

Johann Michael
HAYDN

Missa sub titulo
Sancti Francisci Seraphici
Franziskus-Messe 1803 · MH 826

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

herausgegeben von / edited by
Charles H. Sherman

Ausgewählte Werke · Selected Works
Urtext

Partitur / Full score



Carus 50.329

Inhalt / Contents

Vorwort / Foreword / Avant-propos	IV
Faksimile	XI
Kyrie	
1. Kyrie eleison (Solo S, Coro)	1
Gloria	
2. Gloria in excelsis Deo (Soli ATB, Coro)	21
3. Domine Deus, Rex caelestis (Solo SATB, Coro SATB)	31
4. Quoniam tu solus sanctus (Solo S, Coro)	52
Credo	
5. Credo in unum Deum (Coro)	80
6. Et incarnatus est (Soli SATB)	88
7. Et resurrexit (Coro)	92
Sanctus	
8. Sanctus (Coro)	114
Benedictus	
9. Benedictus (Solo SB, Coro)	121
Agnus Dei	
10. Agnus Dei (Coro)	133
11. Dona nobis pacem (Soli SATB, Coro)	140
Kritischer Bericht	154

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 50.329),
Klavierauszug (Carus 50.329/03),
Chorpartitur (Carus 50.329/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 50.329/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 50.329),
vocal score (Carus 50.329/03),
choral score (Carus 50.329/05),
complete orchestral material (Carus 50.329/19).

Vorwort

Michael Haydn, der jüngere Bruder Joseph Haydns, wurde am 13. September 1737 in Rohrau an der Leitha, einem Dorf nahe der einstigen Grenze zwischen Niederösterreich und Ungarn, geboren. Als Kind zeigte er eine so beachtliche musikalische Begabung, daß er 1745 in die berühmte Chorschule am Stephansdom zu Wien aufgenommen wurde. Als Gegenleistung für seine Dienste dort erhielt er eine Grundausbildung in Musiktheorie und -praxis, und – dies war vielleicht noch wichtiger – er hatte die Möglichkeit, täglich die Musik der führenden Komponisten des 18. Jahrhunderts sowie anderer berühmter Meister, die im Laufe der Jahre am Dom und im kaiserlichen Hoforchester gewirkt hatten, zu hören und zu spielen. Als er wegen Stimmbruchs die Chorschule verlassen mußte (etwa um 1757), glänzte Haydn nicht nur als Geiger, sondern hatte auch eine solche Fähigkeit auf den Tasteninstrumenten entwickelt, daß er oft den hauptamtlichen Organisten bei Gottesdiensten in der Kathedrale vertreten konnte. Er hatte auch damit begonnen, sich als vielversprechender Komponist zu etablieren, und erfreute sich neben der Schirmherrschaft von verschiedenen Fürstenhäusern auch der eines Kreises von Klöstern im Hoheitsgebiet der österreichischen Krone.

Um 1759 trat der junge Musiker als Kapellmeister in die Dienste des Grafen Adam Patáchich, des neu ernannten Bischofs von Großwardein in Südungarn (dem heutigen Oradea im nordwestlichen Rumänien). Nach Ansicht seiner frühen Biographen¹ war Haydns Gehalt dort so gering, daß er sich auf die Einkünfte aus seinen Kompositionen verlassen mußte, um sich viele Lebensnotwendigkeiten leisten zu können. Vielleicht kündigte Haydn seine Anstellung bei dem Bischof aus eben diesem Grund im Frühling 1762. Wir haben aus diesem Jahr nur wenige Daten, die uns ungefähre Anhaltspunkte über Haydns Leben und Tun geben können. Er war während des Sommers wieder in Wien, wo er bei den Konzerten der Tonkünstlersozietät mitwirkte. Am 15. September erschien er mit seinem Bruder Joseph auf Schloß Rohrau, um in Angelegenheiten der mütterlichen Erbschaft vorzusprechen. Im Dezember hielt er sich in Posonyi (Preßburg, heute Bratislava in der Slowakei) auf, wo sein Brotherr Graf Patáchich als Mitglied des Landtages zugegen sein mußte.

Haydn kam während des folgenden Sommers nach Salzburg, wo er sich mit Hinweis auf seine „bereits zu verschiedenen mahlen bezeugte Musicalische Erfahrungheit“² um eine Anstellung im dortigen Dienste bewarb. Am 14. August 1763 wurde er durch erzbischöfliches Dekret in eine Doppelstelle als Konzertmeister und Hofkomponist mit einem monatlichen Gehalt von fünfundzwanzig Gulden aufgenommen.³ Zu Haydns Pflichten als Konzertmeister gehörte, daß er bei Gottesdiensten im Dom und in den fürstlichen Gemächern mit dem Orchester spielte. Seine Stellung als Hofkomponist verlangte, daß er sich mit dem Kapellmeister und zwei anderen Personen, die einen ähnlichen Posten innehielten, beim Dirigieren am Hofe abwechselte. Michael Haydn blieb bis zu seinem Tod, also dreiundvierzig Jahre lang, in diesem Dienst.

Haydn nahm bald eine Vorrangstellung in der Kapelle ein. Man kann mit Recht behaupten, daß er Kollegen wie Anton Cajetan Adlgasser und Leopold Mozart bei weitem übertraf und seine Begabung die einzige war, die mit dem Genie des jungen Wolfgang Amadeus Mozart wetteifern durfte. Sein Talent fand ohne Zweifel besonderen Ausdruck im Bereich der Vokalmusik. Von Beginn seiner Tätigkeit in Salzburg an schuf Haydn eine Fülle von größeren und kleineren Kirchenwerken, Oratorien sowie Gratulations- und Huldigungsmusiken. Manche von diesen Werken verdankten ihre Entstehung den Festlichkeiten der innerhalb und außerhalb von Salzburg gelegenen Klöster, mit denen Haydn enge Beziehungen pflegte. Er wirkte regelmäßig nicht nur bei Konzerten vor allem der Abtei St. Peter und der Benediktinerinnen auf dem Nonnenberg mit, sondern beteiligte sich auch an musikalischen Veranstaltungen in Michaelbeuern, Lambach und Kremsmünster.

Im Jahre 1768 heiratete Haydn die Sopranistin Maria Magdalena Lipp. Sie war die Tochter des Domorganisten Franz Ignaz Lipp und eine hervorragende Sängerin am Hof. Das einzige Kind, das 1770 aus dieser Ehe hervorging, starb noch vor Vollendung seines ersten Lebensjahres. Michael Haydn hat diesen Tod nie ganz überwunden. Seine Biographen sind der Auffassung, daß der Tod der Tochter sein Leben tiefgreifend veränderte: „... und begann nun seinem ewig heiteren Gemüthe eine trübe Wolke zu bereiten.“⁴ Kaum hatte der Komponist damit begonnen, sich mit dem schmerzlichen Verlust abzufinden, da wurde er durch einen weiteren Schicksalsschlag schwer erschüttert. Am 16. Dezember 1771 starb Fürsterzbischof Sigismund Graf Schrattenbach. Unter dem Eindruck des Ereignisses komponierte Haydn im Angedenken an seinen Mäzen und Freund eines seiner meist bewunderten Werke: das großartige *Requiem in c-moll*.⁵ Diese herrliche Komposition wurde als Seelenmesse vieler großer Männer aufgeführt, unter anderem auch beim Tode Joseph Haydns. Das *Requiem* ist das einzige Werk Michael Haydns, das seit seiner Vollendung am 31. Dezember 1771 bis zum heutigen Tag regelmäßig aufgeführt wurde.

Salzburgs Schicksal stand schon seit längerem unter keinem guten Stern, und der Tod des beliebten Herrschers erfüllte die Menschen mit Bangen. Es vergingen etliche Monate, bevor man sich auf Graf Hieronymus Colloredo als neuen Fürsterzbischof einigte. Die Salzburger hatten sich heftig gegen seine Kandidatur gewehrt und zeigten bei seinem Amtsantritt offene Feindseligkeit.⁶ Hieronymus nahm ihnen diesen Empfang sehr übel, und bis zum Ende seiner Herrschaft begegnete er seinen Untertanen und Dienern mit Überheblichkeit und einem oft kleinlichen Verhalten. Als Haydn seine Begleitmusik für das Schauspiel *Zaire* schrieb, ließ Colloredo die Bemerkung fallen, daß er

¹ [Georg Schinn und Franz Joseph Otter unter Mithilfe von Wierigand Rettensteiner], *Biographische Skizze von Michael Haydn*, Salzburg 1808, S. 14.

² Hans Jancik, *Michael Haydn, ein vergessener Meister*, Zürich (Amalthea-Verlag) 1952, S. 60.

³ Gerhard Croll und Kurt Vössing, *Johann Michael Haydn, sein Leben, sein Schaffen, seine Zeit*, Wien (Paul Neff Verlag) 1987, S. 37.

⁴ *Biographische Skizze*, op. cit., S. 15.

⁵ Ausgabe im Carus-Verlag (CV 50.321), Stuttgart 1991.

⁶ Joseph Ernst von Koch-Sternfeld, *Salzburg und Berchtesgaden in historisch-statistisch-geographisch und staats-ökonomischen Beyträgen*, Salzburg (Mayr) 1810, S. 44.

Haydn die Komposition solcher Musik nicht zugetraut hätte. Es kursierte das Gerücht „der Haydn [solle] für die schöne Musik nur 6 bayr: Thaler vom Erzb: bekommen haben. (Che generosità)“.⁷ Dennoch scheint der Komponist ein einigermaßen gutes Verhältnis zu seinem Brotherrn gehabt zu haben. Ende 1777 hieß es, der Erzbischof beabsichtige, Haydn zum Studium nach Italien zu schicken, die entsprechende Wintergarderobe für den Komponisten sei bereits in Arbeit.⁸ Die Reise fand jedoch nie statt.⁹

Stattdessen ging Haydn wie gewohnt seinen Verpflichtungen bei Hofe nach. Neue Aufgaben kamen bei besonderen Anlässen hinzu, jedoch ohne zusätzliche Entlohnung. So mußte er den Platz des verstorbenen Adlgasser an der Orgel der Dreifaltigkeitskirche übernehmen. Als sich dann Mozart mit Colloredo überwarf, übertrug man Haydn auch dessen Aufgaben als Organist an der Kathedrale. Schließlich machte man dem Komponisten 1787 auch noch den Klavier- und Violinunterricht der Sängerknaben des fürsterzbischöflichen Kapellhauses zur Pflicht. Zu seinen Schülern zählten Sigismund Neukomm, Anton Reicha, Anton Diabelli und, für kurze Zeit, auch Carl Maria von Weber.¹⁰

Im Auftrag von Colloredo fing Haydn 1783 an, eine große Reihe von Gradualienmotetten zu komponieren, durch die er einem breiten und internationalen Publikum bekannt wurde. 1786 erhielt er den Auftrag, eine Messe für den spanischen Hof zu schreiben. Das Werk, eine grandiose Komposition für Solisten, Doppelchor, großes Orchester und Orgel, verbreitete seinen Ruf in alle Himmelsrichtungen. Als er 1804 in die Königliche schwedische Musikakademie aufgenommen wurde, war diese Auszeichnung mit dem besonderen Wunsch nach einer Abschrift der sogenannten *Missa hispanica* als Beispiel für seine Kunst verbunden.¹¹

Im Jahre 1801 wollte Fürst Nikolaus II. Esterházy Michael Haydn als Kapellmeister in seine Dienste nehmen. Er sollte den Posten seines Bruders Joseph übernehmen, der von seinem Amt als Kapellmeister zurücktreten wollte. Es sieht so aus, als habe Michael Haydn Esterházy's Angebot anfangs angenommen.¹² In den Zeitungen war in der Tat zu lesen, daß er in des Fürsten Dienst getreten sei.¹³ In Wirklichkeit hat Haydn jedoch länger als ein Jahr über das Angebot nachgedacht und sich schließlich dagegen entschieden, um in Salzburg zu bleiben.¹⁴ Diesen Entschluß bereute er sehr bald, denn innerhalb weniger Monate führte die politische Entwicklung Europas dazu, daß Salzburg seine Stellung als eigenständiges Fürstentum verlor. Colloredo floh nach Wien, und die Provinz wurde Erzherzog Ferdinand von Österreich unterstellt. Während der politischen Umwälzungen büßte Haydn infolge der Plünderung durch französische Truppen einen großen Teil seines Besitzes und Geldes ein.¹⁵ Diese Verluste suchte der Erzherzog durch eine Erhöhung von Haydns Jahresgehalt auf sechshundert Gulden auszugleichen.

Haydns letzte Jahre waren zunehmend von Krankheit und Not gezeichnet. Nur von Zeit zu Zeit wurde sein freudloses Dasein durch die Ehren und Aufmerksamkeiten erhellt, die ihm hochgestellte Bewunderer erwiesen. Seine treueste

Gönnerin war Marie-Thérèse, die Gemahlin Kaiser Franz' I. von Österreich. Sie ehrte den Komponisten mit einem Auftrag für eine große Messe mit Graduale, Offertorium und Te Deum anlässlich ihres Namenstages: die *Missa sub titulo Sanctae Theresiae*.¹⁶ Er stellte den Auftrag am 3. August 1801 fertig. Um sich von der Wirkung des Werkes zu überzeugen, führte Haydn mehrere öffentliche Proben in Salzburg durch. Dann reiste er nach Wien, wo er der Kaiserin die Messe persönlich vorstellte und die offizielle Uraufführung in der Kapelle des kaiserlichen Sommerpalastes zu Laxenburg leitete. Haydn berichtete ausführlich über dieses Ereignis in einem Brief an seine Frau,¹⁷ in dem er die Entzückung der Kaiserin über die Messe mit besonderem Stolz erwähnte.

Die Begeisterung der Kaiserin war so groß, daß sie im Jahre 1803 erneut eine Messe bei Haydn in Auftrag gab, diesmal anlässlich des Namenstages ihres Gemahls Franz I. In einem Brief vom 7. April 1803 erzählte Haydn seinem engen Freund Werigand Rettensteiner von dem jüngsten Auftrag seiner kaiserlichen Patronin:

Vorgestern brachte mir ein Brief aus Wien die Nachricht, daß ihre Majestät die Kaiserin wieder eine Messe sammt Graduale, Offertorium und Te Deum laudamus neu verfertigt zu erhalten verlangen. – Nun die Vorschrift: das Ganze soll beyläufig von der nähmlichen Dauer seyn, wie vor 2 Jahren [d. h. bei der *Theresien* Messe]. Die Messe soll, wie damals, kleine Solo's haben; davon soll das et incarnatus vierstimmig seyn, und nur vom Violoncell und Violon [*basso continuo*] begleitet werden. Benedictus wird ein Duett für Sopran und Baß; am Ende Chor. Das Offertorium ein vierstimmiger Canon. Das Ganze soll zwei Fugen haben. Dieses alles ist wörtlich aus dem Briefe abgeschrieben. Noch nicht genug! Höchstselbe lassen mich überdies noch fragen: Ob ich gesonnen sey, diese Arbeit zu übernehmen? – O der fürstlichen Huld! Ich möchte jauchzen vor Lust. Gedenken Sie meiner in Ihrem andächtigen Gebethe, damit mir das Werk gelinge, und ich ja dem Geschmacke der Hohen entspreche.¹⁸

Haydn begann fast sofort mit der Arbeit an der *Missa sub titulo Sancti Francisci Seraphici*, ohne sich durch allzuvieler andere Kompositionen unterbrechen zu lassen,¹⁹ bis die Messe am 16. August 1803 fertiggestellt war. Dann wandte er sich den anderen Teilen des Auftrags zu und beendete am 23. August das Offertorium *Domine Salutis*, am 30. August das Graduale *Cantate Domino* und am 30. Sep-

⁷ Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Hg., *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, in 7 Bd., Kassel (Bärenreiter-Verlag) 1962–1975, Bd. II, S. 43.

⁸ *Ibid.*, S. 169.

⁹ *Ibid.*, S. 175.

¹⁰ Croll und Vössing, *op. cit.*, S. 124.

¹¹ Stockholm, Königliche schwedische Musikakademie, MS Protokoll (1796–1813), Eintragungen für den 14. Juli 1803, den 11. Februar 1804 und den 10. November 1804.

¹² Brief vom Januar 1802 von Fürst Nikolaus Esterházy II. an Michael Haydn, aufgeführt in: H. C. Robbins Landon, *Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn*, London (Barrie and Rockliff) 1959, S. 206.

¹³ *Allgemeine musikalische Zeitung* IV (18. November 1801), S. 126, und IV (13. Januar 1802), S. 264.

¹⁴ Landon, *op. cit.*, S. 214.

¹⁵ Brief vom 9. Februar 1801 von Michael Haydn an Sigismund Neukomm, zitiert in: Edmond Neukomm, „Michael Haydn 1737–1806“, *La Chronique Musicale* III (1874), S. 121.

¹⁶ Erstausgabe im Carus-Verlag (CV 50.328), Stuttgart 1995.

¹⁷ Brief aus Wien vom 24. September 1801, zitiert in Jancik, *op. cit.*, S. 239.

¹⁸ *Biographische Skizze*, *op. cit.*, S. 27.

¹⁹ Siehe *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*. Hg. von Charles H. Sherman und T. Donley Thomas, Nr. 17 in *Thematic Catalogues*, Stuyvesant, NY (Pendragon Press) 1993, S. 245–248.

tember das *Te Deum*,²⁰ alles rechtzeitig genug, um das Werk für die Vorbereitungen und Aufführung am 4. Oktober 1803 nach Wien zu schicken.

Wie die *Theresienmesse* und das bald danach entstandene *Requiem* unterscheidet sich die *Franziskusmesse* in Stil und Ausdruck deutlich von anderen Werken, die Haydn während der letzten 12 Jahren seines Lebens komponierte. Nach 1793 hatte sich Haydn zunehmend kleineren und persönlicheren Formen zugewandt, wie kurzen Kirchenwerken in der Muttersprache statt in Lateinisch, Liedern, Kanons und unbegleiteten Liedern für Männerchor sowie einfachen Instrumentalkompositionen, vor allem Märschen und Menuetten. Die *Franziskusmesse* aber ist mit 1468 Takten länger als alle anderen Messen Haydns mit Ausnahme der *Missa A due cori* von 1786, die übrigens auch eine Auftragskomposition eines königlichen Hofes war. Desweiteren weicht die *Franziskusmesse* auch durch ihre ausgedehnten Passagen im strengen fugierten Stil von Haydns gewöhnlicher Praxis ab, nur das Amen der Messen imitatorisch zu vertonen, und dies auch meist nur recht kurz. Nicht zuletzt ist auch das instrumentale Aufgebot der Messe ungewöhnlich groß und kontrastreich im Vergleich zu den bescheideneren Aufführungsapparaten, die Haydns späte Werke sonst erfordern. So verwendete Haydn z. B. in seinen Salzburger Messen niemals Bratschen, da ihr Gebrauch nicht Salzburger Tradition entsprochen hätte. Gleichermaßen verlangte Haydn selten ausdrücklich Violoncelli in seinen Partituren, denn Cellisten wurden in Salzburg nur selten engagiert. Ihre Partie wurden in der Regel Spielern der Hofkapelle überlassen, für die das Cello nur das zweite Instrument war. Daß Haydn in der *Franziskusmesse* das „Et incarnatus est“ als Vokalquartett mit einer obligaten Cellostimme vertont, ist also außergewöhnlich und in der Tat das erste und einzige Beispiel für einen derartigen Einsatz des Instruments.

Der überwiegende Teil der Merkmale, die die *Franziskusmesse* von anderen Spätwerken Haydns unterscheidet, kann auf die besonderen Wünsche der Kaiserin Marie-Thérèse zurückgeführt werden. Doch war es ohne Zweifel der Komponist selbst, der für das grandiose Aufgebot an Stimmen und Instrumenten optierte, um dem hohen Anlaß gerecht zu werden. In seiner Begeisterung für das Projekt übertraf sich Haydn selbst in der Behandlung der zur Verfügung stehenden Mittel und deckte einen Reichtum an Techniken und Klangfarben auf – nirgendwo deutlicher als im *Agnus Dei*, dessen feinsinnige Instrumentierung – das Solostreichquartett erwächst immer wieder aus dem vollen Streichorchestereklang – in Haydns Werk, gleich welcher Gattung, einzigartig ist.

Haydn reiste nicht nach Wien, um die Uraufführung der *Franziskusmesse* zu überwachen, wie er es zwei Jahre zuvor aus Anlaß der *Theresienmesse* getan hatte. Wir haben deshalb anders als im Falle der letztgenannten Messe²¹ auch keinen Bericht aus erster Hand, der ein Licht darauf werfen könnte, welchen Eindruck die Messe auf die Kaiserin machte. Tatsächlich besitzen wir kein einziges Dokument, das beweist, daß die Messe überhaupt jemals in Anwesenheit des kaiserlichen Paares musiziert worden ist. Doch kann wohl kaum Zweifel daran bestehen, daß

Marie-Thérèse die Musik tatsächlich hörte und sie ihr gefiel, denn 1805 wandte sie sich ein drittes Mal an Haydn mit einem Auftrag für ein Requiem. Haydn fing mit der Arbeit sofort an und plante die Komposition auf wirklich prunkvolle Weise: Mit einem großen Aufgebot an Sängern und Instrumentalisten sollte der Requiemtext ausgedehnt gestaltet werden (das einleitende *Introitus et Kyrie* alleine besteht aus 347 Takten). Gerade als er mit dem *Dies irae* begonnen hatte, mußte Haydn aber das Werk wegen Krankheit beiseite legen, und sollte nie mehr im Stande sein, es fortzuführen. Er starb am 10. August 1806, bevor er den letzten Auftrag seiner Gönnerin über die Worte „Unde mundus judicetur“ hinaus erfüllen konnte.

Herausgeber und Verlag sind der Musikabteilung der Nationalbibliothek Széchényi Budapest zu Dank verpflichtet für die Erlaubnis, die Messe nach dem Partiturauto-graph zu publizieren und eine Seite zu faksimilieren.

Palm Springs, CA, USA, Juli 1994 Charles H. Sherman
Übersetzung: Alexander Osthelder/Barbara Mohn

Besetzungshinweis:

Gelegentlich ist die Orgelcontinuo-Stimme als Zeichen der Basso-sequente-Praxis in Chortuttis in einem anderen als im üblichen Baßschlüssel notiert. Der Wechsel vom Baßschlüssel zum Alt-, Tenor- oder Sopranschlüssel enthält aber auch Informationen darüber, welche Instrumente der Basso-continuo-Gruppe in den entsprechenden Passagen spielen sollten, und diente den Kopisten als Hinweis, wenn sie die Einzelstimmen für die Aufführung anfertigten. Es spielen also alle Continuoinstrumente (Kontrabaß, Violoncello, Fagott und Orgel) in den Passagen, die im Baßschlüssel stehen, alle Instrumente außer dem Kontrabaß an den im Tenorschlüssel notierten Stellen, Violoncello und Orgel in den Passagen, die im Altschlüssel stehen, und die Orgel alleine, wenn die Stimme in den Sopranschlüssel (in der Ausgabe im Violinschlüssel wiedergegeben) wechselt.

²⁰ Ausgabe im Carus-Verlag (CV 50.342/01), Stuttgart 1989.

²¹ Siehe Vorwort in *Missa sub titulo Sanctae Theresiae*, Carus-Verlag, Stuttgart 1995 (CV 50.328).

Foreword (abridged)

Michael Haydn, younger brother of Joseph Haydn, was born on September 13, 1737 in Rohrau an der Leitha, a village on the old border between Lower Austria and Hungary. As a child, he manifested a striking talent for music that led to his recruitment in 1745 as a member of the famous choir school at St. Stephen's in Vienna. In return for his services there, he not only received instruction in the rudiments of music, but also – and, perhaps more importantly – had the opportunity daily to hear and to perform music by leading composers of the mid-18th century as well as by the illustrious masters who had served over the years at the cathedral and in the imperial court chapel. When the time came for Michael to leave St. Stephen's (sometime around 1757), he not only excelled as a violinist, but was also such a capable keyboard player that he often substituted for the regular organist at services in the cathedral. He was, moreover, beginning to win recognition as a composer of unusual promise, and already enjoyed the patronage of several princely houses as well as of a network of monastic communities throughout the Austrian crown lands. After holding a position as Kapellmeister to Count Adam Patáchich, bishop of Großwardein (today Oradea in northwestern Rumania) from 1759–1762, Haydn appeared in Salzburg during the summer of 1763, where he petitioned for a place in the local service. The Prince-Archbishop responded on August 14, 1763, appointing him as a court composer and concertmaster of the orchestra with a monthly salary of twenty-five gulden.¹ His duties required that Haydn play in the church as well as in the princely chambers. He was also expected to direct the music at court on a rotating basis with the other court composers and the *Kapellmeister* one week at a time. Michael remained in this position until his death some forty-three years later.

Haydn quickly rose to preeminence in the Salzburg Kapelle. It is fair to say that he surpassed by far such colleagues as Anton Cajetan Adlgasser and Leopold Mozart and that his was the only talent that seriously rivalled the genius of young Wolfgang Amadeus Mozart. From the beginning, Haydn evinced special gifts in the realm of vocal music, composing works for the church, occasional cantatas, and oratorios. Many of these he produced for celebrations at local religious houses, thus establishing important professional and social ties that he maintained throughout his life. He contributed regularly to concerts not only at the Benedictine convent on the Nonnenberg and at the Benedictine abbey of St. Peter in Salzburg, but participated as well in the musical life of a number of outlying communities, in particular Michaelbeuern, Lambach and Kremsmünster.

Sometime in 1801, Nikolaus II Esterházy sought to engage Michael to replace his brother Joseph, who hoped to retire as princely *Kapellmeister*. Michael seems initially to have accepted Esterházy's proposal;² indeed, the general press reported that he had entered Nikolaus's service.³ Actually, Haydn deliberated on the offer for more than a year. In the end, however, he chose to remain in Salzburg⁴ – a decision that he soon regretted; for, in a matter of months, events in Europe conspired to bring an end to Salzburg's existence

as an independent principality. Count Hieronymus Colloredo fled to Vienna, and the province passed under the regency of Archduke Ferdinand of Austria. Haydn suffered considerable loss of property and money to marauding French troops during the upheavals,⁵ which the archduke sought to offset by increasing the composer's yearly salary to six hundred gulden.

Haydn spent his final years in declining health and increasing privation. His circumstances were lightened only now and again by the honor and pleasure of attentions that he received from high-born admirers of his art. The most faithful of these was Marie-Thérèse, wife of the Emperor Franz I of Austria, who favored the composer with a commission for a large Mass, complete with Gradual, Offertory and *Te Deum*, to commemorate her name day: the *Missa sub titulo Sanctae Theresiae*.⁶ Having completed the work on August 3, 1801, Haydn next tested its effectiveness in several public rehearsals in Salzburg, then journeyed to Vienna in order to present the Mass in person to the Empress and to preside over its official premiere in the chapel of the summer palace at Laxenburg. The composer reported fully on the occasion in a letter to his wife, taking special pride in the Empress's delight in the work.⁷ Her enthusiasm was such that in 1803 she requested that Haydn write a second setting of the divine service which she might present to her husband the Emperor Francis I on his name day.

'The day before yesterday,' he wrote, 'a letter from Vienna brought me the news that Her Majesty the Empress wishes once again to receive a newly-composed Mass with Gradual, Offertory and *Te Deum* laudamus from me for His Majesty the Emperor's name day, which falls on October 4th [the Feast of St. Francis, Confessor]. – Now the provisions: the whole thing shall be of approximately the same duration as [the one] two years ago [i.e., the *Theresia* Mass]. As was the case then, the Mass is to have short solos, among which the 'Et incarnatus' is to be for quartet accompanied only by the violoncello and violone [basso continuo]. 'Benedictus' to be a duet for soprano and bass; at the close, chorus. The Offertory a four-voice canon. The whole shall have two fugues. All of this is copied word for word from the letter. Still not enough! Her Highness further condescends to ask me in this regard whether I am inclined to undertake this work? – Oh, the princely graciousness! I would like to shout for joy. Pray for me that I succeed with the work, and, indeed, that I be equal to the High One's taste.'⁸

¹ Gerhard Croll and Kurt Vössing, *Johann Michael Haydn, sein Leben, sein Schaffen, seine Zeit* (Vienna: Paul Neff Verlag, 1987), p. 37.

² Letter from January 1802, Fürst Nikolaus II Esterházy to Michael Haydn, as it appears in: H. C. Robbins Landon, *Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn* (London: Barrie and Rockliff, 1959), p. 206.

³ *Allgemeine musikalische Zeitung* IV (November 18, 1801), p. 126; and IV (January 13, 1802), p. 264.

⁴ Landon, *op. cit.*, p. 214.

⁵ Letter dated February 9, 1801, Michael Haydn to Sigismund Neukomm, quoted in: Edmond Neukomm, "Michael Haydn 1737–1806", *La Chronique Musicale* III (1874) p. 121.

⁶ Published by Carus-Verlag (CV 50.328), Stuttgart, 1995.

⁷ Letter dated Vienna, 24. September 1801, Michael Haydn to Magdalena Haydn, quoted in Hans Jancik, *Michael Haydn, ein vergessener Meister* (Zürich: Amalthea-Verlag, 1952), p. 239.

⁸ [Georg Schinn and Franz Joseph Otter, assisted by Werigand Rettensteiner], *Biographische Skizze von Michael Haydn*, Salzburg, 1808, p. 27.

Haydn began the *Missa sub titulo Sancti Francisci Seraphici* almost at once and worked on little else⁹ until it was complete on August 16, 1803. He then took up the other parts of his commission, finishing the Offertorium *Domine Deus salutis* on August 23, the Gradual *Cantate Domino* on August 30, and the *Te Deum*¹⁰ on September 30, well in time to post the work to Vienna for preparation and performance on October 4, 1803.

On this occasion, Haydn did not travel to Vienna, as he had two years before, to supervise the presentation of the *Francis Mass*. Thus, we have no first-hand report such as that for the *Theresia Mass*¹¹ to throw light on the Empress's impressions of the new work. To be sure, we lack any documents at all to show that the work was ever performed in the presence of the imperial couple. Yet we can scarcely doubt that Marie-Thérèse did hear this music and that it met with her full approval, for, in 1805, she turned to Haydn for a third time with a commission for a Requiem Mass.

Like the *Theresia Mass* (and the future Requiem), the *Francis Mass* is, in many respects, markedly different in style and manner to the other works that Haydn was writing during the last dozen or so years of his career. First, inasmuch as he turned after 1793 to small works and intimate forms of expression – short church pieces in the vernacular rather than in Latin: *Lieder*, canons, and unaccompanied partsongs for men's voices, and simple instrumental pieces, principally marches and minuets – there is the extraordinary length of the work to consider. With a total of 1468 measures, the *Francis Mass* is longer by far than any of Haydn's other masses except the *Missa A due cori* of 1786 (itself, significantly, the product of a royal commission); second, its inclusion of extended passages in strict fugal style is a notable departure from the composer's long-established practice of restricting imitative writing in his masses to relatively brief elaborations of the 'amens.' And third, the vocal and instrumental resources required by the *Francis Mass* are astonishingly rich and varied in contrast to the modest ensembles usually called for in Haydn's late works. He never employed violas in the masses that he wrote for Salzburg, for example, for such was contrary to tradition there. Likewise, Haydn rarely specified violoncellos in his scores, for cellists as such were seldom hired at Salzburg, those parts appropriate to them being left to players in the court orchestra who were second-handed on the instrument; thus, the treatment here of the "Et incarnatus" as a vocal quartet with obbligato solo violoncello marks the first and only instance in which he employed the instrument in this fashion in any of his masses.

The greater number of features that set the *Francis Mass* apart from other late works by Haydn can be attributed to the expressed wishes of the Empress Marie-Thérèse herself. On the other hand, it was surely the composer who opted for a grandiose ensemble of voices and instruments as the only suitable medium for such an occasion. His enthusiasm for the project then inspired him to surpass himself in the masterful handling of these resources, discovering in them an abundance of new sonorities and textures – no more notably than in the *Agnus Dei*, where the

periodic emergence of a solo quartet from the full string body introduces a refinement of scoring that is unique in Haydn's work, regardless of genre.

The editor and the publisher are gratefully obliged to the Music Division of the National Széchényi Library in Budapest for permission to use the composer's autograph score and for allowing us to make a facsimile from a page in the autograph in preparing this publication.

Palm Springs, CA, USA, June 1996 Charles H. Sherman

Notes for performance:

From time to time, the organo (continuo) part is notated in a clef other than the usual bass (F) clef. This is almost always an indication for the use of the basso seguente during those passages of choral tutti. However, the change from the bass clef to the alto or tenor (C) clefs or to the soprano-(C) clef also conveyed information with regard to which of the instruments from the basso continuo group were to play in these passages. The clef changes also served as an aid to copyists who prepared separate instrumental parts for performance. Thus, all of the continuo instruments (contrabass, violoncello, bassoon and organ) were to play in passages scored in the bass clef; all of the instruments except the contrabass were to play in passages scored in the tenor clef; the violoncello and organ were to play in passages scored in the alto clef; and the organ alone supplied those notes scored in the soprano clef (realized here in the violin clef).

⁹ Cf. *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*. Ed. by Charles H. Sherman and T. Donley Thomas, No. 17 in *Thematic Catalogues* (Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1993), pp. 245–248.

¹⁰ Published by Carus-Verlag (CV 50.342), Stuttgart, 1989.

¹¹ Cf. foreword to the Carus-Verlag edition of the *Missa sub titulo Sanctae Theresiae* (CV 50.328), Stuttgart, 1995.

Missa sub titulo Sancti Francisci Seraphici

MH 826

Kyrie

1. Kyrie eleison

Michael Haydn
1737–1806

Adagio

2 Oboi

2 Clarini in D

Timpani in d-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Vic' 1

Fag. Cont.

PROBENPARTITUR

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

Solo

6 7 - 8 # 7 -

Aufführungsdauer / Duration: ca. 45 min.

© 1997 by Carus-Verlag, Stuttgart – 2. Auflage / 2nd Printing 2018 – CV 50.329

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by Charles H. Sherman

16

f *p*

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

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

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

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

8 7 #6 - # 6

f *p*

21

p

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

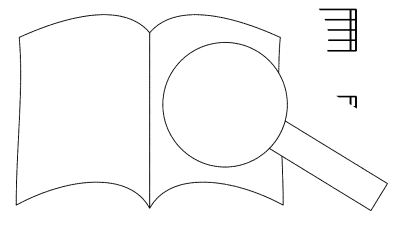
lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

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

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

6 8 7 6 4 # 6 7 - 5 - -

f *p*



PROBENPARTEI

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

Allegro con brio

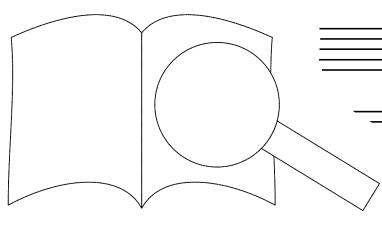
26

Musical score for measures 26-30. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef) and includes a solo part for the left hand. The tempo is marked 'Allegro con brio'. The music features a strong rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

31

Musical score for measures 31-35. The score continues the piece with similar rhythmic patterns. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

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



36

tr

p

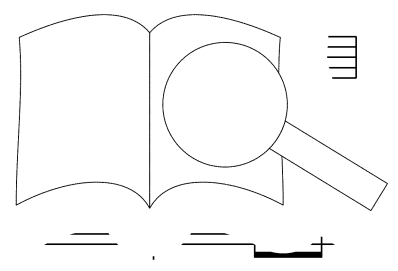
Solo

6 6 #

41

ste e - lei - son, e - lei

7 #4 #6 7 #6 # 5



Musical score for measures 46-50. The score includes staves for piano and strings. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The piano part features a melodic line with slurs and ties, while the strings provide harmonic support with rhythmic patterns.

Vocal and piano accompaniment for measures 46-50. The vocal line is marked *Tutti* and includes the lyrics: "son, Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, e - Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste, Chri - ste e - son,". The piano accompaniment includes figured bass notation: 6 6 4 # 6 f 7 6 # 7 5 4 b 2 6.

Musical score for measures 51-55. The score includes staves for piano and strings. Dynamics include *fz* (forzando) and *p* (piano). The piano part features a melodic line with slurs and ties, while the strings provide harmonic support with rhythmic patterns.

Vocal and piano accompaniment for measures 51-55. The vocal line is marked *Solo* and includes the lyrics: "Chri - ste e - lei - son, Chri - ste, Chri - ste e -". The piano accompaniment includes figured bass notation: 6 5 9 4 6 5 5 p 3 fz b5 p 9 3 4 b 6 5.

Musical score for measures 56-60. The score includes staves for piano and strings. Dynamics include *fz* (forzando) and *p* (piano). The piano part features a melodic line with slurs and ties, while the strings provide harmonic support with rhythmic patterns.

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

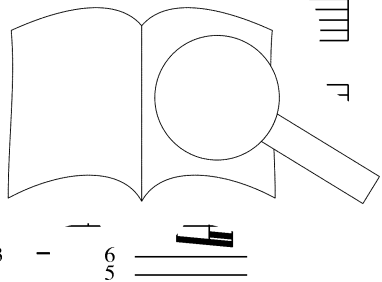
9 4 3 4 6 5 9 4 3 4 7 6 4 5

son. - ste e - lei - son, Chri - ste - ste e - lei - son - te lei - son, e - lei - e - le - - - - - i -

Tutti

Tutti

7 6 5 b5 3 6 5



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

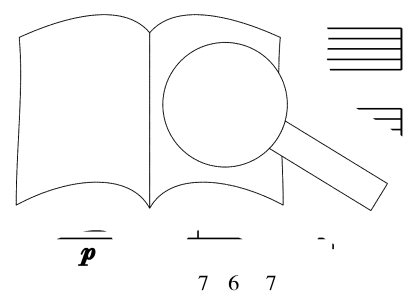
Solo

6 6 5 6 9 6 6 2 6
4 3

Chri - ste,

Solo

6 6 6 6 5 5 6 6 7 6 7
4 4 5 - 5 6 5



PROBEPARTITUR

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

Musical notation for measures 77-83. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Chri-ste, Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-son, e-lei-son,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p* and *f*.

Piano accompaniment for measures 77-83. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *f*.

Vocal line for measures 77-83. The lyrics are "Chri-ste, Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-son, e-lei-son,". Performance markings include *f*, *Tutti*, and a triplet of eighth notes. A large watermark "PROBEPARTITUR" is overlaid diagonally across the page.

Musical notation for measures 84-89. The vocal line continues with the lyrics "e-lei-son, Chri-ste, Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-son,". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *p*.

Piano accompaniment for measures 84-89. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *p*.

Vocal line for measures 84-89. The lyrics are "e-lei-son, Chri-ste, Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-son,". Performance markings include *Solo* and *p*. A large watermark "PROBEPARTITUR" is overlaid diagonally across the page.

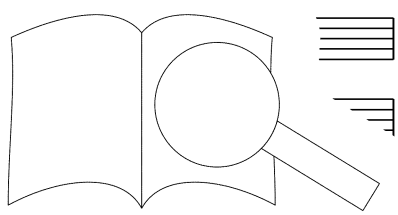
Piano accompaniment for measures 84-89. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *p*.

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

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

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

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



100

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

6 # 6 # 6 4

105

Ch ste e lei - - son, Chri - ste, Chri - - Chri - s'

Tutti *f*

Chri - s'

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

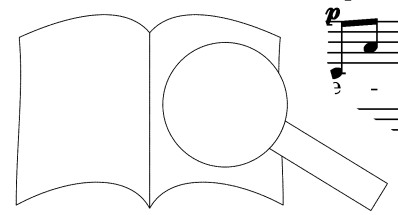
ste e - lei - - - son, e - lei
 ste e - lei - - son, e -
 son, Chri - - ste, Chri - - ste e
 son, Chri - - lei - -

4 6 5 4 b #6 6 4 5 6 6 5

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

6 # 6 # 7

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



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

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

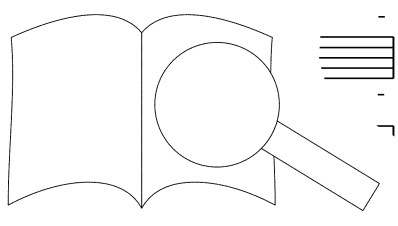
Ky - ri - e e - lei - - son, e - lei -
 son, e - lei
 son, e - lei
 son, Ky - i - -

5 5 4 # 7 6 -

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

8 6 - 7 #6 - 5 9 8 6 2 6 #

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



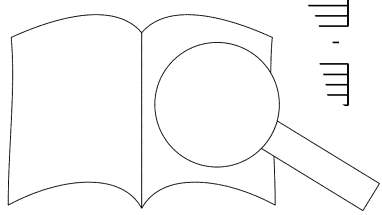
son, e - lei - - son,
 lei - - son, Ky - ri - e e - lei -
 lei - - son, Ky - ri - e
 lei - - son,
 Ky - ri - e
 lei - - son,

6 4 #7 6 5 4 8

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

7 - 5 #6 - 6 - 6 6 3

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



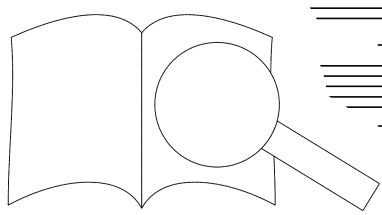
son, e - lei - son,
 son, e - lei
 son, e - lei
 son, e - lei son, e - lei son, lei

4 3 9 8 9 9 8 6

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

9 8 6 9 8 7 6 #4/2 6 7 #6

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



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

simile
 simile
 son,
 son,
 Solo

4 3 2 4 3 9 3 6 9 9 9

194

Vc

Tutti *f*

f

9 8 7 6 #7 2 =

f 10

e lei

e lei

e lei

e

200

son,

pp

pp

pp

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

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

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

Ky - ri - e e - lei - - son

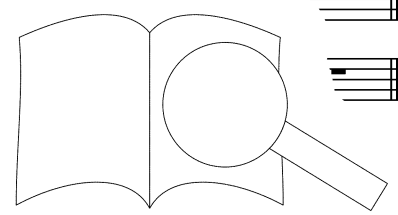
p

p 5 9 4 3

pp 6 4 3

PROBENPARTI FÜR

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



Gloria

2. Gloria in excelsis Deo

Vivace molto

2 Oboi



2 Clarini in D



Timpani in d-A



Violino I



Violino II




Viola



Soprano

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




Alto

Tutti f
glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex -



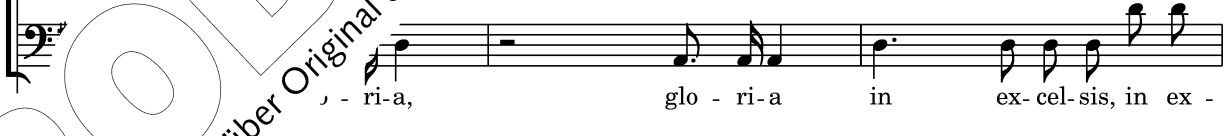
Tenore

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



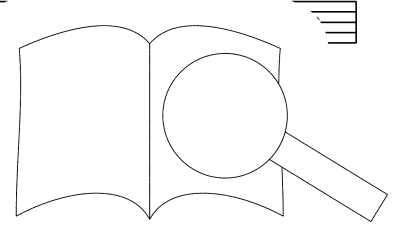
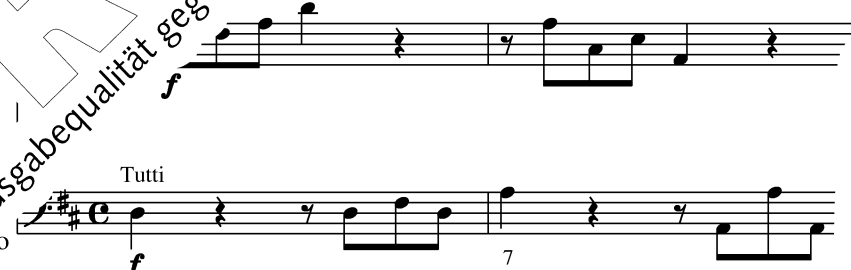
Basso

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



Orga.
Fagotto
Contrabb. 30

Tutti f



4

cel-sis De - o. Et in ter - ra pax, in ter - ra

cel-sis De - o. Et in ter - ra pax, in ter

cel-sis De - o. Et in ter - ra pax, in

cel-sis De - o. Et in ter - ra pax, er

5 7 6 # 5 6

8

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

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

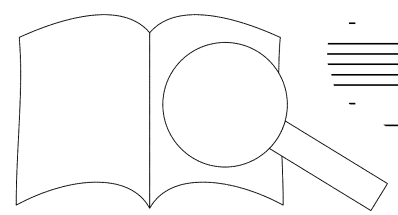
ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, bo -

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

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

PROBENFÜR

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

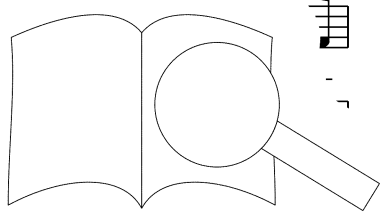


Musical score for measures 12-15. It features vocal lines in treble and bass clefs and piano accompaniment in grand staff. The piano part includes dynamic markings like *p* and *pp*.

Musical score for measures 16-18. It features vocal lines in treble and bass clefs and piano accompaniment in grand staff. The piano part includes dynamic markings like *p* and *pp*. Fingerings are indicated as 8, 6, 5# 6, and 4 3 4 # 7.

Musical score for measures 19-23. It features vocal lines in treble and bass clefs and piano accompaniment in grand staff. The piano part includes dynamic markings like *p* and *pp*. Fingerings are indicated as 9 3 6, 6 5 7, 9 8, and 1 1 1 5. The word "Tutti" is written above the piano part in measure 23.

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



Te, te,
Te, te.
Tutti
di - ci-mus, be-ne - di - ci-mus te, te, ne -
Te, te, be - ne -

ci-mus.
Solo
Ad - o - ra - mus
Solo

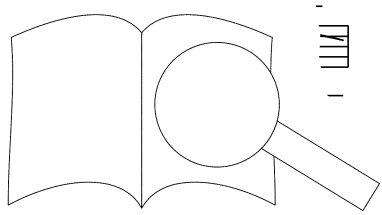
Te, te, ad - o - ra - mus. Solo
 Te, te, ad - o - ra - mus. Solo
 Te, te, ad - o - ra - mus. Solo
 te, te, ad - o - ra - mus. Tutti

9 3 6 6 7
 4 5 #

mus
 fi - ca - mus

47 #6 #

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



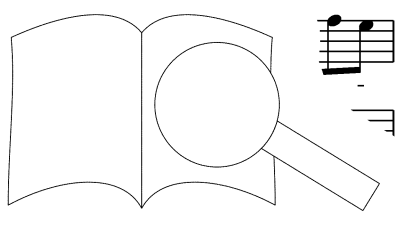
ri - fi - ca - - - mus, glo - ri - fi -
glo - ri - fi - ca - mus te,
ca - - - mus, ri - fi -

47 4 7 3 47

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

44 3 8 7 # 8 7 9 8 7 6

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



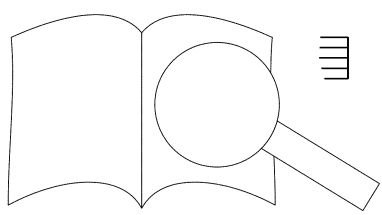
Piano accompaniment for measures 44-46. The right hand features a melodic line with grace notes and a trill in measure 45. The left hand provides a steady bass line. Dynamics include *f* (forte).

Vocal and piano accompaniment for measures 44-46. The vocal line includes lyrics: "Te, lau - da - mus, mus te, te, lau - da - mus. ca - mus te, te, lau - da glo - ri - fi - ca - mus te, te, lar be - ne". The piano accompaniment continues with a melodic line and bass line. Dynamics include *f* and *tr* (trill). Performance instructions include "Tutti".

Piano accompaniment for measures 47-49. The right hand features a melodic line with grace notes and a trill in measure 48. The left hand provides a steady bass line. Dynamics include *f* (forte).

Vocal and piano accompaniment for measures 47-49. The vocal line includes lyrics: "o - ra - mus, glo - ri - fi - ca - mus. ad - o - ra - mus, glo - ri - fi - ca ad - o - ra - mus, glo - ri - fi - ce ci-mus, ad - o - ra - mus, glo - ri - fi - ci". The piano accompaniment continues with a melodic line and bass line. Dynamics include *f* and *tr* (trill). Performance instructions include "Tutti".

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



Glo - - ri-a, glo - - ri-a in ex -

Glo - - ri-a, glo - - ri-a in

Glo - - ri-a, glo - - ri-a j

Glo - - ri - a, glo - - ri - a - sis,

Vc

sis De - - o. Gra - - ti - as,

ex - cel - sis De -

ex - cel - sis De -

ex - cel - sis De -

6 6 4 3

gra - ti - as a - - gi - mus ti - - bi

Gra - ti - as, gra - ti - as a - - ri - us

Gra - ti - as, gra - ti - as a - - ri - us

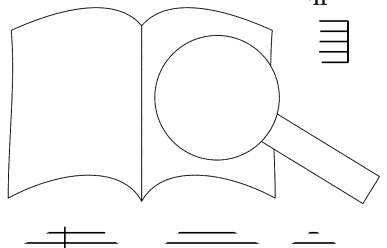
Gra - ti - as, gra - ti - as a - - ri - us

glo - ri - am, ma - gnam glo - ri - am

pro - - pter m - - m

pro - - pter n

bi pro - - pter n



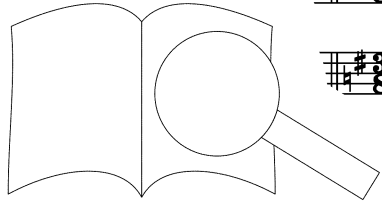
PROBEPARTITUR

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

Musical score for measures 62-65, including vocal lines and piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: tu - am, pro-pter ma - gnam glo - ri-am tu - am, pro-pter ma - gnam glo - ri-am tu - am, glo - ri-am tu - am, pro - pter ma - gnam glo - ri-am tu - am, pro - pter ma - gnam glo - ri-am tu - am.

Musical score for measures 66-70, including vocal lines and piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: glo - ri - am, gra - ti - as, gra - ti - as, gra - ti - as. pro-pter glo - ri-am tu - am, gra - ti - as. pro-pter glo - ri-am tu - am, gra - ti - as.

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



3. Domine Deus, Rex caelestis

71 Un poco Allegretto

Musical score for measures 71-77. The score includes a piano introduction with a treble and bass staff, followed by vocal staves for soprano, alto, and tenor. The piano part includes a 'Solo' section with fingerings 6, 7, 5, 6, 5, 6.

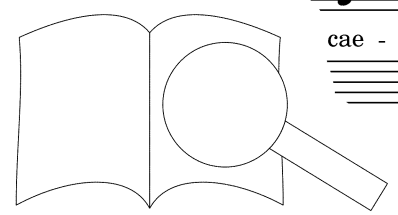
Musical score for measures 78-84. The score continues the piano and vocal parts from the previous system. The piano part includes a 'Solo' section with fingerings 6, 7, 6, 5, 7 #6 #, 7 6 2, 6, 7 6 7.

Musical score for measures 84-89. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *f*, and *ff*. A *tr* marking is present at the end of measure 89.

Musical score for measures 90-95. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *p*. A *Solo* marking is present above the vocal line in measure 92.

De-us, Rex cae - le - stis, Rex cae - le - stis,
Do - mi - ni cae -

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



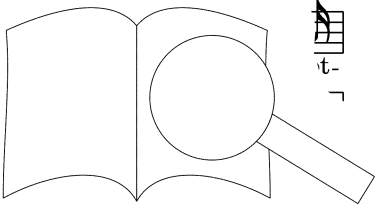
Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis, De - us Pa
 le - stis, Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis,

4 3 7 9 3 7 3 7 3

De - us
 Pa -

Solo Tutti
 mni - pot - ens, De - us Pa - ter o - mni - pot -
 Tutti Solo Tutti
 o - mni - pot - ens, De - us Pa - ter o - mni - pot -
 Tutti Tutti
 O - mni - pot - ens, pot -
 Tutti Solo
 O - mni - pot - ens, t -

7 4 # = 6 7 # 6 #4 7 5 #



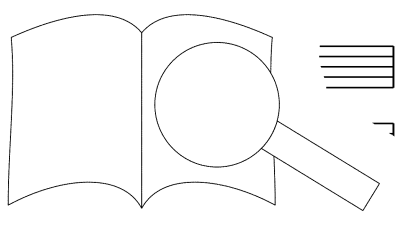
Musical score for measures 109-114. The score includes staves for strings and woodwinds. Dynamics include *f* and *p*.

Vocal staves for measures 109-114. Lyrics include: "ens, Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis, ens, Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - ens, ens, Solo #6".

Musical score for measures 115-124. The score includes staves for strings and woodwinds. Dynamics include *f*.

Vocal staves for measures 115-124. Lyrics include: "ter o - mni - pot - ens. a - ter o - mni - pot - ens." and "a - ter o - mni - pot - ens.".

5 3 = 7 # 7 6 6 # f - 6



122

tr

p

n. i - li

3 6 6 5
4

6

128

Solo

Do - mi-ne Fi - li u - ni

ni - ge - ni-te, u - ni - ge-ni-te,

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

4 4 6 # 6 5

Musical score for measures 135-141. It includes piano accompaniment and vocal lines for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Dynamics include *f* and *p*. The lyrics are: "Tutti Je - - su Chri - - ste, Je - - su Chri - - ste, ge-ni-te, Je - - su Chri - - ste, Je - - su Chri - - ste, Je - - su Chri - - ste".

Musical score for measures 142-150. It includes piano accompaniment and vocal lines for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Dynamics include *f* and *p*. The lyrics are: "Je - - su Chri - - ste, Je - - su Chri - - ste, Je - - su Chri - - ste, Je - - su Chri - - ste, Je - - su Chri - - ste, Je - - su Chri - - ste, Je - - su Chri - - ste, Je - - su Chri - - ste".

Musical score for measures 148-154. It includes staves for vocal solo, piano accompaniment, and guitar (Vc). The lyrics are "Fi - li, Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - -". Dynamics include *p* and *f*. A watermark "PROBENFÜR" is visible across the page.

Musical score for measures 155-161. It includes staves for vocal solo, piano accompaniment, and guitar (Vc). The lyrics are "Do - mi - ne". Dynamics include *p*. A watermark "PROBENFÜR" is visible across the page.

De - us, A - gnus De - i, Do - mi-ne De - us,
 Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i,
 Pa - - tris, A - gnus De - i,
 De - i, Do - mi-ne De - - - us, A - gnus

6 6

De us Pa - tris, *Tutti* De - us, A - gnus De - i,
 li-us Pa - tris, *Tutti* De - us, A -
 us Pa - - - tris, *Tutti* De - us, A
 Pa - - - tris, *Tutti* De - us, A

6 9 8 - 7 6 4 *f* 8 7 6 4 #7 2 - 8 -

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

Solo *Tutti* *Tutti* *Tutti*

Do - mi-ne, Do - mi-ne De - - us, De - us, De - us, li - us

Do - mi-ne, Do - mi-ne De - - us, De - us, li - us

Do - mi-ne, Do - mi-ne De - - us, De - us, li - us

Do - mi-ne, Do - mi-ne De - - us, De - us, li - us

6 - 6 5 9 6 7 #7
4 4 2

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

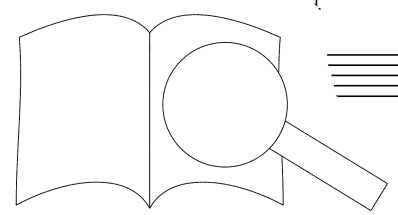
Solo *Tutti* *Tutti* *Tutti* *Tutti* *Tutti* *Tutti* *Tutti* *Tutti* *Tutti*

us, A - gnus De - i, De - us, A - gnus De - i, De - us, A - gnus De - i, a - tris, De - us, A - gnus De - i

8 p 2 6 6 5 f 6 6 p

PROBENPARTE Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert



Musical notation for measures 201-202. The piano part features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and *f* (forte). The violin part has a similar melodic line.

Musical notation for measures 203-204. The piano part continues with a melodic line, and the violin part has a similar melodic line.

Vocal and piano parts for measures 205-207. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and the piano part (Vc) are shown. The lyrics are: "Fi-li-us Pa-tris, A-gnus De-i, Fi-li-us Pa-tris, A-gnus De-i, Fi-li-us Pa-tris, A-gnus De-i". The piano part includes dynamic markings *f* and *Tutti*.

Musical notation for measures 208-209. The piano part features a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte). The violin part has a similar melodic line.

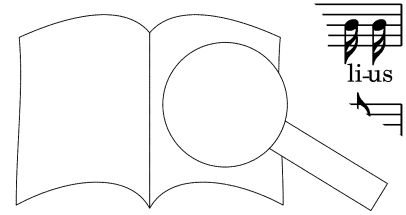
Musical notation for measures 210-211. The piano part continues with a melodic line, and the violin part has a similar melodic line.

Vocal and piano parts for measures 212-215. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and the piano part (Vc) are shown. The lyrics are: "e-i, Fi-li-us Pa-tris, us De-i, Fi-li-us Pa-tris, A-gnus De-i, Fi-li-us Pa-tris, A-gnus De-i, Fi-li-us Pa-tris". The piano part includes dynamic markings *p* (piano), *f* (forte), and *Tutti*. A magnifying glass icon is present in the bottom right corner.

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

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

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



228

f *a 2* *f*

f *p* *f* *f*

f *p* *tr* *f*

Pa - - - tris. tris. tris. tris.

Pa - - - tris. tris. tris. tris.

Pa - - - tris. tris. tris. tris.

Pa - - - tris. tris. tris. tris.

f *p* *f* *f*

4 5 5

235

f

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

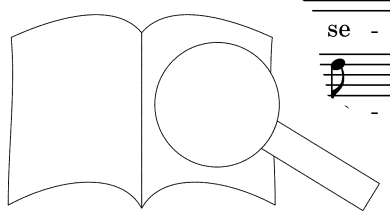
6 6 # 8

Tutti
Vc Qui tol - - lis
Tutti

6 6 5
4 #
8

Solo *p*
tol - lis pec - ca - ta mun - - di, mi - se -
Solo *p*
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di, mi - se -
Tutti
Qui tol - lis pec - ca - ta mun
qui tol - lis pec - ca - ta mun

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



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

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

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

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

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

7 6 6 5 7 0 -

bis.

bis.

bis.

bis.

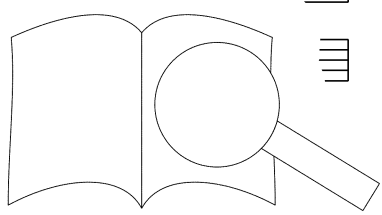
Solo

p *tasto solo*

6 3 7 6 3 4

PROBENPARTIUR

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



Qui tol - - lis pec - - ca -

Vc
Tutti

- ca - ta mun - - di, sus - ci - pe de - pre -

- lis pec - ca - ta mun - - di, sus - ci - pe de - pre -

ai tol - lis pec - ca - ta mun - - di, pre -

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di, pre -

p Solo

p Solo

p

p

p

6 6 6 6 7 #6

ca - ti - o - nem, sus - ci - pe de - pre - ca - ti
 ca - ti - o - nem, sus - ci - pe de - pre - ca
 ca - ti - o - nem, sus - ci - pe de - pr - ti
 sus - ci - pe, sus - ci - pe de

Tutti
 Tutti
 Tutti
 Tutti

f
 f
 f

7 9 3 7 #6 3 6 7 7

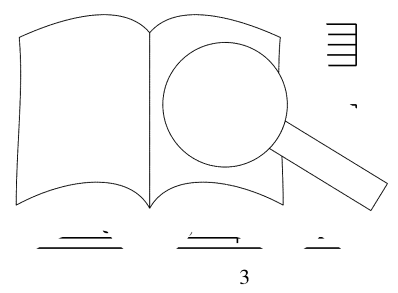
stram.
 stram.
 stram.
 stram.
 Solo

no - stram. Solo

p
 p

tasto solo

6 4 6 4 3



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

Qui se - - des,

Vc

Tutti

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

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

Qui se-des ad dex - te

Qui se-des ad dex - te

311

qui se - - des, qui se

8 7

318

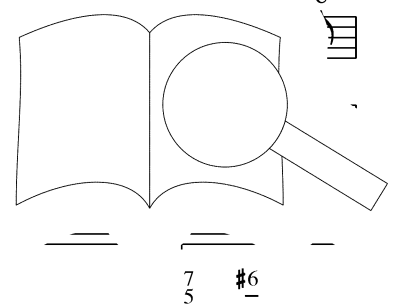
x - te - ram Pa - - tris, Solo *p* mi - se - re - re

ad dex - te - ram Pa - - tris, Solo *p* mi

se - des ad dex - te - ram Pa - - tris, Solo *p* r

qui se - des ad dex - te - ram Pa - - tris, Solo *p* r

6 4 7 #6 # 6 7 #6



PROBENPARTITUR

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

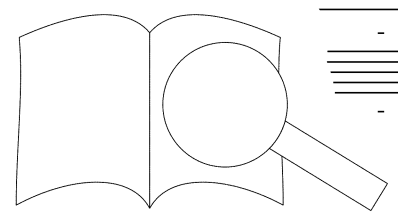
no - bis, mi - se - re - re no - bis,
 no - bis, mi - se - re - re no - bis.
 no - bis, mi - se - re - re no - bis,
 no - bis, mi - se - re - re no - bis.

7 $7 \#6$ 6

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

7 # 5 6 6 6 4 7 #

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



bis, mi-

bis, mi-

bis, mi-

bis, mi-

Solo
p *tasto solo*

3 6

mi re no bis.

re no

m. re-re no

mi-se-re-re no

7 3 6 5 4 # 2

4. Quoniam tu solus sanctus

354 **Vivace**

Musical score for measures 354-366. The score is in E major and 2/4 time. It features a piano introduction with a forte (f) dynamic. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal part is a simple melody. The score includes a 'Solo' section for the bass line starting at measure 366.

357

Musical score for measures 357-366. The score continues from the previous page. It features a piano introduction with a forte (f) dynamic. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal part is a simple melody. The score includes a 'Solo' section for the bass line starting at measure 366.

360

p

p

crescendo

crescendo

crescendo

p

crescendo

6 4 *p* 7 6 5

364

crescendo

crescendo

6 2 6 6 6

367

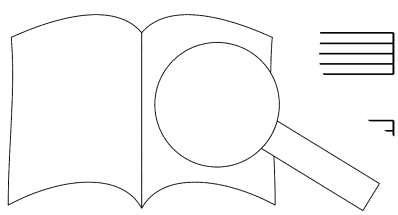
6 6 9 6 4 3

371

ten. Tutti *p* Solo
tu, tu so - - lus, tu
Tutti *p*
Tu
Tutti *p*
Tu
Tutti *p*
Tu

6 7 5

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



so - lus, tu so - lus san - ctus. Tu,

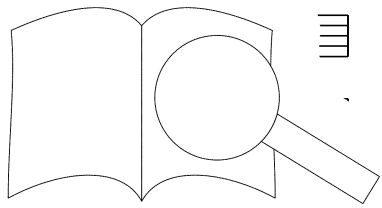
7 6 - - 7 8

so - lus, tu so - lus Do - mi - nus. Tu, tu

6 6 7 6 - 7

unisono

Tutti



tis - si-mus, Je - su C'

3 #5 6 4 #

ste. Tris. tu so-lus Do-mi-nus, so-lus, tu Al-ctus, tu so-lus Do-mi-nus, tu so-lus san-ctus, tu so-lus Do

Tutti

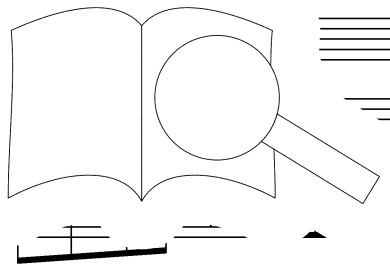
7

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

4 6 8 7

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

#6 #6 6 6 #
 4 4 5 4

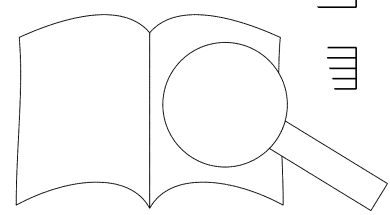


PROBENPARTIEMUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for system 401. It includes vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. There are some rests in the vocal lines.

Musical score for system 404. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Quo - ni - am, quo - ni - am". The piano part continues with similar rhythmic patterns. There are some rests in the vocal lines.

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

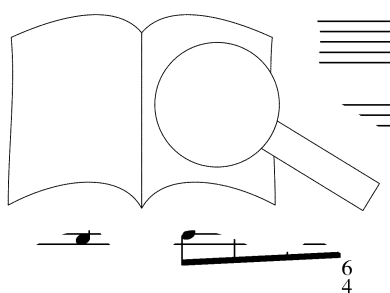


ten. tu, Tutti *p* tu so - - lus, Solo tu so - lus, Tutti *p* Tu so - - lus, Tutti *p* Tu so - - lus, Tu so - - lus,

...i-am tu, Tutti tu so - - lus, tu Solo tu so - - lus, tu sc tu tu tu

PROBEPARTITUR

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



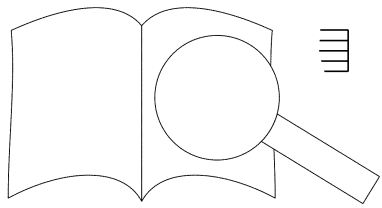
so - lus, tu so - lus Do - mi - nus. Quo - ni - am tu, tu so - -
 tu so
 tu

Tutti

6 - # #7 8 7 7

- lus Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus, Je - su

6 6 6 7 5 #5 - 6 - 5



Chri - ste, tu so-lus san - ctus, tu so-lus Do - mi-nus, tu so

2

6

6

Je - su Chri - ste,

7

6

5

f

6

3

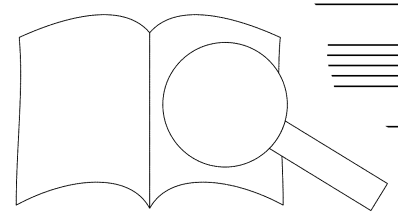
6

7

8

6

5



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

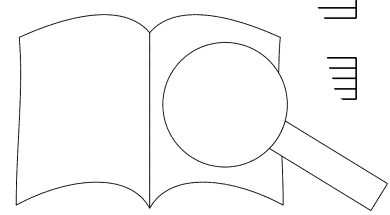
Piano accompaniment for measures 429-431. The score includes staves for the right and left hands of the piano. The music is in G major and 4/4 time. Dynamics include piano (*p*).

Soprano solo

Vocal staves for measures 429-431. The lyrics are: tu so - lus san - ctus, Je tu so - - - lus, tu so - - - lus, tu so - - - lus, tu so - - - lus, tu so - - - lus, tu. The score includes staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Dynamics include piano (*p*). Time signatures 6/4 are indicated at the end of the section.

Piano accompaniment for measures 432-435. The score includes staves for the right and left hands of the piano. The music is in G major and 4/4 time. Dynamics include piano (*p*).

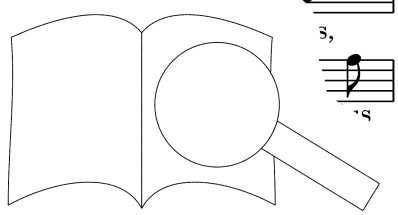
Vocal staves for measures 432-435. The lyrics are: Chri - Do - mi - nus, Je - su - Chri - ste, tu tu so - - - lus, tu so - - - lus, tu so - - - lus, tu so - - - lus, tu so - - - lus, tu so - - - lus. The score includes staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Dynamics include piano (*p*). Time signatures 5, 6/4, 7, 6/4, 5, #4/2 are indicated at the bottom.



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

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

Je - su Chri - ste, tu so - lus san - ctus,

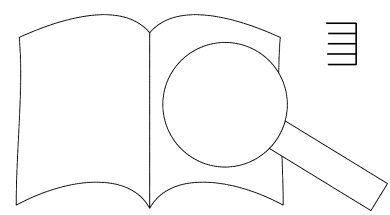


PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

tu so-lus Do - mi-nus, so - lus, tu Al - tis
 tu so-lus Do - mi-nus, so - lus, tu Al - tis
 san - ctus, tu so-lus Do - mi-nus,
 san - ctus, tu so-lus Do - mi-nus, Al -

Al - tis si-mus, Je - su,
 Al - tis si-mus, Je
 si-mus, Al - tis si-mus, Je
 si-mus, Al - tis si-mus, J

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



449

Je - su Chri - ste.
 Je - su Chri - ste.
 Je - su Chri - ste.
 Je - su Chri - ste.

Solo

#4 7 6 5 6 4 5

452

p
crescendo
crescendo
crescendo

#5 6 6 3 6 4 7 6 5

6
5

6

9

6

4

3

1

1

1

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

Cum San - cto Spi - ri - tu,
Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men,
a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

6 6 5 6 6 5 10 10 10 6

men, a - men, a - men, a - men, a - men,
Cum San - cto

#5 #6 6 5 6 7 3 7 8 6 5 6 6

485

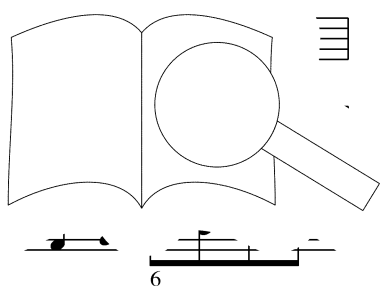
men, a - men, a - men. Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

7 5 6 ♯6 6 7 7 # - 6 6 #6 5

489

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

6 # 6 3 3 6 5 # 6

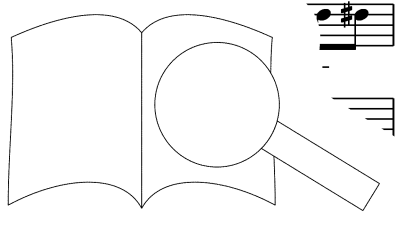


glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men, a-men, a-men, a-men, a-men. In glr

6 3 3 3 7 5 9 8 6 - 6 4 #

pi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men. In

8 3 - 7 8 5 9 8 7 6 # 6 #6 6



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

5 3 4 2 3 - #5 3 - 4 6 2 3 - 3 6

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

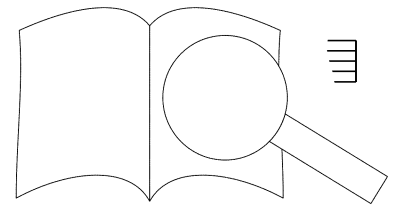
#5 6 #6 #

tasto solo



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

- me - - - men. In - - - men.
 In - - - men. In - - - men.
 In - - - men. In - - - men.
 In - - - men. In - - - men.



Pedale
 6 4 3

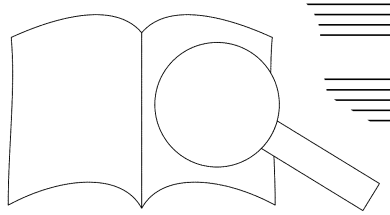
Musical score for measures 518-520. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa".

glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa
 glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De -
 in glo - ri - a De - i Pa - tris,
 in glo - ri - a De - i Pa - tris,

7 - 6 =

Musical score for measures 521-523. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "men. men. San - cto".

men.
 men. San - cto
 tris. A - - - men.
 tris. A - - - men.



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

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men
 San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men

Cum

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

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa -

5 4 3 5 4 3 7 6 5 - 8 7 3 -
 3 2 3 3 2 3 4 5 -

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

8 7 8 7 5 6 7

men,
 ris. A - men,
 a - men, a -

6 4 3 6 2 6 3 6 5

Credo

5. Credo in unum Deum

Allegro

2 Oboi

2 Clarini
in D

Timpani
in d-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo con
Violoncello,
Fagotto e
Contrabbasso

Musical score for the first system of 'Credo in unum Deum'. It includes staves for 2 Oboes, 2 Clarinets in D, Timpani in d-A, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organo con Violoncello, Fagotto e Contrabbasso. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are marked 'Tutti' and sing 'Cre - do in u - num De'. The organ part is marked 'Tutti' and plays 'Cre - do in u - num De'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Musical score for the second system of 'Credo in unum Deum'. It continues the instrumental and vocal parts from the first system. The vocal parts sing 'o - mni - pot - en - - - - - tem, fa - trem o - mni - pot - en - - - - - fa - trem o - mni - pot - en - - - - -'. The organ part continues with 'o - mni - pot - en - - - - -'. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

14

cto - rem cae - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um
 cto - rem cae - li et ter - rae, vi - si - bi - li - r
 cto - rem cae - li et ter - rae,
 cto - rem cae - li et ter - rae, Gli altri - si -

#6 6 6 6 9 6 7 4 3

21

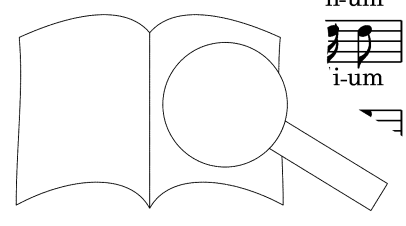
vi - si - bi - li - um, et
 in - vi - si - bi - li - um,
 o - mni - um, et in - vi
 - um o - mni - um, et in - vi

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

in - - vi - - si - bi - li - um.
 in - - vi - - si - bi - li - um.
 et in - vi - - si - bi - li - um.
 et in - vi - si - bi - li - um.

in u - num Do - mi-num Je - sum Chri - stum, Fi - li-um
 Et in u - num Do - mi-num Je - s - li-um
 Et in u - num Do - mi-num Je - i-um
 Tutti Et in u - num Do - mi-num Je -

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



41

De - i, Fi - li-um u - ni - ge - ni - tum. Et
 De - i, Fi - li-um u - ni - ge - ni - tum. Et
 De - i, Fi - li-um u - ni - ge - ni - tum. Et
 De - i, Fi - li-um u - ni - ge - ni - tum. Et

6 5 7 6 6 7 5 6

48

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

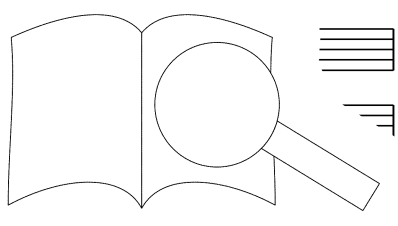
6 5 9 3 - 6 # - 6 6 5 9 3 #6

De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum
 De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um
 De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - ur
 De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De de

6 #4 #6 6 #4 6 - # - #5

ro.
 ro.
 ve - - ro.
 o ve - - ro.
 Solo

6 4 # 3 4 5 3 [5] 5 6 6 #



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

68

Ge-ni-tum, non, non fa-ctum, con - sub - stan - ti -

Ge-ni-tum, non, non fa-ctum, con - sub - stan -

Ge-ni-tum, non, non fa-ctum, con - sub - s-

Ge-ni-tum, non, non fa-ctum, con - s- t- lem

Tutti

5 5 7

74

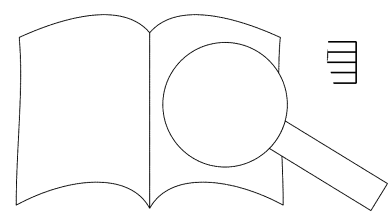
quem o - mni - a, o - mni - a, o - mni - a

quem o - mni - a,

a - t per quem o - mni - a,

ari: per quem o - mni - a,

9 3 - 6 7



fa - cta sunt. Qui pro - - pter
 fa - cta sunt. Qui pro - - r
 fa - cta sunt. Qui pro - nos
 fa - cta sunt. Qui pre - - te nos, - nos

5 5 6 3

-pter no-stram, pro - pter no - stram sa - lu - - tem de -
 et pro-pter no-stram, pro - pter no-stram sa
 et pro-pter no-stram, pro - pter no - st de -
 mi-nes, et pro-pter no-stram, pro - pter no - st

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

scen - - dit, de - scen - - dit de cae - lis

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

scen - - - dit de cae - - lis, de -

de - scen - - dit de cae - - lis.

Vc

Cb

7

6 6 3

4

scen - - - dit de cae-lis.

scen - - - dit

de - - - scen - - - dit de

de - - - scen - - - dit d.

a 2

1

8

47

b6

4

#6

109

p cre - scen - do in *f*

Vc

6. Et incarnatus est

118 **Largo**

Soprano solo

Alto solo

Tenore solo

Basso solo

Organo

Contrabasso

Organo Solo

6 6 6 5 5 9 3 6 6 5 6

Et in - car - na - - - tus

Et in - car - na - tus

Et in - car - na - -

Et in - car - na - tus

4 3 - 5 6 5 6 6 6 5

est de Spi - - ri - tu San - cto

est de Spi - - ri - tu San - cto

- - tus est de Spi - - ri - tu Sr

est de Spi - - ri

9 3 6 6 5 6

4 3 6

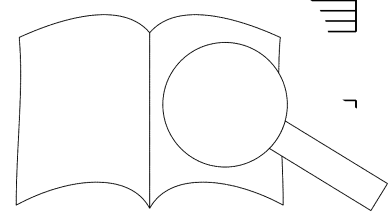
ex a Vir-gi-ne: Et ho - mo, ho - mo

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

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

Ma - ri - a, Ma-ri - a Vir-gi-ne:

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



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

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

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

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

9 3 b b7 46 6 6 6 4

4 4 4 4 4 4

Cru-ci - fi-xus, cru-ci - fi - xus et - i - am pro

Cru-ci - fi-xus, cru-ci - fi - xus et - i - a

Cru-ci - fi-xus, cru-ci - fi - xus et

Cru-ci - fi-xus, cru-ci - fi - xus

9 3 6 b7 2 6 1 b7 5

4 4 4 4 4 4

6 #6 6 4 # 6 #6 5 6

4 4 4 4 4 4

Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi -

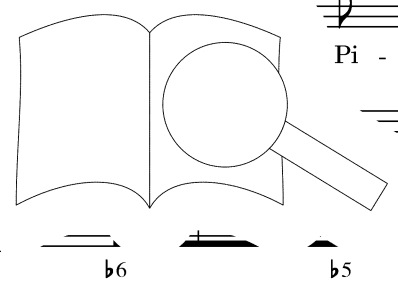
Pi - la - to, sub Pon-ti - o Pi -

Pon - ti - o Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi -

sub Pon - ti - o Pi - la - to, Pi -

4 # 4 6 b5 6 b6 b5

4 4 4 4 4 4



PROBENPARTE

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

134

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

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

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

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

9 3 b6 h2 b2 b5 b6 6 b4

136

est, pas - - sus, pas - - sus et

est, pas - sus, pas - - sus tus

est, pas - sus, pas - - sus et - - tus

est, pas - sus, - - pul - - tus

6 b5 #5 #6 5 6 4 #

138

est.

est.

est.

est.

#7 6 4 2 8

7. Et resurrexit

Allegro con spirito

140

2 Oboi

2 Clarini in D

Timpani in d-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo con Violoncello, Fagotto e Contrabbasso

f

Solo

#6

144

6 2 6 5 6 2 6 5

Tutti *f* Et re - sur - re - - xit ter - -

Tutti *f* Et re - sur - re - - xit ter

Tutti *f* Et re - sur - re - - xit

Tutti *f* Et re - sur - re - -

5 #6

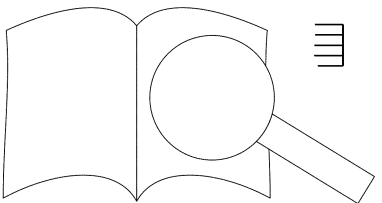
d: - - cun - - dum Scri - ptu - -

se - cun - - dum Scri

se - - cun - - dum Scri

se - cun - - dum Scri

6 2 6 5 6 2 6 5



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