

# HAYDN

## MISSA CELLENSIS

MARI ERIKSMOEN  
KRISTINA HAMMARSTRÖM  
MARK MILHOFER  
CHRISTIAN SENN  
ZÜRCHER SING-AKADEMIE  
KAMMERORCHESTER BASEL  
**RENÉ JACOBS**

α

**MENU**

**TRACKLISTING**

**FRANÇAIS**

**ENGLISH**

**DEUTSCH**

**SUNG TEXTS**



**JOSEPH HAYDN** (1732-1809)  
**MISSA CELLENSIS**  
**IN HONOREM BEATISSIMAE**  
**VIRGINIS MARIAE**  
**IN C HOB. XXII:5**

**KYRIE**

- |    |                       |      |
|----|-----------------------|------|
| 1. | I. KYRIE ELEISON I    | 3'20 |
| 2. | II. CHRISTE ELEISON   | 3'12 |
| 3. | III. KYRIE ELEISON II | 3'18 |

**GLORIA**

- |     |  |      |
|-----|--|------|
| 4.  | I. GLORIA IN EXCELSIS DEO                      | 3'21 |
| 5.  | II. LAUDAMUS TE                                | 4'32 |
| 6.  | III. GRATIAS AGIMUS TIBI                       | 2'27 |
| 7.  | IV. DOMINE DEUS                                | 5'21 |
| 8.  | V. QUI TOLLIS PECCATA MUNDI                    | 5'13 |
| 9.  | VI. QUONIAM TU SOLUS SANCTUS                   | 3'33 |
| 10. | VII. CUM SANCTO SPIRITU – IN GLORIA DEI PATRIS | 3'29 |

**CREDO**

- |     |                               |      |
|-----|-------------------------------|------|
| 11. | I. CREDO IN UNUM DEUM         | 4'23 |
| 12. | II. ET INCARNATUS EST         | 7'43 |
| 13. | III. ET RESURREXIT TERTIA DIE | 5'33 |

**SANCTUS**

- |     |         |      |
|-----|---------|------|
| 14. | SANCTUS | 1'36 |
|-----|---------|------|

**BENEDICTUS**

- |     |            |      |
|-----|------------|------|
| 15. | BENEDICTUS | 5'52 |
|-----|------------|------|

**AGNUS DEI**

- |     |                      |      |
|-----|----------------------|------|
| 16. | I. AGNUS DEI         | 1'49 |
| 17. | II. DONA NOBIS PACEM | 2'23 |

TOTAL TIME: 67'16

**MARI ERIKSMOEN** SOPRANO  
**KRISTINA HAMMARSTRÖM** MEZZO-SOPRANO  
**MARK MILHOFER** TENOR  
**CHRISTIAN SENN** BARITONE  
**RENÉ JACOBS** CONDUCTOR

## ZÜRCHER SING-AKADEMIE

MICHAEL GLÄSER CHORUS MASTER

HANNAH MEHLER, ALICE BORCIANI, JENNY HÖGSTRÖM, ALINA GODUNOV, ANNA BACHLEITNER,  
NATASHA SCHNUR, MARIA PUJADES SEGUÍ, ULLA WESTVIK SOPRANO

FRANZISKA BRANDENBERGER, ANTONELLA GNAGNARELLI, LOUISE LOTTE EDLER, ELISABETH IRVINE, JANE TIIK,  
CASSANDRE STORNETTA, MARCIANNA MYRLAK, ANNE-KRISTIN ZSCHUNKE ALTO

TIAGO OLIVEIRA, FLORIAN FETH, PATRICK SIEGRIST, TAMÁS HENTER, MATTHIAS KLOSINSKI, SEBASTIAN LIPP,  
DAN DUNKELBLUM, THOMAS KÖLL TENOR

GERGELY KERESZTURI, MATIJA BIZJAN, YVES BRÜHWILER, ROMAIN FAVRE, GAUDENZ WERNER WIGGER, TOMAŽ ZADNIKAR,  
SEBASTIAN MATTMÜLLER, PETER STRÖMBERG BASS

## KAMMERORCHESTER BASEL

BAPTISTE LOPEZ, IRMGARD ZAVELBERG, REGULA SCHÄR, FANNY TSCHANZ, TAMÁS VÁSÁRHELYI VIOLIN I

ANTONIO VINALES, MATTHIAS MÜLLER, JAUME ANGELÈS FITÉ, NINA ČANDIK VIOLIN II

KATYA POLIN, BODO FRIEDRICH, CARLOS VALLÉS GARCÍA VIOLA

MARTIN ZELLER, HRISTO KOUZMANOV CELLO

STEFAN PREYER, PETER PUDIL DOUBLE BASS

GEORG FRITZ, FRANCESCO CAPRARO OBOE

LETIZIA VIOLA, DONNA AGRELL BASSOON

KONSTANTIN TIMOKHINE, MARK GEBHART HORN

GIUSEPPE FRAU, JAN WOLLMANN TRUMPET

SIMON HERRON TIMPANI

GIORGIO PARONUZZI ORGAN

Cet enregistrement est le premier d'une collaboration entre René Jacobs, le Kammerorchester Basel, la Zürcher Sing-Akademie et Alpha Classics. Entre 2025 et 2028, ce projet verra la parution de quatre albums : cette *Missa Cellensis* de 1766, puis trois volumes consacrés aux six dernières messes composées par Haydn. Il est rendu possible grâce au soutien de la Joseph Haydn Stiftung Basel.

This recording is the first in a collaborative venture between René Jacobs, the Kammerorchester Basel, the Zürcher Sing-Akademie and Alpha Classics. Between 2025 and 2028, the project will lead to the release of four albums: the present version of the *Missa Cellensis* of 1766, and three further volumes devoted to Haydn's last six masses. It has been made possible by the support of the Joseph Haydn Stiftung Basel.

Diese Aufnahme ist die erste einer mehrjährigen Zusammenarbeit von René Jacobs, dem Kammerorchester Basel, der Zürcher Sing-Akademie und Alpha Classics. Zwischen 2025 und 2028 werden im Rahmen dieses Projekts insgesamt vier CDs erscheinen – die hier vorgelegte *Missa Cellensis* von 1766 und dann noch drei weitere mit den sechs letzten von Haydn komponierten Messen. Das Projekt wird ermöglicht durch die Unterstützung der Joseph Haydn Stiftung Basel.

[sing-akademie.ch](http://sing-akademie.ch)  
[kammerorchesterbasel.ch](http://kammerorchesterbasel.ch)



# EN HONNEUR DE LA TRÈS SAINTE VIERGE, MÈRE DE L'AUTRICHE

PAR RENÉ JACOBS

## CONTEXTE

La basilique de la Nativité de Marie<sup>1</sup> à Mariazell, dans les collines styriennes, a acquis, depuis sa construction au XVII<sup>e</sup> siècle (1644-1683), un statut de sanctuaire national. Elle passait pour le lieu de pèlerinage le plus important d'Autriche. Les pèlerins partaient de Vienne, en passant une *via sacra* qui reliait plusieurs couvents et églises situés entre les deux villes. On comptait des milliers de pèlerins chaque année – déjà 120 000 au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. À l'intérieur de la basilique, dans la chapelle d'action de grâces<sup>2</sup>, une image miraculeuse en bois de la Vierge Marie est honorée comme *Magna Mater Austriæ*.

Durant la vie entière de Joseph Haydn, ce centre de culte marial est généreusement soutenu par les souverains habsbourgeois. La famille de magnats hongrois Esterházy, grands protecteurs de Haydn, lui porte un intérêt particulier. Après la mort en 1766 de Georg Joseph Werner, premier maître de chapelle au palais du prince Paul Anton Esterházy, le frère de ce dernier, Nikolaus<sup>3</sup>, commande à Haydn, maître de chapelle adjoint et maintenant désigné comme le successeur de Werner, une *Missa Solemnis*<sup>4</sup> destinée à être exécutée dans la basilique de Mariazell, ou possiblement aussi, selon certains musicologues, dans une église viennoise (plus riche ?) associée au pèlerinage de Mariazell.

Il s'agit de l'œuvre enregistrée ici : la troisième et la plus vaste des quatorze messes de Haydn. Le titre original – *Missa Cellensis*<sup>5</sup> *in Honorem Beatissimæ Virginis Mariæ* – ne figure dans presque aucune des sources existantes : ni dans la première édition lamentablement abrégée de Breitkopf (1807) ni dans les multiples copies faites tout au long du

1 *Mariæ Geburt*.

2 *Gnadenkapelle*.

3 Surnommé Le Magnifique parce qu'il se plaît à faire d'opulentes dépenses.

4 Terme latin pour une messe « luxueuse », c'est-à-dire avec trompettes et timbales.

5 *Cellensis* signifie de Mariazell.

XIX<sup>e</sup> siècle du manuscrit de Haydn, toujours introuvable aujourd’hui, mais heureusement complète à l’époque, bien entendu. À partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, un titre apocryphe – *Missa Sanctæ Cæciliæ* (*Cécilienmesse*) – commence à s’établir, possiblement dû à l’exécution de cette messe honorant la Vierge Marie à la cathédrale Saint-Étienne de Vienne à l’occasion de la fête de sainte Cécile<sup>6</sup> par la confrérie Sainte-Cécile, une confrérie de musiciens viennois.

C’est donc sous un nom erroné que la *Missa Cellensis* de 1766 restera connue, et ce jusqu’en 1975, quand un fragment de la partition autographe daté de 1766, contenant la page de titre, le Kyrie I et le Christe, émerge à Bucarest. La page de titre apporte la preuve indéniable que Haydn n’a jamais composé une messe pour la fête de sainte Cécile, mais qu’il a écrit en revanche deux *Missæ Cellenses* : l’œuvre ici enregistrée et une seconde, également en honneur de la Vierge Marie (bien qu’elle ne figure pas dans le titre), dernière messe composée par Haydn<sup>7</sup> avant une longue interruption dans sa production de musique sacrée, mais annonçant déjà la première des six dernières messes (1796-1801), son chant du cygne.

Ce qui suit est une brève analyse du texte et de la musique de l’Ordinaire<sup>8</sup> de la *Missa Cellensis* de 1766.

## I. KYRIE (en trois mouvements)

Après maintes transformations de sa version originale, le texte définitif du Kyrie remonte au VIII<sup>e</sup> siècle. Avec « *Kyrie, eleison*<sup>9</sup> » commence une triple supplication pénitentielle chantée au début de la messe, faisant partie du rite d’ouverture. Les premiers chrétiens, de l’Église gréco-romaine, parlaient et chantaient en grec, et, avec *Kurios*, désignaient aussi bien le maître terrestre, l’empereur romain que le maître céleste, Dieu.

6 Vierge elle aussi, martyre canonisée au V<sup>e</sup> siècle et sainte patronne de la musique.

7 En 1782.

8 L’Ordinaire (en latin *Ordinarium*) correspond aux chants fixes de la messe, contrairement au Propre (*Proprium*) des saints et au Propre du temps, qui sont les chants qui changent selon la fête du jour.

9 « Seigneur, aie pitié ! », en grec.

## PREMIÈRE SUPPLICATION

[n° 1 : Kyrie eleison I, *Largo-Allegro, do* majeur, à 4 temps, 63 mesures]

Supplication adressée au Dieu-Père, première « personne » de la Trinité, c'est-à-dire le mystère du Dieu, unique en trois « personnes » : Père, Fils et Saint-Esprit (voir plus loin le Credo).

Une introduction lente (*Adagio*, à 4/4) unit le chœur et les cordes, qui l'accompagnent *colla parte*, avec cet attachement sincère et fervent qu'on appelle dévotion. Puis l'orchestre complet et le chœur entonnent un *Allegro* de forme sonate ternaire (A B A'). Il faut ici comprendre le mot *Allegro* dans son sens étymologique (allègrement, gaiement). Tout au plus, un *Andante con moto* ou un *Allegro con spirito* me semblent être indiqués à cause du chant très fleuri du chœur<sup>10</sup>. Haydn a clairement décidé de ne pas mettre en musique un cri de désespoir – « Seigneur, aie pitié ! » –, mais la prière d'un enfant, convaincu que Dieu Tout-Puissant volera à son secours quand il sera confronté à une situation angoissante.

## DEUXIÈME SUPPLICATION

[n° 2 : Christe eleison, *la* mineur, *Allegretto*, 3/4, 103 mesures]

Supplication adressée à la deuxième « personne » de la Trinité, Jésus-Christ, Fils de Dieu, « celui qui a reçu l'onction royale<sup>11</sup> », en qui Dieu s'est incarné pour le salut des hommes : le Messie<sup>12</sup>, annoncé par les prophètes et venu sauver l'humanité ; notre Rédempteur parce que son sacrifice a racheté les hommes, soumis à l'esclavage du péché. Le Christe eleison lui est destiné : toute la joie de la musique de Haydn, un air pour ténor soliste et chœur dont il est le chantre, un mouvement de danse (*Allegretto* à 3/4), accompagné d'un orchestre réduit (cordes, hautbois) aux traits exubérants, des *portamenti* tombant par terre de manière comique, et, dans la reprise A' de la forme sonate binaire (A A')<sup>13</sup>, un seul trait chromatique sur le mot « *eleison*<sup>14</sup> », comme une larme qui coule.

10 De multiples trilles et figures à 4 doubles croches, dont la première est une appoggiature raccourcie, parce que notée en miniature.

11 Sens du mot grec *Khristos*.

12 Issu d'un mot hébraïque, synonyme de *Khristos*.

13 Suivie d'une coda chantée.

14 « aie pitié ».

## TROISIÈME SUPPLICATION

[n° 3 : Kyrie eleison II, *do* majeur, *Vivace*, à 4 temps, 133 mesures]

Supplication adressée au Saint-Esprit, troisième « personne » de la Trinité : il s'agit de la première des cinq fugues qui font la gloire de cette messe. La fugue était considérée par les connaisseurs de l'époque comme la tentative du compositeur d'imiter la Création, l'œuvre de Dieu – mais en plus petit. Elle exige un maximum d'érudition – mais aussi un maximum de fantaisie ! – et en même temps l'humilité de respecter des traditions transmises de siècle en siècle<sup>15</sup>. La fugue pouvait aussi exprimer la complexité hermétique et mystique de l'Ancienne Alliance de Dieu avec son peuple, ou (ici) le Saint-Esprit qui inspire l'Église et permet d'accomplir jusqu'à la fin des temps l'œuvre du Rédempteur incarné par le Christ. Ce Kyrie compte 299 mesures : des proportions grandioses !

## II. GLORIA [en sept mouvements]

Après les Glorias des premiers chrétiens en grec et en syrien<sup>16</sup>, le premier Gloria en latin<sup>17</sup> n'apparaît qu'à la fin du VII<sup>e</sup> siècle. Haydn a décidé de diviser le Gloria de « notre » messe en sept<sup>18</sup> mouvements, rangés dans un ordre symétrique.

« AILE » gauche			AXE	« AILE » droite		
n° 4	n° 5	n° 6	n° 7	n° 8	n° 9	n° 10
CHŒUR	AIR	CHŒUR	TRIO	CHŒUR	AIR	CHŒUR
	[soprano]	[fugue]	[alto, ténor, basse]		[soprano]	[fugue]

15 Symbole de l'éternité de Dieu.

16 Autour de l'an 380.

17 Le Gloria est une hymne de louange chantée après le Kyrie, et donc fait aussi partie du rite d'ouverture.

18 Chiffre sacré dans la Bible.

## PREMIER MOUVEMENT

[n° 4 : Gloria in excelsis Deo<sup>19</sup>, en *do* majeur, chœur et orchestre complet, *Allegro di molto* – mais suffisamment flexible en raison de l’alternance des deux affects [jubilatoire et calme] du texte –, rythme ternaire, 128 mesures]

Nous entendons ici le chant des anges à Bethléem<sup>20</sup>, structuré dans la forme immémoriale A A' B : une strophe A avec un thème entonné par un robuste unisson de l’assemblée des fidèles, suivi d’une antistrophe A' qui reprend et varie le premier paragraphe, et une épode B proposant en musique la suite du texte (« Et paix aux hommes de bonne volonté »). L’épode<sup>21</sup> prend d’abord un caractère de berceuse<sup>22</sup> avant de gagner une dimension jubilatoire (*fugato*), pour terminer par un épilogue paisible sur une pédale des basses du chœur et de l’orchestre.

## DEUXIÈME MOUVEMENT

[n° 5 : Laudamus te, air en *sol* majeur pour soprano et orchestre réduit (hautbois, cordes), *Moderato (Cantabile)* à 4, forme sonate binaire (A A'), 60 mesures]

Le texte est un quadruple panégyrique de Dieu – quatre louanges introduites par le pronom « nous<sup>23</sup> ». Deux thèmes cohabitent, le premier majestueux et extraverti dans sa profusion d’ornements, le second plus *cantabile* et plaintif avec ses chromatismes, reste réservé à la troisième louange<sup>24</sup>. La basse marche à pas solennels.

## TROISIÈME MOUVEMENT

[n° 6 : Gratias agimus tibi, en *ré* majeur mais terminant en *mi* mineur, à la blanche (*alla breve*), deuxième fugue pour chœur et orchestre réduit (hautbois, cordes), 146 mesures]

19 « Gloire à Dieu au plus haut des cieux ».

20 Évangile de saint Luc (2:4).

21 *Abgesang* en allemand.

22 Le balancement du berceau de l’enfant Jésus et, dans les violons, le battement des ailes des anges.

23 « *Nous* te louons, *nous* te bénissons, *nous* t’adorons, *nous* te glorifions ».

24 « Nous t’adorons ».

Le texte couronne le quadruple panégyrique du deuxième mouvement avec une cinquième louange : « *Nous te rendons grâce...* » C'est une fugue sévère (*in stile antico*), mais joyeusement interrompue par des épisodes homophoniques divertissants (*in stile moderno*) sur la suite du texte (« ... pour ton immense gloire »), avec syncopes enjouées et brusques alternances de *piano* et de *forte*.

## QUATRIÈME MOUVEMENT

[n° 7 : Domine Deus, en *do* majeur, trio pour alto, ténor et basse avec orchestre réduit (hautbois, cordes), *Allegro* à 3/8, 432 mesures]

Ici, chaque idée de Haydn est inspirée par le symbolisme du chiffre 3, qui représente l'éternité de Dieu. Le nombre des voix solistes s'élève à *trois* – de haut en bas de l'univers, alto, ténor et basse. Les cinq louanges de Dieu sont suivies par *trois* invocations, qui correspondent à *trois* strophes d'un schéma de thème avec variations : un thème de quelques notes, sur lequel aussitôt des modifications « s'improvisent » par un procédé quelconque (transpositions, changement de rythme, transformations mélodiques, etc.<sup>25</sup>). L'alto se charge de la première strophe<sup>26</sup>, le ténor de la deuxième<sup>27</sup> et la basse de la troisième<sup>28</sup>. Dans une coda, les trois voix se rencontrent enfin pour confirmer le texte de cette dernière strophe.

Situé dans l'axe même de l'arc symétrique du Gloria, le trio accomplit la rencontre des deux chiffres sacrés de la Bible, 3 et 7. Les proportions sont généreuses. À ce propos : pour fixer l'attention de ses musiciens sur le symbolisme du chiffre 3, Haydn a indiqué comme tempo un *Allegro* à 3/8, qui est, surtout en vue du nombre excessif de 432 mesures pour la totalité du trio, assez troublant. Combien plus efficace aurait été l'indication *Allegretto* à 6/8 – un tempo de danse pastorale (sicilienne), qui aurait réduit ce nombre de moitié et contourné une interprétation trop massive !

25 *Variationensatz*, la grande spécialité de Haydn, qui ne manque jamais d'inventivité en la matière.

26 « Seigneur Dieu, Roi du ciel, Dieu le Père tout-puissant ».

27 « Seigneur, Fils unique, Jésus Christ ».

28 « Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, le Fils du Père ».

## CINQUIÈME MOUVEMENT

[n° 8 : Qui tollis peccata mundi, en *do* mineur, chœur, solistes et orchestre (hautbois, cordes), *Adagio* à 4, 56 mesures]

Traditionnellement, une litanie est une prière avec des invocations successives au Christ, à la Vierge et à un grand nombre de saints et de saintes, chantée par le célébrant, à laquelle les fidèles répondent à chaque fois « Priez pour nous ! ». Mais le Qui tollis intégré dans le Gloria de la messe est une litanie adressée à Jésus Christ seul, invoqué deux fois en tant que « Toi, qui enlèves le péché du monde », et une troisième fois en tant que « Toi, qui es assis à la droite du Père ». Après la deuxième invocation toutefois, la réponse récurrente « Prends pitié de nous ! » est remplacée par « Reçois notre prière ! ». Haydn a tout mis en œuvre pour éviter la monotonie d'une litanie simpliste. Tout d'abord, il rejette l'idée trop évidente d'un dialogue entre un chanteur soliste en guise de célébrant et le chœur représentant l'assemblée des fidèles. Il préfère faire dialoguer plusieurs groupes à l'intérieur du chœur, alternant *forte* (chœur) et *piano* (solistes). En plus de cela, il dispose le texte en trois strophes, qui coïncident, si on le veut, aux subdivisions d'une forme sonate : une première strophe exposant le matériel thématique (A) ; une deuxième strophe contrastée au centre (B) correspondant à la deuxième invocation avec sa réponse divergente « Reçois notre prière ! », destinée à être chantée (ou plutôt déclamée) d'une façon bouleversante par l'alto solo ; et une troisième strophe (A') reprenant et variant la première. Le *Sturm und Drang*<sup>29</sup> trouve ici ses affinités musicales dans les modulations les plus dépressives : de *do* mineur (tonalité des ténèbres infernales) en passant par *mi* bémol majeur (deuxième strophe), *fa* mineur (tonalité de la mort) et *la* bémol majeur (troisième strophe), retour, au tout dernier moment, dans la dernière de trois ritournelles mélancoliques, au point de départ (*do* mineur) ! Ce sont ces trois ritournelles, jouées *pianissimo*, et un motif agressif syncopé aux premiers violons (suggérant l'autoflagellation du pécheur ?) qui « fusionnent » les trois strophes.

29 « Tempête et Élan », mouvement littéraire né en Allemagne vers 1770.

## SIXIÈME MOUVEMENT

[n° 9 : Quoniam tu solus, air en *do* majeur pour soprano et l'orchestre complet, *Allegro di molto* à 4, 90 mesures]

La ritournelle qui introduit l'air rappelle clairement le début de l'*Allegro* du Kyrie I<sup>30</sup>. Ceci indique que Haydn veut signaler que le finale de la messe « courte » (*Missa Brevis Solemnitatis*), qui ne contient que le Kyrie et Gloria, commence ici-même : avec la doxologie<sup>31</sup> qui va conclure le Gloria (n° 10). Ce deuxième air de soprano est le miroir du premier. Au quadruple panégyrique de Dieu le Père dans le premier air correspond un triple panégyrique du Fils dans le second. Si là chaque louange commence par « nous », ici les paroles « toi seul » jouent le même rôle : « Car *toi seul* es saint, *toi seul* es le Seigneur, *toi seul* es le Très-Haut, Jésus Christ. » Tout dans cette forme sonate binaire (A A') est prévisible, mais néanmoins très efficace et impressionnant. Des fioritures frivoles sur le nom sacré de Jésus ? Des critiques rigides de l'époque les ont condamnées comme blasphématoires, certes. Mais ne pourraient-elles tout simplement pas être l'expression exubérante de la joie ?

## SEPTIÈME MOUVEMENT

[n° 10 : Cum sancto spiritu, en *do* majeur, troisième fugue pour chœur et l'orchestre complet, *Largo* puis *Allegro con spirito*, à 4 temps, 185 mesures]

Le *Largo*, un bloc homophonique de cinq mesures dont l'instabilité harmonique accentue l'inexplicabilité du mystère de la Trinité, met en musique le texte intégral de la doxologie<sup>32</sup>, rappelant l'introduction lente du Kyrie I. La fugue qui s'enchaîne reprend ce même texte à son compte, avec *maestria* : trois thèmes, quatre expositions et – comme « clou du spectacle » – un passage transitoire entre deux des expositions qui contient une série de syncopes montant d'une octave à l'autre, capable de ragaillardir l'auditeur le plus sceptique. Et Haydn s'amuse : il saute les trois premières paroles « *Cum Sancto Spiritu* » dans la fugue<sup>33</sup>, déjà cachées dans l'indication de tempo. Car *Allegro*

30 Même tonalité ; un thème jubilatoire aux violons très similaire, d'où l'air de bravoure sera d'ailleurs entièrement dérivé ; renforcement de l'instrumentation avec trompettes et timbales.

31 Louange de la Trinité.

32 « avec le Saint-Esprit, dans la gloire de Dieu le Père. Amen ».

33 « avec le Saint-Esprit ».

*con spirito* – *Allegro* « avec esprit », c'est-à-dire avec humour – peut être lu comme *Allegro con Spirito Santo* – *Allegro* « avec l'aide du Saint-Esprit ».

### UNE PAUSE VOLONTAIRE ?

D'après James Dack, auteur d'une étude<sup>34</sup> très sérieuse sur la datation de la *Missa Cellensis B. V. M.*, une comparaison stylistique entre les cinq fragments de l'Ordinaire nous apprend qu'ils n'ont très probablement pas été composés de suite. Il existe un désaccord frappant entre la musique des deux fragments les plus riches en paroles, le Gloria et (surtout) le très dogmatique Credo. Le premier, structuré en sept mouvements, semble ne pas pouvoir se séparer des conventions de la traditionnelle messe « à numéros », tandis que l'autre, en trois mouvements seulement, plus comprimé et plus modeste, semble pointer vers l'avenir – vers les dernières messes de Haydn. Selon la plupart des experts, la deuxième moitié de l'Ordinaire<sup>35</sup> aurait été composée au plus tôt en 1773 afin de compléter la *Missa Brevis Solemnitatis* existante et de la transformer en *Missa Solemnis Longa*. « La partition aurait à la rigueur pu s'arrêter » avec la fugue terminale du Gloria, soupçonne Marc Vignal, qui justifie cette remarque avec le parallèle au « Kyrie et au Gloria envoyés par Bach à la cour de Dresde en 1733, et qui ne devaient être “complétés” pour former la *Messe en si* que bien plus tard<sup>36</sup> ».

### III. CREDO (en trois mouvements)

*Credo* est le premier mot latin de Credo in unum Deum (« Je crois en un seul Dieu »), un texte qui remonte au IV<sup>e</sup> siècle (concile de Nicée)<sup>37</sup>, permettant aux chrétiens de résumer et de professer leur foi<sup>38</sup>. En architecte efficace, Haydn dispose le texte, si rebelle à la musique, en forme d'arc, qui en relie les deux extrémités (mouvements initial et terminal). Un mouvement central, qui commence par un sublime solo de ténor, couronne à la fois le Credo et la

34 James Dack, «The Dating of Haydn's *Missa Cellensis in Honorem Beatissimæ Virginis*: An Interim Discussion», *Haydn Yearbook* 13, 1982, pp. 97-112.

35 Du Credo à l'Agnus Dei.

36 Marc Vignal, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 1988.

37 Version grecque à partir de 325 (concile de Nicée), version latine à partir de 792 ; intégration dans la Liturgie de la Parole de la messe dès le XI<sup>e</sup> siècle.

38 Voir plus loin dans ce livret les notes explicatives qui accompagnent la traduction du texte de la messe.

messe entière : son texte se consacre au mystère de l'Incarnation et anticipe celui de l'Immaculée Conception de la Vierge Marie, dédicataire de cette messe.

## MOUVEMENT INITIAL

[n° 11 : Credo in unum Deum, en *do* majeur, chœur, soprano solo et orchestre complet, *Vivace* à 4/4, 92 mesures]

Haydn veut contrecarrer la rigidité du texte doctrinal par une musique joyeuse en forme de rondo, forme basée sur l'alternance d'une phrase principale – le refrain – et d'épisodes secondaires – les couplets. Le refrain de ce Credo fait fonction de devise : « Je crois, je crois en un seul Dieu ! », ou tout simplement « Je crois, je crois ! ». La mélodie en est chantée sept fois par le chœur ou bien par la soliste, qui peut la varier, l'orner, la raccourcir ou la rallonger, comme Haydn le décide. Elle exprime la joie, l'euphorie, l'exaltation, la jubilation des croyants. De leur côté, les quatre couplets se consacrent, différents à chaque fois, aux dogmes fondamentaux et incontestables du christianisme : le dogme du Dieu Père tout-puissant ; le dogme de Jésus Christ, son Fils unique, de même nature que le Père – ici la musique semble vouloir s'enflammer pour peindre les combats acharnés menés jadis contre les adversaires de cette théorie à l'intérieur de la chrétienté primitive... Puis, après un subtil attendrissement de ces émotions négatives, voici le dogme de la descente sur terre du Fils pour le salut des hommes : une ritournelle flamboyante intervient plusieurs fois afin de ponctuer le texte, modifiable si le parcours harmonique l'exige.

## MOUVEMENT CENTRAL

[n° 12 : Et incarnatus est, ensemble de 3 solistes comprenant un récitatif accompagné, un air en *do* mineur pour ténor et un duo pour contralto et basse en *fa* mineur, orchestre réduit (cordes seules *con sordino*), *Largo* à 4/4, 63 mesures]

La tonalité lumineuse de *do* majeur doit céder à celle, ténébreuse, de *do* mineur. Est-ce Adam – l'Adam de *La Création* de Haydn<sup>39</sup>, le premier homme et le premier pécheur – que l'on entend maintenant méditer sur les mystères de l'Incarnation – l'acte par lequel Dieu, pour le salut des hommes, s'est fait chair en la « personne » de Jésus-Christ – et

39 Composée trente ans après cette messe.

de la naissance de l'enfant divin Jésus d'une mère vierge, Marie ? Et, en sachant que ce Credo a été composé pour la basilique de la Nativité de Marie, à Mariazell, pouvons-nous supposer que Haydn comprend ici par surcroît un autre mystère : celui de l'Immaculée Conception de Marie, le privilège – combattu pendant longtemps – selon lequel la Vierge Marie a été conçue sans le péché originel qui pèse sur tous les hommes nés de la semence du même Adam<sup>40</sup> ? Dans l'air, structuré par la forme sonate binaire [A A'] comme les deux airs de soprano du Gloria – mais combien plus humble que ces deux airs-là ! –, l'indicible est dit – par les modulations erratiques de l'orchestre, symbolisant l'incompréhensibilité du mystère, par deux coloratures contemplatives sur « *homo factus est*<sup>41</sup> », et dans une ritournelle « mystique » en *mi* bémol majeur<sup>42</sup>. À la fin de l'air, la ritournelle revient en *do* mineur avant de passer à la sous-dominante *fa* mineur<sup>43</sup>. Ce qui suit est, selon les mots de H. C. Robbins Landon, « d'un pouvoir hypnotique<sup>44</sup> » : les deux voix graves méditent à leur tour le mystère de la Croix<sup>45</sup> ; leurs *glissandi* chromatiques sur « *passus*<sup>46</sup> » et les descentes sinistres dans leur registre le plus grave sur « *et sepultus est*<sup>47</sup> » nous font froid dans le dos.

## MOUVEMENT TERMINAL

[n° 13 : Et resurrexit, en *do* majeur, chœur, 2 solistes (soprano, ténor), orchestre complet, *Allegro* à 3/4, 230 mesures]

Haydn retourne à la forme rondo et à la tonique, mais s'écarte de l'idée prévisible d'une reprise de la forme sonate. Certes, il indique un tempo rapide, mais cette fois-ci à trois temps, conforme au rythme du texte, dansant gaiement (*Allegro*). Le nouveau rondo reçoit sa propre ritournelle, jouée trois fois et illustrant des sauts de joie. Dans les couplets, presque chaque phrase du texte engendre de nouveaux motifs et de nouvelles textures, adaptables à une

40 Le dogme de l'Immaculée Conception de Marie n'a été promulgué *ex cathedra* qu'en 1854, par Pie IX.

41 « il s'est fait homme ».

42 Selon Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1784, in Reinhard Amon, *Lexikon der Harmonielehre*, Vienne-Munich, Ludwig Doblinger KG, 2005 : « Le ton de l'amour, de la méditation, de l'entretien confidentiel avec Dieu ».

43 Toujours selon Schubart, in Reinhard Amon, *op. cit.* : tonalité exprimant « une mélancolie anxieuse, un désir du tombeau ».

44 « *of hypnotic power* », in H. C. Robbins Landon, *Haydn, Chronicle and Works*, vol.2, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

45 Saint Paul préférerait l'expression « scandale de la Croix ».

46 « il souffrit la Passion ».

47 « et fut mis au tombeau ».

nouvelle série de dogmes. La danse de joie doit masquer une « danse de dogmes » ! La Résurrection du Christ : une fanfare de trompettes et timbales, accompagnée par le reste de l'orchestre et le chœur. Son Ascension : un *fugato*, qui se perd dans le ciel. Le dogme du Christ investi par son Père du pouvoir de juge des vivants et des morts, et celui du Jugement dernier – quand le Christ reviendra pour établir définitivement le royaume de Dieu – se suivent. Le soliste ténor incite le chœur à prendre parti dans des questions controversées de la théologie : le rôle du Saint-Esprit, l'universalité de l'Église, l'unicité du baptême<sup>48</sup>. Au cœur de la « danse des dogmes », on entend un unique trait d'union entre le deuxième et le premier rondo : l'ultime retour varié du refrain du mouvement initial, la devise « *Credo, credo!* », rythmiquement accommodée au nouveau mouvement de danse.

Une quatrième fugue magnifiera le Credo dans le rôle d'une coda monumentale. Haydn la fait découler du deuxième rondo d'une façon organique<sup>49</sup> après un court passage de dix mesures harmoniquement hésitantes sur les paroles « Et j'attends la résurrection des morts ». Ce passage troublera l'auditeur quelque peu, lui rappelant – autre dogme – que tous les hommes renaîtront à la fin des temps, leur corps ressuscité, leur âme retrouvée au « jour de colère<sup>50</sup> » du Jugement dernier, quand Dieu se prononcera à leur sujet aussi. La fugue vient aussitôt chasser ces angoisses. Elle met en musique la suite du texte : « Et [j'attends] la vie du monde à venir. Amen », ce qui veut dire la vie éternelle, promise à tous ceux qui auront réussi leur examen final. Haydn suit un procédé clair et simple : celui d'un contrepoint persévérant (108 mesures !) entre le *cantus firmus* d'un thème principal majestueux et une succession continue de croches déambulant dans les basses, une véritable – jazzy – *walking bass*. Le *cantus firmus* symbolise la foi inébranlable et indestructible des fidèles tandis que les croches des basses suggèrent le flux incessant du temps, l'Éternité. Les trompettes et timbales du Jugement dernier – dans le ciel – et de l'Église militante – sur terre – finissent brillamment par triompher.

48 Au XVI<sup>e</sup> siècle, les anabaptistes avaient refusé d'admettre le baptême des enfants, ne reconnaissant que celui des adultes, qu'ils baptisent une seconde fois, si nécessaire.

49 C'est-à-dire sans interrompre le flux de la musique.

50 « *Dies iræ, dies illa* ».

## IV. SANCTUS, BENEDICTUS

Ces deux chants de louange, appelés hymnes dans la tradition judéo-chrétienne, encadrent le moment le plus sacré de la messe, celui de l'élévation, qui fait partie de la liturgie eucharistique. C'est le moment où le prêtre, après la consécration, élève l'hostie, le pain eucharistique devenu corps du Christ. Les paroles du Sanctus remontent à l'Ancien Testament<sup>51</sup>, celles du Benedictus au Nouveau Testament<sup>52</sup>. Le Sanctus est entonné dans le ciel, au-dessus du trône de Dieu, par des séraphins, tandis que le Benedictus est chanté par une foule enthousiaste lors de l'entrée triomphale de Jésus dans Jérusalem, quelques jours avant sa mort sur la croix (dimanche des Rameaux).

### AVANT L'ÉLEVATION

[n° 14 : Sanctus, sanctus, sanctus, en *do* majeur, *Adagio* à 4/4 (chœur, orchestre réduit), puis *Allegro* à 4/4 (chœur, orchestre complet), au total 21 mesures]

La tonalité de *do* majeur, qui symbolise la lumière céleste, et la récurrence de motifs « idylliques » aux violons semblent être inspirées par l'arioso « *Che puro ciel!* » de l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck<sup>53</sup>. Sur le fond sonore de ces perpétuels motifs, le chant des séraphins s'élève dans un *pianissimo* incorporel sur une longue note des basses (!) du chœur, qui semble ne jamais vouloir s'arrêter. Cette surprise frôle le surréalisme. Une section contrastante<sup>54</sup>, chantée à pleine voix et dominée par les fanfares des trompettes et timbales dans un tempo beaucoup plus rapide, est aussitôt interrompue – deuxième surprise – par un refrain court et simple, semblable à celui d'une chanson d'enfant<sup>55</sup>. Ce refrain reviendra après le Benedictus.

### APRÈS L'ÉLEVATION

[n° 15 : Benedictus, en *do* mineur, *Andante alla breve*, chœur, orchestre complet élargi ; en toute fin, *Allegro* à 4/4, en *do* majeur ; au total 129 mesures]

51 Livre d'Isaïe (6:3).

52 Évangiles selon saint Marc (11:9) et selon saint Matthieu (21:9).

53 Vienne, 1762, quatre ans avant la *Missa Cellensis*.

54 « Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire ».

55 « Hosanna au plus haut des cieux ! »

Tonalité sombre, tempo hiératique d'une marche funèbre, émancipation des bassons de l'orchestre<sup>56</sup>, ajout facultatif de deux cors... Tout cela est peu commun pour un Benedictus, voire troublant ! Est-ce qu'une éclipse de soleil nous annonce la mort proche du Christ pendant que la foule exulte ? Et la modulation de *do* mineur vers le ton mystique de *mi* bémol majeur exprime-t-elle l'émotion forte qu'éprouve le croyant quand le Christ entre dans son cœur lors de la communion des fidèles ? Après une introduction orchestrale de 39 mesures à laquelle le chœur, encore en retrait, participe très brièvement avant de vraiment entonner son chant, une forme sonate ternaire A B A' de très grande envergure se développe. Cette introduction serait-elle destinée à être jouée pendant l'élévation, comme le Präludium qui précède le Benedictus de la *Missa Solemnis* de Beethoven ?

Le retour à l'identique du refrain naïf du Sanctus réinstalle le *do* majeur lumineux du ciel et renforce la cohésion entre les deux hymnes.

## V. AGNUS DEI, DONA NOBIS PACEM

Le nom d'Agneau de Dieu ne figure qu'une seule fois dans la Bible : dans un épisode de l'Évangile selon saint Jean<sup>57</sup>, qui raconte le baptême<sup>58</sup> du jeune Jésus dans l'eau du Jourdain par Jean-Baptiste, dernier des prophètes de l'Ancien Testament et précurseur du Christ. Voyant Jésus venir à lui pour se faire baptiser, le prophète s'exclame : « Voici l'Agneau de Dieu, qui enlève les péchés du monde ! » Dans l'Agnus Dei de la messe, chanté, depuis la fin du VII<sup>e</sup> siècle, pendant que le prêtre partage le pain eucharistique<sup>59</sup>, les fidèles triplent cet appel, dans une prière de demande de pardon et de paix. Chaque appel est suivi d'une supplication – « Prends pitié de nous ! » après les deux premiers, « Donne-nous la paix ! » après le troisième.

## PREMIER MOUVEMENT

[n° 16 : Agnus Dei, en *la* mineur, *Largo* à 4/4, *arioso* pour basse seule et cordes, 22 mesures]

56 D'instruments de continuo, ils deviennent instruments solistes.

57 [1:29].

58 Rite d'initiation et de purification dans la tradition hébraïque.

59 Rite de communion et de conclusion.

Haydn choisit la voix la plus grave du quatuor de solistes, celle qui symbolise l'abîme du péché originel, et la tonalité *la* mineur, qui exprime, selon G. T. Vogler, « la sensibilité, [...], la contrition et le remords<sup>60</sup> ». C'est un chant hybride, au croisement de l'air et du récitatif accompagné. Les trois subdivisions asymétriques correspondent aux trois appels du texte. Les syncopes impétueuses déstabilisant le rythme des phrases, les surprises harmoniques choquant l'oreille dès la première entrée de la voix sur un accord douloureux de septième diminuée, l'agitation causée par des *tremolandi* et des *sforzandi* incessants de l'orchestre, tout mène impitoyablement à un brusque arrêt du chant, qui prend l'auditeur aux entrailles avec un double cri de désespoir (« *pacem, PACEM!* »), sur la dominante *mi* majeur.

## DEUXIÈME MOUVEMENT

[n° 17 : *Dona nobis pacem*, en *do* majeur, *Presto* à 3/4, chœur, orchestre complet, 12 mesures]

Les basses du chœur volent au secours du soliste du mouvement précédent, qui semble avoir perdu le contrôle de ses nerfs. Elles entonnent le thème d'une fugue curieusement courte. C'est bien la dernière fugue de la messe – mais loin d'un couronnement. Le thème commence avec une descente chromatique, symbole traditionnel d'angoisse et de désespoir. Le tempo indiqué, *Presto*<sup>61</sup>, semble suggérer lui aussi la panique et la terreur. On s'imagine qu'une guerre approche, une guerre qu'il faut fuir en toute hâte, de la même manière que dans une fugue les voix « semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre<sup>62</sup> ». Car la même étymologie unit la *fugue* comme composition musicale et la *fugue* comme action de s'enfuir. L'idée d'une messe « pour un temps de guerre » est sans doute déjà en train de bouillonner dans la tête de Haydn. Dans l'Agnus Dei de la *Missa in tempore belli* (1796), le compositeur sera plus explicite : il mêlera la prière pour la paix – illusoire – à la réalité palpable d'une armée que l'on entend venir de loin...

Mais retournons à notre *Missa Cellensis*. Les trois accords sommaires avec lesquels cette partition superbe se termine risquent de surprendre l'auditeur : suggèrent-ils un geste d'abandon – comme si Haydn perdait l'espoir de ne jamais pouvoir vivre un jour dans un monde sans guerre ?

60 Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule 1. Jhg.*, Mannheim, 1778.

61 « Pressé », mais sans exagération à cause du chromatisme douloureux du thème.

62 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de la musique*, Paris, 1768.

# IN HONOUR OF THE MOST BLESSED VIRGIN, MOTHER OF AUSTRIA

BY RENÉ JACOBS

## CONTEXT

Since its construction in the seventeenth century (1644-83), the Basilica of the Nativity of Mary<sup>1</sup> at Mariazell, in the Styrian hills, has acquired the status of a national shrine. It was regarded as the most important pilgrimage site in Austria. Pilgrims set out from Vienna, following a *Via Sacra* that linked a number of convents and churches located between the two towns. Thousands of pilgrims made the journey each year – as many as 120,000 in the early eighteenth century. Inside the basilica, in the Chapel of Thanksgiving,<sup>2</sup> a miraculous wooden image of the Virgin Mary is honoured as ‘Magna Mater Austriae’.<sup>3</sup>

Throughout Joseph Haydn’s lifetime, this shrine of Marian worship was generously supported by the Habsburg monarchs. The Esterházy family, the Hungarian magnates who were Haydn’s great patrons, took a particular interest in it. After the death in 1766 of Georg Joseph Werner, longstanding First Kapellmeister at the palace of Prince Paul Anton Esterházy, the latter’s brother, Prince Nicolaus,<sup>4</sup> commissioned Haydn, the Vice-Kapellmeister whom he had designated as Werner’s successor, to compose a *missa solemnis*<sup>5</sup> for performance in the Mariazell basilica, or possibly, according to some musicologists, in a (wealthier?) Viennese church associated with the Mariazell pilgrimage.

1 *Mariae Geburt*.

2 *Gnadenkapelle*.

3 Great Mother of Austria.

4 Nicknamed ‘the Magnificent’ (*der Prachtliebende*) because he was fond of lavish expenditure.

5 A Latin term used in eighteenth-century Austria for a ‘luxurious’ mass, that is, one with trumpets and timpani.

This is the work recorded here: the third and most extensive of Haydn's fourteen masses. The original title – *Missa Cellensis*<sup>6</sup> *in honorem Beatissimae Virginis Mariae* – appears in almost no extant sources: neither in Breitkopf's lamentably abridged first edition (1807) nor in the many copies made throughout the nineteenth century of Haydn's manuscript (now impossible to locate), which of course – and fortunately – was complete at that time. From the late eighteenth century, an apocryphal title – *Missa Sanctae Caeciliae* (or *Cäcilienmesse*) – began to become associated with it, possibly on account of a performance of this mass honouring the Virgin Mary given at St Stephen's Cathedral in Vienna to mark the feast of St Cecilia<sup>7</sup> by the Congregation of St Cecilia, a brotherhood of Viennese musicians.

Hence the *Missa Cellensis* of 1766 was known by an erroneous name until 1975, when a fragment of the autograph score dated 1766, containing the title page, the 'Kyrie eleison' I and the 'Christe', came to light in Bucharest. The title page provides incontrovertible proof that Haydn never composed a mass for the feast of St Cecilia, but that he did write two *Missae Cellenses*: the work recorded here and a second, also in honour of the Virgin Mary (although she does not appear in the title), the last mass he composed<sup>8</sup> before a long hiatus in his output of sacred music, but which already foreshadowed the first of his six late masses (1796–1801), destined to be his swansong.

The following is a brief analysis of the text and musical setting of the Ordinary<sup>9</sup> in the *Missa Cellensis* of 1766.

## I. KYRIE (in three movements)

Following numerous transformations of its original version, the definitive text of the Kyrie dates from the eighth century. The words 'Kyrie, eleison'<sup>10</sup> begin a threefold penitential supplication sung at the beginning of the Mass, as part of the opening rite. The first Christians, those of the Greco-Roman Church, spoke and sang in Greek, and used the word *Kúrios* to designate both their earthly master, the Roman emperor, and the heavenly master, God.

6 'Cellensis' means 'of Mariazell'.

7 A virgin and martyr canonised in the fifth century, and patron saint of music.

8 In 1782.

9 The Ordinary (in Latin *Ordinarium*) is the name given to the fixed chants of the Mass, whereas the Proper (*Proprium*) of the Saints (*Sanctorale*) and the Proper of the Time (*Temporale*) designate the chants that change according to the feast assigned to that day.

10 'Lord, have mercy' in Greek.

## FIRST SUPPLICATION

[No.1: 'Kyrie eleison' I, Largo-Allegro, C major, common time, 63 bars]

A supplication addressed to God the Father, the first 'person' of the Trinity, that is, the mystery of God, unique in three 'persons': the Father, the Son and the Holy Spirit (see notes on the Credo, below). A slow introduction (Adagio, in 4/4 time) combines the choir and the strings, which accompany it *colla parte*, with that sincere and fervent attachment which we call devotion. Then the full orchestra and the choir launch into an Allegro in ternary sonata form (ABA). Here the word *allegro* must be understood in its etymological sense (cheerfully, gaily). At most, a tempo of Andante con moto or Allegro con spirito seems to me to be called for, in view of the highly florid choral writing.<sup>11</sup> Haydn clearly decided to set to music not a cry of despair – 'Lord, have mercy!' – but the prayer of a child, convinced that Almighty God will come to his or her aid when faced with a distressing situation.

## SECOND SUPPLICATION

[No.2: 'Christe eleison', Allegretto, A minor, 3/4, 103 bars]

A supplication addressed to the second 'person' of the Trinity, Jesus Christ, Son of God, 'the one who has received royal anointment',<sup>12</sup> in whom God became incarnate for the salvation of humankind: the Messiah,<sup>13</sup> foretold by the prophets and come to save humanity; our Redeemer because his sacrifice redeemed us from the slavery of sin to which we humans were subjected. The 'Christe eleison' is destined for him: all the joy of Haydn's music, an aria for solo tenor who acts as cantor for the chorus, a dance tempo (Allegretto in 3/4 time), accompanied by a reduced orchestration (oboes, strings), featuring exuberant runs, portamenti comically falling to the ground, and, in the A' reprise of the binary sonata form (AA'),<sup>14</sup> a single chromatic run on the word 'eleison',<sup>15</sup> like a falling tear.

11 Multiple trills and figures with groups of four semiquavers, the first of which is a short appoggiatura, since it is notated in small notes.

12 The meaning of the Greek word *Khrīstós*.

13 From a Hebrew word, synonymous with *Khrīstós*.

14 Followed by a choral coda.

15 'Have mercy.'

## THIRD SUPPLICATION

[No.3: 'Kyrie eleison' II, C major, Vivace, common time, 133 bars]

A supplication addressed to the Holy Spirit, the third 'person' of the Trinity: this is the first of the five fugues that are the glory of this mass. The fugue was considered by connoisseurs of the time to be the composer's attempt to imitate Creation, the handiwork of God – but on a smaller scale. The form calls for the utmost erudition (but also the utmost imagination!) and at the same time the humility to respect traditions handed down from century to century.<sup>16</sup> Fugue could also express the hermetic and mystical complexity of God's Old (Mosaic) Covenant with his people, or (here) the Holy Spirit which inspires the Church and enables the works of the Redeemer incarnate in Christ to be accomplished until the end of time. This Kyrie numbers 299 bars in all: grandiose proportions!

## II. GLORIA (in seven movements)

After the Glorias of the early Christians, in the Greek and Syrian languages,<sup>17</sup> the first Gloria in Latin<sup>18</sup> did not appear until the end of the seventh century. Haydn decided to divide the Gloria of 'our' mass into seven movements,<sup>19</sup> arranged symmetrically.

Left 'WING'			AXIS	Right 'WING'		
no.4	no.5	no.6	no.7	no.8	no.9	no.10
CHORUS	ARIA	CHORUS	TRIO	CHORUS	ARIA	CHORUS
	[soprano]	[fugue]	[alto, tenor, bass]		[soprano]	[fugue]

<sup>16</sup> A symbol of God's eternity.

<sup>17</sup> Dating from c.380.

<sup>18</sup> The Gloria is a hymn of praise sung after the Kyrie, and is therefore also part of the opening rite.

<sup>19</sup> The number 7 is sacred in the Bible.

## FIRST MOVEMENT

[No.4: 'Gloria in excelsis Deo',<sup>20</sup> C major, full chorus and orchestra, Allegro di molto – but this tempo must be sufficiently flexible to take account of the alternation of the two affects of the text (jubilant and calm), 3/8, 128 bars]

Now we hear the song of the angels at Bethlehem,<sup>21</sup> structured in the immemorial form *AAA'B*: an *A* strophe with a theme intoned in a robust unison of the assembled faithful, followed by an antistrophe [*AA*] that repeats and varies the first paragraph, and an epode [*B*] setting the rest of the text to music ('And peace on earth to men of goodwill'). The epode<sup>22</sup> initially assumes the character of a lullaby<sup>23</sup> before acquiring a jubilant dimension (with the fugato), to end with a peaceful epilogue on a pedal in the choral and orchestral bass.

## SECOND MOVEMENT

[No.5: 'Laudamus te', G major, aria for soprano and reduced orchestra (oboes, strings), Moderato (Cantabile), common time, binary sonata form [*AA*], 60 bars]

The text is a quadruple panegyric of God – four praises in the first person plural (introduced by the pronoun 'we' in English translation).<sup>24</sup> Two themes coexist, the first majestic and extraverted in its profuse ornamentation, the second more cantabile and plaintive with its chromaticisms, reserved for the third praise.<sup>25</sup> The bass line advances with solemn step.

## THIRD MOVEMENT

[No.6: 'Gratias agimus tibi', D major but ending in E minor, chorus and reduced orchestra (oboes, strings), cut time [*alla breve*], the work's second fugue, 146 bars]

20 'Glory to God in the highest.'

21 Luke 2:4.

22 *Abgesang* in German.

23 The rocking of the infant Jesus' cradle and, in the violins, the beating of the angels' wings.

24 'We praise thee, we bless thee, we worship thee, we glorify thee.'

25 'We worship thee.'

The text crowns the fourfold panegyric of the second movement with a fifth praise: '*We* give thanks to thee . . .' It is a strict fugue (*in stile antico*), but joyfully interrupted by contrasting homophonic episodes (*in stile moderno*) on the continuation of the text ('. . . for thy great glory'), with playful syncopations and abrupt alternations between *piano* and *forte*.

#### FOURTH MOVEMENT

[No.7: 'Domine Deus', C major, trio for alto, tenor and bass with reduced orchestra (oboes, strings), Allegro, 3/8, 432 bars]

Here, every one of Haydn's ideas is inspired by the symbolism of the number 3, which represents the eternity of God. The number of solo voices rises to *three* – from the top to the bottom of the universe, alto, tenor and bass. The five praises of God are followed by *three* invocations, which correspond to *three* strophes of a theme-and-variations scheme: a theme of a few notes, on which modifications are immediately 'improvised' by some device or other (transpositions, changes of rhythm, melodic transformations, etc.).<sup>26</sup> The alto sings the first strophe,<sup>27</sup> the tenor the second,<sup>28</sup> and the bass the third.<sup>29</sup> In a coda, the three voices finally come together to confirm the text of this final strophe. Situated at the precise axis of the symmetrical arc of the Gloria, the trio combines the two sacred numbers of the Bible, 3 and 7. The proportions are generous. On this subject: to focus his musicians' attention on the symbolism of the number 3, Haydn indicated an Allegro tempo in 3/8, which, especially given the extravagant length of 432 bars for the entire trio, is rather unsettling. How much more effective it would have been if he had marked Allegretto in 6/8 – a pastoral dance tempo (*siciliana*) – which would have halved the number of bars and avoided an overly massive interpretation!

26 *Variationensatz*, the great speciality of Haydn, who was never found wanting in inventiveness in this form.

27 'O Lord God, heavenly King, God the Father almighty.'

28 'O Lord, the only-begotten Son, Jesus Christ.'

29 'Lord God, Lamb of God, Son of the Father.'

## FIFTH MOVEMENT

[No.8: 'Qui tollis peccata mundi', C minor, chorus, soloists and orchestra (oboes, strings), Adagio, common time, 56 bars]

Traditionally, a litany is a prayer with successive invocations to Christ, the Virgin, and a large number of saints, sung by the celebrant, to which the faithful respond each time 'Pray for us'. But the 'Qui tollis' integrated in the Gloria of the Mass is a litany addressed to Jesus Christ alone, twice invoked as 'Thou that takest away the sins of the world', and a third time as 'Thou that sittest at the right hand of the Father'. After the second invocation, however, the recurring response, 'Have mercy upon us' is replaced by 'Receive our prayer'. Haydn made every effort to avoid the monotony of a simplistic litany. First of all, he rejects the all too obvious idea of a dialogue between a solo singer as celebrant and the chorus representing the assembly of the faithful. He prefers to have several groups within the choir converse, alternating between *forte* (choir) and *piano* (soloists). In addition, he lays out the text in three strophes, which coincide, as it were, with the subdivisions of sonata form: an initial strophe setting out the thematic material (*A*); a second, contrasting strophe in the centre (*B*) corresponding to the second invocation with its divergent response 'Receive our prayer', sung (or rather declaimed) to deeply moving effect by the solo alto; and a third strophe (*A'*) repeating and varying the first. This setting displays its musical affinities with the *Sturm und Drang* style<sup>30</sup> in the most depressive modulations: from C minor (the key of infernal darkness) through E flat major (second strophe), F minor (the key of death) and A flat major (third strophe), returning, at the very last moment, in the last of three melancholic ritornellos, to the starting point (C minor)! It is these three ritornellos, played *pianissimo*, and an aggressive syncopated motif in the first violins (suggesting the sinner's self-flagellation?) that 'amalgamate' the three strophes.

30 'Storm and Stress', a literary movement born in Germany around 1770.

## SIXTH MOVEMENT

[No.9: 'Quoniam tu solus', aria for soprano and full orchestra, C major, Allegro di molto, common time, 90 bars]

The ritornello that introduces the aria clearly recalls the beginning of the Allegro of the 'Kyrie' I.<sup>31</sup> This indicates Haydn's desire to emphasise that the finale of the 'short' mass form (*missa brevis solemnitas*), which comprises only the Kyrie and Gloria, begins right here: with the doxology<sup>32</sup> which will conclude the Gloria (no.10). This second soprano aria is a mirror of the first. The fourfold panegyric of God the Father in the first aria corresponds to a threefold panegyric of the Son in the second. While, in the former, every praise begins with verbs in the first person plural ('we'), here the words 'tu solus' play the same role: 'For only thou art holy, only thou art Lord, only thou art the most high, Jesus Christ.' Everything about this binary sonata form (AA') is predictable, yet nevertheless highly effective and impressive. Frivolous fiorituras on the sacred name of Jesus? Rigid contemporary critics condemned them as blasphemous, to be sure. But could they not be quite simply an exuberant expression of joy?

## SEVENTH MOVEMENT

[No.10: 'Cum sancto spiritu', C major, chorus and full orchestra, Largo then Allegro con spirito, common time, third fugue, 185 bars]

The Largo, a homophonic block of five bars whose harmonic instability underlines the inexplicable nature of the mystery of the Trinity, sets the full text of the doxology,<sup>33</sup> recalling the slow introduction of the 'Kyrie' I. The ensuing fugue masterfully takes up this same text: three themes, four expositions, and – as the 'showstopper' – a transitional passage between two of the expositions containing a series of syncopations rising from one octave to the next, capable of perking up even the most sceptical listener. And Haydn has his bit of fun here: he skips the first three words 'Cum Sancto Spiritu' in the fugue, since they are already concealed in the tempo marking. For 'Allegro con spirito' – an Allegro 'with spirit,' that is, with humour – can be read as 'Allegro con Spirito Santo' – Allegro 'with the help of the Holy Spirit'.

31 The same key; a very similar jubilant theme on the violins, from which this *aria di bravura* is entirely derived; the scoring is reinforced with trumpets and timpani.

32 In praise of the Trinity.

33 'With the Holy Spirit, in the glory of God the Father. Amen.'

## AN INTENTIONAL PAUSE?

According to James Dack, in his scholarly study on the dating of the *Missa Cellensis BVM*,<sup>34</sup> a stylistic comparison of the five sections of the Ordinary tells us that they were most likely not composed in one go. There is a striking dichotomy between the music of the two sections richest in text, the Gloria and (above all) the highly dogmatic Credo. The former, structured in seven movements, seems unable to tear itself away from the conventions of the traditional ‘number’ mass, while the latter, in only three movements, more compact and also more modest, seems to point to the future – toward Haydn’s late masses. According to most specialists, the second half of the Ordinary<sup>35</sup> was composed no earlier than 1773 to complete the existing *missa brevis solemnitas* and transform it into a *missa solemnitas longa*. ‘The score might very well, at a pinch, have ended’ with the final fugue of the Gloria, suspects Marc Vignal, who justifies this remark by making a parallel with ‘the Kyrie and the Gloria sent by Bach to the court of Dresden in 1733, and which were not to be “completed” to form the Mass in B minor until much later’.<sup>36</sup>

## III. CREDO [in three movements]

‘Credo’ is the first word of the Latin phrase ‘Credo in unum Deum’ (I believe in one God), the opening of the Nicene Creed, a text dating from the fourth century when its first version was drawn up at the Council of Nicaea,<sup>37</sup> which permits Christians to sum up and profess their faith.<sup>38</sup> Like the skilled architect he is, Haydn lays out the text, so resistant to musical setting, in the form of an arch, linking its two extremities (the opening and closing movements). A central movement, which begins with a sublime tenor solo, is the summit of both the Credo and the whole mass: its text deals with the mystery of the Incarnation and anticipates that of the Immaculate Conception of the Virgin Mary, to whom this Mass is dedicated.

34 James Dack, ‘The Dating of Haydn’s *Missa Cellensis in Honorem Beatissimae Virginis*: An Interim Discussion’, *Haydn Yearbook* 13 (1982) pp. 97-112.

35 From the Credo to the Agnus Dei.

36 Marc Vignal, *Joseph Haydn* (Paris: Fayard, 1988).

37 Greek version from 325 [Council of Nicaea], Latin version from 792, incorporated into the Mass as part of the Liturgy of the Word in the eleventh century.

38 See the explanatory notes accompanying the translation of the text of the Mass further on in this booklet.

## INITIAL MOVEMENT

[No.11: 'Credo in unum Deum', C major, chorus, solo soprano and full orchestra, Vivace, 4/4, 92 bars]

Haydn seeks to counteract the rigidity of the doctrinal text with joyous music in the form of a rondo, a form based on the alternation of a principal phrase – the refrain – and secondary sections known as episodes. The refrain of this Credo serves as a motto: 'I believe, I believe in one God!', or simply 'I believe, I believe!' The melody is sung seven times by the choir or by the soloist, who can vary, embellish, shorten or lengthen it, as Haydn decides. It expresses the joy, the euphoria, the exaltation, the jubilation of believers. For their part, the four episodes, different each time, are devoted to the fundamental and incontestable dogmas of Christianity: the dogma of God the Father Almighty; the dogma of Jesus Christ, his only Son, consubstantial with the Father – here the music seems to grow impassioned in order to re-enact the fierce battles once waged against the opponents of this theory in the early days of Christianity . . . Then, after a subtle softening of these negative emotions, we come to the dogma of the Son's descent to earth for the salvation of humanity: a flamboyant ritornello, modifiable if the harmonic trajectory makes it necessary, intervenes several times to punctuate the text.

## CENTRAL MOVEMENT

[No.12: 'Et incarnatus est', ensemble for three soloists, comprising an accompanied recitative, an aria in C minor for tenor and a duet for contralto and bass in F minor, reduced orchestra (strings alone, *con sordino*), Largo, 4/4, 63 bars]

The luminous key of C major must make way for the sombre sonority of C minor. Do we now hear Adam – the Adam of Haydn's oratorio *The Creation*,<sup>39</sup> the first man and the first sinner – meditating on the mystery of the Incarnation (the act by which God, for the salvation of humanity, became flesh in the person of Jesus Christ) and the birth of the divine child Jesus to a virgin mother, Mary? And, knowing that this Credo was written for the Basilica of the Nativity of Mary at Mariazell, may we surmise that Haydn also understood here a further mystery: the Immaculate Conception of the Virgin Mary, the privilege, long bitterly contested in the Church, which holds that

39 Composed thirty years after this mass.

she was conceived without the original sin that weighs on all human beings born of the seed of that same Adam?<sup>40</sup> In the aria, cast in binary sonata form [AA] like the two soprano arias of the Gloria – but how much more humble than those two numbers! – the unspeakable is spoken: by the erratic modulations of the orchestra, symbolising the incomprehensibility of the mystery, by two contemplative coloratura passages on ‘homo factus est’,<sup>41</sup> and in a ‘mystical’ ritornello in E flat major.<sup>42</sup> At the end of the aria, the ritornello reverts to C minor before moving to the subdominant, F minor.<sup>43</sup> What follows is, in the words of H. C. Robbins Landon, ‘of hypnotic power’:<sup>44</sup> the alto and bass soloists meditate in their turn on the mystery of the Cross,<sup>45</sup> their chromatic glissandos on ‘passus’<sup>46</sup> and their sinister descents into their lowest register on ‘et sepultus est’<sup>47</sup> send shivers down our spines.

## CONCLUDING MOVEMENT

[No.13: ‘Et resurrexit’, C major, chorus, two soloists (soprano, tenor), full orchestra, Allegro, 3/4, 230 bars]

Haydn returns to rondo form and the tonic key, but rejects the predictable idea of a reprise of the sonata form used earlier in the work. He does indicate a fast tempo, but now in triple time, in keeping with the rhythm of the text, dancing merrily (Allegro). The new rondo receives its own ritornello, played three times and illustrating leaps of joy. In the episodes, almost every phrase of the text generates new motifs and textures, adaptable to a new series of dogmas. The dance of joy must conceal a ‘dance of dogmas’! The Resurrection of Christ: a fanfare on trumpets and timpani, accompanied by the rest of the orchestra and the chorus. His Ascension: a fugato, which vanishes into the sky. Then come the dogma of Christ invested by his Father with the power to judge the living and the dead, and that

40 The dogma of the Immaculate Conception of Mary was not promulgated ex cathedra until 1854, by Pope Pius IX.

41 ‘And was made man.’

42 According to Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1784, reprinted in Reinhard Amon, *Lexikon der Harmonielehre* (Vienna-Munich: Ludwig Doblinger KG, 2005), E flat is ‘the key of love, of devotion, of confidential conversation with God’.

43 Again according to Schubart, a key expressing ‘profound melancholy, a longing for the grave’.

44 H. C. Robbins Landon, *Haydn, Chronicle and Works, vol. 2, Haydn at Eszterháza, 1766-1790* (London: Thames and Hudson; Bloomington: Indiana University Press, 1978).

45 St Paul, in 1 Corinthians 1:23, prefers to call it the ‘scandal of the Cross’ [the King James Bible translates not ‘scandal’ but ‘stumbling block’].

46 ‘Suffered.’

47 ‘And was buried.’

of the Last Judgment, when Christ will return to establish the Kingdom of God once and for all. The tenor soloist encourages the choir to take sides on controversial theological issues: the role of the Holy Spirit, the universality of the Church, the uniqueness of baptism.<sup>48</sup> At the heart of this 'dance of dogmas', we hear a single connecting link between the second rondo and its predecessor: the final, varied return of the refrain from the opening movement, the motto 'Credo, credo!', rhythmically adjusted to fit the new dance metre.

A fourth fugue now magnifies the Credo, playing the role of a monumental coda. Haydn makes it flow from the second rondo in organic fashion<sup>49</sup> after a short passage of ten harmonically hesitant bars on the words 'And I await the resurrection of the dead'. This passage will disturb listeners somewhat, reminding them of another dogma: that all human beings will be reborn at the end of time, their bodies resurrected, their souls restored to them on the 'Day of Wrath'<sup>50</sup> of the Last Judgment, when God will pronounce sentence on them as well. The fugue immediately banishes these anxieties. It sets the rest of the text to music: 'And [I await] the life of the world to come. Amen', which signifies eternal life, promised to all who pass their final test. Haydn follows a clear and simple procedure: a persistent counterpoint (108 bars!) between the cantus firmus of a majestic main theme and a continuous succession of quavers advancing through the bass line, a genuine – jazzy – walking bass. The cantus firmus symbolises the unshakeable and indestructible faith of the believer, while the quavers in the bass suggest the incessant flux of time, Eternity. The trumpets and drums of the Last Judgment – in heaven – and the Church Militant – on earth – finally enjoy a glittering triumph.

#### **IV. SANCTUS, BENEDICTUS**

These two songs of praise, called hymns in the Judaeo-Christian tradition, frame the most sacred moment of the Mass, the Elevation, which is part of the Liturgy of the Eucharist. This is the moment when the priest, following the Consecration, raises up the Host, the Eucharistic bread that has become the body of Christ. The words of the

48 In the sixteenth century, the Anabaptists refused to allow infant baptism, recognising only that of adults, whom they baptised a second time if necessary.

49 That is, without interrupting the course of the music.

50 *Dies irae, dies illa.*

Sanctus go as far back as the Old Testament,<sup>51</sup> while those of the Benedictus come from the New Testament.<sup>52</sup> The Sanctus is sung in heaven, above the throne of God, by the seraphim, while the Benedictus is sung by an enthusiastic crowd during Jesus' triumphant entry into Jerusalem on Palm Sunday, a few days before his death on the Cross.

## BEFORE THE ELEVATION

[No.14: 'Sanctus, sanctus, sanctus', C major, Adagio, 4/4 (chorus, reduced orchestra), then Allegro in 4/4 (chorus, full orchestra), 21 bars in total]

The key of C major, which symbolises celestial light, and the recurrence of 'idyllic' motifs in the violins seem to be inspired by the arioso 'Che puro ciel!' from Gluck's *Orfeo ed Euridice*.<sup>53</sup> Against these perpetually sounding motifs, the song of the seraphim is heard in an incorporeal *pianissimo* on a long note from the choral basses (!), which seems never to stop. This surprise borders on surrealism. A contrasting section,<sup>54</sup> sung in full voice and dominated by trumpet and timpani fanfares in a much faster tempo, is immediately interrupted – a second surprise – by a short, simple refrain, similar to that of a children's song.<sup>55</sup> This refrain will recur after the Benedictus.

## AFTER THE ELEVATION

[No.15: Benedictus, C minor, Andante alla breve, chorus and full, expanded orchestra; at the very end, Allegro, 4/4, C major; 129 bars in total]

A sombre key, the hieratic tempo of a funeral march, the emancipation of the bassoons in the orchestra,<sup>56</sup> the optional addition of two horns . . . All this is unusual, even upsetting for a Benedictus! Does a solar eclipse announce the imminent death of Christ while the crowd exults? And does the modulation from C minor to the mystical key of

51 Isaiah 6:3.

52 Mark 11:9, Matthew 21:9.

53 Vienna, 1762, four years before the composition of the *Missa Cellensis*.

54 'Heaven and earth are full of thy glory.'

55 'Hosanna in the highest.'

56 They emerge from their previous role as part of the continuo to become solo instruments.

E flat major express the powerful emotion felt by believers when Christ enters their hearts during the Communion of the Faithful? After a 39-bar orchestral introduction in which the chorus, still in the background, participates very briefly before really launching into its part later on, a large-scale *ABA'* ternary sonata form develops. Could this introduction have been intended for performance during the Elevation, like the *Präludium* that precedes the Benedictus in Beethoven's *Missa Solemnis*?

The return of the naïve refrain of the Sanctus in identical form reinstates the luminous C major of heaven and reinforces the cohesion between the two hymns.

## V. AGNUS DEI, DONA NOBIS PACEM

The term 'Lamb of God' appears only once in the Bible: in a passage of John's Gospel,<sup>57</sup> which relates the baptism<sup>58</sup> of the young Jesus in the waters of the Jordan by John the Baptist, the last of the Old Testament prophets and the forerunner of Christ. Seeing Jesus coming to him to be baptised, the prophet exclaims: 'Behold the Lamb of God, which taketh away the sin of the world.' In the Agnus Dei of the Mass, sung since the end of the seventh century while the priest breaks the Eucharistic bread,<sup>59</sup> the faithful utter this appeal three times, in a prayer asking for forgiveness and peace. Each call is followed by a supplication – 'Have mercy upon us' after the first two, 'Grant us thy peace' after the third.

### FIRST MOVEMENT

[No.16: Agnus Dei, A minor, Largo, 4/4, *arioso* for solo bass and strings, 22 bars]

Haydn chose the lowest voice in the solo quartet, the one that symbolises the abyss of original sin, and the key of A minor, which, according to G. J. Vogler, expresses 'devotion, . . . sorrow and remorse'.<sup>60</sup> It is a hybrid piece, a cross between an aria and an accompanied recitative. The three asymmetrical subdivisions correspond to the three appeals of the text. The impetuous syncopations which destabilise the rhythm of the phrases, the harmonic

<sup>57</sup> 1:29.

<sup>58</sup> A rite of initiation and purification in the Hebrew tradition.

<sup>59</sup> Communion and Concluding Rites.

<sup>60</sup> Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule 1. Jhg.* (Mannheim: 1778).

surprises which shock the ear right from the voice's first entry on a painful diminished seventh chord, the agitation caused by the orchestra's incessant tremolandos and sforzandos – all of this leads mercilessly to an abrupt halt in the vocal line, which makes a visceral impact on the listener with its twofold cry of despair ('pacem, PACEM!') on the dominant, E major.

## SECOND MOVEMENT

[No.17: Dona nobis pacem, C major, Presto, 3/4, chorus, full orchestra, 12 bars]

The choral basses rush to the aid of the soloist from the previous movement, who seems to have lost control of his nerves. They intone the theme of a curiously brief fugue. It is indeed the last fugue of the mass – but far from a culmination. The theme begins with a chromatic descent, a traditional symbol of anguish and despair. The tempo marking, Presto,<sup>61</sup> also seems to suggest panic and terror. We imagine that a war is approaching, a war from which we must flee with all haste, in the same way that in a fugue the voices 'seem to flee and pursue one another'.<sup>62</sup> For, etymologically, 'fugue', the musical form, derives from the Latin *fuga*, the act of fleeing. The idea of a mass 'in time of war' was no doubt already bubbling up in Haydn's mind. In the Agnus Dei of the *Missa in tempore belli* (1796), the composer is more explicit: he mingles the prayer for – illusory – peace with the palpable reality of an army which we hear coming in the distance . . .

But let us return to our *Missa Cellensis*. The three terse chords with which this splendid work ends may surprise the listener: do they suggest a gesture of surrender – as if Haydn were losing hope of one day being able to live in a world without war?

61 'Swiftly', but not exaggeratedly so, given the painful chromaticism of the theme.

62 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de la musique* (Paris: 1768).

# ZU EHREN DER ALLERHEILIGSTEN JUNGFRAU, DER GROSSEN MUTTER ÖSTERREICHS

## VON RENÉ JACOBS

### KONTEXT

Die Basilika Mariæ Geburt in Mariazell im steirischen Hügelland hatte seit ihrer Errichtung im 17. Jahrhundert (1644-1683) den Status eines Nationalheiligtums erlangt. Sie galt als der bedeutendste Wallfahrtsort Österreichs. Die Pilger gingen von Wien aus über eine *Via Sacra*, die mehrere Klöster und Kirchen zwischen den beiden Städten untereinander verband. Jedes Jahr wurden Tausende von Pilgern gezählt – Anfang des 18. Jahrhunderts waren es bereits 120.000. Im Inneren der Basilika, in der Gnadenkapelle, wird ein wundersames Holzbild der Jungfrau Maria als *Magna Mater Austriæ* verehrt.

Während des gesamten Lebens von Joseph Haydn wurde dieses Zentrum der Marienverehrung von den habsburgischen Herrschern großzügig unterstützt. Die ungarische Magnatenfamilie Esterházy, Haydns große Gönner, hatte daran ein besonderes Interesse. Nach dem Tod von Georg Joseph Werner im Jahr 1766, dem ersten Kapellmeister im Palast von Fürst Paul Anton Esterházy, gab dessen Bruder Nikolaus<sup>1</sup> bei Haydn, dem stellvertretenden Kapellmeister und nunmehr designierten Nachfolger Werners, eine *Missa Solemnis*<sup>2</sup> in Auftrag, die in der Basilika von Mariazell aufgeführt werden sollte – oder aber möglicherweise, wie einige Musikwissenschaftler meinen, auch in einer (vielleicht reicheren?) Wiener Kirche, die mit der Wallfahrt nach Mariazell in Verbindung stand.

Es handelt sich um das hier aufgenommene Werk, die dritte und zugleich umfangreichste von Haydns vierzehn Messen. Der Originaltitel – *Missa Cellensis*<sup>3</sup> *in Honorem Beatissimæ Virginis Mariæ* – ist in fast keiner der existierenden Quellen zu finden: weder in der erbärmlich gekürzten Erstausgabe bei Breitkopf (1807) noch in den zahlreichen Kopien, die im Laufe des 19. Jahrhunderts von Haydns vollständigem Manuskript angefertigt wurden,

1 Er wurde „der Prachtliebende“ genannt, da er sich darin gefiel, opulente Ausgaben zu tätigen.

2 Lateinischer Begriff für eine aufwendig besetzte Messe, d. h. mit Pauken und Trompeten.

3 *Cellensis* bedeutet aus Mariazell.

das leider bis heute unauffindbar ist. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts begann sich ein apokrypher Titel zu etablieren – *Missa Sanctæ Cæcilia [Cäcilienmesse]* –, der möglicherweise auf die Aufführung dieser Messe zu Ehren der Jungfrau Maria im Wiener Stephansdom anlässlich des Festes der heiligen Cäcilia<sup>4</sup> durch die 1725 gegründete *Cäcilien-Congregation*, eine Bruderschaft von Wiener Musikern, zurückzuführen ist.

So blieb die 1766 entstandene *Missa Cellensis* unter einem falschen Namen bekannt, und zwar bis 1975, als in Bukarest ein Fragment der autographen Partitur von 1766 auftauchte, welches das Titelblatt, Kyrie I und Christe enthält. Das Titelblatt liefert den unwiderlegbaren Beweis, dass Haydn nie eine Messe für das Fest der heiligen Cäcilia komponierte, sondern dass er stattdessen zwei *Missæ Cellenses* schrieb: das hier aufgenommene Werk und eine zweite, ebenfalls zu Ehren der Jungfrau Maria (obwohl sie nicht im Titel erwähnt wird), Haydns 1782 komponierte letzte Messe vor einer langen Pause in seinem kirchenmusikalischen Schaffen. Diese letztere kündigt aber bereits die erste der sechs letzten Messen (1796-1801) an, die so etwas wie seinen Schwanengesang darstellen.

Was nun folgt, ist eine kurze Analyse des Textes und der Musik des Ordinariums<sup>5</sup> der ersten *Missa Cellensis* von 1766.

## I. KYRIE (in drei Teilen)

Nach zahlreichen Veränderungen der ursprünglichen Fassung geht der endgültige Text des Kyrie auf das 8. Jahrhundert zurück. Mit „Kyrie, eleison“<sup>6</sup> beginnt ein dreimaliger Gebetsruf, der reumütig zu Beginn der Messe gesungen wird und Teil des Eröffnungsritus ist. Die ersten Christen der griechisch-römischen Kirche sprachen und sangen auf Griechisch und bezeichneten mit *Kurios* sowohl den römischen Kaiser als irdischen Herrscher, wie auch Gott als den himmlischen Herrscher.

## ERSTER GEBETS RUF

[Nr. 1: Kyrie eleison I, *Largo-Allegro*, 4/4, C-Dur, 63 Takte]

4 Auch sie eine Jungfrau und Märtyrerin, die im 5. Jahrhundert kanonisiert worden war und zur Patronin der Musik wurde.

5 Das lateinische Wort *Ordinarium* bezeichnet die festen, unveränderlichen Gesänge der Messe, im Gegensatz zum *Proprium* der Heiligen und dem *Proprium* der Zeit, das sind diejenigen Gesänge, die sich mit den täglich wechselnden Festen ändern.

6 „Herr, erbarme dich“ auf Griechisch.

Die Supplikanten richten sich an Gott Vater, die erste „Person“ der Dreieinigkeit, d. h. das Mysterium – in der christlichen Theologie – dass Gott zwar einzig ist, aber in drei Personen existiert, die in einer Seinsweise (Substanz) vereint sind: Vater, Sohn und Heiliger Geist (siehe weiter unten das Credo).

Eine langsame Einleitung vereint den Chor und die Streicher, die diesen *colla parte* begleiten mit jener aufrichtigen und inbrünstigen Verbundenheit, die man als Andacht bezeichnet. Dann stimmen das gesamte Orchester und der Chor ein *Allegro* in dreiteiliger Sonatenform an (A B A'). Hier muss man das Wort *Allegro* in seiner etymologischen Bedeutung (fröhlich, heiter) verstehen. Höchstens ein *Andante con moto* oder ein *Allegro con spirito* scheinen mir wegen des stark verzierten Gesangs des Chores<sup>7</sup> angebracht zu sein. Haydn hat sich eindeutig dafür entschieden, keinen Verzweiflungsschrei zu vertonen – „Herr, erbarme dich!“ –, sondern das Gebet eines Kindes, das davon überzeugt ist, dass der allmächtige Gott ihm zu Hilfe eilen wird, wenn es mit einer beängstigenden Situation konfrontiert werden sollte.

## ZWEITER GEBETS RUF

[Nr. 2: Christe eleison, *Allegretto*, 3/4, a-Moll, 103 Takte]

Die Supplikanten richten sich an die zweite Person der Dreieinigkeit, Jesus Christus, Gottes Sohn, „der königlich Gesalbte“<sup>8</sup>, in dem Gott für die Erlösung der Menschen Fleisch geworden ist; der Messias<sup>9</sup>, der von den Propheten angekündigt worden war und gekommen ist, um die Menschheit zu retten; unser Erlöser, weil sein Opfer die Menschen freigekauft hat, die auf Grund der Sünde der Sklaverei unterworfen waren. Das Christe eleison ist an ihn gerichtet: die ganze Freude von Haydns Musik, eine Arie für einen Tenorsolisten und einen Chor, den er als Vorsänger anführt, ein Tanzsatz, begleitet von einem reduzierten Orchester (Streicher, Oboe) mit überschwänglicher Virtuosität, *Portamenti*, die auf komische Weise zu Boden fallen, und in der Wiederholung A' der zweiteiligen Sonatenform (A A')<sup>10</sup> eine einzige chromatische Einfärbung auf dem Wort „eleison“<sup>11</sup>, wie eine herabtropfende Träne.

7 Vielfältige Triller und Figuren aus vier Sechszehnteln, von denen das erste eine verkürzte Appoggiatura ist, weil es in Miniatur notiert wurde.

8 Das ist die Bedeutung des griechischen Wortes *Christos*.

9 Hervorgegangen aus einem hebräischen Wort, Synonym von *Christos*.

10 Diese wird gefolgt von einer gesungenen Coda.

11 Das bedeutet „erbarme dich“.

## DRITTER GEBETSRUF

[Nr. 3: Kyrie eleison II, *Vivace*, 4/4, C-Dur, 133 Takte]

Die Supplikanten richten sich an den Heiligen Geist, die dritte Person der Dreieinigkeit: Dies ist die erste von sechs Fugen, die den Ruhm dieser Messe ausmachen. Die Fuge wurde von den Kennern der damaligen Zeit als der Versuch des Komponisten angesehen, die Schöpfung, das Werk Gottes, nachzuahmen – nur in kleinerem Maßstab. Sie erfordert ein Höchstmaß an Gelehrsamkeit – aber auch ein Höchstmaß an Phantasie! – und gleichzeitig die Demut, Traditionen zu respektieren, die von Jahrhundert zu Jahrhundert weitergegeben wurden<sup>12</sup>. Die Fuge konnte auch die hermetische und mystische Komplexität des Alten Bundes von Gott mit seinem Volk ausdrücken, oder (wie hier) den Heiligen Geist, der die Kirche inspiriert und es ermöglicht, bis zum Ende der Zeiten das Werk des durch Christus verkörperten Erlösers zu vollenden. Dieses Kyrie II umfasst 299 Takte – wahrlich grandiose Proportionen!

## II. GLORIA (in sieben Teilen)

Nach den Gloria-Dichtungen der frühen Christen in griechischer und syrischer Sprache<sup>13</sup> erscheint das erste lateinische Gloria<sup>14</sup> erst am Ende des 7. Jahrhunderts. Haydn beschloss, das Gloria „unserer“ Messe in sieben Teile<sup>15</sup> zu untergliedern, die in einer symmetrischen Anordnung aneinandergereiht sind.

Linker „FLÜGEL“			MITTELACHSE	Rechter „FLÜGEL“		
Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10
CHOR	ARIE	CHOR	TRIO	CHOR	ARIE	CHOR
	[Sopran]	[Fuge]	[Alt, Tenor, Bass]		[Sopran]	[Fuge]

<sup>12</sup> Symbol der Ewigkeit Gottes.

<sup>13</sup> Um das Jahr 380.

<sup>14</sup> Das Gloria ist ein Lobeshymnus, der nach dem Kyrie gesungen wird, und deshalb ebenfalls Bestandteil des Eröffnungsritus ist.

<sup>15</sup> Eine heilige Zahl in der Bibel.

## ERSTER TEIL

[Nr. 4: Gloria in excelsis Deo<sup>16</sup>, C-Dur, Chor und vollständiges Orchester, *Allegro di molto* - aber flexibel genug auf Grund des Wechsels der beiden Affekte [jubilend und ruhig] im Text, im 3/4-Takt, 128 Takte]

Haydn hat den Gesang der Engel in Bethlehem<sup>17</sup> in der uralten Form A A' B strukturiert: eine Strophe A mit einem Thema, das von einem kräftigen Unisono der Gläubigen angestimmt wird, gefolgt von einer Antistrophe A', die den ersten Absatz aufgreift und variiert, und einer Epode B, die die Fortsetzung des Textes („und Friede den Menschen, die guten Willens sind“) in Musik vorschlägt. Die Epode<sup>18</sup> hat zunächst den Charakter eines Wiegenliedes<sup>19</sup>, bevor sie eine jubelnde Dimension erreicht (*fugato*), um dann mit einem friedlichen Epilog auf einem Pedal der Bässe des Chors und des Orchesters zu enden.

## ZWEITER TEIL

[Nr. 5: Laudamus te, Arie in G-Dur für Sopran und reduziertes Orchester (Oboe, Streicher), *Moderato (Cantabile)* im Viervierteltakt, zweiteilige Sonatenform (A A'), 60 Takte]

Der Text ist eine vierfache Rede zum Lob Gottes (Panegyrikus) – vier Lobpreisungen, die jeweils durch das Pronomen „wir“<sup>20</sup> eingeleitet werden. Zwei Themen leben unter einem Dach: das erste ist majestätisch und extrovertiert mit seiner Fülle an Verzierungen, das zweite ist kantabler und klagender mit seinen chromatischen Wendungen und bleibt dem dritten Lobpreis<sup>21</sup> vorbehalten. Der Bass schreitet mit feierlichen Schritten voran.

## DRITTER TEIL

[Nr. 6: Gratias agimus tibi, in D-Dur, aber in e-Moll endend, im 2/2-Takt, (*alla breve*), zweite Fuge für Chor und reduziertes Orchester (Oboe, Streicher), 146 Takte]

16 „Ehre sei Gott in der Höhe“.

17 Evangelium des Hl. Lukas (2:4).

18 Strophe, Antistrophe und Epode werden auf Deutsch auch als Stollen, Gegenstollen und Abgesang bezeichnet.

19 Das Schaukeln der Wiege des Jesuskindes und in den Geigen das Schlagen der Flügel der Engel.

20 „Wir loben dich, wir segnen dich, wir beten dich an, wir verherrlichen dich“.

21 „Wir beten dich an.“

Der Text krönt den vierfachen Panegyrikus des zweiten Teils mit einer fünften Lobpreisung: „Wir danken dir...“. Es ist eine strenge Fuge (*in stile antico*), die jedoch freudig von unterhaltsamen homophonen Episoden (*in stile moderno*) über die Fortsetzung des Textes („... denn groß ist deine Herrlichkeit.“) unterbrochen wird, mit verspielten Synkopen und plötzlichen Wechseln zwischen *piano* und *forte*.

#### VIERTER TEIL

[Nr. 7: Domine Deus, C-Dur, Trio für Alt, Tenor und Bass mit reduziertem Orchester (Oboe, Streicher), *Allegro* im 3/8-Takt, 432 Takte]

Hier ist jede Idee Haydns durch die Symbolik der Zahl 3 inspiriert, die für die Ewigkeit Gottes steht. Die Zahl der Solostimmen erhöht sich auf *drei*- von oben nach unten im Universum, Alt, Tenor und Bass. Auf die fünf Lobpreisungen Gottes folgen *drei* Anrufungen, die *drei* Strophen eines Schemas von Thema mit Variationen entsprechen: ein Thema aus wenigen Noten, zu dem sogleich durch ein willkürliches Verfahren (Transposition, Wechsel des Rhythmus, melodische Transformationen usw.) Änderungen „improvisiert“ werden<sup>22</sup>. Der Alt übernimmt die erste Strophe<sup>23</sup>, der Tenor die zweite<sup>24</sup> und der Bass die dritte<sup>25</sup>. In einer Coda kommen die drei Stimmen schließlich zusammen, um den Text der letzten Strophe noch einmal zu bestätigen.

Das Trio, das sich genau auf der Mittelachse des symmetrischen Bogens des Glorias befindet, verwirklicht die Begegnung der beiden heiligen Zahlen der Bibel 3 und 7. Seine Dimensionen sind durchaus großzügig. Apropos: Um die Aufmerksamkeit seiner Musiker auf die Symbolik der Zahl 3 zu lenken, gab Haydn als Tempo ein *Allegro* im 3/8-Takt an, was vor allem in Anbetracht der übermäßigen Anzahl von 432 Takten für das gesamte Trio ziemlich irritierend ist. Wie viel effektiver wäre die Angabe *Allegretto* in einem 6/8-Takt gewesen – ein Tempo wie bei einem (sizilianischen) Hirtentanz, das die Gesamtzahl der Takte halbiert und eine allzu wuchtige Interpretation umgangen hätte!

22 *Variationensatz*, die große Spezialität Haydns, dem es in dieser Hinsicht nie an Einfallsreichtum mangelte.

23 „Herr und Gott, König des Himmels, Gott und Vater, Herrscher über das All“.

24 „Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus“.

25 „Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters“.

## FÜNFTER TEIL

[Nr. 8: Qui tollis peccata mundi, *c*-Moll, Chor, Solisten und reduziertes Orchester (Oboe, Streicher), *Adagio*, 4/4, 56 Takte]

Traditionell ist eine Litanei ein Gebet mit aneinander gereihten Anrufungen Christi, der Jungfrau Maria und einer großen Zahl von männlichen und weiblichen Heiligen, das vom Zelebranten gesungen wird und auf das die Gläubigen jedes Mal mit der Formel „Ora pro nobis / Bitte für uns!“ antworten. Das Qui tollis, das in das Gloria der Messe integriert ist, stellt jedoch eine allein an Jesus Christus gerichtete Litanei dar, der zweimal als „der du nimmst hinweg die Sünde der Welt“ und ein drittes Mal als „du sitztest zur Rechten des Vaters“ angerufen wird. Nach der zweiten Anrufung jedoch wird die immer wiederkehrende Antwort „Erbarme dich unser!“ durch „Nimm an unser Gebet!“ ersetzt. Haydn hat alles getan, um die Monotonie einer simplen Litanei zu vermeiden. Zunächst einmal lehnt er die allzu offensichtliche Idee eines Dialogs zwischen einem Solosänger als Zelebranten und dem Chor, der die Versammlung der Gläubigen repräsentiert, ab. Stattdessen lässt er mehrere Gruppen innerhalb des Chores in einen Dialog miteinander treten, wobei er zwischen *forte* (Chor) und *piano* (Solisten) alterniert. Darüber hinaus ordnet er den Text in drei Strophen an, die, wenn man so will, mit den Unterteilungen einer Sonatenform zusammenfallen: eine erste Strophe, die das thematische Material exponiert (A); eine zweite kontrastierende Strophe in der Mitte (B), die der zweiten Anrufung mit ihrer abweichenden Antwort „Nimm an unser Gebet!“ entspricht und dazu bestimmt ist, auf erschütternde Weise vom Altsolo gesungen (oder eher deklamiert) zu werden; und eine dritte Strophe (A'), welche die erste aufgreift und variiert. Der *Sturm und Drang*<sup>26</sup> findet seine musikalische Entsprechung in den höchst depressiven Modulationen dieses Teils: von *c*-Moll (Tonart der höllischen Finsternis) über Es-Dur (zweite Strophe), *f*-Moll (Tonart des Todes) und As-Dur (dritte Strophe), um dann im allerletzten Moment, im letzten von drei melancholischen Ritornellen (orchestralen Zwischenspielen), zurückzukehren zum Ausgangspunkt (*c*-Moll)! Es sind diese drei im den *pianissimo* gespielten Ritornelle, sowie ein aggressives synkopiertes Motiv in den ersten Violinen (das vielleicht die Selbstgeißelung des Sünders andeutet?), welche die drei unterschiedlichen Strophen zu einer Einheit verschmelzen lassen.

26 Die literarische Bewegung des *Sturm und Drang* entstand um 1770 in Deutschland.

## SECHSTER TEIL

[Nr. 9: Quoniam tu solus, Arie in C-Dur für Sopran und das gesamte Orchester, *Allegro di molto* im 4/4-Takt, 90 Takte]

Das Ritornell, das die Arie einleitet, erinnert deutlich an den Beginn des *Allegro* im Kyrie I<sup>27</sup>. Dies deutet darauf hin, dass Haydn darauf hinweisen will, dass das Finale einer „kurzen“ Messe (*Missa Brevis Solemnitatis*), die nur Kyrie und Gloria umfasst, genau hier beginnt: mit der Doxologie<sup>28</sup>, die das Gloria beschließen wird (Nr. 10). Diese zweite Sopranarie ist ein Spiegel der ersten. Dem vierfachen Panegyrikus von Gott Vater in der ersten Arie entspricht ein dreifacher Panegyrikus des Sohnes in der zweiten. Wenn dort jede Lobpreisung mit „wir“ anhebt, übernehmen nunmehr die Worte „du allein“ die gleiche Rolle: „Denn *du allein* bist der Heilige, *du allein* der Herr, *du allein* der Höchste, Jesus Christus“. Alles an dieser zweiteiligen Sonatenform (A A') ist vorhersehbar, aber dennoch sehr wirkungsvoll und beeindruckend. Fast schon frivole Koloraturen auf dem heiligen Namen Jesu? Strenge Kritiker der damaligen Zeit haben sie tatsächlich als blasphemisch verurteilt. Aber könnten sie nicht einfach ein überschwänglicher Ausdruck der Freude sein?

## SIEBTER TEIL

[Nr. 10: Cum sancto spiritu, C-Dur, vierte Fuge für Chor und das vollständige Orchester, *Largo*, dann *Allegro con spirito*, 4/4, 185 Takte]

Das *Largo*, ein homophoner Block von fünf Takten, dessen harmonische Instabilität die Unerklärlichkeit des Mysteriums der Dreifaltigkeit hervorhebt, vertont den gesamten Text der Doxologie<sup>29</sup>, es ruft zudem die langsame Einleitung des Kyrie I in Erinnerung. Die anschließende Fuge greift denselben Text noch einmal auf eigene Weise und mit Meisterschaft auf: drei Themen, vier Expositionen und – als Krönung der Fuge – eine überleitende Passage zwischen zwei der Expositionen, die eine Sequenz von punktierten Synkopierungen enthält, die aufsteigend eine Oktave durchschreiten und selbst den skeptischsten Hörer aufheitern können. Und Haydn hat seinen Spaß: Er

27 Die gleiche Tonart; ein sehr ähnliches Jubelthema in den Violinen, aus dem die Bravourarie übrigens vollständig abgeleitet wird; allerdings bei verstärkter Instrumentierung mit Trompeten und Pauken.

28 Lobpreis der Dreieinigkeit.

29 „mit dem Heiligen Geist, zur Ehre Gottes des Vaters. Amen“.

überspringt die ersten drei Worte „Cum Sancto Spiritu“ in der Fuge<sup>30</sup>, da er sie bereits in der Tempoangabe versteckt hat: Denn *Allegro con spirito* – d. h. ein *Allegro* „mit Geist“, also mit Humor – kann hier auch als *Allegro con Spirito Santo* – „*Allegro* in Zusammenarbeit mit dem Heiligen Geist“ – gedeutet werden.

### EINE FREIWILLIGE PAUSE?

Laut James Dack, Autor einer sehr seriösen Studie<sup>31</sup> über die Datierung der *Missa Cellensis B. V. M.*, lehrt uns ein stilistischer Vergleich zwischen den fünf Sätzen des Ordinariums, dass diese höchstwahrscheinlich nicht hintereinander komponiert wurden. Es gibt eine auffällige Diskrepanz zwischen der Musik für die beiden wortreichsten Textabschnitte, das Gloria und (vor allem) das sehr dogmatische Credo. Ersteres, das in sieben Teilen angelegt ist, scheint sich kaum von den Konventionen der traditionellen „Nummernmesse“ lösen zu können, während das andere, das nur aus drei Teilen besteht, komprimierter und bescheidener ist, in die Zukunft zu weisen scheint – in Richtung von Haydns letzten Messen. Nach Ansicht der meisten Experten wäre die zweite Hälfte des Ordinariums<sup>32</sup> frühestens 1773 komponiert worden, um eine bereits bestehende *Missa Brevis Solemnitatis* zu ergänzen und in eine *Missa Solemnis Longa* umzuwandeln. Mit der Schlussfuge des Gloria „hätte die Partitur gegebenenfalls aufhören können“, vermutet Marc Vignal und begründet diese Beobachtung mit der Parallele zu „Kyrie und Gloria, die Bach 1733 an den Dresdner Hof schickte und die erst viel später zur *Messe in h-Moll* ‚vervollständigt‘ werden sollten“<sup>33</sup>.

### III. CREDO (in 3 Teilen)

*Credo* ist das erste lateinische Wort für „Ich glaube an den einen Gott“, ein Text<sup>34</sup>, mit dem Christen ihren Glauben zusammenfassen und bekennen können<sup>35</sup>. Als kluger Architekt ordnet Haydn den Text, der sich so sehr gegen

30 „mit dem Heiligen Geist“.

31 James Dack, *The Dating of Haydn's Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae: An Interim Discussion*, in *Haydn Yearbook* 13, 1982, S. 97-112.

32 Vom Credo bis zum Agnus Dei.

33 Marc Vignal, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 1988.

34 Griechische Version ab 325, lateinische Version ab 792. Aufnahme in den Wortgottesdienst der Messe ab dem 11. Jahrhundert.

35 Siehe weiter unten in diesem Begleitheft die Erläuterungen, die die Übersetzung des Messtextes begleiten.

Musik sträubt, in einem Bogen an, der die beiden äußeren Teile (Anfangs- und Schlussteil) miteinander verbindet. Ein Mittelteil, der mit einem höchst feinsinnigen Tenorsolo beginnt, krönt gleichermaßen das Credo wie auch die gesamte Messe: Sein Text widmet sich dem Mysterium der Inkarnation und nimmt das Mysterium der unbefleckten Empfängnis der Jungfrau Maria, der Widmungsträgerin dieser Messe, vorweg.

## ANFANGSTEIL

[Nr. 11: Credo in unum Deum, *C*-Dur, Chor, Solosopran und ganzes Orchester, *Vivace* im 4/4-Takt, 92 Takte]

Haydn sucht der Starrheit des lehrhaften Textes mit einer gut gelaunten Musik in *Rondoform* entgegenzuwirken, einer Form, die auf dem Wechsel zwischen dem *Refrain* als Hauptgedanken und den *Couplets* als Nebenepisoden beruht. Der Refrain des Credo fungiert als Motto: „Ich glaube, ich glaube an den einen Gott!“, oder einfach „Ich glaube, ich glaube!“. Die Melodie wird siebenmal vom Chor oder auch von der Solistin gesungen, die diese variieren, verzieren, verkürzen oder verlängern kann, wie es Haydn beliebt. Sie drückt die Freude, die Euphorie, das Hochgefühl, den Jubel der Gläubigen aus. Die vier Strophen ihrerseits widmen sich – jedes Mal auf andere Weise – den grundlegenden und unbestreitbaren Dogmen des Christentums: Dem Dogma von Gott, dem allmächtigen Vater; dem Dogma von Jesus Christus, seinem einzigen Sohn, der von gleicher Natur ist wie der Vater ist – hier scheint sich die Musik entzünden zu wollen, um die erbitterten Kämpfe auszumalen, die einst gegen die Gegner dieser Theorie innerhalb des Urchristentums geführt wurden... Dann, nach einer subtilen Abschwächung dieser negativen Emotionen, folgt das Dogma vom Abstieg des Sohnes aus dem Himmel, zum Heil der Menschen auf Erden. Ein flamboyantes Ritornell, modifizierbar, wenn der harmonische Verlauf es erfordert, tritt mehrmals auf, um den Text zu „interpunktieren“.

## MITTELTEIL

[Nr. 12: Et incarnatus est, Ensemble für 3 Solisten, bestehend aus einem begleiteten Rezitativ, einer Tenor-Arie in *c*-Moll und einem Duett für Alt und Bass in *f*-Moll, reduziertes Orchester (nur Streicher *con sordino*), *Largo*, 4/4, 63 Takte]

Die strahlende Tonart *C*-Dur muss der finsternen Tonart *c*-Moll weichen. Ist es Adam – der Adam aus Haydns Schöpfung<sup>36</sup>, der erste Mensch und der erste Sünder – den wir jetzt hören, meditierend über die Mysterien der Inkarnation (der Menschwerdung) Christi und der Geburt des Gotteskindes von einer Jungfrau, Maria? Und, weil wir eben wissen, dass dieses Credo für die Basilika Mariæ Geburt in Mariazell komponiert wurde: dürfen wir uns fragen, ob Haydn, beim Komponieren dieser gefühlvollen Musik, nicht, über Inkarnation und Jungfrauengeburt hinaus, an das Mysterium der unbefleckten Empfängnis der Jungfrau Maria gedacht hat? An dem – in Haydns Zeit noch höchst umstrittenen – Privileg<sup>37</sup>, wonach die Mutter Christi ohne jene Erbsünde empfangen wurde, die auf allen Menschen lastet, die aus dem Samen Adams geboren wurden? In der Arie, die als zweiteilige Sonatenform (A A') strukturiert ist wie die beiden Sopran-Arien des Gloria – aber wie viel demütiger als diese beiden Arien! –, wird das Unsagbare gesagt: durch die unstillen Modulationen des Orchesters, die die Unbegreiflichkeit des Mysteriums symbolisieren, durch zwei kontemplative Koloraturen über „homo factus est“<sup>38</sup> und in einem „mystischen“ Ritornell in *Es*-Dur<sup>39</sup>. Am Ende der Arie kehrt dieses Ritornell nach *c*-Moll zurück, bevor es in die Subdominante *f*-Moll<sup>40</sup> übergeht. Was nun folgt, ist, wie H. C. Robbins Landon es ausdrückt, „von hypnotischer Kraft“<sup>41</sup>: Die beiden tiefen Stimmen meditieren ihrerseits über das Mysterium<sup>42</sup> des Kreuzes; ihre chromatischen *Glissandi* bei „passus“<sup>43</sup> und das unheilvolle Absteigen in ihrem tiefsten Register bei „et sepultus est“<sup>44</sup> lassen uns vor Entsetzen erschauern.

36 Dreißig Jahre nach dieser Messe komponiert.

37 Erst im Jahr 1854 von Pius IX als Dogma ausgerufen.

38 „Er ist Mensch geworden“

39 Laut Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1784: „Der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine 3b die heilige Trias ausdrückend“.

40 Ebenfalls laut Schubart, „tiefe Schwermut, Leichenklage, Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht“.

41 In H. C. Robbins Landon, *Haydn, Chronicle and Works*, Bd. 2, 1978.

42 oder, wie Paulus sagt „den Skandal des Kreuzes“.

43 „er hat gelitten“.

44 „und ist begraben wurden“.

## SCHLUSSTEIL

[Nr. 13: Et resurrexit, C-Dur, Chor, 2 Solisten (Sopran, Tenor), ganzes Orchester, *Allegro*, 3/4, 230 Takte]

Haydn kehrt zur Rondoform und zur Tonika zurück, weicht aber von der vorhersehbaren Idee einer Wiederaufnahme der Sonatenform ab. Zwar gibt er ein schnelles Tempo an, aber diesmal im Dreivierteltakt, der dem Rhythmus des Textes entspricht, fröhlich tanzend (*Allegro*). Das neue Rondo erhält sein eigenes Ritornell, das dreimal gespielt wird und Freudensprünge illustriert. In den Couplets zeitigt fast jede Phrase des Textes neue Motive und Texturen, die an eine neue Aneinanderreihung von Dogmen angepasst werden können. Der Freudentanz soll einen „Tanz der Dogmen“ überdecken! Die Auferstehung Christi – eine Fanfare von Pauken und Trompeten, begleitet vom Rest des Orchesters und dem Chor. Seine Himmelfahrt – ein *Fugato*, das sich im Himmel verliert. Das Dogma von Christus, der von seinem Vater mit der Macht des Richters über die Lebenden und die Toten ausgestattet wurde, und das Dogma vom Jüngsten Gericht – wenn Christus zurückkehrt, um das Reich Gottes endgültig zu errichten – folgen aufeinander. Der Tenorsolist fordert den Chor auf, in kontroversen Fragen der Theologie Partei zu ergreifen: es geht um die Rolle des Heiligen Geistes, die Universalität der Kirche, die Einzigartigkeit der Taufe<sup>45</sup>. Im Herzen dieses „Tanzes der Dogmen“ gibt es ein einziges Verbindungsglied zwischen dem zweiten und dem ersten Rondo: eine letzte variierte Wiederholung des Refrains des Anfangsteils, die Devise „Credo, credo!“, das nun rhythmisch an die neue Tanzbewegung angepasst ist.

Eine fünfte Fuge in der Funktion einer monumentalen Coda überhöht abschließend das Credo. Haydn lässt sie organisch aus dem zweiten Rondo hervorgehen<sup>46</sup>, nach einer kurzen Passage von zehn harmonisch zögernden Takten mit den Worten „Und ich erwarte die Auferstehung der Toten“. Diese Passage wird den Zuhörer etwas verwirren, da sie ihn – ein weiteres Dogma – daran erinnert, dass alle Menschen am Ende der Zeiten mit ihrem auferstandenen Körper und ihrer wiedergefundenen Seele wiedergeboren werden; am „Tag des Zorns“<sup>47</sup> beim Jüngsten Gericht, wird Gott über sie den Richtspruch sprechen. Doch die Fuge vertreibt diese Ängste sofort, denn sie setzt den übrigen Text musikalisch um: „Und [ich erwarte] das Leben der kommenden Welt. Amen“ – dies bedeutet das ewige Leben,

45 Im 16. Jahrhundert hatten sich die Wiedertäufer geweigert, die Kindertaufe zuzulassen, und erkannten nur die Taufe von Erwachsenen an, die sie – falls nötig – ein zweites Mal taufte.

46 Das heißt, ohne den Fluss der Musik zu unterbrechen.

47 „*Dies iræ, dies illa*“.

das all jenen versprochen wird, die ihre letzte Prüfung erfolgreich bestanden haben. Haydn folgt einem klaren und einfachen Verfahren: einem beharrlichen Kontrapunkt (von 108 Takten!) zwischen dem *cantus firmus* eines majestätischen Hauptthemas und einer kontinuierlichen Folge von Achteln, die in den Bässen auf und ab wandern, einem echten – jazzigen – Walking Bass. Der *Cantus firmus* symbolisiert den unerschütterlichen und unzerstörbaren Glauben der Gläubigen, während die Achtelnoten im Bass den unaufhörlichen Fluss der Zeit andeuten, die Ewigkeit. Die Pauken und Trompeten des Jüngsten Gerichts – im Himmel – wie auch der kämpferischen Kirche – auf Erden – triumphieren am Ende in vollem Glanz.

#### IV. SANCTUS, BENEDICTUS

Diese beiden Lobgesänge, die in der jüdisch-christlichen Tradition als Hymnen bezeichnet werden, bilden einen Rahmen um den heiligsten Moment der Messe, die Elevation, einen Bestandteil der Eucharistischen Liturgie. Es ist der Moment, in dem der Priester nach der Konsekration (liturgische Weihe) von Brot und Wein, die Hostie erhebt: das eucharistische Brot, das zum Leib Christi geworden ist. Die Worte des Sanctus stammen aus dem Alten<sup>48</sup>, die des Benedictus aus dem Neuen Testament<sup>49</sup>. Das Sanctus wird im Himmel über dem Thron Gottes von den Seraphim angestimmt, während das Benedictus von einer begeisterten Menge beim triumphalen Einzug Jesu in Jerusalem gesungen wird (Palmsonntag), wenige Tage vor seinem Tod am Kreuz.

#### VOR DER ELEVATION (ERHEBUNG DER HOSTIE)

[Nr. 14: Sanctus, sanctus, sanctus, *C*-Dur, *Adagio* [Chor, reduziertes Orchester], dann *Allegro* im 4/4 [Chor, volles Orchester], insgesamt 21 Takte]

Die Tonart *C*-Dur, die das himmlische Licht symbolisiert, und die wiederkehrenden „idyllischen“ Motive in den Violinen scheinen durch das Arioso „Che puro ciel!“ aus Glucks *Orfeo ed Euridice*<sup>50</sup> inspiriert worden zu sein. Gegen den Hintergrund dieser fortlaufenden Motive erhebt sich der Gesang der Seraphim in einem körperlosen

48 Buch Jesaja [6:3].

49 Evangelium nach Markus [11:9] und nach Matthäus [21:9].

50 Wien 1762, vier Jahre vor der *Missa Cellensis*.

*Pianissimo* über einer langen Note in den Bässen (!) des Chors, die nie zu enden scheint. Diese Überraschung grenzt an Surrealismus. Ein kontrastierender Abschnitt<sup>51</sup>, der mit voller Stimme gesungen wird und von den Fanfaren der Trompeten und Pauken in einem viel schnelleren Tempo dominiert ist, wird – als zweite Überraschung – sofort von einem kurzen und einfachen Refrain unterbrochen, der dem eines Kinderliedes ähnelt<sup>52</sup>. Dieser Refrain wird nach dem Benedictus noch einmal wiederkehren.

## NACH DER ELEVATION

[Nr. 15: Benedictus, *c*-Moll, *Andante* in 2/2 (*alla breve*), Chor, erweitertes vollständiges Orchester; ganz am Ende *Allegro* in 4/4, *C*-Dur; insgesamt 129 Takte]

Die düstere Tonart, das feierliche Tempo eines Trauermarsches, die Emanzipation der Fagotte im Orchester<sup>53</sup>, die optionale Hinzufügung von zwei Hörnern – all dies ist für ein Benedictus ungewöhnlich, ja sogar irritierend! Verkündet uns eine Sonnenfinsternis den nahen Tod Christi, während die Menge jubelt? Und drückt die Modulation von *c*-Moll zur mystischen Tonart *Es*-Dur jene starke Emotion aus, die ein Gläubiger empfindet, wenn Christus bei der Kommunion der Gläubigen in sein Herz eintritt? Nach einer 39 Takte langen Orchestereinleitung, an welcher der Chor zunächst noch zurückhaltend und nur ganz kurz teilnimmt, bevor er seinen Gesang wirklich anstimmt, entwickelt sich eine dreiteilige Sonatenform A B A' von sehr großer Ausdehnung. Ist diese Einleitung vielleicht dazu bestimmt, während der Elevation gespielt zu werden, wie das *Präludium* vor dem Benedictus in Beethovens *Missa Solemnis*?

Die identische Wiederholung des naiven Refrains aus dem Sanctus bringt das helle *C*-Dur des Himmels wieder zurück und verstärkt den Zusammenhalt zwischen den beiden Hymnen.

51 „Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit.“

52 „Hosanna in der Höhe!“

53 Befreit von ihrer Rolle als Continuo-Instrumente, werden sie nun zu solistischen Instrumenten.

## V. AGNUS DEI, DONA NOBIS PACEM

Der Name „Lamm Gottes“ kommt in der Bibel nur einmal vor, und zwar in einer Episode des Johannesevangeliums<sup>54</sup>, die von der Taufe<sup>55</sup> des jungen Jesus im Wasser des Jordans durch Johannes den Täufer erzählt, den letzten der alttestamentlichen Propheten und den Vorläufer Christi. Als dieser sieht, wie Jesus zu ihm kommt, um sich taufen zu lassen, ruft der Prophet aus: „Seht, das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt!“. Im Agnus Dei der Messe, das seit dem Ende des 7. Jahrhunderts gesungen wird, während der Priester das eucharistische Brot teilt<sup>56</sup>, verdreifachen die Gläubigen diese Anrufung mit einem Gebet, in dem sie um Vergebung und Frieden bitten. Auf jeden Ruf folgt eine Bitte – „Erbarme dich unser!“ nach den ersten beiden, „Gib uns deinen Frieden!“ nach dem dritten.

### ERSTER TEIL

[Nr. 16: Agnus Dei, in *a*-Moll, *Largo* in 4/4, Arioso für Bass solo und Streicher, 22 Takte]

Haydn wählte die tiefste Stimme des Solistenquartetts, als Symbol der Erbsünde, und die Tonart *a*-Moll, die laut G. T. Vogler „Hingebung, [...], Schmerz, Buße“<sup>57</sup> ausdrückt. Es ist ein hybrider Gesang, eine Kreuzung zwischen Arie und begleitetem Rezitativ. Die drei asymmetrischen Abschnitte entsprechen den drei Anrufungen im Text. Die ungestümen Synkopen, die den Rhythmus der Phrasen destabilisieren, die harmonischen Überraschungen, die das Ohr schon mit dem ersten Einsatz der Stimme auf einem schmerzhaften verminderten Septakkord schockieren, die Unruhe, die durch die ständigen *tremolandi* und *sforzandi* des Orchesters hervorgerufen wird – all dies führt unvermeidlich zu einem schlagartigen Abbruch des Gesangs, der den Zuhörer mit einem zweifachen Verzweiflungsschrei („pacem, PACEM!“) auf der Dominante *E*-Dur zutiefst erschüttert.

54 [1:29].

55 Ritus der Initiation und der Purifikation in der hebräischen Tradition.

56 Ritus der Kommunion und des Schlusses.

57 Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen des Mannheimer Tonschule 1. Jhg.*, Mannheim, 1778.

## ZWEITER TEIL

[Nr. 17: Donna nobis pacem, C-Dur, Presto in 3/4, Chor, ganzes vollständiges Orchester, 12 Takte]

Die Bässe des Chores eilen dem Solisten des vorherigen Teils, der die Kontrolle über seine Nerven verloren zu haben scheint, zu Hilfe. Sie stimmen das Thema einer merkwürdig kurzen Fuge an. Es ist tatsächlich die letzte Fuge der Messe – aber weit entfernt von einer Krönung. Das Thema beginnt mit einer chromatischen Abwärtsbewegung, einem traditionellen Symbol für Angst und Verzweiflung. Die Tempoangabe *Presto*<sup>58</sup> scheint ebenfalls Panik und Schrecken zu suggerieren. Man stellt sich vor, dass ein Krieg naht, ein Krieg, vor dem man eilig fliehen muss, so wie in einer Fuge die Stimmen „vor einander zu fliehen und einander zu verfolgen scheinen“<sup>59</sup>. Etymologisch geht die Fuge als musikalische Form auf das lateinische Wort *fuga* (Flucht) zurück. Die Idee einer Messe „für eine Zeit des Krieges“ war ohne Zweifel bereits in Haydns Kopf im Entstehen begriffen. Im Agnus Dei der *Missa in tempore belli* (1796) sollte der Komponist dann noch expliziter werden: dort mischt er das Gebet für den – illusorischen – Frieden mit der greifbaren Realität einer Armee, die man aus der Ferne anrücken hört...

Doch kehren wir zu unserer *Missa Cellensis* zurück. Die drei summarischen Akkorde, mit denen diese großartige Partitur endet, könnten für den Hörer eine Überraschung darstellen: deuten sie vielleicht eine Geste des Aufgebens an – als ob Haydn die Hoffnung verloren hätte, je wieder in einer Welt ohne Krieg leben zu können?

58 „Drängend“, aber ohne Übertreibung wegen der schmerzhaften Chromatik des Themas.

59 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de la musique*, Paris, 1768.

## Kyrie

1. Kyrie eleison.
2. Christe eleison.
3. Kyrie eleison.

## Gloria

4. Gloria in excelsis Deo,  
et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.
5. Laudamus te, benedicimus te,  
adoramus te, glorificamus te,
6. gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
7. Domine Deus, Rex cælestis,  
Deus Pater omnipotens.  
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,  
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
8. qui tollis peccata mundi, miserere nobis,  
qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.  
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
9. Quoniam tu solus sanctus,  
tu solus Dominus,  
tu solus altissimus, Jesu Christe,
10. cum Sancto Spiritu  
in gloria Dei Patris.  
Amen.

## Credo

11. Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,  
factorem cæli et terræ, visibilium omnium, et invisibilium.  
Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum,  
et ex Patre natum ante omnia sæcula.  
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero,  
genitum, non factum, consubstantialem  
Patri, per quem omnia facta sunt.  
Qui propter nos homines et propter nostram  
salutem descendit de cælis.
12. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex  
Maria virgine, et homo factus est.  
Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato et sepultus est.
13. Et resurrexit tertia die, secundum  
scripturas, et ascendit in cælum,  
sedet ad dextram Patris, et iterum venturus est  
cum gloria, judicare vivos et mortuos,  
cujus regni non erit finis.  
Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem,  
qui ex Patre Filioque procedit,  
qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur,  
qui locutus est per prophetas.  
Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.  
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.  
Et exspecto resurrectionem mortuorum  
et vitam venturi sæculi.  
Amen.

## Sanctus

14. Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.  
Pleni sunt cæli et terra gloria tua.  
Hosanna in excelsis.

## Benedictus

15. Benedictus qui venit in nomine Domini.  
Hosanna in excelsis.

## Agnus Dei

16. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
17. dona nobis pacem.

## **Kyrie**<sup>1</sup>

**Seigneur**<sup>2</sup>, prends pitié<sup>3</sup>.

**Christ**<sup>4</sup>, prends pitié.

**Seigneur**, prends pitié.

## **Gloria**<sup>5</sup>

**Gloire à Dieu au plus haut des cieux  
et paix sur terre aux hommes de bonne volonté**<sup>6</sup>.

**Nous te louons, nous te bénissons,  
nous t'adorons, nous te glorifions,  
nous te rendons grâce pour ton immense gloire**<sup>7</sup>,

**Seigneur Dieu, Roi du ciel,  
Dieu le Père tout-puissant**<sup>8</sup>.

**Seigneur, Fils unique, Jésus Christ,  
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, le Fils du Père**<sup>9</sup>,

**toi qui enlèves le péché du monde, prends pitié de nous.  
toi qui enlèves le péché du monde, reçois notre prière.  
Toi qui es assis à la droite du Père, prends pitié de nous**<sup>10</sup>.

**Car toi seul es saint,  
toi seul es Seigneur,  
toi seul es le Très-Haut, Jésus Christ,  
avec le Saint Esprit,  
dans la gloire de Dieu le Père.  
Amen**<sup>11</sup>.

1. Le Kyrie est une triple invocation de la miséricorde de Dieu, une invitation faite à ce dernier à se pencher sur l'homme pécheur, chantée au début de la messe, et une reconnaissance de l'autorité du Christ. Ces formules anciennes, communes aux orthodoxes, aux catholiques et aux luthériens, sont définitivement fixées dans le Missel romain par le concile de Trente en 1570.

2. « *Kyrie* » signifie « Seigneur » en grec.

3. « *Eleison* » est une forme verbale à l'impératif appelant à la pitié sur soi.

4. « *Christe* » renvoie à la personne du Christ, c'est-à-dire celui qui a reçu la bénédiction divine et qui est envoyé par le Père sauver les hommes.

5. Le Gloria est une hymne en l'honneur de la Trinité, Père, Fils et Esprit. Elle est récitée ou chantée après le Kyrie. Dieu ayant pardonné l'homme, ce dernier peut se réjouir et le chanter à pleine voix.

6. Ces paroles viennent de l'Évangile de Luc, chapitre 2, verset 14. Elles sont prononcées par les anges qui célèbrent dans le ciel la naissance du Christ, Fils de Dieu, promesse de paix et de salut pour les hommes bien disposés envers Dieu. Les hommes se joignent ainsi à l'armée céleste pour célébrer Dieu.

7. Expression de la louange, qui est toute reconnaissance de la grandeur de Dieu, ces verbes décrivent comment l'homme se décentre complètement vers son Créateur à qui tout honneur est dû. L'adoration est ainsi réservée à Dieu seul, l'unique source de tout bien.

8. Dieu le Père est qualifié de tout-puissant car Dieu a tout créé et peut tout. Rien n'est impossible à sa bonté envers l'homme. Il prend soin des hommes vivant sur Terre depuis le Ciel, où il règne sur l'ensemble de la création.

9. Dieu le Fils, que le Gloria et le Credo vont désigner comme l'unique Fils engendré du Père, a pour mission propre de sauver les hommes, en s'incarnant et en prenant la position de l'agneau sacrificiel, mort pour « servir et donner sa vie en rançon pour toute la multitude » (Marc, 10, 45). Voir ensuite l'Agnus Dei.

10. Le Christ, mort sur la croix en portant sur lui tous les péchés du monde, pardonne tout, et, ce faisant, il ôte du cœur de l'homme, et du monde, le poids du péché, transformant à l'intérieur de l'homme tout ce qui fait encore obstacle à la volonté de Dieu. Sur sa place à la droite du Père, voir le Credo.

11. Ces paroles anticipent le chant du Sanctus pour rappeler que la sainteté, la perfection des vertus, n'appartient qu'à Dieu, et en Lui, à chacune des « personnes »

## **Credo**<sup>12</sup>

Je crois en un seul Dieu, le Père tout-puissant,  
créateur du ciel et de la terre, de l'univers visible  
et invisible<sup>13</sup>.

Je crois en un seul Seigneur Jésus Christ,  
le Fils unique de Dieu,  
né du Père avant tous les siècles ;  
Il est Dieu, né de Dieu, lumière, née de la lumière,  
vrai Dieu, né du vrai Dieu ;  
engendré, non pas créé, de même nature que le Père,  
et par lui tout a été fait<sup>14</sup>.

Pour nous les hommes, et pour notre salut,  
il descendit du ciel ;  
par l'Esprit Saint, il a pris chair de la Vierge Marie,  
et s'est fait homme<sup>15</sup>.

Crucifié pour nous sous Ponce Pilate, il souffrit sa Passion  
et fut mis au tombeau.

Il ressuscita le troisième jour, conformément  
aux Écritures ; et il monta au ciel<sup>16</sup>.

Il est assis à la droite du Père  
et il reviendra dans la gloire pour juger les vivants  
et les morts ;

et son règne n'aura pas de fin<sup>17</sup>.

Je crois en l'Esprit Saint, qui est Seigneur  
et qui donne la vie,  
qui procède du Père et du Fils ;  
avec le Père et le Fils, il reçoit même adoration  
et même gloire ;  
il a parlé par les prophètes<sup>18</sup>.

Je crois en l'Église, une, sainte, catholique  
et apostolique.

de la Trinité. Si Jésus-Christ est saint, Seigneur, élevé au-dessus de tout, c'est qu'il partage cette dignité avec le Saint-Esprit et le Père dont il partagera la gloire, la manifestation éclatante.

**12.** Il s'agit ici de la version la plus longue de la profession de foi chrétienne, le Credo (terme latin signifiant « je crois »), fixée historiquement par deux conciles œcuméniques du IV<sup>e</sup> siècle de notre ère : on l'appelle Symbole de Nicée-Constantinople.

**13.** La foi chrétienne est par définition tournée vers un seul Dieu, mais elle reconnaît que dans la nature divine il y a une altérité relationnelle entre trois « personnes » divines, égales, distinctes et chacune tournée vers les deux autres. Le Père, première « personne » de la Trinité, est particulièrement considéré comme Créateur du monde, ensemble des réalités perceptibles aux sens et des réalités spirituelles comme les anges.

**14.** Le Fils est engendré par le Père de toute éternité (d'où l'expression « avant tous les siècles »), Il est l'expression de son amour, partageant la même nature que Lui. On distingue alors l'engendrement éternel du Fils en Dieu de son incarnation temporelle.

**15.** Ces lignes expriment le mystère de l'Incarnation. Le Verbe éternel a pris chair dans les entrailles d'une femme du peuple juif, Marie, sous l'action de l'Esprit Saint, pour naître comme un vrai enfant des hommes, venu parmi eux leur témoigner l'amour du Père et les sauver du péché et de la mort. Il est donc à la fois vrai Dieu, car né de Dieu, et vrai homme.

**16.** Ces paroles décrivent la fin de la mission terrestre de Jésus-Christ, au temps historique du préfet de Judée Ponce Pilate. Rejeté ou renié par tous, Jésus accepte librement de souffrir et de mourir pour descendre aux enfers sauver les hommes pécheurs, et ressuscitant, revenant à une vie nouvelle et éternelle, les emmener avec lui au ciel.

**17.** Partageant la royauté du Père, et chargé par lui de juger les hommes, il règne à jamais et vit dans la plénitude céleste.

**18.** L'Esprit Saint est représenté comme provenant du Père et du Fils, exprimant par cette procession leur amour mutuel auquel on l'identifie. Il est donc de la même nature qu'eux, égal en dignité et objet du même amour de la part du chrétien. Son action passée, dans l'inspiration des prophètes, se poursuit sous d'autres formes (Épître aux Romains, 8).

Je reconnais un seul baptême pour le pardon des péchés  
et j'attends la résurrection des morts,  
et la vie du monde à venir <sup>19</sup>.  
Amen.

### **Sanctus** <sup>20</sup>

Saint, saint, saint le Seigneur, Dieu de l'univers :  
le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.  
Hosanna au plus haut des cieux.

### **Benedictus** <sup>21</sup>

Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.  
Hosanna au plus haut des cieux.

### **Agnus Dei** <sup>22</sup>

Agneau de Dieu, toi qui enlèves le péché du monde,  
prends pitié de nous.  
Agneau de Dieu, toi qui enlèves le péché du monde,  
prends pitié de nous.  
Agneau de Dieu, toi qui enlèves le péché du monde,  
donne-nous la paix.

**19.** Chaque chrétien se réfère à une communauté de croyants formant un seul corps qu'on appelle l'Église : elle est désignée comme sainte, non parfaite mais appelée à entrer toujours plus dans la voie du Christ, universelle (sens étymologique du mot « catholique ») et apostolique (car fondée par le témoignage et l'œuvre des premiers apôtres). Entré dans cette Église par son baptême, le chrétien y suit donc un cheminement d'espérance qui lui fait attendre le retour du Christ et la vie éternelle.

**20.** Invocation des premiers siècles fixée au concile de Trente, cette triple adresse à Dieu s'enracine dans la bible hébraïque et le livre d'Isaïe (6, 3).

**21.** Le Benedictus est la seconde partie du Sanctus.

**22.** Ce chant revient sur l'offrande de soi qu'accomplit le Christ à la Croix en reprenant une phrase de Jean-Baptiste dans l'Évangile de Jean, 1, 29 : « Voici l'agneau de Dieu qui enlève le péché du monde ». Il renouvelle la demande de pardon du début de la messe et invoque la paix sur l'assemblée des chrétiens rassemblés par la communion au corps et au sang du Christ.

Notes de David Larre



MARI ERIKSMOEN, CHRISTIAN SENN, MARK MILHOFER, KRISTINA HAMMARSTRÖM

## **Kyrie**<sup>1</sup>

Lord<sup>2</sup>, have mercy<sup>3</sup>.

Christ<sup>4</sup>, have mercy.

Lord, have mercy.

## **Gloria**<sup>5</sup>

Glory to God in the highest

and on earth peace to men of goodwill.<sup>6</sup>

We praise thee, we bless thee, we worship thee,  
we glorify thee, we give thanks to thee  
for thy great glory,<sup>7</sup>

O Lord God, heavenly King,  
God the Father almighty.<sup>8</sup>

O Lord, the only-begotten Son, Jesus Christ,  
Lord God, Lamb of God, Son of the Father,<sup>9</sup>

Thou that takest away the sins of the world, have mercy  
upon us.

Thou that takest away the sins of the world,  
receive our prayer.

Thou that sittest at the right hand of the Father,  
have mercy upon us.<sup>10</sup>

1. Sung at the beginning of Mass, the Kyrie is a threefold invocation to God, a plea for Him to look down with mercy upon the penitent sinner, as well as an acknowledgement of the lordship of Christ. These ancient formulas, common to Roman Catholics, Orthodox Christians and Lutherans, were definitively fixed in the Roman Missal at the Council of Trent in 1570.

2. *Kyrie* means 'Oh Lord' in Greek.

3. *Eleison* is an imperative form of the Greek verb, appealing to God to have pity on the petitioner.

4. *Christe* addresses the person of Christ (meaning 'anointed by God') sent by the Father to save mankind.

5. The Gloria is a hymn in honour of the Trinity: Father, Son and Holy Spirit. It is recited or sung after the Kyrie. As God has pardoned Man, he can rejoice and sing out with full voice.

6. These words, from the Gospel of St Luke (Chapter 2, Verse 14) are declaimed by the angels who were seen in the heavens celebrating the birth of Christ, the Son of God, the promise of peace and salvation to all men who are 'of good will' towards God. In this way, human beings are joined with the heavenly army in praising God.

7. An expression of praise and complete acceptance of the greatness of God, these words express the worshipper's total renunciation of self as he turns towards his Creator, to whom all honour is due. Such adoration is reserved for God alone, the unique source of all good.

8. God the Father is called almighty, for God created all things, and can do all things. Nothing is impossible to Him in His goodness towards men. He takes care of living human beings on earth as in heaven, where he reigns over the whole of creation.

9. God the Son is named in the Gloria and Credo as the 'only-begotten Son' of the Father (i.e. not created but born of the Father, as His only Son). His mission is to save men by becoming man and adopting the role of the sacrificial lamb, 'to serve and give up his life as a ransom for many' (Mark, 10: 45). See also the Agnus Dei.

10. Christ, who died on the cross carrying all the sins of the world, forgives all, and in so doing, removes the weight of sin from the heart of man and from the world, transforming in man's soul everything that is an obstacle to the will of God. (For his place at the right hand of the Father, see the Creed.)

**For thou only art holy,  
thou only art the Lord,  
thou only art the most high, Jesus Christ,  
with the Holy Spirit,  
in the glory of God the Father.  
Amen. <sup>11</sup>**

**Credo <sup>12</sup>**

**I believe in one God, the Father almighty,  
maker of heaven and earth, and of all things,  
visible and invisible. <sup>13</sup>**

**I believe in one Lord Jesus Christ, the only-begotten  
Son of God, born of the Father before all ages;  
God of God, light of light, true God of true God;  
begotten not made; consubstantial with the Father;  
by whom all things were made. <sup>14</sup>**

**Who for us men, and for our salvation, came down  
from heaven; and was incarnate by the Holy Spirit,  
of the Virgin Mary; and was made man. <sup>15</sup>**

**He was crucified also for us, suffered under Pontius Pilate,  
and was buried.  
And the third day He rose again, according to the Scriptures;  
and ascended into heaven. <sup>16</sup>**

**He sitteth at the right hand of the Father;  
and He shall come again with glory to judge the living  
and the dead; and His Kingdom shall have no end. <sup>17</sup>**

**11.** These words anticipate the chant of the Sanctus, invoking the holiness and perfection of the virtues that belongs to God alone, and in Him to each of the Persons of the Trinity. Jesus Christ, who is holy, the Lord who is raised above all, shares this dignity with the Holy Spirit and the Father, whose glory and radiant manifestation he shall also share for eternity.

**12.** This is the longer version of the Christian profession of faith, the Credo (the Latin word for 'I believe') that was permanently formulated by two ecumenical councils in the 4<sup>th</sup> century AD. It is known as the Nicene Creed, or Creed of Constantinople.

**13.** By definition Christian belief is in one God, but within the Divine being it recognizes three persons who are divine, equal and distinct, each one oriented towards the other two in a difference of relationship. The Father, the first person of the Trinity, is recognized as the Creator of the World, of all realities perceptible to the senses, and of spiritual realities such as the angels.

**14.** The Son is born of the Father from all eternity (hence the expression 'before all ages'); he is the expression of the Father's love, sharing the same nature with Him. Thus the begetting of the divine Son by the Father before all eternity is distinguished from his temporal Incarnation, his birth in earthly time..

**15.** These lines express the mystery of the Incarnation. Through the action of the Holy Spirit, the Son, the Eternal Word, became flesh in the womb of the Virgin Mary, a young Jewish woman chosen by God. He was born as a true son of men, come among them to bear witness to the love of the Father, and to save them from sin and death. Jesus is therefore at one and the same time true God, because born of God, and true man.

**16.** These words describe the culmination of the earthly mission of Jesus Christ, at the time when Pontius Pilate was the Roman prefect of Judea. Rejected and denied by all, Jesus freely accepted suffering, dying, and being buried, in order to save sinners by rising from the dead to a new and eternal life, and taking them with him to heaven.

**17.** Sharing the kingly majesty of the Father, who has given him the task of judging human beings at the end of the world, he lives in heavenly fullness, and will reign for ever.

I believe in the Holy Spirit, the Lord and giver of life, who proceedeth from the Father and the Son, who together with the Father and the Son is adored and glorified; who spoke by the Prophets. <sup>18</sup>

I believe in one holy Catholic and Apostolic Church.  
I confess one baptism for the remission of sins.  
And I await the resurrection of the dead, and the life of the world to come. <sup>19</sup>  
Amen.

### **Sanctus**<sup>20</sup>

Holy, holy, holy, Lord God of Hosts!  
Heaven and earth are full of thy glory.  
Hosanna in the highest!

### **Benedictus**<sup>21</sup>

Blessed is he that cometh in the Name of the Lord.  
Hosanna in the highest!

### **Agnus Dei**<sup>22</sup>

Lamb of God, that takest away the sins of the world,  
have mercy upon us.  
Lamb of God, that takest away the sins of the world,  
have mercy upon us.  
Lamb of God, that takest away the sins of the world,  
grant us thy peace.

**18.** The Holy Spirit is said to 'proceed from the Father and the Son' – words that express their mutual love with which he is identified. The Spirit is therefore of the same nature as they are, equal in dignity, and the object of the same love and worship by all Christians. His past actions, which inspired the prophets of the Old Testament, are now continued in other forms (see St Paul's Epistle to the Romans, Chap. 8).

**19.** Every Christian belongs to a community of believers forming a single body called the Church, founded by Christ; considered holy though not perfect, it has the duty of adhering to Christ's way and his teachings. It is universal (the meaning of the Greek word 'Catholic') and Apostolic (deriving from the witness and work of the first Apostles). Entering into the Church by baptism, the Christian follows a path of hope that makes him expect the promised return of Christ, and eternal life.

**20.** An invocation dating from the first centuries AD, and fixed at the Council of Trent; this threefold acclaim of God is rooted in the Old Testament (Isaiah 6: 3).

**21.** In this second section of the Sanctus, it is Jesus Christ who has come down to earth 'in the name of the Lord', fulfilling the prophecy of these words from Psalm 118:26.

**22.** This chant returns to Christ on the Cross offering himself for mankind. The sacrificial lamb was a formal offering of gratitude to God by the Jewish people of the Old Testament. This prayer also quotes the words of John the Baptist when he first glimpsed Jesus at the start of his ministry (Gospel of St John, 1:29): 'Behold the Lamb of God who takes away the sin of the world.' It is a renewal of the prayer for forgiveness heard at the start of Mass, and a plea for peace among the assembly of Christians now gathered for Holy Communion, the body and blood of Christ.

David Larre

## **Kyrie<sup>1</sup>**

Herr<sup>2</sup>, erbarme dich<sup>3</sup>.

Christus<sup>4</sup>, erbarme dich.

Herr, erbarme dich.

## **Gloria<sup>5</sup>**

Ehre sei Gott in der Höhe

und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade<sup>6</sup>.

Wir loben dich, wir preisen dich,

wir beten dich an, wir rühmen dich.

Wir danken dir, denn groß ist deine Herrlichkeit<sup>7</sup>:

Herr und Gott, König des Himmels,

Gott und Vater, Herrscher über das All<sup>8</sup>.

Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.

Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters<sup>9</sup>,

der du nimmst hinweg die Sünde der Welt:

erbarme dich unser;

der du nimmst hinweg die Sünde der Welt:

nimm an unser Gebet;

du sitzt zur Rechten des Vaters: erbarme dich unser<sup>10</sup>.

1. Das Kyrie ist eine dreifache, zu Beginn der Messe gesungene Anrufung der Barmherzigkeit Gottes, eine Bitte an diesen, sich dem sündigen Menschen zuzuwenden, sowie eine Anerkennung der Autorität Christi. Diese alten Formeln, die von Orthodoxen, Katholiken und Lutheranern gleichermaßen verwendet werden, wurden im Jahr 1570 beim Konzil von Trient endgültig im Missale Romanum festgeschrieben.

2. *Kyrie* bedeutet im Griechischen „Herr“.

3. *Eleison* ist eine Imperativform des Verbs „sich erbarmen“, damit wird der Herr angerufen, er möge sich der Menschen erbarmen.

4. *Christe* bezieht sich auf die Person Christi, d. h. auf denjenigen, der den göttlichen Segen erhalten hat und vom Vater gesandt wurde, um die Menschen zu retten.

5. Das Gloria ist eine Hymne zu Ehren der Dreifaltigkeit des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes. Es wird nach dem Kyrie rezitiert oder gesungen. Da Gott dem Menschen vergeben hat, kann sich der Mensch dessen freuen und dies mit voller Stimme besingen.

6. Diese Worte stammen aus dem Lukasevangelium, Kapitel 2, Vers 14. Sie werden von den Engeln gesprochen, die im Himmel die Geburt von Christus, dem Sohn Gottes, feiern, der denjenigen Menschen Frieden und Erlösung verheißt, die Gott wohlgesonnen sind. Die Menschen schließen sich somit den himmlischen Heerscharen an, um Gott zu feiern.

7. Als Ausdruck des Lobpreises, der die vollständige Anerkennung der Größe Gottes darstellt, beschreiben die verwendeten Verben, wie der Mensch sich gänzlich auf seinen Schöpfer ausrichtet, dem alle Ehre gebührt. Die Anbetung ist somit Gott allein vorbehalten, der die einzige Quelle von allem Guten ist.

8. Gott Vater wird als allmächtig bezeichnet, denn Gott hat alles erschaffen und vermag alles. Nichts ist seiner Güte gegenüber den Menschen unmöglich. Vom Himmel aus, wo er über die Gesamtheit der Schöpfung herrscht, nimmt er sich der Menschen an, die auf der Erde leben.

9. Der Sohn Gottes, den das Gloria wie auch das Credo als den einzigen vom Vater gezeugten Sohn bezeichnen, hat als eigene Mission, die Menschen zu retten, indem er Fleisch wird, die Position des Opferlammes einnimmt und stirbt, auf „dass er diene und sein Leben gebe als Lösegeld für viele“ (Markus 10,45). Siehe im Folgenden hierzu das Agnus Dei.

Denn du allein bist der Heilige,  
du allein der Herr,  
du allein der Höchste, Jesus Christus,  
mit dem Heiligen Geist,  
zur Ehre Gottes des Vaters.  
Amen <sup>11</sup>.

### **Credo <sup>12</sup>**

Wir glauben an den einen Gott, den Vater, den Allmächtigen,  
der alles geschaffen hat, Himmel und Erde, die sichtbare  
und die unsichtbare Welt. <sup>13</sup>

Und an den einen Herrn Jesus Christus,  
Gottes eingeborenen Sohn,  
aus dem Vater geboren vor aller Zeit:  
Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott,  
gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater:  
durch ihn ist alles geschaffen <sup>14</sup>.

Für uns Menschen und zu unserem Heil ist er vom Himmel  
gekommen,  
hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist  
von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden <sup>15</sup>.

Er wurde für uns gekreuzigt unter Pontius Pilatus, hat gelitten  
und ist begraben worden, ist am dritten Tage auferstanden  
nach der Schrift und aufgefahren in den Himmel <sup>16</sup>.  
Er sitzt zur Rechten des Vaters  
und wird wiederkommen in Herrlichkeit, zu richten die

**10.** Christus, der am Kreuz starb, indem er alle Sünden der Welt auf sich nahm, vergibt alles und nimmt damit vom Herzen des Menschen wie auch von der Welt die Last der Sünde, indem er im Inneren des Menschen alles verwandelt, was dem Willen Gottes noch entgegen steht. Zu seinem Platz zur Rechten des Vaters siehe das Credo.

**11.** Diese Worte nehmen den Gesang des Sanctus vorweg, um daran zu erinnern, dass die Heiligkeit und die Vollkommenheit der Tugenden nur Gott allein gehören und in ihm zugleich jeder der Personen der Dreifaltigkeit. Wenn Jesus Christus heilig ist, Herr und über alles erhaben, dann deshalb, weil er diese Würde mit dem Heiligen Geist und dem Vater teilt und damit auch deren Herrlichkeit und glänzende Manifestation.

**12.** Es handelt sich hierbei um die längste Version des christlichen Glaubensbekenntnisses, des Credo (der lateinische Begriff bedeutet „ich glaube“), das historisch von zwei ökumenischen Konzilen im 4. Jahrhundert n. Chr. festgelegt wurde: Es wird deshalb als *Symbolum Nicaeno-Konstantinopolitanum* (früher *Symbolum Nicenum*) oder auch Großes Glaubensbekenntnis bezeichnet.

**13.** Der christliche Glaube ist per definitionem auf einen einzigen Gott ausgerichtet, doch er erkennt an, dass es in der göttlichen Natur eine relationale Andersartigkeit zwischen drei göttlichen Personen gibt, die gleich und doch voneinander verschieden sind und von denen jede auf die beiden anderen hin ausgerichtet ist. Der Vater, die erste Person der Dreifaltigkeit, wird insbesondere als Schöpfer der Welt betrachtet. Diese umfasst die Gesamtheit der mit den Sinnen wahrnehmbaren Realitäten wie auch die geistigen Realitäten wie etwa die Engel.

**14.** Der Sohn wurde vom Vater von Ewigkeit her gezeugt (daher der Ausdruck „vor aller Zeit“), er ist Ausdruck seiner Liebe und teilt mit ihm dieselbe Natur. Man unterscheidet also die Zeugung des Sohnes in Gott vor aller Zeit von seiner zeitlichen, vergänglichen Fleischwerdung.

**15.** Diese Zeilen bringen das Geheimnis dieser Inkarnation zum Ausdruck. Das ewige Wort ist im Schoß einer Frau aus dem jüdischen Volk, der Jungfrau Maria, durch die Wirkung des Heiligen Geistes Fleisch geworden, um als wahres Kind der Menschen geboren zu werden. Er ist unter sie gekommen, um die Liebe des Vaters zu bezeugen und sie von Sünde und Tod zu erretten. Er ist also zugleich wahrer Gott, weil von Gott geboren, wie auch wahrer Mensch.

**16.** Diese Worte beschreiben das Ende der irdischen Mission Jesu Christi zur historischen Zeit von Pontius Pilatus, dem Präfekten von Judäa. Von allen verworfen

Lebenden und die Toten;  
seiner Herrschaft wird kein Ende sein<sup>17</sup>.

Wir glauben an den Heiligen Geist, der Herr ist  
und lebendig macht,  
der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht,  
der mit dem Vater und dem Sohn angebetet  
und verherrlicht wird,  
der gesprochen hat durch die Propheten<sup>18</sup>;

und die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche.  
Wir bekennen die eine Taufe zur Vergebung der Sünden.  
Wir erwarten die Auferstehung der Toten und das Leben  
der kommenden Welt<sup>19</sup>.  
Amen.

**Sanctus**<sup>20</sup>  
Heilig, heilig, heilig Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.  
Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit.  
Hosanna in der Höhe.

**Benedictus**<sup>21</sup>  
Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.  
Hosanna in der Höhe.

oder verleugnet, nimmt Jesus aus freien Stücken Leiden und Sterben auf sich, um in die Hölle hinabzusteigen, die sündigen Menschen zu retten und sie durch die Auferstehung, mit der er zu neuem und ewigem Leben zurückkehrt, mit sich in den Himmel zu nehmen.

17. Indem er das Königtum mit dem Vater teilt und von ihm beauftragt ist, die Menschen zu richten, herrscht er in alle Ewigkeit und lebt in der himmlischen Fülle.

18. Der Heilige Geist wird dargestellt als ausgehend vom Vater und vom Sohn und ist durch diesen Ursprung Ausdruck ihrer wechselseitigen Liebe, mit der man ihn identifiziert. Er ist also von derselben Natur wie sie, gleich an Würde sowie Gegenstand derselben Liebe seitens des Christen. Sein früheres Wirken bei der Eingebung der Propheten wird somit in anderen Formen fortgesetzt (Römerbrief, 8).

19. Jeder Christ bezieht sich auf eine Gemeinschaft von Gläubigen, die einen einzigen Leib bilden, der als Kirche bezeichnet wird. Sie ist dazu bestimmt, heilig zu sein, nicht vollkommen, sondern dazu aufgerufen, sich immer mehr auf den Weg Christi zu begeben; sie ist universell (dies ist die etymologische Bedeutung des Wortes katholisch) und apostolisch (da sie auf dem Zeugnis und dem Wirken der ersten Apostel gegründet ist). Der Christ, der durch die Taufe in diese Kirche eingetreten ist, geht darin also einen Weg der Hoffnung, der ihn die Wiederkunft Christi und das ewige Leben erwarten lässt.

20. Diese dreifache Anrufung an Gott stammt aus den ersten Jahrhunderten des Christentums und wurde auf dem Konzil von Trient festgeschrieben. Sie hat ihre Wurzeln in der hebräischen Bibel und im Buch Jesaja (6,3).

21. Das Benedictus ist der zweite Teil des Sanctus.

**Agnus Dei**<sup>22</sup>

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt,  
erbarme dich unser.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt,  
erbarme dich unser.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt,  
gib uns deinen Frieden.

22. Dieser Gesang geht auf das Selbstopfer ein, das Christus am Kreuz vollendet, indem er einen Satz Johannes des Täufers aus dem Johannesevangelium 1,29 aufgreift: „Siehe, das Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünde der Welt“. Er erneuert die Bitte um Vergebung vom Beginn der Messe und ruft den Frieden auf die Versammlung der Christen herab, die in der Gemeinschaft mit dem Leib und dem Blut Christi versammelt sind.

David Larre

Recorded 4-7 December 2024, Don Bosco Basel (Switzerland)

MARTIN SAUER RECORDING PRODUCER, EDITING AND MIXING

JUPP WEGNER RECORDING ENGINEER, MIXING AND MASTERING

EDITION BY LEONHARD RIEDEL © 2008 CARUS-VERLAG GMBH & CO. KG PERFORMANCE MATERIAL

THIS PROJECT IS MADE POSSIBLE BY THE JOSEPH HAYDN STIFTUNG BASEL

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION [ARTICLE]

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION [MISSA NOTES]

JOACHIM STEINHEUER GERMAN TRANSLATION

CLAIRE BOISTEAU BOOKLET SUPERVISOR

VALÉRIE LAGARDE DESIGN ARTWORK

JÉRÔME DUPONT INSIDE RECORDING PHOTOS [P.7, P.59]

PHILIPPE MATSAS PHOTO RENÉ JACOBS [P.2 AND BACK COVER]

COVER IMAGE *Virgin and Child* (c.1275-1300), gift of J. Pierpont Morgan, 1917, The Metropolitan Museum of Art

© The Metropolitan Museum of Art, Dist. GrandPalaisRmn / image of the MMA

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

ALPHA 1172 © JOSEPH HAYDN STIFTUNG BASEL & ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2025  
& © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2025

