

BEETHOVEN

Missa solemnis

op. 123

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Barry Cooper



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9038

INHALT / CONTENTS

Introduction	III
Einleitung	VI
Missa sollemnis	
Kyrie	1
Gloria	26
Credo	95
Sanctus	168
Agnus	206
Facsimiles	261
Commentary	265

BESETZUNG / ENSEMBLE

Soli: Soprano, Alto, Tenore, Basso

Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso

Flauto I, II, Oboe I, II, Clarinetto I, II, Fagotto I, II, Contraffagotto

Corno I-IV, Tromba I, II, Trombone I-III, Timpani

Violino I, II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo

Neben der vorliegenden Ausgabe sind der Klavierauszug (BA 9038-90)
und die Orchesterstimmen (BA 9038) käuflich erhältlich.

In addition to the present full score, the vocal score (BA 9038-90)
as well as the orchestral parts (BA 9038) are also available for sale.

EINLEITUNG

Kompositionsauftrag und Entstehung

Beethoven schrieb nur zwei Werke für den liturgischen Gebrauch: die Messe C-Dur (1807)¹ und die unter dem Namen *Missa solemnis* bekannte Messe D-Dur (1819–1823). Beide entstanden für adelige Gönner – erstere für Prinz Nikolaus II. Esterházy (1765–1833) und letztere für Erzherzog Rudolph (1788–1831). Rudolph war seit 1809 einer der Mäzene Beethovens und dessen einziger Kompositionsschüler; er hatte sich, da für den Militärdienst ungeeignet, für eine geistliche Laufbahn entschieden. Entsprechend wurde er auf das Amt des Erzbischofs von Olmütz (heute Olomouc, Tschechische Republik) vorbereitet und, als der amtierende Erzbischof am 20. Januar 1819 verstarb, zum Nachfolger benannt. Die Inthronisierung war für den 9. März 1820 angesetzt, und Rudolph bat Beethoven, ihm für diesen Anlass eine neue Messe zu komponieren. Beethoven reagierte in seinem Brief vom 3. März 1819 mit spürbarer Begeisterung: „der Tag, wo ein Hochamt Von mir zu den Feyerlichkeiten für I. K. H. soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens seyn“.²

Da der Termin noch ein gutes Jahr entfernt war, wandte sich Beethoven zunächst anderen Kompositionsvorhaben zu, behielt die Messe jedoch im Hinterkopf. Zur Vorbereitung studierte er den Text gründlich und schrieb eine vollständige Übersetzung mit Anmerkungen nieder, um sicherzugehen, dass er jedes einzelne Wort auch richtig verstand.³ Anschließend skizzierte er die einzelnen Sätze überwiegend der Reihe nach, jedoch mit Vor- und Rückgriffen auf andere Sätze. In dieser Art pflegte Beethoven sonst auch vorzugehen, doch bieten die Skizzen zur *Missa solemnis* einen sehr viel komplexeren Befund als für die anderen Werke. Es existieren nur wenige ausgewachsene Entwürfe, dafür zahlreiche nicht weiter geführte kurze Passagen mit knappen Textandeutungen;

sie alle sind verstreut auf vier großformatige Skizzenbücher und zehn nebenher benutzte Taschenskizzenhefte sowie etliche lose Blätter.⁴ Da zum Kyrie nur sehr wenige Skizzen existieren, hat man gemutmaß, dass Beethoven nahezu unmittelbar in die autographe Partitur hineinarbeitete, die überaus starke Korrekturspuren aufweist.⁵ Ein solches Vorgehen entspräche jedoch nicht Beethovens üblicher Arbeitsweise, der selbst kleinere Werke ausgiebig skizzierte; die meisten Skizzen zum Kyrie aus den verschiedenen Taschenskizzenheften dürften also verschollen sein.

Die Skizzen zur Messe sind nicht exakt datierbar, allerdings gibt es gelegentlich Anhaltspunkte, anhand derer sich eine vorsichtige Chronologie entwerfen lässt.⁶ Nach der Komposition des Kyrie befasste sich Beethoven in der zweiten Hälfte des Jahres 1819 und Anfang 1820 mit dem Gloria und Credo, wurde aber gewaltig zurückgeworfen durch die Rechtsstreitigkeiten um die Vormundschaft für seinen Neffen Karl. Da Beethoven viel Energie in den Prozess investierte, gerieten die Arbeiten an der Messe immer weiter in Verzug. Lange war er noch der Hoffnung, das Werk rechtzeitig zu Rudolphs Zeremonie fertigstellen zu können. Seine schlichte Harmonisierung der gregorianischen Melodie des *Tantum ergo*, bezeichnenderweise nach h-Moll transponiert, mag zu dieser Zeit entstanden sein (bevor das Blatt, auf dem es notiert ist, Eingang in sein Skizzenbuch von 1821 fand), um neben der Messe im Rahmen der Feierlichkeiten zu erklingen (vgl. den Anhang unten). Nachdem er Mitte Februar 1820 gerade eben das Credo beendet hatte, musste er freilich seine Hoffnung auf eine Aufführung im März begraben; stattdessen erklang während der Zeremonie Hummels Messe in B-Dur.⁷ So wandte er sich anderen Kompositionen zu – einem Lied (*Abendlied*, WoO 150), einer Klaviersonate (op. 109) und einer Reihe Bagatellen (op. 119 Nr. 7–11) –, bevor er wohl im Oktober

1 Vgl. Beethoven, *Messe C-Dur op. 86*, hrsg. von Barry Cooper, Kassel 2016.

2 *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, 7 Bde., München 1996–1998 [im Folgenden zitiert als BB plus Briefnummer], Nr. 1292. Obwohl dies der früheste Hinweis auf die Messe ist, legt der Wortlaut von Beethovens Aussage nahe, dass es sich um die Antwort auf eine Anfrage Rudolphs handeln muss; vgl. Barry Cooper, *Beethoven: An Extraordinary Life*, London 2013, S. 119.

3 Ein Großteil dieser Quelle hat sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. autogr. Beethoven 35,25, erhalten.

4 Vgl. Douglas Johnson, Alan Tyson und Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks*, hrsg. von Douglas Johnson, Oxford 1985, bes. S. 253–278, 358–393 mit ausführlichen bibliographischen Angaben zu allen hier und im Folgenden genannten Skizzenbüchern.

5 Robert Winter, „Reconstructing Riddles: The Sources for Beethoven’s *Missa Solemnis*“, in: *Beethoven Essays: Studies in Honor of Elliot Forbes*, hrsg. von Lewis Lockwood und Phyllis Benjamin, Cambridge, Mass. 1984, S. 217–250, hier S. 232f.

6 Vorsichtige Datierungsversuche beispielsweise bei Johnson (Hrsg.), *The Beethoven Sketchbooks*; William Drabkin, *Beethoven: Missa solemnis*, Cambridge, England 1991, S. 12–13; *LvBWV*, Bd. I, S. 790f.

7 *Allgemeine musikalische Zeitung* (Wien), 25. März 1820, Sp. 196f.

die Arbeit an der Messe wieder aufnahm. Bis dahin hatte er inmitten von Skizzen zu anderen Werken nur einige flüchtige Ideen zu Papier gebracht.

Wie das Kyrie ist auch das Sanctus in den Skizzen unterrepräsentiert, was auf den Verlust von Seiten hindeutet; das Benedictus und Agnus sind dagegen gut dokumentiert. Diese Skizzen zu datieren ist noch schwieriger als im Falle der früheren, da Beethoven in der ersten Hälfte des Jahres 1821 überwiegend krank war und es kaum Anhaltspunkte dafür gibt, wie schnell er damals vorankam. Offenbar erreichte er das Ende des Werks jedoch im Spätsommer, da er danach mit zwei weiteren Klaviersonaten beschäftigt war (op. 110 und op. 111); erst im darauf folgenden Frühjahr nahm er sich die Messe wieder vor, wobei er seine Aufmerksamkeit vor allem auf das „Dona nobis pacem“ des Agnus richtete und es beträchtlich erweiterte. Noch Ende 1822 war er mit letzten Anpassungen beschäftigt: Besonderes Interesse galt den „judicare“-Takten im Credo (T. 223–234), zu denen er in diesem Stadium zahlreiche Skizzen anfertigte.⁸ Auch nach dem Abschluss der autographen Partitur nahm er immer wieder und auf fast allen Seiten kleine Änderungen vor, um seine Musik ins Unermessliche zu steigern.

Überreichung, Aufführung und Publikation

Anfang 1823 ließ Beethoven von Kopistenhand das Widmungsexemplar für Erzherzog Rudolph anfertigen (Quelle C), das diesem schließlich am 19. März, fast genau drei Jahre nach der Inthronisationszeremonie, überreicht wurde. Doch auch danach nahm Beethoven immer wieder kleine Änderungen in seinem Arbeitsmanuskript (Quelle B) vor, sodass Rudolphs Abschrift nicht die endgültige Version darstellt, selbst wenn man viele Abweichungen lediglich als Schreibfehler einstufen mag.

Da er 1820 die Gelegenheit zur Aufführung verpasst hatte, war es für Beethoven schwer, sein großes und ambitioniertes Werk anderweitig im liturgischen Rahmen unterzubringen. Noch vor kurzem ging man davon aus, dass es bis 1824 unaufgeführt blieb, doch konnte David Wyn Jones zeigen, dass das Kyrie und Gloria im Rahmen eines von Franz Xaver Gebauer am 25. Oktober 1821 geleiteten Concert spirituel in Wien erklangen.⁹ Zu diesem Zeitpunkt lagen die beiden Sätze sicherlich vollständig, wenn auch noch nicht in ihrer endgültigen Form, vor. Ein Bericht in der Wiener

Allgemeinen musikalischen Zeitung bezieht sich auf eine Aufführung „Eine[r] Missa solemnis von Beethoven“¹⁰ mit einer kurzen Beschreibung des Kyrie und Gloria. Die Schilderung ist nicht ausführlich genug, um gänzlich auszuschließen, dass es um die Messe C-Dur op. 86 geht, doch warum hätte man ein Werk beschreiben sollen, welches bereits gut bekannt war; so wird es sich mit ziemlicher Sicherheit um die Messe D-Dur gehandelt haben. Die Quellen zum Werk (vgl. den Critical Commentary) passen sehr wohl zur Annahme einer frühen Aufführung der beiden Sätze.

Beethoven erlebte keine vollständige Aufführung des Werks; drei Sätze – Kyrie, Credo und Agnus – erklangen aber im selben Konzert am 7. Mai 1824 im Kärntnerthor-Theater, in dem seine 9. Symphonie erstmals zu hören war. Wie im Fall der C-Dur-Messe untersagte die Zensurbehörde eine Aufführung liturgischer Musik auf einem Theater, und so wurden die drei Sätze vage als „Drey grosse Hymnen“ angekündigt.¹¹ Mittlerweile war jedoch unter der Leitung von Fürst Nikolaus Galitzin, der von Beethoven eine Abschrift des Werks erworben hatte, eine – wahrscheinlich sogar vollständige – Aufführung in St. Petersburg veranstaltet worden. Diese wäre dann die Erstaufführung von Beethovens *opus magnum* in Gänze gewesen.

Die Drucklegung der Messe hat sich noch mehr in die Länge gezogen als ihre Komposition. Nicht weniger als neun Verlegern wurde sie angeboten,¹² wengleich zwei von ihnen, Adolph Martin Schlesinger und sein Sohn Moritz, eng zusammenarbeiteten. Eine erste Erwähnung begegnet in einem Brief an Peter Simrock in Bonn vom 10. Februar 1820, als Beethoven noch hoffte, das Werk alsbald aufführen zu können;¹³ auch mehrere andere Verleger bissen, freilich ohne Erfolg, an. Gegen Ende 1822 fasste Beethoven den Entschluss, das Werk vorerst gar nicht drucken zu lassen, sondern all denen Abschriften zu verkaufen, die bereit waren, dafür 50 Dukaten (= 225 Gulden) zu bezahlen.¹⁴ Etwa 28 hochstehende Persönlichkeiten und weitere mögliche Käufer wurden angesprochen;¹⁵ zudem sandte Beethoven Briefe an ausgewählte Kontakte, die auf

10 *Allgemeine musikalische Zeitung* (Wien), 7. Nov. 1821, Sp. 705–707.

11 Die Ankündigung ist abgebildet in BKh, Bd. 6, gegenüber S. 96.

12 Hans-Joachim Hinrichsen, „Beethovens Werkstatt: Einführung zu Werk und Autograph“, in: Ludwig van Beethoven, *Missa Solemnis op. 123: Autograph* [Faksimile], hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Martina Rebmann, Kassel 2016, S. 15*–27*, hier S. 16*.

13 BB 1365.

14 Das Vorhaben ist erstmals erwähnt in BB 1518 vom 27. Dez. 1822.

15 Eine Liste aller Namen befindet sich in Beethoven, *Missa solemnis*, hrsg. von Norbert Gertsch, München 2000, Neue Gesamtausgabe, Abt. VIII, Bd. 3, S. 283f.

8 Eine Auswahl dieser „judicare“-Skizzen ist abgebildet bei Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 155.

9 David Wyn Jones, „The Missa Solemnis Premiere: First Rites“, in: *The Musical Times* 139, Herbst 1998, S. 25–28.

positive Antworten hinwirken konnten. Einige lehnten ab und von anderen ist keine Rückmeldung bekannt, zehn willigten jedoch in den Kauf ein, darunter der bereits erwähnte Fürst Galitzin. Für eine gewisse Zeit unternahm Beethoven also keine weiteren Versuche, einen Verleger zu finden. Erst 1824 nahm er seine diesbezüglichen Bemühungen wieder auf und wurde schließlich mit dem Verlag Schotts Söhne in Mainz bei einer Summe von 1000 Gulden handels-einig. Am 16. Januar 1825 ließ er ihm eine Partitur zukommen; im März/April 1827 erschien die Messe in Partitur, Stimmen und als Klavierauszug.¹⁶ Die Namen jener neun Personen, die zuvor Abschriften erworben hatten, wurden am Kopf einer 204 Namen umfassenden Subskriptionsliste abgedruckt, darunter der zehnte ursprüngliche Subskribent, der Cäcilien-Verein in Frankfurt. Die neun Namen sind:

Kaiser Alexander I. von Russland
 König Friedrich Wilhelm III. von Preußen
 König Ludwig XVIII. von Frankreich
 König Friedrich VI. von Dänemark
 König Friedrich August I. von Sachsen
 Großherzog Ferdinand III. von Toskana
 Ludwig I., Großherzog von Hessen-Darmstadt
 Fürst Nikolaus Galitzin
 Fürst Anton Heinrich von Radziwill

Zur Musik

Beethoven ging, wie bereits gesagt, von einer sorgfältigen Analyse des Textes aus; die von ihm verwendeten Formen und Satztechniken sind diesem eng angepasst und führten zu einer Werkgestalt, die sich stilistisch deutlich von der all seiner anderen Kompositionen unterscheidet. Beethoven zeigt durchgehend ein außerordentlich tiefes spirituelles, emotionales und intellektuelles Verständnis des Textes, dessen unterschiedliche Bedeutungsebenen er auf ganz verschiedene Weise herausarbeitet. Dies zeigt sich gleich zu Beginn, wo der mächtige, statische Akkord als Verbildlichung eines allmächtigen Gottes verstanden werden kann; der Akkord ist gar um einen Schlag länger als der natürliche Rhythmus des Worts „Kyrie“, wie ihn frühere Komponisten verwandten.¹⁷ Das Wort steht in der Tat im Vokativ (O Herr), und entsprechend kontrastiert Beethoven musikalisch die Erhabenheit Gottes mit dem einzelnen reumütigen und um Gnade bittenden Sünder, der

mit Soloeinwürfen in den Takten 23 bis 34 dem Gesamtchor gegenübersteht. Der letzte Abschnitt, „Dona nobis pacem“, ist ebenfalls vielschichtig interpretiert. Beethoven übertitelte ihn mit „Bitte um innern und äußern Frieden“ und lässt ihn mit einer sanften, trällernden Melodie beginnen, die als Vogelgezwitscher oder fließender Bach gedeutet werden kann. Passenderweise notierte er in den Skizzen das Wort „pastoralisch“.¹⁸ Das doppelte Konzept eines inneren und äußeren Friedens war keinesfalls neu. Beethoven ging es aber in origineller Weise an, indem er zunächst in Form eines martialischen Zwischenspiels (T. 164–189) die Bedrohung des äußeren Friedens thematisiert und dann die Gefährdung des inneren Friedens durch ein höchst erregtes Interludium darstellt, das das Hauptthema des „Dona“ verzerrt (T. 266–353). Zwischen diesen Anfangs- und den Schlussteilen des Werks entwickelt und belebt er den Text in nahezu jeder erdenklichen Weise und verbindet dabei uralte Tradition mit erstaunlicher Innovation.¹⁹

Von Beginn an hatte Beethoven eine außergewöhnliche Komposition vor Augen und beschrieb sie schon am 10. Februar 1820 in halbfertigem Zustand als „ein großes Werk“.²⁰ Wenige Monate später meinte er, daß diese Messe „gewiß das ihr gebührende Aufsehen in der musikalischen Welt machen wird“.²¹ Noch mitten in der Arbeit steckend, titulierte er es im Juni 1822 als das „größte Werk, welches ich bisher geschrieben“, und wiederholte die Einschätzung zweimal im März 1824.²² Wenngleich diese Äußerungen allesamt gegenüber Verlegern gemacht wurden und als Verkaufstaktik begriffen werden könnten, scheinen sie doch aufrichtig gewesen zu sein, denn von keinem seiner anderen Werke sprach er in vergleichbarer Weise. Eine etwas persönlichere Stellungnahme tritt in einem Brief an den Freund Johann Andreas Streicher vom September 1824 zutage: „meine Hauptabsicht war, sowohl bey den Singenden als bey den Zuhörenden, Religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen.“²³ Hierin kommt viel bezüglich der dem Werk zugrunde liegenden Intention zum Ausdruck, das eben weit mehr war als eine reine Auftragskomposition für Erzherzog Rudolph. Streicher gab seinerseits bekannt, dass die Messe

16 *LvBWV*, Bd. I, S. 800f.

17 Vgl. Warren Kirkendale, „New Roads to Old Ideas in Beethoven's *Missa Solemnis*“, in: *Musical Quarterly* 56, 1970, S. 665–701, die noch immer gründlichste Interpretation von Beethovens Komposition.

18 William Drabkin, „The Agnus Dei of Beethoven's *Missa Solemnis*: The Growth of Its Form“, in: *Beethoven's Compositional Process*, hrsg. von William Kinderman, Lincoln, Nebraska 1991, S. 131–159, hier S. 137.

19 Ausführlich hierzu Kirkendale, „New Roads“.

20 BB 1365.

21 BB 1407.

22 BB 1468, 1787 und 1788.

23 BB 1875.

„nach dem einstimmigen Ausspruch aller Kenner, die merkwürdigste religiöse Composition, welche seit dem Messias von Hændel erschienen, und zwar eben sowohl wegen Neuheit der Bearbeitung, ihrer harmonischen und melodischen Originalität, als – was wohl das Wichtigste ist – wegen dem frommen, Gott ergebenen Sinn, den jede Note derselben ausdrückt.“²⁴ Jeder, der das Werk in seinen Feinheiten analysiert hat, wird diesem Urteil sicherlich beipflichten.

DANK

Es ist mir ein Anliegen, all jenen Bibliotheken zu danken, die mir für die Vorbereitung dieser Ausgabe

Material zur Verfügung gestellt haben: der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, dem Beethoven-Haus Bonn, der Kongelige Bibliotek Kopenhagen und dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Mein Dank richtet sich auch an Stefan Gros und die anderen Mitarbeiter der Bärenreiter-Verlags, die mich zuverlässig unterstützt haben. Darüber hinaus bin ich Jonathan Del Mar, Marten Noorduin und ganz besonders meiner Frau Susan verbunden für hilfreiche Anmerkungen und Vorschläge.

Barry Cooper
University of Manchester
(Übersetzung: Gudula Schütz)

Missa solemnis in D-Dur

op. 123

Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehn!

Kyrie

*Mit Andacht.
Assai sostenuto*

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

The musical score is arranged in systems. The top system includes Flauto I, II; Oboe I, II; Clarinetto I, II in A; Fagotto I, II; Corno I, II in D; Corno III, IV in D; Tromba I, II in D; Timpani in D/A; Violino I; Violino II; Viola; and Organ. The middle system includes Soprano Solo, Alto Solo, Tenore Solo, and Basso Solo. The bottom system includes Soprano, Alto, Tenore, Basso; Violoncello; Basso; and Organ. The score features various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *dolce*, and *senza Organo*. There are also markings for *a 2* (second ending) and *8* (octave). The organ part is marked *f* and *senza Organo* at the end.

11

Fl. *p* *cresc.* *sf* *a 2* *p*

Ob. *p* *cresc.* *sf* *p*

Cl. *in A* *cresc.* *sf* *p*

Eg. *cresc.* *sf* *p*

Cor. *in D* *cresc.* *sf* *p*

Cor. *in D* *cresc.* *sf* *p*

Trb. *in D* *pp*

Timp. *D/A* *pp*

VI. I *cresc.* *sf* *p*

VI. II *cresc.* *sf* *p*

Vla. *cresc.* *sf* *p*

S. Solo

A. Solo

T. Solo

B. Solo

S.

A.

T.

B.

Vc. *cresc.* *sf* *p*

Cb. *cresc.* *sf* *p*

Org.

21 a 2

Fl. *f p f p ff p*

Ob. *f p f p ff p*

Cl. in A *f p f p ff p*

Fg. *f p f p ff p*

Cor. in D *f p f p ff p*

Cor. in D *f p f p ff p*

Trb. in D *f p f p f p*

Timp. D/A *f p f p f p*

VI. I *f p ff p ff p*

VI. II *f p ff p ff p*

Vla. *f p ff p ff p*

S. Solo

A. Solo Ky - - ri - e, Ky - - ri -

T. Solo Ky - - ri -

B. Solo Ky - - ri - e,

S. *f p ff p ff p*
Ky - - ri - e, Ky - - ri - e, Ky - - ri - e,

A. *f p ff p ff p*
Ky - - ri - e, Ky - - ri - e, Ky - - ri - e,

T. *f p ff p ff p*
Ky - - ri - e, Ky - - ri - e, Ky - - ri - e,

B. *f p ff p ff p*
Ky - - ri - e, Ky - - ri - e, Ky - - ri - e,

Vc. *f p ff p ff p*

Cb. *f p ff p ff p*

Org. *f p ff p ff p*
8 6 4 6 7 5 4 2 7 tasto solo

33

Fl.

Ob.

Cl. in A

Fg.

Cor. in D

Cor. in D

Trb. in D

Timp. D/A

VI. I

VI. II

Vla.

S. Solo

A. Solo

T. Solo

B. Solo

S.

A.

T.

B.

Vc.

Cb.

Org.

p *cresc.* *-* *-* *-* *-* *-* *f*

p *cresc.* *-* *-* *-* *-* *-* *f*

p *cresc.* *-* *-* *-* *-* *-* *f*

p *cresc.* *-* *-* *-* *-* *-* *f*

a 2 *cresc.* *-* *-* *-* *-* *-* *f*

p *cresc.* *-* *-* *-* *-* *-* *f*

p *cresc.* *-* *-* *-* *-* *-* *f*

f

p *cresc.* *-* *-* *-* *-* *-* *f* *sf*

cresc. *-* *-* *-* *-* *-* *f* *sf*

cresc. *-* *-* *-* *-* *-* *f*

cresc. *-* *-* *-* *-* *-* *f*

-e e lei son.

p *cresc.* *-* *-* *-* *-* *-* *f*

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

p *cresc.* *-* *-* *-* *-* *-* *f*

e lei son, [p] Ky ri-e e

p *cresc.* *-* *-* *-* *-* *-* *f*

e lei son, Ky ri-e e e

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

cresc. *-* *-* *-* *-* *-* *f*

cresc. *-* *-* *-* *-* *-* *f*

cresc. *-* *-* *-* *-* *-* *f*

6 7 4 5
2

42

Fl.

Ob.

Cl. in A

Fg.

Cor. in D

Cor. in D

Trb. in D

Timp. D/A

Vi. I

Vi. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

Cb.

Org.

- ri - e e - lei - - 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,

7 6 4 5 3
 tasto solo

Sanctus

Adagio
Mit Andacht

CORO

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetti I, II
in A

Fagotto I, II
a 2
p

Corno II
in E
[Corno I tacet]
p

Corno III, IV
in D
p

Tromba I, II
in D
p

Trombone alto e tenore
p

Trombone basso
p

Timpani
in D/A
p

Violino I

Violino II

Viola
p
[*p*]

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello
p

Basso e Contraffagotto
p
Contraffagotto tacet

Organo
senza Organo

12

Cl. in A

Fg.

Cor. in E

Cor. in D

Trb. in D

Trbn. A. e T.

Trbn. B.

Timp. in D/A

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

Cb.

Org.

a 2

cresc. -

p

cresc. -

p

cresc. -

p

p

[p]

p

cresc. -

p

p

cresc. -

p

p

cresc. -

p

[p]

p

cresc. -

p

[p]

San - 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 -

Cl. in A
 cresc. - - - - - sforzato p
 a 2

Fg.
 cresc. - - - - - [sforzato] p

Cor. in E
 cresc. - - - - - sforzato p

Cor. in D
 [cresc. - - - - - sforzato]

Trb. in D p

Trbn. A. e T. p

Trbn. B. p

Timp. in D/A p

VI. I

VI. II

Vla.
 cresc. - - - - - [sforzato] p
 1mo 2do

S.
 - ctus Do - - - mi - nus, Do - mi - nus De - us Sa - - ba - oth, Sa - ba - oth,

A.
 [cresc.] [sforzato] p
 Do - - - mi - nus, Do - mi - nus De - us Sa - - - - - ba - oth,

T.
 - ctus Do - - - mi - nus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Sa - ba - oth,

B.
 [cresc.] [sforzato] p
 - ctus Do - - - mi - nus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Sa - ba - oth,

Vc.
 cresc. - - - - - [sforzato] p

Cb.
 cresc. - - - - - sforzato p

Org.