

Vorwort des Herausgebers

Die *Edition Stiftung International* widmet sich vor allem kammermusikalischen Werken des 18. und 19. Jahrhunderts. Dabei werden insbesondere Kompositionen berücksichtigt, die bis heute in Bibliotheken und Archiven ein Schattendasein fristen, jedoch aufgrund ihrer immanenten Wertigkeit eine Veröffentlichung rechtfertigen. Im Rahmen der Quellenaufarbeitung werden Kriterien der informierten musikalischen Aufführungspraxis ebenso berücksichtigt wie die Anforderungen einer praktischen Umsetzung im Konzertbetrieb. Ebenfalls stellen bestandssichernde und wissenschaftliche Aspekte wesentliche Grundgedanken dieser Edition dar.

Die Einteilung in sechs Werkgruppen wurde subjektiv vorgenommen. Hier spiegelt sich das weitgefächerte Repertoire des damaligen Musiklebens wider. Die Übertitelung in italienischer Sprache entspricht der im 18. und 19. Jahrhundert verbreiteten Praxis, kleiner besetzte Kompositionen dergestalt zu bezeichnen. Eine Unterteilung in weitere Untergruppen wird nicht vorgenommen. Im Falle von Überschneidungen wird die Zuordnung werkspezifisch entschieden.

Die im Neustich vorgelegten Notenausgaben umfassen jeweils eine Partitur und die für eine Aufführung erforderlichen Einzelstimmen in einfacher Anzahl. Weitere Einzelausgaben können auf Anfrage zusätzlich bestellt werden.

Jedem Einzelband ist ein Vorwort, eine biographische Skizze des Komponisten sowie werkspezifische Hinweise beigelegt, welche, sofern verfügbar, auch Informationen über die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte enthalten. Auf exemplarische Abbildungen von Teilen des Autographs wird grundsätzlich verzichtet. In den Urtextausgaben werden die vom Herausgeber vorgenommenen Ergänzungen im Notentext durch eckige Klammern oder gestrichelte Linien kenntlich gemacht und im Kritischen Bericht kommentiert.

Die Ausgaben wurden zunächst für Aufführungen im Rahmen der Veranstaltungen der *Internationalen Stiftung zur Foerderung von Kultur und Zivilisation* ausgearbeitet. Darüber hinaus sollen die Werke aber Musikinteressierten käuflich zur Verfügung stehen und auf diese Weise eine möglichst weite Verbreitung finden.

Urheber der Idee dieser Edition ist der Stiftungsgründer Erich Fischer, der u.a. die *Aufführung vernachlässigter (wenig bekannter) Kompositionen aller Epochen* in seiner Stiftungssatzung verankerte.

Die *Edition der Stiftung International* wird kontinuierlich erweitert. Der aktuelle Bestand der verfügbaren Bände wird in den Neuausgaben jeweils dokumentiert und ist aktualisiert im Internet einzusehen.

Wolfgang Antesberger

Preface by the editor

The *Edition Stiftung International* is primarily dedicated to chamber music of the 18th and 19th centuries. Particular attention is paid to compositions that have been relegated to a shadowy existence in libraries and archives, but whose intrinsic value justifies their publication. The preparation of the sources take into account the requirements of informed performance practice as well as the demands of practical realisation in concert performance. Similarly, aspects of continuity and scholarly research have been incorporated into the basic ideas of this edition.

The works have been divided into six distinct groups which reflects the broad repertoire of musical life at the time. The Italian subtitles correspond to the widespread practice in the 18th and 19th centuries of labelling smaller compositions in this way. There is no further subdivision. In the case of overlap, the categorisation has been decided on a work-specific basis.

The music editions presented in the new edition each contain a score and the individual parts required for performance of a single number. Additional single copies may be ordered separately. There are no exemplary illustrations of parts from the autograph. Each

volume contains a preface, a biographical sketch of the composer, and work-specific notes which, where available, also attempt to provide information on the history of the work's composition and impact. The editor's additions to the musical text of Urtext editions, unless supported by reference sources, are indicated in square brackets and annotated in the Critical Report.

The editions are produced primarily for performances at events organised by the *Internationalen Stiftung zur Foerderung von Kultur und Zivilisation*, which are kindly made possible by the *Edition Stiftung International*. The works are also available for purchase by anyone interested in music and are intended for wider distribution.

The idea for this edition originated with the founder of the Foundation, Erich Fischer, who stipulated in his foundation charter, among other things, *the performance of neglected or little-known compositions from all periods*.

The *Edition Stiftung International* is continually being expanded. The current state of available volumes is documented in the new editions and may be consulted online.

Wolfgang Antesberger

Inhaltsverzeichnis / *Table of Contents*

(dtsh./ engl.)

Adalbert Gyrowetz (1863-1850)

I / XI

Kritischer Kommentar / *Critical Commentary*

Werkspezifische Anmerkungen / <i>Editorial Notes</i>	V / XV
Quellenbeschreibung und Herkunft / <i>Source Description and Provenance</i>	VI / XVI
Musikalische Struktur und Satzbeschreibungen / <i>Musical structure and sentence description</i>	VII / XVII
Abkürzungen / <i>Abbreviations</i>	XX

Einzelanmerkungen / *Additional Comments*

XXI-XXII

Notenteil / *Score*

Kyrie	<i>Moderato</i>	S. 1
Gloria	<i>Allegro moderato</i>	S. 6
Credo	<i>Allegro moderato / Adagio / Allegro</i>	S. 19
Sanctus	<i>Moderato / Allegro</i>	S. 35
Benedictus	<i>Andante</i>	S. 40
Agnus Dei	<i>Allegro moderato</i>	S. 44

Einzelstimmen / *Individual parts*

Stimmnoten / *Instrumental Parts:*

Chorpartitur / <i>choral score</i>	(34 Notenseiten)
Orgelstimme / <i>organ part</i>	(22 Notenseiten)
Kontrabass / <i>double bass</i>	(11 Notenseiten)

Aufführungsdauer ca. 20 min. / *Duration approx. 20 min.*

Adalbert Gyrowetz (1763-1850)

Kindheit und erste musikalische Ausbildung

Adalbert Mathias Gyrowetz wurde am 19. Februar 1763 in Budweis (Böhmen) geboren. Sein Vater, ein angesehener *Regens chori*, erkannte früh die musikalische Begabung seines Sohnes und förderte sie gezielt. Schon bald zeigte Gyrowetz bemerkenswertes Talent als Geiger, Organist und als Sänger. Erste öffentliche Auftritte – insbesondere seine Orgelimprovisationen in der Budweiser Nikolauskirche – fanden große Beachtung.

Seine schulische Ausbildung erfuhr Gyrowetz bei den Piaristen, wo er nicht nur musikalisch, sondern auch in Sprachen und Literatur bestens gefördert wurde. Nach dem Schulabschluss begann er in Prag ein Jurastudium, widmete sich weiterhin intensiv der Musik.

Eine schwere Erkrankung zwang Gyrowetz zum Abbruch des Studiums. Er trat daraufhin eine Stelle als Privatsekretär beim musikliebenden *Grafen von Fünfkirchen* an. Während seines Aufenthalts auf dem südböhmischen *Schloss Chlumetz*, dem Familiensitz des Grafen, komponierte er seine ersten bedeutenden Instrumentalwerke – darunter sechs Symphonien und mehrere Kammermusikwerke. Sein Talent blieb nicht unbemerkt, und schon bald wurde er ermutigt, nach Wien zu reisen, um ein größeres Publikum zu finden.

Wien – Begegnung mit Mozart und Haydn (1785–1786)

Mit Notenmanuskripten im Gepäck und ausgezeichneten Empfehlungsschreiben reiste Gyrowetz 1785 nach Wien, wo er rasch Zugang zu den musikalischen Kreisen des Adels fand. Einen besonderen Glücksfall stellte seine Teilnahme an den Abendgesellschaften des einflussreichen Mäzens *Franz Bernhard Edler von Keeß* dar. Dort begegnete er führenden Komponisten seiner Zeit, darunter *Wolfgang Amadeus Mozart*, *Joseph Haydn*, *Carl Ditters von Dittersdorf* und *Johann Georg Albrechtsberger*.

Mozart erkannte Gyrowetz' musikalisches Talent und nahm eine seiner Sinfonien in das Programm der Subskriptionskonzerte in der *Mehlgrube* auf. Jahrzehnte später erinnerte sich Gyrowetz mit großer Ehrfurcht an die erste Begegnung mit dem sieben Jahre älteren Komponisten:

Der gutmütigste unter ihnen schien Mozart zu sein; er betrachtete den noch sehr jungen Gyrowetz mit einer so Anteilnehmenden Miene, als wollte er sagen: ‚Armer, junger Mensch, du betrittst zum ersten Mal den Pfad der großen Welt und erwartest mit großer Bangigkeit von deinem Schicksal die Ergebnisse der zukünftigen Zeit!‘¹

Die gegenseitige Wertschätzung der beiden Komponisten war offenkundig. Vor Gyrowetz' Abreise nach Italien verabschiedete sich *Mozart* von ihm mit herzlichen Worten – ohne zu

¹ Gyrowetz, Adalbert: Lebenslauf. In: Alfred Einstein (Hrsg.): *Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt*,

Bd. III/IV: Adalbert Gyrowetz (1763–1850). Leipzig 1915, S. 11ff.

ahnen, dass es das letzte persönliche Zusammentreffen bleiben sollte:

*Ach, könnte ich mit Ihnen reisen, wie froh wäre ich! Sehen Sie, da muss ich jetzt noch eine Stunde geben, damit ich mir etwas verdiene!*²

Grand Tour durch Europa

(1786–1792)

Italien – Rom und Neapel

1786 reiste Gyrowetz als Sekretär und Musiker im Gefolge von *Monsignore Ruspoli* nach Italien. In Rom begegnete er *Johann Wolfgang von Goethe*, mit dem er mehrere Tage lang antike Stätten – insbesondere das *Forum Romanum* – besichtigte. Goethe hielt seine Eindrücke später in seinem Tagebuch fest:

*Abends kamen wir ans Coliseo, da es schon dämmrig war. Wenn man das ansieht, scheint wieder alles andere klein, es ist so groß, dass man das Bild nicht in der Seele behalten kann.*³

Tief beeindruckt von der römischen Kultur, nutzte Gyrowetz die Zeit, sich vor Ort auch kompositorischen Studien zu widmen. Er erhielt Kontrapunktunterricht bei *Antonio Boroni*⁴, der seine Vorkenntnisse bereits als weit fortgeschritten einschätzte und ihn dafür lobte:

Cosa voi volete imparare ancora? [Übers.: Was wollt ihr noch weiter lernen?]⁵

In Neapel nahm Gyrowetz weiteren Unterricht bei *Giovanni Paisiello*, der ihn auch in die Kunst der Opernkomposition einführte. Verwundert zeigte sich Gyrowetz über die in Italien übliche Praxis, Opernarien für liturgische Zwecke umzudichten – eine Vorgehensweise, die in anderen Ländern undenkbar gewesen wäre.

Während seines Aufenthalts traf er abermals auf Goethe und sprach mit ihm ausführlich über Musik:

*Goethe bewies dabei, dass er sehr große Kenntnis in der Musik besitze, er behauptete auch, dass die alten italienischen Meister in ihren Opern mehr kontrapunktische Figuren anzubringen suchten, und mehr für den Sänger als für das Orchester in ihrem Satz gesorgt hätten. Auch hatten die alten Meister vermieden, die Stimme des Sängers durch starke Instrumentierung, und besonders durch zu viele Anwendung von Blasinstrumenten zu bedecken. Paisiello sagte bei einer musikalischen Konversation, dass man die Blasinstrumente in einer Oper so, wie die Blumen bei einer schön gedeckten Tafel nur als Zierde, und nicht als Überladung, nur hie und da anzubringen habe.*⁶

Ein schwerer persönlicher Schicksalsschlag ereilte Gyrowetz, als seine Geliebte *Franziska Aufdermauer* an Scharlach verstarb. In tiefer Trauer verließ er Neapel und setzte seine *Grand Tour* in Richtung Frankreich fort.

² Gyrowetz, Adalbert: Lebenslauf. In: Alfred Einstein (Hrsg.): *Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt*, Bd. III/IV: Adalbert Gyrowetz (1763–1850). Leipzig 1915, S. 16 f.

³ Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise*. Eintrag vom 11. November 1786. Leipzig 1913, S. 142.

⁴ Antonio Boroni (auch: Borrini; *1738 in Rom, † 30. Juni 1792 in Wien) war ein italienischer Komponist des Spätbarock und der Frühklassik. Von 1770 bis 1777 wirkte er als Hofkapellmeister in Stuttgart.

⁵ Fischer-Wildhagen, Rita (Hrsg.): *Biographie des Adalbert Gyrowetz 1763–1850*. Text der Originalausgabe 1848, eingeleitet von Jörg-Dieter Hummel, Stuttgart 1993, S. 28.

⁶ Gyrowetz, Adalbert: Lebenslauf. In: Alfred Einstein (Hrsg.): *Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt*, Bd. III/IV: Adalbert Gyrowetz (1763–1850). Leipzig 1915, S. 29 f.

*Frankreich und England – Paris und London
(1789–1793)*

In Paris geriet Gyrowetz unmittelbar in die politischen Turbulenzen der Französischen Revolution. Beim renommierten Musikverleger *Jean-Jérôme Imbault* veröffentlichte er mehrere Sinfonien, musste jedoch feststellen, dass einige seiner Werke – darunter die *Sechs Streichquartette op. 1* – bereits im Jahr 1788 ohne sein Wissen und unter fremdem Namen publiziert worden waren. Eine ähnliche Verwechslung betraf später eine seiner Sinfonien, die irrtümlich *Joseph Haydn* zugeschrieben wurde.

Als die Revolution zunehmend gewaltsam wurde, entschloss sich Gyrowetz zur Flucht nach London. Dort fand er rasch Anschluss an das lebendige Musikleben der Stadt. Eine Schlüsselrolle spielte der aus Bonn stammende Geiger und *Impresario Johann Peter Salomon*, der in London hochkarätige Konzertreihen organisierte. Auch Salomon erkannte Gyrowetz' kompositorisches Talent und beauftragte ihn mit Werken für die renommierten *Hanover Square Concerts*, eine der bedeutendsten Konzertserien der damaligen Zeit.

Als *Joseph Haydn* 1791 auf Einladung *Salomons* nach London reiste, war es Gyrowetz, der ihm den Zugang zur englischen Gesellschaft erleichterte. Sein freundschaftlicher Beistand trug wesentlich zum durchschlagenden Erfolg von *Haydns* Aufenthalt in England bei – einem Erfolg, der sich nicht nur künstlerisch, sondern auch finanziell auszahlte.

Anders als die Musiker und mit deutlich weniger Begeisterung reagierte die Londoner Adelschicht über Haydns Anwesenheit.

Gyrowetz berichtete, dass die Engländer zwar durchaus Haydns Musik schätzten, ihn aber »zu alt« fanden, um ihn zu ihren Gesellschaften einzuladen. Erst durch das persönliche Engagement von Gyrowetz änderte der Adel seine Haltung und veranstaltete zu Ehren des Komponisten ein großes Festmahl. Die größten Nobilitäten und vorzüglichsten Künstler waren hierzu geladen. Als der Komponist sich nach dem Essen spontan ans Pianoforte begab und einige fröhliche deutsche Lieder zum Besten gab, war der Bann endgültig gebrochen. Haydn war von diesem Zeitpunkt an während der 18 Monate seines Londoner Aufenthaltes der Liebling aller Londoner Gesellschaften.⁷

Gyrowetz wurde in London erneut von gesundheitlichen Problemen geplagt. Auf ärztliches Anraten hin entschloss er sich zu einem Wechsel zurück aufs Festland. Nach drei Jahren in London und insgesamt sieben intensiven Reisejahren kehrte er in seine böhmische Heimat zurück.

*Rückkehr nach Böhmen und Wien
(1793–1850)*

Über die Stationen Paris, Brüssel, Berlin und Dresden kehrte Gyrowetz schließlich nach Böhmen zurück. Ein Besuch in seiner Heimatstadt *Budweis* machte ihm aber deutlich, dass ihm dort künstlerische Anregungen fehlen würde. So verlängerte er seine „Heimreise“ und kehrte schließlich nach Wien zurück.

Acht Jahre waren vergangen, seit er die österreichische Hauptstadt verlassen hatte. Nach seiner Rückkehr widmete sich Gyrowetz verstärkt der Komposition von *Sonaten* und *Nocturnes* für das Hammerklavier. Großen An-

⁷ Wolfgang Antesberger: *Vergessen Sie Mozart!* München 2005, S. 307 f.

klang fanden auch seine deutschen und italienischen Lieder und Duette. Im Auftrag von Fürst Esterházy komponierte er drei Messen, eine *Vesper* und ein *Te Deum*. Die Aufführung dieser Werke im Wiener Palais des Fürsten – im Beisein geladener Gäste – wurde von Zeitgenossen als eine symbolische Erhebung in den „musikalischen Adelsstand“ empfunden.

Unter den Anwesenden befand sich auch *Baron van Swieten*, ein früherer Förderer Mozarts, der Gyrowetz für seine Kompositionen hohes Lob aussprach. Fürst Esterházy zeigte sich ebenfalls sehr zufrieden und lud den Komponisten ein, einige Tage auf seinem Schloss in *Eisenstadt* zu verbringen. Gyrowetz nahm die Einladung dankend an und verbrachte dort drei glanzvolle Tage – mit dem besonderen Vorrecht, an der fürstlichen Tafel neben dem Fürsten und seiner Gemahlin speisen zu dürfen.

Eine bedeutende Würdigung seines Schaffens erfuhr Gyrowetz 1804 mit seiner Ernennung zum *Kaiserlichen Hofkapellmeister am Wiener Hoftheater*.

23 Jahre blieb Gyrowetz fortan dem Wiener Hoftheater treu, bis das Theater von Seiner Majestät Kaiser Ferdinand schließlich verpachtet und privatisiert wurde. Endlich konnte er sich im dritten Anlauf ausführlich dem Komponieren von Bühnenwerken widmen. Neben seinen insgesamt sechsundzwanzig überlieferten Opern und über vierzig Ballettkompositionen entstanden viele Kammer- und Vokalmusikwerke. Für den von Joseph von Sonnleithner und Vinzenz Hauschka im Jahr 1812 gegründeten Musikverein, der sich im Lauf der Jahre zu einem bedeutenden Musikkonservatorium etablierte und hauptsächlich für begabte junge Musiker aus weniger bemittelten

Familien gedacht war, komponierte Gyrowetz einige Vokalchöre, die bei den Aufführungen stets großen Applaus ernteten. Der Musikkritiker Eduard Hanslik traf Gyrowetz in seinen letzten Lebensjahren und berichtete von dem 83-Jährigen, dass er von der noblen Wohltätigkeit Meyerbeers lebte und noch „jeden Morgen ein Lied“ komponierte.⁸

Letzte Jahre und musikalisches Vermächtnis

Nach seiner Pensionierung lebte Gyrowetz zurückgezogen, blieb jedoch weiterhin kompositorisch tätig. Er hielt unbeirrt an den stilistischen Idealen der Wiener Klassik fest – selbst als sich das Musikverständnis seiner Zeit zunehmend den Ausdrucksformen der Romantik zuwandte.

In seinem 84. Jahre komponierte er die neunzehnte Kirchenmesse in D, welche mit besonderem Beifall in mehreren Kirchen aufgeführt wurde. [...] Er lebt übrigens in stiller Zurückgezogenheit, in seinem gemütlichen Bewusstsein, da er mit seinem Willen keinem Menschen in dieser Welt geschadet habe, und erwartet ruhig und friedlich das Ende seines mühevollen Lebens, nachdem er im Jahre 1847 ein Alter von 85 Jahren erreicht hatte.⁹

Am 19. März 1850 verstarb Adalbert Gyrowetz in Wien im Alter von 87 Jahren. Sein kompositorisches Œuvre umfasst mehr als 40 Sinfonien, 26 Opern sowie zahlreiche Werke der Kirchen- und Kammermusik – ein beeindruckendes Zeugnis der schöpferischen Vielfalt eines Meisters, der lange Zeit zu Unrecht in Vergessenheit geraten war.

Wolfgang Antesberger

⁸ Ders., S. 320.

⁹ Gyrowetz, Adalbert: Lebenslauf. In: Alfred Einstein (Hrsg.): *Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt*,

Bd. III/IV: Adalbert Gyrowetz (1763–1850). Leipzig 1915, S. 123 f.

Kritischer Kommentar

Werkspezifische Anmerkungen

Gesellschaftlicher und musikalischer Kontext

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verzeichneten Kompositionen für Männerchor einen deutlichen Aufschwung. Diese Entwicklung steht in engem Zusammenhang mit dem erstarkenden Bildungsbürgertum der Biedermeierzeit sowie den gesellschaftlichen und kulturellen Umwälzungen im Gefolge der Aufklärung. Zugleich wurden bestehende musikalische Traditionen – insbesondere im Bereich der Kirchenmusik – nicht aufgegeben, sondern in vielen Fällen weitergeführt und behutsam an neue ästhetische und liturgische Anforderungen angepasst.

Das öffentliche Konzertwesen und die neue Repertoirebildung

Im Zuge dieser Entwicklung entstanden zahlreiche musikalische Vereinigungen – darunter Orchester- und Chorvereine, Singakademien, Oratorienvereine und sogenannte Liedertafeln –, die das gemeinschaftliche Musizieren förderten und neue Formen bürgerlicher Musikkultur etablierten. Mit dem Niedergang der aristokratischen Patronage – zusätzlich beschleunigt durch die Säkularisation – verloren viele Musiker ihre wirtschaftliche Grundlage. Gleichzeitig eröffnete der Aufstieg des bürgerlichen Konzertwesens neue berufliche Perspektiven. Die wachsende Nachfrage nach Chormusik und das Bedürfnis nach umfangreichem Repertoire für die stetig zunehmende Zahl an Ensembles verliehen auch dem Musikverlags-

wesen neue wirtschaftliche Stabilität und verlegerische Relevanz.

Anders war die Entwicklung in der liturgischen Musik. In den meisten Chorherrenstiften waren die Konventualen (also die Ordensmitglieder selbst) traditionell meist musikalisch gebildet und führten selbst Chormessen entweder a cappella oder mit kleiner Instrumentalbegleitung (z. B. Orgel oder Streicher) auf. Waren kloster eigene Schulen den Klöstern angeschlossen, wurden Sängerknaben oder Schüler gern in die musikalische Gestaltung der Liturgie regelmäßig einbezogen. Nur in größeren Stiften im süddeutschen und österreichischen Raum unterhielt man zur feierlichen Gestaltung der Gottesdienste eigene Klosterensembles¹⁰.

Eine Messe für reinen Männerchor, Orgel und Kontrabass entspricht somit durchaus der gelebten, liturgischen Praxis des 18. und 19. Jahrhunderts und spiegelt sowohl institutionelle Rahmenbedingungen als auch eine ökonomisch-pragmatische Aufführungspraxis wider. Die Beschränkung auf tiefe Stimmen war funktional bedingt, da Sopran- und Altstimmen in diesen Kontexten nicht zur Verfügung standen. Die Orgel übernahm die Generalbassfunktion, der Kontrabass diente zur klanglichen Fundamentierung.

Gyrowetz und seine Missa vocalis in A

Vor diesem Hintergrund entstanden zwei Messen von Adalbert Gyrowetz für vierstim-

¹⁰ In Frauenklöstern war es den Nonnen aufgrund der klausurrechtlichen Vorschriften nicht gestattet, öffentlich im Gottesdienst zu singen. Aus diesem Grund wurde die musikalische

Gestaltung insbesondere an Festtagen häufig von außen übernommen, etwa durch Knaben- oder Männerchöre, die hinter dem Chorgitter musizierten.

migen Männerchor (TTBB) und Orgel, möglicherweise ergänzt durch eine Kontrabassbegleitung¹¹. Die Abschrift der *Missa vocalis in A* lässt sich auf etwa 1850 datieren. In unmittelbarer zeitlicher Nähe steht Gyrowetz' *Missa vocalis in C*, deren Autograph den handschriftlichen Vermerk trägt: „Adalbert Gyrowetz | den 9ten Junius 1845 | In seinem 83sten Lebens-Jahre“ und heute in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrt wird¹². Es ist anzunehmen, dass beide Werke in engem Zusammenhang entstanden sind und gemeinsam Hinweise auf die Aufführungsgeschichte der späten Kirchenkompositionen von Gyrowetz liefern.

Aufführungsort und liturgischer Bezug

Als mögliche Aufführungsorte der *Missa vocalis in A* kommen sowohl Prag – wo das Notenmaterial wieder aufgefunden wurde – als auch Wien in Betracht, wo Gyrowetz spätestens seit 1804 dauerhaft wohnte. Am 26. Mai 1844 wurde eine andere Messe von ihm in der Gelübde- und Pfarrkirche *St. Karl*, der heutigen *Karlskirche* im IV. Wiener Gemeindebezirk, aufgeführt¹³. Diese Kirche dient seit 1738 – mit einer kurzen Unterbrechung im 20. Jahrhundert – als Wiener Niederlassung des *Prager Kreuzherrenordens vom Roten Stern*. Die dort über Jahrhunderte gepflegte Kirchenmusik war im 18. und 19. Jahrhundert von der böhmisch-mährischen Tradition geprägt. Vor diesem Hintergrund ließe sich erklären, weshalb sich Gyrowetz' Messen sowohl in Prag als auch in Wien erhalten haben. Auch die Einschränkung auf vier Männerstimmen und Orgel könnte – wie oben ausgeführt – den liturgischen Anforderungen des Ordenskontextes geschuldet sein. Die

Vertonung umfasst das vollständige *Ordinarium missae* in lateinischer Sprache; der liturgische Text ist jeweils vollständig in die vierstimmige Satzstruktur einbezogen.

Quelle und Provenienz

Der vorliegenden modernen Ausgabe der *Missa vocalis in A* von Adalbert Gyrowetz liegt eine handschriftliche Partiturabschrift zugrunde, die unter der Signatur CZ-Pu 59 R 1409 in der *Národní knihovna České republiky* (Nationalbibliothek der Tschechischen Republik) in Prag verwahrt wird. Die Quelle ist im *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) unter der ID-Nummer 551002729 verzeichnet.

Die Partitur umfasst insgesamt 26 beschriebene Blätter sowie vier unbeschriebene Vorsatzblätter im Format 25,5 × 33 cm (Querfolio). Sie enthält 50 Notenseiten und ist in einem festen Einband gebunden. Die Datierung der Abschrift erfolgt gemäß RISM um 1850. Ein Autograph oder eine autorisierte Kompositionshandschrift ist derzeit nicht nachgewiesen.

Das Titelblatt trägt folgende eigenhändige Bezeichnung:

Missa vocalis in A. | a | 4 Vocibus concert: et Organo | par | Adalbert Gyrowetz.

Ein Digitalisat der hier verwendeten Quelle ist über die Handschriftenbibliothek *Manuscriptorium* online einsehbar.

https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NKCR__59_R_1409___35YWLE2-cs.

¹¹ Entsprechende Hinweise liefert die Partitur, die in der Basso-continuo-Stimme streicherspezifische Anweisungen wie pizzicato oder unisono verzeichnet sind (Kyrie T. 56 u. Credo T. 95).

¹² vgl. Österreichische Nationalbibliothek, *Missa vocalis in C*, <http://data.onb.ac.at/rec/AC14270763> (Zugriff: 26. September 2022).

¹³ Im Archiv der Wiener Karlskirche sind drei weitere Messen von Gyrowetz aufbewahrt, jeweils mit Orchesterbegleitung.

Die Handschrift stammt aus der Privatsammlung von *Ludvík Hornov* (1875–1938), einem Prager Arzt und Musikliebhaber, der im Laufe seines Lebens rund 1500 handschriftliche und gedruckte Werke böhmischer Kirchenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts sammelte. Im Jahr 1939 wurde dieser Bestand der Nationalbibliothek der Tschechischen Republik (NL CR) vermacht. Auf einer handschriftlichen Katalogkarte ist von L. Hornov die Herkunft des Manuskripts vermerkt: „*Koupí z antiquar. Praha*“ [übers.: Durch Kauf aus einem Antiquariat in Prag]. Die Herkunft des originalen Manuskripts ist bis heute unbekannt.¹⁴

Eine weitere Abschrift der vollständigen Partitur der *Missa Vocalis per due Tenori, due Bassi col Organo* [in A] findet sich unter der Signatur *CZ-Nlob X A d 3* im Musikarchiv der Familie Lobkowitz auf Schloss *Nelahozeves* nördlich von Prag (CZ-Nlob). Die Handschrift ist in Partiturnotation auf 52 Seiten notiert (ohne Umschlag, auf dickem grauem Papier) und umfasst zwölf Systeme pro Seite. Die Besetzung lautet: *Tenore I.mo, Tenore II.do, Basso I.mo, Basso II.do* und *Organo*. Es sind ebenso keine Einzelstimmen überliefert, auch fehlt eine Datierung der Handschrift¹⁵. In RISM wird diese Abschrift ohne Angabe von Gründen bereits in die Zeit von 1800 bis 1824 datiert.¹⁶

¹⁴ siehe Bemerkungen auf <https://rism.online/search?q=Missa%20vocalis%20growetz&mode=sources&page=1&rows=20#sources-551002729>, eingesehen am 8. Juli 2025.

¹⁵ siehe Lobkoviczký hudební archiv, *Missa Vocalis per due Tenori, due Bassi col Organo* [in A], Signatur: X Ad 3, <https://www.lobkovicz.cz> (Zugriff: 8. Juli 2025).

¹⁶ <https://rism.online/sources/1001042101>, eingesehen am 8. Juli 2025.

¹⁷ Der sehr allgemein gehaltene Titel *Missa vocalis* findet in der Musikgeschichte nur selten Verwendung. Auch Wenzel Emanuel Horák, ein Schüler von Johann Wenzel Tomaschek,

Musikalische Struktur und Satzbeschreibungen

Die *Missa vocalis in A-Dur*¹⁷ für TTBB und Orgel zeichnet sich durch eine überwiegend homophone, deklamatorisch klare Satzweise und eine klar strukturierte Textvertonung aus. Die Orgelbegleitung folgt dem Modell des Generalbasses, was ebenso auf eine praktische Verwendung im liturgischen Kontext hindeutet. Die Beschränkung auf Männerstimmen bringt kompositorische Einschränkungen mit sich. Aufgrund des begrenzten Tonumfangs ist eine enge Stimmführung notwendig. Eine orchestrale Begleitung wird wohl auch aus diesem Grund vermieden – ein weiteres Indiz für eine schlichte, klosternahe Aufführungspraxis.¹⁸

Kyrie

Das *Kyrie* könnte formal mit der Wiederkehr des *Kyrie eleison* und nach den harmonischen Auflösungen der beiden doppelt verminderten Septakkorde in T. 27 und 31 bereits nach 34 Takten abschließen. Es würde dann jedoch auf der Dominante E-Dur enden. Stattdessen fügt Gyrowetz einen zweiten, ausführlichen *Christe eleison*-Abschnitt an, der mit vier chorischen Einzelrufen beginnt und ab Takt 39 in den unteren Stimmen von einer Paraphrase des *Kyrie*-Motivs kommentiert wird. In den drei *a cappella*-Takten ab T. 41ff. findet der *Christe eleison*-Ruf zu einer besonderen Innigkeit. Mit dem Wiedererreichen der Tonika A-Dur in T. 50 geht der Satz nach zwei ausgreifenden *eleison*- und einer

komponierte später eine *Missa vocalis* in gleicher Besetzung. Sie erschien 1865 im Prager Verlag Robert Veit (CZ-Pu 59 A 4394, <https://rism.online/sources/1001081059>). Horák wirkte von 1838 bis 1871 als Organist und *Regens chori* bei den *Kreuzherren mit dem Roten Stern* an der Kirche St. Franziskus Seraphicus in Prag. Diese Verbindung stützt die oben dargelegte Provenienz von Gyrowetz' *Missa vocalis* zusätzlich.

¹⁸ Die für die vorliegende Ausgabe optional ausgearbeitete Generalbassstimme ist in der *Tessitura* bewusst tief gehalten, um die obenliegende Chortenorstimme klanglich nicht zu übertönen.

ruhenden *Kyrie eleison*-Phrase in tiefer Lage und *unisono* zu Ende.

Gloria

Die *Gloria*-Sätze beider *Missae vocales* von Gyrowetz beginnen ähnlich: Homophon geführt, setzen die beiden Oberstimmen in enger Terzlage ein. Beide Bassstimmen übernehmen zu Beginn eine vorsängerartige Rolle. Beim *Laudamus te* (ab T. 14) setzt der Chor mit kraftvollem Pathos ein und steigert sich in vier aufeinanderfolgenden *glorificamus*-Einwürfen in einer tonleiterartigen Linie vom cis^0 bis zum e^1 .

Der Abschnitt *Gratias agimus* ist in seiner harmonischen und dynamischen Gestaltung etwas linearer komponiert, der Ausdruck des göttlichen Ruhms jedoch durch dreifache Wiederholung von *gloriam tuam* wiederum deutlich akzentuiert. Im weiteren Verlauf wechselt der Satz zwischen blockhafter Deklamation und bewegteren Passagen mit kurzen imitatorischen Einsprengseln.

Im Mittelteil (ab T. 61: *Domine Deus, Agnus Dei*) verbindet Gyrowetz eine klagende, zurückgenommene Klanglichkeit mit chromatischen Durchgängen. Erneut wechseln sich Passagen vierstimmiger Homophonie ab mit zwei- oder dreistimmigen Imitationen. Ab T. 73 (*miserere nobis*) bleibt der Satz homophon und ist durch Binnenkadenzen klar gegliedert. Dieser Abschnitt ist am ruhigsten ausgearbeitet und führt ab T. 102 in drei *Adagio*-Takte über.

Mit dem Einsatz von *Quoniam tu solus* in T. 105 beginnt der jublierende Schluss des *Gloria*. Die Komposition bleibt bis zum Ende nahezu durchgehend homophon. In T. 128f erreicht die Messe mit dem Text *In gloria Dei Patris* ihren höchsten melodischen Ton (a^2). Das abschließende *Amen* ist wiederbreit

angelegt und kulminiert in einem homophonen Schlussakkord.

Credo

Das *Credo* ist vorwiegend homophon und blockhaft angelegt. Die Eröffnung *Credo in unum Deum* steht im Stil choralartiger Deklamation in enger Lage und ist durch schlichte Kadenzen harmonisch gegliedert. Eine harmonisch markante Wendung erfolgt mit dem Text *Jesum Christum*, begleitet von einer sequenzierenden Stimmführung.

Besondere Ausdrucksmittel setzt Gyrowetz beim *Et incarnatus* ein. Hier wechselt die Komposition vom 2/4- in den 3/4-Takt und übernimmt mit *Adagio* ein geruhsameres Tempo. Diese Takte sind geprägt von der Reduktion der Orgelbegleitung und inniger, klagender Klanglichkeit. Die Orgel fungiert hier lediglich als Stütze und es entsteht eine fast *a-cappella*-artige Transparenz.

Diese Schlichtheit steht im Gegensatz zum folgenden *Crucifixus*, das durch absteigende Linien und Chromatik eine schmerzliche Attitüde erhält. Mit dem Wechsel nach Dur in T. 86 und der harmonischen Rückung in T. 87/88 wird der Textabschnitt *Sub Pontio Pilatae* besonders plastisch in Szene gesetzt. Im *Et sepultus est* kommt der Satz einstimmig und in tiefer Lage zu einem Ruhepunkt.

Besonders hervorgehoben wird in T. 165f. der Text *mortuorum: a cappella*, in tiefer Lage und mit markanter harmonischer Rückung.

Mit *Et resurrexit* (ab T. 101) kehrt Gyrowetz in ein lebhafteres *Allegro* zurück und greift ansatzweise auf imitatorische Kompositionstechniken zurück. Die versetzten Einsätze erzeugen Echoeffekte; gegenläufige Bassbe-

wegungen sorgen für dichte harmonische Reibungen.

Der Schlussabschnitt *Et vitam venturi saeculi* kulminiert in einer breit angelegten *Amen*-Kadenz mit ausgedehnter Dominantvorbereitung, paralleler Stimmführung und durchgängiger Orgelbegleitung.

Sanctus

Das kompakt gehaltene *Sanctus* beginnt homophon mit eng geführten Terz- und Sextparallelen. Charakteristisch ist der Wechsel zwischen kräftigen Klangblöcken und durchlässigeren, imitatorischen Passagen. Die Grundtonart A-Dur wird im Mittelteil durch modulierte Wendungen aufgelockert. Eine dynamisch gesteigerte Rhythmik unterstreicht den Höhepunkt auf *Pleni sunt coeli*.

Benedictus

Das *Benedictus* in D-Dur steht in Kontrast zum vorangegangenen *Sanctus*. Erstmals verwendet Gyrowetz hier den 3/4-Takt, der im folgenden Messabschnitt sogar beibehalten wird. Anstelle einer bspw. etwas intimeren Besetzung wählt Gyrowetz erneut einen vierstimmigen Chorsatz mit periodischer Phrasengliederung. Die Oberstimmen sind bewegt geführt, während die Bässe mit ostinaten Figuren strukturelle Stabilität schaffen. Im *Hosanna in excelsis* kommt es erneut zu einer dynamischen Steigerung, die in eine ruhige Kadenz mündet.

Agnus Dei

Das *Agnus Dei* verbindet flehende *Miserere*-Phrasen mit einem weit ausgespannten, klangvollen *Dona nobis pacem*. Die Stimmführung bleibt vierstimmig und ist eng gesetzt; die kompakte Führung der Mittelstim-

men erzwingt eine dichte harmonische Verflechtung. Die abschließenden *Amen*-Rufe sind schlicht gehalten und verleihen dem Satz einen friedlichen, kontemplativen Ausklang.

Einordnung der Missa vocalis im Gesamtwerk von Gyrowetz

Die *Missa vocalis in A* nimmt innerhalb des sakralen Œuvres von Adalbert Gyrowetz eine besondere Stellung ein. Von den über 40 erhaltenen Messen des Komponisten unterscheidet sie sich durch ihre reduzierte Besetzung für vier Männerstimmen und Orgel – ein deutlicher Hinweis auf eine spezifische liturgische Praxis in klösterlichen Kontexten. Der Verzicht auf Knaben- und Frauenstimmen sowie stilistische Parallelen zur Musik böhmischer Ordensgemeinschaften, etwa des *Prager Kreuzherrenordens*, unterstreichen diesen Bezug.

Mit Ausnahme des *Benedictus* (in D-Dur) stehen alle Sätze in A-Dur. Während *Gloria* und *Credo* im *Allegro moderato* gehalten sind, bewegen sich die übrigen Sätze im Tempo zwischen *Andante* und *Moderato*.

Die Messe verbindet klassische Formdisziplin mit romantischen Ausdrucksmitteln, differenzierter Dynamik und klarer Deklamation. Die kunstvoll chorisches konzeptionierte Stimmführung zeugt von der vokalen Erfahrung des Komponisten. Das Werk gehört zum Spätwerk von Gyrowetz und dokumentiert seine stilistische Sicherheit im Spannungsfeld zwischen repräsentativer Hofmusik und liturgischer Schlichtheit.



Adalbert Gyrowetz (1863-1850)

Childhood and Early Musical Education

Adalbert Mathias Gyrowetz was born on 19 February 1763 in Budweis, Bohemia. His father, a respected regens chori, recognized his son's musical talent at an early age and supported its development with care and foresight. Gyrowetz soon demonstrated remarkable aptitude as a violinist, organist and singer. His first public performances — most notably his organ improvisations in the church of St Nicholas in Budweis — attracted considerable attention.

Gyrowetz received his school education at the *Piarists Fathers*, where he was not only encouraged musically, but also in languages and literature. After leaving school, he began studying law in Prague but continued to devote himself intensively to music.

A serious illness eventually forced him to abandon his legal studies. Gyrowetz subsequently accepted a position as private secretary to *Count von Fünfkirchen*, an enthusiastic patron of music. During his stay at the family's estate at Chlumetz in southern Bohemia, he composed his first significant instrumental works, including six symphonies and several chamber pieces. His talent did not go unnoticed, and he was soon encouraged to move to Vienna to seek a wider audience.

Vienna – Encounter with Mozart and Haydn (1785–1786)

In 1785, Gyrowetz travelled to Vienna carrying his musical manuscripts as well as excellent letters of recommendation. He quickly gained access to the aristocratic musical circles of the city. A particular stroke of fortune was his participation in the evening salons hosted by the influential patron *Franz Bernhard Edler von Keeß*. There he encountered some of the leading composers of his time, among them *Wolfgang Amadeus Mozart*, *Joseph Haydn*, *Carl Ditters von Dittersdorf*, and *Johann Georg Albrechtsberger*.

Mozart recognised Gyrowetz's musical talent and included one of his symphonies in the programme of the subscription concerts held at the *Mehlgrube*. Even decades later, Gyrowetz recalled his first meeting with the composer—seven years his senior—with deep reverence:

Der gutmütigste unter ihnen schien Mozart zu sein; er betrachtete den noch sehr jungen Gyrowetz mit einer so anteilnehmenden Miene, als wollte er sagen: ‚Armer, junger Mensch, du betrittst zum ersten Mal den Pfad der großen Welt und erwartest mit großer Bangigkeit von deinem Schicksal die Ergebnisse der zukünftigen Zeit!‘¹

The mutual esteem between the two composers was evident. Before Gyrowetz departed for Italy, Mozart bid him farewell with warm words—unaware that this would be their final personal encounter.

¹ Gyrowetz, Adalbert: Lebenslauf. In: Alfred Einstein (ed.): *Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt*,

vol. III/IV: Adalbert Gyrowetz (1763–1850). Leipzig, 1915, pp. 11 ff.

*Ach, könnte ich mit Ihnen reisen, wie froh wäre ich! Sehen Sie, da muss ich jetzt noch eine Stunde geben, damit ich mir etwas verdiene!*²

Grand Tour of Europe (1786–1792)

Italy – Rome and Naples

In 1786, Gyrowetz travelled to Italy as secretary and musician in the entourage of *Monsignor Ruspoli*. In Rome he met *Johann Wolfgang von Goethe*, with whom he spent several days visiting ancient monuments, especially the *Roman Forum*. Goethe later noted his impressions in his diary:

*Abends kamen wir ans Coliseo, da es schon dämmerig war. Wenn man das ansieht, scheint wieder alles andere klein, es ist so groß, dass man das Bild nicht in der Seele behalten kann.*³

Deeply impressed by Roman culture, Gyrowetz continued his compositional studies. He took lessons in counterpoint with *Antonio Boroni*⁴, who considered his previous knowledge already highly developed and remarked:

Cosa voi volete imparare ancora? [What more do you want to learn?]⁵

Some weeks later in Naples, Gyrowetz studied under *Giovanni Paisiello*, who introduced him to the art of opera composition. He was particularly struck by the local practice of adapting operatic arias for liturgical use — a procedure unimaginable in other countries.

During his stay he met Goethe once again, engaging in an extended conversation on music:

*Goethe bewies dabei, dass er sehr große Kenntnis in der Musik besitze, er behauptete auch, dass die alten italienischen Meister in ihren Opern mehr kontrapunktische Figuren anzubringen suchten, und mehr für den Sänger als für das Orchester in ihrem Satz gesorgt hätten. Auch hatten die alten Meister vermieden, die Stimme des Sängers durch starke Instrumentierung, und besonders durch zu viele Anwendung von Blasinstrumenten zu bedecken. Paisiello sagte bei einer musikalischen Konversation, dass man die Blasinstrumente in einer Oper so, wie die Blumen bei einer schön gedeckten Tafel nur als Zierde, und nicht als Überladung, nur hie und da anzubringen habe.*⁶

Gyrowetz suffered a severe personal blow when his lover, *Franziska Aufdermauer*, died of scarlet fever. He was in a state of profound bereavement when he departed from Naples, continuing his Grand Tour in the direction of France.

France and England – Paris and London (1789–1793)

In Paris, Gyrowetz found himself directly affected by the political upheavals of the French Revolution. At the renowned publishing house of *Jean-Jérôme Imbault*, he issued several symphonies, only to discover that some of his compositions — including the *Six string quartets op. 1* — had already been published in 1788 without his knowledge and under a

² Gyrowetz, Adalbert: Lebenslauf. In: Alfred Einstein (ed.): *Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt*, vol III/IV: Adalbert Gyrowetz (1763–1850). Leipzig, 1915, pp. 16 f.

³ Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise*. Entry dated 11 November 1786. Leipzig, 1913, p. 142.

⁴ Antonio Boroni (also: Borrini; *1738 in Rome, † 30 June 1792 in Vienna) was an Italian composer active during the late Baroque and early Classical periods. From 1770 to 1777, he served as Kapellmeister at the ducal court in Stuttgart.

⁵ Fischer-Wildhagen, Rita (ed.): *Biographie des Adalbert Gyrowetz 1763–1850*. Text der Originalausgabe 1848, introduced by Jörg-Dieter Hummel, Stuttgart, 1993, p. 28.

⁶ Gyrowetz, Adalbert: Lebenslauf. In: Alfred Einstein (ed.): *Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt*, vol. III/IV: Adalbert Gyrowetz (1763–1850), Leipzig, 1915, pp. 29–30.

different name. A similar misattribution occurred later, when one of his symphonies was erroneously attributed to *Joseph Haydn*.

As revolutionary violence escalated, Gyrowetz fled to London. There, he quickly became part of the city's vibrant musical life. A key figure was the Bonn-born violinist and impresario *Johann Peter Salomon*, who had established himself in London as an organiser of prestigious concert series. Recognising Gyrowetz's talent, Salomon commissioned works for the celebrated *Hanover Square Concerts*, one of the leading musical institutions in late eighteenth-century London.

When Joseph Haydn arrived in London in 1791 at Salomon's invitation, it was Gyrowetz who helped him gain access to British society. This act of collegial support contributed significantly to the resounding success of Haydn's visit, which brought him both artistic and financial acclaim.

The London aristocracy exhibited a distinct response to Haydn's presence, one that was less enthusiastic than that of the musicians. Gyrowetz reported that, despite the English having a high regard for Haydn's music, they considered him to be 'too old' to invite him to their social gatherings. It was only through Gyrowetz's personal involvement that the nobility changed their attitude and organised a large banquet in the composer's honour. The most eminent nobles and most distinguished artists were invited. Following the repast, the composer spontaneously took to the pianoforte and performed a selection of German songs, thereby bringing an end to the prevailing tension. It is evident that, from this point onward, Haydn became the favoured composer among

*all London societies during the 18 months of his residence in the capital.*⁷

Gyrowetz, however, suffered renewed health problems during his time in London. On medical advice, he decided to seek a change of climate. After three years in London, and seven years of intensive travel, he returned to his native Bohemia.

Return to Bohemia and Vienna (1793–1850)

Via Paris, Brussels, Berlin, and Dresden, Gyrowetz eventually returned to Bohemia. During a visit to his native town of Budweis, he soon realised that the region would offer little long-term artistic stimulation. He therefore extended his "homecoming" as far as Vienna.

It had been eight years since he had departed from the Austrian capital. Following his return, Gyrowetz dedicated himself increasingly to the composition of *sonatas* and *nocturnes* for the fortepiano. Furthermore, his works of German and Italian songs and duets gained significant popularity. He was commissioned by *Prince Esterházy* to compose three *masses*, a *vespers* and a *Te Deum*. The performance of these works at the Viennese palace of the prince, attended by invited guests, was perceived by contemporaries as a symbolic elevation to the 'musical nobility'.

Among the guests was *Baron van Swieten*, an early patron of Mozart, who praised Gyrowetz's compositions with enthusiasm. *Prince Esterházy* himself expressed great satisfaction and invited the composer to spend several days at his castle in *Eisenstadt*. Gyrowetz accepted the invitation with gratitude and spent three splendid days there – enjoying

⁷ Antesberger, Wolfgang: *Vergessen Sie Mozart!*, Munich, 2005, pp. 307–308, translated by the author.

the distinction of dining at the prince's table beside His Highness and his consort.

Another significant honour followed in 1804, when Gyrowetz was appointed *Imperial Kapellmeister at the Vienna Court Theatre*.

Gyrowetz remained loyal to the Vienna Court Theatre for 23 years until the theatre was finally leased and privatised by His Majesty Emperor Ferdinand. At last, he was able to devote himself to composing stage works for the third time. In addition to his twenty-six surviving operas and over forty ballet compositions, he wrote many chamber and vocal works. Gyrowetz composed several vocal choruses for the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien founded by Joseph von Sonnleithner and Vinzenz Hauschka in 1812, which over the years established itself as an important music conservatory and was primarily intended for talented young musicians from less well-off families. The music critic Eduard Hanslik met Gyrowetz in the last years of his life and reported that the 83-year-old lived off Meyerbeer's noble charity and still composed 'a song every morning'.⁸

Final Years and Musical Legacy

Following his retirement, Gyrowetz lived in seclusion, yet continued to compose. He remained unwaveringly committed to the stylistic ideals of the Viennese Classical tradition, even as contemporary musical culture shifted increasingly towards Romantic forms of expression.

In seinem 84. Jahre komponierte er die neunzehnte Kirchenmesse in D, welche mit besonderem Beifall in mehreren Kirchen aufgeführt wurde. [...] Er lebt übrigens in stiller Zurückgezogenheit, in seinem gemütlichen Bewusstsein, da er mit seinem Willen keinem Menschen in dieser Welt geschadet habe, und erwartet ruhig und friedlich das Ende seines mühevollen Lebens, nachdem er im Jahre 1847 ein Alter von 85 Jahren erreicht hatte.⁹

Adalbert Gyrowetz died in Vienna on 19 March 1850 at the age of eightyseven. His compositional oeuvre includes more than forty symphonies, twenty-six operas, and numerous works of sacred and chamber music—an impressive testament of a master too long and unjustly forgotten.

⁸ Ibid., p. 320, translated by the author.

⁹ Gyrowetz, Adalbert: Lebenslauf. In: Alfred Einstein (ed.): *Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt*, vol. III/IV: Adalbert Gyrowetz (1763–1850). Leipzig, 1915, pp. 123 f.

Critical Commentary

Editorial Notes

Social and Musical Context

In the first half of the nineteenth century, compositions for male choir underwent a marked increase in significance. This development is closely associated with the rise of the educated bourgeoisie during the Biedermeier period, as well as with the broader social and cultural transformations that followed the Enlightenment. At the same time, existing musical traditions—particularly within the sphere of sacred music—were not abandoned but, in many cases, continued and cautiously adapted to meet new aesthetic and liturgical requirements.

The Bourgeois Concert Scene and Repertoire Formation

As part of this development, numerous musical associations emerged—including orchestral and choral societies, singing academies, oratorio societies, and so-called *Liedertafeln*—which promoted communal music-making and helped to establish new forms of bourgeois musical culture. With the decline of aristocratic patronage—further accelerated by secularisation—many musicians lost their economic security. At the same time, the rise of the bourgeois concert system opened up new prospects to the profession. The growing demand for choral music and the need for an extensive repertoire for the steadily increasing number of ensembles gave the music

publishing industry renewed economic stability as well as editorial relevance.

The development of liturgical music followed a different path. In most collegiate foundations (*Chorherrenstifte*), the conventuals—that is, the members of the religious order themselves—were traditionally trained in music and regularly performed choral masses either a cappella or with modest instrumental accompaniment (e.g. organ or strings). Where monastic schools were attached to the institution, choirboys or pupils were regularly involved in the musical realisation of the liturgy. Only in larger Monasteries in southern Germany and Austria were dedicated ensembles maintained for the solemn celebration of the liturgy.¹⁰

A mass scored for male choir, organ, and double bass is therefore entirely consistent with actual liturgical practice in the eighteenth and nineteenth centuries. It reflects both institutional circumstances and a pragmatically motivated approach to performance. The restriction to lower voices was functionally determined, as soprano and alto parts were not available in such contexts. The organ assumed the role of basso continuo, while the double bass provided harmonic grounding.

*Gyrowetz and his *Missa vocalis in A**

Against this background, Adalbert Gyrowetz composed two masses for four-part male choir (TTBB) and organ, possibly with additional double bass accompaniment¹¹. A copy

¹⁰ In convents, nuns were not permitted by the canonical regulations of enclosure to sing in public, or even in the sung liturgy. Consequently, the musical realisation of the liturgy—particularly on feast days—was often undertaken by external

performers, such as boys' or men's choirs, who performed from behind the choir screen.

¹¹ Corresponding evidence is provided by the score, which includes string-specific performance indications such as *pizzicato*

of the *Missa vocalis in A* can be dated to around 1850. Closely related is the *Missa vocalis in C*, whose autograph bears the handwritten note: “*Adalbert Gyrowetz | den 9ten Junius 1845 | In seinem 83sten Lebens-Jahre*”¹². The manuscript is now preserved in the Austrian National Library. It may be assumed that the two works were composed in close temporal proximity and, taken together, provide insight into the performance context of Gyrowetz’s late sacred compositions.

Performance venue and liturgical context

Both Prague—where the musical material was rediscovered—and Vienna, where Gyrowetz had resided permanently since at least 1804, may be considered possible locations for the performance of the *Missa vocalis in A*. On 26 May 1844, another mass by Gyrowetz was performed in the Church of the Vow and Parish of St Charles, today’s *Karlskirche* in Vienna’s 4th district¹². Since 1738—interrupted only briefly in the twentieth century—this church has served as the Viennese seat of the Order of the Knights of the Cross with the Red Star, based in Prague. The sacred music cultivated there over the centuries was, especially in the eighteenth and nineteenth centuries, shaped by the Bohemian-Moravian tradition (Smith, 2017). In this light, the current division of the two masses between Prague and Vienna may be more easily understood.

The reduced scoring for four male voices and organ—possibly with added double bass—may, as noted above, reflect the specific liturgical requirements of the order. The setting comprises the complete Ordinarium missae in Latin; the liturgical text is fully integrated into the four-part choral structure. In

monastic or seminary-based contexts, sacred music was typically performed by male choristers, novices, or members of the order. This would account for the exclusive use of male voices.

Source and Provenance

This modern edition of the *Missa vocalis in A* by Adalbert Gyrowetz is based on a manuscript score preserved under the shelfmark *CZ-Pu 59 R 1409* in the *Národní knihovna České republiky* (National Library of the Czech Republic), Prague. The source is registered in the *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) under the ID number 551002729.

The manuscript comprises 26 written folios and four additional blank front endpapers in oblong folio format (25.5 × 33 cm). It contains 50 pages of music and is bound in a firm cover. According to the RISM entry, the copy is to be dated c. 1850. Neither an autograph nor an authorised compositional manuscript is currently known to exist.

The title page bears the following inscription in Gyrowetz’s own hand:

Missa vocalis in A. | a | 4 Vocibus concert: et Organo | par | Adalbert Gyrowetz.

A digital reproduction of the source used for this edition is publicly accessible via the *Manuscriptorium* online archive:

https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NKCR__59_R__1409___35YWLE2-cs (accessed 27 June 2025).

and *unisono* in the *basso continuo* part (*Kyrie*, b. 56; *Credo*, b. 95).

¹² Österreichische Nationalbibliothek [Austrian National Library], Entry for *Missa vocalis in C*, <http://data.onb.ac.at/rec/>

AC14270763 (accessed 26 September 2022).

¹³ Three additional Mass settings by Gyrowetz, all with orchestral accompaniment, are preserved in the archive of Vienna’s *Karlskirche*.

The manuscript originates from the private collection of *Ludvík Hornov* (1875–1938), a physician and music enthusiast from Prague, who over the course of his life assembled a collection of approximately 1,500 manuscript and printed works of Bohemian sacred music from the eighteenth and nineteenth centuries. In 1939, this collection was incorporated into the holdings of the National *Library of the Czech Republic* (NL CR). On a handwritten catalogue card, Hornov noted the provenance of the manuscript as follows: *Koupí z antiquar. Praha* [purchased from an antiquarian bookshop in Prague]. The origin of the original autograph remains unknown.¹⁴

A further copy of the complete score—entitled *Missa Vocalis per due Tenori, due Bassi col Organo* [in A]—is preserved under the shelfmark CZ-Nlob X Ad 3 in the Lobkowicz Music Archive at Nelahozeves Castle north of Prague. The manuscript, notated in score format over 52 pages (without cover, on thick greyish paper), comprises twelve staves per page. The scoring is as follows: *Tenore I.mo, Tenore II.do, Basso I.mo, Basso II.do, Organo*¹⁵. No separate parts are extant, and the manuscript is undated. According to the RISM database, this copy is tentatively dated to the period 1800–1824, though no rationale for this dating is given.¹⁶

Musical Structure and Formal Analysis

The *Missa vocalis in A major*¹⁷ for TTBB and organ is characterised by a predominantly

homophonic texture, declamatory clarity, and a structurally coherent approach to text setting. The organ accompaniment follows the model of basso continuo, pointing to a functional role within a liturgical context. The restriction to male voices entails specific compositional limitations: the limited vocal range necessitates close part-writing, and an orchestral treatment is consequently avoided. These features suggest a modest performance setting, likely within a monastic or seminary environment.¹⁸

Kyrie

Formally, the *Kyrie* could plausibly conclude after 34 bars, with the return of the *Kyrie eleison* following the harmonic resolutions of two diminished seventh chords in bars 27 and 31. Such an ending, however, would leave the movement on the dominant, E major. Instead, Gyrowetz adds a second, extended *Christe eleison* section, beginning with four isolated choral exclamations and continuing from b. 39 with a paraphrase of the *Kyrie* motif in the lower voices. A particular intimacy is achieved in the three *a cappella* bars beginning at b. 41, where the *Christe eleison* invocation attains notable expressive depth. With the return to the tonic key of A major in b. 50, the movement concludes with two expansive *eleison* phrases and a final unison *Kyrie eleison* in a low register, bringing the movement to a calm and grounded close.

¹⁴ see remarks at <https://rism.online/search?q=Missa%20vocalis%20gyrowetz&mode=sources&page=1&rows=20#sources-551002729> (accessed on 8 July 2025).

¹⁵ Cf. Lobkowiczky hudební archiv, *Missa vocalis per due Tenori, due Bassi col Organo* [in A], shelfmark X Ad 3, <https://www.lobkowicz.cz> (accessed 8 July 2025).

¹⁶ <https://rism.online/sources/1001042101> (accessed on 8 July 2025).

¹⁷ The very general title *Missa vocalis* is rarely used in music history. Wenzel Emanuel Horák, a student of Johann Wenzel Tomaschek, later composed a *Missa vocalis* for the same

scoring. It was published in 1865 by the Prague publisher Robert Veit (CZ-Pu 59 A 4394, <https://rism.online/sources/1001081059>). From 1838 to 1871, Horák served as organist and *regens chori* with the *Knights of the Cross with the Red Star* at the Church of St. Francis Seraphicus in Prague. This connection further supports the provenance of Gyrowetz's *Missa vocalis* as outlined above.

¹⁸ In the present edition, the optionally realised basso continuo part has been consciously written in a low tessitura, with the aim of preserving the clarity of the upper choral tenor voice and avoiding any sonic imbalance.

Gloria

The *Gloria* movements in both *Missae vocales* by Gyrowetz open in a comparable manner: the texture is initially homophonic, with the two upper voices moving in close parallel thirds. Simultaneously, both bass parts adopt a quasi-cantorial role. With *Laudamus te* (from b. 14), the full choir enters with vigorous pathos, intensifying across four successive *glorificamus* interjections, unfolding in a stepwise ascent from C \sharp_0 to E $_1$.

The *Gratias agimus* section is set with a smoother harmonic and dynamic contour. The phrase *gloriam tuam*, referring to the glory of God, is clearly accentuated through emphatic triple repetition. From this point onwards, the movement alternates between contrasting sections: declamatory chordal passages and more animated episodes featuring brief imitative entries.

In the central section (*Domine Deus, Agnus Dei*, from b. 61), Gyrowetz adopts a plaintive and restrained tone, enriched by chromatic passing motions. Four-part homophony again alternates with two- and three-part imitation. From b. 73 (*miserere nobis*), the writing becomes consistently homophonic and is clearly articulated through internal cadences. This passage is the most broadly developed section of the movement and leads (from bb. 102ff.) into three *Adagio* bars.

The jubilant final section begins with *Quoniam tu solus* (b. 105). From this point to the end, the texture remains predominantly homophonic. On the words in *gloria Dei Patris* (bb. 128–129), the mass reaches its highest melodic point on the note A $_1$. The concluding *Amen* is set in broad proportions and culminates in a final homophonic chord. Overall, the movement presents a structurally cohesive setting that closely follows the liturgical

text—exemplifying the Classical–Romantic tradition of sacred choral music.

Credo

The *Credo* is predominantly conceived in a homophonic and block-like texture. The opening (*Credo in unum Deum*) is set in the style of choral declamation in close position and is harmonically articulated by simple cadences. A marked harmonic shift occurs with the entry of *Jesum Christum*, accompanied by sequential voice-leading.

Gyrowetz employs particularly expressive means in the *Et incarnatus est* section. Here, the metre shifts from 2/4 to 3/4, and the tempo slows to *Adagio*. These bars are characterised by a reduction of the organ accompaniment and an intimate, plaintive sonority. The organ functions merely as harmonic support, creating a texture reminiscent of a cappella writing.

This simplicity stands in contrast to the subsequent *Crucifixus*, which conveys an affect of sorrow through descending lines and chromatic inflection. With the shift to the major mode in b. 86 and the harmonic progression in bb. 87–88, the passage *sub Pontio Pilato* is rendered with particular vividness. In *Et sepultus est*, the music arrives at a point of repose through unison writing in a low register.

The text *mortuorum* (bb. 165 f.) is particularly highlighted: set *a cappella*, in a low register, and with a marked harmonic shift.

With *Et resurrexit* (from b. 101), Gyrowetz returns to a more animated *Allegro* and introduces a partially imitative texture. Staggered entries create echo effects, while contrary motion in the bass generates dense harmonic friction.

The final section, *Et vitam venturi saeculi*, culminates in an expansive *Amen* cadence, marked by extended dominant preparation, parallel voice-leading, and continuous organ accompaniment.

Sanctus

The compactly conceived *Sanctus* opens in a homophonic texture, with closely spaced parallel motion in thirds and sixths. Characteristic is the alternation between forceful chordal blocks and more transparent, imitative passages. While A major serves as the principal key, the central section introduces modulating progressions that expand the tonal framework. A rhythmically intensified dynamic contour underscores the climactic point on *Pleni sunt coeli*.

Benedictus

In D major, the *Benedictus* stands in marked contrast to the preceding *Sanctus*. Instead of opting for a lyrical solo movement, Gyrowetz once again employs a four-part choral writing, shaped by clearly periodic phrasing. The upper voices are treated with greater melodic mobility, while the basses provide structural stability through ostinato-like figures. In the *Hosanna in excelsis*, a dynamic intensification exhibit increased melodic mobility to a calm cadence. For the first time in the mass, Gyrowetz introduces the 3/4 metre here—a metre that is retained in the following movement, the *Agnus Dei*.

Agnus Dei

The *Agnus Dei* combines pleading miserere phrases with a broad, sonorous setting of *Dona nobis pacem*. The vocal writing remains tightly woven in four-part texture, with overlapping inner voices generating harmonic density. The final *Amen* invocations are set

with simplicity, bringing the movement to a peaceful and contemplative conclusion.

Classification of the Missa vocalis in Gyrowetz's oeuvre.

The *Missa vocalis in A* occupies a distinctive place within the sacred works of Adalbert Gyrowetz. Among the composer's more than forty extant masses, this setting stands out through its reduced scoring for four male voices and organ—an indication of specific liturgical practice in monastic contexts. The absence of soprano and alto parts, together with stylistic parallels to the repertoire of Bohemian religious communities (such as the Prague-based Knights of the Cross with the Red Star), reinforces this association.

With the exception of the *Benedictus* (in D major), all movements are in A major. While the *Gloria* and *Credo* are set in *Allegro moderato*, the remaining movements are marked *Andante* to *Moderato*. The mass combines Classical formal discipline with Romantic expressive means, differentiated dynamics, and clear declamation. The skilfully conceived choral writing attests to the composer's experience in vocal composition.

This composition can be situated within Gyrowetz's late oeuvre and exemplifies his stylistic command in navigating between two musical domains: the representative idiom of courtly ceremonial music, and the simplicity appropriate to liturgical use.

Abkürzungen / Abbreviations

Art. = Artikulation / *articulation*; b. = Bar [Takt]; bb. = Bars [Takete]; B1 = Bass 1; B2 = Bass 2; Bc = Basso continuo; entspr. = entsprechend / *accordingly*; erg. = ergänzt / *supplemented*; f = forte; ff = fortissimo; korr. = korrigiert; Ma. = Manuskript / *manuscript*; mf = mezzoforte; mp = mezzopiano; nachtr. = nachträglich; p = piano; pp = pianissimo; St./-st. = Stimme/-stimme / *part/-parts*; Stn. = Stimmen / *parts*; stacc. = staccato; T. = Takt / *bar*; T1 = Tenor 1; T2 = Tenor 2; verb. = verbessert; vgl. = vergleiche / *compare*; Vorz. = Vorzeichen / *accidental*; Zz. = Zählzeit / *beat*.



Editorische Anmerkungen / Editorial notes:

In dieser Edition werden verkürzte Notationen vereinheitlicht und fehlende Phrasierungsbögen ergänzt. Hinzugefügte Phrasierungen, Artikulationen und Generalbassziffern sind durch Klammern oder gestrichelte Linien kenntlich gemacht. Anmerkungen erscheinen ausschließlich in der Partitur, nicht in den Einzelstimmen.

In the present edition, abbreviated notational forms have been standardised, and missing phrasing slurs have been supplied. Editorial additions such as phrasing, articulation, and figured bass numerals have either been placed in parentheses or rendered with dashed lines. Annotations appear only in the full score, not in the individual parts.