Ludwig van

BEETHOVEN

Missa solemnis

op. 123

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, Contrafagotto
4 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Timpani
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo

herausgegeben von / edited by
Ernst Herttrich

Beethoven *vocal*
Urtext

Partitur / Full score

Carus 40.689

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.689), Studienpartitur (Carus 40.689/07), Klavierauszug (Carus 40.689/03), Klavierauszug XL Großdruck (Carus 40.689/04), Chorpartitur (Carus 40.689/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.689/19).
Eine Einspielung auf CD durch den Kammerchor Stuttgart unter Leitung von Frieder Bernius liegt vor (Carus 83.501).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.689), study score (Carus 40.689/07),vocal score (Carus 40.689/03), vocal score XL in large print (Carus 40.689/04), choral score (Carus 40.689/05), complete orchestral material (Carus 40.689/19).
The work is available on CD, performed by the Kammerchor Stuttgart under the direction of Frieder Bernius (Carus 83.501).

Inhalt / Contents

Vorwort	IV
Foreword	VIII
Avant-propos	XI
Faksimile	XIV
Kyrie	
Kyrie eleison I	1
Christe eleison	10
Kyrie eleison II	16
Gloria	
Gloria in excelsis Deo	26
Gratias agimus tibi	41
Domine Deus	45
Qui tollis	52
Quoniam	65
In gloria Dei Patris	71
Credo	
Credo in unum Deum	102
Et incarnatus	119
Crucifixus	125
Et resurrexit	130
Credo in Spiritum Sanctum	140
Et vitam venturi saeculi	147
Sanctus	
Sanctus	180
Pleni sunt coeli	184
Osanna	190
Präludium	193
Benedictus	196
Osanna	216
Agnus Dei	
Agnus Dei	220
Dona nobis pacem	232
Kritischer Bericht	281

Zu diesem Werk ist carus music, die Chor-App, erhältlich. Sie enthält die Noten, eine Einspielung des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. www.carus-music.com

For this work carus music, the choir app, is available. In addition to the score and a recording, the app offers a coach to learn the choral parts. www.carus-music.com

Vorwort

In einem Brief vom 6. Juli 1822 an seinen ehemaligen Schüler Ferdinand Ries erklärte Beethoven: „Mein Größtes Werk ist eine große Meße, welche ich ohnlängst geschrieben habe."[1] Mit dieser „großen Meße" war natürlich die *Missa solemnis* gemeint, die allerdings zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht fertig vorlag. Ihre Einschätzung als sein „größtes Werk" behielt Beethoven übrigens bei; sie taucht immer wieder auf, wenn er, etwa in Briefen an Verleger oder Freunde, auf sie zu sprechen kommt. Ganz eindeutig lag ihm die Messe von Anfang an besonders am Herzen. Mit kaum einem anderen Werk hat er sich so lange und so intensiv beschäftigt, und in nur wenigen anderen ließ er sich so in sein Innerstes schauen wie in dieser Messe. Welch existenzielle Bedeutung Religion ganz allgemein für Beethoven hatte, bezeugen zahlreiche Stellen in seinem Tagebuch und in seinen Briefen. So schrieb er im Juli oder August 1821, mitten während der Arbeit an der *Missa solemnis*, an Erzherzog Rudolph: „höheres gibt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern, u. von hier aus die strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten."[2]

Die Wahl von Erzherzog Rudolph – gleichzeitig Beethovens Schüler und Förderer – zum Erzbischof von Olmütz war der zumindest äußere Anlass für Beethoven, sich nach seiner ersten Messkomposition, der Messe in C-Dur op. 86, erneut mit der Vertonung des lateinischen Ordinariums zu befassen. Rudolph war bereits seit 1805 Koadjutor in Olmütz. 1811 hatte er eine schon damals vorgesehene Ernennung zum Erzbischof mit Hinweis auf seine Jugend (er war damals 23 Jahre alt) ausgeschlagen – an seiner Stelle war Graf Maria Thaddäus von Trauttmansdorff-Weinsberg als Erzbischof inthronisiert worden. Als dieser aber acht Jahre später starb (20. Januar 1819), stand die Wahl Rudolphs von vornherein fest. Sie erfolgte am 24. März 1819, die Inthronisation wurde auf den 9. März 1820 festgesetzt. Noch vor der offiziellen Wahl, am 3. März 1819, hatte Beethoven an den Erzherzog geschrieben: „der Tag, wo ein Hochamt Von mir zu den Feyerlichkeiten für I. K. H. [= Ihre Kaiserliche Hoheit] soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens seyn, u. Gott wird mich erleuchten, daß meine schwachen Kräfte zur Verherrlichung dieses Feyerlichen Tages beytragen."[3]

Man darf aber dennoch diesen äußeren Anlass nicht überbewerten. Beethoven, dem es vor allem auf die Fort- und Weiterentwicklung seiner Kunst ankam, ging als Komponist viel zu bewusst vor, als dass er einfach einmal so eine Messe komponiert hätte, nur weil einer seiner Gönner zum Erzbischof gewählt worden war. Schon einige Zeit vorher, wahrscheinlich 1818, hatte er in seinem Tagebuch notiert: „Um wahre Kirchenmusik zu schreiben alle Kirchenchoräle der Mönche etc. durchgehen wo auch zu suchen wie die Absätze in richtigsten Uibersetzungen nebst vollkommener Prosodie aller christkatholischen Psalmen und Gesänge überhaupt."[4] Es reizte ihn, sich nach der C-Dur-Messe noch einmal mit diesem vor allem im Gloria und Credo sperrigen liturgischen Text auseinanderzusetzen, und es lag ihm, wie verschiedene andere Kompositionspläne ausweisen (u. a. ein Requiem und ein geistliches Oratorium), auch ganz prinzipiell am Herzen, noch einmal ein großes religiöses Werk zu komponieren.

Beethoven machte sich gewissermaßen unverzüglich an die Arbeit. Wie später noch näher zu erläutern sein wird, konnte er allerdings den eigentlich geplanten Termin dennoch bei Weitem nicht einhalten, sodass die Bischofsweihe ohne die Aufführung der Messe stattfinden musste. Zunächst ging Beethoven die einzelnen Teile sukzessiv in der Reihenfolge ihrer Position im Mess-Ordinarium an, allerdings nicht so, dass er ein neues Stück erst dann in Angriff genommen hätte, nachdem das vorhergehende beendet war. Vielmehr arbeitete er, je weiter die Komposition voranschritt, zunehmend gleichzeitig an mehreren Teilen. Erste Skizzen zum Kyrie stammen von April/Mai 1819, vorerst abgeschlossen lag der Satz im Januar/Februar 1820 vor. Mit dem Gloria hatte Beethoven aber bereits lange davor begonnen, möglicherweise schon im Juni 1819. Die Hauptarbeit daran fand wohl im November statt. Wann der Satz fertig war, ist nicht genau festzustellen. Aus einem Eintrag ins Konversationsheft Nr. 10, der vom 29. März 1820 stammt und bei dem es um die Textierung des „miserere" geht,[5] kann man schließen, dass Beethoven zu dieser Zeit noch daran arbeitete. Auch beim Credo lässt sich aus dem erhaltenen Skizzenmaterial schließen, dass die Arbeit daran ungefähr im November/Dezember 1819 einsetzte und dass die Niederschrift des Autographs wohl im Sommer 1820 begann; der Zeitpunkt der Fertigstellung liegt jedoch im Dunklen. Erste Skizzen zum Sanctus und Benedictus sind bereits für Ende 1819 nachzuweisen, die Hauptskizzenarbeit dafür begann jedoch erst ab dem Jahreswechsel 1820/21, und das Benedictus war noch im Sommer 1822 in Arbeit. Auch zum Agnus Dei gibt es, wie zu allen Teilen, Skizzen aus dem Jahre 1819. Das Hauptskizzenkorpus zu diesem Satz stammt aber erst von März bis August 1821, mit der Niederschrift im Autograph begann Beethoven wohl nicht vor Mitte 1821. Zum Dona nobis gibt es noch aus dem Sommer 1822 Arbeitsskizzen. Ein vorläufiger Abschluss des gesamten Werks ist wohl auf Ende 1822 anzusetzen – zu diesem Zeitpunkt lag das Autograph wahrscheinlich fertig vor. Es befindet sich heute, mit Ausnahme des nicht mehr erhaltenen Gloria, in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

---

1 *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn herausgegeben von Sieghard Brandenburg (BGA), Bd. 1–7, München 1996–1998, hier Band 4, Nr. 1479.
2 BGA 4, Nr. 1438.
3 BGA 4, Nr. 1292.
4 Maynard Solomon, *Beethovens Tagebuch 1812–1818*, Bonn 2005, S. 104.
5 *Ludwig van Beethoven. Konversationshefte*, herausgegeben im Auftrag der Deutschen Staatsbibliothek Berlin von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre unter Mitwirkung von Günter Brosche (BKh), Bd. 1, Leipzig 1972, S. 390.

Dass Beethoven damit begann, einen Satz als Partiturautograph niederzuschreiben, bedeutet nicht, dass damit die Kompositionsarbeit beendet war. Vor allem im Kyrie, Credo und Agnus Dei nahm er im Autograph nachträglich noch einschneidende Änderungen vor. Das Manuskript war daher in einem solchen Zustand, dass es kaum mehr als Vorlage für Kopisten dienen konnte. Vielleicht ließ Beethoven aus diesem Grund sehr früh, schon ab September 1820, eine erste Abschrift anfertigen, und vielleicht begann man auch aus diesem Grund mit dem Credo, obwohl das Stück zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht fertig vorlag. An der Herstellung waren, unter der Aufsicht von Beethovens Hauptkopist Wenzel Schlemmer, mehrere Kopisten beteiligt. Offenbar merkte Beethoven dann aber doch, dass die Fertigstellung der Messe mehr Zeit beanspruchte als er gedacht hatte. Die Arbeit an der Abschrift musste daher unterbrochen werden. Wahrscheinlich fand sie größtenteils erst 1822 statt; endgültig fertiggestellt wurde die Abschrift wohl erst im Januar 1823. Beethoven unterzog sie danach einer sehr sorgfältigen Durchsicht, bei der er noch zahlreiche Korrekturen, Änderungen und Ergänzungen vornahm. Im Unterschied zum Autograph, in dem an manchen Stellen lediglich Generalbassziffern notiert sind, enthält diese Handschrift nun auch eine, allerdings erst zu einem späteren Zeitpunkt nachgetragene, voll ausgesetzte Orgelstimme. Eine autographe Vorlage dafür ist nicht mehr erhalten. Man darf aber sicher davon ausgehen, dass die Aussetzung von Beethoven selbst stammt, hatte er doch bereits bei der C-Dur-Messe mit dem Gedanken gespielt, der Erstausgabe eine ausgesetzte Orgelstimme beizugeben. Dass er bei der *Missa solemnis* von vornherein an eine Beteiligung der Orgel gedacht hatte, geht auch aus dem folgenden Eintrag von April 1819 im Konversationsheft Nr. 1 hervor: „preludiren des Kyrie vom organisten stark u. abnehmend bis vor dem Kyrie piano".[6]
Die heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrte Abschrift ist als die wichtigste Quelle zur *Missa solemnis* anzusehen, denn erstens ist das Autograph nicht mehr vollständig erhalten (siehe oben) und zweitens hat Beethoven seine in der Abschrift vorgenommenen Änderungen zum größten Teil nicht in sein Autograph rückübertragen.

Konsequenterweise ließ Beethoven fast alle weiteren Abschriften nach der Vorlage dieses Manuskripts kopieren[7] und benutzte sie (und nicht das Autograph) dann auch als Vergleichshandschrift bei deren Überprüfung. Die erste dieser Folgeabschriften, welche direkt im Anschluss an Fertigstellung und Überprüfung des Ausgangsmanuskripts entstand und am 19. März 1823 überreicht wurde, war eine Widmungshandschrift für Erzherzog Rudolph. Beethoven musste sich ihm gegenüber sehr schuldig fühlen, denn ursprünglich sollte die Messe ja bereits drei Jahre früher, zur Inthronisation seines Gönners fertig sein. Zwar war seine Arbeitskraft gelegentlich durch Krankheiten und durch die Vormundschaftsstreitigkeiten um seinen Neffen beeinträchtigt gewesen, damit entschuldigte er sich auch immer wieder in verschiedenen Briefen an den Erzherzog, aber er hatte sich doch neben der Messe eben auch mit anderen Werken beschäftigt – den Diabelli-Variationen z. B., der 9. Symphonie oder der Klaviersonate op. 109. Rudolph machte gute Miene zum bösen Spiel und schrieb Beethoven zwei Wochen nach seiner Inthronisation, bei der die versprochene Messe nicht hatte aufgeführt werden können, er hoffe, „daß Sie fleißig für mich komponiren werden".[8]

Beethoven ging es in jenen Jahren nicht gut. Neben den bereits angesprochenen Krankheiten und Streitigkeiten plagten ihn auch ständig Geldsorgen. So ist es nicht verwunderlich, dass er schon sehr früh versuchte, das neue Werk zu Geld zu machen. Bereits am 9. März 1820 bot er dem Bonner Verlag Simrock „eine große Meße für ein Honorar 125 louisdor" an,[9] obwohl er zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal mit der Niederschrift des Credo begonnen und Sanctus/Benedictus sowie Agnus Dei noch nicht einmal skizziert hatte. Man einigte sich schließlich auf 100 Louisdor, und Beethoven lieh sich im Vorgriff auf dieses in Aussicht stehende Honorar von seinem alten Bekannten, dem Frankfurter Kaufmann Franz von Brentano, 900 Gulden. Trotzdem bot er das Werk am 5. Juni 1822 – auch da war es noch nicht vollendet – für 1000 Gulden dem Leipziger Verleger Peters an, zerstritt sich jedoch mit ihm, sodass aus dieser Sache nichts wurde. Auch die Verhandlungen mit Simrock blieben schließlich ohne Ergebnis, nachdem Beethoven den Verlag die ganze Zeit über hingehalten und ihm sogar vorgelogen hatte, es gebe inzwischen zwei Messen, von denen eine auf jeden Fall für Simrock bestimmt sei. Im Umgang mit seinen Verlegern kannte er keine Skrupel.

Um die Jahreswende 1822/23 fasste er schließlich den Entschluss, sorgfältige Kopistenreinschriften der Messe gegen ein Honorar von jeweils 50 Dukaten verschiedenen Höfen oder großen musikalischen Institutionen anzubieten. Er verschickte insgesamt mindestens 28 Einladungen, erhielt aber nur von den folgenden zehn Empfängern Zusagen: König Friedrich Wilhelm III. von Preußen, König Friedrich August I. von Sachsen, Cäcilienverein in Frankfurt am Main, König Louis XVIII. von Frankreich, Großherzog Ferdinand III. von Toskana, König Friedrich VI. von Dänemark, Großherzog Ludwig I. von Hessen-Darmstadt, Fürst Nikolaus Galitzin, Zar Alexander I. von Russland und Fürst Anton Heinrich Radziwill. Lediglich die Abschriften für die ersten sechs genannten Empfänger sind noch erhalten. Beethoven korrigierte sie nur verhältnismäßig oberflächlich, möglicherweise, um das Gesamtbild der Manuskripte nicht zu sehr zu beeinträchtigen. Sie sind daher zwar wichtige Dokumente, aber als Quellen für die Edition der *Missa solemnis* doch von nur untergeordnetem Wert. Absagen erhielt Beethoven übrigens vom niederländischen und englischen Königshaus. Kurios war die Reaktion Carl Friedrich Zelters, der Beethoven bat, die Messe für die Berliner Singakademie für eine A-cappella-Aufführung einzurichten, was dieser natürlich ablehnte.

Erst gut ein Jahr später, am 10. März 1824, bot Beethoven das Werk schließlich dem Verlag Schott in Mainz an, nicht ohne auch diesmal besonders darauf hinzuweisen, dass er es für sein „grösstes werk" halte.[10] Das ist insofern bemerkenswert, als er Schott im gleichen Brief auch die 9. Symphonie anbot. Bei der großen Akademie am 7. Mai im Wiener Kärntnertor-Theater erklangen beide Werke gemeinsam. Während es sich bei der Symphonie um die Uraufführung handelte, war die *Missa solemnis* bereits am 18. April im Alten Philharmonischen Saal in St. Petersburg, also in einem weltlichen Rahmen, uraufgeführt worden.[11] In Wien stan-

[6] BKh 1, S. 42.
[7] Zu näheren Details siehe den Kritischen Bericht, S. 283.
[8] BGA 4, Nr. 1375.
[9] BGA 4, Nr. 1370.
[10] BGA 5, Nr. 1787.
[11] Angeregt hatte diese Aufführung Fürst Nikolaus Galitzin, der der Philharmonischen Gesellschaft St. Petersburg auch seine von Beethoven für 50 Dukaten erworbene Abschrift zur Verfügung stellte.

den – unter Beethovens Gesamtleitung – nur die in der Konzertankündigung als „Hymnen" bezeichneten Sätze Kyrie, Credo und Agnus Dei auf dem Programm.[12] Durch dieses große Ereignis hatten sich die Verhandlungen mit Schott verzögert; noch im Mai 1824 aber einigte man sich dann rasch über das weitere Vorgehen. Beethoven war jedoch ziemlich entkräftet: Die Fertigstellung der beiden Werke, die Vorbereitungen für die Akademie, die Verhandlungen mit dem Theaterleiter, die Beaufsichtigung der Kopisten, die die Stimmen auszuschreiben hatten – all das war nicht spurlos an ihm vorüber gegangen, zumal gleichzeitig auch die Konflikte mit dem Neffen zunahmen. So ist es jedenfalls nicht verwunderlich, dass erst im Oktober des Jahres mit der Anfertigung der Stichvorlage für Schott begonnen wurde. Auch an ihr waren wieder mehrere Schreiber beteiligt, diesmal unter der Oberaufsicht des Kopisten Ferdinand Wolanek (Beethovens bisheriger Hauptkopist Wenzel Schlemmer war im Sommer 1823 gestorben). Sie ist sehr fehlerhaft. Offenbar reichte Beethovens Spannkraft für eine wirklich sorgfältige Überprüfung nicht mehr aus. Ihre Bedeutung für die Edition ist daher nur von vergleichsweise geringem Wert. Allerdings ist sie die einzige Quelle, in der die Posaunenstimmen vollständig enthalten sind. Das Manuskript wurde schließlich am 16. Januar 1825 dem Wiener Bankhaus Fries übergeben, durch das es dann an Schott weitergeleitet wurde. Es blieb lange im Archiv des Verlagshauses Schott, befindet sich aber seit 2005 in den Sammlungen des Beethoven-Hauses Bonn.

Nach Ablieferung der Stichvorlage schrieb Beethoven noch mehrere Briefe an den Verlag. Es ging darin um die Mitteilung nachträglicher Korrekturen, um die Opuszahl, um das der Erstausgabe beigegebene Wappen des Widmungsempfängers Erzherzog Rudolph und ganz zuletzt noch um Metronomzahlen. Beethoven versprach immer wieder, sie nachzureichen. Noch in der zweiten Hälfte des Dezembers 1826 schrieb er: „Wir können beynahe keine Tempi ordinarij mehr haben, indem man sich nach den Ideen des freyeren Genius richten muß."[13] Die Stelle bezieht sich zwar auf eine Aufführung der 9. Symphonie, zeigt aber doch, wie sehr Beethoven daran lag, seinen späten Werken Metronomzahlen beizugeben, weil er sich offenbar oft ganz bestimmte, für die damalige Zeit außergewöhnliche Tempi vorstellte. Trotzdem gelang es ihm nicht mehr, sein Vorhaben in die Tat umzusetzen. Er konzentrierte sich in den letzten Jahren ganz auf die fünf späten Streichquartette; außerdem hatten der Selbstmordversuch des Neffen am 26. August 1826 und immer wieder neue Erkrankungen seine Kraft doch sehr geschwächt. Nur so ist es auch zu erklären, dass er nicht einmal darauf bestand, Korrekturfahnen vom Notenstich der Messe zu erhalten. Die Ausgabe erschien schließlich erst kurz nach Beethovens Tod, Ende März/Anfang April 1827, ohne dass er selbst Korrektur gelesen hätte. Das Titelblatt der Ausgabe, zu dem Beethoven noch selbst dem Verlag entsprechende Anweisungen gegeben hatte, enthält nur die schlichte Bezeichnung *Missa*. In seinen Briefen und Konversationsheften finden sich dagegen häufig Titel wie „große Messe", „Messe solennelle" oder eben „Missa solemnis". Letzterer ist durch die Rezeptionsgeschichte untrennbar mit dem Werk verbunden. Auf Joseph Karl Stielers berühmtem Porträt, dem einzigen, das ihn als Komponisten darstellt, hält Beethoven das Manuskript der *Missa solemnis* in der Hand. Zu sehen ist das Titelblatt mit dem Wortlaut „Missa solemnis / Aus D ♯". Das Bild stammt übrigens aus dem Jahre 1820, als die Messe sich gewissermaßen noch „in statu nascendi" befand. Schon zu diesem frühen Zeitpunkt muss Beethoven sie für sein wichtigstes, um nicht zu sagen zentrales Opus gehalten haben.

Das Werk stellt, obwohl von größter stilistischer Einheit, ein Kompendium der gesamten bis dahin komponierten liturgischen, geistlichen, religiösen Musik dar. Es sei an den Tagebucheintrag von 1818 erinnert, in dem sich Beethoven, „um wahre Kirchenmusik zu schreiben", gleich mehrere Aufgaben gestellt hatte. Dazu gehörte offenbar eine intensive Beschäftigung sowohl mit älterer Kirchenmusik als auch mit den einschlägigen Werken seiner direkten Vorgänger.

Gleich zu Beginn des Kyrie sind Anklänge an die Ouvertüre der *Zauberflöte*, die Beethoven besonders schätzte, unüberhörbar. Das Musikpublikum der Zeit wurde damit von Anfang an in eine feierliche Sarastro-Stimmung versetzt. Im Autograph (und nur dort) ist der Satz mit „Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen" überschrieben (siehe Faksimile auf S. XIV). Es gibt zwar Vermutungen, nach denen darunter nur eine Widmung an Erzherzog Rudolph zu verstehen sei[14] – ob Beethoven aber jemals daran gedacht hat, Rudolph das Autograph zu überlassen, scheint eher zweifelhaft. Man darf diese „Widmung" sicher auch so interpretieren, dass Beethoven sich damit an die Zuhörer ganz allgemein wandte, auch wenn diese sie gar nicht zu Gesicht bekamen. Es wäre durchaus typisch für ihn.

Bei einer der zentralen Textstellen des Credo, beim „Et incarnatus", das alle Komponisten vor ihm in besonderer Weise ausgestaltet hatten, griff Beethoven dann auf gregorianische und kirchentonale Vorbilder zurück. Dabei hatte er offenbar noch den im Tagebuch erwähnten Mönchsgesang im Kopf und ließ die Stelle nicht, wie bis heute oft ausgeführt, vom Tenorsolisten vortragen, sondern vom Chortenor[15] – eine der vielen ergreifenden Stellen des Werkes.

Dass die Sätze Gloria und Credo mit Fugen oder fugierten Abschnitten enden, war alte kirchenmusikalische Tradition. Aber in der *Missa solemnis* bleibt die musikalische Form kein bloßer Rückgriff auf die Tradition, sondern sie wird ausgebaut, erweitert und mit neuem Inhalt erfüllt, mit nicht enden wollendem Jubel im Gloria und mit dem Blick in die Ewigkeit im Credo.

Außergewöhnlich und ganz aus dem Text geboren auch der Einsatz der Solovioline im Benedictus. Schon in einer frühen Rezension der Messe fühlte sich der Verfasser, der Musikpädagoge und Komponist Georg Christoph Grossheim, an den „Gang des Himmelsboten" erinnert, „von dem auch Händel in seinem Messias ein so schönes Bild gegeben".[16] Gemeint ist die *Pifa* im ersten Teil mit ihrem 12/8-Takt. Diese „Hirtenmusik" in der *Missa solemnis* nimmt Bezug auf das „Benedictus qui venit in nomine Domini", das ja auf das Kommen des Gottessohnes, des guten Hirten anspielt, wobei eine solche Art von Musik in der damaligen Zeit auch ein geläufiger Topos für Weihnachtsmusik war.

---

[12] Die verschiedenen Rezensionen des Konzerts beschränken sich hauptsächlich auf die 9. Symphonie. Man wünschte sich eine Aufführung der gesamten Messe, die aber zu Lebzeiten Beethovens in Wien nicht mehr stattfand.

[13] BGA 6, Nr. 2244.

[14] Birgit Lodes: „‚Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehn!' Zur Widmung von Beethovens *Missa solemnis*," in: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmidt, Tutzing 1995, S. 295–306.

[15] Zu Einzelheiten siehe den Kritischen Bericht, S. 287 (Anmerkung zu T. 125 bis 131).

[16] *Cäcilia*, Heft IX, 1828, S. 22ff.

Im Autograph schrieb Beethoven beim Agnus Dei neben die Überschrift „Dona nobis pacem" mit Bleistift noch die Erläuterung „darstellend den innern und äussern Frieden". In der Arbeitskopie änderte er das noch zu „Bitte um innern u äußern Frieden". Diese Bitte hatte für ihn existenzielle Bedeutung. Als 1809 die napoleonischen Truppen Wien belagerten und beschossen, muss das Beethoven dermaßen erschüttert haben, dass er, wie Ries berichtet, „die meiste Zeit in einem Keller bei seinem Bruder Caspar" zubrachte, „wo er noch den Kopf mit Kissen bedeckte, um ja nicht die Kanonen zu hören"[17]. So kommt es nicht von ungefähr, dass Beethoven im Dona nobis pacem zweimal eine Kriegsmusik erklingen lässt, das erste Mal im wahrsten Sinne mit Pauken und Trompeten, denen eine verzweifelte („timidamente"!) Bitte der Solisten um Erbarmen folgt, das zweite Mal im Presto-Tempo mit erst am Schluss hinzutretenden Pauken und Trompeten. Dass der irdische Frieden immer trügerisch ist, macht Beethoven 29 Takte vor Schluss deutlich, wenn er mitten in der Friedensseligkeit noch einmal die Pauke erklingen lässt, die im *pianissimo*, wie aus der Ferne, an die Schrecken des Krieges erinnert.

Die *Missa solemnis* war ursprünglich als Werk für eine festliche Liturgie gedacht. Im Laufe ihrer langen Entstehungszeit wurde daraus allerdings ein monumentales Werk, das im Grunde jeglichen liturgischen Rahmen sprengt. Nicht umsonst fand die Uraufführung in einem Konzertsaal statt, und auch heute ist das Werk als Ganzes fast nur noch in Konzerten zu hören. In einem Brief vom 16. September 1824 an seinen Freund, den Klavierbauer Johann Andreas Streicher, schrieb Beethoven, es sei für ihn „bey der Bearbeitung dieser großen Messe" die Hauptsache gewesen, „sowohl bei den Singenden als Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen".[18] Beethoven wollte also ganz bewusst mit seiner Vertonung der Messe das Publikum in einen Zustand versetzen, der dem im Gottesdienst weitgehend entsprechen sollte – und so gesehen ist auch die *Missa solemnis* durchaus ein liturgisches Werk.

Berlin, im Oktober 2010 Ernst Herttrich

[17] Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 121.
[18] BGA 5, Nr. 1876.

Foreword

In a letter dated 6 July 1822 to his former pupil Ferdinand Ries, Beethoven declared: "My greatest work is a grand mass, which I have recently written."[1] With this "grand mass" naturally he was referring to the *Missa solemnis* which, however, was still not complete at this date. Incidentally, Beethoven retained his assessment of it as his "greatest work"; it appears repeatedly, for example, when he refers to the work in letters to publishers or friends. Quite clearly, from the outset the mass was dear to his heart. He worked on scarcely any other work so long and intensively, and in few other works did he allow his innermost feelings to show as in this mass. Numerous places in his diaries and letters show, in general, what existential significance religion had for Beethoven. Thus he wrote to Archduke Rudolph in July or August 1821, in the midst of work on the *Missa solemnis*: "There is nothing higher than to draw nearer to the deity than other people, and from here to send forth the rays of the deity among the human race."[2]

The appointment of Archduke Rudolph, who was both Beethoven's pupil and patron, as Archbishop of Olmütz (now Olomouc) in Moravia was the ostensible reason for Beethoven to immerse himself again in setting the Latin ordinary following his first mass composition, the Mass in C op. 86. Rudolph had been bishop coadjutor in Olmütz since 1805. In 1811 he had turned down an intended appointment as archbishop, citing his youth (he was then aged 23); in his place Count Maria Thaddäus von Trauttmansdorff-Weinsberg was enthroned as Archbishop. But when he died eight years later (on 20 January 1819), Rudolph's election seemed certain from the outset. This took place on 24 March 1819, and the enthronement was fixed for 9 March 1820. Even before the official election, on 3 March 1819, Beethoven had written to the Archduke: "The day on which a High Mass by me will be performed during the ceremonies for Your Imperial Highness will be for me the finest of my life, and God will inspire me, so that my feeble powers will contribute to the celebration of this solemn day."[3]

Nevertheless, too much significance should not be attached to this stated occasion. Beethoven, who was above all concerned with the further development of his art, went about his work as a composer far too consciously to simply have composed such a mass merely because his patron was elected archbishop. A little time earlier, probably in 1818, he had noted in his diary: "In order to write true church music go through all the church chorales of the monks etc. Also look for the passages in the most correct translations together with the complete prosody of all Christian-Catholic psalms and hymns in general."[4] After the Mass in C, he was once again attracted to tackling this unwieldy liturgical text, particularly with regard to the Gloria and Credo, and, as various other composition plans show (including a Requiem and a sacred oratorio), it was also a matter of principle to him to compose a large religious work once again.

Beethoven promptly started on the work. As will be explained later in greater detail, however, he was, by far, unable to meet the actual planned date, so that the ordination had to take place without the performance of the Mass. At first Beethoven tackled the individual movements successively in their order in the mass ordinary, but not simply beginning work on a new movement when the preceding one was complete. On the contrary, the further the composition progressed, the more he worked on several movements at the same time. The first sketches for the Kyrie date from April/May 1819 and the movement was, for the time being, completed in January/February 1820. However, Beethoven had begun the Gloria some considerable time before, probably as early as June 1819. The main work on this probably took place during November. It is not certain exactly when the movement was completed. From an entry in conversation book no. 10, dating from 29 March 1820 and concerning the text of the "miserere,"[5] it can be concluded that Beethoven was still working on it at this time. The surviving sketch material of the Credo also suggests that work on it began in November/December 1819 and that the fair copy of the autograph was probably begun in summer 1820; the date of completion is, however, unclear. The first sketches for the Sanctus and Benedictus can be dated as early as the end of 1819, but the main work on the sketches for these was embarked on only after the turn of the year 1820/21 and the Benedictus was still being worked on in summer 1822. For the Agnus Dei there are also sketches dating from 1819, as there are for all movements. But the main body of sketches for this movement date initially from March to August 1821, and Beethoven probably did not begin the fair copy in autograph before mid-1821. There are still working sketches for the Dona nobis from summer 1822. A provisional end date for the whole work can be given as the end of 1822 – by this time, the autograph was probably complete. It is now preserved, with the exception of the Gloria which does not survive, in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

The fact that Beethoven began writing out a fair copy of a movement as an autograph score does not mean that he had finished the compositional work on it. Particularly in the Kyrie, Credo and Agnus Dei, he subsequently made radical alterations in the autograph. The manuscript was therefore in such a condition that it could scarcely serve as a model for copyists. Perhaps for this reason, Beethoven had a first copy prepared early on, from as early as September 1820, and perhaps work began on copying the Credo for this reason, although the piece was not yet complete at this point. Several copyists were involved in the work under the supervision of Beethoven's main copyist, Wenzel Schlemmer. Evidently Beethoven observed that the completion of the Mass required more time than he had imagined. Therefore, work on the

---

1 For the original quotations see the German foreword. The source for this quotation is: *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, edited in commission of Beethoven House, Bonn, by Sieghard Brandenburg (BGA), vols. 1–7, Munich, 1996–1998, here vol. 4, no. 1479.
2 BGA 4, no. 1438.
3 BGA 4, no. 1292.
4 Maynard Solomon, *Beethovens Tagebuch 1812–1818*, Bonn, 2005, p. 104.
5 *Ludwig van Beethoven. Konversationshefte*, edited in commission of Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, by Karl-Heinz Köhler and Grita Herre with the collaboration of Günter Brosche (BKh), vol. 1, Leipzig, 1972, p. 390.

copy had to be interrupted. Probably the largest part of this work did not take place before 1822 and it was probably not finally completed before January 1823. Beethoven then checked through it carefully, during which he made numerous corrections, alterations and additions. In contrast with the autograph in which in some passages only figuration is noted, this manuscript also contains a fully realized organ part, though this was only added at a later date. An autograph model for this no longer survives. However, it can be safely assumed that this realization stems from Beethoven himself, having already considered the idea of providing the first edition of the Mass in C with a realized organ part. It also emerges from an entry in conversation book no. 1 dated April 1819 that he had envisaged an organ part in the *Missa solemnis* from the very beginning: "The prelude to the Kyrie played powerfully by the organist and diminishing to *piano* before the Kyrie."[6] The copy preserved today in the Archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna is regarded as the most important source for the *Missa solemnis* because, first of all, the autograph no longer survives complete (see above), and secondly, for the most part Beethoven did not transfer the alterations he made in the copy back into his autograph.

Consequently, Beethoven had almost all further copies made on the basis of this manuscript[7] and then used it (and not the autograph) for comparison in the checking process. The first of these subsequent copies, which was made directly after the completion and checking of the original copy and was presented on 19 March 1823, was the manuscript for the dedicatee Archduke Rudolph. Beethoven must have felt very guilty with respect to him, for the Mass should originally have been ready three years earlier, for the enthronement of his patron. True, his capacity for work had been limited from time to time by illness and by disputes about the guardianship of his nephew and he repeatedly excused himself for this in various letters to the Archduke, but nevertheless he worked on other compositions besides the Mass – for example the Diabelli Variations, the 9th Symphony and the Piano Sonata op. 109. Rudolph put a brave face on things and wrote to Beethoven two weeks after his enthronement, at which the promised mass could not be performed, that he hoped "that you will compose diligently for me."[8]

Beethoven was not well during this period. Besides the illnesses and disputes already mentioned, he was constantly plagued by financial worries. So it is hardly surprising that from early on he tried to make money from the new work. As early as 9 March 1820 he offered the publisher Simrock, in Bonn, "a grand mass for a fee of 125 louis d'or,"[9] although he had not even begun making a fair copy of the Credo or sketching the Sanctus/Benedictus or the Agnus Dei by that date. They finally agreed on 100 louis d'or, and in anticipation of the royalties to come, Beethoven borrowed 900 gulden from his old friend the Frankfurt merchant Franz von Brentano. Despite this, on 5 June 1822 he offered the work – and even then it was not complete – to the Leipzig publisher Peters for 1,000 gulden, but fell out with him, so that nothing came of this. Ultimately, the negotiations with Simrock also finally came to nothing after Beethoven kept the publisher waiting the entire time and even lied to him that there were two masses in the meantime, one of which was destined for Simrock, in any event. In his dealings with his publishers he had no scruples.

Around the turn of the year 1822/23 he finally reached the decision to offer fair copies of the Mass, carefully produced by copyists, for a fee of 50 ducats to various courts and major musical institutions. He sent at least 28 invitations, but only received acceptances from the following ten recipients: King Frederick William III of Prussia, King Frederick Augustus I of Saxony, the Cecilian Society in Frankfurt am Main, King Louis XVIII of France, Grand Duke Ferdinand III of Tuscany, King Frederick VI of Denmark, Grand Duke Ludwig I of Hesse-Darmstadt, Prince Nikolaus Galitzin, Tsar Alexander I of Russia and Prince Anton Heinrich Radziwill. Only the copies for the first six named recipients survive. Beethoven only corrected them relatively superficially, possibly in order not to detract too much from the overall appearance of the manuscripts. They are, therefore, important documents, but as sources for the edition of the *Missa solemnis* they are of secondary importance. Incidentally, Beethoven received rejections from the Dutch and British royal houses. The reaction of Carl Friedrich Zelter was curious; he asked Beethoven to arrange the Mass for the Berlin Singakademie for an a cappella performance, which Beethoven naturally declined.

Only a good year later, on 10 March 1824, did he finally offer the work to the publisher Schott in Mainz, not without specially pointing out this time too that he held it as his "greatest work."[10] That is remarkable in so far as he also offered Schott the 9th Symphony in the same letter. Both works were performed at the large Akademie on 7 May in the Kärntnertor Theater in Vienna. Whilst this was the premiere of the symphony, the *Missa solemnis* had already been premiered in the Grand Philharmonic Hall in St. Petersburg on 18 April, that is, in a secular setting.[11] In Vienna, only the Kyrie, Credo and Agnus Dei movements were on the program, described in the concert announcement as "hymns," with Beethoven as the principle conductor.[12] Because of this major event, the negotiations with Schott had been delayed; however, in May 1824, both parties quickly agreed how to proceed further. However, Beethoven was quite exhausted: the completion of the two works, the preparations for the Akademie, the negotiations with the theater director, the supervision of the copyists who had to write out the parts – all this took its toll on him, since at the same time the conflicts with his nephew increased. So it is scarcely surprising that the preparation of the engraver's copy for Schott only began in October that year. Several copyists were also involved, this time under the supervision of the copyist Ferdinand Wolanek (Beethoven's previous main copyist Wenzel Schlemmer had died in summer, 1823). It is full of mistakes. Evidently Beethoven's energy was no longer sufficient for a really careful checking. This source is therefore of comparatively little value for this edition. However, it is the only source which contains the complete trombone parts. The manuscript was finally handed over to the Vienna banking house of Fries on 16 January 1825, which in turn forwarded it to Schott. It remained in the Schott archive for a long time, but has been preserved in the collection of the Beethoven House, Bonn, since 2005.

---

6 BKh 1, p. 42.
7 For further details see the Critical Report, p. 283.
8 BGA 4, no. 1375.
9 BGA 4, no. 1370.
10 BGA 5, no. 1787.
11 Prince Nikolaus Galitzin had proposed this performance, and also made the copy obtained from Beethoven for 50 ducats available to the Philharmonic Society of St. Petersburg.
12 The various reviews of the concert are mainly restricted to the 9th Symphony. People wanted to hear a performance of the complete Mass, but this did not take place in Vienna during Beethoven's lifetime.

After submitting the engraver's copy, Beethoven continued to write several letters to the publisher. These were about additional corrections, the opus number, the inclusion of the coat-of-arms of the dedicatee Archduke Rudolph on the first edition, and finally about metronome markings. Beethoven repeatedly promised to supply these later. Even in the second half of December 1826 he wrote: "We can scarcely have *tempi ordinarii* any more, because we must fall in with the ideas of the free genius."[13] This passage refers to a performance of the 9th Symphony, but it shows how much it mattered to Beethoven to give metronome marks to his late works, because evidently he frequently envisaged what, for that time, were quite exceptional metronome markings. Despite this, he did not succeed in translating his plans into reality. In his last years, he concentrated entirely on the five late string quartets; in addition, his nephew's suicide attempt on 26 August 1826, and time and again, more new illnesses had greatly weakened his strength. Only this can also explain why he did not insist on seeing proofs of the music engraving of the Mass. The edition finally appeared shortly after Beethoven's death, at the end of March/beginning of April 1827, without him having checked the proofs himself. The title page of the edition, about which Beethoven himself had given relevant instructions to the publisher, contains just the simple title *Missa*. By comparison, in his letters and conversation books, titles such as "grand mass," "messe solennelle" or even "Missa solemnis" are frequently found. The last of these has become inextricably linked with the work through the history of its reception. In Joseph Karl Stieler's famous portrait, the only one which depicts him as a composer, Beethoven holds the manuscript of the *Missa solemnis* in his hand. In the portrait, the title page can be seen with the words "Missa solemnis / In D ♯." Incidentally, it dates from 1820, when the Mass was definitely still "in statu nascendi." Already at this early date, Beethoven must have regarded it as his most important, not to mention, central opus.

Although it is of the greatest stylistic unity, the work presents a compendium of the whole of liturgical, sacred, and religious music composed to that date. This recalls the diary entry from 1818, in which Beethoven had set himself several tasks "in order to write true church music." This evidently included an intensive study of both older church music and relevant works by his direct predecessors.

Right at the beginning of the Kyrie, the echoes of the overture of *Die Zauberflöte*, which Beethoven particularly admired, are unmistakable. The audience of the time was thus transported into a solemn Sarastro-like atmosphere from the beginning. In the autograph (and only there), the movement is inscribed "From the heart – may it again – go to the heart" (see facsimile, p. XIV). There is speculation about the meaning of this, including the idea that it should only be interpreted as a dedication to Archduke Rudolph.[14] However, it seems rather doubtful whether Beethoven ever thought of leaving the autograph to Rudolph. This "dedication" can certainly also be interpreted as Beethoven addressing listeners in general, even though they would surely never see the dedication themselves. That would be absolutely typical of him.
In one of the central passages in the text of the Credo, the "Et incarnatus," which all composers before him had set in a special manner, Beethoven reverted to Gregorian and church mode models. Here, evidently he still had in mind the monks' singing mentioned in his diary, and did not assign this section to the tenor soloist, as frequently performed to this day, but to the chorus of tenors[15] – one of the many moving passages in the work.

The conclusions of the Gloria and Credo movements with fugues or fugal sections were in the old church music tradition. But in the *Missa solemnis* the musical form is no mere recourse to tradition, but it is built upon, expanded and filled with new content, with unending jubilation in the Gloria and a glance towards eternity in the Credo.
The use of solo violin in the Benedictus is unusual and born entirely from the text. Even in an early review of the Mass, the writer, music teacher and composer Georg Christoph Grossheim was reminded of the "course of the heavenly messenger, of which Handel had also given such a beautiful portrayal in his Messiah."[16] He is referring to the *Pifa* in Part 1 with its 12/8 meter. This "shepherds' music" in the *Missa solemnis* refers to the "Benedictus qui venit in nomine Domini," which alludes to the coming of the son of God, the good shepherd – whereby such a musical type was also a familiar convention for Christmas music at that time.

In the autograph, Beethoven added the explanation "portraying inner and outward peace" in pencil next to the title "Dona nobis pacem" in the Agnus Dei. In the working copy he altered this again to "a plea for inner and outward peace." For him, this plea had an existential significance. When the Napoleonic troops besieged and bombarded Vienna in 1809, it must have shaken Beethoven so much, as Ries reported, that he spent "most of the time in a cellar at his brother Caspar's where he even covered his head with pillows in order to avoid hearing the canons."[17] Thus it is no accident that in the Dona nobis pacem Beethoven includes two passages of war-like music, the first time in the true sense with trumpets and timpani, followed by a despairing ("timidamente"!) plea from the soloists for mercy, and the second time in a presto tempo, with trumpets and timpani only entering at the end. Beethoven makes clear, 29 measures before the end, that earthly peace is always deceptive, when the timpani are heard once more in the midst of the oasis of peace, playing *pianissimo*, as from afar, recalling the horrors of war.

The *Missa solemnis* was originally intended as a work for a festive liturgy. However, during the course of its long gestation, a monumental work emerged which fundamentally breaks all liturgical bounds. Not for nothing did the first performance take place in a concert hall and even today, the work as a whole is almost only performed in concerts. In a letter dated 16 September 1824 to his friend the piano maker Johann Andreas Streicher, Beethoven wrote that for him, the most important thing "in working on this grand mass was to awaken religious feelings and to make them lasting, both for the singers as well as the listeners."[18] With his setting of the mass, Beethoven therefore quite consciously wanted to transport the audience into a state which would largely correspond with that of a church service – and viewed thus, the *Missa solemnis* is a thoroughly liturgical work.

Berlin, October 2010 Ernst Herttrich
Translation: Elizabeth Robinson

---

[13] BGA 6, no. 2244.
[14] Birgit Lodes: "'Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehn!' Zur Widmung von Beethovens *Missa solemnis*," in: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, ed. Bernd Edelmann and Manfred Hermann Schmidt, Tutzing, 1995, pp. 295–306.
[15] For details see the Critical Report, p. 287 (note on mm. 125–131).
[16] *Cäcilia*, issue IX, 1828, p. 22ff.
[17] Franz Gerhard Wegeler and Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz, 1838, p. 121.
[18] BGA 5, no. 1876.

Avant-propos

Beethoven explique à son ancien élève Ferdinand Ries dans une lettre du 6 juillet 1822 : « Ma plus grande œuvre est une grande messe que j'ai écrite récemment. »[1] Il s'agit bien évidemment de la *Missa solemnis* qui n'était toutefois pas encore achevée à ce moment-là. Beethoven ne cessa du reste de la considérer comme sa « plus grande œuvre » ; cette estimation est toujours présente comme l'attestent des lettres à ses éditeurs et amis. La messe lui tient particulièrement à cœur dès le début, cela est chose sûre. Aucune autre œuvre ne l'a tenu en haleine aussi longtemps et avec autant d'intensité, et rares sont les autres œuvres qui en dévoilent autant sur sa personnalité que cette messe. Maint passage de son journal ou de sa correspondance témoigne de l'importance existentielle de la religion pour Beethoven de manière générale. Il écrit ainsi en juillet ou août 1821, en plein travail sur la *Missa solemnis*, à l'archiduc Rodolphe : « Il n'est rien de plus haut que de s'approcher de la divinité plus près que les autres Hommes et de diffuser de là les rayons de la divinité sur les êtres humains. »[2]

Le choix de l'archiduc Rodolphe – à la fois élève et mécène de Beethoven – au rang d'archevêque d'Olmütz fut l'occasion tout au moins extérieure pour Beethoven, après avoir écrit une première messe, la Messe en ut majeur op. 86, de revenir à la composition de l'ordinaire latin. Rodolphe était déjà coadjuteur à Olmütz depuis 1805. En 1811, il avait refusé une nomination déjà prévue à l'époque au titre d'archevêque en invoquant sa jeunesse (il était alors âgé de 23 ans) – et le comte Maria Thaddäus von Trauttmansdorff-Weinsberg avait été intronisé archevêque à sa place. Mais lorsque celui-ci meurt huit ans plus tard (20 janvier 1819), le choix est déjà fixé sur Rodolphe. L'élection a lieu le 24 mars 1819, l'intronisation doit avoir lieu le 9 mars 1820. Dès avant l'élection officielle, le 3 mars 1819, Beethoven avait écrit à l'archiduc : « Le jour où une grand-messe devra être représentée par moi pour les cérémonies en l'honneur de Votre Majesté Impériale sera pour moi le plus beau jour de ma vie et Dieu m'éclairera afin que mes faibles forces contribuent à magnifier ce jour solennel. »[3]

Mais il ne faut pas non plus donner trop de signification à cette circonstance extérieure. Beethoven, dont le but était surtout de développer et de perfectionner son art, était bien trop conscient de son travail de compositeur pour écrire une messe simplement parce que l'un de ses mécènes avait été élu archevêque. Depuis quelques temps déjà, probablement 1818, il avait noté dans son journal : « Afin d'écrire de la vraie musique d'église, étudier tous les chorals des moines etc. et y rechercher aussi les mouvements dans les traductions les plus justes en dehors de la prosodie la plus parfaite de tous les psaumes et chants de toute la chrétienté catholique. »[4] Après la Messe en ut majeur, il avait envie de se mesurer encore une fois à ce texte liturgique incommode surtout dans le Gloria et le Credo, et il avait par principe à cœur, comme l'indiquent divers autres plans de composition (e. a. un Requiem et un oratorio sacré), de composer encore une fois une grande œuvre religieuse.

Beethoven se met aussitôt au travail. Comme on l'expliquera plus en détail par la suite, il ne peut toutefois pas respecter de loin le délai prévu si bien que l'intronisation de l'évêque est célébrée sans représentation de la Messe. Beethoven travaille tout d'abord les différentes parties successivement dans l'ordre de l'ordinaire de la messe mais commence toutefois un nouveau morceau avant que le précédent soit terminé. Plus il avance dans la composition, plus il travaille sur plusieurs parties en même temps. Les premières ébauches du Kyrie datent d'avril/mai 1819, le mouvement est tout d'abord achevé en janvier/février 1820. Mais Beethoven a commencé à travailler sur le Gloria bien avant, peut-être dès juin 1819. Le travail principal en a lieu certainement en novembre. On ne peut dire avec précision quand le mouvement est achevé. On peut conclure d'une mention faite dans le cahier de conversation n° 10 du 29 mars 1820 et ayant trait au texte du « miserere »,[5] que Beethoven y travaillait encore à ce moment. Dans le cas du Credo aussi, les ébauches conservées permettent de conclure qu'il commence à y travailler environ en novembre/décembre 1819 et qu'il entame bien la rédaction de l'autographe en été 1820 ; le moment de l'achèvement est cependant incertain. Les premières ébauches du Sanctus et du Benedictus sont attestées dès fin 1819, tandis que le travail principal d'ébauche n'en commence qu'au tournant de l'année 1820/21 et que le Benedictus est encore en travail en été 1822. Comme pour toutes les parties, il existe aussi pour l'Agnus Dei des ébauches de l'année 1819. Le corps principal d'ébauches de ce mouvement ne date cependant que de mars à août 1821, et Beethoven ne s'attaque sans doute pas avant le milieu de l'année 1821 à la rédaction dans l'autographe. Il existe encore des ébauches de travail du Dona nobis de l'été 1822. Une conclusion provisoire de toute l'œuvre doit certainement être fixée à fin 1822 – à cette date, l'autographe était probablement terminé. Il se trouve aujourd'hui, à l'exception du Gloria qui n'a pas été conservé, à la Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Le fait que Beethoven ait commencé à rédiger un mouvement en autographe de partition ne signifie pas que le travail de composition ait été achevé. Notamment dans le Kyrie, le Credo et l'Agnus Dei, il procède plus tard à des changements décisifs dans l'autographe. Le manuscrit est donc dans un tel état qu'il ne peut pratiquement plus servir de modèle aux copistes. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Beethoven fait élaborer très tôt, dès septembre 1820, une première copie et peut-être commence-t-on aussi pour cette raison par le Credo, bien que le morceau n'ait pas encore été achevé à ce moment-là. Sous la supervision du copiste principal de Beethoven, Wenzel Schlemmer, plusieurs copistes sont mis à contribution. Mais Beethoven remarque manifestement que l'élaboration de la Messe prend plus de temps que prévu. Il faut donc inter-

---

1 Pour les citations originales, voir la préface en allemand. Source pour la citation ci-dessus : *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, édition commandée par le Beethoven-Haus Bonn par Sieghard Brandenburg (BGA), vol. 1–7, Munich 1996–1998, ici vol. 4, n° 1479.

2 BGA 4, n° 1438.

3 BGA 4, n° 1292.

4 Maynard Solomon, *Beethovens Tagebuch 1812–1818*, Bonn 2005, p. 104.

5 *Ludwig van Beethoven. Konversationshefte*, édition commandée par la Deutsche Staatsbibliothek Berlin par Karl-Heinz Köhler et Grita Herre avec la participation de Günter Brosche (BKh), vol. 1, Leipzig 1972, p. 390.

rompre le travail de copie. Il est probablement exécuté en grande partie en 1822 seulement ; la copie n'est définitivement achevée qu'en janvier 1823. Beethoven la soumet ensuite à un examen très soigneux où il entreprend encore nombre de corrections, modifications et ajouts. À la différence de l'autographe dans lequel ne se trouve qu'un chiffrage à divers passages, ce manuscrit contient désormais aussi une partie d'orgue entièrement réalisée ajoutée toutefois seulement plus tard. Un modèle autographe n'en a pas été conservé. Mais on peut dire avec certitude que cette réalisation est de Beethoven lui-même, car il avait déjà caressé l'idée pour la Messe en ut majeur d'ajouter une partie d'orgue réalisée à la première édition. Le fait qu'il ait pensé pour la *Missa solemnis* dès le départ à une participation de l'orgue ressort aussi de la mention d'avril 1819 dans le cahier de conversation n° 1 : « prélude du Kyrie par l'organiste fort et s'adoucissant jusqu'à piano avant le Kyrie »[6]. La copie conservée aujourd'hui à Vienne aux archives de la Gesellschaft der Musikfreunde doit être considérée comme la source majeure de la *Missa solemnis*, car premièrement, l'autographe n'est plus conservé en entier (voir plus haut) et deuxièmement, Beethoven n'a pas reporté pour la plupart dans son autographe les modifications qu'il avait apportées dans la copie.

Beethoven fait en conséquence rédiger presque toutes les autres copies sur le modèle de ce manuscrit[7] et l'utilise aussi (et non pas l'autographe) comme manuscrit de comparaison pour la correction. La première de ces copies successives faite directement après l'achèvement et le contrôle du manuscrit de départ et remise le 19 mars 1823, est un manuscrit dédicacé pour l'archiduc Rodolphe. Beethoven devait avoir bien mauvaise conscience à son égard car à l'origine, la Messe aurait dû être achevée trois ans plus tôt, pour l'intronisation de son mécène. Certes, sa puissance de travail avait été entravée en partie par des maladies et les querelles de tutelle pour son neveu et il s'en excuse toujours auprès de l'archiduc dans différentes lettres, alors qu'il s'est quand même consacré en dehors de la Messe à d'autres œuvres – p. ex. les Variations Diabelli, la Symphonie n° 9 ou la Sonate pour le piano op. 109. Rodolphe fait contre mauvaise fortune bon cœur et écrit à Beethoven deux semaines après son intronisation qui s'était déroulée sans la messe promise dans l'espoir « que vous allez composer pour moi avec zèle ».[8]

Beethoven ne va pas bien ces années-là. En dehors des maladies et des querelles déjà évoquées, il a également des soucis d'argent permanents. Rien d'étonnant donc à ce qu'il tente très vite de rentabiliser la nouvelle œuvre. Dès le 9 mars 1820, il propose aux Éditions Simrock de Bonn « une grande messe pour la somme de 125 louis d'or »[9], bien qu'il n'ait même pas encore commencé la rédaction du Credo à ce moment-là et qu'il n'ait pas encore ébauché le Sanctus/Benedictus et l'Agnus Dei. On convient enfin de 100 louis d'or, et en prévision de ces honoraires, Beethoven se fait prêter 900 florins par son vieil ami, le négociant de Francfort Franz von Brentano. Le 5 juin 1822 malgré tout, il propose l'œuvre – là encore dans un état inachevé – pour 1 000 florins aux Éditions Peters de Leipzig, se fâche cependant avec l'éditeur si bien que la chose n'aboutit pas. Les négociations avec Simrock restent finalement elles aussi sans résultat après que Beethoven a longtemps tenu la maison d'Édition en haleine, allant même jusqu'à mentir en alléguant qu'il existe entretemps deux messes dont une est à coup sûr destinée à Simrock. Concernant ses éditeurs, il n'a aucun scrupule.

Au tournant de l'année 1822/23, il se décide enfin à proposer de soigneuses copies au propre de la Messe à différentes cours ou grandes institutions musicales contre la somme respective de 50 ducats. Il envoie en tout au moins 28 invitations mais ne reçoit en retour des réponses positives que des dix destinataires suivants : le roi Frédéric Guillaume III de Prusse, le roi Frédéric Auguste Ier de Saxe, l'Association Sainte-Cécile de Francfort sur le Main, le roi Louis XVIII de France, le grand-duc Ferdinand III de Toscane, le roi Frédéric VI du Danemark, le grand-duc Louis Ier de Hessen-Darmstadt, le prince Nikolaus Galitzine, le tsar Alexandre Ier de Russie et le prince Anton Heinrich Radziwill. Seules ont été conservées les copies pour les six premiers destinataires nommés. Beethoven n'en fait qu'une correction relativement superficielle, peut-être pour ne pas trop abîmer l'aspect général des manuscrits. Il s'agit donc là de documents importants mais de valeur secondaire comme sources pour l'édition de la *Missa solemnis*. Beethoven reçoit en outre des refus de la part des maisons royales des Pays-Bas et d'Angleterre. Une réaction curieuse est celle de Carl Friedrich Zelter qui prie Beethoven d'agencer la Messe pour la Singakademie de Berlin dans une version a cappella, ce que celui-ci refuse bien entendu.

Ce n'est qu'une bonne année plus tard, le 10 mars 1824 que Beethoven finit par proposer l'œuvre aux Éditions Schott de Mayence non sans bien souligner qu'il la considère comme sa « plus grande œuvre ».[10] Fait d'autant plus remarquable, car il propose à Schott dans la même lettre sa Symphonie n° 9. Les deux œuvres sont données ensemble lors de la grande Académie le 7 mai au théâtre viennois « am Kärntnertor ». Tandis qu'il s'agit là de la création de la Symphonie, la *Missa solemnis* avait déjà été créée le 18 avril dans l'Ancienne Salle philharmonique de Saint-Pétersbourg, donc dans un contexte profane.[11] À Vienne n'étaient au programme du concert que les mouvements Kyrie, Credo et Agnus Dei annoncés comme « hymnes », sous la direction générale de Beethoven.[12] Ce grand évènement avait retardé les négociations avec Schott ; encore en mai 1824 cependant, on convient rapidement de la marche à suivre. Mais Beethoven est déjà très affaibli : l'achèvement des deux œuvres, les préparations pour l'Académie, les pourparlers avec le directeur du théâtre, la supervision des copistes devant écrire les parties – tout cela n'est pas sans conséquences pour lui, d'autant que le conflit qui se joue avec son neveu ne fait qu'empirer. Il n'est donc pas étonnant que l'élaboration du modèle de gravure pour Schott n'ait été commencé qu'en octobre de la même année. Y participent à nouveau plusieurs copistes, cette fois sous la supervision du copiste Ferdinand Wolanek (Wenzel Schlemmer, copiste principal de Beethoven jusque là était mort en été 1823). Ce manuscrit est plein d'erreurs. Manifestement, Beethoven n'a plus assez de force pour assurer une correction vraiment méticuleuse. Il est donc d'une valeur relativement minime pour l'édition. Toutefois, il s'agit de la seule source contenant les parties de trombones dans leur totalité. Le manuscrit est ensuite remis le 16 janvier 1825 à la banque viennoise Fries puis transmis de là à Schott. Il reste longtemps dans les archives des Éditions Schott mais figure depuis 2005 dans les collections du Beethoven-Haus à Bonn.

---

6 BKh 1, p. 42.
7 Pour plus de détails à ce propos, voir l'Apparat critique, p. 283.
8 BGA 4, n° 1375.
9 BGA 4, n° 1370.
10 BGA 5, n° 1787.
11 Le prince Nikolaus Galitzine avait initié cette représentation et mis aussi à la disposition de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg sa copie achetée à Beethoven pour 50 ducats.
12 Les différentes critiques du concert se limitent essentiellement à la Symphonie n° 9. On souhaitait une représentation de la Messe intégrale qui n'eut cependant plus lieu à Vienne du vivant de Beethoven.

Après livraison du modèle de gravure, Beethoven écrit encore plusieurs lettres à la maison d'Édition. Il y est question de corrections ultérieures, du numéro d'opus, des armoiries du dédicataire l'archiduc Rodolphe jointes à la première édition et enfin des indications métronomiques. Beethoven promet sans cesse de les envoyer. Encore dans la deuxième moitié de décembre 1826, il écrit : « Nous ne pouvons pratiquement plus avoir de tempi ordinaires car il faut s'orienter selon les idées du libre génie. »[13] Le passage se réfère certes à une représentation de la Symphonie n° 9 mais montre cependant combien Beethoven avait à cœur d'ajouter des indications métronomiques à ses œuvres de la maturité car il avait manifestement en tête des tempi souvent bien précis et inhabituels pour l'époque. Il ne parvient pourtant plus à réaliser son projet dans les faits. Pendant les dernières années de sa vie, il se concentre entièrement sur les cinq derniers quatuors à cordes ; en outre, la tentative de suicide de son neveu le 26 août 1826 et un état maladif réitéré lui dérobent ses dernières forces. On ne peut expliquer qu'ainsi qu'il n'ait même plus insisté pour recevoir les épreuves de la gravure de la Messe. L'édition paraît enfin peu après la mort de Beethoven, fin mars/début avril 1827, sans qu'il ait fait lui-même de correction. La couverture de l'édition, pour laquelle Beethoven avait encore donné des instructions précise à l'éditeur ne se voit dotée que du simple titre *Missa*. Dans ses lettres et cahiers de conversation, on rencontre par contre souvent des titres comme « grande Messe », «Messe solennelle » ou même « Missa solemnis ». Ce dernier titre est inextricablement lié à l'œuvre par l'histoire de la réception. Sur le portrait célèbre de Joseph Karl Stieler, le seul qui le représente comme compositeur, Beethoven tient le manuscrit de la *Missa solemnis* dans la main. On y voit la couverture portant le titre « Missa solemnis / en Ré ♯ ». Le portrait date en outre de l'an 1820, alors que la Messe était sans doute encore « in statu nascendi ». Dès ce moment-là, Beethoven dut la considérer comme son opus le plus important, pour ne pas dire central.

Bien que d'une grande homogénéité stylistique, l'œuvre est un condensé de toute la musique religieuse, sacrée et liturgique composée jusque là. Rappelons la mention du journal de 1818 où Beethoven se donne plusieurs tâches pour « écrire de la vraie musique d'église ». Ceci implique manifestement une réflexion intense autant sur la musique sacrée ancienne que sur les œuvres majeures de ces prédécesseurs directs.

Dès le début du Kyrie, impossible de ne pas entendre les réminiscences à l'ouverture de la *Flûte enchantée* que Beethoven aimait particulièrement. Le public musical de l'époque était ainsi dès le départ plongé dans une atmosphère « sarastrienne » solennelle. Dans l'autographe (et seulement là) se trouve la phrase « Du cœur puisse-t-il aller au cœur » (voir fac-similé, p. XIV). On suppose certes qu'il pourrait s'agir là seulement d'une dédicace à l'archiduc Rodolphe.[14] Mais il semble plutôt douteux que Beethoven ait jamais envisagé de remettre l'autographe à Rodolphe. On est certainement en droit d'interpréter cette « dédicace » comme le fait que Beethoven s'adresse ici aux auditeurs en général même s'ils ne verront jamais cette dernière eux-mêmes. Ce qui serait typique du compositeur. – Dans l'un des passages textuels centraux du Credo, à « Et incarnatus » que tous les compositeurs avant lui avaient agencé de manière particulière, Beethoven a recours aux modèles grégoriens et de mode ecclésiastique. Il a manifestement encore en tête le chant des moines évoqué dans le journal et ne fait pas chanter le passage, comme cela est souvent exécuté jusqu'à aujourd'hui, par le ténor soliste mais par les ténors du chœur[15] – un des nombreux passages émouvants de l'œuvre.

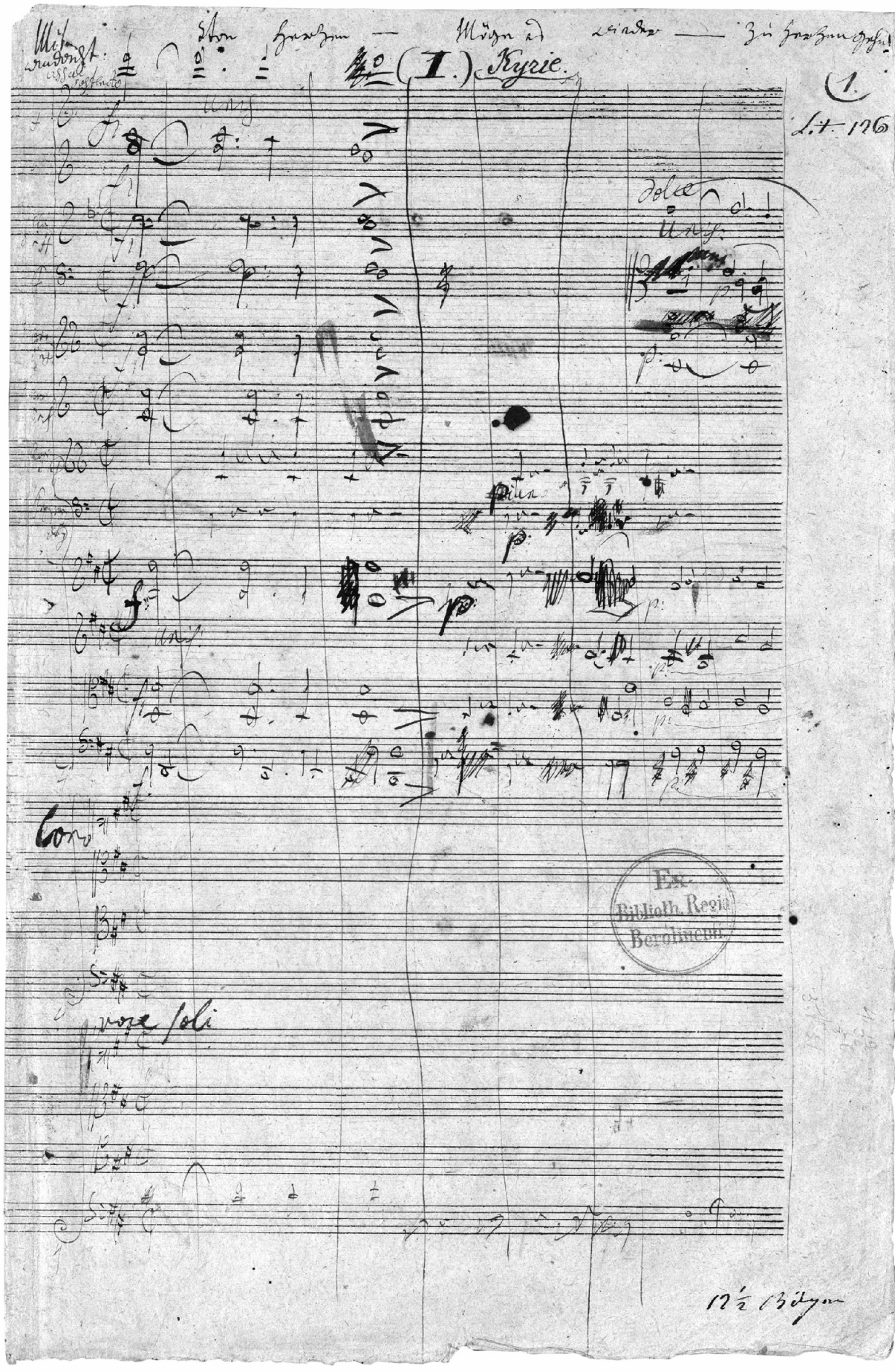
Le fait que les mouvements Gloria et Credo se terminent sur des fugues ou des passages fugués est de tradition musicale sacrée ancestrale. Mais dans la *Missa solemnis*, la forme musicale ne reste pas un simple recours à la tradition, elle est étendue, agrandie et remplie d'une teneur nouvelle, avec des louanges sans fin dans le Gloria et la perspective de l'éternité dans le Credo. – L'intervention du violon solo au Benedictus est inhabituelle et naît du texte. Déjà dans une première critique de la Messe, l'auteur, le pédagogue musical et compositeur Georg Christoph Grossheim, y voit l'évocation de la « marche du messager céleste dont Haendel a rendu une si belle image lui aussi dans son Messie ».[16] Il est question ici de la *Pifa* dans la première partie avec sa mesure à 12/8. Cette « musique pastorale » dans la *Missa solemnis* se réfère au « Benedictus qui venit in nomine Domini » qui fait allusion à la venue du fils de Dieu, du bon pasteur – sorte de musique étant à l'époque à la fois un lieu commun courant pour la musique de Noël.
Dans l'autographe, Beethoven écrit à l'Agnus Dei à côté du titre « Dona nobis pacem » au crayon gris l'explication « illustrant la paix intérieure et extérieure ». Dans la copie de travail, il la modifie encore en « prière de paix intérieure et extérieure ». Prière qui a pour lui une signification existentielle. Lorsqu'en 1809, les troupes napoléoniennes assiègent et bombardent Vienne, Beethoven est à ce point bouleversé que, comme le rapporte Ries, il passe « la plupart du temps dans une cave chez son frère Caspar où il se couvre encore la tête d'un coussin pour ne pas entendre le canon »[17]. Il n'est donc pas fortuit que Beethoven dans le Dona nobis pacem fasse sonner deux fois une musique de guerre, la première fois au vrai sens du terme avec timbales et trompettes suivie d'une prière de miséricorde désespérée (« timidamente » !) des solistes, la deuxième fois sur un tempo presto avec timbales et trompettes n'arrivant qu'à la fin. Le fait que la paix sur terre soit toujours trompeuse est rendu évident 29 mesures avant la fin lorsque Beethoven fait retentir encore une fois la timbale au beau milieu de l'idylle de paix qui rappelle dans le *pianissimo* les horreurs de la guerre dans le lointain.

La *Missa solemnis* était conçue à l'origine comme une œuvre pour une liturgie solennelle. Au cours de sa longue genèse, elle s'est muée en une œuvre monumentale qui dépasse en fait tout cadre liturgique. Il n'est pas fortuit que la création ait eu lieu dans une salle de concert et aujourd'hui encore, l'œuvre n'est donnée dans son entier pratiquement qu'en concert. Dans une lettre du 16 septembre 1824 à son ami le facteur de piano Johann Andreas Streicher, Beethoven écrit que l'important pour lui « dans le travail sur cette grande messe avait été d'éveiller et de rendre durables des sentiments religieux autant chez les exécutants que chez les auditeurs ».[18] Avec sa composition, Beethoven cherche donc très consciemment à plonger le public dans un état d'esprit devant correspondre à celui d'une messe – et dans ce sens, la *Missa solemnis* est bien une œuvre liturgique.

Berlin, en octobre 2010 — Ernst Herttrich
Traduction : Sylvie Coquillat

---

[13] BGA 6, n° 2244.
[14] Birgit Lodes : « ‹Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehn!› Zur Widmung von Beethovens *Missa solemnis* », dans : *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, éd. par Bernd Edelmann et Manfred Hermann Schmidt, Tutzing 1995, p. 295–306.
[15] Pour les détails, voir l'Apparat critique, p. 287 (remarque sur mes. 125–131).
[16] *Cäcilia*, cahier IX, 1828, p. 22 sqq.
[17] Franz Gerhard Wegeler et Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblence 1838, p. 121.
[18] BGA 5, n° 1876.



Ludwig van Beethoven, *Missa solemnis* op. 123. Autographe Partitur, Beginn des Kyrie, Bl. 1r.
Am Kopf Beethovens Motto „Von Herzen – Möge es wieder – Zu Herzen gehn!“
Staatsbibliothek zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur *Mus.ms.autogr. Beethoven 1*.
© bpk / SBB

Missa solemnis

op. 123

Kyrie

Ludwig van Beethoven
1770–1827

Assai sostenuto
Mit Andacht

Flauto I / II
Oboe I / II
Clarinetto I / II in La / A
Fagotto I / II
Corno I / II in Re / D
Corno III / IV in Re / D
Tromba I / II in Re / D
Timpani in Re-La / d-A
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Coro
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Violoncello
Organo
Contrabbasso (e Contrafagotto)

a 2
dolce
Org
senza Organo
Contrafagotto tacet
Cb

Carus

Aufführungsdauer / Duration: ca. 90 min.
© 2011 by Carus-Verlag, Stuttgart – 2. Auflage / 2nd Printing 2019 – CV 40.689
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Ernst Herttrich

11

a 2

cresc.

21

A

Soprano

Alto

Ky - ri - e!

col Organo

Org.

tasto solo

8 Cb

Carus

33

B

cresc.

a 2

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

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

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

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

Carus

42

dim.

dim.

a 2

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

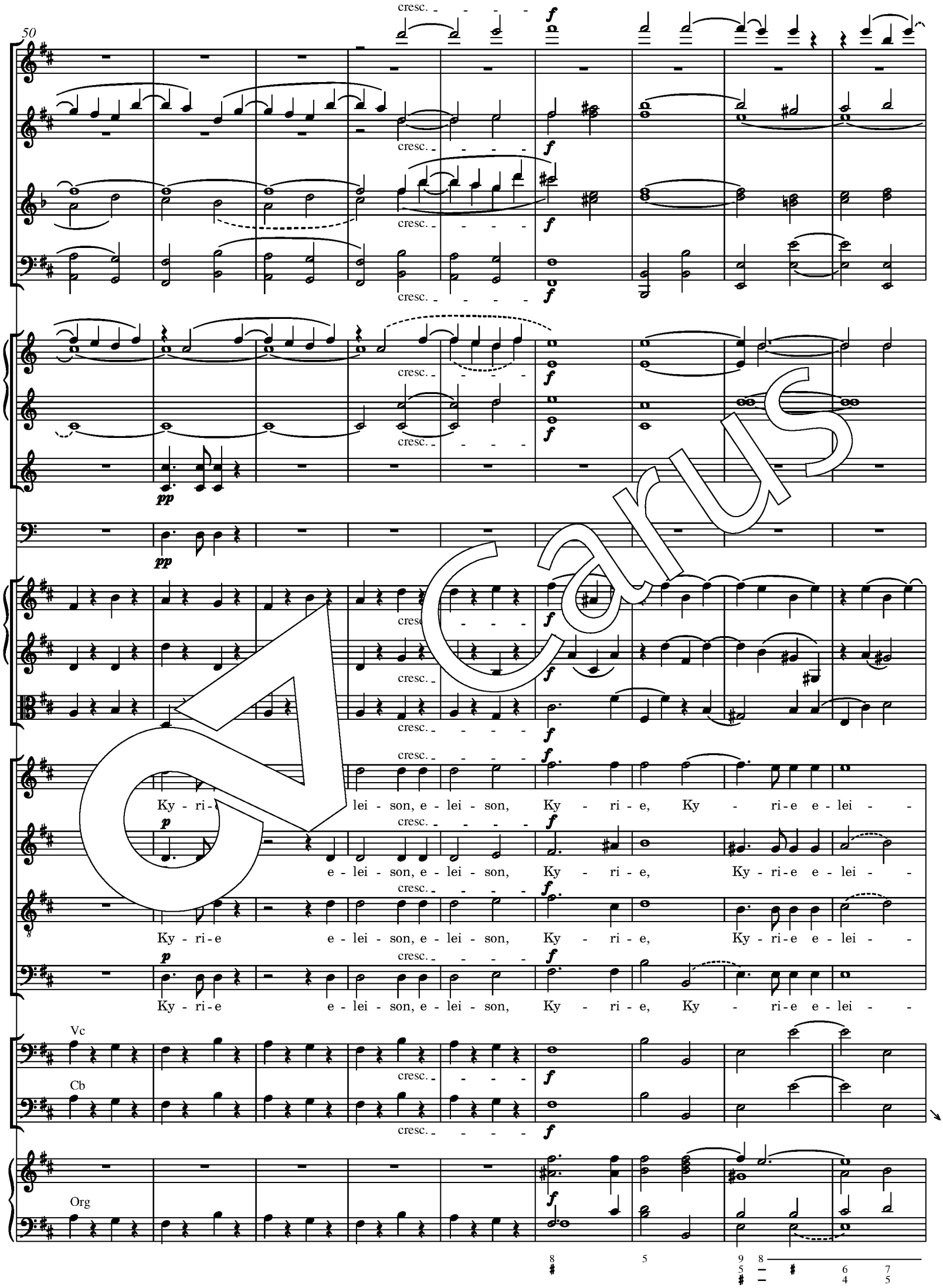
lei - - son, e - lei - - son, e - lei - - - son,

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

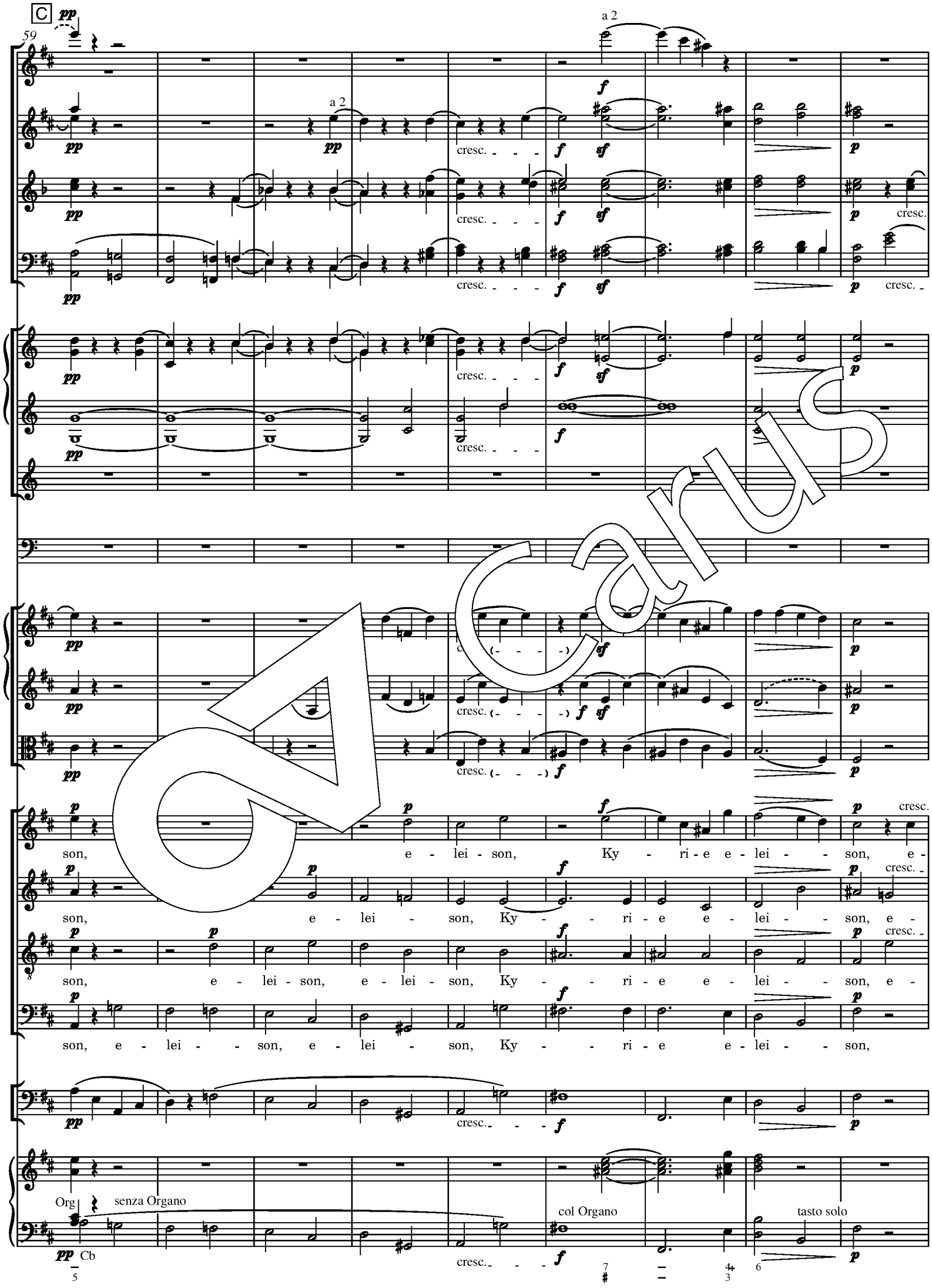
lei - - son, e - lei - - son, e - lei - son,

tasto solo

Carus


50
cresc.
f
pp
p
Ky - ri - e lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei -
e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei -
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei -
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei -
Vc
Cb
Org

Carus


C
59
a 2
cresc.
son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -
son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -
son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -
son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,
Org
senza Organo
col Organo
tasto solo
Cb

Carus

68

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

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

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

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

senza Organo

Carus

pp cresc.

cresc.

pp

pp

cresc.

cresc.

cresc.

pp cresc.

sempre più cresc.

pp cresc.

pp cresc.

pp

son, e - lei - - - son.

pp

son, e - lei - son.

pp

son, e - lei - - - son.

pp

son, e - lei - - - son.

pp cresc.

pp cresc.

Carus

D **Andante assai**
ben marcato

86

Soli

Coro

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

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

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

Chri-ste, Chri-ste, Chri-ste, Chri-ste

Carus

p

p

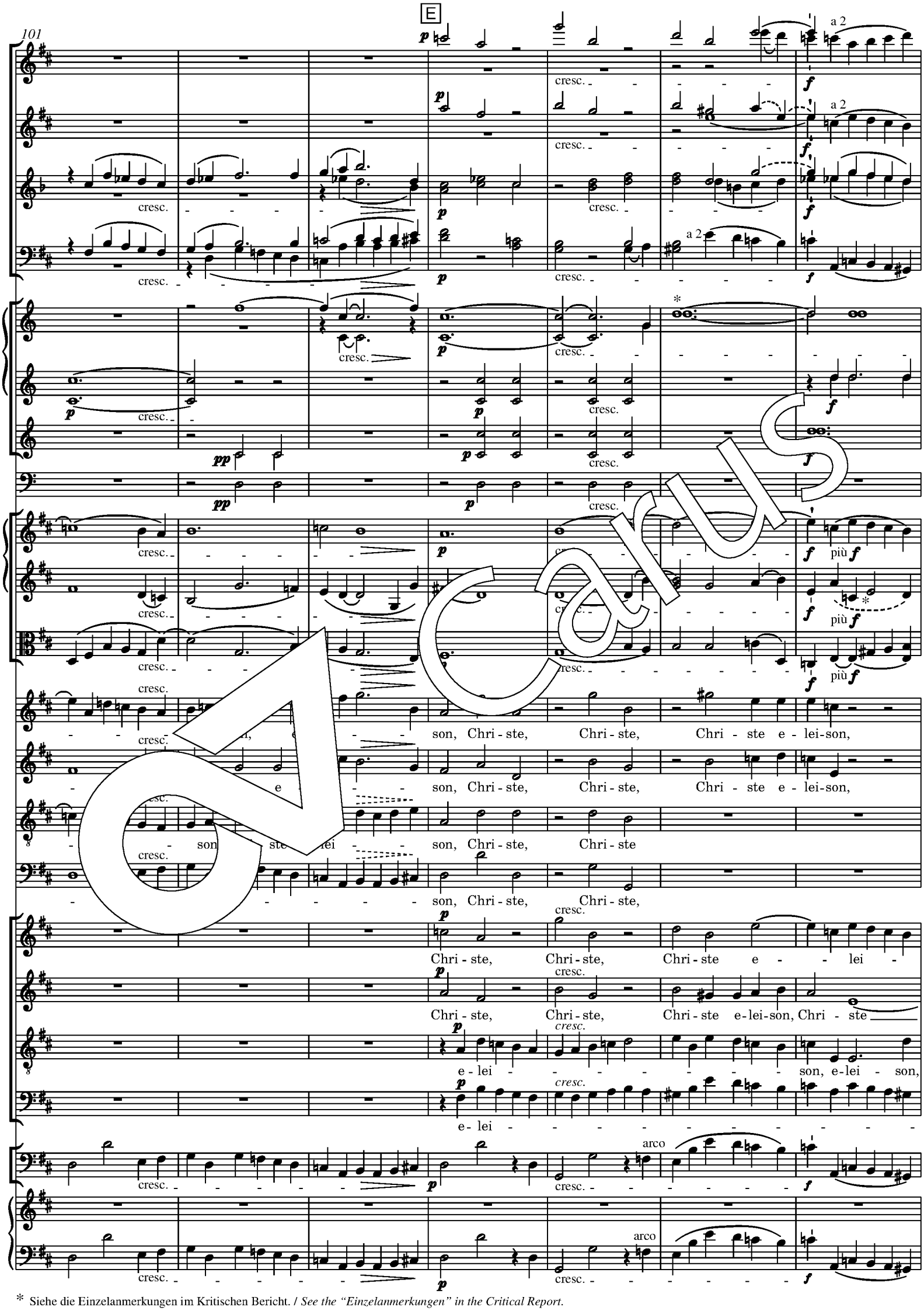
Chri - ste, e - lei - - - - - - - son, e - lei - - - -

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

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

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

Carus



* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / *See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.*

108

F

a 2

Chri - ste,

Chri - ste,

e - lei - -

Chri - ste,

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

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

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

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

pizz.

pizz.

Carus

114

p

cresc. decresc.

cresc. decresc.

p

a 2

pp

pp

cresc. decresc.

cresc. decresc.

cresc. decresc.

cresc. decresc. cresc.

Chri - ste

cresc. decresc. cresc.

Chri -

e - lei

cresc. decresc. cresc.

- son, e

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

cresc. decresc. cresc.

Chri

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

son,

Chri - ste e - lei - son,

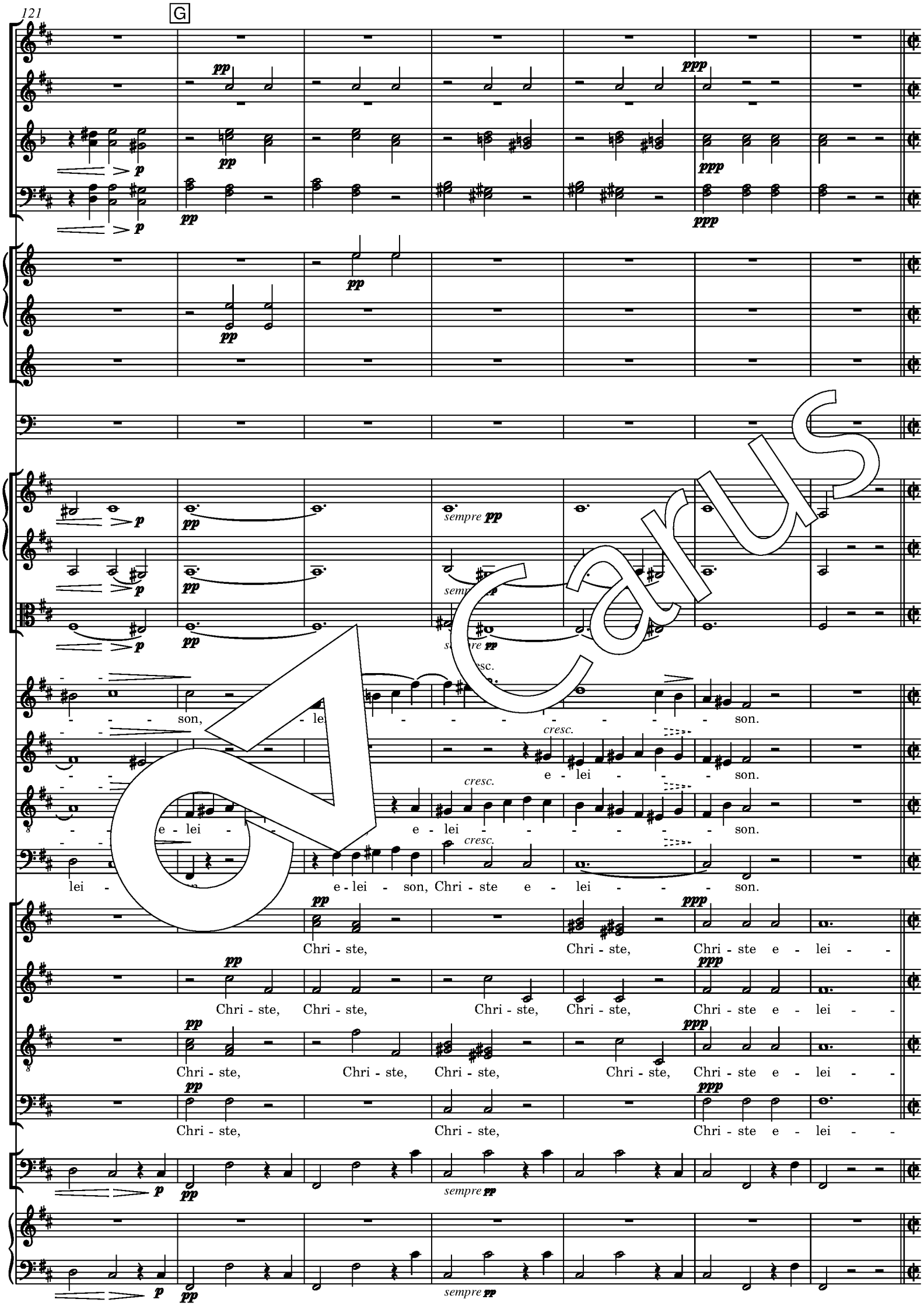
Chri - ste e - lei - son,

son,

cresc. decresc.

cresc. decresc.

Carus


121
G
sempre pp
cresc.
son,
son.
e - lei - son.
e - lei - son.
e - lei - son, Chri - ste e - lei - son.
Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - lei -
Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - lei -
Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - lei -
Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - lei -

Carus

Tempo I

128

a 2

dolce

col Organo

arco

Org

senza Organo

8 Cb

cresc.

son.

Carus

140 H

a 2

Ky - - ri - e,

Ky - ri - e,

Ky - - ri - e,

Ky - - ri - e,

Ky - ri - e,

col Organo

Org

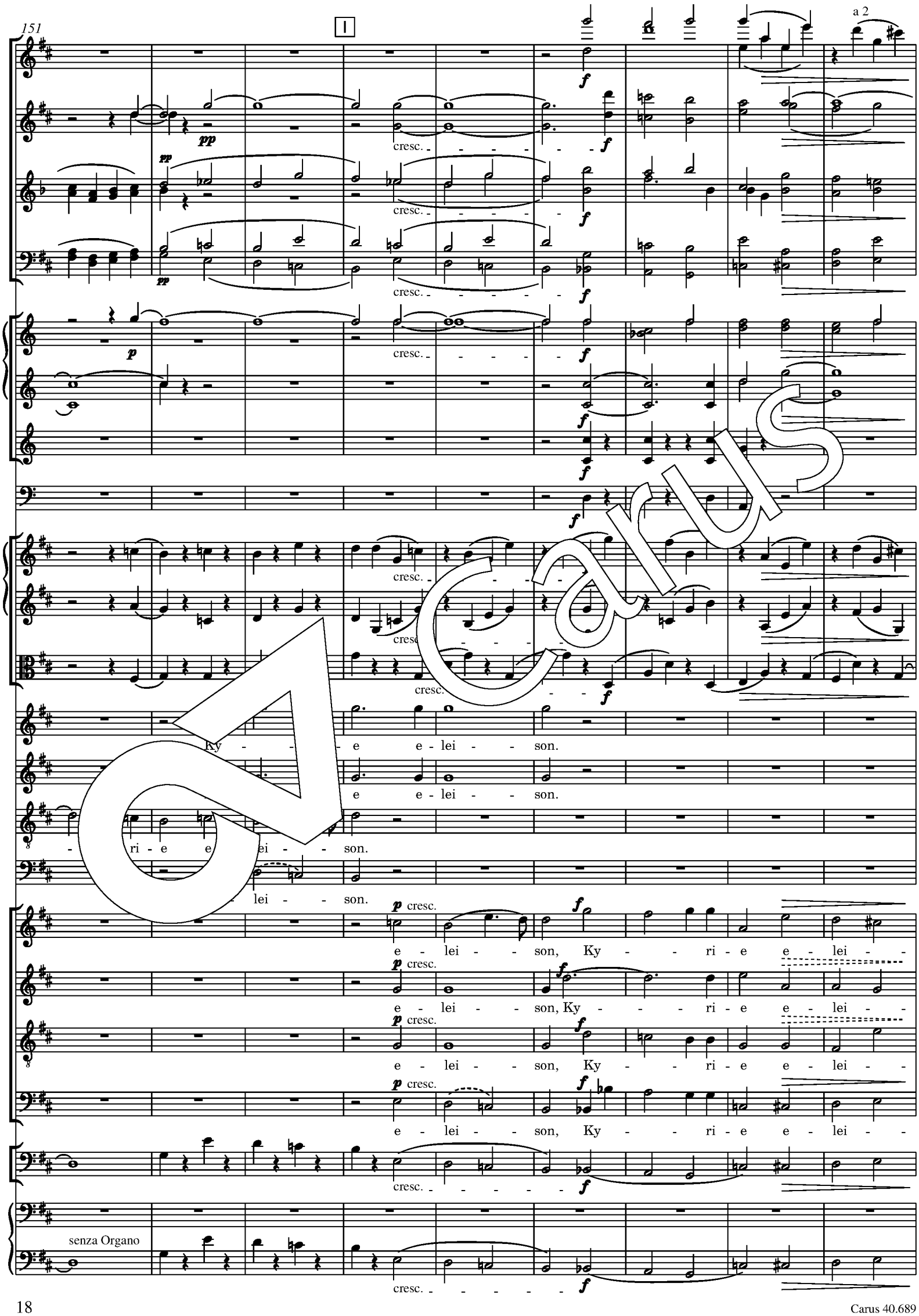
Org

Org

Cb

Cb

* Zur Beteiligung der Orgel in T. 147f. siehe Einzelanmerkungen. / *Concerning the participation of the organ in mm. 147f. see the "Einzelanmerkungen."*


151
I
a 2
cresc.
Ky - - e e - lei - - son.
e e - lei - - son.
ri - e e lei - - son.
lei - - son.
e - lei - - son, Ky - - ri - e e - lei - -
senza Organo

A Carus

160

dolce

dolce

a 2

sempre piano

sempre piano

sempre piano

sempre piano

sempre piano

sempre piano

sempre piano

sempre piano

sempre piano

Coro

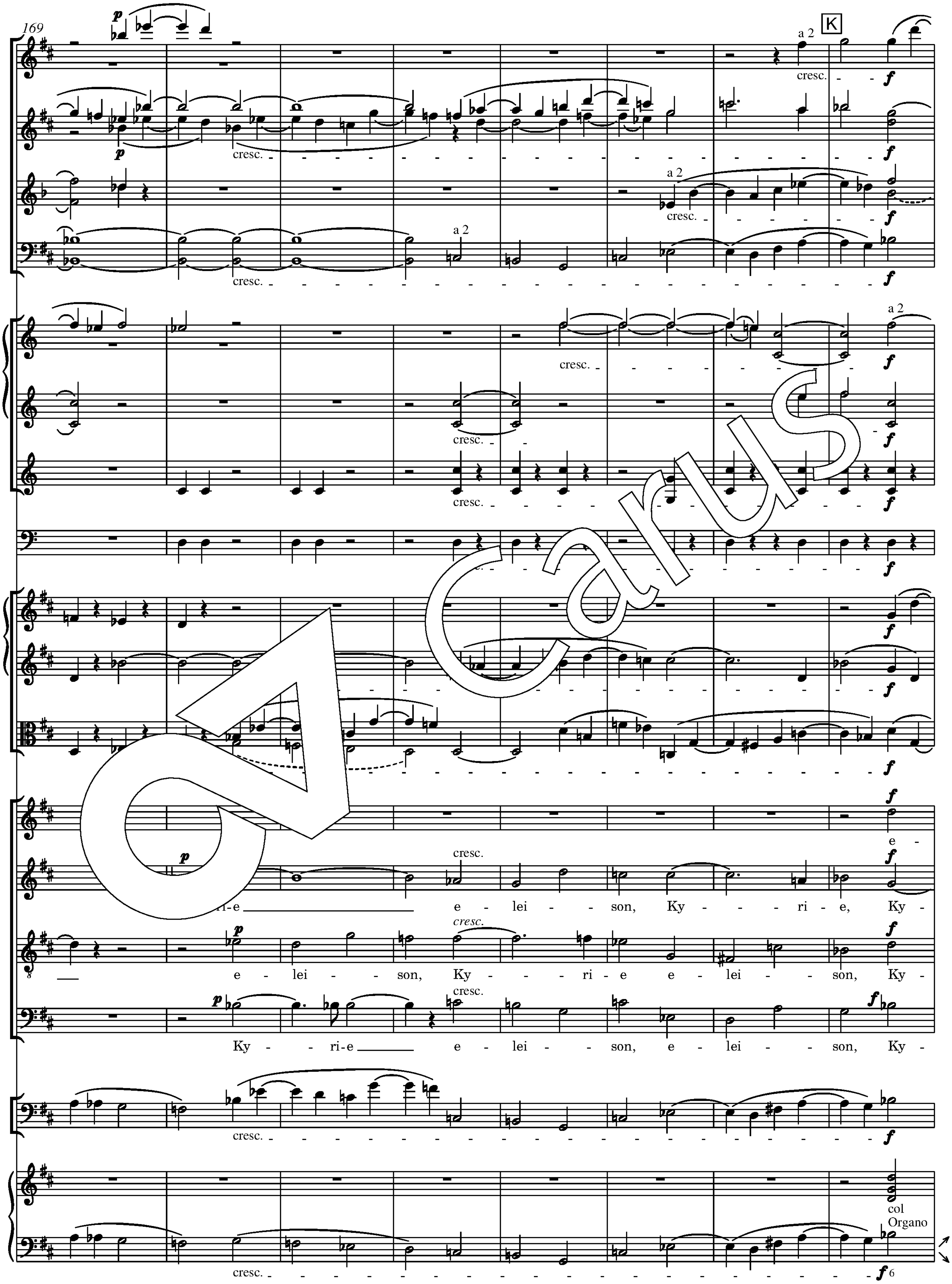
son, Ky - - ri - e e - lei - - - son, Ky - ri-e

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

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

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

Carus


169
K
a 2
cresc.
col Organo
e -
ri-e e lei - - son, Ky - - - ri - e, Ky -
e - lei - - son, Ky - - - ri - e e - lei - - son, Ky -
Ky - - ri-e e - lei - - son, e - lei - - son, Ky -

177

a 2

a 2

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

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

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

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

Cb

Org

Carus

185

L

son, Ky - ri - e

son, Ky - ri - e

son, Ky - ri - e

lei - son, Ky - ri - e e -

Org, Cb

senza Organo

col Organo

senza Organo

* In T. 187f. andere Fassung im Autograph / *Different version in the autograph in mm. 187f.:*

194

a 2

cresc.

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

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

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

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

col Organo

senza Ogano

Carus

204

M

p dim.

p dim.

a 2

p dim.

p dim.

p cresc.

p

dim.

p cresc.

p

p dim.

vp

dim.

pp

p

dim.

sempre dim.

p

dim.

sempre dim.

p

dim.

sempre dim.

più piano

pp

le - - - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e -

più piano

pp

son, e - - - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e -

* cresc.

più piano

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

* cresc.

più piano

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

p

dim.

sempre dim.

* Zur Textverteilung siehe Einzelanmerkungen. / *Concerning text underlay see the "Einzelanmerkungen."*

214

pp dim. più pp cresc. f dim. p pp

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

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

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

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

pizz.

Carus

Gloria

Allegro vivace

Flauto I / II
Oboe I / II
Clarinetto I / II in Do / C
Fagotto I / II
Corno I / II in Re / D
Corno III / IV in Re / D
Tromba I / II in Re / D
Trombone I / II
Trombone III
Timpani in Re-La / d-A
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Violoncello
Organo
Contrabbasso (e Contrafagotto)

a 2 ff

Coro

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

Glo - ri-a

Contrafagotto col Basso

tasto solo

Carus

8

a 2

a 2

*

Coro

ff

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

sf

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

sf

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

ff

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

Carus

* Siehe Einzelanmerkungen. / *See the "Einzelanmerkungen."*

16

A

a 2

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

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

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

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

Org

Cb, Cfg

Carus

23

a 2

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

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

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

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

Carus

31

a 2

sf

sf

a 2

ff

sf

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

sf

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

sf

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

sf

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

Carus

38

B

p

pizz.

arco

pax ho - mi - ni -

- - o.

Et in ter - ra pax

tasto solo

senza Organo

Contrafagotto tacet

Carus

48

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

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

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

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

Carus

60

C

a 2

cresc.

col Organo

bus, ho - mi - ni - bus bo-nae, bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus

Carus

70

a 2

a 2

a 2

a 2

a 2

Be - ne - di - ci - mus

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

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

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

Carus

76

a 2

D

a 2

ff

a 2

a 2

ff

pp

pp

te. La - - - mus Be - - - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te.

pp

te, be - ne - - - - te, be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te.

pp

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te.

pp

ff

te. Be - ne - di - ci - mus te, be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - -

pp

ff

senza Organo

Organo tasto solo

pp

ff Contrafagotto col Basso

Carus

86

a 2

ff

Glo - ri - fi - ca - - - -

Glo - ri - fi - ca - - - - - - - mus

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

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

Cb, Cfg

Org

Carus

93

a 2

a 2

sf

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

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

p

ca - mus te. Lau-da - - - mus te. Be - ne - di - ci - mus te, be - ne - di - ci - mus te. Ad - o -

sf

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

Carus

101

E

a 2

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

Glo - ri - fi -

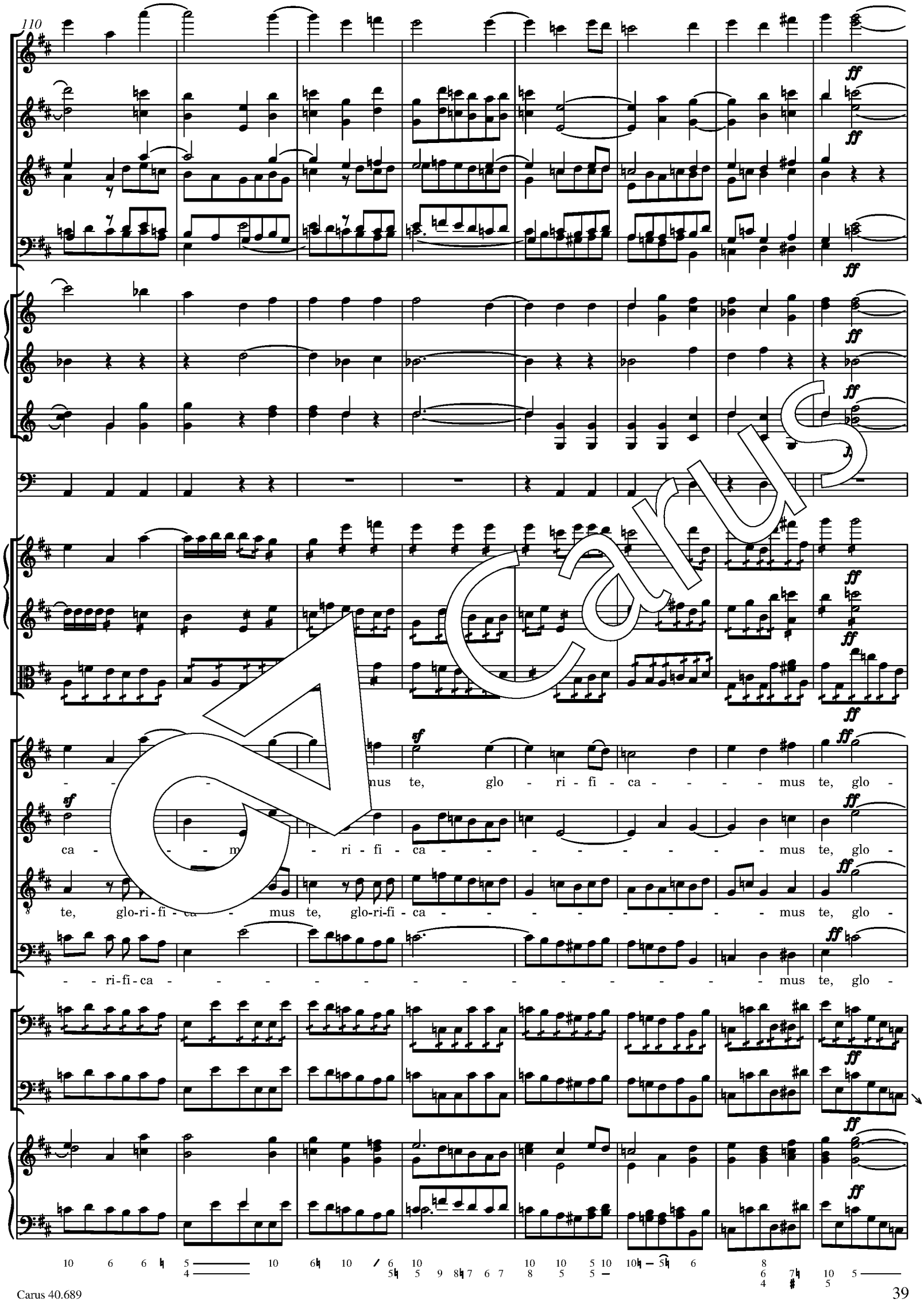
ra - - mus te. Glo - ri - fi - ca - - - - - - mus te, glo-ri-fi - ca - mus

Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - - - - - - mus te, glo -

Contrafagotto tacet

Contrafagotto col Basso

Carus


ff
sf
mus te, glo - ri - fi - ca - - - - mus te, glo -
ca - - - m - ri - fi - ca - - - - - - - - - mus te, glo -
te, glo-ri-fi - ca - mus te, glo-ri-fi - ca - - - - - - - - - mus te, glo -
- - ri-fi-ca - - - - - - - - - - - - - - - mus te, glo -

Carus

118

muta in Si♭/ B

muta in Mi♭/ Es

- - - - ri - fi - ca - mus te.

- - - - ri - fi - ca - mus te.

- - - - ri - fi - ca - mus te.

Org, Cb, Cfg

senza Organo

Carus

128

Meno Allegro

in Si♭/ B

cantabile

p dolce

dolce

in Mi♭/ Es

a 2

p

p

p

p

p

Soli

Contrafagotto tacet

Carus

141

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Gra -

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

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

pizz.

Carus

154

F

Soli

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

pro-p - gnam glo - gra-ti-as a - - gi-mus ti - bi.

gra-ti - a - - - ti - bi.

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

Coro

Gra - ti-as a - - gi-mus

Gra - ti-as a - - gi-mus

Carus

165

p cresc.

p cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

arco

cresc.

arco

cresc.

arco

cresc.

tu-a

ti - bi pro - pter ma - gnam glo - - - - - - - ri - am tu - am.

cresc.

ti - bi pro - pter ma - gnam glo - - - - - - - ri - am tu - am.

p cresc.

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

p cresc.

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

arco

cresc.

arco

cresc.

Carus

174 G **Tempo I**

a 2

f

Coro

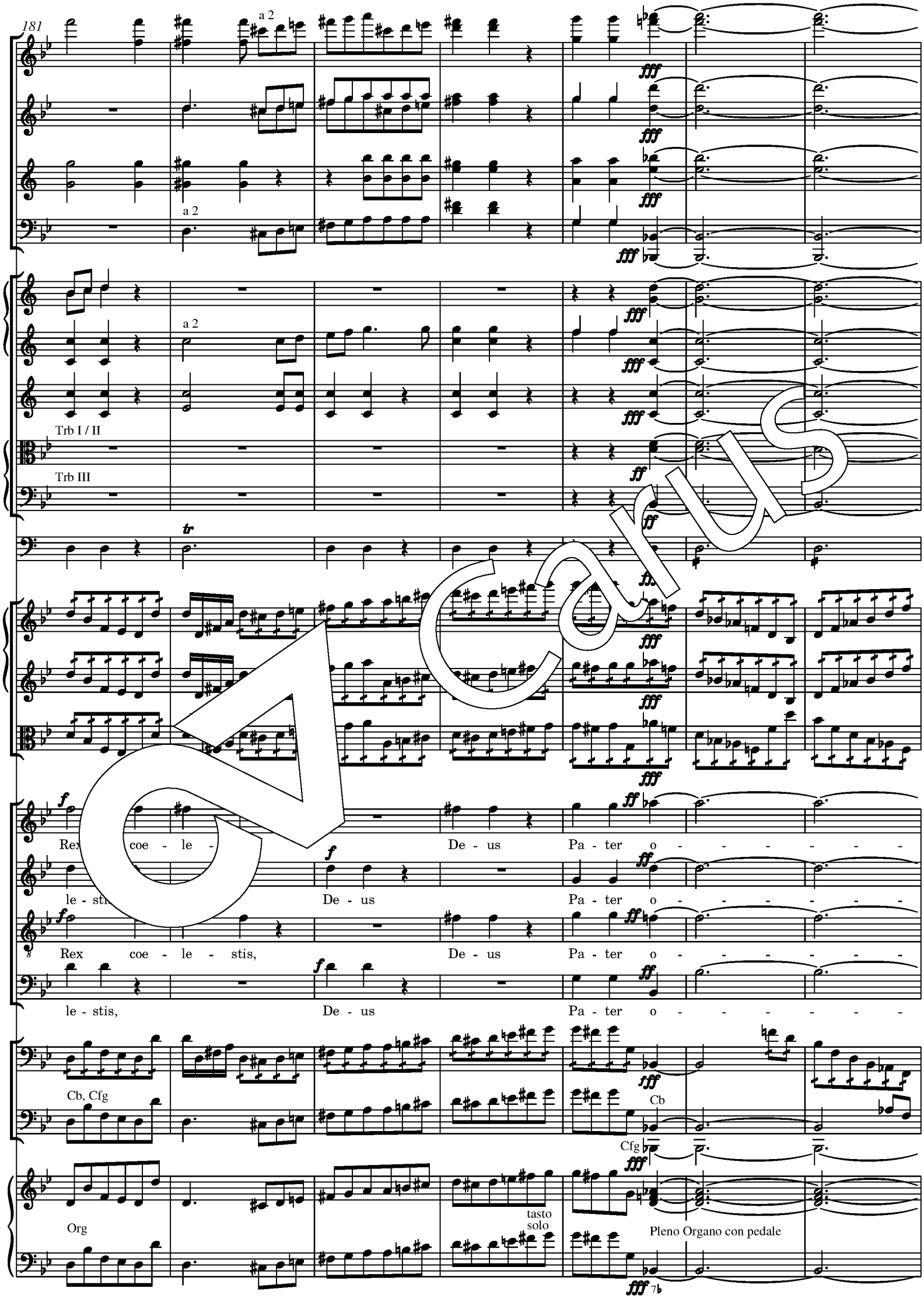
Do - mi-ne De - us,

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

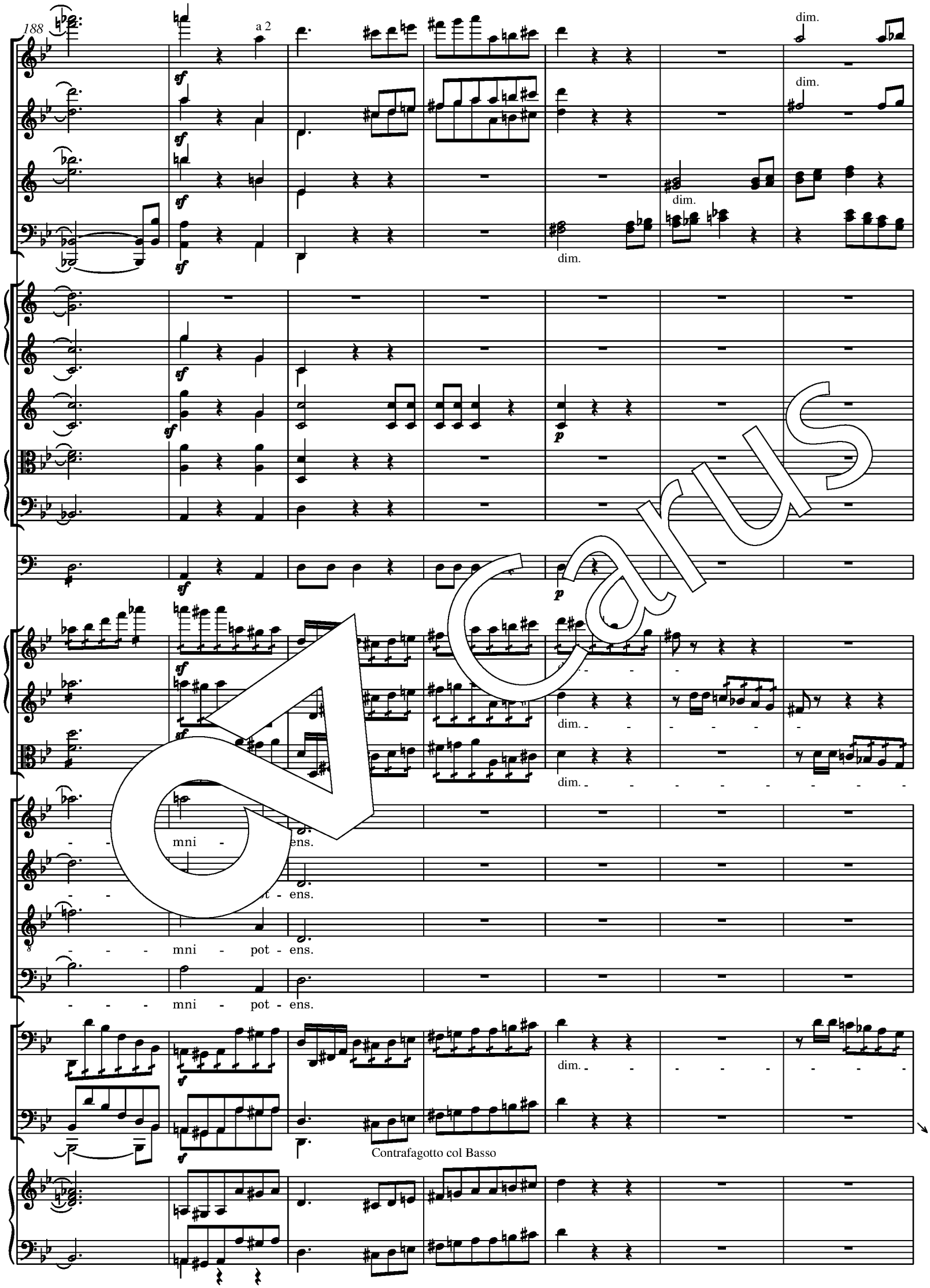
col Organo

f Contrafagotto col Basso

Carus


181
a 2
a 2
a 2
Trb I / II
Trb III
Rex coe - le - De - us Pa - ter o - - - - - - -
le - sti De - us Pa - ter o - - - - - - -
Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter o - - - - - - -
le - stis, De - us Pa - ter o - - - - - - -
Cb, Cfg
Cb
Cfg
Org
tasto solo
Pleno Organo con pedale

Carus


188
a 2
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
mni - ens.
- - - mni - pot - ens.
- - - mni - pot - ens.
dim.
Contrafagotto col Basso

Carus

195

H

Soli

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

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

Do - mi-ne Fi - li__ u - ni - ge - ni - te, Do-mi-ne Fi - li__ u - ni - ge - ni-te, Je - su_

Do - mi-ne Fi - li__ u - ni - ge - ni - te, Do-mi-ne Fi - li__ u - ni - ge - ni-te, Je - su_

Org, Cb, Cfg

Carus

I

a 2

ff

cresc.

p cresc.

Soli

Coro

Je - su _ Chri - ste,

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

Je - su _ Chri - ste. Do - mi-ne De - us,

Je - su Chri - ste. Do - mi-ne

Carus

213

a 2

a 2

Coro

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

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

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

Carus

220

dim.

a 2

tris.

Cb, Cfg

Org

senza Organo

Contrafagotto tacet

Carus

230 **Larghetto**

p dolce

cresc.

sf *p*

pp

Soli

Qui

Qui

Coro

Carus

238

cresc.

Soli

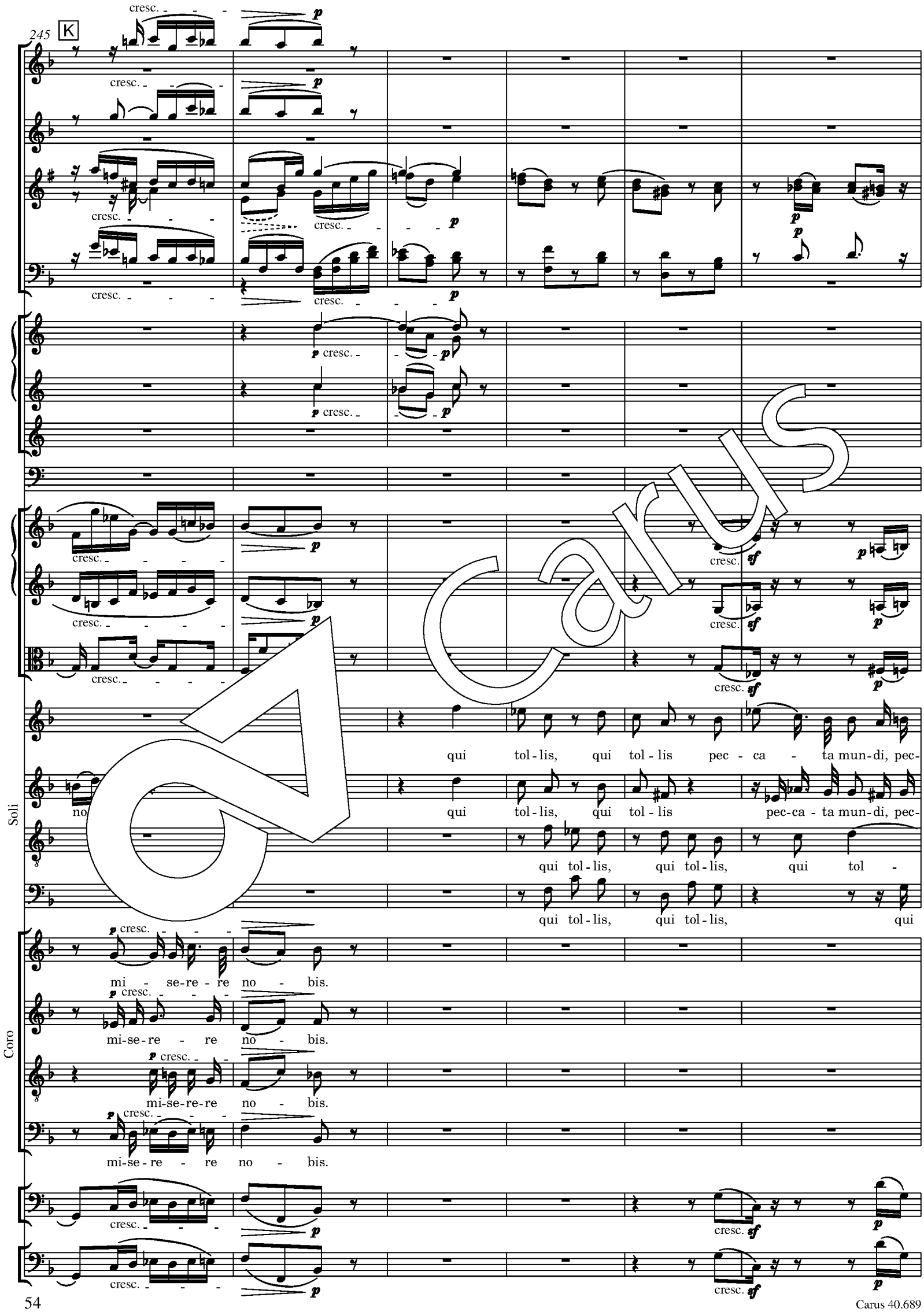
Qui tol-lis, mi - se-re-re no-bis,

tol-lis, qui tol-lis pec - ca - ta, pec - ca - - - ta mun - di, mi - se-re - re

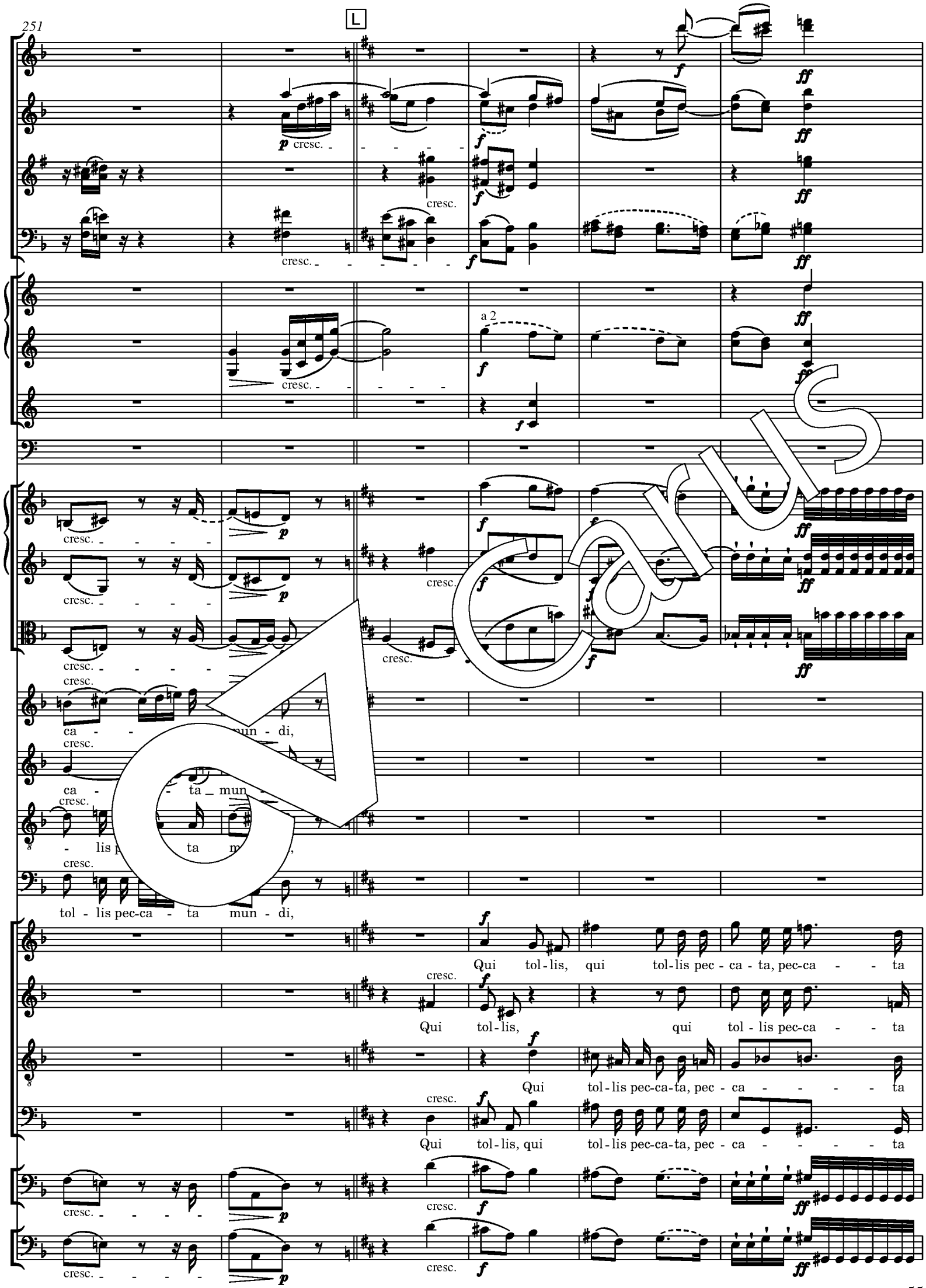
tol-lis, qui tol-lis, qui tol - lis pec - ca - - - ta mun - di, mi - se-re-re no - bis,

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

Carus


245
K
cresc.
p
Soli
Coro
qui tol-lis, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, pec-
qui tol-lis, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, pec-
qui tol-lis, qui tol-lis, qui tol-
qui tol-lis, qui tol-lis, qui
mi-se-re-re no-bis.
mi-se-re-re no-bis.
mi-se-re-re no-bis.
mi-se-re-re no-bis.
sf

Carus


251
L
cresc.
a 2
ca - - mun - di,
ca - - ta mun
- lis p ta m
tol - lis pec-ca - ta mun - di,
Qui tol-lis, qui tol-lis pec - ca - ta, pec-ca - - ta
Qui tol-lis, qui tol - lis pec-ca - - ta
Qui tol-lis pec-ca-ta, pec - ca - - - - - ta
Qui tol-lis, qui tol-lis pec-ca-ta, pec - ca - - - - - ta

Carus

257

p cresc.

pp

cresc.

pp

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

- ci - e - pre - ca - - - - ti - o - nem no-stram,

sus - ci-pe de - pre-ca-ti - o-nem no - stram,

mun - di, sus - ci - pe de-pre-ca-ti - o - nem

mun - di, sus - ci - pe de-pre-ca-ti - o - nem

mun - di, sus - ci - pe de-pre-ca-ti - o - nem

mun - di, sus - ci - pe de-pre-ca-ti - o - nem

Carus

espressivo

sus - ci - de - ca-ti - o-nem no - stram, sus - ci - pe de-pre - ca - - ti - o - nem

cresc.

espressivo

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

cresc.

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

cresc.

espressivo

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

no - stram,

no - stram,

no - stram,

no - stram,

Carus

268

M

a 2

a 2

no - stram.

no - stram.

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

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

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

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

Carus

273

pp

pp

pp

sempre pp

dim. p pp

dim. p pp

dim. p pp

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

mi - se -

pp

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

pp

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

pp

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

pp

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

pp

pp Contrafagotto tacet

Carus

cresc.

cresc.

cresc.

pp

pp

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

- se - re - - - - - - - - - - re

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

re - - - - no - bis,

mi - se - re - re

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

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

cresc.

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

cresc.

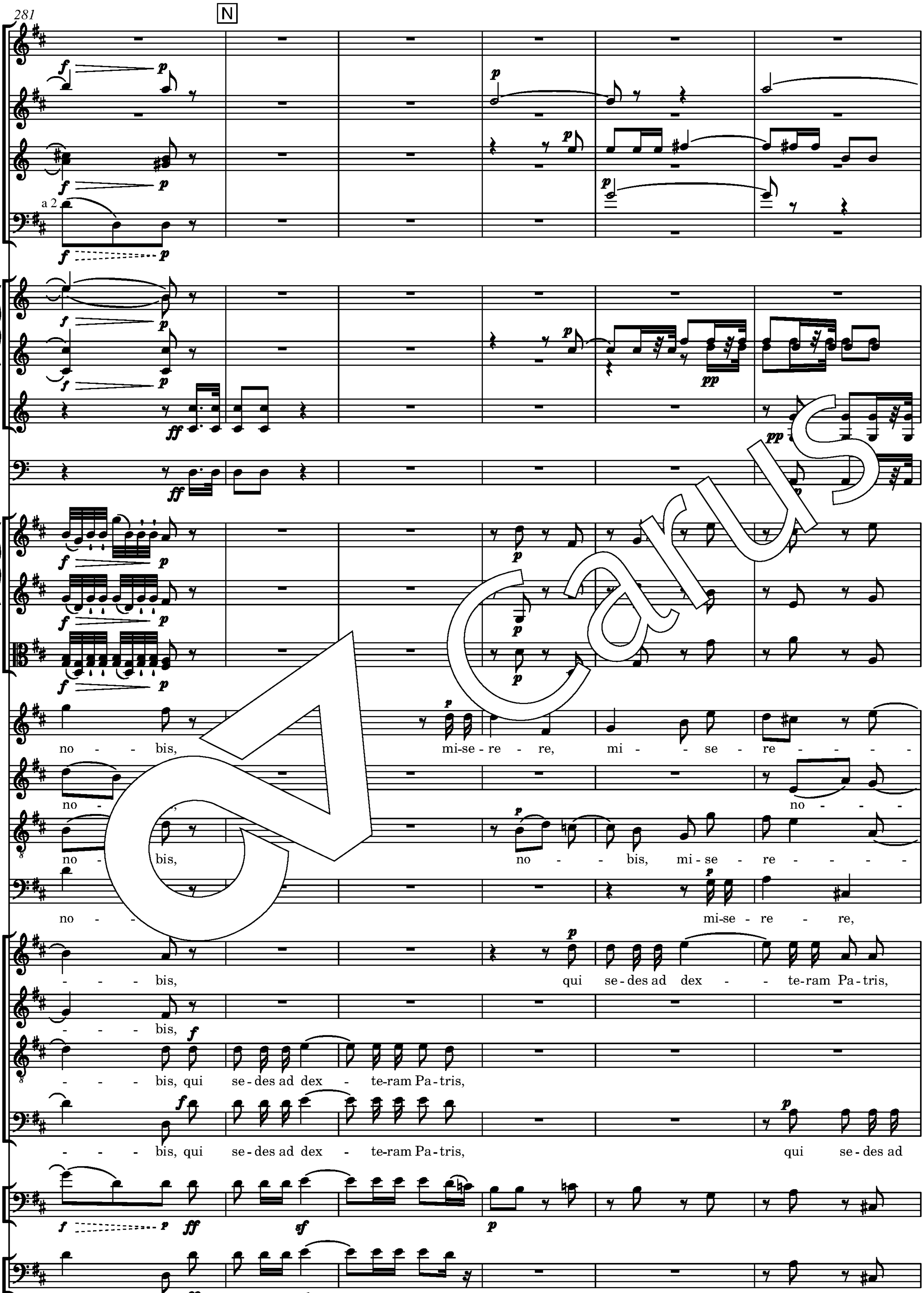
no - bis, mi - - - - se - re - re no - - - - -

cresc.

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

cresc.

cresc.


281
N
a 2
no - - bis, mi-se-re - re, mi - se - re - - - -
no - bis, no - - -
no - bis, no - - bis, mi-se - re - - - -
no - mi-se-re - re,
- - - bis, qui se-des ad dex - - te-ram Pa-tris,
- - bis,
- - bis, qui se-des ad dex - te-ram Pa-tris,
- - - bis, qui se-des ad dex - te-ram Pa-tris, qui se-des ad

287

cresc.

a 2

I/II

Trb III

mi-se - re re bis,

mi - se - re - re no - bis,

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

qui se - des ad dex - - te-ram Pa - tris, mi-se-re - re no - bis, mi - se -

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

dex - te-ram Pa - tris, mi-se - re - - - - - - - re no - bis, mi - se -

Contrafagotto
col Basso

Carus

293

cresc. dim. cresc.

cresc.

cresc. dim. cresc. poco a poco

ah! mi - se - re - re no - - bis, ah! mi-se-

re - - - - re no - - bis, ah! mi-se -

re - - - - re no - - bis, ah! mi-se -

re - - - - re no - - bis, ah! mi-se-re - - - re no -

re - - - - re no - - bis, ah! mi-se-re - - -

cresc. dim. cresc. poco a poco

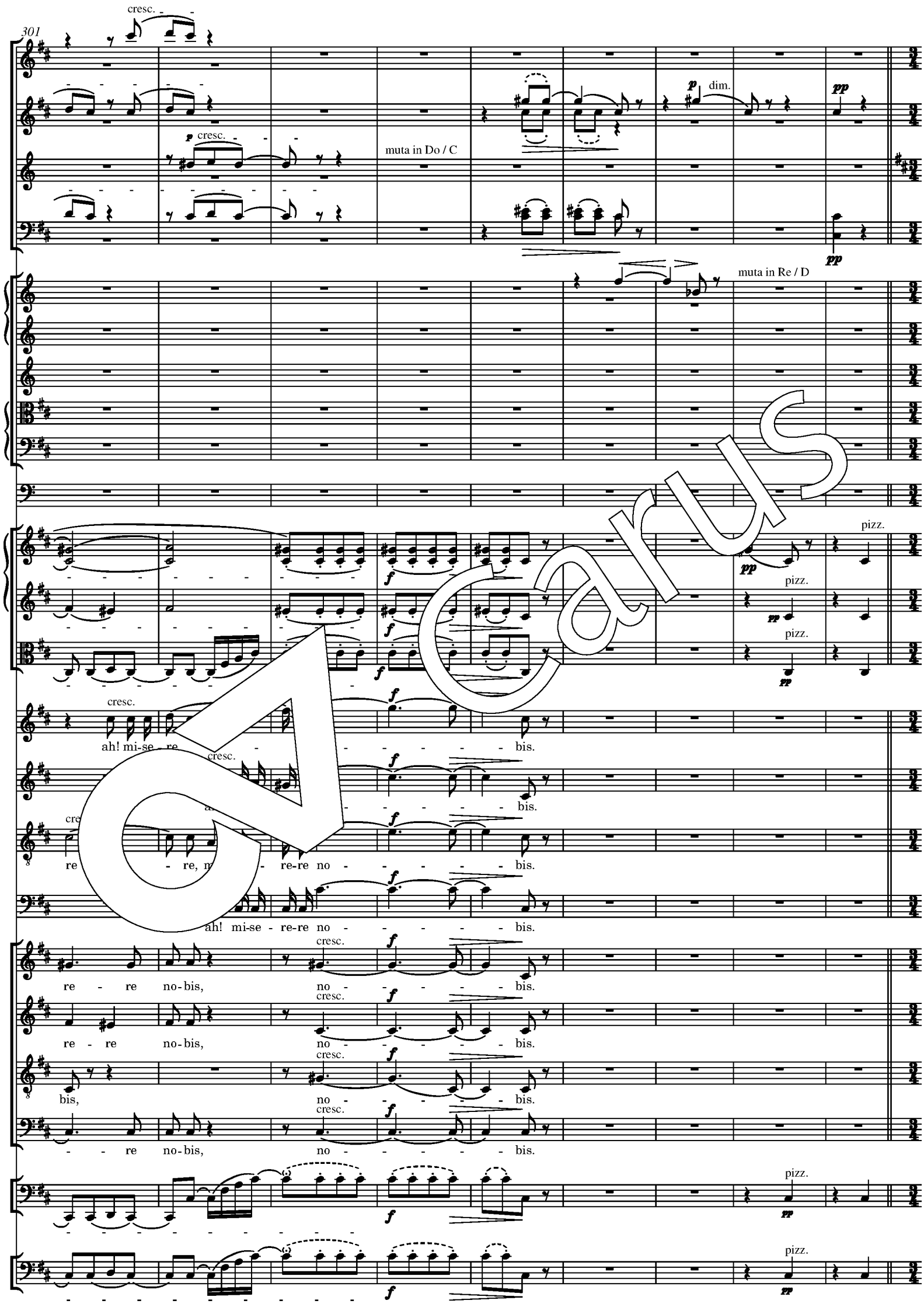
Cb

Cfg

cresc. dim. cresc. poco a poco

Contrafagotto tacet

Carus


301
cresc.
p cresc.
muta in Do / C
p dim.
pp
muta in Re / D
pizz.
f
ah! mi-se - re - - - - - - bis.
re - re, m - re-re no - - - - - bis.
ah! mi-se - re-re no - - - - - bis.
re - re no-bis, no - - - - - bis.
re - re no-bis, no - - - - - bis.
bis, no - - - - - bis.
- - re no-bis, no - - - - - bis.

Carus

Quoniam

310 **Allegro maestoso**

in Do / C

in Re / D

Coro

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

arco

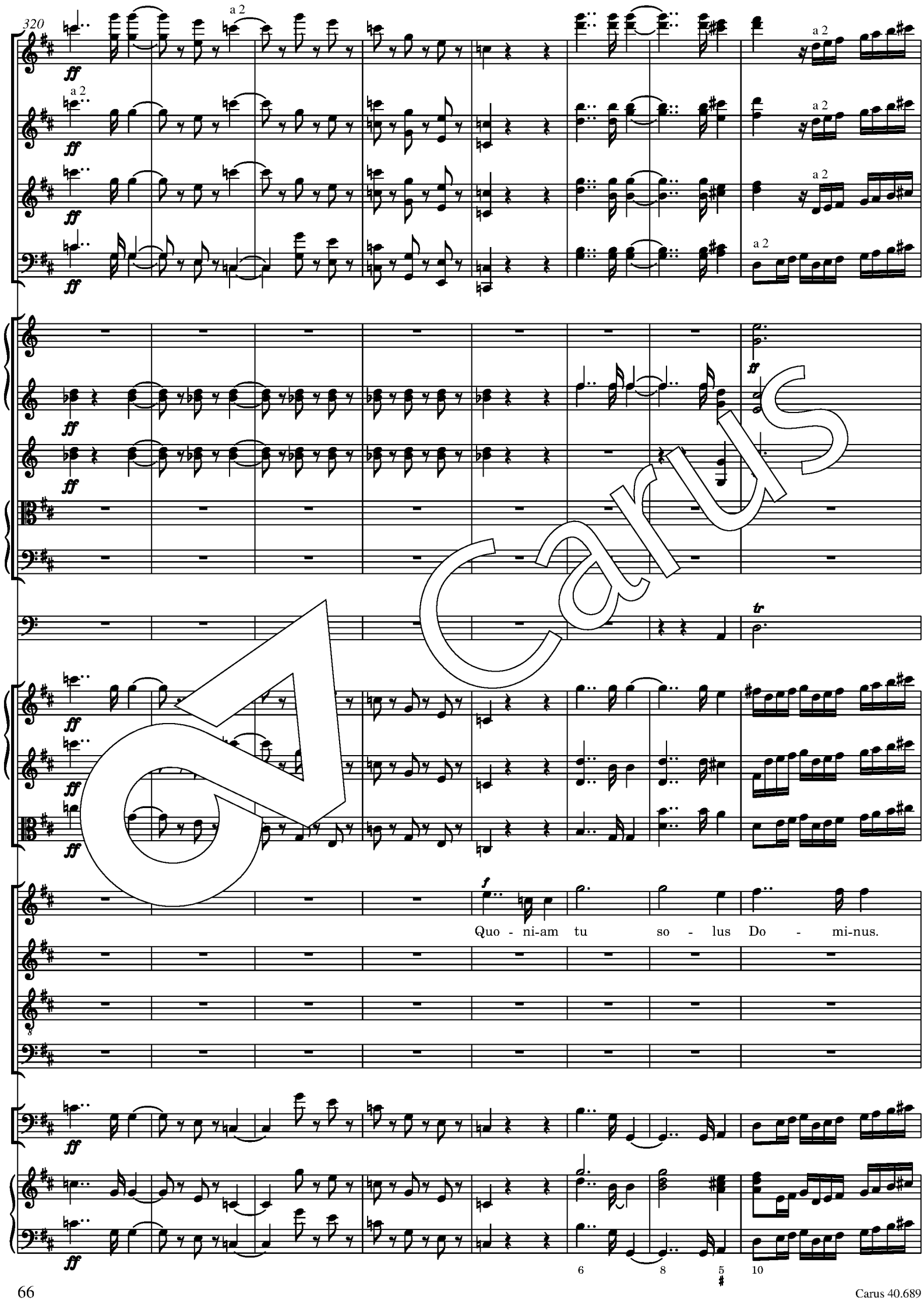
col Organo

arco

tasto solo

Contrafagotto col Basso

Carus



Carus

328

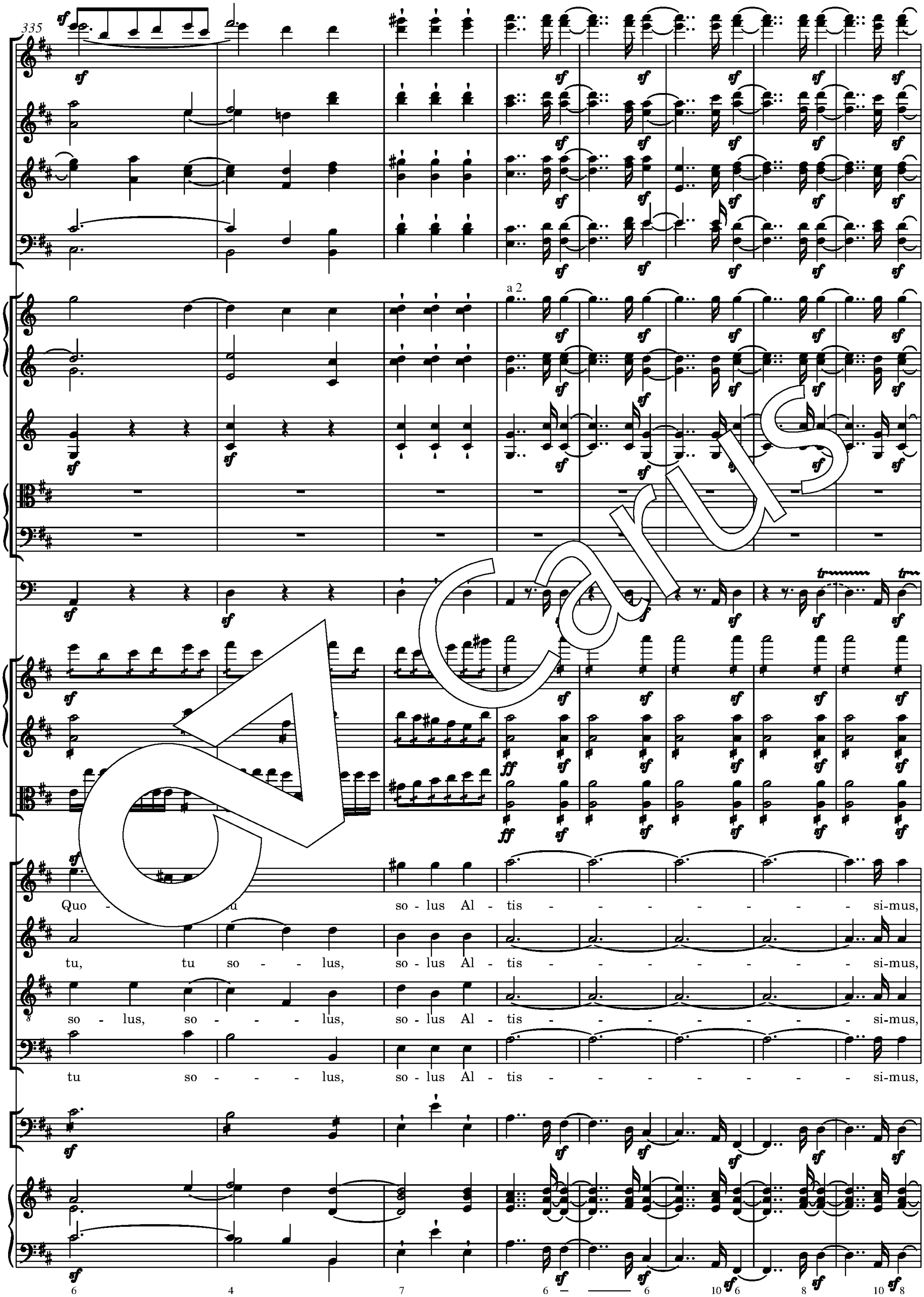
a 2

Quo - ni-am

Quo - ni-am tu

Quo - ni-am tu so - - lus,

Carus


335
a 2
Quo - tu
solus Altis - - - - - - - - sima,
tu, tu so - - lus, so - lus Al - tis - - - - - - - - si - mus,
so - lus, so - - - lus, so - lus Al - tis - - - - - - - - si - mus,
tu so - - - - lus, so - lus Al - tis - - - - - - - - si - mus,
Carus

343

Je - su Chri-ste. Cum San - cto Spi - ri-tu, in glo - ri-a De - i Pa - tris.

Carus

tenuto

colla voce

colla voce

mo.
sostenuto

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

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

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

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

P **Allegro, ma non troppo e ben marcato**

360

a 2

a 2

a 2

Trb I

Trb II

Trb III

men,

men,

men,

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

in glo - - - -

Cb, Cfg

Org

4 3 2 ♯1 2 3 4 2

Carus

366

a 2

a 2

a 2

a 2

in glo - - - - - - - ri - a

- - - - - ri - a De - i Pa - tris, a - - - men, a - men, a - men, a -

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

372

Q

a 2

a 2

a 2

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

De - i Pa - tris, a - - men, a - men, a - - - - - men,

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

a - - - - - - - men, in

Carus

379

a 2

a 2

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

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

- men, a - men, a - men, in glo - - - - - ri - a De - i

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

7 6 6 7 6 6 6 5 6 4# 6 7 7 8 10 8 8 6 10 10
4 6 6 2 6 5 4 3 2 1 4 3 5

386

a 2

a 2

a 2

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

- - in glo - - - - - ri-a De - i

Pa - tris, a - - - - - - - - men, a - men, a - -

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

393

a 2

a 2

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

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

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

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

399

R

a 2

a 2

a 2

a 2

a 2

a 2

sf

sf

sf

sf

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

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

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

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

axis

405

a 2

ff

sf

- a - in glo - - - - - - - - ri - a

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

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

- - - - - ri - a De - i Pa - tris, a - - men, a - men, a - -

411

a 2

a 2

De - i - tris, a - - - - - men, a - men, a - - - - -

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

- - - - - men, in glo - - ri - a De - i

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

Carus

417

a 2

a 2

a 2

a 2

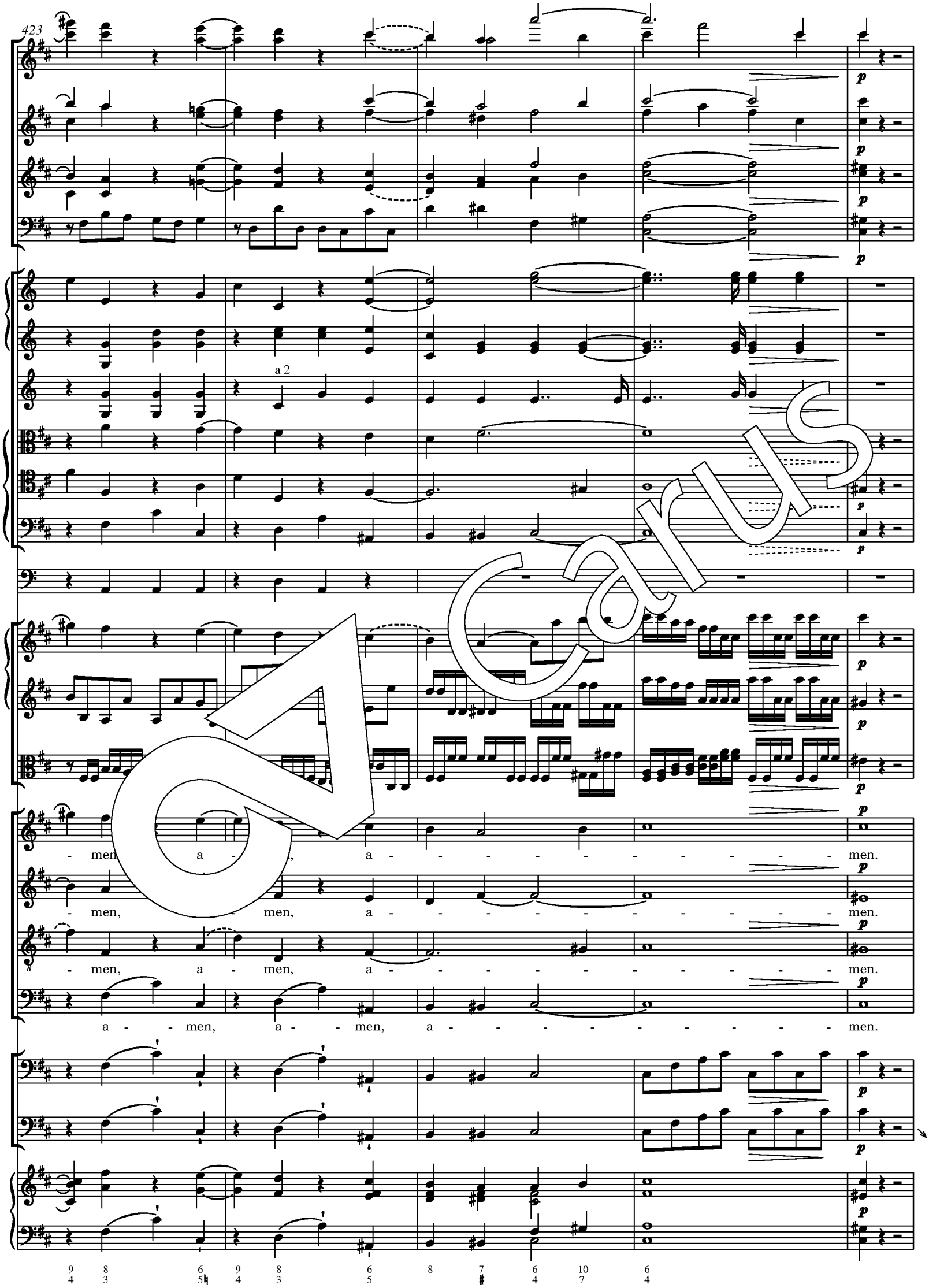
in glo - - - - - ri - a De - i Pa - tris, a - -

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

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

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

Carus



Carus

428 S

Soli

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,

Coro

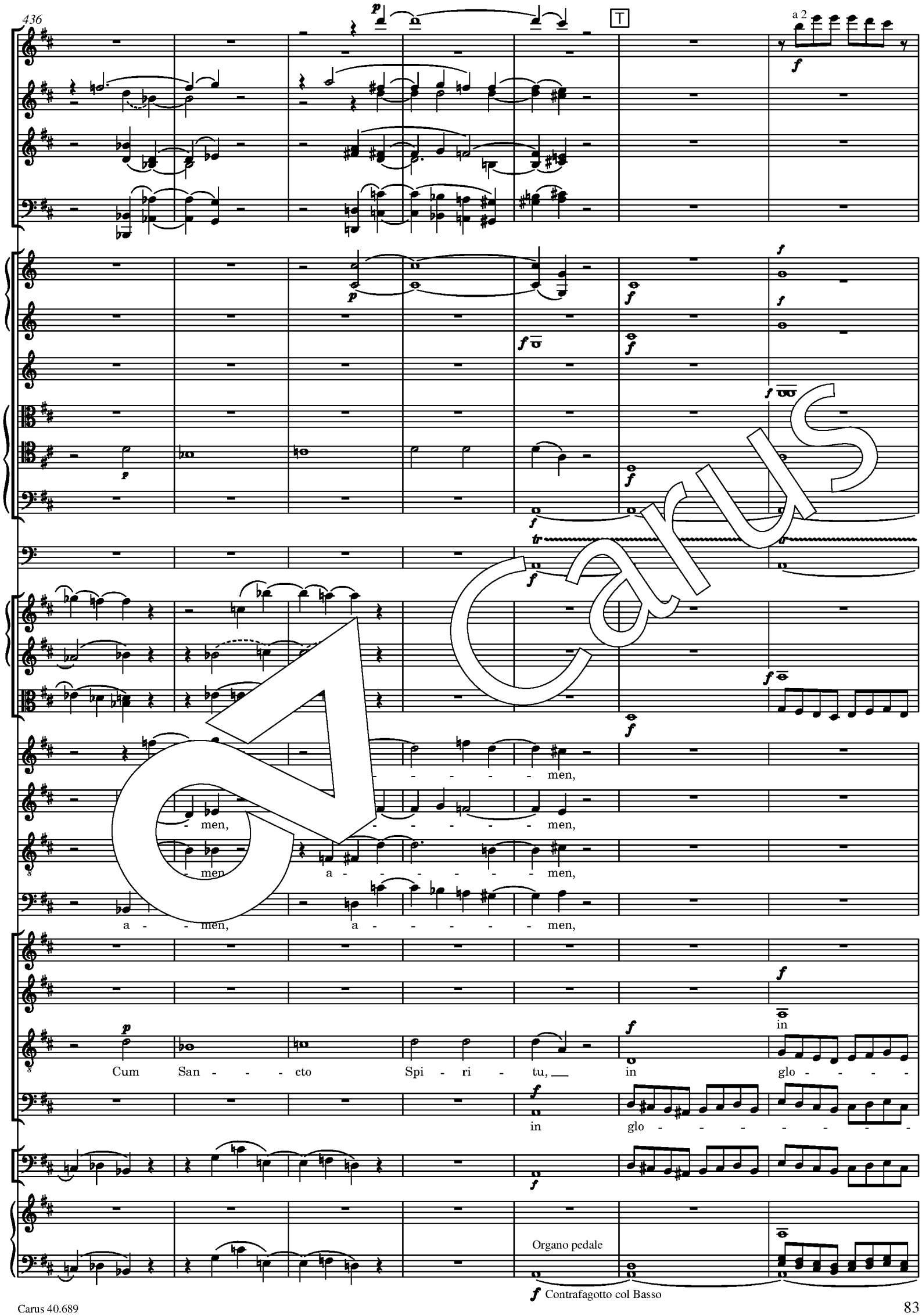
Cum San - - - cto Spi - ri - tu,

Org, Cb, Cfg

senza Organo

Contrafagotto tacet

Carus


T
a 2
men,
men,
men,
men
a - - - - - - men,
a - men,
a - - - - - - men,
Cum San - - - cto Spi - ri - tu, in glo - - - -
in
in glo - - - - - - - -
Organo pedale
Contrafagotto col Basso

Carus

443

a 2

a 2

a 2

Coro

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

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

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

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

pleno
Organo

Carus

449

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

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

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

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

Carus

U Poco più Allegro

Soli

Coro

a - men,

a - men, a - men,

a - men, a-men,

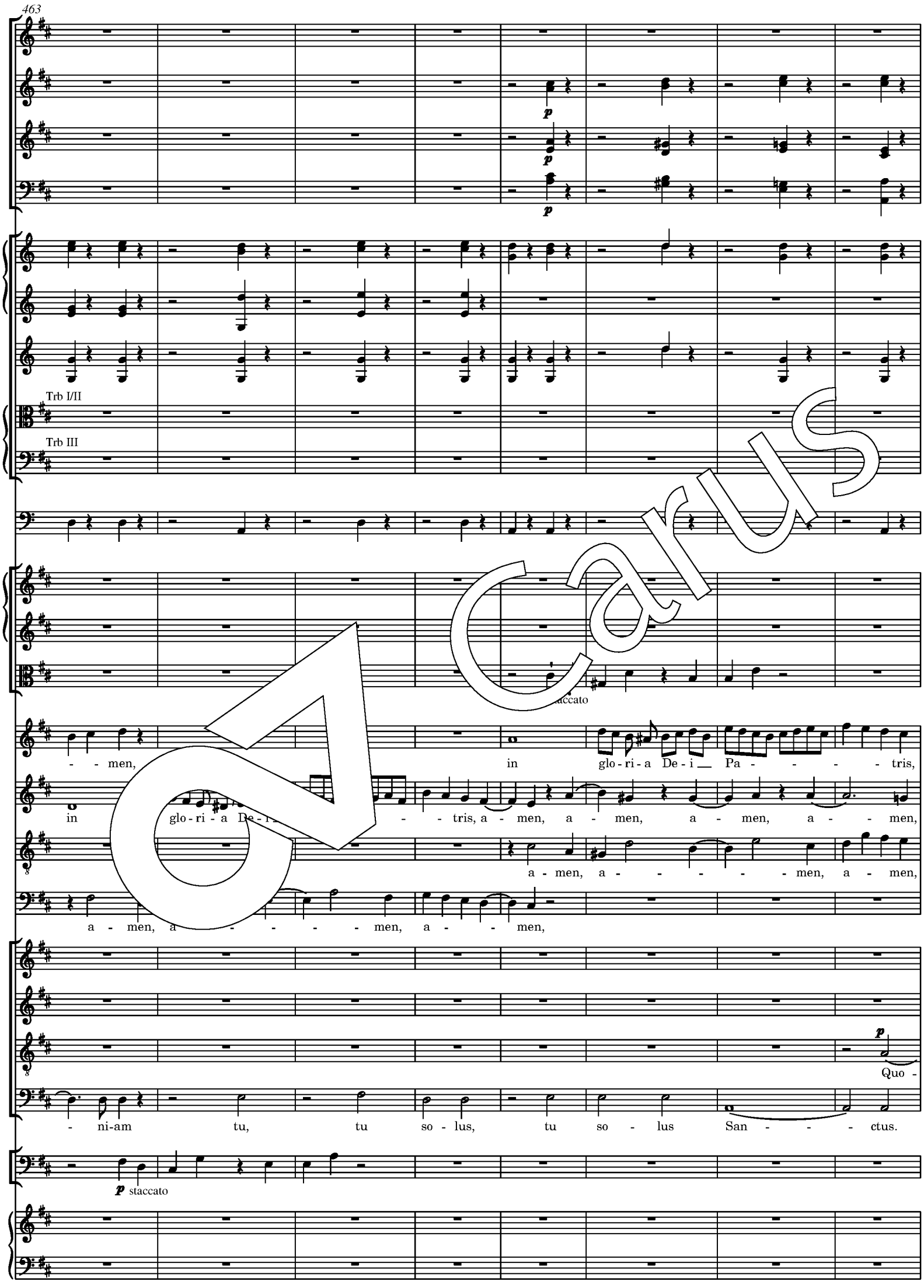
- - - - - - - - - - men.

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

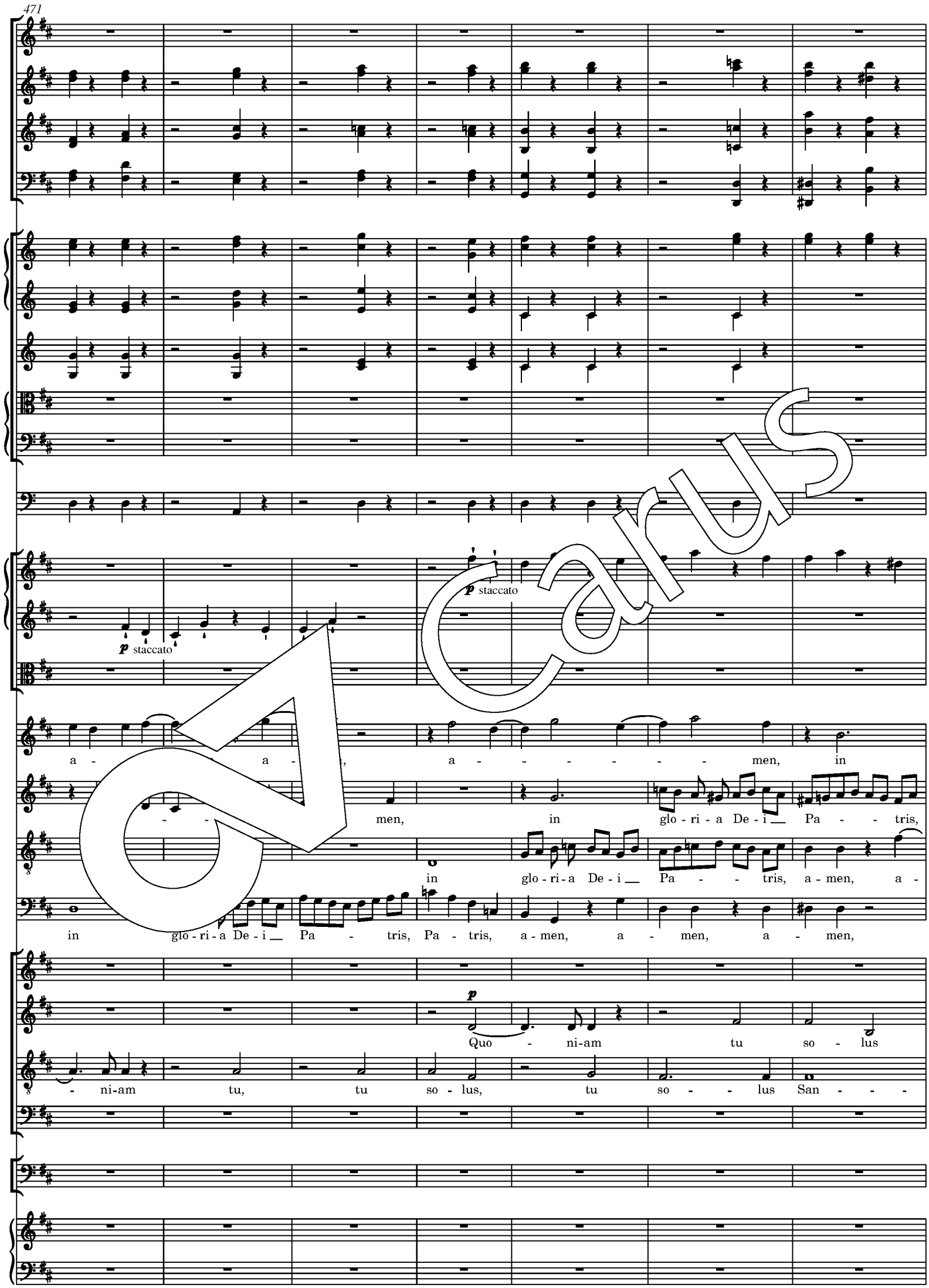
- ri - a De - i Pa - tris, a - - - - - - men.

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

senza Organo


463
Trb I/II
Trb III
staccato
- - men, in glo - ri - a De - i Pa - - - - tris,
in glo - ri - a De - i - - tris, a - men, a - men, a - men, a - - men,
a - men, a - - - - - men, a - men,
a - men, a - - - - - men, a - - men,
Quo -
- ni-am tu, tu so - lus, tu so - lus San - - - ctus.
staccato

A Carus


471
p staccato
p staccato
a - a - , a - - - - - - men, in
- men, in glo - ri - a De - i Pa - - tris,
in glo - ri - a De - i Pa - - tris, a - men, a -
in glo - ri - a De - i Pa - tris, Pa - tris, a - men, a - men, a - men,
p
Quo - ni - am tu so - lus
- ni - am tu, tu so - lus, tu so - - lus San - - -

Carus

p

glo - ri - a Pa - - - - - - - - - - - -

a - men, in glo - ri - a De - i__

- men i glo - ri - a De - i__ Pa - - - - - - - - - tris,

in De - i__ Pa - - - - - tris, a - men, a - men,

p

Quo - - - - ni - am tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

Do - - - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

- - - - ctus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

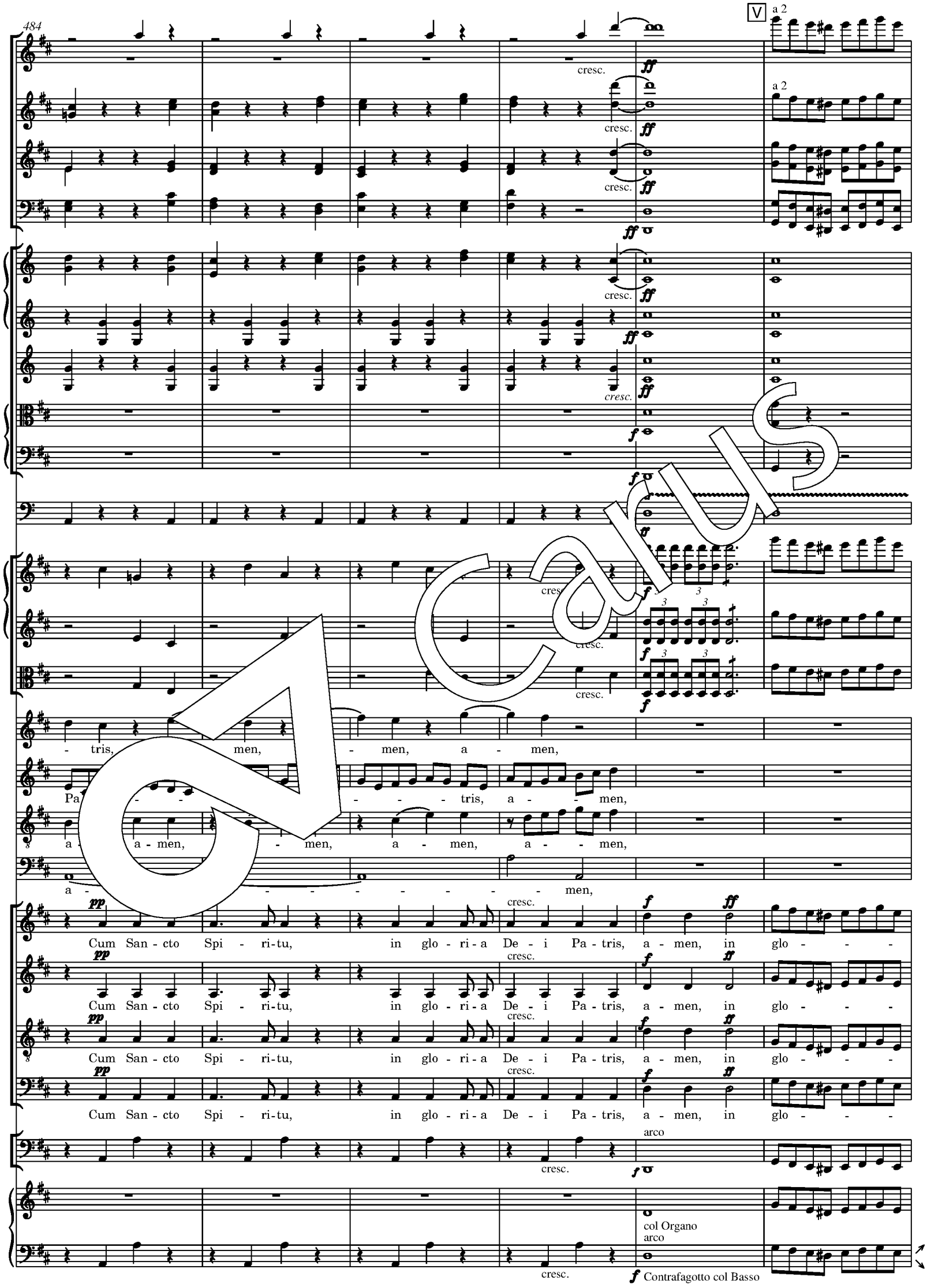
Quo - ni - am tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

pizz.

pizz.

Contrafagotto tacet

Carus


484
V
a 2
cresc.
ff
f
tris, men, men, a - men,
Pa - - - - tris, a - - men,
a - a - men, - men, a - men, a - - men,
a - - - - - - - - men,
pp
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men, in glo - - -
arco
col Organo
Contrafagotto col Basso

A Carus

490

a 2

a 2

a 2

tr

ri - a De - i Pa - tris, a - - - - - - - men, a -

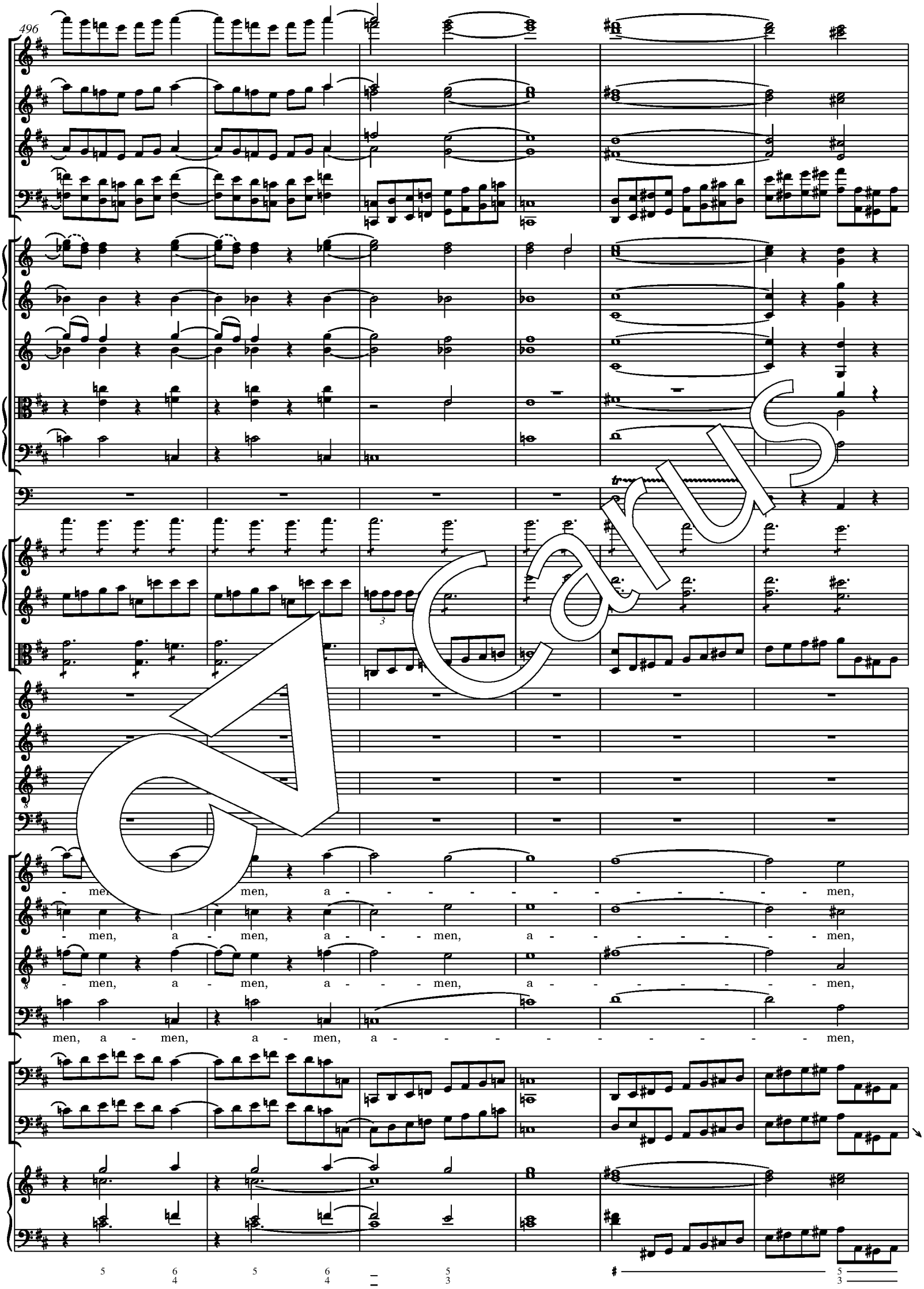
ri - a De - i Pa - tris, a - - - - men, a -

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

Cb, Cfg

Org

Carus


496
men, a - - - - - - - - - - - - - men,
men, a - men, a - - - men, a - - - - - - - men,
men, a - men, a - - - men, a - - - - - - - men,
men, a - men, a - men, a - - - - - - - - - - men,

Carus

502

W

a 2

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

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

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

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

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

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

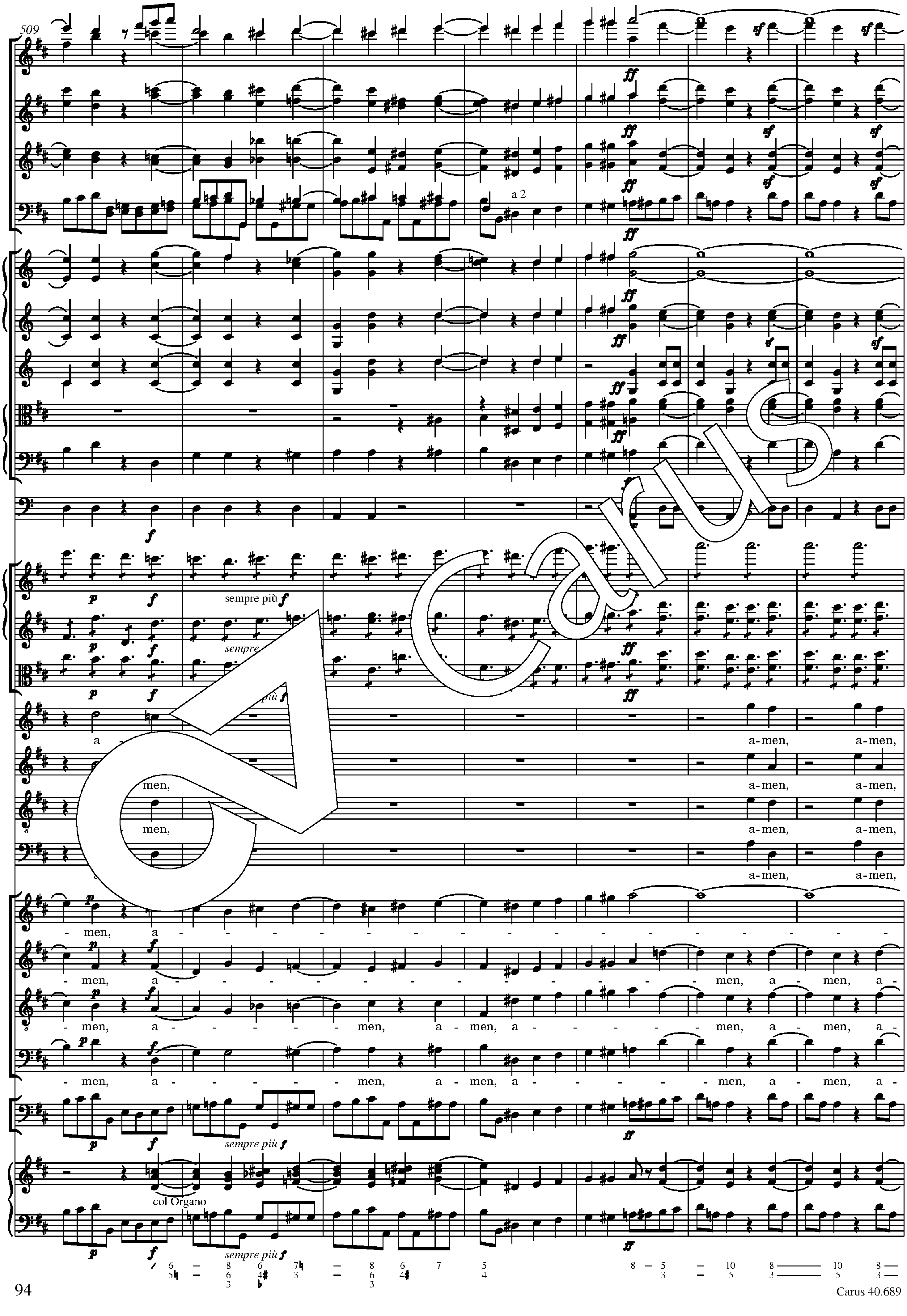
a-men, a - men, a - men, a - men, a - - men, a -

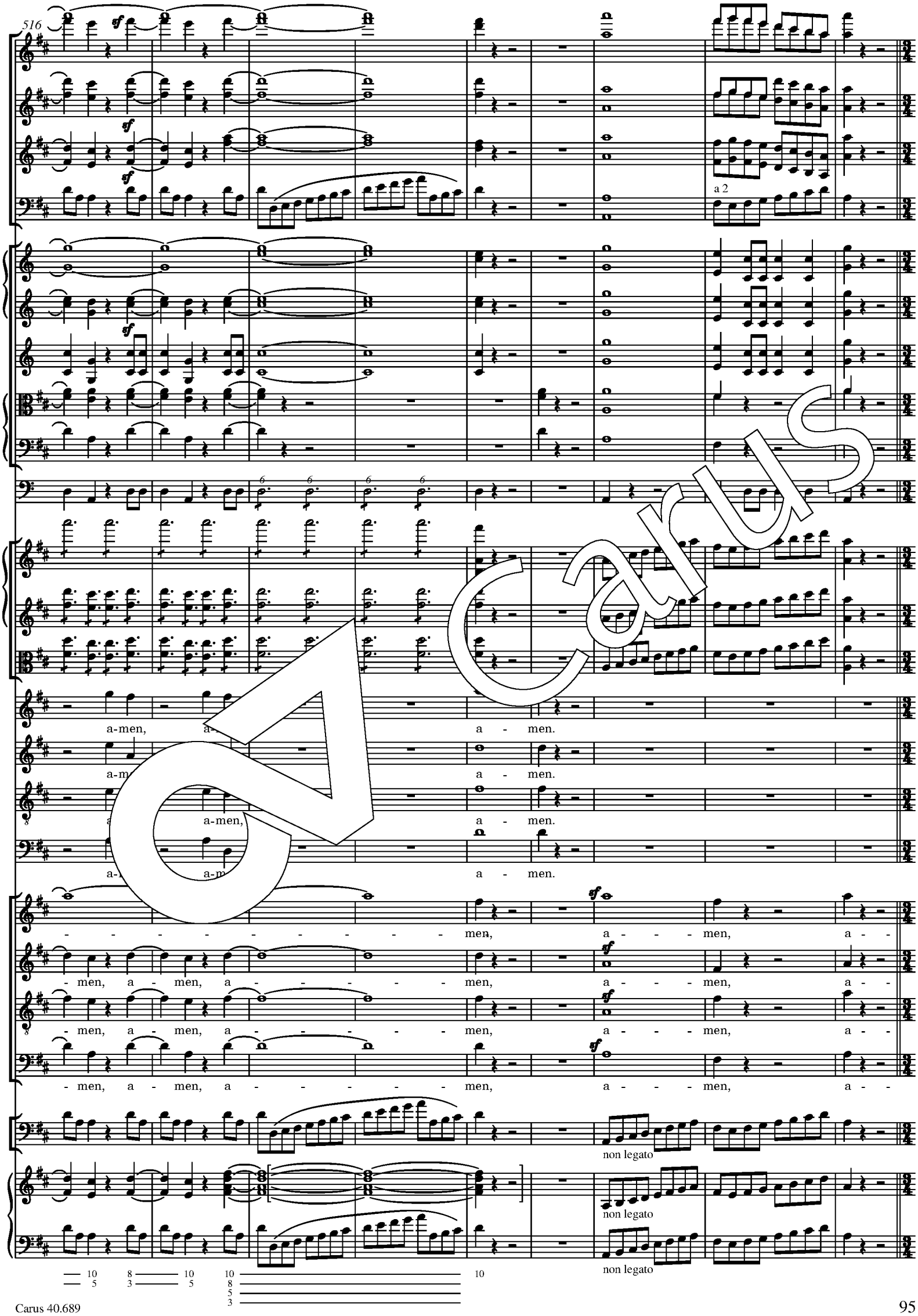
a-men, a - men, a - men, a - men, a -

Org, Cb, Cfg

senza Organo

Carus


509
a 2
sempre più f
a - men,
a - men, a - men,
men, a - men, a - men, a -
col Organo


516
a 2
a-men, a - men.
a - men.
a-men, a - men.
a - men.
- - - - - - - - - - men, a - - - men, a - -
- men, a - men, a - - - - - - men, a - - - men, a - -
- men, a - men, a - - - - - - men, a - - - men, a - -
- men, a - men, a - - - - - - men, a - - - men, a - -
non legato
non legato
non legato

Carus

X **Presto**

525

a 2

a 2

a 2

Coro

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

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

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

men. Glo - ri-a, glo - ri-a

6/4 6/6 8 2 4

Carus

533

a 2

cel - in ex-cel-sis, in ex - cel - - - - - - -

in ex-cel-sis, in ex - cel - - - - - - -

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

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

sf sf sf sf sf sf

Carus

541

a 2

a 2

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

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

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

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

axis

548

a 2

a 2

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

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

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

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

8 5 3 3

Carus

555

a 2

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

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

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

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

10 5 3 6 5 3 8 3 3 3 5 6 3

Carus

562

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

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

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

Carus

Credo

Allegro ma non troppo

Flauto I / II
Oboe I / II
Clarinetto I / II in Si♭/ B
Fagotto I / II
Corno I / II in Si♭/ B basso
Corno III / IV in Mi♭/ Es
Tromba I / II in Si♭/ B
Trombone I / II
Trombone III
Timpani in Si♭-Fa / B-F
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Violoncello
Organo
Contrabbasso (e Contrafagotto)

Coro

a 2

Cre - do, cre - do

Cre - do, cre - do in u-num, u - num De - um,

Carus

9

a 2

a 2

Cre - do, u - - num De-um, in u - num, u - - num

Cre - - - do in u - - num De-um, cre - - do in u - - num

in u-num, u-num De - um, cre - - - do in u-num, u - num, u - - num

in u-num De - um, in u - - num De-um, in u-num, u - - - - num

Carus

15

a 2

cresc.

a 2

De - um, Pa - trem, Pa-trem, Pa - trem o - - - - - mni - pot -

De - um, Pa - trem, Pa-trem, Pa - trem o - - - - - mni - pot -

De - um, Pa - trem, Pa-trem, Pa - trem o - - - - - mni - pot -

De - um, Pa - trem, Pa-trem, Pa - trem o - - - - - mni-pot-en - tem, fa -

senza Organo

Carus

21

a 2

a 2

a 2

a 2

unis.

en - - - - - tem, fa - cto - rem coe - li, coe - li et

en - - - - - - - - - tem, fa - cto-rem coe - li et ter-rae, coe - li et

en - - - - - - - - - tem, fa - cto - rem coe - li, fa - cto-rem coe - li et

cto - rem coe-li, coe - li et ter-rae, fa - cto-rem coe-li, coe - li et

col Organo

Carus

28

a 2

ter-rae, si - bi - li-um o - mni - um, et, et in - vi - si - bi - li-um.

ter-rae, vi - - si - bi - li-um o - mni - um, et, et in - vi - si - bi - li-um.

ter-rae, vi - si - bi - li-um o - mni - um, et, et in - vi - si - bi - li-um.

ter-rae, vi - - si - bi - li-um o - mni - um, et, et in - vi - si - bi - li-um.

senza Organo

col Organo

Carus

36

A

a 2

Cre - do, cre - do in u - num

Cre - do in u - num

Cre - do, cre - do in u-num Do-mi-num, in u - num

Cre - do, cre - do in u-num Do-mi-num, in u - num Do - mi-num, u - num

Carus

44

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

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

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

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

Carus

50

a 2

De - i u - ni - ge - ni - tum. Et, et ex Pa - - tre na - - - tum

De - i u - ni - ge - ni - tum. Et, et ex Pa - - tre na - - - tum

De - i u - ni - ge - ni - tum. Et, et ex Pa - - tre na - - - tum

De - i__ u - ni - ge - ni - tum. Et, et ex Pa - - tre na - - - tum

Carus

56

B

a 2

cresc.

a 2

cresc.

a 2

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

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

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

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

senza Organo

col Organo

Carus

64

a 2

a 2

a 2

a 2

tr

lu-mi-ne, De - um ve-rum de De-o ve-ro. Ge-ni-tum, non

lu-mi-ne, de lu-mi-ne, De-um, De-um ve-rum de De-o ve-ro. Ge-ni-tum, non fa-ctum,

lu - men de lu-mi-ne, De - um ve-rum, De - um ve-rum de De-o ve-ro. Ge-ni-tum,

De - - - um, De - um ve-rum, De - um ve-rum de De-o ve-ro. Ge-ni-tum, non fa-ctum,

tasto solo

Carus

C

70

a 2

a 2

a 2

a 2

fa - ct

con-sub - stan - ti - a - - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta

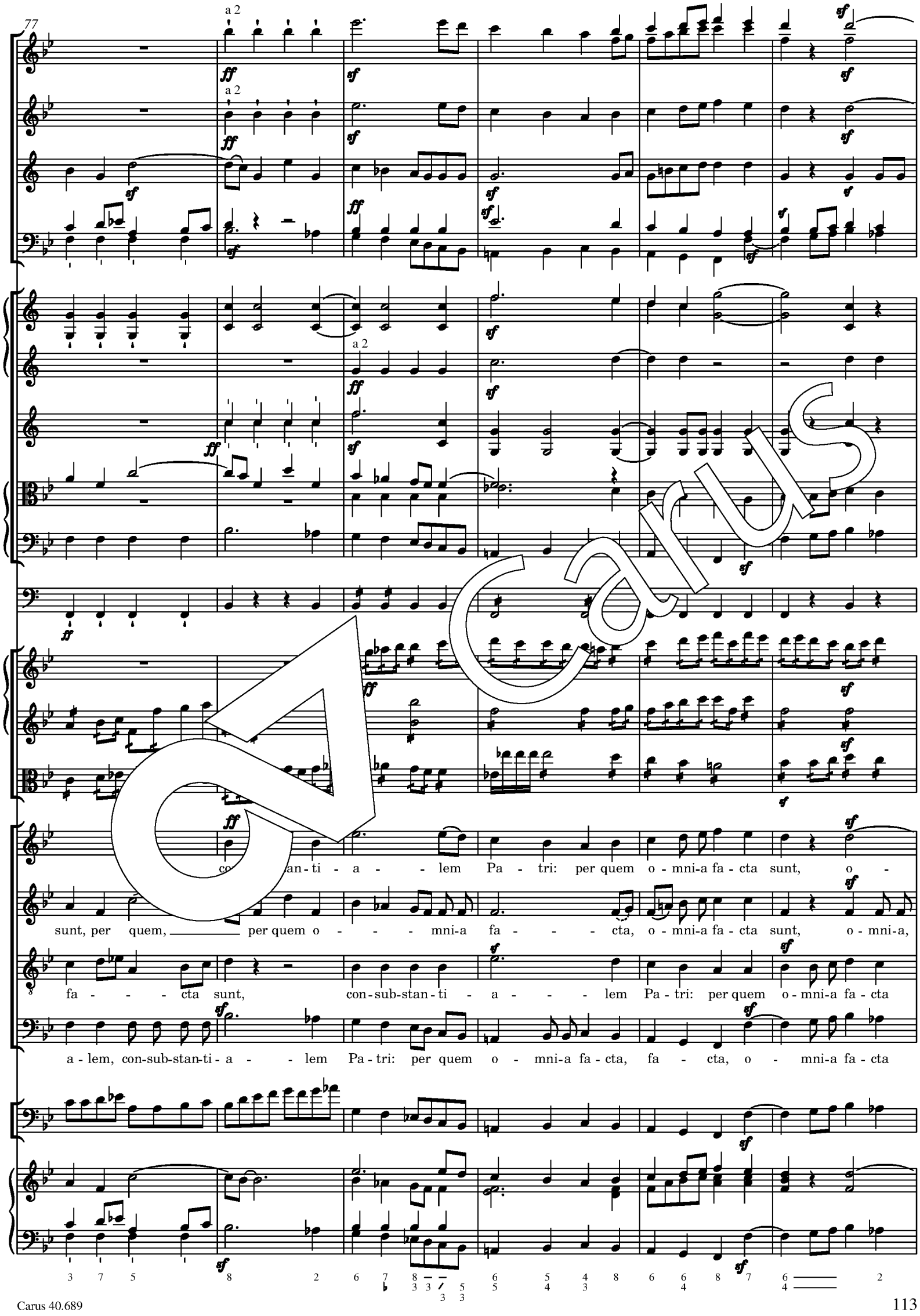
con-sub-stan-ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt, per quem, per quem o - - - mni-a

con-sub - stan - ti -

– Cb, Cfg

+ Cb, Cfg

Carus


77
a 2
a 2
a 2
co an-ti - a - - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt, o -
sunt, per quem, per quem o - - - mni-a fa - - - cta, o - mni-a fa - cta sunt, o - mni-a,
fa - - - cta sunt, con-sub-stan-ti - a - - - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta
a - lem, con-sub-stan-ti - a - - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta, fa - cta, o - mni-a fa - cta

Carus

83

dim.

- cta o - - - mni-a fa-cta sunt.

o - mni-a fa - cta sunt, o - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt.

sunt, o - - mni-a fa - cta, o - mni-a fa-cta sunt.

sunt, o - - mni-a fa - cta sunt, fa - cta sunt.

senza Organo

Contrafagotto
tacet

Carus

D

90

p

cresc.

p

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

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

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

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

arco

Carus

98

arco

arco

de - scen-dit de coe - - - - lis, qui pro - pter nos ho - mi-nes,

qui pro - - pter nos ho - mi-nes, et pro-pter no -

de - scen-dit de coe-lis, qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro-pter no -

de - scen-dit de coe-lis, qui pro - - pter nos ho - mi-nes, et pro-pter no -

col Organo

tasto solo

senza Organo

* In der Widmungsabschrift für Erzherzog Rudolph von unbekannter Hand ♮ vor 2. Note ergänzt. Siehe Chorbass. /
In the dedicatory copy for Archduke Rudolph in an unknown hand ♮ added before the 2nd note. See the choral bass.

107

cresc.

a 2

ff

sf

poco cresc.

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

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

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

col Organo

6

3

Contrafagotto col Basso

Carus

115

a 2

a 2

a 2

a 2

scen-dit, de - scen - dit de coe - lis.

scen-dit, de - scen - dit de coe - lis.

scen-dit, de - scen - dit de coe - lis.

scen-dit, de - scen - dit de coe - lis.

* Siehe Einzelanmerkungen. / *See the "Einzelanmerkungen."*

E

Et incarnatus

Adagio

124

Cor I/II in Re / D

Cor III/IV (in Mi♭ / Es)

Soli

Coro

Et, et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a

senza Organo

Contrafagotto tacet

* Siehe Einzelanmerkungen. / *See the "Einzelanmerkungen."*

Carus

131

I

pp

pp

pp

sempre pp

sempre pp

nur einige Violinen

pp

nur einige Violinen

pp

zza voce

in - car - - - est de Spi - ri - tu

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

mezza voce

Et in - car -

mezza voce

Et in - car - na - - - tus est

Vir - gi - ne,

zwei Violoncelli

pp

Carus

136

sempre *pp*

sempre *pp*

sempre pp

sempre *pp*

San - cto ex Ma - ri - a, ex Ma-ri - a, Ma - ri - a Vir - - gi -

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

na - tu - ri - tu San - cto ex Ma-ri - - a, Ma-

de ri-tu San cto ex Ma - ri - a, ex Ma - ri - a Vir - - gi -

sempre pp

Carus

140

cresc.

cresc.

cresc.

p cresc.

cresc.

cresc.

ne, Vir - - - - - - gi - ne:

ne, Vir - - - - - gi - ne:

ri - a - - - - gi - ne: Et,

ne, - - - - - - - gi - ne:

et in-car-na - tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri - a Vir-gi-ne:

pp et in-car-na - tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri - a Vir-gi-ne:

pp et in-car-na - tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri - a Vir-gi-ne:

pp et in-car-na - tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri - a Vir-gi-ne:

cresc.

cresc.

Carus

F **Andante**

144

Tutti

Tutti

Tutti

et ho - - - ctus est, ho - - mo

ho - - mo fa - - - ctus est,

ho - mo fa - - - ctus est,

ho-mo, ho - mo fa - - - ctus est,

ho-mo, ho - mo fa - - ctus est,

Tutti

Contrafagotto col Basso

Carus

150

p

p

p

cresc.

cresc.

fa - ctus, ho - mo fa - ctus

ho mo, ho - mo fa - ctus est.

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

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

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

p

cresc.

p

cresc.

Carus

156 G **Adagio espressivo**

Cru-ci - fi-xus,

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

est. Cru-ci - et - i-am pro no-bis, pro no-bis, et - i-am pro

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

Cfg

Cb

Contrafagotto tacet

Carus

H

cru-ci - fi - xus i-am pro - bis, p no - bis: pas -

no - bis, fi- et - i-am pro no - bis, pro no - bis:

no - bis, et i-am pro no - bis, pro no - bis:

no - ru-ci - fi - et - i-am pro no - bis, pro no - bis:

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

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

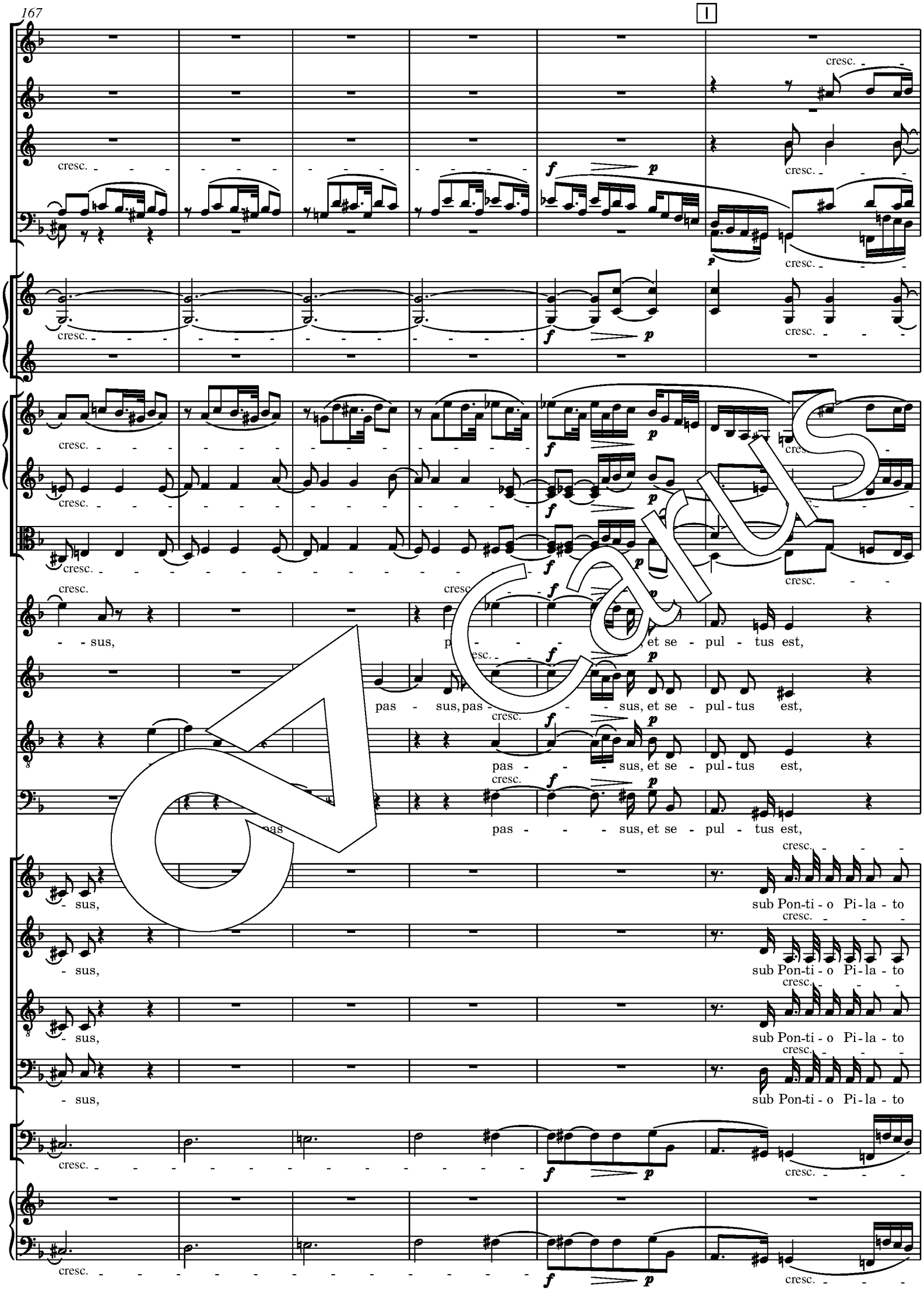
pro no-bis, pro no-bis: sub Pon-ti-o Pi - la - to pas -

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

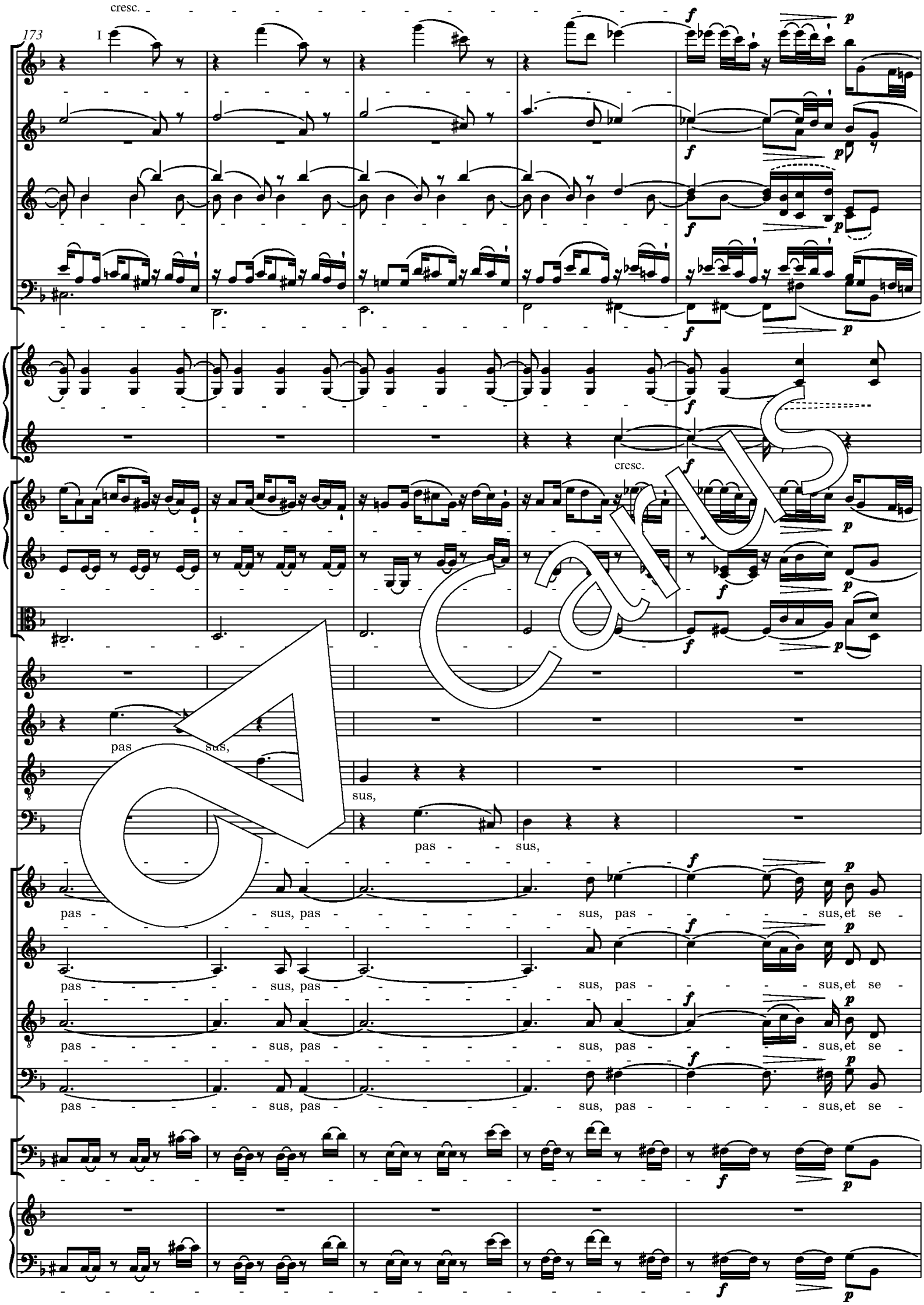
col Organo

senza Organo

Carus


I
cresc.
f
p
- sus,
pas - sus, pas - sus, et se - pul - tus est,
pas - sus, et se - pul - tus est,
pas - sus, et se - pul - tus est,
sub Pon-ti - o Pi - la - to

Carus


173
cresc.
cresc.
pas sus,
sus,
pas - sus,
pas - sus, pas - sus, pas - sus, et se -
pas - sus, pas - sus, pas - sus, et se -
pas - sus, pas - sus, pas - sus, et se -
pas - sus, pas - sus, pas - sus, et se -

Carus

178

dim. pp poco cresc.

poco cresc.

muta in Fa / F

pas - - - sus.

pas - - sus.

sub Pon-ti - o Pi - la-to pas - sus.

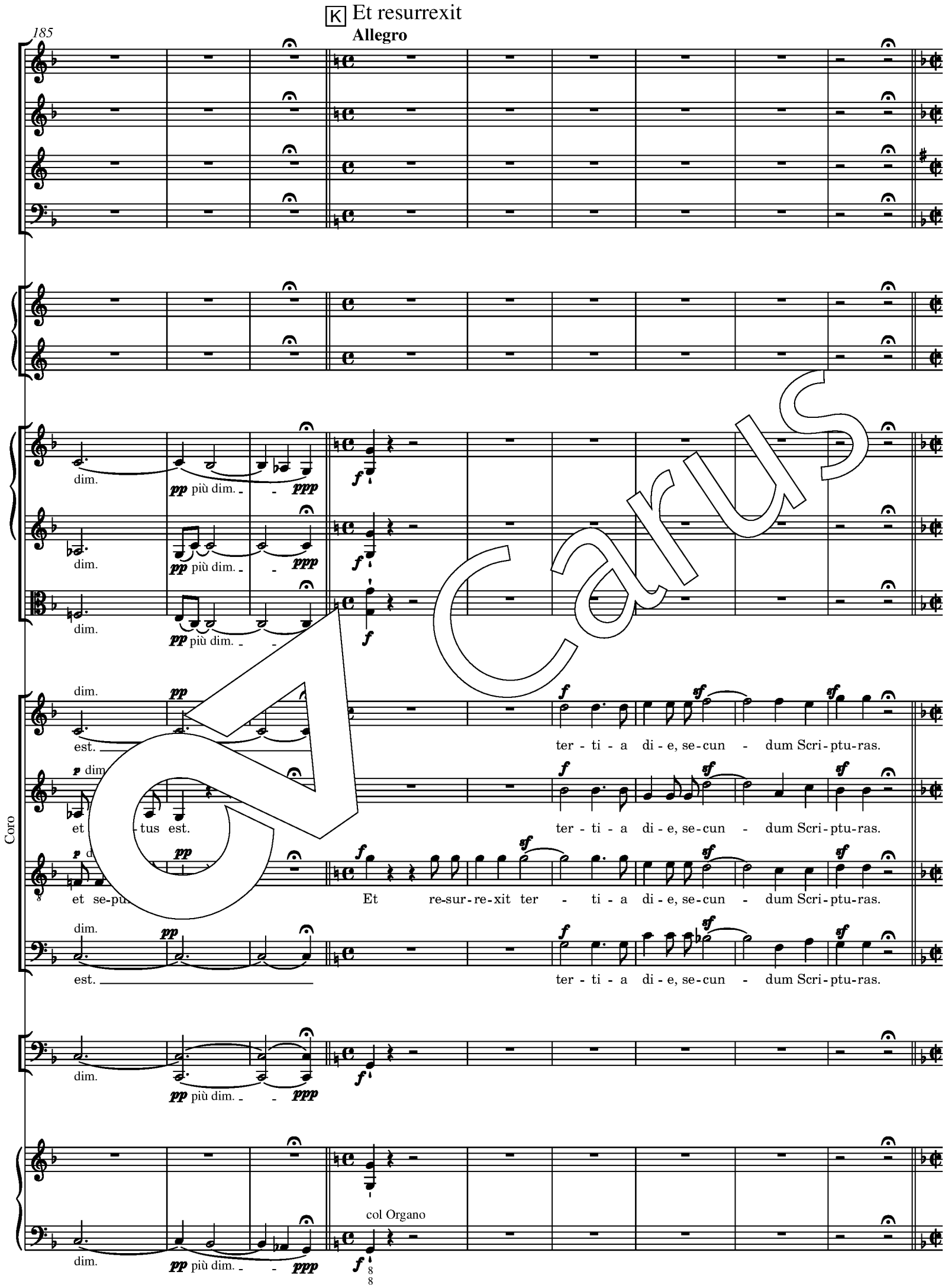
pul - tus est, et se-pul - tus est, et se-pul-tus

pul-tus est, et, et se - pul - tus est,

pul-tus est, et, et se-pul - tus est,

pul - tus est, et, et se - pul - tus est, et se-pul-tus

Carus


K Et resurrexit
Allegro
185
Coro
dim.
pp più dim.
ppp
f
est.
ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.
et
tus est.
et se - pu
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.
col Organo

Carus

194 L **Allegro molto**

a 2

f sempre più forte

f sempre più forte

f sempre più forte

f sempre più forte

Cor I/II in Fa / F

Cor III/IV (in Mi♭ / Es)

f a 2

Tr I/II

Trb I/II

Trb III

Timp

f

f sempre più forte

f sempre più forte

f sempre più forte

f Et a - scen - - - - dit in coe - - -

f Et a - scen - - - dit, a - scen - dit in coe - - -

f Et a - scen - - - - dit in coe - - - - lum, in coe - - -

f Et a - scen - - - - dit in coe - - - - lum, a - scen - - - - dit in

f sempre più forte

tasto solo
Contrafagotto col Basso

f sempre più forte

Carus

M

201

ff

a 2

se - det ad dex - te-ram,

- - - - lum: se - det ad dex - te-ram Pa - tris, ad

- - - - lum: se - det ad dex - - - te-ram Pa-tris, ad

coe - - - - lum: se - det ad dex - te-ram

Carus

208

dex - Pa-tris.

dex - - - - te-ram Pa-tris. Et

dex - - - - te-ram Pa-tris. Et, et i - te-rum,

Pa - tris, ad dex - te-ram Pa-tris.

Carus

215

te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri-a, cum glo - ri-a,

i - te-rum ven - tu - rus, ven - tu-rus est cum glo - ri-a, cum glo - ri-a,

et i - te-rum ven - tu-rus est cum glo - ri-a, cum glo - ri-a,

Et i - te - rum ven - tu-rus est cum glo-ri - a, cum glo-ri - a,

axis

222

N

a 2

ju - di - ca - re, ju - di - ca - re,

ju - di - ca - re, ju - di - ca - re,

ju - di - ca - re, ju - di - ca - re,

Cb, Cfg

Org

* Siehe Einzelanmerkungen. / *See the "Einzelanmerkungen."*

231

muta in Re / D

cresc.

- - re vi - vos, vi - vos, vi - vos et mor - - - - tu-os:

Carus

240

O

a 2

a 2

a 2

in Re / D

cu - - - - - jus, cu - jus re - gni,

cu - jus re - gni non

cu - jus re - gni,

Org, Cb, Cfg

Carus

247

a 2

cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, cu - jus re - gni non e - rit

cu - jus

e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis, cu - jus re - gni non e - rit, non e - rit

cu - jus re - gni non e - rit, non e - rit fi - nis,

Cb, Cfg

Org

Carus

254

fi - nis, non, cu - jus re - gni non e - rit, non e - rit

re - gni non e - rit fi - nis, cu - jus re - gni non e - rit, non e - rit

fi - nis, cu - jus re - gni, cu - jus re - gni non e - rit

cu - jus re - gni non e - rit, non e - rit fi - nis, non e - rit, non e - rit

* Siehe Einzelanmerkungen. / *See the "Einzelanmerkungen."*

Allegro ma non troppo un poco maestoso

261

a 2

muta in Si♭/ B basso

fi - non, non.

fi - nis, non, non, non. Cre-do, cre-do in Spi -

fi - nis, non, non, non.

fi - nis, non, non, non. Cre - do,

tasto solo

Carus

- mi-p i - vi-fi - can-tem. Qui cum Pa-tre et Fi - li-o si-mul ad-o-ra - tur, et

- ri-tum San-ctum: qui ex Pa-tre Fi-li - o-que pro-ce - - dit. Qui lo -

Cre - - do, cre - do, cre-do, cre - - do, cre - do, cre -

cre - do, cre - - do, cre - do, cre - do,

– Cb, Cfg

+ Cb, Cfg

Carus

275

P

a 2

cresc.

a 2

a 2

con-g- - tus qui lo - cu-tus est per Pro - phe-tas. Cre - do,

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

- - - do, cre - do, cre - - do, cre - do, cre - do, cre-do in u - nam

cre - do, cre - do, cre - do, cre - do, cre - do.

–Cb, Cfg

+Cb, Cfg

–Cb, Cfg

Carus

282

muta in Mi♭/ Es

cre - - - do, cre - do, cre - - - do, cre - do, cre - do

Cre - - do, cre - do, cre - - - do, cre - do, cre - do, cre - do

san-ctam ca-tho-li-cam et a - po - sto-li-cam Ec - cle-si-am. Con-fi - te-or u - num ba - ptis - ma in re-mis-si - o-nem pec -

Con - fi - te-or u - num ba - ptis - ma in re-mis-si - o-nem pec -

sf + Cb, Cfg

Carus

287

Q

a 2

a 2

a 2

in Si♭/ B basso

sempre più *f*

in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum. Et ex-spe-cto, ex-spe-cto re-sur-re-cti-

ca-to-rum, pec-ca-to-rum. Et ex-spe-cto, ex-spe-cto re-sur-re-cti-

Carus

294

in Mi♭/ Es

a 2

o - u - o-rum. Et, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu-li.

o - - - nem mor-tu - o-rum. Et, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu-li.

o - - - nem mor-tu - o-rum. Et, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu-li.

o - - - nem mor-tu - o-rum. Et, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu-li.

Carus

300

ff

A - - - - - men.

A - - - - - - - - - men.

A - - - - - - - - - men.

A - - - - - - - - - men.

Carus

Allegretto ma non troppo

306

p dolce

cresc.

p cresc.

p dolce

a 2

muta in Si♭/ B basso

muta in Mi♭/ Es

fp

Trb I

Trb II

Trb III

Et vi - tam ven - tu - ri sae - - - cu-li,

A - - - men, a -

senza Organo

Carus

313

a 2

in Si♭/ B basso

Va

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

tam ven - tu - ri sae - - - - cu - li, a - - - men, a - - -

- - - - - - - men, et vi - tam ven -

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

Carus

319

cresc.

cresc.

cresc.

in Mi♭/ Es

cresc.

cresc.

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

cresc.

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

cresc.

tu - ri sae - - - cu - li, a - - men, a - - - men, a - - - - -

cresc.

men, et vi - tam ven - tu - ri sae - - - cu - li,

cresc.

cresc.

Carus

325

R

cresc. sforzando

cresc. sforzando

cresc. sforzando

sempre più cresc.

sforzando

cresc.

men, men, et vi - tam ven - tu - ri sae -

cresc. sforzando

men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu-li,

men, a - men, a -

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

Cb, Cfg

Org

Carus

331

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

a - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - - - cu-li,

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

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

Carus

337

men, a - - - - -

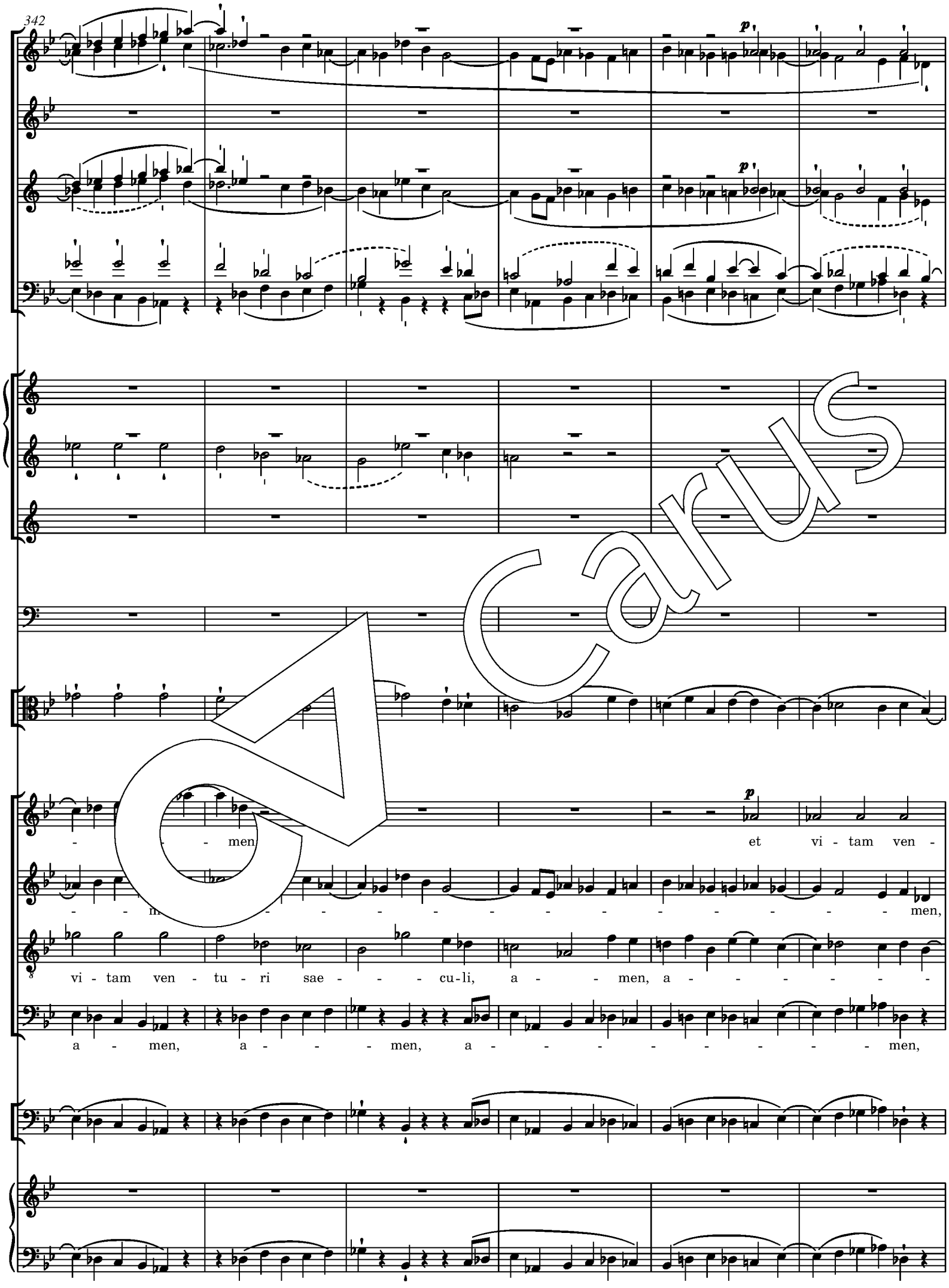
a - - men, a - - - - men, a - - - -

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

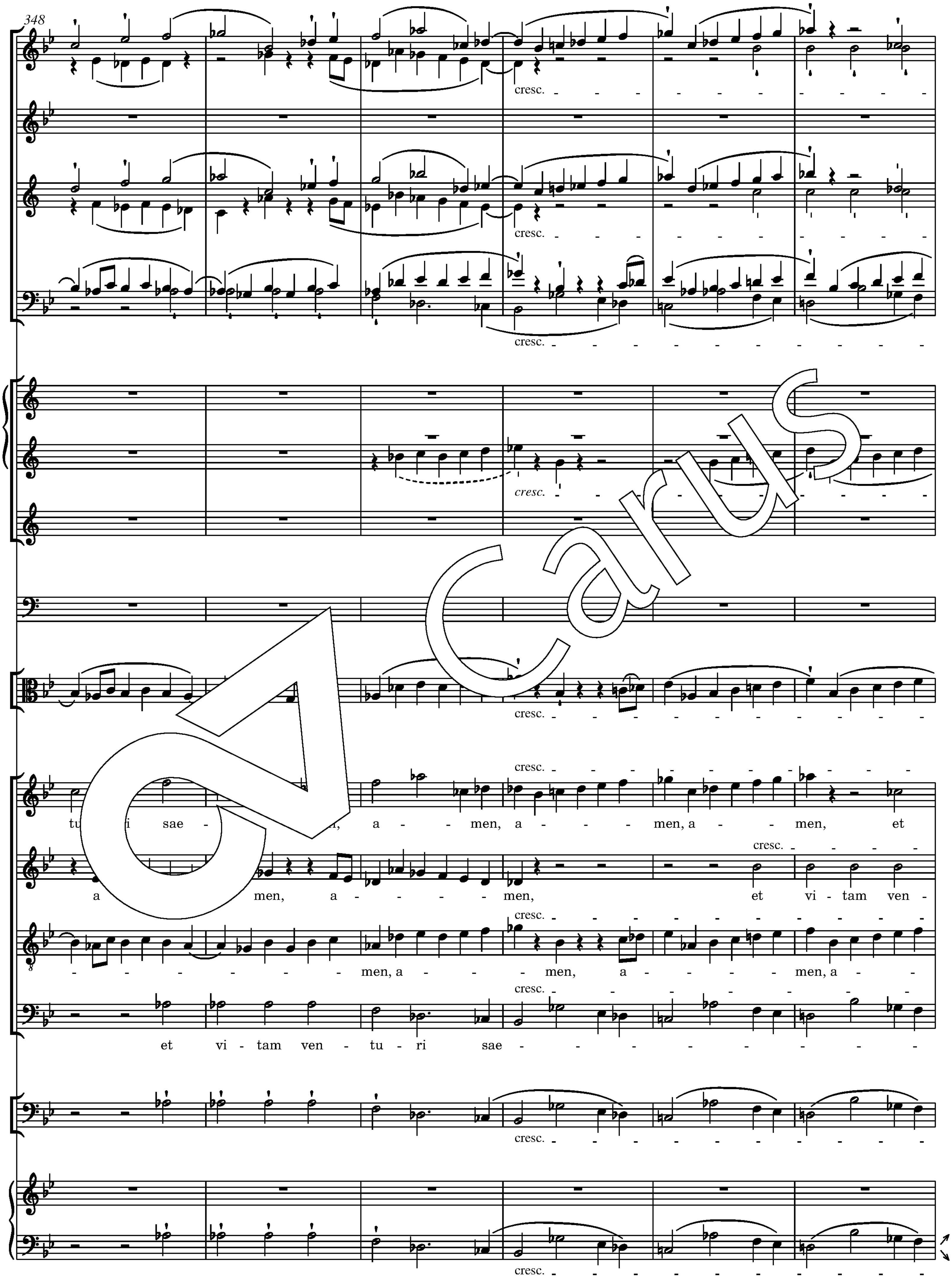
- men, et vi - tam ven - tu - ri sae - - - cu - li, a - - - men,

Org,
Cb, Cfg senza Organo

Carus


342
p
p
p
- - men
et vi - tam ven -
- - m - - - - - - - - - - - - - - - - men,
vi - tam ven - tu - ri sae - - - cu - li, a - - men, a - - - - - - -
a - men, a - - - men, a - - - - - - - - - men,

Carus


348
cresc.
cresc.
tu ri sae - men, a - - men, a - - - - men, a - - men, et
a men, a - - - - men, et vi - tam ven -
- - - - - - - - men, a - - - men, a - - - - - men, a - -
et vi - tam ven - tu - ri sae - - - - - - - - - - -
Carus

354

S

cresc.

vi - tam, vi - tam, vi - tam, et vi - tam ven - tu - ri sae -

tu - ven - tu - ri, ven - tu - ri, ven-tu - ri sae - cu - li, a - - - -

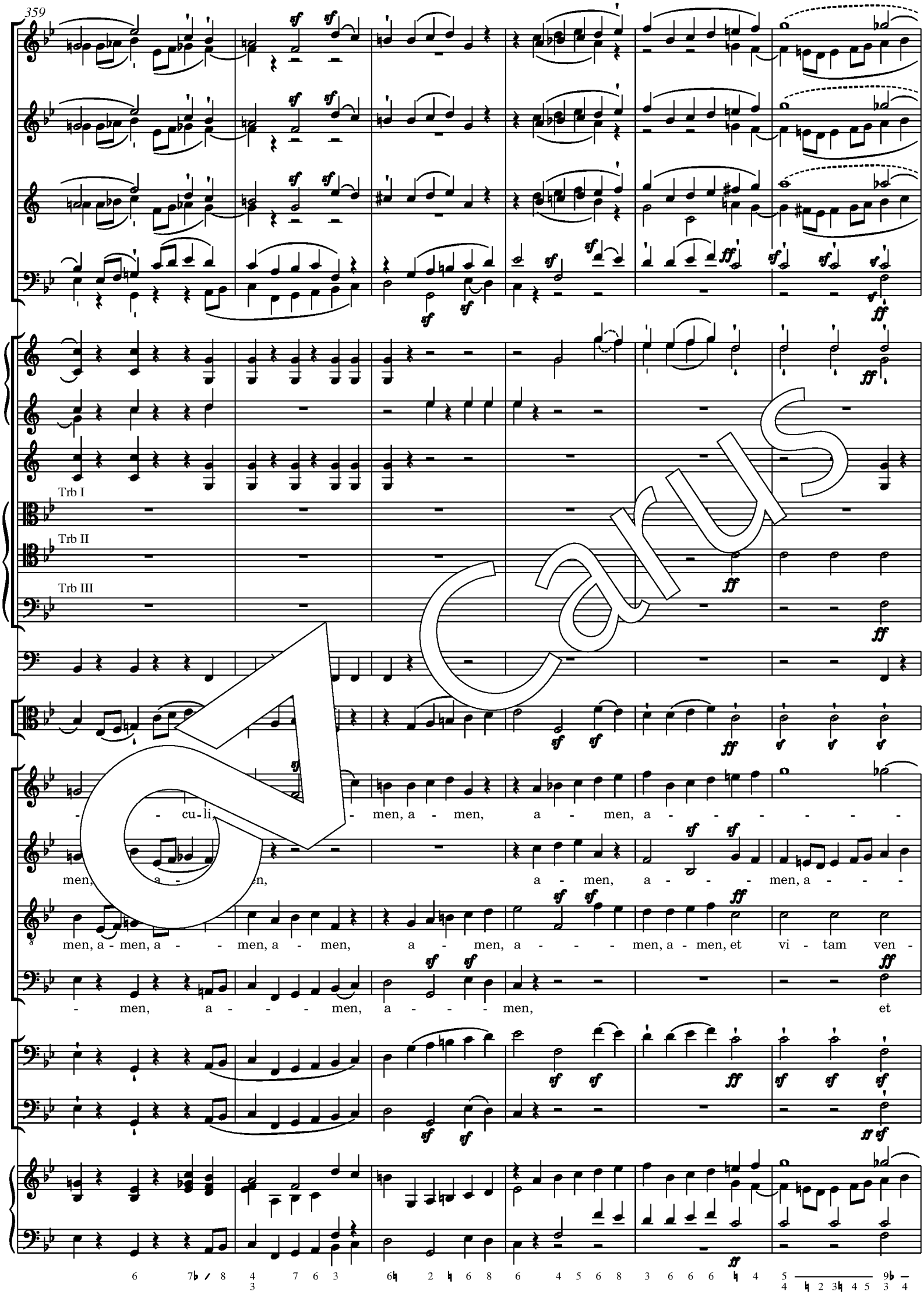
men, a - men, a - men, a - - - - - men, a - - -

cu - li, a-men, a - - -

Cb, Cfg

Org

Carus


359
Trb I
Trb II
Trb III
- cu-li, - men, a - men, a - men, a - - - - - - -
men, a - en, a - men, a - - - men, a - - -
men, a - men, a - - men, a - men, a - men, a - - - men, a - men, et vi - tam ven -
- men, a - - - men, a - - - men, et

Carus

365

Vl I

Vl II

- - - t vi ven - tu - ri sae - cu-li, a - - - - - - men,

- - - - men, a - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu-li, a-men, a - - - - men,

tu - ri sae - - - - - cu - li, _ a - - - - - - - men, a - - - men,

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

Carus

372

Allegro con moto *

Contrafagotto tacet

* Zur Tempobezeichnung siehe Einzelanmerkungen. / *Concerning tempo indication see the "Einzelanmerkungen."*

non legato

non legato

a 2

cresc.

a 2

non legato

a 2

non legato

a 2

non legato

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

et ___ vi - tam ven - tu - ri

et ___ vi - tam ven - tu - ri sae - - cu-li, a - men, a - men,

a - - - -

non legato

non legato

Contrafagotto col Basso

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

Carus

382

non legato

non legato

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

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

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

- - - - - - - - men, et vi - tam ven - tu - ri

Carus

386

T

a a - men, a - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu-li, a - men,

- - - - - - - - - - - men, et

men, a - men, a - men, et vi - tam ven - tu - ri

sae - - cu-li, a - men, a - - men, a - men, a - - - - men, a - - -

Carus

390

a 2

a - - - - - men, a - men, et vi - tam ven-tu - ri,

vi - - - - ri sae - cu - li, a - men, a - men, a - men, a - men, et vi - tam ven-

sae - - cu-li, a - men, a - - - - - - - - - -

- - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - - cu-li, a - men, a - - men, a -

Carus

394

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

tu - ri sae - li, a - men, a - men, a - - - - - -

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

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

398

a 2

a 2

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

men, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae -

men, a - men, a - men, a - men, et vi - tam, et vi - tam, et

men, a - men, et vi - tam,

point d'orgue

Carus

402

vi - et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri, ven -

vi - tam ven - tu - ri sae - - - - - - - - - - - - -

Carus

406

ben marcato

ben marcato

ben marcato

tu ri s - - - - cu - li, a - men, a - - - - - -

- - - - - cu - li, a - men, a - - - - - -

- - - - - - - - cu - li, a - men, a - - - - - -

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

Carus

410

a 2

U

a 2

a 2

tr

tr

- a - a - men, a - men, et vi - tam ven - tu - ri,

- men, a - men, a - men, a - men, et vi - tam, et

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

- men, a - men, a - men, a - men, et vi - tam,

point d'orgue

Carus

415

a 2

ri - cu-li, a-men, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri, ven -

vi - tam ven - tu - ri sae-cu-li, a-men, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri, ven -

- - - men, et vi - tam, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri, ven -

et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri, ven -

Carus

420

II I I II a 2 a 2

tu - ri - - - - cu - li, a - men, a - - - - -

tu - ri sae - - - - cu - li, a - men, a - - - - -

tu - ri sae - - - - cu - li, a - men, a - - - - -

tu - ri sae - - - - cu - li, a - men, a - - - - -

3 5 3

Carus

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

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

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

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

428

sf

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

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

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

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

6/4 7♭ 6/4 7♭ 6 2 6/4

Carus

Grave

433

ben marcato

a 2

ben marcato

a 2

ben marcato

ben marcato

ben marcato

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

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

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

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

ben marcato

ben marcato

ben marcato

Carus

V

Soli

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

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

A - - - - - - men,

A - - - - - - men,

Coro

a - - men,

a - - - men,

a - - - - men,

a - - - - - - men,

Org, Cb, Cfg

senza Organo

Contrafagotto tacet

Carus

cresc.

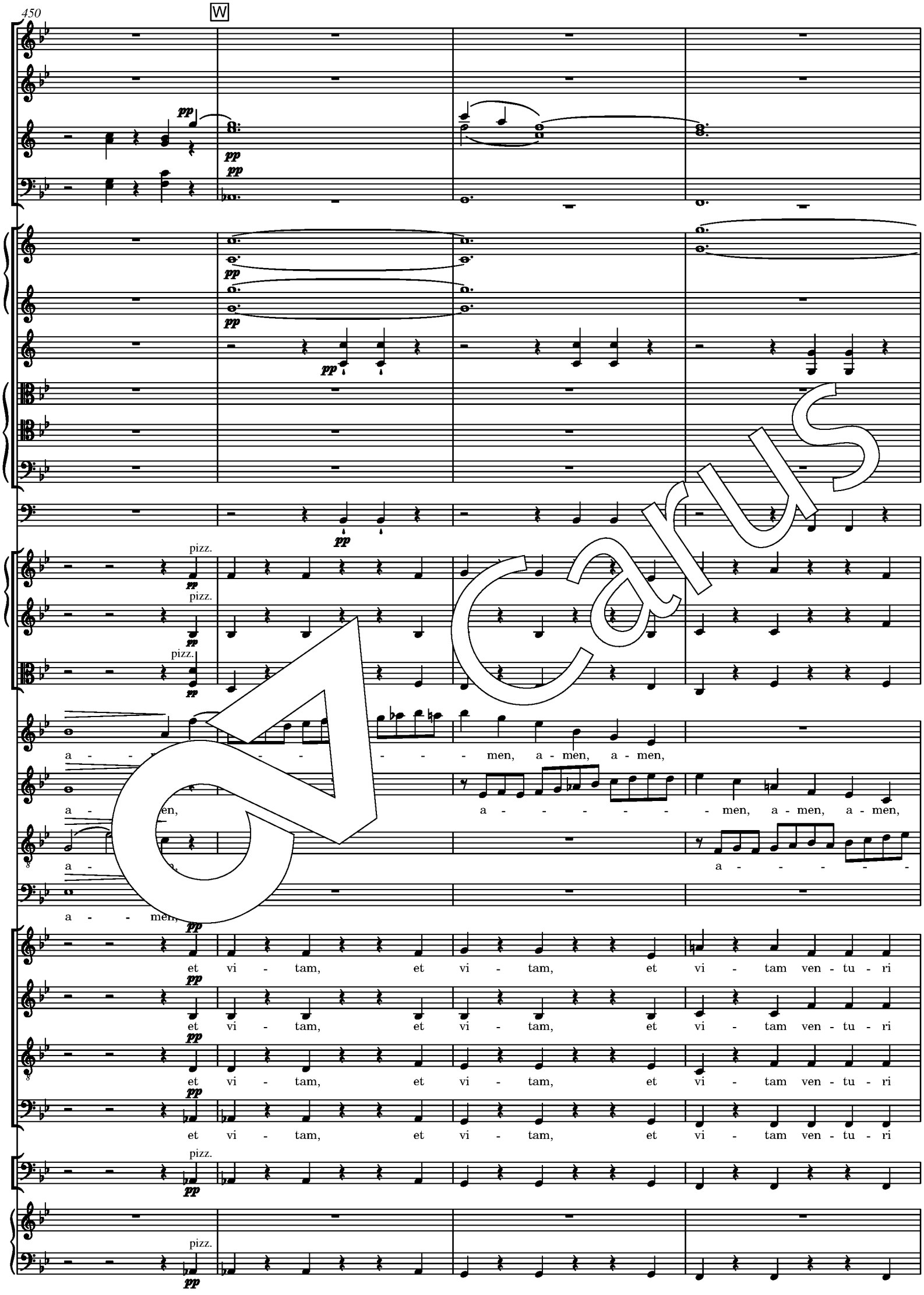
men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

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

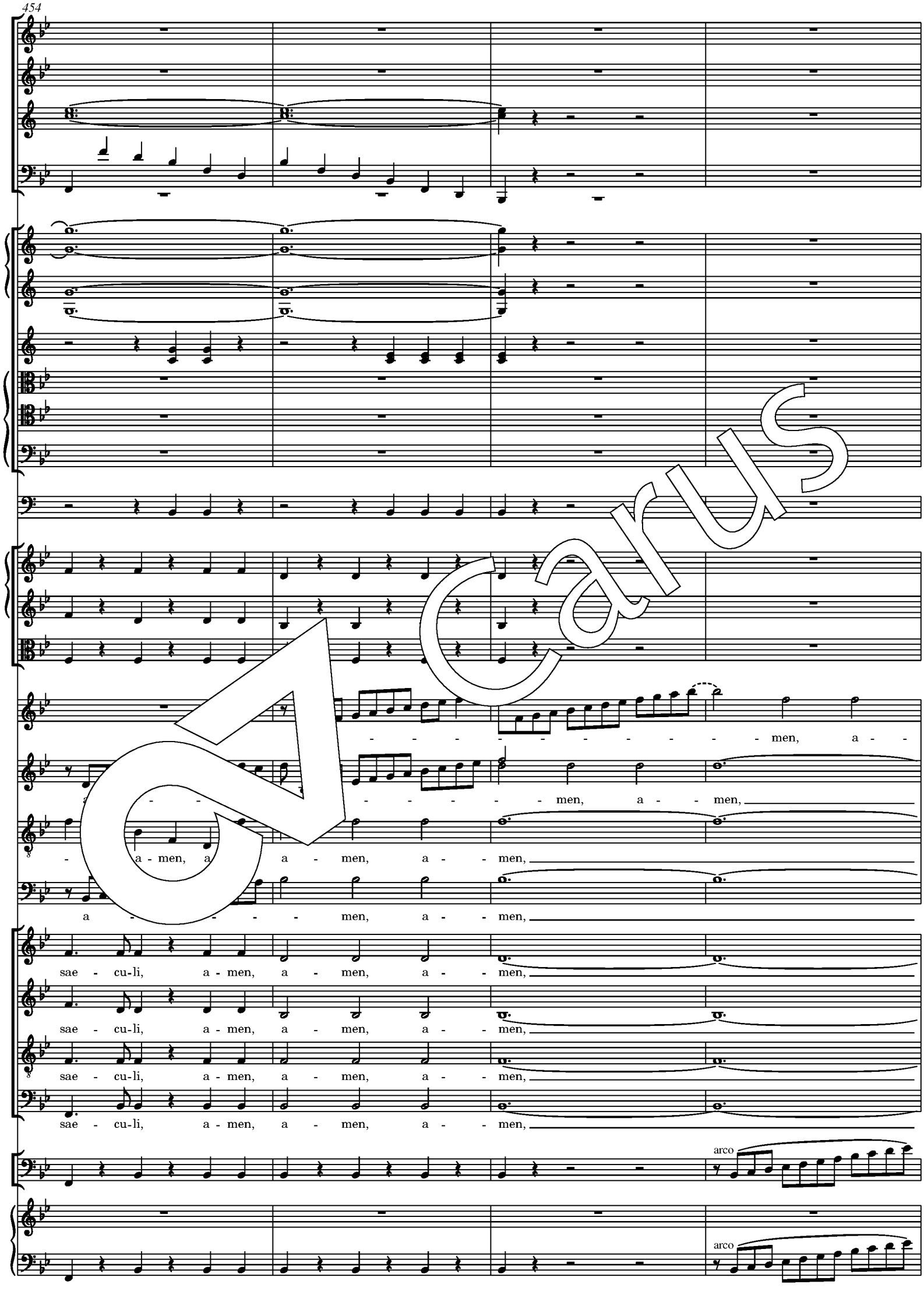
a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

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

Carus


450
W
pp
pizz.
a - - - - - - men, a - men, a - men,
a - - - - - - men, a - men, a - men,
a - - - - - -
a - - men,
et vi - tam, et vi - tam, et vi - tam ven - tu - ri
et vi - tam, et vi - tam, et vi - tam ven - tu - ri
et vi - tam, et vi - tam, et vi - tam ven - tu - ri
et vi - tam, et vi - tam, et vi - tam ven - tu - ri

A Carus


men, a -
men, a - men,
a - men, a a - men, a - men,
a - men, a - men,
sae - cu-li, a - men, a - men, a - men,
sae - cu-li, a - men, a - men, a - men,
sae - cu-li, a - men, a - men, a - men,
sae - cu-li, a - men, a - men, a - men,
arco
arco

Carus

458

X

arco

arco

arco

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

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

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

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

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

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

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

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

col Organo

5

Contrafagotto col Basso

* Siehe Einzelanmerkungen. / *See the „Einzelanmerkungen.“*

Carus

464

cresc.

cresc.

cresc.

men,

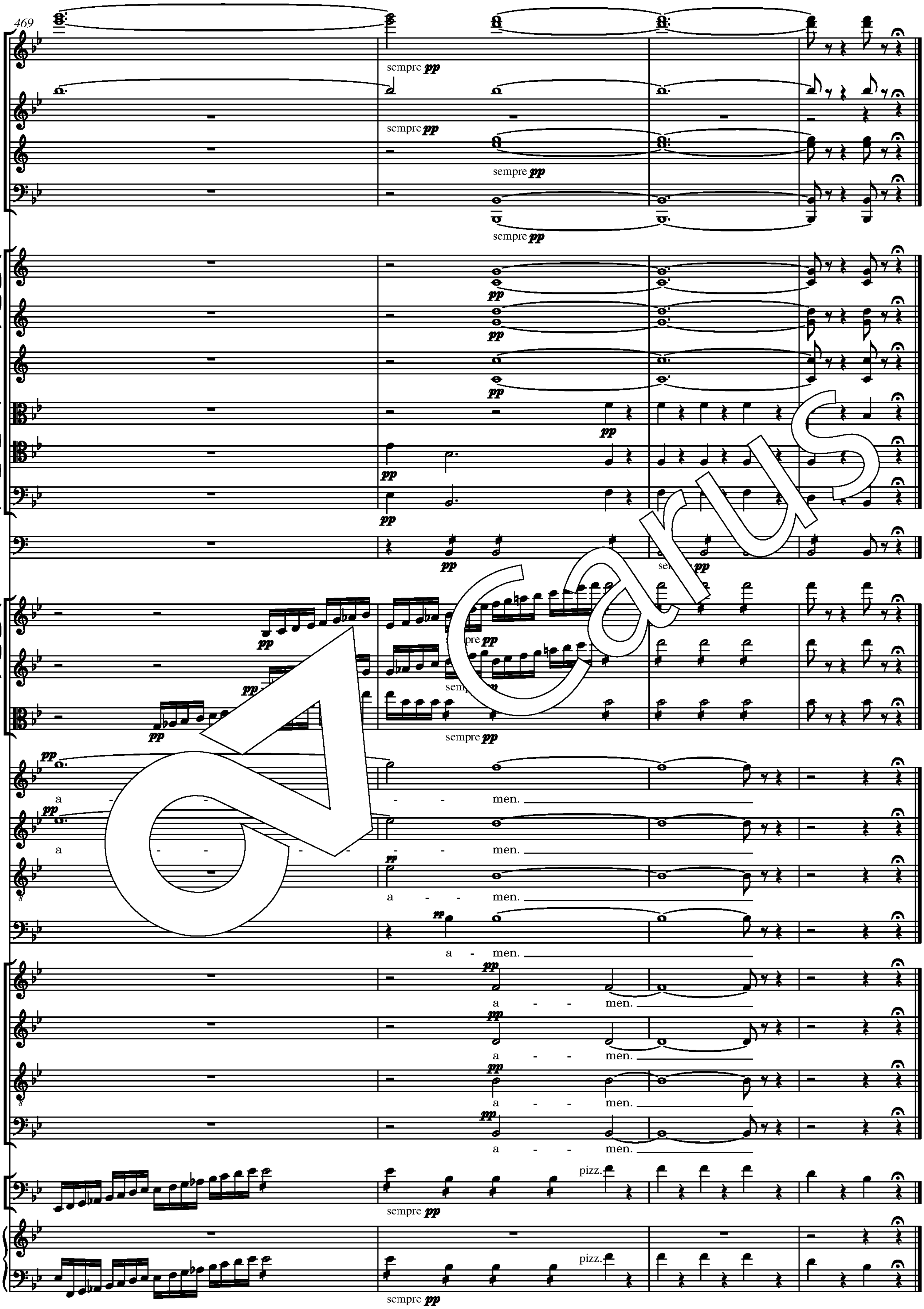
men,

men,

men,

senza Organo

Contrafagotto tacet


469
sempre pp
a - - - men.
pizz.

Sanctus

Adagio

Mit Andacht

Flauto I / II

Oboe I / II

Clarinetto I / II
in La / A

Fagotto I / II

a 2

Corno I tacet

Corno II
in Mi / E

Corno III / IV
in Re / D

Tromba I / II
in Re / D

Trombone I / II

Trombone III

Timpani
in Re-La / d-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Soli

Violoncello

Organo

senza Organo

Contrabbasso
(e Contrafagotto)

Contrafagotto tacet

Carus

cresc.

p

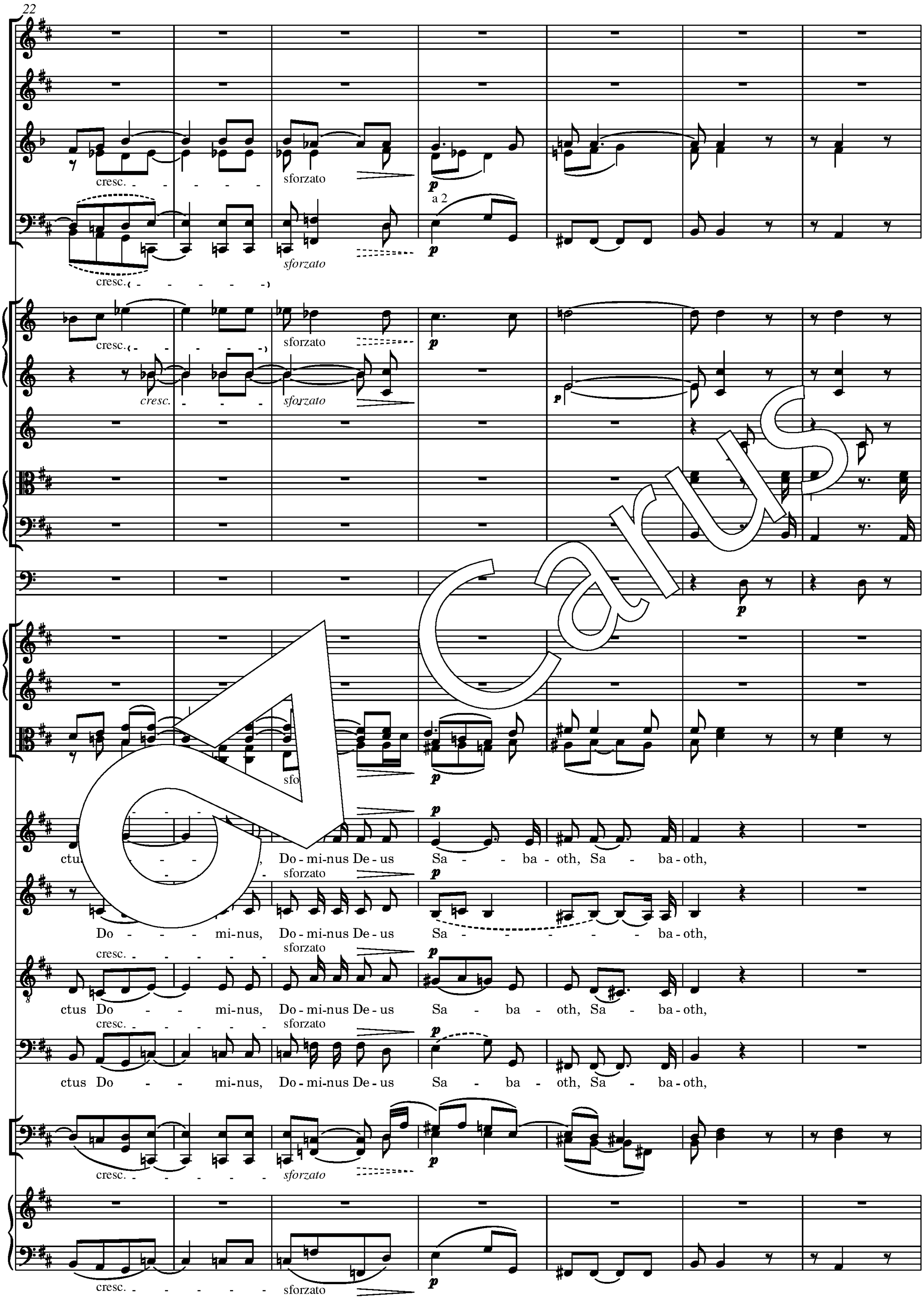
ctus Do - mi-nus, Do-mi-nus De-us Sa - ba-oth, San -

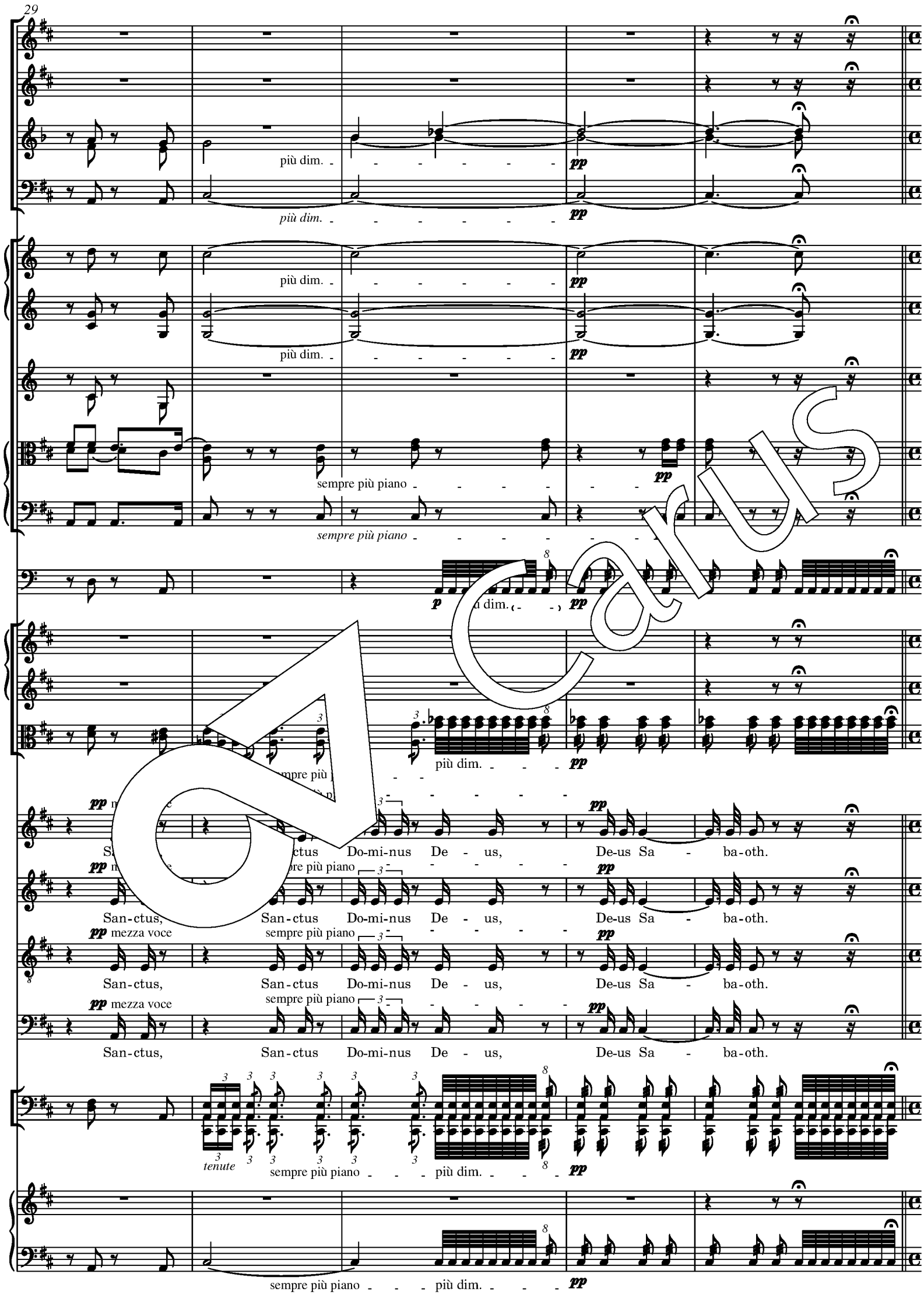
San - ctus, San - ctus Do - mi-nus, Do-mi-nus De-us Sa - ba-oth, San - ctus

San - ctus, San-ctus Do - mi-nus, Do-mi-nus De-us Sa - ba-oth, San -

San - ctus Do - mi-nus, Do-mi-nus De-us Sa - ba-oth, San -

Carus


22
cresc.
sforzato
a 2
p
ctus Do - mi-nus, Do-mi-nus De-us Sa - ba-oth, Sa - ba-oth,
Do - mi-nus, Do-mi-nus De-us Sa - ba-oth,
ctus Do - mi-nus, Do-mi-nus De-us Sa - ba - oth, Sa - ba-oth,
ctus Do - mi-nus, Do-mi-nus De-us Sa - ba - oth, Sa - ba-oth,
Carus


29
più dim.
pp
più dim.
pp
più dim.
pp
più dim.
pp
sempre più piano
pp
sempre più piano
p
più dim.
pp
più dim.
pp
pp
pp
San-ctus, San-ctus Do-mi-nus De - us, De-us Sa - ba-oth.
pp
San-ctus, San-ctus Do-mi-nus De - us, De-us Sa - ba-oth.
pp mezza voce
sempre più piano
pp
San-ctus, San-ctus Do-mi-nus De - us, De-us Sa - ba-oth.
pp mezza voce
sempre più piano
pp
San-ctus, San-ctus Do-mi-nus De - us, De-us Sa - ba-oth.
tenute
sempre più piano
più dim.
pp
sempre più piano
più dim.
pp

Carus

A Pleni sunt coeli

Allegro pesante

34

a 2

a 2

a 2

Ple - - - - li et ter - ra glo - - - - - ri - a tu - a. O - san - - -

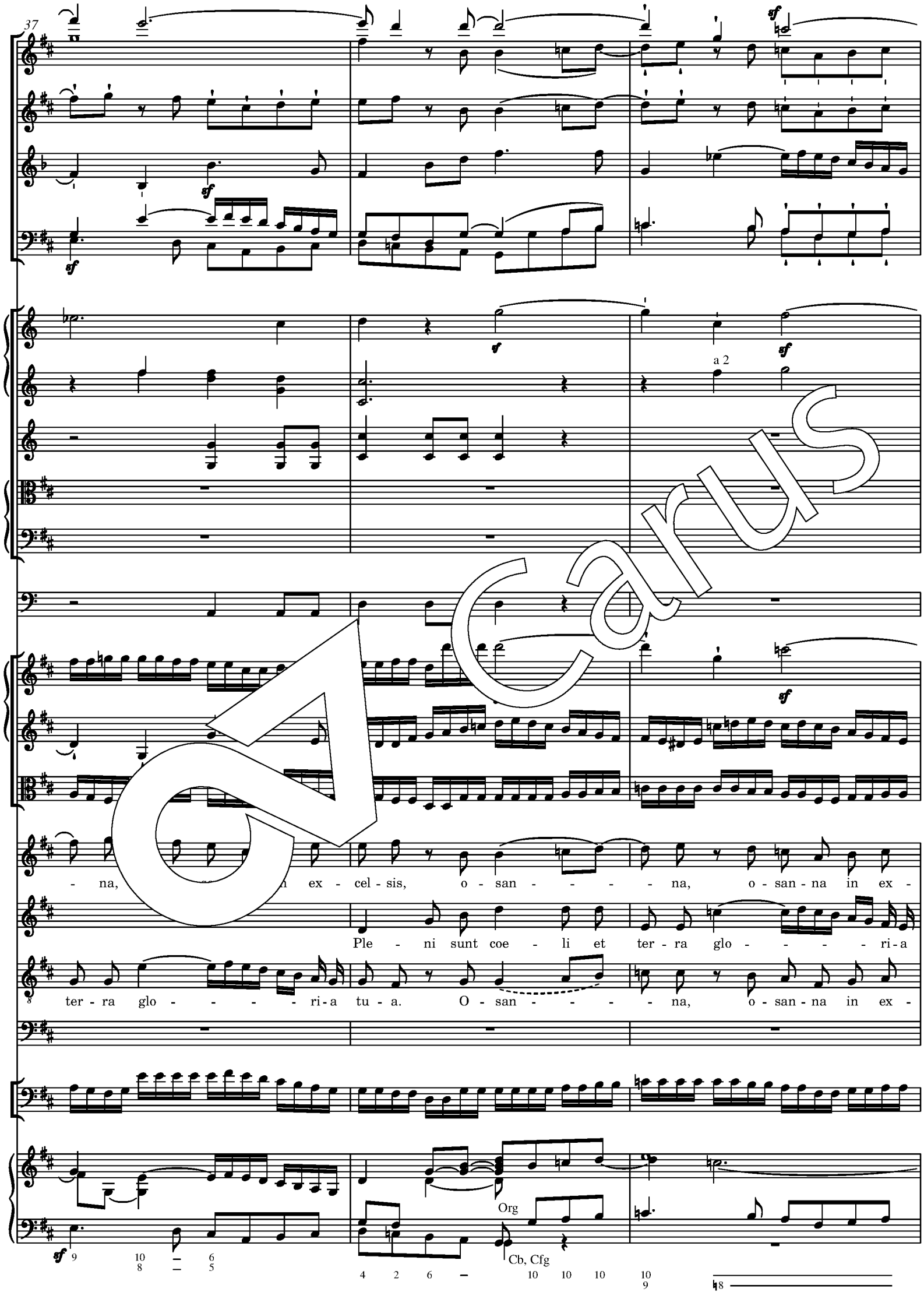
Ple - ni sunt coe - li et

col Organo

Contrafagotto col Basso

* Zur solistischen Ausführung T. 34–78 siehe Einzelanmerkungen. / *Concerning solo performance, mm. 34–78, see the "Einzelanmerkungen."* ** Siehe Einzelanmerkungen.

Carus


37
a 2
- na, n ex - cel - sis, o - san - - - - na, o - san - na in ex -
Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - - - - ri - a
ter - ra glo - - - - ri - a tu - a. O - san - - - - na, o - san - na in ex -
Org
Cb, Cfg

Carus

40

sf

cel - o - - - in ex - cel - - - - sis. Ple - ni sunt coe - li et

tu - a. O - san - - - - na, o - san - na in ex - cel - sis. Ple - ni sunt coe - li et

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

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

Cb, Cfg e Org

* Siehe Einzelanmerkungen. / *See the "Einzelanmerkungen."*

43

B

sf

a 2

ter - ra tu - a, ple - ni sunt coe - li et

ter - ra glo - - - ri - a tu - a. O - san - - -

tu - a, glo - - - ri - a tu - a, ple - - ni, ple - ni sunt coe - li et

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

sf

tasto solo

sf

Carus

46

a 2

ter - ri - a tu - a, glo - - - - - ri - a tu - a, glo - - - - - ri - a

- na, o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis. Ple - ni sunt coe - li et

ter - ra glo - - - - - ri - a tu - a, glo - - - - - ri - a tu - a, glo - - - - - ri - a

- na, o - san - na in ex - cel - sis. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - - - - - ri - a

3 3 3

Carus

49

tu - a, gl a tu - a, glo - - - ri - a tu - a.

ter - ra glo - - - ri - a tu - a, glo - - - ri - a tu - a.

tu - a, glo - - - ri - a tu - a, glo - - - ri - a tu - a.

tu - a, glo - - - ri - a tu - a, glo - - - ri - a tu - a.

Carus

C Osanna

Presto *53*

a 2

a 2

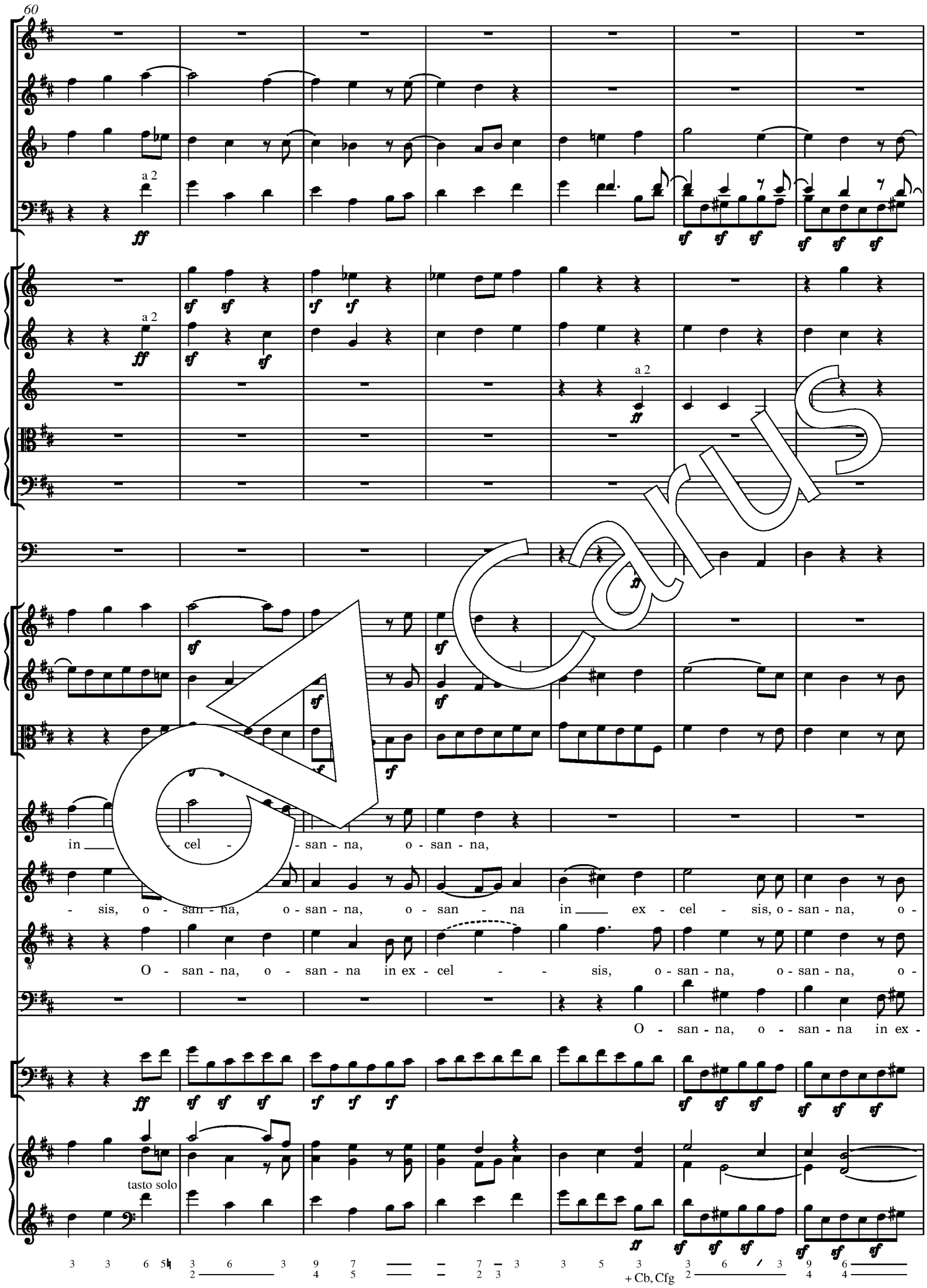
O - san - na in ex - cel - - - sis, o - san - na, o - san - na, o - san - na

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

– Cb, Cfg

5 3 6 5 4 7 — 4 2 3 3

Carus


a 2
a 2
a 2
in cel - san - na, o - san - na,
- sis, o - san - na, o - san - na, o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na, o -
O - san - na, o - san - na in ex - cel - - sis, o - san - na, o - san - na, o -
O - san - na, o - san - na in ex -
tasto solo
+ Cb, Cfg

Carus

67

a 2

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

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

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

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

Carus

74

molto tenuto

D

Präludium

Sostenuto ma non troppo

muta in Do / C

a 2

muta in Sol / G

muta in Do / C

Va I

Va II

- sis, - - - - - - - - sis.

- sis, in ex - cel - - - - - - - - sis.

cel - sis, in ex - cel - - - - - - - - sis.

san - na in ex - cel - - - - - - - - sis.

Vc I

Vc II

senza Organo

Contrafagotto tacet

*, ** Siehe Einzelanmerkungen. / *See the "Einzelanmerkungen."*

81

Fl I/II

Ob I/II

Clt I/II in Do / C

Fg I/II

Va I

Va II

Vc I

Vc II

Cb

Carus

88

95

103

rinf.

rinf.

rinf.

VI solo

rinf.

rinf.

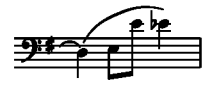
rinf.

rinf.

Organo Ped. Subbass

rinf.

* Im Autograph von Beethoven als alternative Lesart / *In Beethoven's autograph as an alternative reading:*



Andante molto cantabile e non troppo mosso

111

E

cresc.

dim.

p

Cor I/II in Sol / G

Tr I/II in Do / C

Vl solo

cresc.

dim.

p

Basso (Coro)

Vc

Be - ne -

115

cresc.

p cresc.

cresc.

tr

cresc.

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

Carus

119 Clt I/II

cantabile

Fg I/II

Trb I/II

Trb III

Timp

Vl solo

dolce e cantabile

Vl I pizz.

Vl II pizz.

Va

Soli

pizz.

senza Organo pizz.

Carus

124

**

p

espressivo

*

*, ** Siehe Einzelanmerkungen. / *See the "Einzelanmerkungen."*

129

F

cresc.

a 2

arco

pizz.

Be - ne -

Carus

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

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

Carus

140

cantabile

cresc.

cresc.

a 2

cresc.

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

ni,

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

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

ni,

qui ve - -

Carus

cresc.

arco

pizz.

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

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

Do-mi-ni, qui ve - nit, qui, qui ve - nit, qui ve - nit,

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

Carus

151

cresc.

cresc.

rf

a 2

ff

ff

cresc.

pizz.

rf

arco

p cresc.

pizz.

arco

p cresc.

pizz.

arco

p cresc.

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

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

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

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

pizz.

arco

p cresc.

pizz.

arco

p cresc.

Carus

156 G

dim.

dim.

pizz.

pizz.

Soli

ni,

ni,

ni,

ni,

Coro

in no-mi-ne Do - mi-ni,

in no-mi-ne Do - - mi-ni,

in no-mi-ne Do - mi-ni,

in no-mi-ne Do - - mi-ni,

in no-mi-ne Do-mi-ni,

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

in no-mi-ne Do-mi-ni,

in no-mi-ne Do - - mi-ni,

pizz.

Carus

161

cresc.

pizz.

Coro

nit, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - - - - -

qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - - - - - - - - -

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

in no-mi-ne Do - -

Carus

cresc.

cresc.

cresc.

arco

arco

arco

arco

arco

nit ne Do-mi-ni, be-ne-di - ctus, be-ne-di - ctus, be-ne-di - ctus qui, qui,

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

Do - - - - mi - ni, be-ne-di - ctus, be-ne-di - ctus, be-ne-di - ctus qui, qui,

- - - - mi - ni, be-ne-di - ctus, be-ne-di - ctus, be-ne-di - ctus qui, qui,

* Siehe Einzelanmerkungen. / *See the "Einzelanmerkungen."*

171

H

qui ve - - - - - mi - ne Do - - - - - mi - ni,

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

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

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

Carus

sempre *p*

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Soli

be - - - -

be - - - - - - - - - - - - *ne* - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in

di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, qui, qui

qui, qui ve - - - - - nit, qui ve - nit, be - ne - di - ctus, be - ne -

Carus

181

colla voce

a tempo

colla voce

cresc.

arco

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

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

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

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

Carus

I a tempo

186

p cresc.

p dolce cresc.

mf

p cresc.

mf

mf

mf

mf

pizz. arco pizz.

mf sf p cresc.

pizz. arco pizz.

mf p cresc.

arco

mf

qui ve - nit, qui ve - nit, qui

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

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

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

pizz. arco pizz.

cresc. mf p cresc.

pizz. arco pizz.

cresc. mf p cresc.

Carus

190

mf

p cresc.

cresc.

arco

pizz.

8va

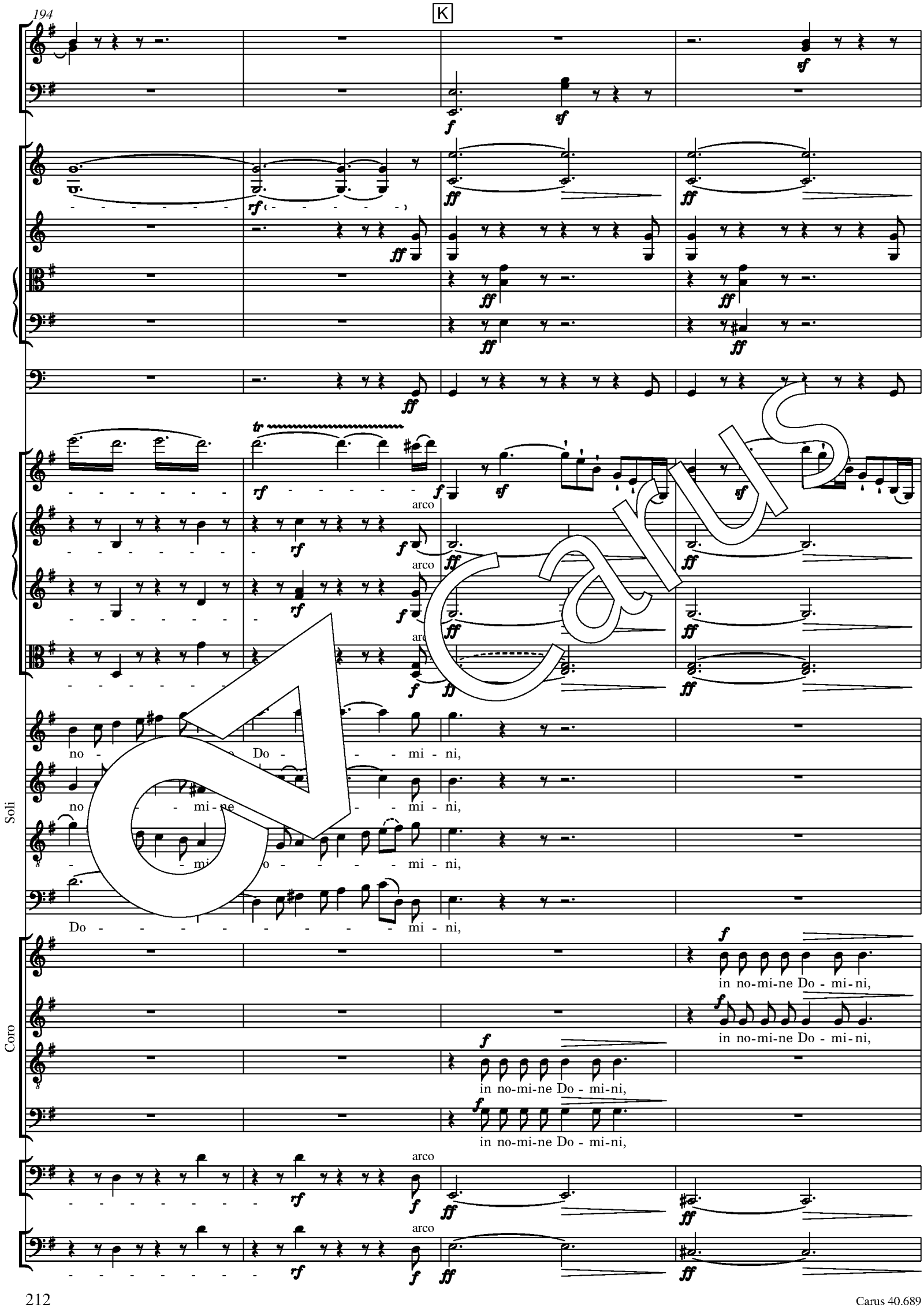
ve - nit, qui ve - nit, qui ve - - - - - - - nit in

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

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

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

Carus


K
arco
Soli
no - - - - Do - - - mi - ni,
no - - mi - ne - - - mi - ni,
- - mi - o - - - - mi - ni,
Do - - - - - - - - - mi - ni,
Coro
in no-mi-ne Do - mi-ni,
in no-mi-ne Do - mi-ni,
in no-mi-ne Do - mi-ni,
in no-mi-ne Do - mi-ni,

A Carus

198

dim.

dim.

dolce

pizz.

pizz.

pizz.

qui ve - nit,

qui ve - nit, qui

qui ve - - - -

in no-mi-ne Do - - - mi-ni,

in no-mi-ne Do - - - mi-ni,

in no-mi-ne Do - - - mi-ni,

in no-mi-ne Do - mi-ni,

pizz.

Carus

202

p

qui ve - nit, be - ne - di - - - - ctus, be - ne - di - - - - ctus qui ve - nit in

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

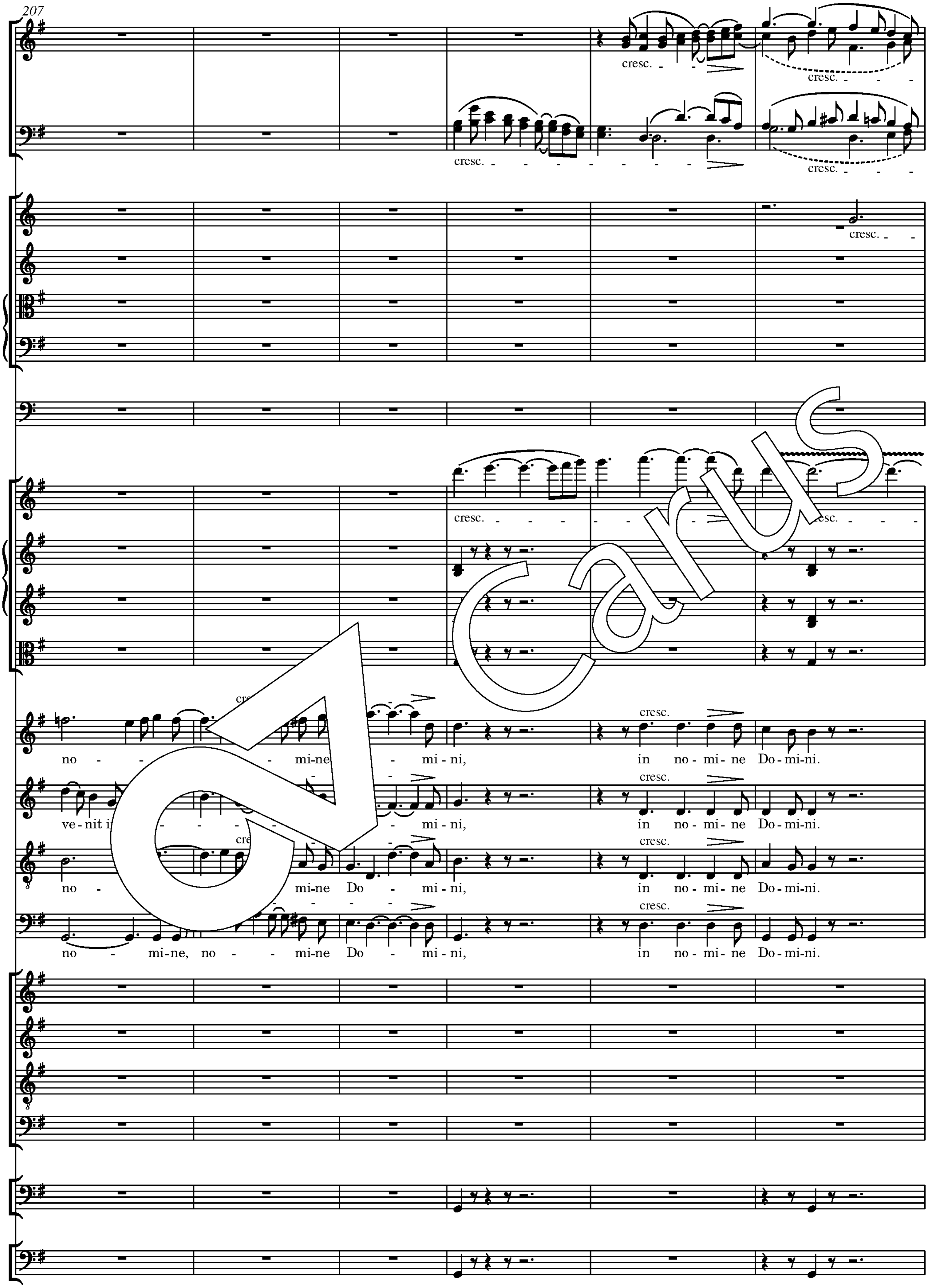
- - - - - - - - nit, qui ve - - nit, qui ve - nit in

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

pizz.

p

Carus


207
cresc.
no - mi-ne - mi-ni, in no-mi-ne Do-mi-ni.
ve-nit i - mi-ni, in no-mi-ne Do-mi-ni.
no - mi-ne Do - mi-ni, in no-mi-ne Do-mi-ni.
no - mi-ne, no - mi-ne Do - mi-ni, in no-mi-ne Do-mi-ni.

L

213 Ob I / II

ben marcato
arco

ben marcato
arco

ben marcato
arco

O - san - na in ex - cel - sis.

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

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

ben marcato
arco

col Organo

ben marcato
arco

Contrafagotto col Basso

Carus

Coro

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

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

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

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

*, ** Siehe Einzelanmerkungen. / *See the „Einzelanmerkungen.“*

223 M

dim.

pizz.

pizz.

pizz.

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

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

O - san - na, o -

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

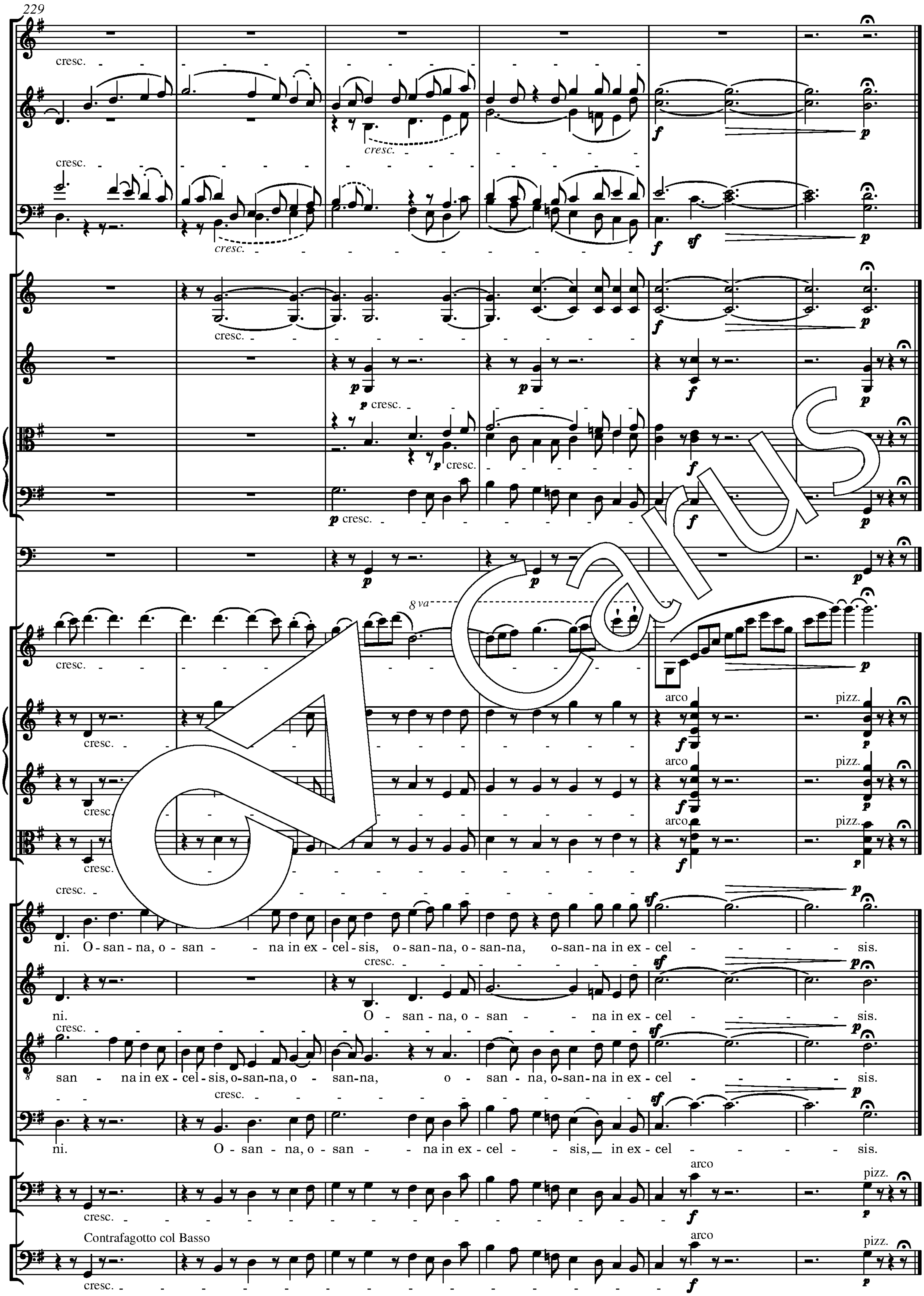
pizz.

senza Organo

pizz.

Contrafagotto tacet

Carus


229
cresc.
arco
pizz.
8va
Contrafagotto col Basso
ni. O-san-na, o-san - na in ex-cel-sis, o-san-na, o-san-na, o-san-na in ex-cel - sis.
ni. O - san-na, o-san - na in ex-cel - sis.
san - na in ex-cel-sis, o-san-na, o - san-na, o - san - na, o-san-na in ex-cel - sis.
ni. O - san - na, o - san - na in ex-cel - sis, in ex-cel - sis.
Carus

Agnus Dei

Adagio

Flauto I / II

Oboe I / II

Clarinetto I / II
in La / A

Fagotto I / II

Corno I / II
in Mi / E

Corno III / IV
in Re / D

Tromba I / II
in Si♭/ B

Trombone I / II

Trombone III

Timpani
in Si♭-Fa / B-F

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

A - - - - - gnus, A - gnus De- i, qui

Coro

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello

Organo
Contrabbasso
(e Contrafagotto)

senza Organo

Contrafagotto tacet

Carus

9

A

Cor I/II

Cor III/IV

tol - - ta, pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - - di: mi - se -

pec - ca - ta mun - di:

Basso I *p*

Basso II

pec - ca - ta mun - - - di:

Carus

17

a 2

cresc.

p

Tenore I

Tenore II

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

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

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

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

Carus

A - - - - - gnus, A - gnus De-i, qui tol - lis pec-

A - - - - - gnus De-i, qui

Carus

36

B

ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di: mi - se - re - re,

tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -

pec - ca - ta mun - di: mi-se -

pec - ca - ta mun - - - di: mi-se -

pec - ca - ta mun - - - di: mi-se -

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

mi-se - re, mi-se - re

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

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

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

cresc.

cresc.

Carus

52

a 2

A - - - - gnus, A - gnus

re _ no

A -

A - - - -

Carus

60

p

cresc.

sempre cresc.

sf

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - - -

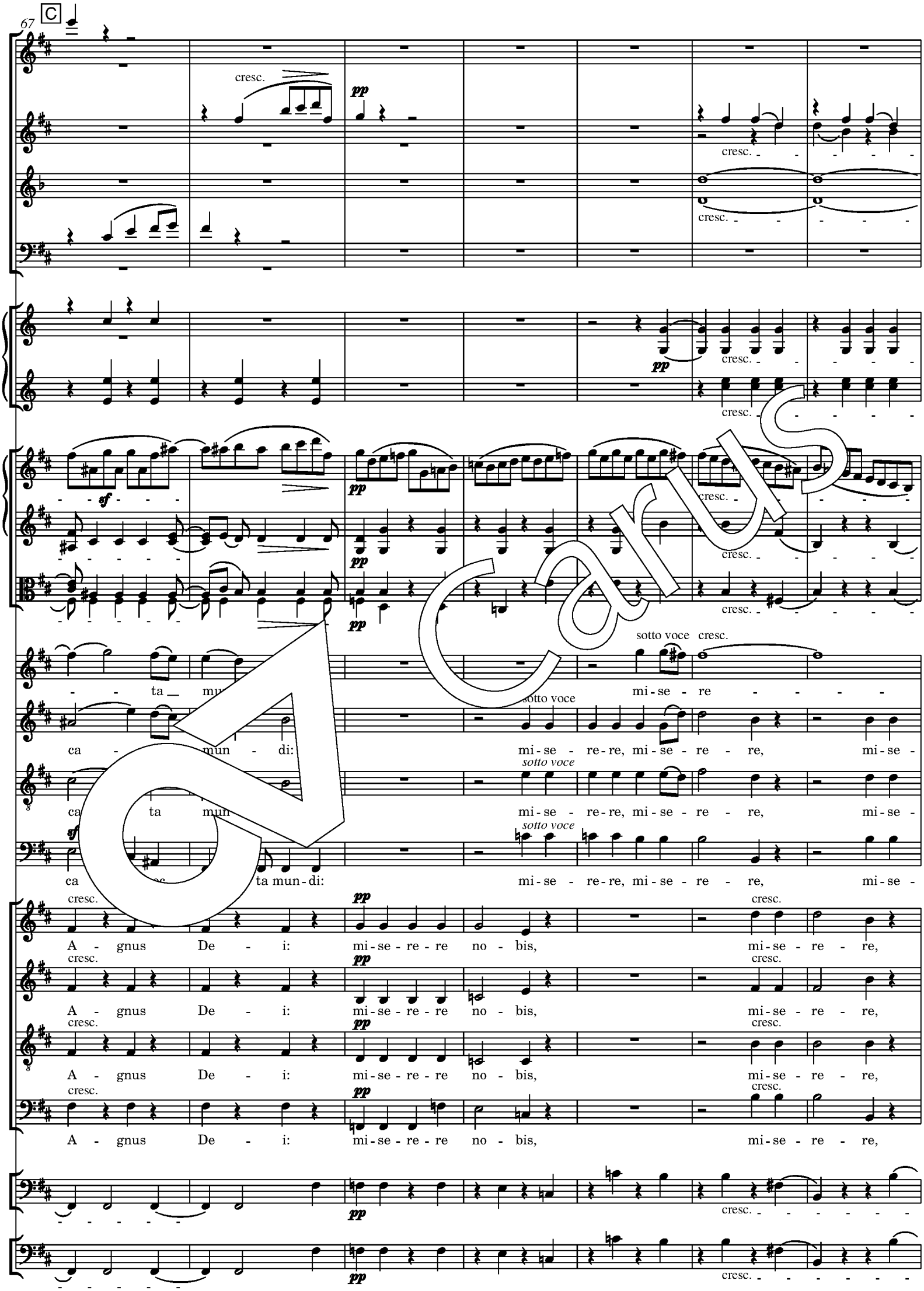
- - - tol pec - ca - ta, qui tol-lis pec - ca - ta, qui, qui tol - lis pec-

- - - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta, pec -

- gnus De - i, - - - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta, qui tol - lis pec-

Organo
tasto solo

Carus


67
C
cresc.
pp
sf
sotto voce
ca - ta mun - di:
mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se -
A - gnus De - i: mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re,

Carus

re - re no - bis.

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

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

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

mi - se - re,

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

mi - se - re - re,

mi - se - re - re no - bis,

mi - se - re - re,

mi - se - re - re no - bis,

mi - se - re - re,

mi - se - re - re no - bis,

mi - se - re - re no - bis,

Carus

81

D

a 2

Coro

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

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

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

mi - se - re - - -

Contrafagotto col Basso

Carus

88

cresc.

cresc.

p

pp

muta in Re / D

in Re / D

dim.

mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i: do -

re - re no - bis. A - gnus De - i:

Carus

E Dona nobis pacem

Bitte um innern und äußern Frieden:

96 **Allegretto vivace**

Cor I/II

Cor III/IV

Tr I/II

Trb I/II

Trb III

Timp

senza Organo

Contrafagotto tacet

cresc.

pizz.

- na

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

do - na pa - - cem,

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

Carus

a 2

a 2

pa - - - - - -

pa - - - - - -

arco

arco

Contrafagotto col Basso

Carus

109

a 2

p cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cem,

p cresc. poco a poco

pa

p cresc. poco a poco

pa

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

Carus

114

F

a 2

cresc.

cresc.

a 2

cresc.

cresc.

pa

cem,

cem, pa

cem, pa

Carus

119

cresc. rinf.

rinf.

a 2

rinf.

rinf.

a 2

rinf.

cresc.

rinf.

rinf.

rinf.

cresc.

cem, do - na no - bis

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

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

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

rinf.

rinf.

Carus

126

G

a 2

a 2

sempre staccato

pa - cem, do - na

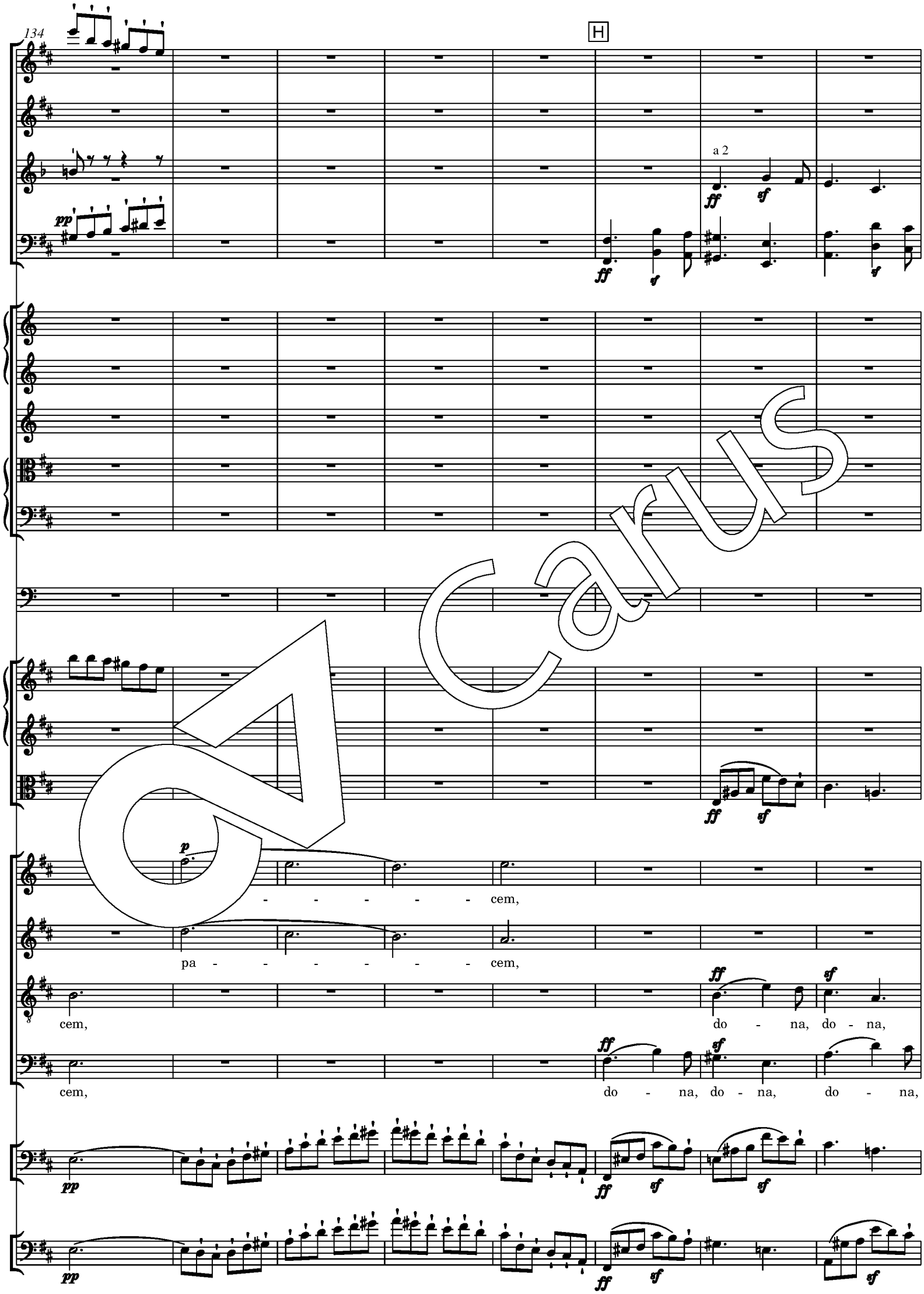
pa - cem, do - - - - na

pa - cem, do - - - - - - na pa - - - - - - -

pa - cem, do - - - - - - - - na pa - - - - - - -

Contrafagotto tacet

Carus



Carus

Soli

Coro

pizz.

pizz.

na pa - - - - - cem,

pa - - - - - - -

pa - - - - - - -

pa - - - - - - -

do - - - na pa - - - - cem,

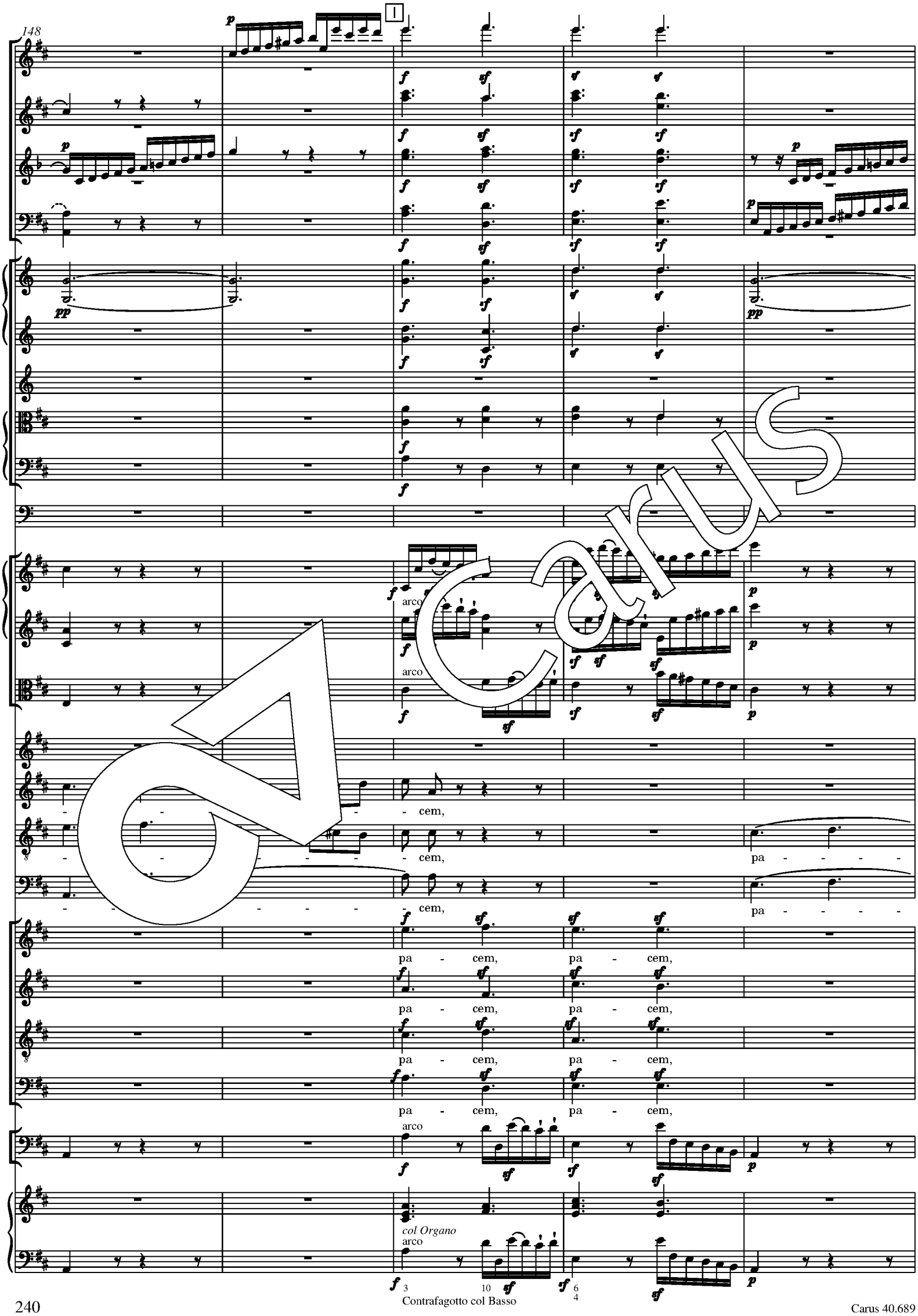
do - - na, do - - - na pa - - - - cem,

do - - na, do - - - na pa - - - - cem,

pizz.

pizz.

Carus


arco
arco
cem,
cem,
cem,
pa - - - -
pa - - - -
pa - cem, pa - cem,
pa - cem, pa - cem,
pa - cem, pa - cem,
pa - cem, pa - cem,
arco
col Organo
arco
Contrafagotto col Basso

Carus

153

a 2

a 2

non legato

non legato

pa - - - cem.

pa - - - -

- - - -

- - cem.

pa - cem, pa - cem, pa - - - cem,

pa - cem, pa - cem, pa - - - cem,

pa - cem, pa - cem, pa - - - cem,

pa - cem, pa - cem, pa - - - cem,

non legato

Carus

158

pa - cem, pa - - - - cem, pa - - - - - cem.

pa - cem, pa - - - - cem, pa - - - - - cem.

pa - cem, pa - - - - cem, pa - - - - - cem.

pa - cem, pa - - - - cem, pa - - - - - cem.

senza Organo

Carus

K **Allegro assai**

164

pp

pp

pp

pp

pp

pp

sempre *p*

pp

pp

pp

pp

pp

pp Contrafagotto tacet

carus

172

Recitativo
colla voce

a tempo

Recitativo
colla voce

in tempo

cresc.

tr

p

più cresc.

(ängstlich)

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

A - gnus De - i: mi - se -

Carus

182

cresc.

cresc.

a tempo

Recitativo

colla voce

A - - gnus De-i: do -

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

mi-se-re - re no-bis.

mi-se-re - re no-bis.

mi-se-re - re no-bis.

mi-se-re - re no-bis.

Cb

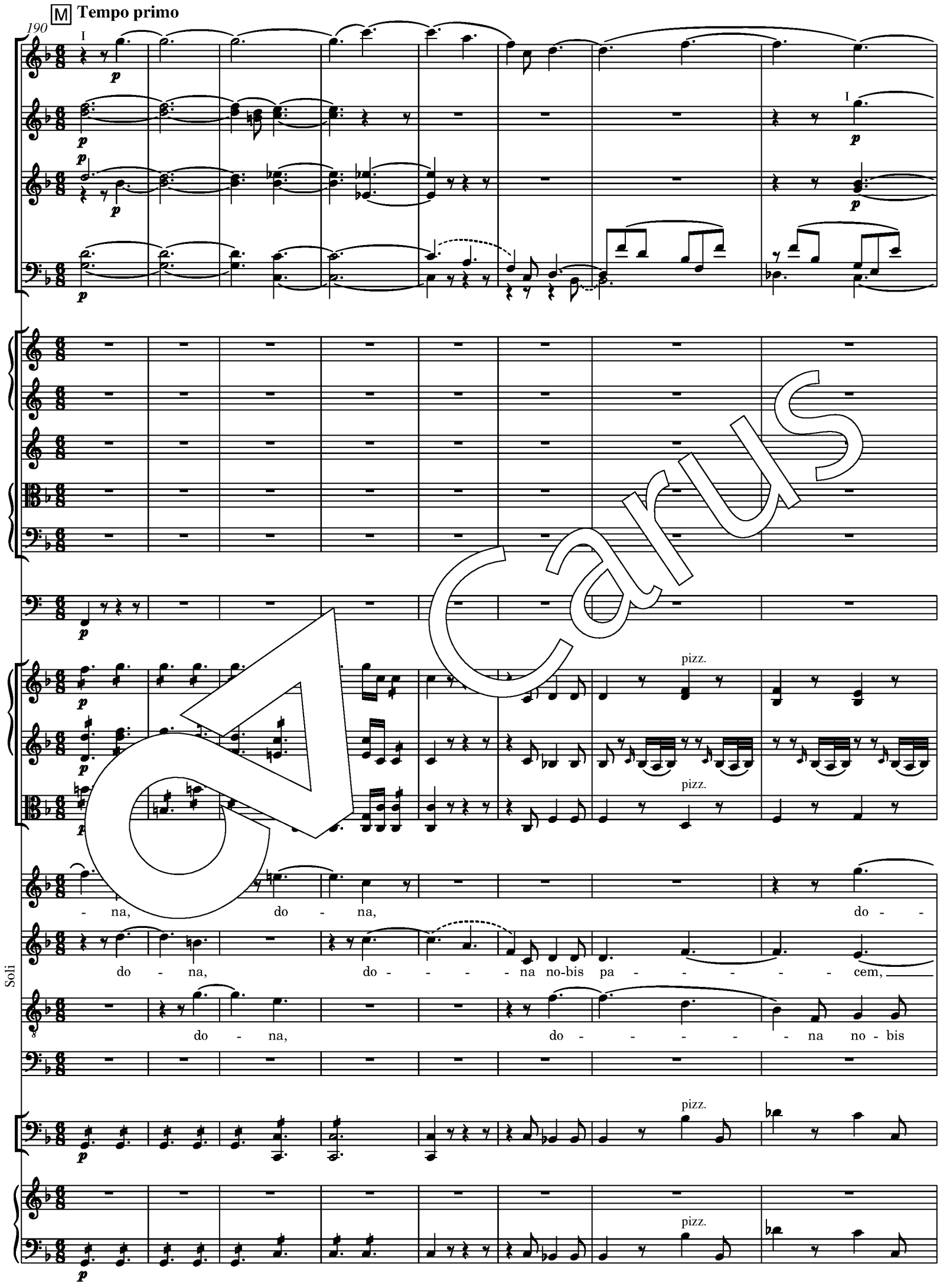
col Organo

senza Organo

6 Org

* Siehe Einzelanmerkungen. / *See the "Einzelanmerkungen."*

Carus


M Tempo primo
190
I
p
pizz.
Soli
- na, do - na, do -
do - na, do - - - - na no-bis pa - - - - - cem,
do - na, do - - - - - na no - bis

Carus

198

pp

sempre pp

sempre pp

sempre pp

sempre pp

p

p

pp

pp

pp

arco

stacc.

pp

sempre pp

arco

pp

sempre pp

stacc.

sempre pp

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

— pa - - - - cem, pa - -

pa - - - - - cem, do - - - - - - na, do - -

do - - - - - - - na, do - - - - -

pp

sempre pp

pp

sempre pp

Carus

203

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

stacc.

stacc.

cresc.

cresc.

pa - - - - - - cem, pa -

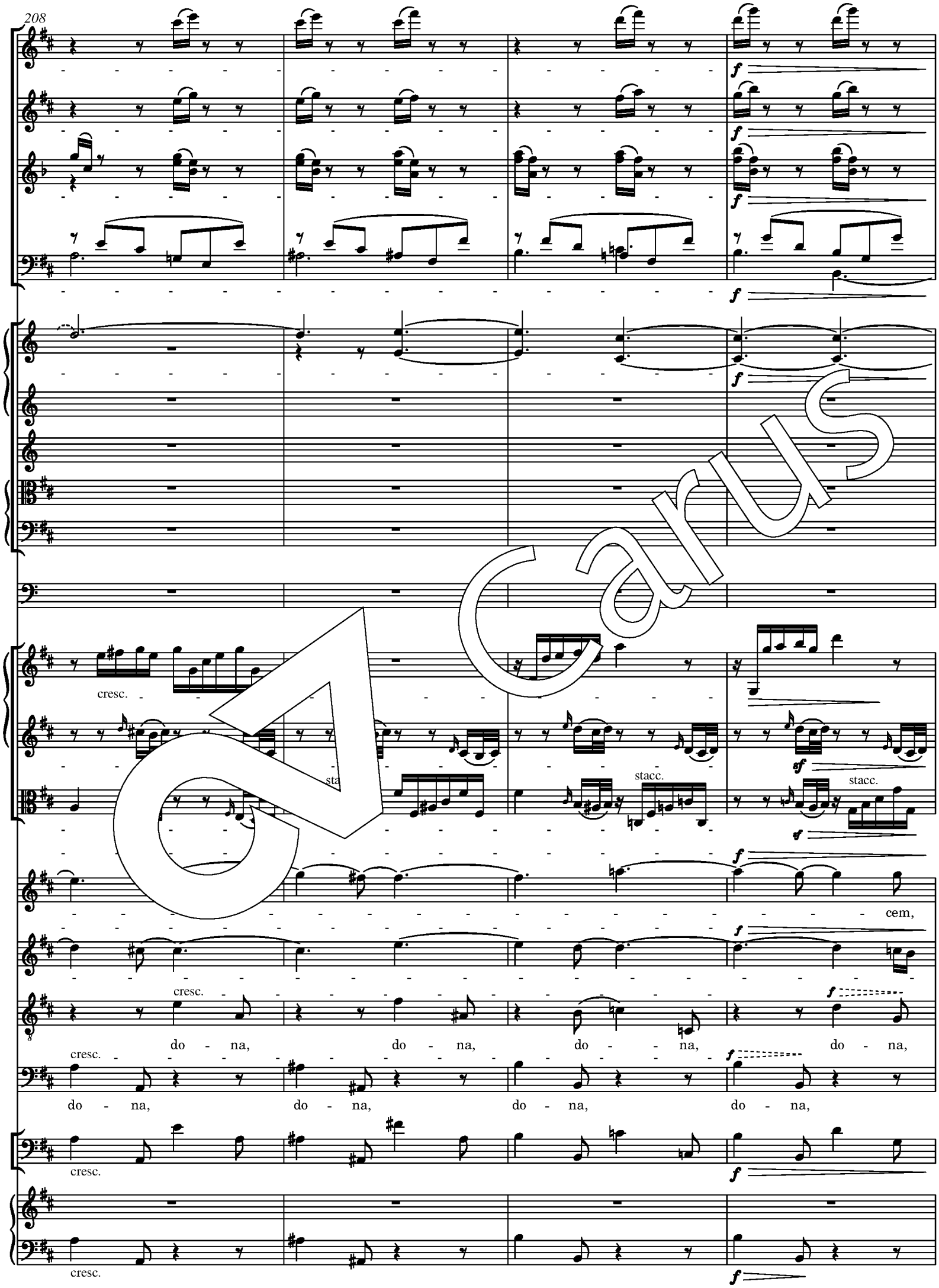
cresc.

- - - - - - cem, pa - - - - - -

- - - - na, do - - - - - na, do - - - - - na,

- na, do - - - - - - na, do - - - - - - na,

Carus



Carus

212

N

a 2

a 2

a 2

Trb I

Trb II

Trb III

Soli

do - - - bis - cem,

cem, - - - na bis - - - cem,

- bis pa - - cem,

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

Coro

do - - - - - na

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

arco

p cresc.

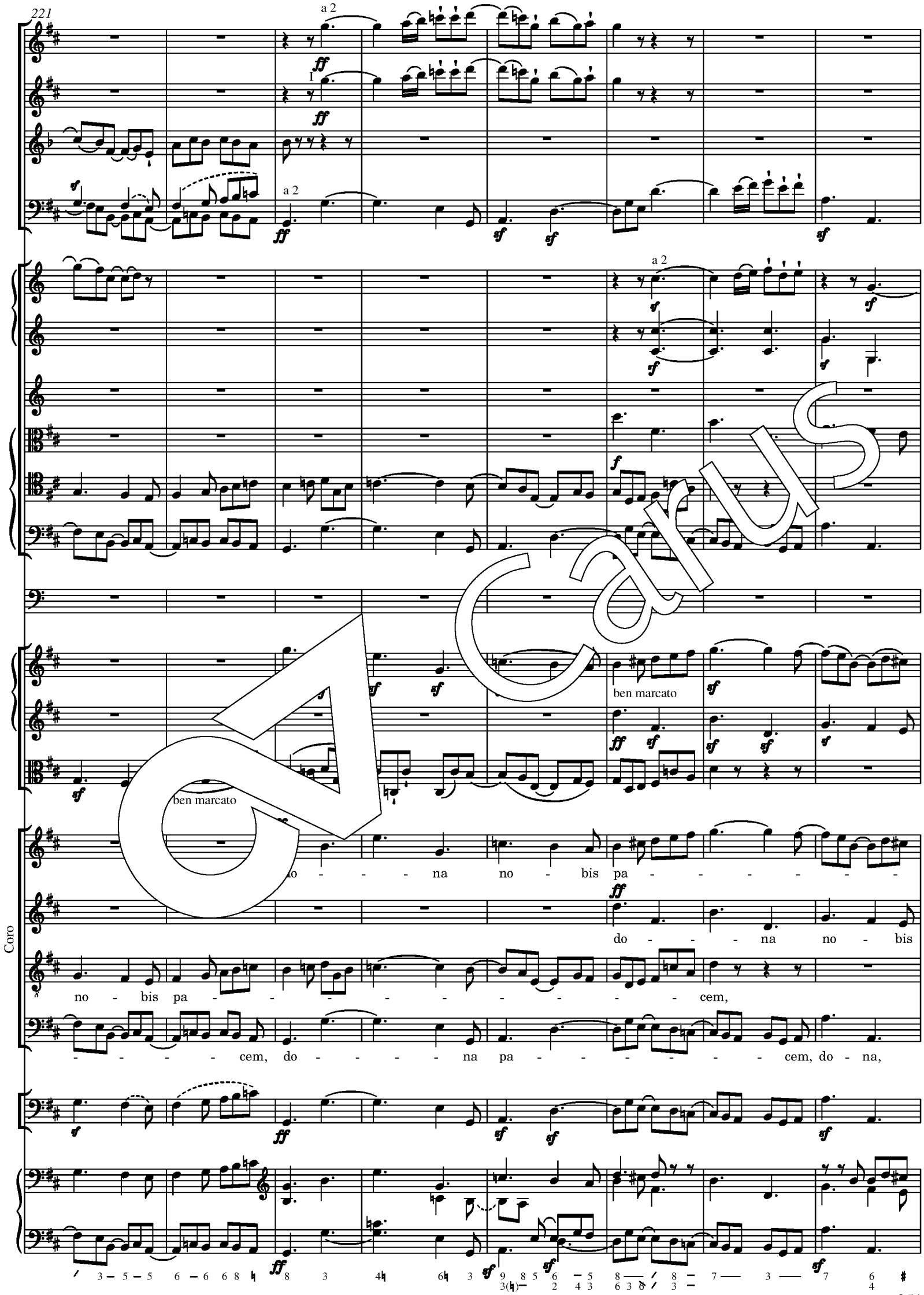
arco

p cresc.

Organo tasto solo

Contrafagotto col Basso

Carus


a 2
I
a 2
a 2
ben marcato
ben marcato
Coro
do - - - na no - bis pa - - - - - - -
do - - - na no - bis
no - bis pa - - - - - - - - - - cem,
- - - - - cem, do - - - - - na pa - - - - - - - cem, do - na,

Carus

229

a 2

a 2

a 2

a 2

cem, do - na pa - - - - - -

pa - - - - - - - - - cem, do - - - na, do - - - na,

do - na, do - na pa - - - - - - - -

do - na, do - - - na pa - - - - - - - -

8 9 5
3 4 3
– Cb, Cfg

7 6
+ Cb, Cfg 4

3 6 3 6♮ 4+ 6 3 – 6
2 5♮

Carus

237

a 2

stacc.

cem,

do - - - - na, do - - - - na,

- - - - - - - - cem, pa - - - - - - - - cem,

- - - - - - - - - cem, pa - - - - - - - cem,

senza Organo

Contrafagotto tacet

Carus

245

a 2

a 2

Trb I/II

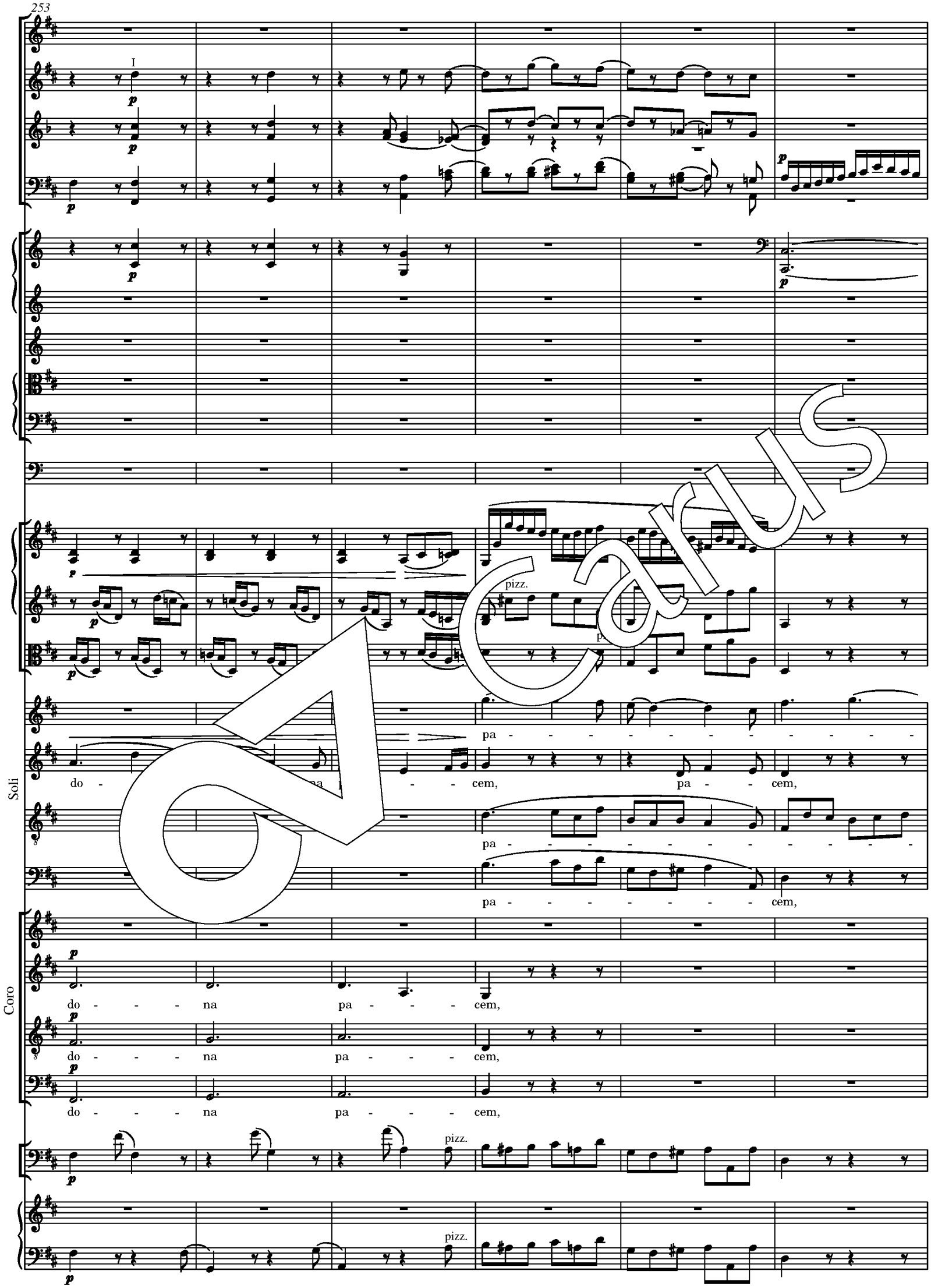
Trb III

pa - - - - cem,

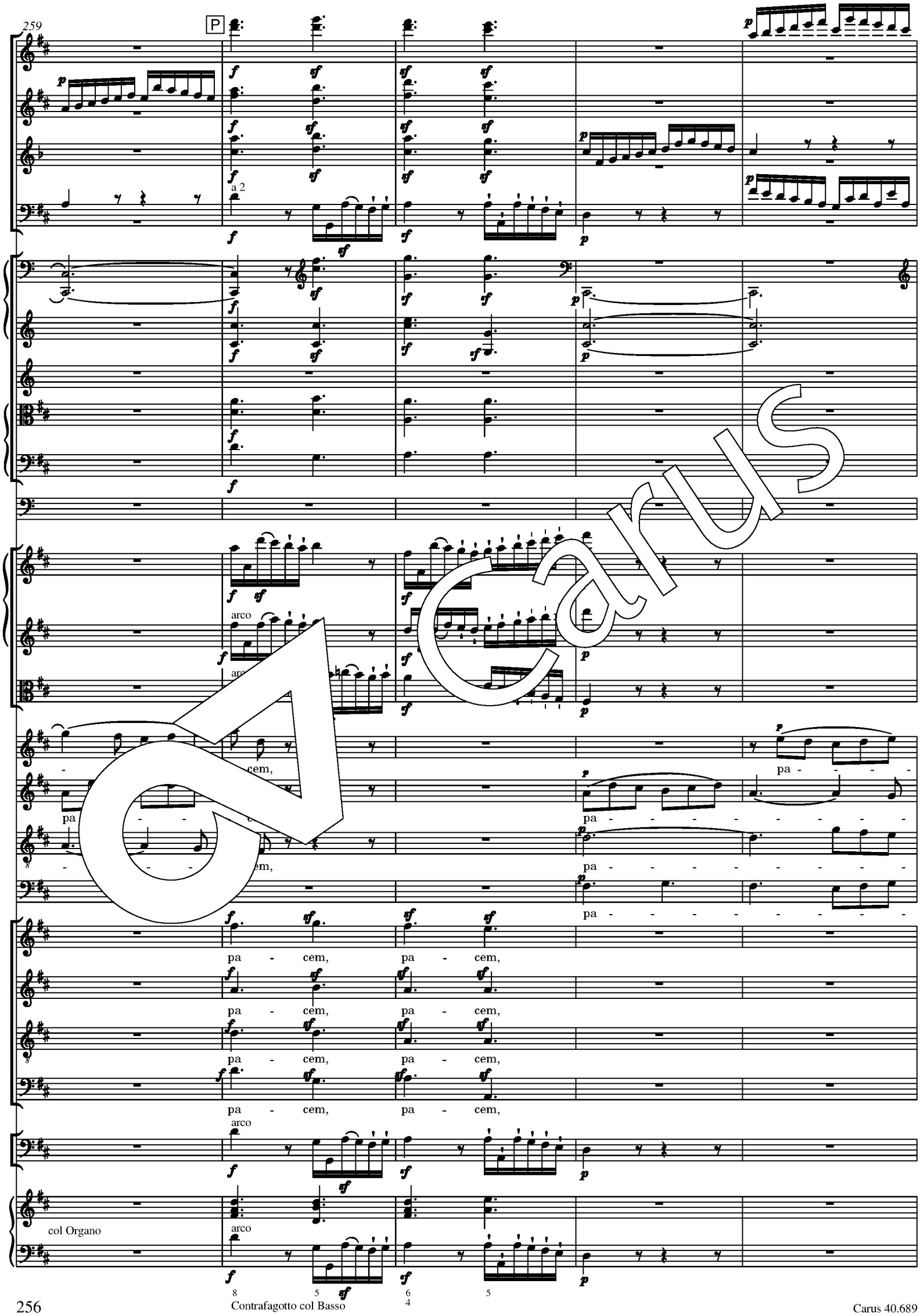
pa - - - - - - - - cem, do - na, do - na, do - na,

do - na, do - na, do - na, do - na,

Carus


I
p
pizz.
Soli
Coro
pa - - - - - - - - - - - - - -
do - - - na pa - - - cem, pa - - cem,
pa - - - - - - - - - - - - - -
pa - - - - - - - - - cem,
do - - - na pa - - - cem,
do - - - na pa - - - cem,
do - - - na pa - - - cem,
pizz.
pizz.

Carus


259
P
a 2
arco
pa - cem, pa - cem,
pa - cem, pa - cem,
pa - cem, pa - cem,
pa - cem, pa - cem,
col Organo
Contrafagotto col Basso

Carus

Q Presto

264

- cem.

- cem.

- cem.

- cem.

pa - cem, pa - cem.

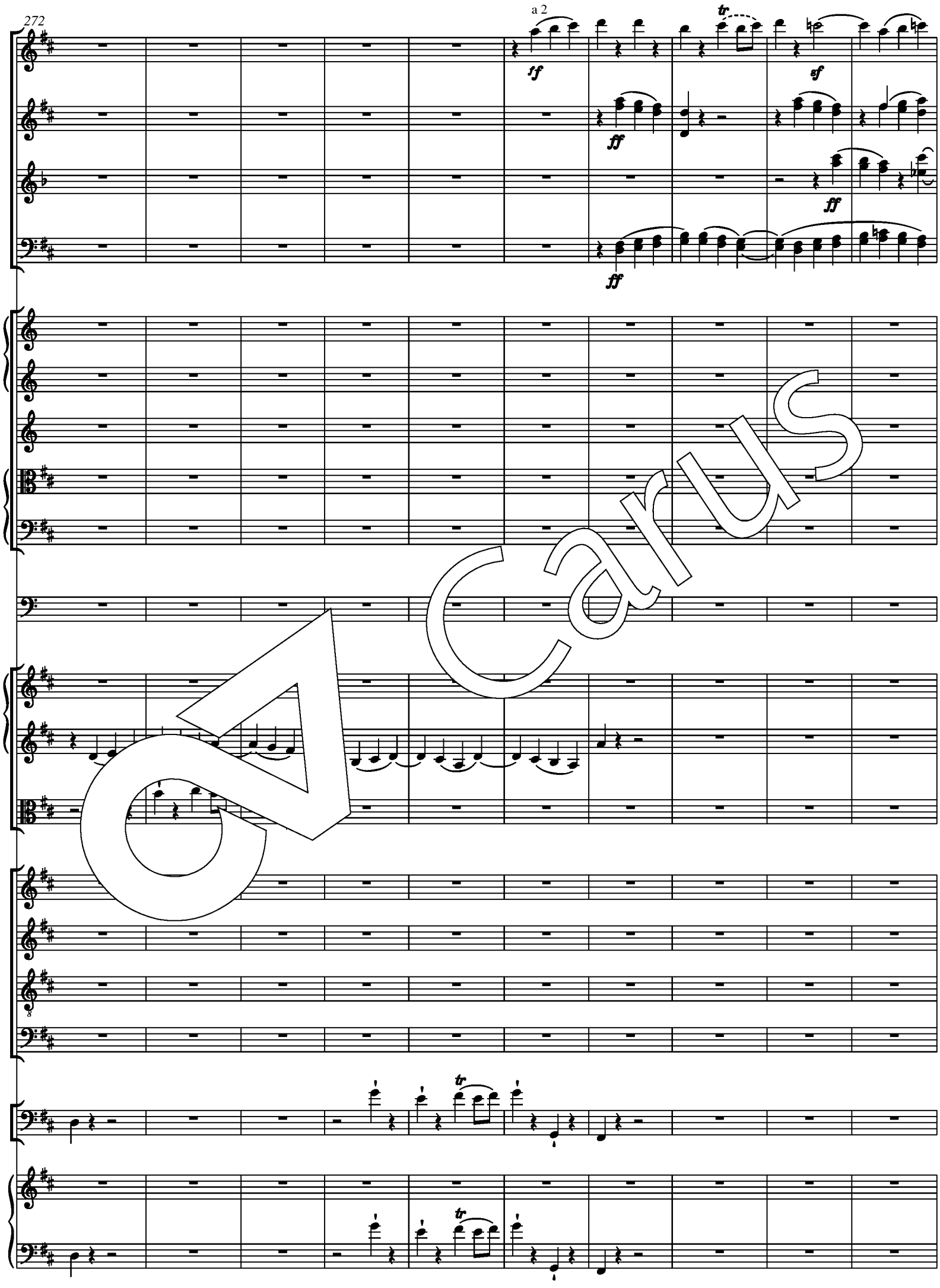
pa - cem, pa - cem.

pa - cem, pa - cem.

pa - cem, pa - cem.

tasto solo

Carus



Carus

282

f

f

ff

ff

ff

ff

ff

Carus

292

a 2

ff

301

a 2

ff

a 2

ff

a 2

ff

ff

ff

ff

Carus

310

a 2

ff

f

Carus

318

* In Arbeitskopie und Stichvorlage *b¹/e²*. Im Autograph von Beethoven nach Anfertigung der Arbeitskopie geändert. /
In the working and engraver's copies b¹/e². *Altered by Beethoven in the autograph after the working copy was made.*

R

326

a 2

a 2

a 2

a 2

Coro

A - - - - gnus, A - - gnus De - i:

A - - - - gnus, A - - gnus De - i:

A - - - - gnus, A - - gnus De - i:

A - - - - gnus, A - - gnus De - i:

Org

Cb, Cfg

Carus

335

Carus

342

S

f

Sopran

do - - na pa - cem,

do - na pa - cem, pa - cem,

do - na pa - cem, pa - cem,

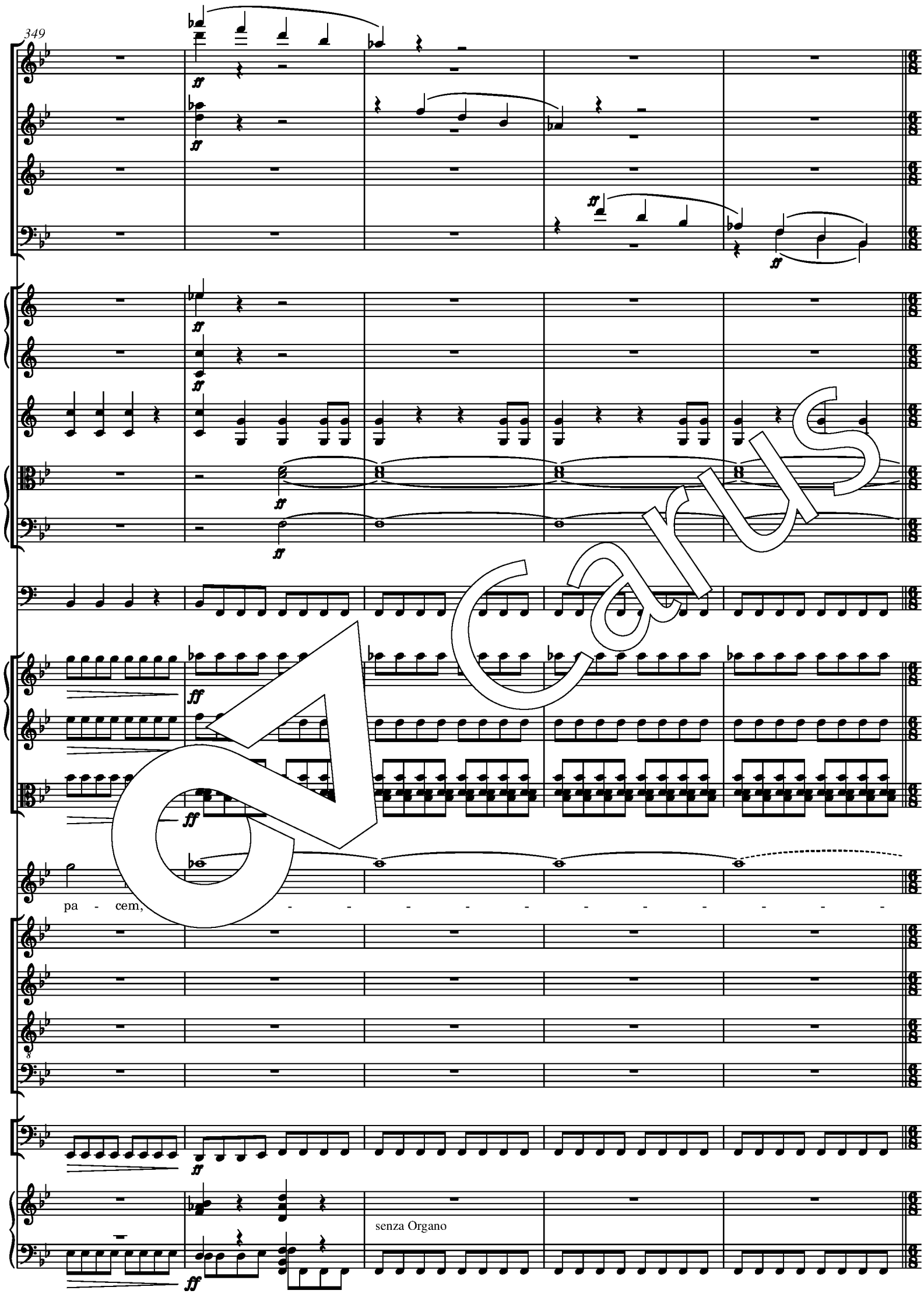
do - na pa - cem, pa - cem,

do - na pa - cem, pa - cem,

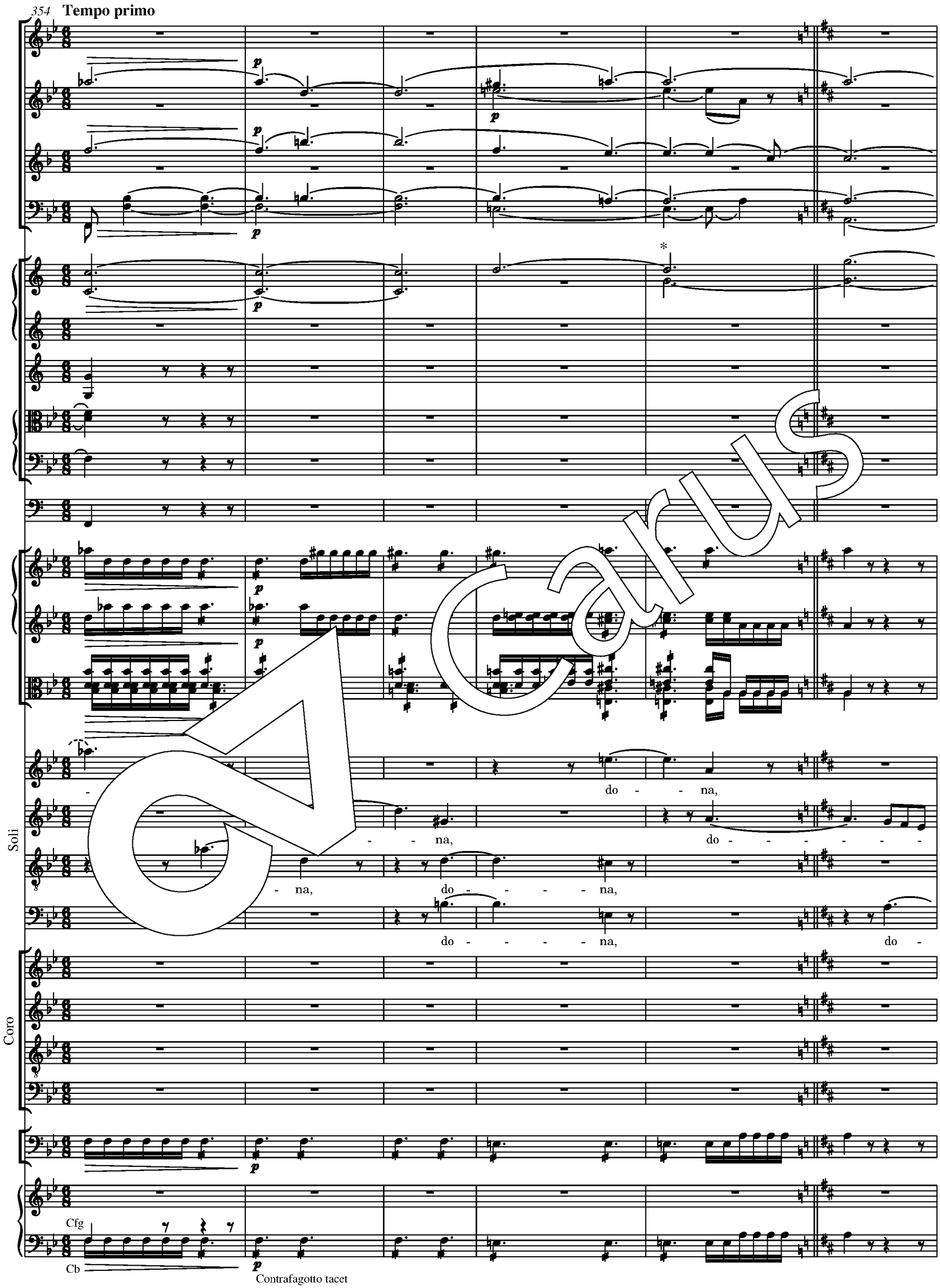
Org

Cb, Cfg

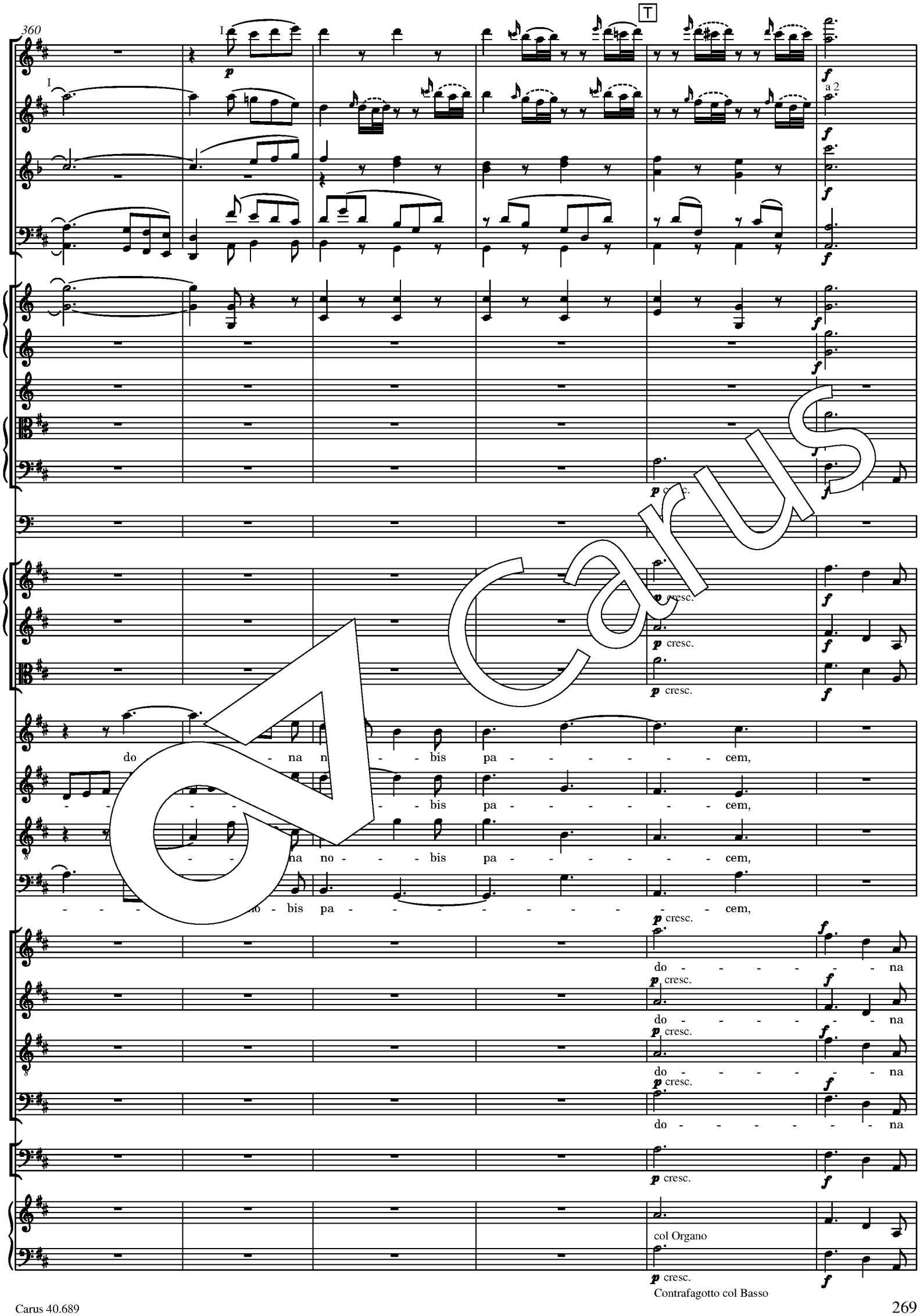
* Zu einer alternativen Lesart T. 347–350 siehe Einzelanmerkungen. / *For an alternative reading of mm. 347–350 see the "Einzelanmerkungen."*



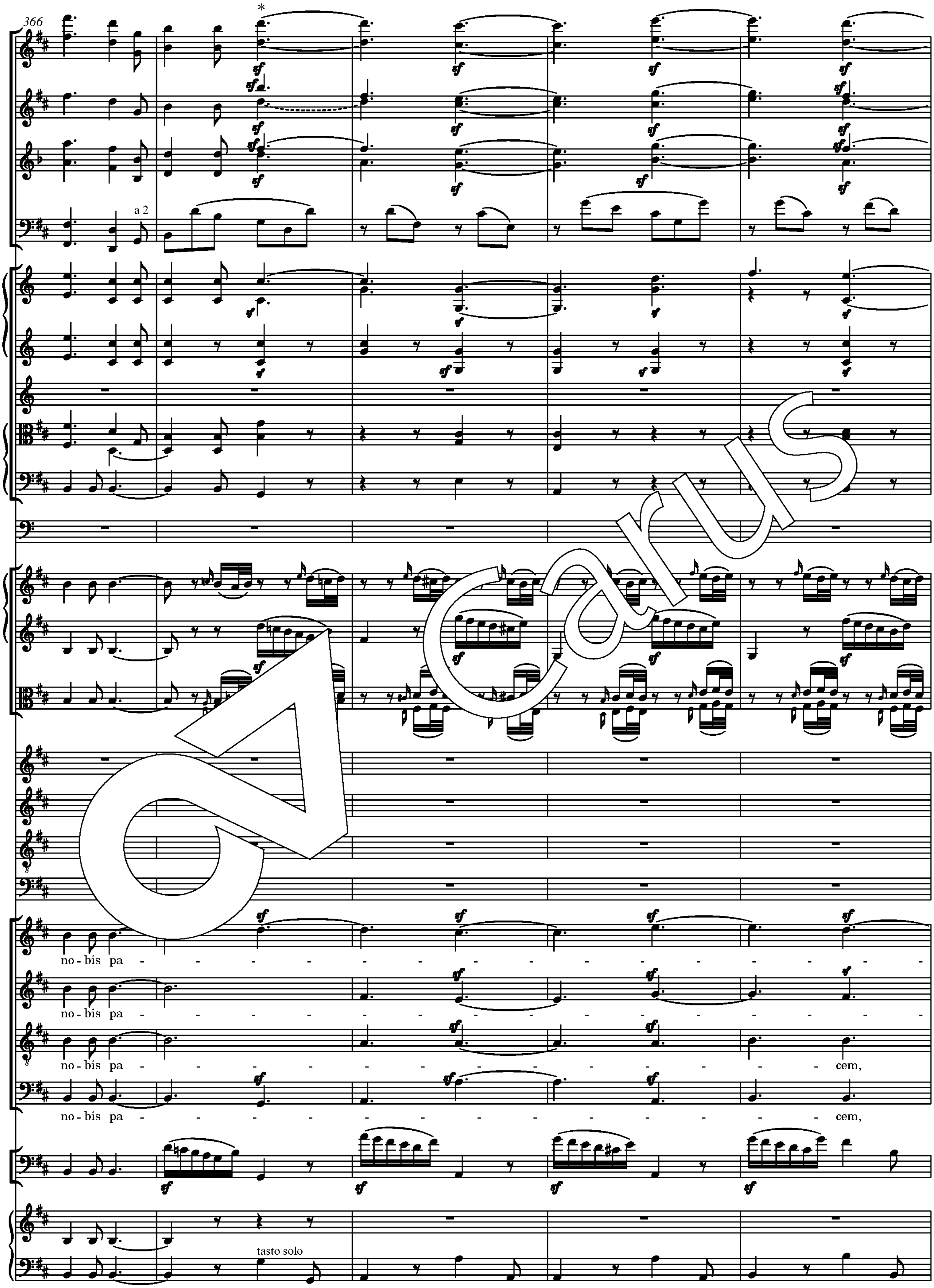
Carus



* Siehe Einzelanmerkungen. / *See the "Einzelanmerkungen."*


360
T
a 2
p cresc.
do - - - na n - - bis pa - - - - - - cem,
- - - - - bis pa - - - - - - cem,
- - - na no - - bis pa - - - - - - cem,
- - - no - bis pa - - - - - - - - - cem,
do - - - - - - na
col Organo
Contrafagotto col Basso

Carus



* Zu T. 367–372 siehe Einzelanmerkungen. / *Concerning mm. 367–372 see the "Einzelanmerkungen."*

371

a 2

espressivo

pa - - - cem, pa -

espressivo

pa - - - -

espressivo

pa - - - cem, pa -

espressivo

pa - - - cem, pa -

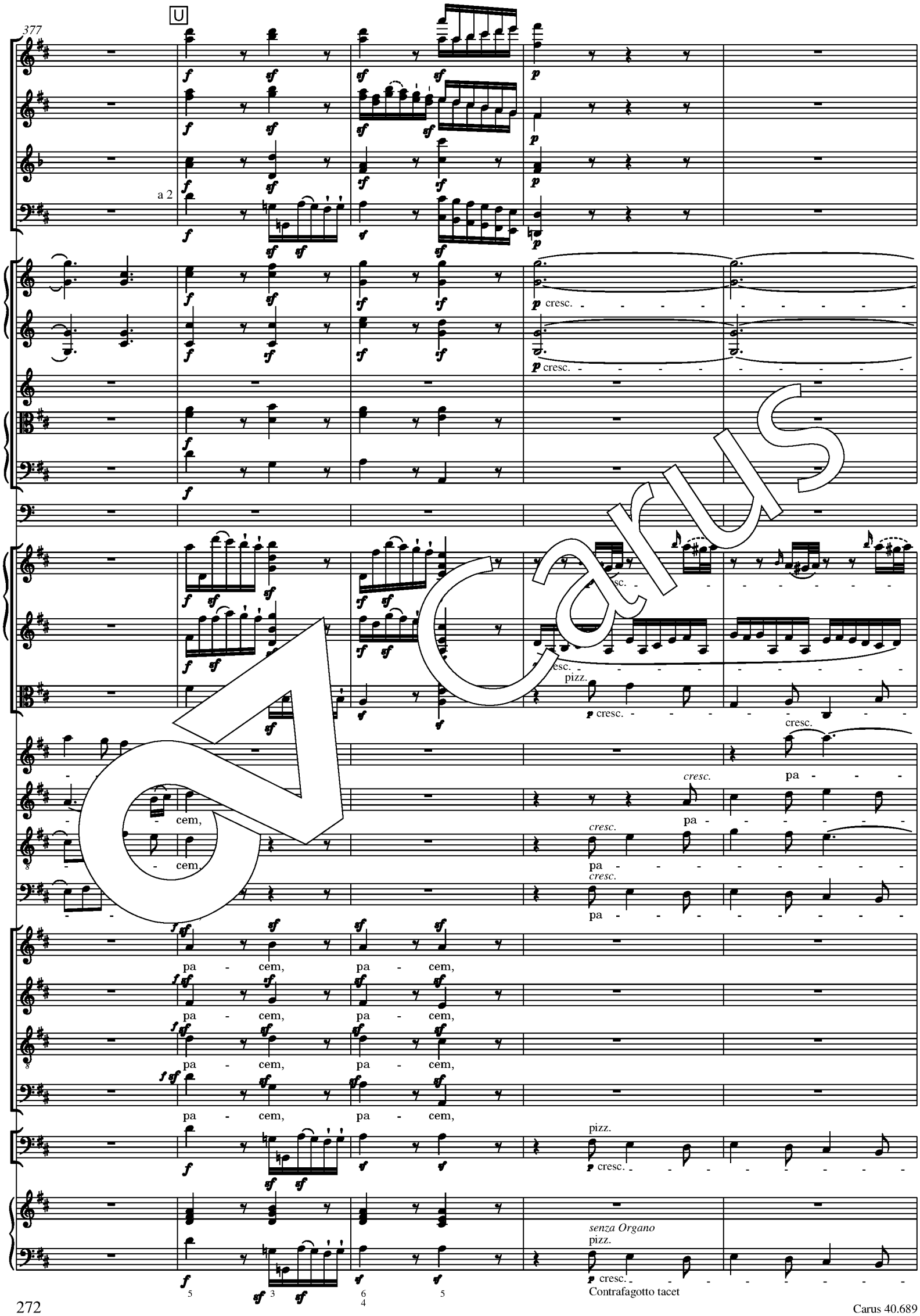
- - - - - - - - - - - - - - - cem,

- - - - - - - - - - - - - - - cem,

do - na, do - na, do - na pa - - cem,

do - na, do - na, do - - na pa - - cem,

Carus


377
U
a 2
cresc.
pizz.
cem,
pa - cem, pa - cem,
senza Organo
Contrafagotto tacet

Carus

382

a 2

a 2

a 2

arco

cem.

cem.

cem.

pa - - - - - cem, pa - cem,

pa - - - - - cem, pa - cem,

pa - - - - - cem, pa - cem,

pa - - - - - cem, pa - cem,

arco

col Organo

arco

Contrafagotto col Basso

Carus

387

Coro

pa - - - - cem, pa - cem, pa - cem,

pa - - - - cem, pa - cem, pa - cem,

pa - - - - cem, pa - cem, pa - cem,

tasto solo

Carus

392

V

a 2

a 2

dim.

pa - cem,

pa - cem,

pa - cem,

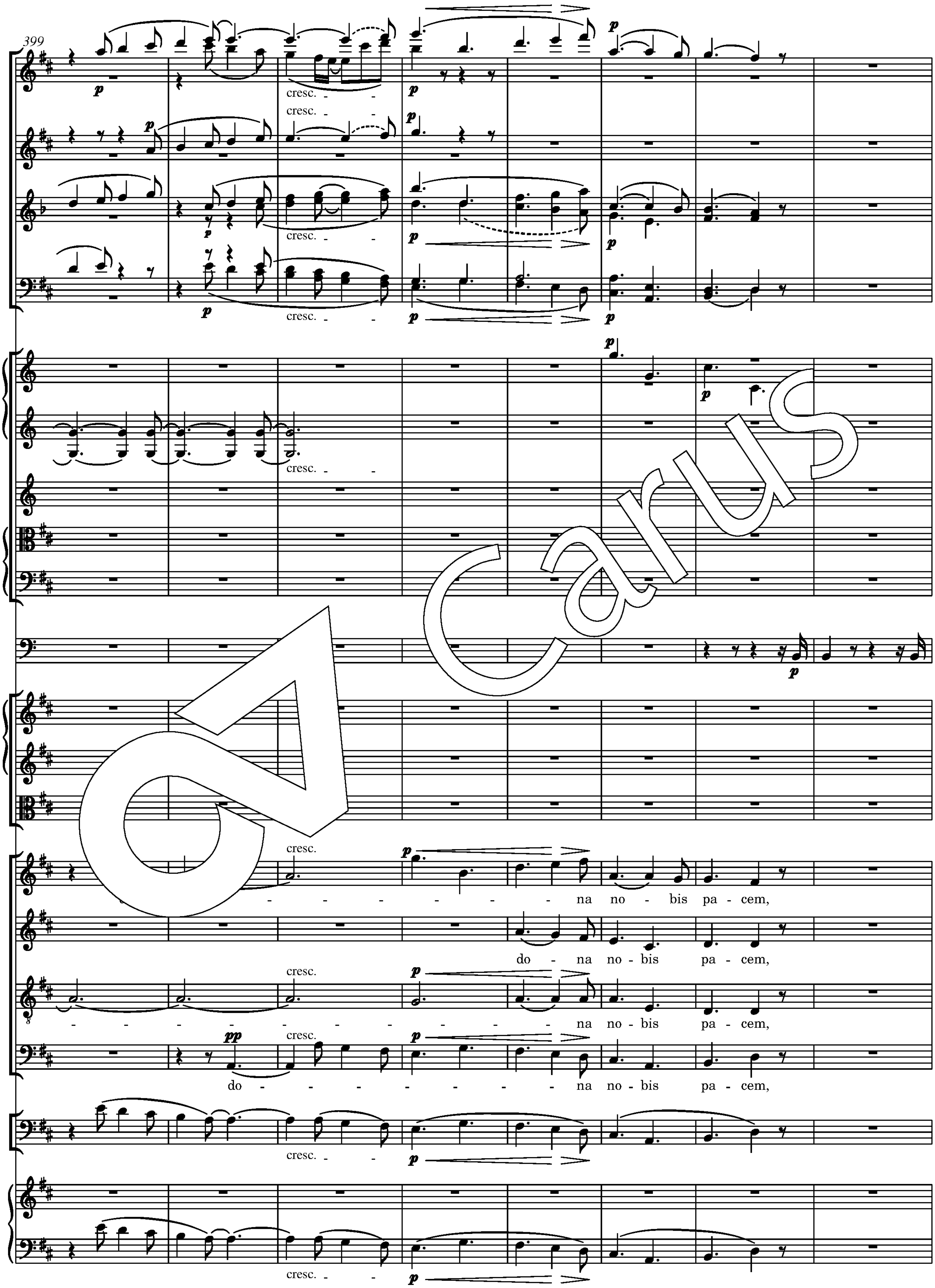
pa - cem,

do - - -

senza Organo

Contrafagotto tacet

Carus


399
cresc.
na no - bis pa - cem,
do - na no - bis pa - cem,
na no - bis pa - cem,
do - na no - bis pa - cem,

W

p più *p*

sempre più *p*

ppp

pp

sempre più *p*

sempre più *p*

p

pa - cem, pa-cem,

p

pa-cem, pa-cem,

p

pa-cem, pa-cem,

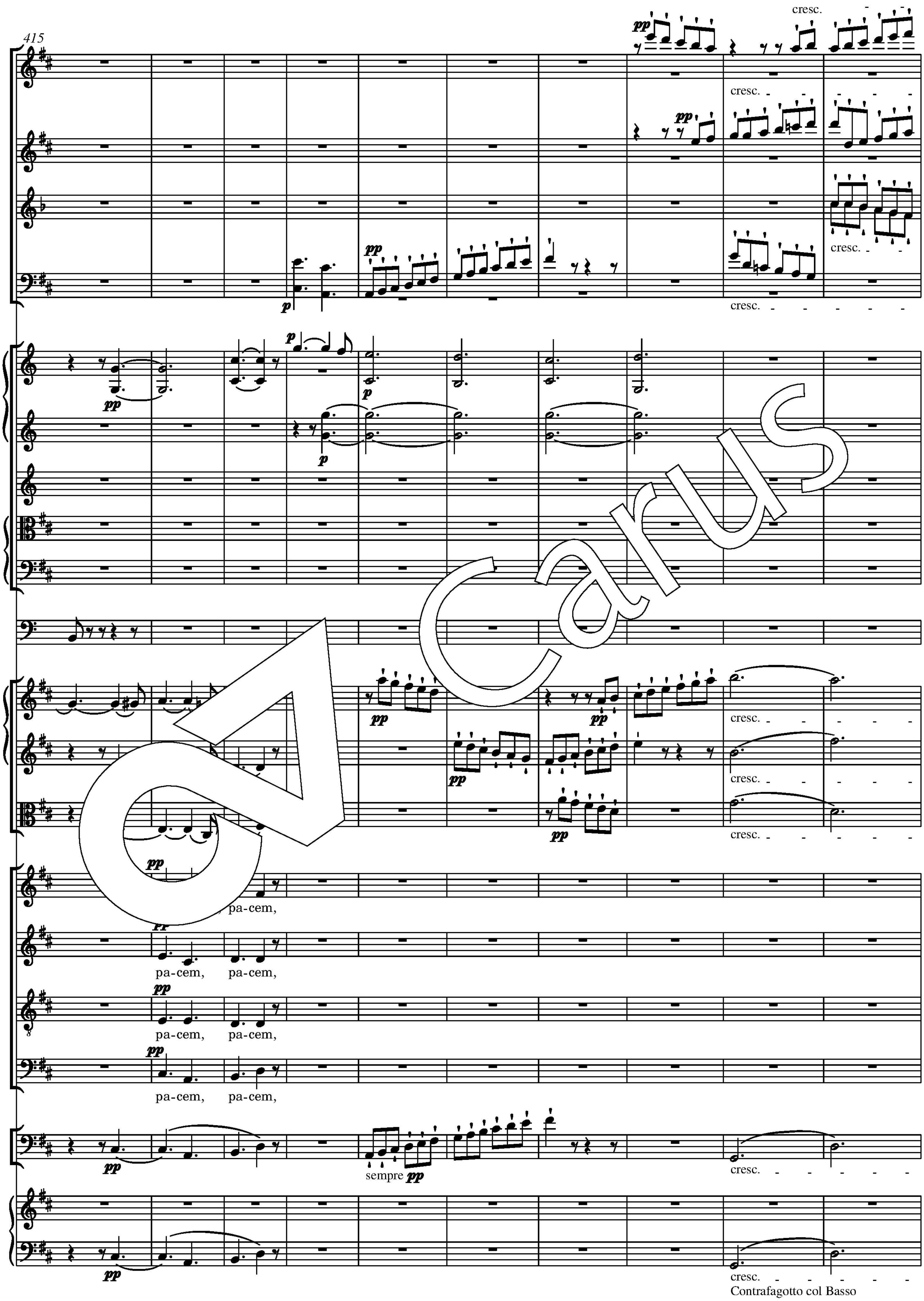
p

pa-cem, pa-cem,

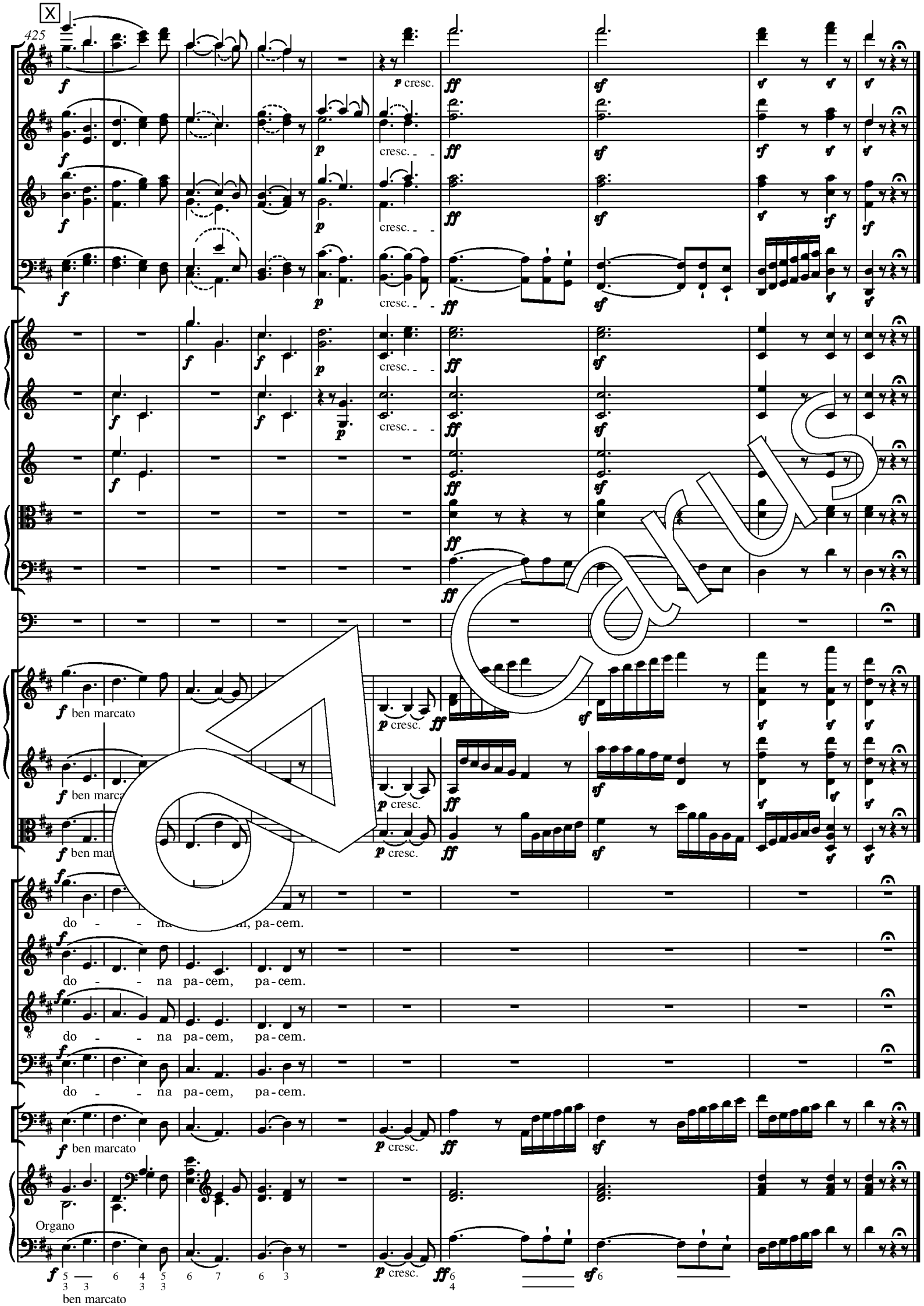
sempre più *p*

sempre più *p*

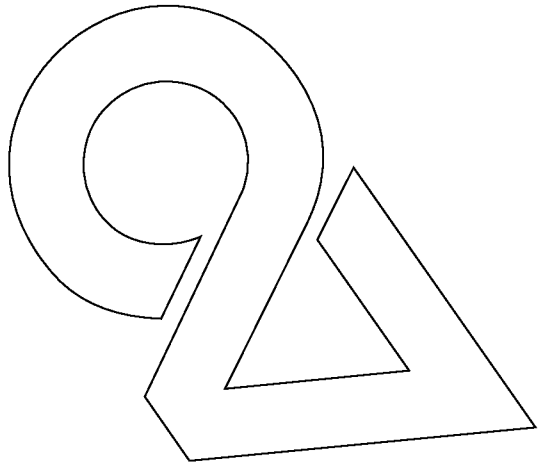
Carus


415
pp
cresc.
cresc.
pp
cresc.
p
pp
cresc.
pp
p
p
p
pp
pp
pp
cresc.
cresc.
pp
cresc.
pp
pa-cem, pa-cem,
pp
pa-cem, pa-cem,
pp
pa-cem, pa-cem,
pp
pa-cem, pa-cem,
pp
sempre pp
cresc.
pp
cresc.
Contrafagotto col Basso

Carus


X
425
p cresc.
ff
sf
f
p
cresc.
ben marcato
do - - na pa-cem, pa-cem.
Organo
Ci

Carus



Carus

Kritischer Bericht

I. Die Quellen 281
II. Zur Edition 283
III. Einzelanmerkungen 286

I. Die Quellen

Bei sämtlichen editionsrelevanten Quellen handelt es sich um Partituren. Das originale Stimmenmaterial für die Wiener Teilaufführung der *Missa solemnis* unter Beethovens Gesamtleitung im Mai 1824 (siehe Vorwort, S. Vf.) hat sich nicht erhalten. Verzichtet wird im Folgenden auf eine Auflistung des umfangreichen Skizzenbestandes, der für die Edition ohne weiteren Belang ist.

1. Autographe Partitur

A: Staatsbibliothek zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur: *Mus. ms. autogr. Beethoven 1* (Kyrie); *Mus. ms. autogr. Beethoven Artaria 202* (Credo, Sanctus/Benedictus, Agnus Dei).

Gloria fehlt. Insgesamt 168 Blätter. Kyrie 25 20[illegible]lige Blätter im Hochformat (39,5 x 25,5 cm), die übrigen T[illegible]e im ebenfalls 20-zeiligen Querformat (ca. 31,4 x 35–3[illegible] 58, Sanctus/Benedictus 34, Agnus Dei 51 Blätte[illegible], 31v und 58 des Credo, 29a r/v und 33v de[illegible]Bene[illegible] sowie 11bisv und 50r/v des Agnus Dei sin[illegible]r Bl. 25v[illegible]Kyrie Skizzen zum Christe eleison. Ins[illegible]326 beschrieber[illegible]enseiten. Keine Titelseite. Ky[illegible]thovens Ha[illegible]*on Herzen – Möge es wieder*[illegible]unter[illegible]itel von der Hand Anton Gr[illegible]Buchhalter d[illegible]fertigte das Verzeichnis vo[illegible]hovens Nachla[illegible]an[illegible]che Faksimile auf S. XIV); [illegible]zbezeichnunge[illegible]Credo, anctus, Benedictus ebenfalls v[illegible]ffer: *(III.) Cr*[illegible]*V.) Sanctus*, *Benedictus*. Agnus Dei: *Agn*[illegible]n Bee[illegible]Hand, davor von Gräffer *(V.)*. Auf Blatt 11r[illegible]Beethoven mit Tinte: *Dona nobis pacem*, rechts d[illegible]Bleistift: *darstellend den innern und äussern Frieden.*

Die Partituranordnung entspricht, wie in Beethovens späterer Zeit üblich, der heutigen Gepflogenheit: Holzbläser, Blechbläser und Pauken, Streicher, Vokalstimmen, Bass. Im Kyrie sind die 4 Systeme für die Solisten unter, in den übrigen Teilen über den Systemen für die Chorstimmen angeordnet. Die Beteiligung der Orgel ist an mehreren Stellen, im Sanctus/Benedictus durchgehend, durch Generalbassziffern angegeben. Posaunen sind nur an einigen wenigen Stellen angedeutet, im Sanctus (T. 1–33) und Benedictus (T. 119–234) sind jedoch eigene Systeme für sie vorgesehen. Eine Beteiligung des Kontrafagotts ist nur im Sanctus/Benedictus vermerkt; die Stimme ist aber nicht eigens notiert.
Die Handschrift enthält mehrere Überklebungen (zum Teil ganzer Seiten) sowie zahlreiche Korrekturen, Ergänzungen und Ausstreichungen mit Tinte, Bleistift und Rotstift.

Das Manuskript befand sich bis zum Lebensende Beethovens in seinem Besitz. Bei der Nachlassversteigerung erwarb es der Verleger Artaria für 6 Gulden. 1828 verkaufte er das Kyrie für 18 Gulden an den Berliner Sammler Georg J. D. Poelchau, dessen Sammlung 1841 in den Besitz des „Musikalischen Archivs" an der „Königlichen Bibliothek" in Berlin überging. 1[illegible]konnte die Bibliothek auch die Artaria-Sammlung erwerben, sodass [illegible] Kyrie und die übrigen Teile wieder zusammengeführt werden konnten. Wann das Gloria verloren ging, ist nicht mehr zu ermitteln.

2. Von Beethoven überprüfte Abschrift [illegible]beitskopie

[illegible]: Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Signatur: *A 21*. Kopisten: W[illegible]nzel Schlemmer, Wenzel Rampl und zwei weitere Schreiber, d[illegible]nam[illegible]n nicht bekannt sind.

Insgesamt 21[illegible] Blätter in zwei verschiedenen Formaten. Kyrie, Gloria, Sanc[illegible]/Benedictus und Agnus Dei sind auf 22-zeiligen [illegible] Hochformat (ca. 37 x 31 cm) notiert. Diese Blätter wurden hergestellt aus querformatigen, mit 2 x 14 Notensystemen rastrierten Bögen, die nur einmal längs gefaltet und deren obere Teile (mit jeweils 6 Notensystemen) abgeschnitten wurden. Dadurch entstand ein hochformatiges Doppelblatt, dessen oberstes System das 7. der ursprünglichen oberen Bogenhälfte war und das nun zwischen 8. (= 14. System der oberen Bogenhälfte) und 9. System (= 1. System der unteren Bogenhälfte) einen größeren Zwischenraum aufweist (ca. 3 cm).
Das Credo ist demgegenüber auf 20-zeiligen Blättern im Querformat (30 x 34–39 cm) notiert. Die einzelnen Teile haben jeweils folgenden Umfang: Kyrie 22, Gloria 57, Credo 47, Sanctus/Benedictus 34, Agnus Dei 51 Blätter. Bl. 22v des Kyrie, 2v und 47v des Credo, 34v des Sanctus/Benedictus sowie 51v des Agnus Dei sind leer, auf Bl. 57v des Gloria Skizzen zu den Schlusstakten. Insgesamt 416 beschriebene Seiten.

Das Manuskript wurde später in drei Bände (Bd. 1 Kyrie + Gloria, Bd. 2 Credo, Bd. 3 Sanctus/Benedictus + Agnus Dei) aufgeteilt. Die einzelnen Bände haben später hinzugefügte Titelseiten, die von verschiedenen Schreiberhänden stammen. Ursprünglich enthielt die Handschrift keine Titelseite. Vor dem Kyrie jedoch ein Blatt mit der Aufschrift *Kyrie* von Beethoven mit Tinte; dafür 1. Notenseite des Kyrie ohne Kopftitel. Bei den übrigen Teilen dagegen folgende Kopftitel: *gloria* (von Beethoven im Zwischenraum zwischen den beiden Rastrierungseinheiten, s. o.), *Credo* (Beethoven), *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus* jeweils vom Kopisten in besagtem Zwischenraum. Vor dem Dona nobis pacem am oberen Rand von Beethoven wieder die Anmerkung *Bitte um innern u äußern Frieden:*.

Die Partituranordnung entspricht der in **A**. Viele Seiten weisen zusätzlich von Hand gezogene Notensysteme auf, zum Teil auf einem am unteren Rand angeklebten Papierstreifen. Auf ihnen wurde dann die Orgelstimme notiert. Die Notierung der Orgelstimme stammt von den Kopisten, denen also – da **A**, das als Vorlage für **AB** diente, keine ausgesetzte Orgelstimme, sondern an manchen Stellen lediglich Generalbassziffern enthält – ein eigenes, verloren gegangenes Manuskript nur mit der Orgelstimme vorgelegen haben muss. Eine weitere Ergänzung gegenüber **A** stellen die zahlreichen Angaben für eine Kontrafagottstimme dar. Sie wurde allerdings nicht auf einem eigenen System notiert, sondern nur durch Hinweise wie *Contra Fagotto tacet* (zu Beginn des Kyrie) oder *Col Basso* angedeutet. Die Notierung der Posaunenstimmen entsprach zunächst offenbar der in **A**, an zwei Stellen im Gloria (T. 185–190 und 345–359) wurden jedoch nachträglich Posaunen ergänzt.

Die Handschrift enthält eine Reihe von Überklebungen einzelner Stellen sowie zahlreiche von Beethoven vorgenommene Korrekturen, Ergänzungen und Ausstreichungen mit Tinte und Bleistift (Bleistifteintragungen zum Teil von späterer Hand mit Tinte nachgezeichnet), zudem weitere Ergänzungen verschiedener Kopisten. Vorbesitzer des Manuskripts waren Josef Doppler und Julius Grosser sowie Johannes Brahms, aus dessen Nachlass es in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien überging.

3. Von Beethoven überprüfte Abschrift – Stichvorlage

STV: Stichvorlage, Bonn, Beethoven-Haus, Sign. *NE 269*. U[nbe]kannter Schreiber; durchgesehen von Bee[thoven]s Kopist F[erd]inand Wolanek.

Insgesamt 224 23-zeilige Blätter (ca. 35,5 x 31 cm). Die einzelnen Teile haben folgenden Umfang: Kyrie 22, Gloria 57, Credo 60, Sanctus 3[Benedictus] 51 Dei 51 Blätter. Bl. 22v des Kyrie [Gloria], 60v des [Credo], 34v des Sanctus/Benedictus [Agnus Dei] s[ind] leer. Insgesamt 443 beschrieben[e Seiten].

Aufteilung des Manuskripts in drei [Lagen] bei **AB**. Titelseite: *Missa so[lemnis] / autore / Lu[dwig] van Beethoven. / Kyrie*. Beim Kyrie kein[e] [besonderer] Kopftitel, doch bei den übrigen Teilen außer beim [Benedictus: de]r Überschrift *Preludium* bei T. 79. Vor dem *Dona n[obis]* [pacem] am unteren Rand wieder die Anmerkung *Bitte um innern [Frieden]!*, diesmal vom Kopisten.
Die Partituranordnung entspricht der in **AB**. Die Orgelstimme ist voll ausgeschrieben, die Kontrafagottstimme wie bereits in **AB** nur durch entsprechende Hinweise angedeutet. Die Posaunenstimmen sind nun in eigenen Systemen oder in den Systemen der Gesangsstimmen komplett notiert, und zwar vom Kopisten. Es muss also eine heute verloren gegangene Vorlage dafür gegeben haben.
Die Handschrift weist eine ganze Reihe von Überklebungen einzelner Stellen sowie extrem viele Korrekturen, Ergänzungen und Ausstreichungen von Beethoven und von Wolanek auf. Da sie als Stichvorlage für die Erstausgabe diente, enthält sie auch zahlreiche Stechereintragungen.

Das Manuskript blieb lange im Besitz des Verlags B. Schott's Söhne in Mainz. 2005 wurde es an das Beethoven-Haus Bonn verkauft.

4.–12. Weitere Kopistenabschriften

Neben den drei oben beschriebenen Hauptquellen 1–3 sind noch insgesamt neun weitere Partitur-Abschriften erhalten, die jedoch für die Edition keine größere Bedeutung haben (siehe unten „Zur Edition"). Sie seien daher im Folgenden nur summarisch aufgeführt:

4. Widmungsexemplar für Erzherzog Rudolf. Von Beethoven überprüfte Abschrift, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: *I 8281*. Hergestellt nach der Vorlage von **AB**, die danach allerdings von Beethoven noch einmal einer gründlichen Revision unterzogen wurde. Das Manuskript wurde dem Erzherzog am 19. März 1823 überreicht. Das bedeutet, dass es die nach diesem Zeitpunkt in **AB** vorgenommenen Änderungen nicht mehr berücksichtigt.

Sechs Subskriptionsexemplare (siehe Vorwort S. V) für mehrere Potentaten und den Cäcilienverein in Frankfurt am Main; saubere, von Beethoven verhältnismäßig flüchtig überprüfte Abschriften der Kopisten Wenzel Schlemmer und Ferdinand Wolanek:

5. Exemplar für König Friedrich Wilhelm III. von Preußen; Staatsbibliothek zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur: *Mus. ms. 1240*. – Überreicht wahrscheinlich im September 1823.
6. Exemplar für König Friedrich August I. von Sachsen; Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Signatur: *Mus. 4193-D-5*. – Überreicht am 20. November 1823.
7. Exemplar für den Cäcilienverein in Frankfurt am Main; Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Musik- und Theaterabteilung, Signatur: *Mus. Hs. 151*. – Überreicht wahrscheinlich im Dezember 1823.
8. Exemplar für König Louis XVIII. von Frankreich; Paris, Bibliothèque du Conservatoire in der Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Signatur: *L 1121*. – Überreicht wahrscheinlich noch Ende 1823.
9. Exemplar für Großherzog Ferdinand III. von Toskana; Florenz, Conservatorio di Muscia Luigi Cherubini, Biblioteca, Signatur: *Fondo Pitti, Chiesa 18*. – Überreicht vor April 1824.
10. Exemplar für König Friedrich VI. von Dänemark; Kopenhagen, Det kongelige Bibliotek Slotsholmen, Henrik & Frederik Rungs Musik-Arkiv, Signatur: *24B*. – Überreicht nach Mai 1824.

Weitere Widmungsexemplare für den Großherzog Ludwig I. von Hessen-Darmstadt, den Zaren Alexander I. sowie die Fürsten Nikolaus Galitzin und Anton Heinrich Radziwill müssen existiert haben, sind jedoch nicht mehr erhalten.

Erhalten haben sich dagegen noch folgende zwei Abschriften:

11. Abschrift von Leopold Streit, Regenschori der St. Jakobskirche in Brünn, nach der Vorlage des Widmungsexemplars für Erzherzog Rudolf; Brünn, Moraveské zemské muzeum, oddělení dějin hudby, Signatur: *A 46.609* (Partitur), *A 2120* (Stimmen).
12. Von Beethoven korrigierte Abschrift des Kyrie und des Gloria für Ferdinand Ries, der diese beiden Sätze beim Niederrheinischen Musikfest in Aachen im Jahre 1825 aufführen wollte, wozu es dann freilich nicht kam. Bonn, Beethoven-Haus, Signatur: *BH 88 (SBH 738)*.

13. Erstausgabe, Partitur und Stimmen

E: Erschienen im März/April 1827 bei B. Schott's Söhne in Mainz. Platten-Nr. Partitur 2346, Stimmen 2534.

Titel Partitur und Stimmen (Hochformat) in lateinischer Sprache: *MISSA / composita, et / SERENISSIMO AC EMINENTISSIMO / DOMINO DOMINO / RUDOLPHO JOANNI / Caesareo Principi et Archiduci Austriae S. R. E. Tit. s. Petri in monte / aureo Cardinali et Archiepiscopo Olomucensi / profundissima cum veneratione / dedicata a / LUDOVICO VAN BEETHOVEN. / OPUS 123. / Ex sumtibus vulgantium. / MOGUNTIAE / ex taberna musices B. SCHOTT filiorum. / PARIS / chez les fils de B. Schott, rue de Bourbon nº. 17. / ANVERS chez A. SCHOTT. / 1827.*

Partituranordnung wie in den Handschriften 1–3. Die beiden Systeme für die Orgel sind zwischen den Systemen für Violoncello und Kontrabass angeordnet. Die Kontrafagottstimme ist nur durch die Hinweise *Contra Fagotto Tacet* (zu Beginn des Kyrie) oder *Contra Fagotto col Bassi* angedeutet. Die Posaunen sind, wohl aus Platzgründen, nur dort notiert, wo sie tatsächlich zu spielen haben; also keine durchlaufenden Systeme wie für alle anderen Instrumente und wie für die Vokalstimmen.

Insgesamt 303 Seiten: Vorspann, bestehend aus Titel, Leerseite, 2 Seiten *Subscribenten-Verzeichniss*, Leerseite; Notenteil S. 2–299.

14. Erstausgabe, Klavierauszug

EK: Erschienen noch 1827 bei B. Schott's Söhne in Mainz. Platten-Nr. 2582.

Titel: *MESSE SOLENNELLE / à quatre Voix Solo, Choeur / avec accompagnement / À GRAND O[rchestre] / p[ar] / Louis van Beethoven / OEUVRE 123. / arrangée pour le P[iano]forte par / Ch. G. RINCK / [links:] Nº — Propriété des Editeurs [rechts:] Pr / [weiter auf Mitte:] [illegible] / chez les fils de B. Schott. Anvers chez A. S[chott]*

II. Zur Edition

1. Quellenbewertung

Quelle **A** enthält viele Korrekturen und weicht noch in zahlreichen Einzelheiten von den späteren Quellen ab. Dennoch war sie für die Edition von gewisser Bedeutung, da durch eine sorgfältige Durchsicht doch eine Reihe von Missverständnissen und Lesefehlern in den nachfolgenden Quellen aufgedeckt werden konnte (siehe z. B. Credo T. 378f., 420, 443f. sowie Sanctus T. 83f. und 192).

Die Abschrift **AB** wurde nach der Vorlage von **A** angefertigt. Für die T. 17–20, 211–214 und 469–472 im Credo muss allerdings eine andere Vorlage, vielleicht in Form von Einlageblättern, existiert haben (siehe die entsprechenden Einzelanmerkungen). Das Manuskript diente Beethoven dann als Arbeitskopie, in die er alle späteren Änderungen eintrug. Viele in **AB** vorgenommenen Korrekturen trug Beethoven zwar auch in **A** ein, aber eben keineswegs alle, sodass **AB** als die für die Edition wichtigste Quelle anzusehen ist. Konsequenterweise ließ Beethoven alle weiteren Abschriften nach diesem Manuskript kopieren (einzige Ausnahme ist Handschrift Nr. 11 – siehe die Angaben dort). Zu einem Zeitpunkt, als die Handschrift Beethoven nicht zur Verfügung stand, möglicherweise als die weiteren Abschriften angefertigt wurden, trug Beethoven allerdings in **A** mehrere Änderungen ein, die ihrerseits nun nicht mehr in die Abschrift **AB** rückübertragen wurden. Man könnte sie zwar auch als eine Art von Alternativlesarten zu **AB** auffassen, da Herausgeber sie darin aber Korrekturen „letzter Hand" und nahm sie als Hauptlesarten in den Notentext dieser Ausgabe auf. Die an diesen Stellen abweichenden Lesarten in Abschrift **AB** sind größtenteils im Notentext in Fußnoten angezeigt. Der überragende Quellenstatus von **AB** wird durch diese nachträglichen Korrekturen in **A** jedoch nicht geschmälert.

Die Stichvorlage (**STV**) wurde ebenfalls nach der Vorlage von **AB** angefertigt. Beethoven erkannte offenbar recht schnell, dass der unbekannte Schreiber nicht gerade sorgfältig gearbeitet hatte und beauftragte daher seinen Kopisten Wolanek damit, das Manuskript entsprechend durchzusehen. Auch Beethoven selbst las Korrektur. Dennoch blieben viele Fehler stehen, weswegen die Handschrift als Quelle mit einiger Vorsicht zu betrachten ist. Die Fehler sind, sofern sie singulär sind, in den folgenden Einzelanmerkungen nicht eigens aufgeführt. Wichtig ist das Manuskript dadurch, dass es die kompletten Posaunenstimmen enthält, die in **A** und **AB** noch nicht vollständig enthalten sind.

Die Abschriften 4–12 haben für die Edition keine größere Bedeutung. Abschrift 4, das Widmungsexemplar für Erzherzog Rudolf, wurde nach der Vorlage von **AB** angefertigt, bevor diese Handschrift von Beethoven noch einmal einer eingehenden Revision unterzogen wurde. Das Manuskript spiegelt also ein älteres Stadium wider. Angesichts seiner besonders engen Beziehung zum Erzherzog ließ Beethoven bei der Durchsicht besondere Sorgfalt walten. Dabei nahm er gelegentlich Korrekturen oder Ergänzungen vor, die weder in **A** noch in **AB** oder **STV** auftauchen. So enthält die Handschrift einige Sonderlesarten, die in den Einzelanmerkungen mitgeteilt sind. Die Abschriften 5–12 hängen alle gänzlich von den Handschriften 1–3 ab und enthalten keine neuen, eigenständigen Lesarten.

Die Erstausgabe wurde von Beethoven nicht Korrektur gelesen. Beethoven schickte zwar mit Briefen vom 26. Januar und 2. August 1825 verschiedene Korrekturanweisungen an den Verlag, es wurden ihm aber nie Korrekturfahnen vorgelegt (zur Verzögerung der Herausgabe siehe auch Vorwort). Wie aus der Publikationsanzeige im *Intelligenzblatt* der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom Juni 1827 hervorgeht, hat sich dem „Geschäfte" der Korrekturlesung „ein durchaus sachverständiger Freund, Herr Ferdinand Kessler in Frankfurt, aus regem Kunsteifer und aus besonderer Verehrung für den hohen Meister" unterzogen. Als Quelle ist die Erstausgabe ohne Bedeutung. Sie weist zahlreiche Fehler auf, gelegentlich auch wohl absichtliche, eigenmächtige Änderungen (siehe z. B. Credo T. 125–131).

2. Zur Orgelstimme

Schon bei der C-Dur-Messe op. 86 hatte Beethoven geplant, entgegen den Gepflogenheiten der Zeit in der Partitur der Erstausgabe eine voll ausgeschriebene Orgelstimme abdrucken zu lassen. Das dürfte auch bei der *Missa solemnis* von vornherein geplant gewesen sein. Dennoch enthält **A** noch keine ausgesetzte Orgelstimme, sondern nur Generalbassziffern. Die entsprechende Bezeichnung beginnt allerdings erst im Credo (T. 399–405 und 414f.). Ob im Gloria welche vorhanden waren, ist durch den Verlust des Autographs nicht mehr festzustellen. Reich mit Generalbassziffern bezeichnet sind Sanctus und Benedictus. Im Agnus Dei tauchen sie nur in T. 1–95 auf. Außer den Generalbassziffern notierte Beethoven auch Angaben wie *tasto solo*, *all'ottava*, *all'unisono*.

In der Arbeitskopie **AB** ist dann schon eine ausgesetzte Orgelstimme notiert. Sie wurde jeweils nachträglich eingefügt, im Gloria auf einem Papierstreifen am Rand, den übrigen Teilen auf einem von vornherein gelassenen System zwischen Violoncello und Kontrabass, untere Systeme. Da das Autograph keine ausgeschriebene Orgelstimme enthält, muss als Vorlage eine nicht mehr vorhandene Handschrift gedient haben. Beethovens Autorschaft [illegible] also nicht direkt dokumentiert. Angesichts der Bedeutung, die ihr hatte (s. [illegible] ausgeschriebene Orgelstimme [illegible] höchst verwunderlich, wenn [illegible] diese Arbeit einem Kopisten [illegible] überlassen hätte. Man kann [illegible] wohl davon ausgehen, dass Beethoven die Orgelstimme selbst [illegible] in T. 446–459 des Gloria trug er nachträglich [illegible] der Orgel ein, an vielen anderen Stellen korrigierte [illegible] setzung der Orgelstimme oder ergänzte noch Generalbassziffern. Letztere stimmen mit der Bezifferung in **A** häufig nicht überein. Die entsprechende Bezeichnung in **A** muss als Vorstadium angesehen werden. Die Abweichungen sind in den Einzelanmerkungen daher nicht einzeln aufgeführt. – Wenn die Orgel zu pausieren hat, ist dies meist durch *senza Organo* angezeigt, wobei diese Anweisung gelegentlich auch fehlt.

Die zeitlich folgende Handschrift **STV** enthält im Wesentlichen den gleichen Text wie **AB**. Auch in ihr nahm Beethoven gelegentlich Korrekturen oder Ergänzungen vor.

Die in den Quellen vorkommenden Anweisungen *all'ottava* und *all'unisono* sind in der vorliegenden Ausgabe unter Weglassung dieser Anweisungen jeweils ausgeschrieben. Die sich eigentlich ausschließenden Bezeichnungen *tasto solo* und *all'ottava* kollidieren gelegentlich (z. B. Gloria T. 4, 38, 42, 184) in den Quellen. Es ist an diesen Stellen aber musikalisch jeweils nicht sinnvoll, das Spiel in Oktaven aufzugeben. Möglicherweise soll das *tasto solo* an diesen Stellen nur davor warnen, Akkorde zu spielen.

Unter den Zeichen, die Beethoven zur Bezifferung der Orgelstimme verwendet, findet sich neben Fortsetzungsstrich und Schrägstrich als Hinweis auf Vorhalte auch der sogenannte „Telemannische Bogen". Dabei handelt es sich um einen halbrunden Bogen, der gewöhnlich über der Generalbassziffer 5 („$\widehat{5}$") erscheint, um einen verminderten Dreiklang anzuzeigen, d. h. um deutlich zu machen, dass zur (verminderten) Quinte keine Sexte hinzutreten soll. Mitunter tritt der Bogen auch über anderen Ziffern auf; dann weist er darauf hin, dass nur die in der Bezifferung angegebenen Intervalle, ansonsten aber keine weiteren Akkordtöne erklingen sollen.[1]

Gelegentlich stimmen in den Quellen Bezifferung und Aussetzung der Orgelstimme nicht miteinander überein. An diesen Stellen wurde, jeweils mit Nachweis in den Einzelanmerkungen, die Generalbassbezeichnung der Aussetzung angepasst (in einigen Fällen auch umgekehrt die Aussetzung an die Bezifferung), mit Ausnahme einiger problematischer Stellen vornehmlich in den Fugenteilen, wo eine Anpassung der Bezifferung größere Eingriffe in den von Beethoven autorisierten Text erfordert hätte (siehe z. B. Gloria, T. 555–557). Vereinzelt sind in den Quellen Generalbassziffern ohne dazugehörige Aussetzung notiert. An diesen Stellen wurde eine Aussetzung in eckigen Klammern ergänzt.

Orgelbass und Kontrabass-/Kontrafagottstimme sind in der vorliegenden Ausgabe [illegible] einigen wenigen Passagen abgesehen, in ein und demselben System wiedergegeben. Stehen hier mehrere gleichzeitig erklingende Töne, so gelten sämtliche Töne des Akkords für die Orgel, der tiefste Ton bzw. die nach unten gehalste Note für Kontrabass/Kontrafagott, es sei denn, es ist im Notentext anders angegeben. Bei Aussetzen bzw. Wiedereintritt von Kontrabass/Kontrafagott wurde an einigen Stellen zur Verdeutlichung stillschweigend „– Cb, Cfg" bzw. „+ Cb, Cfg" ergänzt. Ebenfalls ohne diakritische Kennzeichnung wurde generell bei Wiedereintritt der Orgel die Angabe „col Organo" ergänzt.

Inwiefern Beethoven Anweisungen wie *cresc.*, *decresc.* (bzw. die entsprechenden Gabeln) und *sf* auch auf die Orgelstimme bezogen wissen wollte, ist nicht eindeutig zu klären. In den Quellen, wo Kontrabass/Kontrafagott und Orgelbass über größere Strecken hin getrennt notiert sind, finden sich diese Zeichen hin und wieder auch im separat notierten Orgelbass, ohne dass dabei eine Systematik erkennbar wäre. Angesichts dieses nur sporadischen Auftretens der betreffenden Anweisungen in der Orgelstimme und vor dem Hintergrund, dass sie auf damaligen Orgeln in der Regel noch nicht ausführbar waren, werden sie in der vorliegenden Ausgabe grundsätzlich als auf die Kontrabass-/Kontrafagottstimme bezogen angesehen. In den (wenigen) Passagen, in denen hier der Orgelbass einem eigenen System zugeordnet ist, erscheinen daher nur ausführbare dynamische Anweisungen wie *f*, *p* etc.[2]

---

[1] Siehe dazu auch Wolf Hobohm „Der Telemannische Bogen", in: *Generalbaßspiel im 17. und 18. Jahrhundert*, Michaelstein/Blankenburg 1987 (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts 32), S. 32–35.

[2] In der im Rahmen des Aufführungsmaterials erscheinenden separaten Orgelstimme (Carus 40.689/49) werden dagegen überall auch die Cresc.-/Decresc.- und *sf*-Zeichen wiedergegeben, um dem Ausführenden eine Orientierung über die Dynamik der ganzen Bassgruppe zu ermöglichen.

3. Zu den Posaunenstimmen

In **A** tauchen Notierungen für Posaunen erstmals in T. 221–234 des Credo auf; dann auch noch kurze Hinweise im Credo T. 433 und im Agnus Dei T. 95 und 115 (*posau* oder ähnlich). Größere Abschnitte mit ausnotierten Posaunenstimmen begegnen nur im Sanctus (T. 1–33) und Benedictus (T. 119–234).

Auch in **AB** waren über die in **A** enthaltenen Stellen hinaus zunächst keine Posaunen notiert. Zu unterschiedlichen Zeiten, im Laufe des Jahres 1823 und vor Mai 1824, ergänzte Beethoven in T. 185–190 und T. 345–359 des Gloria Posaunenstimmen. In T. 292 und T. 360 des Gloria finden sich außerdem Hinweise auf ein gesondertes Manuskript mit voll ausgeschriebenen Posaunenstimmen. Aus verschiedenen Stellen in den Konversationsheften und Beethovens Korrespondenz geht hervor, dass zwei Autographe für die Posaunenstimmen existiert haben müssen, ein Arbeitsmanuskript in Stimmen und eine Reinschrift in Partitur. Sie müssen folgende Stellen enthalten haben: Gloria T. 292–295, 360–459, 488–569; Credo T. 1–123, 240–305, 363–371, 398 bis 438, 470–472; Sanctus T. 51f., 68–78; sämtliche Posaunenstellen des Agnus Dei. Da diese Stellen (ebenso wie die oben genannten T. 185–190 im Gloria) in den noch 1823 fertiggestellten Widmungsabschriften (= Quellen Nr. 5–8) bereits von Kopistenhand notiert sind, müssen die entsprechenden Vorlagen spätestens im Laufe dieses Jahres niedergeschrieben worden sein. Es fehlten hier noch die bereits erwähnten Posaunenstimmen für die T. 345–359 im Gloria, die Beethoven in **AB** und den Quellen Nr. 10 und 12 selbst nachträglich im Jahre 1824 ergänzte.

In **STV** stammen sämtliche Posaunenstimmen v[illegible]der Hand von Kopisten. Sie sind jeweils mit roter Tinte ent[illegible] eigenen Systemen oder in den Systemen für die Soli[illegible]hor eingetragen, gelegentlich auch, wenn – wie[illegible]es Credo – in diesen Systemen bereits andere[illegible]not[illegible]aren. Daraus geht eindeutig hervor, dass di[illegible]en erst n[illegible]glich ergänzt wurden. Beethoven un[illegible]sie einer grün[illegible]n Korrekturlesung, sodass **STV**[illegible]timmen a[illegible]rante Quelle anzusehen ist. D[illegible]für [illegible]saunen sind in **STV** sehr spä[illegible]setzt. Es wur[illegible]ichtet, über *f* oder *p* hina[illegible]ende Zeichen wie [illegible]*c.* usw. aus anderen Stimm[illegible]übernehmen.

4. Weitere editori[illegible]

Ohne besondere Kennzeichnung sind folgende Anpassungen vorgenommen worden: Stimmenbezeichnungen und Schlüsselung wurden modernisiert (die Quellen verwenden in den drei oberen Vokalstimmen sowie an einigen Stellen im Instrumentalbass c^1-Schlüssel). Angaben zur Dynamik und Spielweise erscheinen in der heute üblichen Form (z. B. *cresc.* statt *cres*, *a 2* statt *unis*, *legato* statt *ligato*); die in den Quellen vorkommenden Bezeichnungen *dim.* und *dimin.* wurden vereinheitlicht zu *dim.* Colla-parte-Stimmen (in den Quellen betrifft dies z. B. häufig die Violoncellostimme) werden ausgeschrieben. Ergänzt wurden Taktzahlen und Orientierungsbuchstaben.
In den handschriftlichen Quellen ist oft nicht klar zwischen den Kürze- oder Akzentzeichen Punkt und Strich zu unterscheiden; sie werden daher in der vorliegenden Ausgabe einheitlich in Tropfenform wiedergegeben. Bei Portatobezeichnung werden, wie in den Quellen, jeweils Punkte gesetzt (. . . .).

Melismenbögen sind in den Quellen nur äußerst spärlich gesetzt. Sie wurden in der vorliegenden Ausgabe nur an einigen wenigen Stellen analog zur Bezeichnung anderer Stimmen ergänzt. Gelegentlich enthalten die Quellen auch voneinander abweichende oder gar falsche Notierungen von Melismenbögen. Da angesichts der Textunterlegung der Sachverhalt aber jeweils eindeutig ist, wurde dies in den Einzelanmerkungen nicht verzeichnet.

Zur Setzung des *sf*-Zeichens in den paarig notierten Bläserstimmen ist Folgendes anzumerken: Die Quellen geben *sf* in den betreffenden Systemen auch bei getrennter Halsung meist nur einfach an. In der vorliegenden Ausgabe dagegen ist *sf* bei getrennter Halsung lediglich im Unisono einfach gesetzt, ansonsten aber wurden hier der Eindeutigkeit halber erste und zweite Stimme jeweils mit eigener *sf*-Bezeichnung versehen. Da in den Quellen aus der Positionierung der Zeichen (sowie aus dem musikalischen Kontext) im Regelfall jeweils hervorgeht, ob *sf* für beide Stimmen gelten soll – so in der Mehrzahl der Fäl[illegible]oder nur für eine der beiden Stimmen, wurde in unserer Au[illegible]gabe die doppelte Setzung der Zeichen bzw. ihre jeweilige Z[illegible]rdnung zu den Stimmen ohne weiteren Nachweis im N[illegible]ntext oder [illegible]ischen Bericht vorgenommen.

Die sonstigen dynamischen [illegible]ngabe[illegible]in den p[illegible]ig notierten Bläserstimmen wurden bei g[illegible]hzeitige[illegible]eltun[illegible]für beide Stimmen auch in getrennt [illegible]halsten[illegible]ssagen n[illegible]fach gesetzt, um das Notenbild übe[illegible]ch[illegible]h zu h[illegible]en, abgesehen von wenigen Ausnahmefällen[illegible]n den[illegible]us Gru[illegible]en der Deutlichkeit eine doppelte Setzung angeb[illegible]acht[illegible]chien.

Herausgeber-Zus[illegible]ne Absicherung durch eine der Quellen wurden wie folgt gekennzeichnet: Ergänzte dynamische Zeichen wie *f*, *p*, *sf* [illegible]c., Kürzezeichen sowie Akzidenzien erscheinen in [illegible]e Ergänzung von Crescendo- und Decrescendogabeln sowie Bögen ist durch Strichelung kenntlich gemacht, die von Beischriften wie *cresc.*, *arco*, *senza Organo* etc. sowie von Textsilben in den Gesangsstimmen durch Kursivschrift. Ergänzte Verlängerungsstriche nach *cresc.* oder *decresc.* sowie ergänzte Ziffern bzw. Akzidenzien unter der Orgelstimme sind in runde Klammern, ergänzte Noten in eckige Klammern gesetzt.

Die Schreibweise des lateinischen Ordinariumstextes wurde nach der heute gebräuchlichen liturgischen Form revidiert (siehe z. B. *Graduale Triplex*, Paris / Tournai 1979), ohne jedoch die klassischen Schreibweisen (caelum, Iesum, cuius, iudicare) zu übernehmen.

Carus

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bls = Bläser, Cb = Contrabbasso, Cfg = Contrafagotto, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Holzbls = Holzbläser, o = oberes System, Ob = Oboe, Org = Organo, S = Soprano, Str = Streicher, T = Tenore, T. = Takt, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Trb = Trombone, u = unteres System, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino.

Zitierweise: Takt – Stimme(n), ggf. Zeichen im Takt (Note, einschließlich Vorschlagsnote[n], oder Pause) – Lesart der mit Sigle gekennzeichnete(n) Quelle(n).

Kyrie

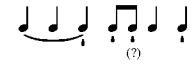
2	Bls	**AB**: Akzent statt Decrescendo-Gabel.
5	Vl I	**AB**, **STV**: Keine An- und Abschwellgabeln; angesichts des folgenden *p* in T. 6 wohl nur Versehen, obwohl sie auch an der Parallelstelle T. 133 fehlen.
12f.	Ob I	**AB**: Bogen erst ab 2. Note; in **A**, **STV** fehlt er ganz.
25	Bls 3	**A**, **AB**: Nur *f*.
27	Tr I 1	**AB**, **STV**: d^1 statt d^2; Lesefehler, da **A** etwas undeutlich.
33–35	Clt II	**A**, **AB**: Legatobogen in **A** erst ab T. 34, in **AB** dann nachträglich nach links verlängert, jedoch nur bis 2. Note T. 33. Siehe jedoch Clt I.
42f.	Va	**A**: Haltebogen *a* – *a* am Taktübergang; könnte in **AB** vielleicht nur versehentlich fehlen.
46, 47	Tr I 2, 1	**AB**, **STV**: Jeweils d^1 statt d^2; Lesefehler, da **A** etwas undeutlich.
47	Vl II 3	**AB**: *p* fehlt.
58f.	Vl I	**AB**, **STV**: Haltebogen e^2 – e^2 fehlt.
59	B	**AB**, **STV**: *p* erst zu 3.
84f.	Vl I	**AB**, **STV**: Kein *sempre più cresc.*; in **A** möglicherweise später ergänzt.
86	Vc, Cb 1	**AB**, **STV**: *sf* statt *f*.
86–88	Cor I/II	**AB**, **STV**: Bogen bereits ab 1. Note T. 86; siehe jedoch **A** und Fg II.
92	Vl II	**AB**, **STV**: Haltebogen cis^1 – cis^1; wohl Versehen.
101, 102	Vl II	Bogensetzung hier in Anlehnung an die anderen [illegible]mmen nach **A**; in **AB** erster Bogen T. 101.2–102.1, zweiter Bogen erst ab T. 102.2.
106f.	Cor I/II	**A**, **AB**, **STV**: Keine Hal[illegible] Beethoven ergänz[illegible] sie aber in Quelle Nr. [illegible]gsexemplar für Er[illegible] zog Rudolf, s.[illegible]
107	Vl II 3	**A**: *a* statt c^1[illegible] [illegible]pist die Note zunächst[illegible] wohl n[illegible]lich [illegible]rz zu hoch, also cis^1; dies[illegible]e jedoch [illegible]täglich von Beethoven gewisse[illegible]n autorisiert[illegible] er ein ♮ vor der Note [illegible]
109	Ob I 1[illegible]	[illegible]atobogen fe[illegible]
111–112	Ob I[illegible]	[illegible] nur bis[illegible] T. 112; siehe jedoch Vl I.
128	V[illegible]	**AB**: *f* fehlt.
130	B[illegible]	**AB**: Akzent[illegible] statt D[illegible]el.
	C[illegible]	**AB**, **STV**: D[illegible]e Tak[illegible] analog T. 2 ergänzt.
133	V[illegible]	**AB**, **STV**: A[illegible] Abschwellgabel fehlt.
138–140	Va	**AB**, **STV**: [illegible] T. 138 und 139.1–140.2.
139f.	Ob	**AB**, **STV**: [illegible]gen fehlt.
146	Clt I/[illegible]	[illegible]ehentlich ganzer Takt leer; in **AB**, **STV** [illegible]end Ganztaktpause ergänzt. Vorliegende [illegible] in Analogie zu den vergleichbaren Stellen.
147f.	Org u	Entsprechend analogen Stellen (etwa T. 1–31) würde Org bis einschließlich 1. Note T. 148 nicht spielen. In **STV** allerdings Zeichen „//“, was ein *col Basso* andeutet.
160	Fl I/II	**AB**, **STV**: Legatobogen fehlt.
169f.	Vc, Cb	**AB**, **STV**: Bogen wegen Seitenwechsels zwischen den beiden Takten nur in T. 169.
186	Cor III/IV	**AB**, **STV**: Irrtümlich *ff* statt *sf*.
191	S	**AB**, **STV**: *cresc.* fehlt; spätere Ergänzung in **A**.
192f.	Vl II	**AB**, **STV**: Bogen nur bis letzte Note T. 192.
204–207	SATB	**AB**, **STV**: S ab T. 204, ATB ab T. 205 durchgehendes Melisma auf Silbe „lei“, das jedoch mit den Tonwiederholungen nicht zusammenstimmt. Wiedergegebene Lesart nach einer späteren Bleistiftkorrektur in **A**, bei der allerdings ebenfalls Haltebögen am Taktübergang T. 206/207 stehen blieben.
218f.	Fg I/II	**AB**: Bogen bis letzte Note T. 219; siehe jedoch die übrigen Bls.
219, 220	Bls, STB	**AB**: Kein *cresc.*, *f* bereits zu letzter Note T. 219; so auch **STV** für STB. Str wie vorliegende Ausgabe. *cresc. f* nach späterer Korrektur in **A**.

Gloria

9f.	Tr II	**AB**, **STV**: 3. Note T. 9 a^1 und 2. Note T. 10 d^2 (jeweils klingend); wohl Kopistenfehler; siehe Ob II, Clt II sowie T. 67.
10	Ob II 4	**AB**: a^2; in **STV** vom Kopisten zu fis^2 korrigiert.
18	Org 1	**AB**, **STV**: Bezifferung $\frac{6}{5}$ statt $\frac{4}{3}$.
29	S	*sf* nur in Quelle Nr. 4.
42	Org	**STV**: *senza Organo* versehentlich erst ab T. 43.
50–52	Va	Bogen nach **AB**, **STV**.
78	Ob II 1	**AB**, **STV**: e^2; siehe jedoch Cor I/II und T.
135	Fg I	**AB**: Bogen wohl versehentlich erst ab 2. Note.
158	A 1, 2	**AB**, **STV**: Bogen; nachträglich ergänzt in irrtümlicher Angleichung an S, wo die ursprüngliche Textunterlegung geändert wurde.
173	Fl I, Ob I 1–3	**AB**, **STV**: Bogen nur zu 1.–2. Note; siehe jedoch Fg und Vl I/II.
188f.	Fl I/II, Ob I/II	**STV**: Legatobogen.
195	Ob I 1	*p* nur in Quelle Nr. 4.
210f.	Ob I/II	**STV**: Legatobogen.
219f.	Fl II	**AB**: Haltebogen fehlt.
226	Org	**STV**: *senza Organo* versehentlich bereits ab 1.
244–246	Vl II	**AB**, **STV**: Bogensetzung unklar: Am Ende von T. 245, vor Seitenwechsel, weit über Taktstrich hinaus gezogen, nach Seitenwechsel in T. 246 jedoch Bogen erst ab 1. Note.
245	Va	**AB**, **STV**: Zusätzl[illegible]r Bog[illegible]1. Note T. 246; wurde wegen der [illegible]wiederholung u[illegible]da er mit dem vorangeh[illegible]nden und [illegible]chfolgenden [illegible]gen kollidiert, nicht üb[illegible]ommen.
276	Ob I	**AB**, **STV**: [illegible] ; 1. H[illegible]bogen wahrscheinlich nachträglich erga[illegible]
296ff.	TSAB solo	[illegible], **STV**: Teil[illegible]e *O!* [illegible]tt *Ah!* Für diese Ausgabe verdeutlicht.
301	T[illegible]	*cr*[illegible] nur in Quelle Nr. 4.
33[illegible]	[illegible] 1	*sf* [illegible]n Quelle Nr. 4.
334f.	Ob I/II[illegible]	**AB**, **S**[illegible] *f* zusätzlich zu *sf*; nicht übernommen, da ein Clt I/[illegible] Fl I/[illegible] Zurücknehmen der Lautstärke musikalisch kaum sinnvoll
340	Fg [illegible]–2	**AB**, **STV**: Zwei Viertelnoten statt Punktierung. In **AB** Korrekturanweisungen Beethovens am Rand, die aber nicht entzifferbar sind. Ein Abweichen vom allgemeinen rhythmischen Verlauf nur bei Fg II wohl unwahrscheinlich.
343f.	[illegible] II	**AB**: Legatobogen am Taktübergang; wohl Versehen des Kopisten.
351f.	Clt II	**AB**: Nachträglich von unbekannter Hand Unteroktave a^1 ergänzt.
353	Org 1	Akkord nach Generalbasszifferr 5 ergänzt; ab 2 in **AB** *senza Organo*; da die Aussetzung von Org o im nächsten Takt jedoch fortgesetzt wird, dürfte damit wohl nur gemeint sein, dass der Akkord in T. 353 im Gegensatz zu den Chorstimmen nur als Viertel auszuhalten ist.
360		**AB**: Tempobezeichnung ursprünglich *Allegro maestoso e moderato*; so auch in einem Brief Beethovens an Fürst Galitzin vom 13.12.1823. Nachträglich jedoch geändert.
369	Vl II	Doppelte Notierung des d^1 so auch in den Quellen.
373, 443	Vl I	Doppelte Notierung des a^1 bzw. d^1 so auch in den Quellen.
383–386	Cor I/II	**AB**, **STV**: Eine Terz zu hoch notiert. Vielleicht Kopistenfehler, vielleicht aber auch schon Fehler im Autograph; Beethoven vertat sich nicht selten bei der Notierung transponierender Instrumente.
390	Fg I, Va	**AB**, **STV**: Bogen nur zu 2.–3. Note; bei Vc in **AB** jedoch korrigiert.
407	Tr I/II	**AB**: *ff* könnte auch als *sf* gelesen werden.
410	Va 2	**AB**, **STV**: Zwei Viertelnoten statt Halbenote; offenbar Haltebogen vergessen.
415	Org	**AB**, **STV**: Bezifferung letzte Note $\frac{9}{2}\sharp$ statt $\frac{7}{2}\sharp$.
421	Org 1	**AB**, **STV**: Bezifferung $\frac{7}{3}$ statt $\frac{3}{3}$.
422	Org o 1	**AB**: Akkord mit e^1 statt gis^1. Siehe jedoch Bezifferung.
424	Org o 4	**AB**, **STV**: Akkord mit g^1 statt fis^1. Siehe jedoch Bezifferung.
436	Org u 2, 3	**AB**, **STV**: Mit Bezifferung 3(♮) und $\frac{5}{♮}$; ab T. 435 gilt jedoch *senza Organo*.
445f.	Cor II	**AB**: Haltebogen fehlt.
448	Fl I/II, Ob I, Clt I, Tr I/II, Vl I	**AB**, **STV**: Wohl versehentlich *ff* statt *sf*, das bei Vl I nur in Quelle Nr. 4 vorhanden ist.
511	Vl II 1	**AB**, **STV**: e^2; nur in Quelle Nr. 4 korrigiert.
512	Cor I 1	**AB**, **STV**: g^2 statt fis^2.
555–557	Org	Abweichungen zwischen Bezifferung und Aussetzung so nach den Quellen, die völlig übereinstimmen.

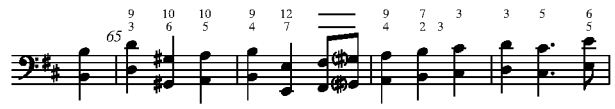
Carus

Credo

3	Cor I–IV	*f* nur in Quelle Nr. 4.
5	Cb	**AB**, **STV**: *sf* statt *f*.
5	SATB	In **AB**, **STV**, wo Systeme für SATB solo notiert sind, *Col Coro* schräg über die Systeme von AT solo geschrieben, auf den folgenden Seiten häufig Colla-parte-Zeichen „//“. Möglicherweise dachte Beethoven daran, dass die Solisten den Chor ad libitum unterstützen könnten.
8	Org 1	Generalbassziffer 8 nach Quelle Nr. 4; in **AB**, **STV** versehentlich 5.
9	Str	*f* nach **A**; in **AB**, **STV** *ff*. Siehe jedoch die anderen Stimmen sowie T. 41.
13	B	2. *sf* nur in **A**.
17	Cor III/IV	**AB**, **STV**: Ganze Pause.
17–20		**A**: Noch völlig abweichende Fassung, die zunächst in **AB** übernommen, dann vielfach korrigiert und schließlich gestrichen wurde. Neue Fassung auf gesondertem Blatt notiert. In **A** dazu Skizzen in den Systemen für ST solo.
18	Ob I	*cresc.* nur in **A**, *sf* nur in **A** und Quelle Nr. 4.
19	SATB 2	**A**: *sf*.
20	Ob I/II	**AB**, **STV**: *sf* und Legatobogen fehlen.
33	Vc, Cb	**AB**: Nur *f*.
43	Va 1	**AB**, **STV**: Ohne Abbreviaturstrich.
45	Vl II	**AB**, **STV**: Ohne Abbreviaturstrich.
46	Cor I/II, Tr I/II, Timp	**A**, **AB**: *ff* fehlt.
62	Timp	**A**, **AB**: Triller bis einschließlich 2. Note, in **AB** sogar Haltebogen 1.–2. Note; in **STV** jedoch entsprechend korrigiert.
64	Tr I/II	**AB**, **STV**: 1. *sf* fehlt; Kopist hielt das Zeichen in **A** möglicherweise für getilgt.
64	Org u 3	**AB**, **STV**: *Es* statt *C*.
75	Org o 2	**AB**, **STV**: 2. Viertelnote d^1 statt f^1; siehe jedoch A.
123	Vl I/II 1–4	**AB**, **STV**: a^1/a^2 statt c^2/a^2. In **A** von Beethoven nach Anfertigung von **AB** geändert.
125f.	Holzbls	**AB**, **STV**: Kein Legatobogen; in **A** von Beethoven zu Ob I erst nach Anfertigung von **AB** ergänzt.
125–131	T	Die Stimme ist in der Erstausgabe und danach in vielen späteren Ausgaben im System für [illegible] solo notiert. So ursprünglich (versehentlich?) a[illegible] **AB**, dort jedoch von Beethoven korrigiert. B[illegible] eine dem Verlag Schott für die Erstausgab[illegible] mitgeteilte Korrektur gibt es nicht; [illegible] eine eigenmächtige Änderung se[illegible]
137	Vc	**A**, **AB**, **STV**: [illegible] in d[illegible]llen undeutlich; könnte a[illegible]e T. 138 [illegible] werden.
139–141	Vc	Bogensetzung [illegible] **A**, **STV**; in [illegible] chgehender Bo[illegible] Note T. 141 ergän[illegible]
144	Cor I/II	[illegible] in **A** von Be[illegible] nach Anferti[illegible]
145	Vc	[illegible] mit Anga[illegible] [illegible]o: [illegible]ur als Abgrenzung von der hier [illegible] [illegible]mme gemeint; in T. 147 *coi Bass*[illegible] [illegible]timme[illegible]ch nur *f*.
156	Clt I/II	**A**: *sf*; in allen anc[illegible]
157	Cfg	**AB**, **STV**: *Contra*[illegible] *tacet* bereits ab 1. Zählzeit 156, wo in **ST**[illegible]e für Cfg nicht mehr notiert ist.
161	Cor I/II	**B**, **STV**: P[illegible]e bei mehreren anderen Instrumenten *cresc.* jeweils von *f* ausgehend.
166	Org	[illegible] *all'ottava* unklar: in **STV** *senza Organo* [illegible]68 notiert, in **AB** ursprünglich ab letzte Note T. 166 wieder Generalbassziffern notiert, die dann aber getilgt wurden.
177–179		**A**, **AB**: Seitenwechsel zwischen T. 177/178 und daher bei mehreren Instrumenten Bogenteilung. Gemeint ist jedoch wohl einheitlich durchgezogener Bogen.
178	Va I/II	**AB**, **STV**: Bogen Va I bis nach letzte Note, Va II nur bis 2.
186f.	Str	**AB**, **STV**: Keine Dynamikbezeichnung bei Vc; bei Vl I/II und Va T. 187 nur *pp*.
211–214		**A**: Ursprünglich andere Version, bei der die Takte 211 bis 214 nur zwei Takte umfassten. Diese Version in **AB** geändert zu der in vorliegender Ausgabe wiedergegebenen Fassung.
230	Timp 1–3	**AB**, **STV**: Acht Achtelnoten. In **A** von Beethoven nach Anfertigung von **AB** geändert.
248	Vl II 1	In Quelle Nr. 4 zu d^3 geändert.
250	Tr I/II, Timp	**AB**, **STV**: Keine dynamische Bezeichnung; in **A** nur *f*. Siehe jedoch die übrigen Stimmen.
258f.	Cor I/II	**AB**, **STV**: Dreimal unisono a^1 (klingend). In **A** von Beethoven nach Anfertigung von **AB** geändert.
262	SATB	**AB**, **STV**: Kein *ff*. In **A** erst nach Anfertigung von **AB** ergänzt.
264		**A**, **STV**: Tempobezeichnung ohne *in poco maestoso*; in **AB** von Beethoven nach Anfertigung von **STV** ergänzt.
	SATB	**STV**: *sf* mit *ff* überschrieben.
271	A 2	**A**, **AB**, **STV**: „cum“ statt „ex“.
278	Cor I/II	**AB**, **STV**: Beide *sf* fehlt.
309	Clt I	**AB**, **STV**: *dolce* fehlt.
310–472	Cor I–IV	In der Erstausgabe und danach in vielen späteren Ausgaben, auch noch in der Alten Beethoven-Gesamtausgabe, sind die Stimmenpaare Cor I/II und Cor III/IV miteinander vertauscht. So ursprünglich auch in **A**, **AB**, **STV**; in **AB** und **STV** jedoch eindeutige Anweisung, dass die Stimmen so wie in dieser Ausgabe notiert zuzuordnen sind.
311f.	Fg I	**AB**, **STV**: Legatobogen nur bis 4. Note T. 311.
318f.	Fg II	**A**, **STV**: Legatobogen fehlt; in **AB** nachträglich ergänzt, aber nur bis letzte Note T. 318; siehe jedoch Fl II, Clt II.
324f.	Clt II	**A**, **AB**, **STV**: Legatobogen erst ab T. 325; siehe jedoch die analogen Stellen.
325f.	B	**AB**, **STV**: Textverteilung am Taktübergang wie bei T; in **A** jedoch wie in dieser Ausgabe wiedergegeben. Siehe auch Artikulation bei Fg I/II.
342	Fl II	**AB**: Legatobogen vom Kopisten bis 6. Note verlängert und Staccato zu 5. Note getilgt; diese Lesart ursprünglich auch in **A**; dort jedoch von Beethoven nach Anfertigung von **AB** geändert.
342–347	Fl II	Langer Legatobogen nach **A**; in **B**, **STV** Bögen T. 343, 344, 345–346 und 347.
347	Va	**AB**, **STV**: Legatobogen [illegible] ab 2. [illegible] doch die anderen Instrumente.
358	Cor IV	**AB**, **STV**: Haltebogen fehlt.
359	AT	**AB**, **STV**: Textu[illegible]rlegung – [illegible]. Note Silbe „a-“. In **A** je[illegible]n wi[illegible] dieser A[illegible]gabe wiedergegeben. Siehe [illegible]n Artikul[illegible]n bei Bls
360	B	**A**, **ST**[illegible]ilbe „-men“ [illegible]st z[illegible]etzten Note; in **AB** nach Anfert[illegible]g von **STV** [illegible] nachträgliche Ergänzung des Lega[illegible]ogens geändert.
3[illegible]	Fl I, C[illegible]	[illegible], **STV**: [illegible]en nur bis 4. Note; in **A** jedoch bei Clt I [illegible]ns nach[illegible]lich bis 5. Note verlängert.
368	Clt II 2–3	**A**, [illegible], **STV**: Punktierte Halbenote statt Halbenote + Viertelnote; siehe jedoch die anderen Stimmen.
372		**A**: Tempobezeichnung zunächst nur *Allegro*, dann am unteren Rand ergänzt: *e ben marcato* und *allegro ma non troppo*. Es scheint, dass Beethoven zwischen diesen beiden Bezeichnungen geschwankt hat. In **AB**, **STV** dann *con moto* ergänzt.
		AB, **STV**: Wohl versehentlich nicht notiert.
382	Fl II, Vl II	**A**: Artikulatorische Bezeichnung:  Ebenso Va T. 390. Nicht übernommen, da so an keiner analogen Stelle vorhanden und auch der Anweisung *non legato* widersprechend.
385	Cor I/II 2–5	**A**, **STV**: Staccati fehlen.
411f.	SATB	**AB**, **STV**: Keine *sf*; in **A** erst nach Anfertigung von **AB** bei S ergänzt.
414	Vl I 10–12	**AB**, **STV**: Versehentlich $f^2 – es^2 – d^2$.
420	Cor III 2–3	**AB, STV:** Mit Legatobogen; Fehllesung der Unterstreichung eines *simil.*, das in **A** im darüberliegenden System für Cor I/II notiert ist.
423	Cor III/IV 2–4	Staccati nur in Quelle Nr. 4.
425	Tr I/II 6–7	**AB**, **STV**: Nur Viertelnote; es fehlt der in **A** notierte Abbreviaturstrich.
433	Org u 1	**AB**, **STV**: Bezifferung 6 statt 3.
433f.	Fg II	Haltebogen am Taktübergang nur in Quelle Nr. 4.
434	Fl I/II 2	**A**: Staccato; nicht übernommen, da singulär.
436	Org u 6	**AB**, **STV**: Bezifferung 4 statt 2.
443f.	Cor III	**AB**, **STV**: Wohl versehentlich nicht notiert.
456	A solo 1	**AB**, **STV**: f^2 nachträglich als Alternativmöglichkeit ergänzt.
460	Fl I	**A**: Cresc.-/Decresc.-Bezeichnung unklar; könnte auch als Abfolge Decresc. – Cresc. – Decresc. oder ganztaktiges Decresc. gelesen werden. Möglicherweise liegt hier eine spätere, nach Anfertigung von **AB** vorgenommene Änderung Beethovens vor, die nicht mehr lesbar ist.
464–468	Str	**AB**, **STV**: Vl I T. 464 nur *sfp*, T. 465–468 jeweils nur *p* bzw. *pp*.
469–472		**A**, **AB**: Ursprünglich nur zwei Takte. In **AB** gestrichen, in **A** von Beethoven zu vier Takten erweitert. Die neue Fassung dürfte Beethoven dann auf einem gesonderten Blatt neu notiert und der Abschrift beigelegt haben. Dieses autographe Blatt ist nicht mehr erhalten, sondern durch eine Abschrift ersetzt worden.

Sanctus

6	Va II	**A**, **AB**: Kein Legatobogen; in **STV** nur bis 2. Note; siehe jedoch Clt II.
16f.	Cor II	**AB**, **STV**: Kein Haltebogen.
17f.	Cor III	**AB**, **STV**: Kein Haltebogen.
23	Vc 3	**A**: Auch als *C/E/e* zu lesen; so in Quelle Nr. 4.
23f.	Va I	**AB**, **STV**: Haltebogen $g^1 - g^1$ fehlt, in **STV** auch Haltebogen $c^1 - c^1$ gestrichen.
34–78	SATB	**A**, **AB**: Beethoven ergänzte unter der Tempoangabe quasi als Zwischenüberschrift für den folgenden Abschnitt *Pleni sunte coeli osanna etc.*; der Kopist wiederholte diese Überschrift noch einmal weiter unten in den leeren Chor-Systemen. Das wurde später oft als Anweisung missverstanden, diesen Abschnitt vom Chor singen zu lassen, was jedoch sicher nicht gemeint ist. Die Ergänzung fand offenbar erst nach Anfertigung von **STV** statt, denn dort fehlt diese Zwischenüberschrift.
36	S solo 4	**AB**, **STV**: d^2 statt g^1. In **A** von Beethoven nach Anfertigung von **AB** geändert.
39	Cor III/IV	**AB**, **STV**: Versehentlich Pause.
40	A solo 4	**AB**, **STV**: d^2 statt h^1. In **A** von Beethoven nach Anfertigung von **AB** geändert.
	Cb, Cfg	**STV**: Versehentlich *colla parte* mit Org u statt Pause; so auch in der Erstausgabe und danach in vielen späteren Ausgaben.
50	Org o 1	**AB**, **STV**: Akkord irrtümlich mit g^1 statt a^1.
60	Org	*tasto solo* und Generalbassziffern so nach den Quellen.
63	Org	**AB**, **STV**: Versehentlich Bezifferung 3 4 statt 2 3.
64–68	Org u	**A**: Am Rand notiert:



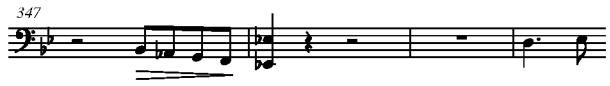
67	Org u 3	**AB**, **STV**: Bezifferung 8 statt 7.
74	Fl II 2–3	**AB**, **STV**: Nur Viertel d^3. Zusätzliches Achtel d^2 nach dort wohl erst nach Anfertigung von **AB** ergänzt.
74	Cor III/IV	**AB**, **STV**: Auf 3. Zählzeit nur ein Viertel statt zwei [illegible]htel; in **A** Viertel mit Abbreviaturstrich.
75	Vl I 2, 4, 6	**AB**, **STV**: Jeweils h^2 statt [illegible] **A** von Beethoven nach Anfertigung von **AB** [illegible]
77	Fl II 2	**AB**, **STV**: Versehen[illegible] e^2.
77	Clt I/II 2	**AB**, **STV**: Verse[illegible] f^1.
78		Tempoang[illegible] allen Quellen. In vielen Aus[illegible] T. 7
83–84.1	Vc I	**AB**, [illegible]gatobog[illegible] Haltebogen für Va II etwas [illegible] platziert un[illegible] vom Kopisten als zu [illegible]rend aufgefasst.
98	Va I	[illegible] offenbar n[illegible] fertigung von **AB** *crs:* [illegible]nomm[illegible] ingulär und ohnehin von Cl[illegible] +
103	V[illegible]	**STV**: *tr* fehlt, [illegible]e und danach in vielen Ausgab[illegible]
111		**A**: *Larghett*[illegible]oboe[illegible]ng *Andante molto cantabile* ... te[illegible]hoven dem Verlag erst am 26. Januar 1825 brie[illegible] und trug sie dann auch in **AB** ein.
115f.	Vl [illegible]	Haltebo[illegible]ktübergang nur in Quelle Nr. 4.
124f.	Cor I[illegible]	[illegible]d Decresc.-Gabeln getilgt; möglicherweise[illegible]thoven.
124, 125	Vl II 5	[illegible]. Jeweils nur a^1; d^1 in **A** von Beethoven nach Anfertigung von **AB** ergänzt.
127	Clt I 3	**AB**, **STV**: *h* statt *g*. In **A** von Beethoven nach Anfertigung von **AB** geändert.
131	Tr I/II, Trb I–III	**AB**, **STV**: Nicht notiert. Stattdessen Pause ergänzt.
132f.	Vl solo	**AB**, **STV**: Haltebogen am Taktübergang fehlt.
148–150	Vl solo	**A**: Ursprünglich dynamische Bezeichnung wie bei den übrigen Str, dann getilgt und auch in **AB**, **STV** nicht übernommen.
157	Trb I–III	**AB**, **STV**: Nur *f*; in **STV** jedoch am Rand von Beethoven „+ *ff*“.
169	Vl solo	**A**, **AB**: Bogen nur bis 3. Note; in **STV** von Beethoven geändert.
170	Clt I/II, Fg II	**A**, **AB**, **STV**: Wechsel der Generalvorzeichnung T. 168 erst später vorgenommen, an vielen Stellen daher ♮ vor Note *f* ergänzt. Hier 2. Note Clt II und 4. Note Fg II jedoch ohne Vorzeichnung, also eigentlich fis^2 bzw. *fis*; außerdem nachträglich vor 5. Note Clt I und 6. Note Fg II ♮ ergänzt, was dafür spricht, dass vorher ♯ gelten soll. Dagegen spricht jedoch die Vorzeichnung bei Vl solo, wo eindeutig f^3 notiert ist.
175, 176	Vl solo	**AB**, **STV**: *p* und *sempre p* fehlen, in **A** erst nach Anfertigung von **AB** ergänzt.
182	Vl solo 6–7	**AB**, **STV**: Haltebogen fehlt.
189	Vl I	**AB**, **STV**: Kein *cresc.*; in **A** erst nach Anfertigung von **AB** ergänzt.
191	Vl I	**AB**, **STV**: *p* fehlt; in **A** erst nach Anfertigung von **AB** ergänzt.
192	Vl II 5, 6	**AB**, **STV**: jeweils Note f^1; Kopist von **AB** kam in die falsche Zeile und kopierte Va.
198	Vl solo	**AB**, **STV**: Decresc. fehlt.
216	Org	**AB**, **STV**: 2. Generalbassziffer 4 statt 2.
217	Org u 7	**AB**, **STV**: Bezifferung $\frac{8}{3}$ statt $\frac{7}{3}$.
218	Fg I 1	**AB**, **STV**: d^1 statt *d*; in **A** von Beethoven nach Anfertigung von **A** geändert.
219	Org u 5	**AB**, **STV**: Bezifferung $\frac{4\flat}{3}$ statt $\frac{4\flat}{2}$.
221	Tr I 5, 6	**AB**, **STV**: $c^2 - g^1$ statt $e^2 - e^2$. In **A** nach Anfertigung von **AB** geändert.
223ff.	Ob I/II	**A**: Ab T. 216 Colla-parte-Anweisung mit Clt I/II; kein Hinweis, dass diese Anweisung mit T. 223 endet; in **AB** jedoch von fremder Hand *Oboe tacet* ergänzt, was der Instrumentierung beim *Benedictus* entsprechen würde, dessen Text hier ja wieder aufgenommen wird.
226	Va 3	**AB**, **STV**: ohne *h*; in **A** möglicherweise nachträglich ergänzt.

Agnus Dei

14.3–16	Cb	**A**, **AB**, **S**[illegible] Cresc.-Ga[illegible] bis 2. [illegible] T. 16, Decresc.-G[illegible] ab 2[illegible]ote bis letz[illegible]lote T. 16. Siehe jedoch alle [illegible]eren Stim[illegible]n.
47	Fg II	**AB**, **STV**: V[illegible]henl[illegible] Ganzepause.
53–56	Fg I/II	[illegible] **STV**: Bogen[illegible] zwischen T. 54/55; siehe jedoch T. [illegible]60.
[illegible], 64	[illegible]B	**AB**, [illegible]**STV**: Kein *cresc.* in T. 61, T. 64 entsprechend ohne *sempr*[illegible]*cresc.* T. 61 in **A** nachträglich von Beethoven ergänzt.
64, 65	Vl I	[illegible] **STV**: 1. Legatobogen bis 1. Note T. 65, neuer Bogen bei Vl I dann erst ab 2. Note; vorliegende Ausgabe wie **A**, Bögen dort erst nach Anfertigung von **AB** ergänzt.
70, 71		**AB**, **STV**: Kein *sotto voce*; in **A** erst nach Anfertigung von **AB** ergänzt.
[illegible]	Vl II, Va	**AB**, **STV**: Legatobogen jeweils erst ein Achtel später.
[illegible]		**A**: *darstellend den innern und äussern Frieden:*
96	Org	**A**, **AB**, **STV**: *tasto solo*; wohl versehentlich statt *senza Organo*.
100–106	Str	**A**, **AB**, **STV**: Achtel-Vorschläge; mit Brief vom 26. Januar 1825 veranlasste Beethoven jedoch den Verlag Schott, 16tel-Vorschläge zu stechen. Gilt auch für T. 196ff., 362ff. und 380ff.
105	Cor III	**AB**, **STV**: Kein Haltebogen.
117	Cor III/IV 2, 3	**AB**, **STV**: Haltebogen; in **A** nur bei Cor III, wahrscheinlich aus älterer Lesart. Siehe auch Cor I/II.
118	Vl I/II	**A**: Legatobogen jeweils ein Achtel später beginnend; siehe jedoch Clt I/II und Va.
133	Clt I 6	**AB**, **STV**: a^1 statt h^1; in **A** von Beethoven nach Anfertigung von **AB** korrigiert, dabei allerdings, in Nichtbeachtung der Transposition, eine Terz zu tief notiert; über der Note jedoch „h“, womit nur der klingende Ton gemeint sein kann.
139	Vc, Cb 4	**AB**, **STV**: Kein *sf*; in **A** von Beethoven erst nachträglich ergänzt.
140, 141	BT, Va, Vc	**AB**, **STV**: Kein *sf*; wohl deshalb nicht aus **A** übernommen, weil dort ursprünglich nur mit Bleistift notiert; erst nach Anfertigung von **AB**, wie andere Bezeichnungen, bei Va, Vc (versehentlich jedoch nicht bei BT) mit Tinte nachgezogen.
164		**A**: Keine Tempoangabe.
182, 183	Fl I, Fg I	In der Alten Beethoven-Gesamtausgabe setzen die Einwürfe der beiden Instrumente jeweils einen halben Takt früher ein, möglicherweise zur Vermeidung von Dissonanzen mit den übrigen Stimmen. Die wiedergegebene Platzierung entspricht jedoch der in sämtlichen Quellen.
186		**AB**, **STV**: *a tempo* fehlt. In **A** erst nachträglich ergänzt.
189	S solo	In **A** ohne Decresc.-Gabel; in **AB** könnte sie auch als zu Va gehörig gelesen werden. Nur in **STV** zu beiden Stimmen gesetzt.
194f.	Fl I	**AB**, **STV**: Bogen bis 2. Note T. 195.
210f.	Cor I/II	**AB**, **STV**: Haltebögen zu 1. Note T. 211 fehlen; vielleicht, weil in **A** Zeilenwechsel zwischen beiden Takten.

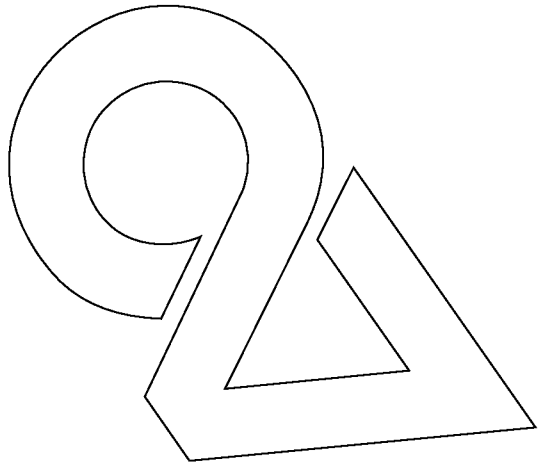
Carus

219–222, 229	Vc	**A**: Jeweils nicht notiert; in **AB** von Beethoven ergänzt.
222	Org u 4, 5	**AB**, **STV**: Bezifferung 3 3 statt 6 8.
231	Vl I 3	**AB**, **STV**: Kein Staccato, Bogen 1.–3. Note; siehe jedoch S.
287	Vl II	**AB**, **STV**: Bogen erst ab 2. Note.
302	Fl I	**AB**, **STV**: Versehentlich Ganzepause. Wahrscheinlich durch Seitenwechsel in **A** bedingt.
346–350	Org u	**AB**: Papierstreifen mit Stimme für Org u abgerissen. In **STV** wie in dieser Ausgabe wiedergegeben. In Quelle Nr. 4 jedoch ab T. 347 folgende Ergänzung von Beethoven:



358	Cor I	**AB**, **STV**: Punktierte Viertelnoten e^1 – a^1. In **A** von Beethoven nach Anfertigung von **AB** geändert.
367	Fl II	In **A** ab 3. Note T. 367 *col Oboe 2do* und danach Collaparte-Zeichen „//“ notiert. Der Kopist von **AB** berücksichtigte diese Anweisung nicht und notierte für Fl II keine eigenen Noten. Allerdings ergänzte Beethoven dann in **AB** ab 3. Note T. 367 gesonderte Hälse für Fl II, ab T. 369 die Anweisung *unis.*, für 2. Note T. 371 und 1.–2. Note T. 372 jeweils punktierte Viertelnoten d^3 mit Haltebogen. Herausgeber hält angesichts der vorangehenden und nachfolgenden Takte die Fassung von **A** für die sinnvollere und geht davon aus, dass Beethoven bei seiner Korrektur in **AB** die ursprüngliche Fassung nicht mehr präsent war. Er bemerkte wohl nur, dass Fl II nicht notiert war, und ergänzte entsprechend. Problematisch ist allerdings bei der Lesart von **A** die 2. Note T. 369: Bei strengem Unisono mit Ob II müsste es c^2 sein; es ist jedoch zu vermuten, dass Beethoven hier übersah, dass bei Fl II dann die Oktavparallelen zu Fl I unterbrochen wären, was wohl kaum gewollt ist.
368f.	Cor III/IV	**AB**, **STV**: 2. Note T. 368 punktierte Viertel und Haltebögen zu T. 369. Fehldeutung einer etwas undeutlichen Notierung in **A**.
384	Vl I 1	**AB**, **STV**: a^1 fehlt.
391	Va 8–12	**AB**, **STV**: Versehentlich eine Ter r.
433f.	Holzbls, Str	**AB**, **STV**: Keine dynamische hung. In **A** allerdings auch nur bei Clt I/

Carus



Carus