sup>12</sup> However, he points out that such a “melodic foundation” would in all probability have happened unconsciously, “but it is precisely in their subliminal presence that such latent cornerstones ordering the technical work material may not only lend substance to the thread of motivic formation, but also delineate the regions of affect governing the compositional events and in so doing, assist in understanding the mental attitude of a composition in terms of the psychology of music.”<sup>13</sup>

The Kyrie of the *Missa Sancti Amandi* is presented as a vigorous sonata movement. The first subject is instrumental in character and contrapuntally developed as a fugato from mm. 53ff. The Gloria is in ternary form (A-B-A’); the “Qui tollis” section is distinguished by its harmonic and melodic density. Haydn refrains from ending either the Gloria or the subsequent Credo with a closing fugue. The cadential effect is achieved by means of a coda in which the “Amen”-sequences create the impression of a stretta. The rondo-style Credo is characterized by its melodies with a folksong character. The “Et incarnatus,” together with the “Crucifixus,” are among “the most beautiful inspirations of Haydn, the composer of masses.”<sup>14</sup> The opening of the Sanctus, in which the sopranos – as quasi precentors – enter into a dialog with the three lower voices, is in two sections. The songlike Benedictus, based on sonata form, refers back to the responsorial structure of the Sanctus. The “Osanna” from the Sanctus is taken over in the Benedictus, which thematically links the two movements; however, the musical material is converted from common time to ¾ meter. The Agnus Dei is in accordance with traditional settings: the slow opening section with the triple “Agnus” invocation is followed by a rondo-style “Dona

<sup>9</sup> Quoted after *ibid.*

<sup>10</sup> Peter Hrnčirik, *Johann Michael Haydn’s frühe Salzburger Messen. Perspektiven einer Schaffensphase*, doctoral dissertation, Vienna, 1995, p. 278.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 289.

nobis," albeit with the unusual tempo indication of *Allegro animoso*. The bracketed inclusion in the *Allegro* section of motives from the *Adagio* section makes this movement the most sophisticated of the mass in terms of compositional technique.

Wolfgang Amadeus Mozart considered Haydn's two "tutti masses" as being of very high artistic value, as can be gleaned from a letter to his sister Nannerl dated 2 August 1788: "Now I must ask a favor from you: – I would like Haydn to lend me, for a while, the scores of the two tutti masses and the *graduales* which he has written; – I would send them back to him with all my gratitude."<sup>15</sup> In June 1773, one year after the completion of the *Nepomuk-Mass*, Mozart wrote his only "piano mass," the *Missa in honorem Sanctissimae Trinitatis* KV 167, in the same key and instrumentation as Haydn's mass. It is, however, much longer, structured like a cantata in the Neapolitan model and contains masterful closing fugues. Mozart's *Trinitatis-Mass* did not, on the other hand, influence the *Missa Sancti Amandi* which Haydn composed three years later.

The *Missa Sancti Amandi*, in which "the perennial flow of inspiration, [...] the precision, plasticity and compactness of the overall structure captivate,"<sup>16</sup> is the culmination of Michael Haydn's 20-year long development phase in the field of mass composition, resulting in an individualized personal style. Haydn's next mass, the *Missa Sancti Hieronymi* MH 254 (*Oboe Mass*), composed in 1777, must already be regarded as one of his most mature sacred compositions.

The editor and the publisher thank the Austrian National Library in Vienna for permission to edit with reference to the autograph score; this served as the primary source for the present edition.

Salzburg, April 2014  
Translation: David Kosviner

Armin Kircher

## Avant-propos

« On peut se rendre compte de l'art qui règne dans sa musique d'église au fait que son frère et Mozart lui ont reconnu la maîtrise absolue dans ce genre », écrit Ernst Ludwig Gerber dans son *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*<sup>1</sup>. Bien que la création de Johann Michael Haydn eût couvert tous les genres musicaux alors courants, il fut surtout estimé de son vivant pour sa musique religieuse. « Mozart le considérait comme le plus grand compositeur de musique sacrée – son épouse ne pouvait lui faire de surprise plus agréable qu'une partition de Michael Haydn »<sup>2</sup>, témoigne Sigismund Ritter von Neukomm, un élève de Haydn. Georg August Griesinger rapporte l'opinion de Joseph Haydn sur la signification de son frère cadet de cinq ans en tant que compositeur de musique liturgique : à l'avis de Joseph Haydn, « les travaux de son frère Michael Haydn méritaient dans la musique d'église [...] une place de premier rang ; il était seulement bien dommage que cette discipline soit si mal payée que l'on puisse mieux gagner sa vie avec une cornemuse qu'avec des offertoires et des messes. »<sup>3</sup>

Pendant ses 43 années de service à Salzburg, Michael Haydn assura la transition du classicisme précoce à l'ère musicale du Biedermeier. Sa musique d'église atteste une profonde connaissance de la fonction liturgique et de la réalisation musicale des textes religieux. Le style sacré de Haydn servit de modèle à une réorientation de la musique sacrée au 19<sup>ème</sup> siècle car une fois surmontés le rationalisme éclairé ordonné par Joseph II et les restrictions qui l'accompagnaient, l'art, et surtout la musique, ne tardèrent pas à retrouver une place centrale dans la vie religieuse et ecclésiastique. L'hommage que lui rend E. T. A. Hoffmann – « Tout connaisseur de la musique et de son répertoire sait et savait depuis longtemps déjà que M[ichael] H[aydn] en tant que compositeur de musique d'église fait partie des *premiers* artistes du genre de toutes les époques et de toutes les nations »<sup>4</sup> – trouva un écho dans tout l'espace germanophone, accordant à Haydn la reconnaissance suprarégionale qui lui avait été refusée de son vivant.

Michael Haydn écrivit plus de trente messes. La *Trinitatis-Messe* MH 1 de l'an 1754 (écrite probablement pour la bénédiction de la cathédrale de Temesvar) est sa première œuvre conservée, tandis que sa création se referme sur un requiem inachevé (Requiem en si bémol, MH 838). Dans sa musique sacrée, Haydn parvient à faire la synthèse entre contrepoint et mélodie chantante, influencé par le chant grégorien et la musique populaire de son pays. Les sonori-

<sup>15</sup> Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, published by the International Mozarteum Foundation, Salzburg, collected and annotated by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, 8 volumes, Kassel, 1962–2006, vol. 4 (1962), letter no. 1082, p. 72.

<sup>16</sup> Peter Hrcirik (see footnote 10), p. 300.

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

<sup>2</sup> 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, Salzburg 1977 (*Musikwissenschaftliche Schriften*, vol. 4), p. 24.

<sup>3</sup> Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, p. 115 (réédité par Peter Krause, Leipzig 1979).

<sup>4</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung*, mars 1812, p. 192 (critique du Requiem MH 838).



tés solennelles des cuivres à la manière baroque et de difficiles figures d'accompagnement aux cordes caractérisent l'orchestration de ses messes.

Lors de la réalisation musicale du texte liturgique, Haydn suit la tradition d'allégorèses inventives qui faisaient le lien entre tous les détails de la messe et les événements de la vie de Jésus. Tout comme dans beaucoup de prières, la musique d'église avait pour tâche, de l'avis des théologiens de l'époque, de conduire les croyants à une compréhension approfondie de la messe comme centre de gravité de la vie religieuse. Le sentiment religieux axé sur la compassion à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle requérait une « peinture musicale » permettant de soulever des émotions telles que l'attendrissement et le bouleversement chez les fidèles en prière. Dans sa musique sacrée, comme cela est souligné dans la *Biographische Skizze* avec renvoi à l'aspect de l'impact esthétique, Haydn parvient « à faire beaucoup de peu et tout de beaucoup, à élever partout et en tout lieu les cœurs vers Dieu, à susciter de pieux sentiments et à faire fondre dans la prière religieuse jusqu'au cœur mécréant le plus dur ». <sup>5</sup>

La *Missa Sancti Amandi* MH 229 (*Missa Lambacensis*, *Lambacher Messe* ou *Lampacher Messe*, *Fiebermesse*)<sup>6</sup> fut composée en 1776 à la commande de l'abbaye bénédictine de Lambach en Haute-Autriche pour fêter les 30 ans de service de l'abbé Amand Schickmayr OSB, un « excessivus amator musicae » qui était un ami des Mozart et dirigea l'abbaye pendant presque cinq décennies.<sup>7</sup> Haydn était le bienvenu à Lambach. Il y séjourna pour la première fois dès le début de l'année 1765. L'abbé Amand avait prié le maître de Haydn, l'archevêque Sigismund Schrattenbach, de lui envoyer ses « virtuoses les plus exquis »<sup>8</sup> ; l'occasion en était le séjour de la princesse Josépha de Bavière (1738–1767) qui fit étape à l'abbaye le 19 janvier 1765 alors qu'elle se rendait à Vienne pour y épouser l'empereur Joseph II. En son honneur eut lieu la création de la cantate de fête italienne de Haydn *Ninfe imbelli simplicette* MH 73. Maria Magdalena Lipp, future épouse de Haydn, qui avait été engagée quelques jours auparavant comme cantatrice à la cour de Salzbourg, participa très certainement à la représentation.

Celui qui prête son nom à l'*Amandus-Messe* commandée à Michael Haydn par l'abbaye de Lambach est le saint patron du jubilaire, saint Amand de Maastricht. Né de famille noble près de Nantes aux environs de l'an 600, Amand se retira à l'âge de 20 ans dans le monastère Oye près de La Rochelle et vécut ensuite 15 ans en ermite à l'ombre de la cathédrale Saint-Martin à Bourges. Après un pèlerinage à Rome, il fut ordonné évêque missionnaire. Il œuvra tout d'abord dans les territoires frontaliers frisons-franconiens puis dans le Tyrol et en Carinthie où il fit bâtir églises et abbayes. En l'an 647, il devint évêque de Maastricht-Tongeren mais déposa sa charge au bout de deux ans. Il reprit ensuite son activité de missionnaire dans le pays basque et finit par se retirer dans l'abbaye d'Elnone (plus tard Saint-Amand) près de Tournai où il mourut en 675. Saint Amand est surtout vénéré en Belgique. Il est le deuxième patron de l'abbatiale Saint-Pierre à Salzbourg. Saint Rupert

(† 718) déjà paraît avoir ramené à Salzbourg des reliques du saint. Le 26 octobre 800, l'archevêque Arno transféra des reliques à Salzbourg et plaça sous le patronat du saint l'activité de missionnaire partant de Saint-Pierre. Dans le calendrier liturgique, la fête de saint Amand est célébrée le 26 octobre. Il est représenté en abbé bénédictin ou en évêque avec la mitre, la crosse et le serpent qu'il fit fuir par le signe de croix selon la légende.

Haydn acheva la copie au propre de la partition le 4 septembre 1776 et se rendit à la mi-octobre à Lambach en compagnie de son épouse afin d'y diriger la création de son œuvre, le 25 octobre, dans l'église collégiale du lieu. Comme l'exigeait le contexte, Haydn avait composé une messe solennelle « in pieno », donc dans la distribution pour chœur et orchestre sans solistes vocaux – « une pièce digne de son maître, tant l'ensemble sonnait majestueusement et conformément à la circonstance. Il tenait lui-même la partie d'orgue et sa présence conféra feu et vie à son œuvre et à tout le chœur. »<sup>9</sup>

Comme sa *Missa Sancti Joannis Nepomuceni* MH 182 (1772) et le *Schrattenbach-Requiem* MH 155 (1771), la *Missa Sancti Amandi* est distribuée avec quatre trompettes (deux clarinos aigus et deux trompettes plus graves), reprenant ainsi la tradition baroque de la sonorité solennelle des cuivres. La partie vocale homophone est d'un caractère lyrique et chantant. Mis à part un bref passage fugato dans le Kyrie, Haydn renonce à un travail contrapuntique, ce qui sert la bonne compréhension du texte liturgique. La *Lambacher Messe* de Haydn « est dans sa teneur une de ses messes en latin les plus précieuses dont la large diffusion manuscrite atteste l'énorme popularité d'un ordinaire qui, en dépit de la prise en considération d'atours somptueux sur un plan objectif, ne perd jamais le fil de l'intention subjective dans l'agencement intérieur. »<sup>10</sup>

La *Lambacher Messe* n'est pas la première messe pieno de Michael Haydn ; la *Nepomuk-Messe* susmentionnée avait déjà été écrite pour cette distribution. Il est intéressant de noter que Haydn ne composa aucune autre messe au cours des quatre années qui séparent les deux œuvres. La décision de renoncer aux solistes vocaux dans le cas de la *Lambacher Messe* pourrait être le fait de réflexions pratiques tenant compte des aptitudes des enfants de chœur de l'abbaye, mais des considérations artistiques pourraient

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

<sup>6</sup> La messe se vit attribuer le surnom de *Messe de la fièvre* parce que Haydn souffrit apparemment d'accès de fièvre pendant la composition.

<sup>7</sup> Amand Joseph Schickmayr de Steindlbach naquit le 19 mars 1716 à Parz près de Grieskirchen (Haute-Autriche). Après être entré à l'abbaye de Lambach en 1731, il étudia la philosophie et la théologie à Graz, Saint-Lambrecht et Salzbourg où il soutint sa thèse en 1735. Il fut ordonné prêtre en 1739 et devint abbé le 15 octobre 1746. Il conserva cette fonction jusqu'à sa mort, le 23 février 1794.

<sup>8</sup> Cité d'après Gerhard Croll et Kurt Vössing, *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit*, Vienne 1985, p. 62.

<sup>9</sup> Cité d'après *ibid.*

<sup>10</sup> Peter Hrnčirik, *Johann Michael Haydn's frühe Salzburger Messen. Perspektiven einer Schaffensphase*, diss. phil., Vienne 1995, p. 278.

avoir elles aussi joué un rôle. Peut-être Haydn cherchait « à revenir encore une fois au problème d'agencement intrinsèque à la *Nepomuk-Messe* et à trouver une nouvelle solution musicale »<sup>11</sup>, notamment en regard de l'équilibre formel. Si on compare la *Missa Sancti Amandi* à son œuvre jumelle, on note dans la première une intensification dans l'expression et dans la technique de composition, servie par un façonnage clair, une invention thématique équilibrée et une technique du développement logique et achevée.

Tous les mouvements de la *Lambacher Messe* sont en do majeur ; de même tout l'ensemble instrumental est utilisé d'un bout à l'autre de l'œuvre. Ni l'un ni l'autre correspond à la pratique courante au 18<sup>ème</sup> siècle dans la composition des messes. Normalement, certains segments, en général les premières parties du Benedictus et de l'Agnus Dei, ne sont pas dans la tonalité principale mais dans des tonalités relatives (surtout sous-dominante, dominante ou tonalités mineures ou majeures parallèles). Dans la *Lambacher Messe*, Haydn renonce en outre à l'effet de contraste, courant par ailleurs, de passages isolés par réduction de l'instrumentation. Ce n'est que dans le « Crucifixus » que l'ensemble des trompettes fait silence.

Peter Hrciric mentionne une particularité conceptuelle : « Tous les motifs des mouvements initiaux reposent – sous une forme plus ou moins marquée – sur le groupe de notes do-ré-mi-la-sol-fa-do comme noyau mélodique pour ainsi dire, présent de manière latente dans tous les motifs principaux et discernable directement dans les débuts de mouvement du Kyrie, du Benedictus et de l'Agnus, et indirectement dans ceux du Gloria, du Credo et du Sanctus ».<sup>12</sup> Toutefois, comme il le fait remarquer, une « mélodisation fondamentale » de ce genre est très probablement inconsciente « mais justement par leur présence sous-jacente, de tels piliers latents d'ordonnance du matériau en termes de technique de travail peuvent non seulement concrétiser le fil conducteur du modelage des motifs mais aussi fixer les domaines affectifs de la tonalité et aider ainsi à saisir sur le plan de la psychologie musicale l'attitude spirituelle d'une composition ».<sup>13</sup>

Le Kyrie de la *Missa Sancti Amandi* se présente comme un mouvement de sonate plein d'élan. Le motif initial est d'un caractère instrumental et est soumis à partir de la mesure 53 à un traitement contrapuntique sous la forme d'un fugato. Une forme de voûte tripartite (A-B-A') agence le Gloria où le « Qui tollis » ressort par sa densité harmonique et mélodique. Dans le Gloria, de même que dans le Credo suivant, Haydn renonce à conclure sur une fugue. L'effet de conclusion est obtenu dans une coda où les séquences « Amen » donnent l'impression d'une strette. Le Credo en forme de rondo est marqué par une mélodie d'inspiration populaire. Le « Et incarnatus » et le « Crucifixus » comptent parmi les « plus belles trouvailles du compositeur de messes Haydn ».<sup>14</sup> Le Sanctus, au début duquel le soprano entame, pour ainsi dire en groupe de chantre, un dialogue avec les trois voix graves, est en deux parties. La structure en répons du Sanctus est reprise dans le mélodieux Benedictus qui repose sur la forme sonate. L'« Osanna » repris du Sanctus fait le lien thématique entre

les deux mouvements ; toutefois, le matériau musical de la mesure à  $\frac{4}{4}$  dans le Sanctus est transposé dans une mesure à  $\frac{3}{4}$ . La composition de l'Agnus s'inscrit dans la tradition : une première partie lente avec triple exclamation de l'« Agnus » est suivie du « Dona nobis » en forme de rondo, ici toutefois dans l'indication de tempo inhabituelle *Allegro animoso*. Ce mouvement est la partie la plus exigeante de la messe sur le plan de la composition par les reprises en forme de parenthèses de motifs de l'Adagio dans la partie Allegro.

Wolfgang Amadeus Mozart tenait en très haute estime sur le plan artistique les deux « messes tutti » de Haydn. Une lettre du 2 août 1788 à sa sœur Nannerl en fait état : « Je vais maintenant te demander un service : – J'aimerais que Haydn me prête pour un temps en partition ses 2 messes tutti et les graduels qu'il a écrits ; je les lui renverrai avec toute ma gratitude. »<sup>15</sup> Un an après l'achèvement de la *Nepomuk-Messe*, Mozart composa en juin 1773 son unique messe pieno, la *Missa in honorem Sanctissimae Trinitatis* KV 167 dans la même tonalité et distribution que la messe de Haydn, mais de plus grandes dimensions, sur le modèle napolitain dans un agencement de cantate et avec des fugues de conclusion magistrales. La *Trinitatis-Messe* de Mozart n'a cependant pas influencé l'*Amandus-Messe* de Haydn écrite trois ans plus tard.

La *Missa Sancti Amandi*, dans laquelle « se distinguent le flux ininterrompu de l'inspiration, [...] la précision, la plasticité et la densité de toute la structure »<sup>16</sup> se situe au terme d'une phase évolutive de vingt ans au cours de laquelle Michael Haydn trouva son propre style de composition. La messe suivante de Haydn, la *Missa Sancti Hieronymi* MH 254 (*Messe avec hautbois*) écrite en l'an 1777, compte déjà parmi ses œuvres les plus matures de musique sacrée.

Éditeur et maison d'édition remercient la Bibliothèque nationale d'Autriche à Vienne pour l'autorisation d'édition d'après l'autographe de la partition qui a servi de source principale à la présente édition.

Salzbourg, avril 2014  
Traduction : Sylvie Coquillat

Armin Kircher

<sup>11</sup> Ibid., p. 279.

<sup>12</sup> Ibid., p. 280.

<sup>13</sup> Ibid., p. 282.

<sup>14</sup> Ibid., p. 289.

<sup>15</sup> *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, éd. par la Fondation Internationale du Mozarteum, Salzbourg, recueilli et expliqué par Wilhelm A. Bauer et Otto Erich Deutsch, 8 vol., Kassel 1962–2006, vol. 4 (1962), lettre n° 1082, p. 72.

<sup>16</sup> Peter Hrciric (comme annot. 10), p. 300.

# Missa Sancti Amandi

Missa Lambacensis • MH 229

Johann Michael Haydn

1737–1806

komponiert in Salzburg 1782

## Kyrie

**Vivace**

Oboe I  
Oboe II

Clarino in Do / C I  
Clarino in Do / C II

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

Violino I  
Violino II

Organo e Bassi

un poco piano

Solo

*p* *f*

6 5 6 5

Soprano

Alto

Ter

Tutti

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

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

Ky - ri - e e - lei - sor

Ky - ri - e e - lei - so

6 6 5 6

10

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

8 7 p *tasto solo* 7 6 6 5

16

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

6 5 # 6 6



31

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

6 4 # 6 6 4 6 4 #

36

*Solo*

6 #



49

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

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

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

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

7

53

Ky - ri - e - e - lei

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

tasto solo





67

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

2 6/5 6 4 5

72

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

6 -Cb 6 5 6/5 +Cb 6 5 6/5

76

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

80

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

85

*f*

*a 2*

*f*

*f*

*p.*

*f*

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

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

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

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

6 7 6 3 1 1

90

*f*

lei

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

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

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

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

1 1  $\flat_6$   $\sharp_7$  - 3 3

4 3 4 3

95

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

5 6 6 4 3 6 6 4 3

99

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

6 6 4 3 *p* unisono 8 6 7

104

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

*p* *fz* *p* *fz* *p* *fz* *p*

#5 6 3

110

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

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

6 7 6 4 3

# Gloria

Allegro molto

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

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

Glo - ri-a in ex-cel-sis, in ex-cel-sis in ter - ra

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

6 4 3 6 6 5 6

ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis, ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-

mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis, ho

ho-mi-ni-bus bo-nae, bo-nae

pax ho-mi-ni-bus bo-nae, bo-nae

4 3 2 7 - 9 3 6 7

9 a 2

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

6 4 3

1 1

12

Ad - o - ra - mus te. ad - o - ra - mus te. ad - o - ra - mus te.

3  $b_6$  3  $p$  6 9 8 7 7 5

4 4 3 6 5 6 5



16

Te lau-da-mus. Te be-ne-di-ci-mus. Te ad-o-ra-mus. Glo-ri-fi-er

Te lau-da-mus. Te be-ne-di-ci-mus. Te ad-o-ra-mus. Glo-ri

Te lau-da-mus. Te be-ne-di-ci-mus. Te ad-o-ra-mus. Glo

Te lau-da-mus. Te be-ne-di-ci-mus. Te ad-o-ra-mus. Glo-ri-fi-mus

*f* 6 7 3 6 7 3 *p* 6 5

21

te.

te.

6 5 9 8 6 5

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri an.

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam

Tutti

3 6  
5

Rex coe - le - stis, De - - us Pa - ter,

- us, Rex coe - le - stis, De - - us Pa - ter,

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

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

3 6 7 8 4 3

31

De - - - us Pa - ter o - mni - - pot - ens.

De - - - us Pa - ter o - mni - - pot - ens.

De - - - us Pa - ter o - mni - - pot - ens.

De - - - us Pa - ter o - mni - - pot -

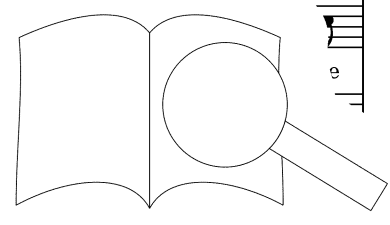
4/2 6/6 6/4

34

Do - mi - ne, Do - mi - ne

Do - mi - ne

6/5 9/8 6/5 # 3/5 6/5



37

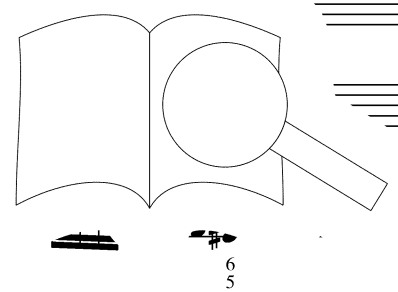
Ctr I, II

Fi - li, Fi - li u - ni - ge - ni - te,  
 Fi - li, Fi - li u - ni - ge - ni - te,  
 Fi - li, Fi - li u - ni - ge - ni - te,  
 Fi - li, Fi - li u - ni - ge - ni - te,

40

Je - su Chri - ste, Fi - li u - ni - ge - ni - te,  
 Je - su Chri - ste, Fi - li u - ni - ge - ni - te,  
 Je - su Chri - ste, Fi - li u - ni - ge - ni - te,  
 Je - su Chri - ste, Fi - li u - ni - ge - ni - te,

7 6 5 9 6  
 4 3 4 3 #



44

Je - su - Chri - - ste.

Je - su Chri - - ste.

Je - su - Chri - - ste.

Je - su Chri - - ste. Solo

6 6 # 8

47

Do - mi-ne, Do - mi-ne De - us, A - gnus

Do - mi-ne, Do - mi-ne De - us, A - gnus

Do - mi-ne, Do - mi-ne De -

Do - mi-ne, Do - mi-ne De -

Tutti

6 # 6 # 5

50

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

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

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

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

53

De - Fi - - li - us, Fi - li - us Pa - - -

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

- i, Fi - - li - us,

- - i, Fi - - li - us,

a 2

6 b5 4 2 b6 6 4 3

56

tr.

tr.

tr.

tr.

Solo

6 5 9 8

Qui tollis

59

*p*

*pp*

*pp*

ca - ta, pec - ca - - ta mun - di,

lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

col - lis pec - ca - ta, pec - ca - - ta

*ritti* Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta n

# b6 5 6 6 b4 3 4 5 = #

65

a 2

*p*

*p*

*p*

*p*

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

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

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

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

*p*

4 6 7 6 6 5 4 4 3

69

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

Qui tol - lis pec - ca - ta nec - ca - - ta

Qui tol - lis pec -

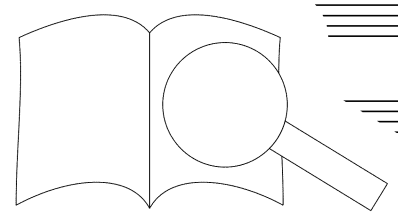
Qui tol - lis pec -

Tutti

4 3 # 6 5 6 6 - 5 6 4 3 4 b 5

PROBEPARTITUR

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





mun - di, sus - - - ci - pe, sus - - -

mun - di, sus - - - di - ci - pe, sus

mun - di, sus - - - di - ci - pe,

mun - di, sus - - - ci - pe, s - - - pe

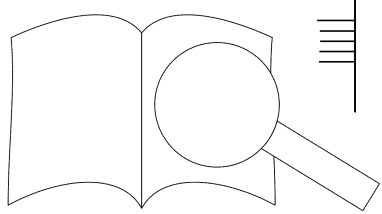
- Vc, - Cb  $\frac{4}{2}$   
+ Vc, + Cb

de - pre - - - nem no - - - - - stram.

o - - - - - nem no - - - - - stram

pre - - - - - ti - o - - - - - nem no - - - - - si

de - - - - - ca - ti - o - - - - - nem no - - - - - s





93

a 2

*p*

re - - re no - - bis.

re - re no - - bis.

re - - re no - - bis.

re - re no - - bis.

7 6 6 5 4 4 3 4 3

Quoniam

97

*f*

Ctr I, II

Tr I, II, Timp

Quo - ni - am t h n Tu so - lus, so - lus Do - mi - nus.

Quo - ni - am t h n Tu so - lus, so - lus Do - mi - nus.

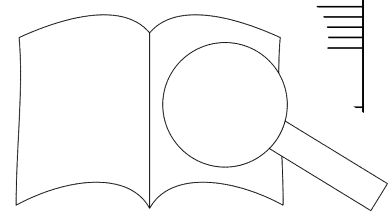
Quo - ni - am t h n Tu so - lus, so - lus Do - mi - nus.

Quo - ni - am t h n Tu so - lus, so - lus Do - mi - nus.

Quo - ni - am t h n Tu so - lus, so - lus Do - mi - nus.

Quo - ni - am t h n Tu so - lus, so - lus Do - mi - nus.

*f* 3 6 5



101

Tu so - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis

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

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

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

6 7 4 3

104

a 2

Je - su, Je - su, Je - su, Je - su

Je - su, Je - su, Je - su, Je - su

Je - su, Je - su, Je - su, Je - su

Je - su, Je - su, Je - su, Je - su

4 2 6 6 9 8 7

Chri - - - ste.  
 Je - - - su Chri - ste.  
 Je - su, Je - su Chri - ste.  
 Je - - - su Chri - ste. Solo

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

114

a 2

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

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

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

San - ctus. Tu so - lus, so - lus Tu

# 3

117

sc

Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste. Cum

as, Je - su Chri - ste, Je - su Cum

so - cis - si-mus, Je - su Chri - ste, Je - Cum

lus Al-tis - si-mus, Je - su Chri - ste, Je - Cum

6 7 4 6 7 3 p 6 7 3 f









143

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

146

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

6

9

8

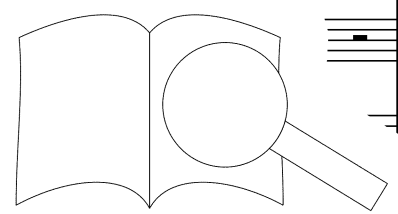
7

6

6

5

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



# Credo

Allegro con Spirito

Cre - do in u - num De - um, Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto -

Cre - do in u - num De - um, Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto -

Cre - do in u - num De - um, Pa - trem o - mni - pot - en - tem - li

Cre - do, cre - do in u - num De - um, Pa - trem te - re - rem coe - li et

6  
4 3

ter

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

vi - si - bi - li - um o - mni - um,

te - rae, vi - si - bi - li - um o - n

te - rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um,

8 7 3 6 3 6 6 5 6 6

12

bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Je - su - m.  
 bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Je - su - m.  
 bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Je - su - m.  
 bi - li - um. Cre - do. Et in u - num Je - su - m.

6 4 3

17

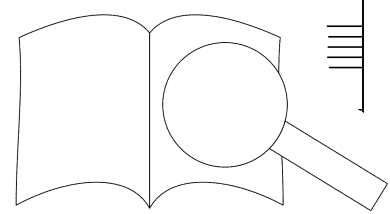
i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre  
 De - i u - ni - ge - ni - tum. Pa - tre  
 i - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Pa - tre  
 i - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.

6 4 3 8 6 7 3 6 6

na - tum an - te o - mni-a sae - cu-la. De-um de De - o, lu-men de lu - mi-r  
 na - tum an - te o - mni-a sae - cu-la. De-um de De - o, lu-men de  
 na - tum an - te o - mni-a sae - cu-la. De-um de De - o, lu-r  
 na - tum an - te o - mni-a sae - cu-la. De - um de De - um

ve ve - - ro.  
 ve - - ro.  
 ri - - o ve - - ro.  
 de De - o ve - - ro.

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



31

Ge non  
non  
ai-tum, non

5 3

35

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

f

6 2 6 6 3

40

o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos, nos ho - mi-nes

o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi-nes,

o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos,

o - mni-a fa - cta sunt. Cre - do. Qui

7 3 6 3

4

45

no - stram sa - lu - tem de - scen - - dit, de - scen - -

no - stram sa - lu - tem de - scen - - dit,

no - stram sa - lu - tem de - scen - -

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

6 3 8 7 6 b5

4 3 6 7

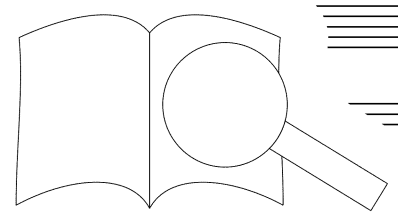
dit, de - - scen - - - - - dit de  
 dit, de - - scen - - - - - dit  
 dit, de - - scen - - - - - dit  
 dit, de - - scen - - - - - dit

4 6 6 2

cr- lis, de - scen - dit,  
 coe - lis,  
 Je de coe - lis,  
 - lis, de coe - lis,

6 6 6 6 3

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





62

de - scen - dit de coe - lis.

de - scen - dit de coe - lis.

de - scen - dit de coe - lis.

de - scen - dit de coe - lis.

de - scen - dit de coe - lis.

3 4 3

66

*p*

*p* 1

b7

Et incarnatus est

Adagio assai

72

*f*

Tr I, II

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

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

Et in - car - na - tus est de Spi -

Et in - car - na - tus est de S-

Tutti

*f*

Pedale

3 7 6 b5 2

76

*p*

ex - gi-ne: Et ho - - - mo fa - ctus est,

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

a - ri - a Vir - gi-ne: Et ho - - -

Ma - ri - a Vir - gi-ne: Et ho - - - n

2 6 b5 5 #2 3 b6 7 6 4 3 *p*

Crucifixus

80

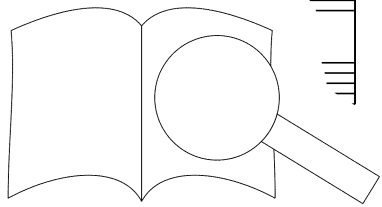
ho - mo fa-ctus est. Cru - ci - fi - xus et -  
 ho - mo fa-ctus est. Cru - ci - fi - x'  
 ho - mo fa-ctus est. Cru - ci - fi - xus et - i - am,  
 ho - mo fa-ctus est. Cru - ci - fi - xus et -

b7      b7 6  
 5      3

85

no - bis: Pi - la - to pas - sus, pas - sus,  
 ti - o Pi - la - to pas - sus, pas - sus,  
 Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,  
 sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus,

6      #      6      b6      6





Et resurrexit  
Allegro con Spirito

98

Musical score for measures 98-104. It features a piano introduction with a forte (f) dynamic. The score includes vocal lines with Latin lyrics and a bass line. The lyrics are: "Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum, se - cun - dum", "Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum, se", "Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -", "Cre - do. Et re - sur - re - xit ter - ti - a cu - ri - ptu -".

105

Musical score for measures 105-111. It features a piano introduction with a forte (f) dynamic. The score includes vocal lines with Latin lyrics and a bass line. The lyrics are: "Et a - scen - dit, a - scen - dit in coe - lum:", "Et a - scen - dit, a - scen", "Et a - scen - dit, a - scen", "Et a - scen - dit, a - scen".

110

se - - - det ad dex - te-ram, se - det ad dex - te-ram

se - - - det ad dex - te-ram, se - det ad dex -

se - - - det ad dex - te-ram, se - det

se - - - det ad dex - te-ram, Pa -

3 5 # 5 6 5 4 #

115

Et i - te-rum ven - tu - - rus

Et i - - te-rum

Et i - te-rum

Cre - do.

trisc

est cum glo-ri-a, ju-di-ca-re vi-vos  
 est cum glo-ri-a, ju-di-ca-re vi-vos  
 est cum glo-ri-a, ju-di-ca-re vi-  
 tu-rus est cum glo-ri-a, ju-di-ca-re

4 5 6 7 8

mor et mor tu et mor tu et mor tu et mor tu et mor tu et mor tu

b 6 5 7 6 b 6 6 5 7 6 b 6 6 5 b

132

os: cu - jus re - gni, cu - jus re - gni non e

os: cu - jus re - gni, cu - jus re - gr

os: cu - jus re - gni, cu - jus r . . . . . fi - -

os: cu - jus re - gni, . . . . . rit fi - -

*f* *b5* 6 5 *rit* 6 6 4 3

138

non e - rit, non, non e-rit fi -

non e - rit, . . . . . fi -

non e - rit, . . . . .

non e - rit, . . . . .

*f* *rit* 3 4 3



143

nis.

nis.

nis.

nis.

Solo

staccato

6

5 #

148

Et in

San-ctum, Do-mi-num, et vi-

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

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

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

6

5

a 2

vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o -  
 fi - - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li -  
 fi - - can - tem: qui ex Pa - tre  
 vi - fi - can - tem: qui ex Pa - li - pro -

# 7 4 5 3

cum Pa - tre et Fi - li - o, cum Pa - tre et  
 Qui cum Pa - tre et Fi - li - o, et  
 Qui cum Pa - tre et Fi - li - o,  
 Qui cum Pa - tre et Fi - li - o,

6 4 # 4 6 # 5 6 # 5

Fi-li-o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - t'

Fi-li-o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi -

Fi-li-o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - a

Fi-li-o si - mul ad - o - ra - tur, et con -

per Pro - phe - tas.

as est per Pro - phe - tas.

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

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

Solo

174

Et u - nam  
Et u - r  
Et  
ctam,

a 2  
5

179

sar  
li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -  
tho - li - cam et a - po - sto - li - cam  
ca - tho - li - cam et a - po - sto - li  
ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto

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

am. Con - fi - te - or u

am. Con - fi - te - or

am. Con - fi - te ba -

unisono 8

ptis - in o - nem pec - ca - to - rum.

s - si - o - nem pec - ca - to - rum.

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

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

unisono

195 a 2

Et ex - spe - cto re-sur - re - cti - o - nem, re-

Et ex - spe - cto, ex

Et ex - spe - cto, ex

Et ex - spe - cto

8 6

200

nor - tu - o - rum,

re-surre-cti - o-nem

re-surre-cti - o-nem

8 *p*

mor - tu - o - rum. Et vi -

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

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

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

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

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

8 6      7      3      6      3      6

en, a - men, a - - men.

a - men, a - - men.

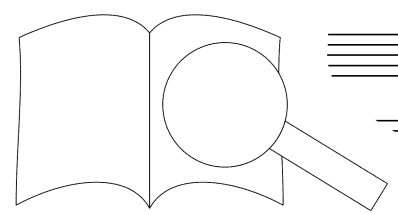
a - men, a - - men.

a - men, a - - men.

6 5      4 #      6      5

PROBEPARTITUR

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

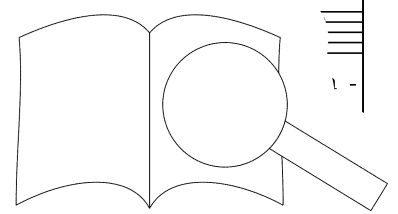




Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri, ven - tu - ri, ven - tu - ri, ven - tu - ri.  
 Et vi - tam ven - tu - ri,  
 Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri, ven - tu - ri.  
 Cre - do. Et

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

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



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

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

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

9 6 6 9 6 6 3 4 3 6  
 4 4 4 3 5 4 4 5

a - men, a - men, a - men. Et vi - tam ven - tu -  
 a - men, a - men, a - men. Et vi - tam ven -  
 a - men, a - men, a - men. Et vi - ta - u  
 a - men, a - men, a - men. Cre - tam ven -

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

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





8

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

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

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

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

Solo

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

11

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

sunt coe - - - li et ter ri-a

ni sunt coe - - - li et ri-a

ni sunt coe - - - li et

Pl.

b b6 5 2 4 6

14

tu - a, glo - ri-a, glo-ri-a tu - a. O - san - na in ex - cel'

tu - a, glo - ri-a, glo-ri-a tu - a. O - san - na in

tu - a, glo - ri-a, glo-ri-a tu - a. O - san

tu - a, glo - ri-a, glo-ri-a tu - a. O-san - na

5 4 6 5 9 3 9 7

17

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

6 3 6 6 6 4 3





# Benedictus

Allegro moderato

First system of the musical score. It includes piano and bass staves. The piano part features a melodic line with dynamics *p* and *f*, and articulations like accents and slurs. The bass part provides harmonic support with dynamics *p* and *f*. A 'Solo' marking is present above the bass staff.

Second system of the musical score, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Be - ne - di - ctus". The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns and dynamics *p* and *f*. A large watermark "PROBEPARTITUR" is overlaid diagonally across the page.

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

12

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

6 2 6 6 4 3 6 3 -Vc -Cb +Vc +Cb

18

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

6 6 # 1 1 1 1 p 6 - 5 4 # 6 7 6 6 7

24

a 2

*f*

3

3

Do - mi-ni. O - san - - na in ex - cel - sis, o - san - - na

Do - mi-ni. O - san - - na in ex - cel - sis, o - san -

Do - mi-ni. O - san - - na in ex - cel - sis, o -

Do - mi-ni. O - san - -

6 4 # 9 *f* 6 # #

28

3

3

3

cel -

na in ex - cel -

o - san - na, o - san - na, o - san -

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

6 6 4 #

33

sis.  
sis.  
sis.  
sis. Solo

6 5

38

di - ctus qui ve - - - nit, qui ctus us

atti

6 5 4 7 # f 6 4 2

43 a 2

ve - - nit in no - mi-ne Do - mi-ni. *p*

qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi-ni. *p* Be - -

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

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

6 4 6 5 6 4 # 6 5

48

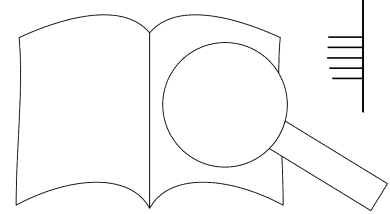
nit. *p*

Be - - ne

b 4 7 6 6 5

PROBEPARTITUR

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





64

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

f 6 2 6 2 6 6 4 3

+ Vc 6 - Vc  
 + Cb 5 - Cb

70

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

p

+ Vc 6  
 + Cb 5

76

*f* *a2* *a2*

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

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

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne qui

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

Tutti

*f* 6 5 = = + 3 1 1 1 1 1

81

*p* *a2*

*f* *f*

in no - mi - ne Do - mi - ni. O - san - na in ex -

ni - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. ex -

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

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

*p* 6 - 5 4 3 6 7 6 6 7 6 4 3 9 *f* 6



86

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

7 6 3

91

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

6 6 4 3 9 6

96

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

6 4 3 5 6 4 3

101

in ex - cel - sis.  
 in  
 in  
 in  
 in

Solo Tutti

6 6 6 4 3

# Agnus Dei

Adagio

A-g-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, qui tol-lis  
A-g-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, qui  
A-g-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun- ta, pec-  
A-g-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta, pec-

6 5 6 6 5 6 7

ca - re, mi - se - re - re - no - bis.  
mi - se - re - re  
ta ai: mi - se - re - re  
ca. mun-di: mi - se - re - re

b7 9 6 # 6 b # 3 6 6 # 6 6 #

senza Organo  
*p*

8

A - gnus De - i, qui

A - gnus De - i,

A - gnus De - i, qui

A - gnus De - i, qui

*col Organo*  
f #

11

tol - lis; u qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: mi - se - un - di, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta, p as pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta, f

*a 2*

5 6 4 6 7 9 3 6 # 6 8

14

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

Solo  
 senza Organo  
 p

6 6 #  
 4 #

17

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

col Organo  
 f

6 6  
 b 5 6 6  
 b 6 b 5 6 5 6 2 6  
 5 5



31

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

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

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

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

7 6 4 1

35

- na no - bis pa - cem,

cem, no - bis pa - cem,

pa - cem, no - bis pa - cem,

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

4 # 8 6

do - na no - - - bis  
do - - na  
do - na, do - - na  
Tutti do - - - - - a - cem,

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





53

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

5 9 4 3 7 6 7

57

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

7 6 4 3



68

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

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

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

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

6 5 5 5

71

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

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

do - na, do - na no - bis,

do - na, do - na no - bis,

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

6 6 7 6 5



82

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

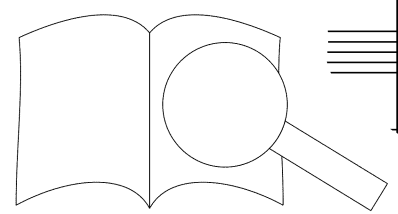
5 6 4 6 5

86

bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.  
na no - bis pa - cem, do - na no - bis  
em, o - na no - bis pa - cem, do - na no - bis  
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bi

6 4 3 4 3

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



# Kritischer Bericht

## Die Quellen

**A:** Partiturograph, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung, Signatur: *Mus.Hs.16542 Mus.*

Es handelt sich um 10-zeilig rastriertes Papier im Querformat 22,2 x 29,6 cm. Die Partitur ist auf 87 paginierten Seiten notiert.

Partituranordnung: 2 Clarini, 2 Trombe und Timpani (gemeinsam notiert mit Tromba II, mit Vermerk „colla Tr: 2“), 2 Oboi, Violino I, Violino II, Soprano (notiert im  $c_1$ -Schlüssel), Alto (notiert im  $c_3$ -Schlüssel), Tenore (notiert im  $c_4$ -Schlüssel), Basso, Organo (bezahlter Generalbass).

Das Manuskript trägt auf der ersten Partiturseite den Titel: „Missa Sti Amandi, à 4 Voci in pieno, 2 Violini, 2 Oboe, 2 Clarini, 2 Trombe e Timpani, con Organo. / Di Giov: / Michele / Haydn mp. [manu propria = von eigener Hand]“. Datierung am Ende des Manuskripts (S. 88, rechts unten): *Salisburgi 4<sup>ta</sup> Septemb, 1776*“.

Der Notentext ist relativ zügig, aber doch sorgfältig und fast fehlerfrei geschrieben.

**B:** Abschriftliches Stimmenmaterial, Erzabtei St. Peter in Salzburg, Signatur: *Hay 385.1*.

Geschrieben zwischen 1776 und ca. 1785, vorwiegend von einem namentlich unbekanntem Salzburger Kopisten. Hochformatiges Papier, 235 beschriebene Seiten, bestehend aus 233 Notenseiten à 10 Zeilen und 2 Deckblättern. Das Material umfasst 15 Aufлагестimmen<sup>1</sup>: „Canto“ (17 S.), „Alto“ (17 S.), „Tenore“ (17 S.), „Basso“ (16 S.), „Oboe I“, in D-Dur notiert<sup>2</sup> (14 S.), „Oboe II“, in D-Dur notiert (14 S.), „Clarino I“ (11 S.), „Clarino II“ (11 S.), „Tromba I“ (7 S.), „Tromba II“ (7 S.), „Tympani“ (4 S.), „Violino I“ (27 S.), „Violino II“ (27 S.), „Violone“ (27 S.), „Organo“ (22 S.). Keine Datierung, keine Signieren.

Titel: „Missa / a / 4 Voci [rechts daneben *vr* Hand ergänzt: „4 Ripieni“] / due / Violini / Oboe / Trombe / Timpani / Violone, con / Organo.“; link „Di sig. Giov. Michele / Haydn, Maest.“; rechts unten: „Ad Chorum Monast.“; rechts oben: „Ex C.“, am link nach rechts oben notiert: „Tit“.

## II. Zur Edition

### 1. Allgemeines

Die Edition folgt **A** als Hauptquelle und gibt die Originalschlüsselung, die Originalnotenansetzung sowie die Originalwarnungsakzidentien wieder. Ergänzend wurden das Stimmenmaterial **B** hinzugezogen, das die Originalschlüsselung und Staccatokennzeichnung in der Edition. Die Edition bietet eine neuere Lesarten bietet. Übernahmen aus dem Originaltext nicht grafisch abgesetzt, werden in den Einzelanmerkungen in Teil III des Kritischen Berichts nachgewiesen. Ergänzungen des Herausgebers, die sich nicht auf die Quellen stützen können, sind in den Noten diakritisch gekennzeichnet (Dynamikangaben

in kleinerem Stich, Bögen durch Strichelung, Staccatokeile durch schmalen Strich, Zwischenüberschriften und Tutti-/Solo-Angaben in kursiver Schrift, Generalbassbezeichnungen durch eckige Klammern). Wiederholungszeichen für Text und Noten („Faulenzer“) wurden ohne Nachweis aufgelöst. Ebenfalls aufgelöst bzw. in die heute gebräuchliche Schreibung übertragen wurden Abkürzungen (z. B. „pia:“ = *p*).

Die Angaben „Tutti“ und „Solo“ in den Bc-Stimmen weisen auf Mitwirkung bzw. Schweigen des Chores hin; manchmal korrespondieren sie auch mit den Angaben *f* und *p*.

Triolenbögen sind in den Quellen uneinheitlich gesetzt (so findet sich z. B. in **A** im Sanctus nur im Sopran in Triolenbogen, sonst sind die Triolen hier oft nicht in Triolenbogen, sondern in Gruppen von drei Noten gesetzt). In der vorliegenden Ausgabe sind Triolenbögen gesetzt, ohne die Triolenbögen gegenüber den Quellen einzutragen.

Der lateinische Text der Ausgabe ist in Orthografie, Interpunktion und Satzzeichen nach der *Graduale Triplex* (Paris-1881) überliefert.

2. Die Angriffszeichen sind in der Ausgabe einheitlich als *acc.* (Vc) Wechsellinien in der Ausgabe der Quelle in den Tenor- und Sopranstimmen, bei Wechsel in den Sopran- und Tenorstimmen als *acc.* Violoncello. Dies wird in der Ausgabe durch *acc.* *Vc* angezeigt. Zur besseren Lesbarkeit sind die Angriffszeichen (oft nur aus wenigen Takten bestehende) in den Bassschlüssel-Parten in den heute gebräuchlichen Bassschlüssel übertragen.

Die Angriffszeichen Strich und Punkt sind in der Ausgabe einheitlich als *acc.* in den Quellen finden sich als Artikulationszeichen sowohl als Strich als auch der Punkt. Oft ist eine Unterscheidung zwischen den Zeichen schwierig, der Übergang fließend. Die vorliegende Ausgabe verwendet einheitlich Keile in Tropfenform (bzw. bei diakritischer Kennzeichnung Striche).

## III. Einzelanmerkungen

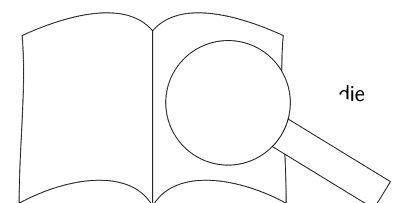
Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, VI = Violino.  
Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note, Vorschlagsnote oder Pause) – Befund in der Quelle.

### Kyrie

25	VII	beide
26	VI/II 1-2	Bogt

<sup>1</sup> Aufлагестimmen sind auf den Seiten nicht in der gewöhnlichen Reihenfolge aufgeführt, sondern jeweils zunächst die beiden Stimmen, die in der Originalausgabe druckerschriftet wurden, um ein einheitliches Bild zu vermeiden.

<sup>2</sup> Die Transposition der Oboen diente dazu, die im tieferen Register stehenden Oboen in die höhere Kirchenstonstimmung der Orgel anzupassen.



58	Bc 1–3	Kleinstichnoten in vorliegender Edition aus Gründen der Stimmführung ergänzt (für den Fall einer Aufteilung der beiden Stimmen ab T. 55 auf Contrabbasso und Violoncello bzw. Fagotto)
61, 70f.	VI I 4–5	Bogen jew. nur in <b>B</b>
90–92	VI I 1–2	Bögen jeweils nur in <b>B</b>
91f.	VI II 1–2	Bögen jeweils nur in <b>B</b>
93	Ob II 1–2	Bogen nur in <b>B</b>

### Gloria

16	S 3	<b>A:</b> Vorschlag als Viertelnote notiert; geändert gemäß <b>B</b> und VI I
82	VI I 4–5	Bogen nur in <b>B</b>
102	A 5	in den Quellen <i>fis</i> <sup>1</sup>
108	B 2–3	Pausen ergänzt

### Credo

83–89, 92f.	VI I/II 3–5	Stacc. jeweils nur in <b>B</b>
93	Bc	<b>A:</b> Fortsetzungsstriche in der Bezifferung nur zu 1–4
102	VI I/II	Bogen zu den letzten beiden Achteln nur in <b>B</b>
169	Bc	<b>A:</b> Fortsetzungsstrich in der Bezifferung nur zu 1
184	VI I/II 4	Stacc. ergänzt nach <b>B</b>
185	VI I/II 4–7	Stacc. ergänzt nach <b>B</b>
242	Bc 5–8	<b>A:</b> Fortsetzungsstriche in der Bezifferung nur zu 5–6

### Sanctus

21	B 2	<i>p</i> nur in <b>B</b>
----	-----	--------------------------

### Benedictus

60	Bc	<b>A:</b> <i>p</i> eventuell erst unter 2
----	----	---

### Agnus Dei

2	Ob I/II, VI I/II, Bc	Stacc. nur in <b>B</b>
8	VI II 2–4, 6–8	Stacc. nur in <b>B</b>
10	Ob I/II, VI I/II	Stacc. nur in <b>B</b>
11	VI I/II, Bc	Stacc. nur in <b>B</b>
18	Ob I/II, Bc	Stacc. nur in <b>B</b>
19	VI II, Bc	Stacc. nur in <b>B</b>
27–28	Bc	Stacc. nur in <b>B</b>
27–29	VI II	Stacc. jeweil
28	VI I	Stacc. nur in <b>B</b>
65–67	VI I/II	Stacc. r

