

Wolfgang Amadeus
MOZART

Missa in c
KV 427

ergänzt und herausgegeben von
completed and edited by
Frieder Bernius & Uwe Wolf

Un exemplaire acheté par Stanislav Pavilek | 11.06.2023 07:02:17

Stuttgarter Mozart-Ausgaben



Carus 51.651

Wolfgang Amadeus Mozart: W. A. Mozart: Missa in c KV 427 (C Minor Mass / Missa in c) KV 427

© 2016 by Carus-Verlag, Stuttgart
Carus 51.651/00-010-000
ISMN: M-007-26145-0

Diese Digitalausgabe ist identisch mit der gedruckten Ausgabe Carus 51.651/00
This digital edition is identical to the printed edition Carus 51.651/00
ISMN M-007-17130-8

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

www.carus-verlag.com

Wolfgang Amadeus
MOZART

Missa in c

KV 427

Soli (SSTB), Coro (SATB/SATB)
Flauto, 2 Oboi, 2 Fagotti
2 Corni, 2 Clarini, 3 Tromboni, Timpani
2 Violini, Viola e Basso continuo
(Violoncello/Contrabbasso, Organo)

ergänzt und herausgegeben von/completed and edited by
Frieder Bernius & Uwe Wolf

Stuttgarter Mozart-Ausgaben

Partitur / Full score



Carus 51.651

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Leinenpartitur inkl. Faksimilebeilage (CV 51.651/01), Partitur kartoniert (CV 51.651/00), Studienpartitur (CV 51.651/07), Klavierauszug (CV 51.651/03), Klavierauszug XL Großdruck (CV 51.651/04), Chorpartitur (CV 51.651/05), komplettes Orchestermaterial (CV 51.651/19).

Das Werk ist in der vorliegenden Fassung mit dem Kammerchor Stuttgart und der Hofkapelle Stuttgart unter der Leitung von Frieder Bernius auf CD eingespielt (CV 83.284).

The following performance material is available for this work:

full score, cloth-bound, including a facsimile supplement (CV 51.651/01), full score, paperback (CV 51.651/00), study score (CV 51.651/07), vocal score (CV 51.651/03), vocal score XL in larger print (CV 51.651/04), choral score (CV 51.651/05), complete orchestral material (CV 51.651/19).

This work has been recorded and is available on CD in its present version by the Kammerchor Stuttgart and the Hofkapelle Stuttgart under the direction of Frieder Bernius (CV 83.284).

Zu diesem Werk ist **CORUS** music, die Chor-App, erhältlich, die neben den Noten und einer Einspielung einen Coach zum Erlernen der Chorstimme enthält. Mehr Informationen unter www.carus-music.com.

For this work **CORUS** music, the choir app, is available. In addition to the vocal score and a recording, the app offers a coach which helps to learn the choral parts. Please find more information at www.carus-music.com.

Inhalt / Contents

Vorwort	IV
Foreword	X
Kyrie	
1. Kyrie (Solo S, Coro SATB)	1
Gloria	
2. Gloria (Coro SATB)	19
3. Laudamus te (Solo S)	32
4. Gratias (Coro SSATB)	42
5. Domine (Soli SS)	46
6. Qui tollis (Coro SATB/SATB)	51
7. Quoniam (Soli SST)	65
8a. Jesu Christe (Coro SATB)	76
8b. Cum Sancto Spiritu (Coro SATB)	78
Credo	
9. Credo (Coro SSATB)	104
10. Et incarnatus est (Solo S)	126
Sanctus	
11a. Sanctus (Coro SATB/SATB)	137
11b. Hosanna (Coro SATB/SATB)	143
Benedictus	
12a. Benedictus (Soli SSTB)	154
12b. Hosanna (Coro SATB/SATB)	167
Kritischer Bericht	171

Vorwort

Die große Messe in c-Moll KV 427 ragt aus dem kirchenmusikalischen Werk Mozarts in vielerlei Hinsicht heraus. Durch die opulenten Dimensionen unterscheidet sie sich von allen anderen Messen Mozarts – und auch denen seiner Zeitgenossen. Allein ihre zeitliche Ausdehnung weist ihr eine Sonderstellung in der Geschichte der Messordinarien zu und rückt sie an die Seite der h-Moll-Messe BWV 232 Johann Sebastian Bachs sowie der *Missa solemnis* op. 123 Ludwig van Beethovens. Bachs h-Moll-Messe dürfte Mozart bekannt gewesen sein, als er mit der Komposition der c-Moll-Messe begann.¹ Neben offensichtlich Händel'schen Anleihen verweisen einzelne Sätze der c-Moll-Messe ebenso wie deren formale Anlage auf das Bach'sche Vorbild.² Besondere Faszination geht von Mozarts c-Moll-Messe aber auch wegen ihrer biographischen Bezüge sowie ihres Fragmentcharakters aus. Beides verbindet die Messe mit Mozarts anderem kirchenmusikalischen Großwerk, dem *Requiem* KV 626. Die c-Moll-Messe ist dabei gleich in mehrerer Hinsicht Fragment: Sie ist unvollständig komponiert und das Komponierte durch Quellenverluste nicht vollständig überliefert. Die ersten beiden Teilsätze des *Credo* sind nur in Entwurfsform notiert, die verbleibenden Teile des *Credo*, das *Agnus Dei* und *Dona nobis pacem* sind nicht komponiert.³ Verschollen ist die autographe Hauptpartitur (s.u.) des *Sanctus* und *Hosanna* sowie das Autograph des *Benedictus*; ein Verlust, den Nebenquellen nur zum Teil auszugleichen vermögen.

Entstehungsgeschichte

Aus einem vielzitierten Brief Mozarts an seinen Vater vom 4. Januar 1783⁴ geht hervor, dass die c-Moll-Messe⁵ ihre Entstehung einem Gelübde verdankt, wenn auch nicht ganz klar wird, worin genau dieses besteht:

„[...] – für den Neue-Jahrs Wunsch danken wir beyde, und bekennen uns freywillig als oachsen das wir ganz unsere schuldigkeit vergessen haben – wir kommen also hinten nach, und wünschen keinen Neu-Jahres Wunsch, sondern wünschen unseren allgemeinen alletags-Wunsch – und damit lassen wir es beruhen; – wegen der Moral hat es ganz seine richtigkeit; – es ist mir nicht ohne vorsatz aus meiner Feder geflossen – ich habe es in meinem herzen wirklich versprochen, und hoffe es auch wirklich zu halten. – meine frau war als ich es ver-

sprach, noch ledig – da ich aber fest entschlossen war, sie bald nach ihrer genesung zu heyrathen, so konnte ich es leicht versprechen – zeit und umstände aber vereitelten unsere Reise, wie sie selbst wissen; – zum beweis aber der Wirklichkeit meines versprechens kann die spart von der hälfte einer Messe dienen, welche noch in der besten hoffnung da liegt [...]“

Leider fehlen aus jener Zeit weitere Briefe, die die angesprochenen Sachverhalte erhellen könnten; vor allem der Neujahrsbrief von Leopold, auf den der Sohn hier direkt reagiert, könnte sicher einiges klären. Aus dem zitierten Brief allein können verschiedene mögliche Anlässe für das Versprechen herausgelesen werden: Dank für die glückliche Heirat, Dank für die Genesung Constanzes aus schwerer Krankheit, vielleicht auch Dank für die bevorstehende Geburt des ersten Kindes oder aber auch ein anderes, nicht näher genanntes Versprechen an den Vater.⁶ Constanze Mozart erinnert sich später, wenn auch mit großem zeitlichen Abstand, an verschiedenen Stellen an dieses Gelübde und rückt die Geburt des Sohnes ins Zentrum. In dem frühesten Dokument – Materialien zu einer Biographie Mozarts, die sie wohl um 1800 an den Verlag Breitkopf & Härtel sandte – werden sowohl die Geburt als auch die Reise nach Salzburg, um Constanze dem Vater vorzuführen, genannt.⁷ In den späteren Erwähnungen wird allein die glückliche Geburt erwähnt.⁸

Bei der zuvor mehrfach verschobenen Reise des jungen Paares nach Salzburg im Juli 1783 hatte Mozart offenbar auch das angefangene Manuskript der c-Moll-Messe dabei. Vermutlich hat Mozart in Salzburg noch weiter an der Messe gearbeitet, die Komposition aber nicht vollendet. Kurz vor der Rückreise des Paares nach Wien (am 27. Oktober 1783) fand am 26. Oktober im Stift St. Peter die erste und wahrscheinlich einzige Aufführung zu Lebzeiten des Komponisten statt. Bereits am 23. Oktober notiert Mozarts Schwester Nannerl in ihr Tagebuch: „in capelHaus bey der prob von der mess, meines bruders. bey welcher meine schwägerin die Solo Singt“.⁹ Die Beteiligung Constanzes als Solistin hat diese später selbst bestätigt.¹⁰ Offenbar in Vorbereitung auf diese Aufführung hat Mozart für sie das *Solfeggio* KV 393/2 geschrieben, das das „Christe eleison“ und damit den ersten Solo-Einsatz der

¹ Siehe Ulrich Leisinger, „Haydn's copy of the B-minor Mass and Mozart's Mass in C minor: Viennese traditions of the B-minor Mass“, in: *Exploring Bach's B-minor Mass*, ed. by Yo Tomita, Robin A. Leaver and Jan Smaczny, Cambridge 2013, S. 217–243.

² Ebenda S. 226ff.

³ Überliefert sind lediglich einige Skizzen, die möglicherweise von der Konzeption dieser nicht ausgeführten Teile herrühren, siehe u.a. Robert D. Levin, „My completion of Mozart's mass in c minor“, in: *Wolfgang Amadeus Mozart: c-Moll-Messe. Ergänzungen und Vervollständigungen*, hrsg. von Michael Gassmann, Stuttgart/Kassel 2010 (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 15), S. 182ff., hier S. 209–214.

⁴ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Erweiterte Ausgabe, hrsg. von Ulrich Konrad, Kassel etc. 2005 (im Folgenden: BD), Dokument Nr. 719.

⁵ Angesprochen wird in dem Brief nur eine Messe; es ist aber keine weitere Messkomposition Mozarts aus dieser Zeit bekannt, so dass wir davon ausgehen dürfen, dass tatsächlich die c-Moll-Messe gemeint ist. Bestätigt wird dies durch Äußerungen Constanzes (s.u.), die die Vorlage des *Davide penitente*, also die c-Moll-Messe, mit jenem Gelübde in Verbindung bringen.

⁶ In diese Richtung geht Ulrich Konrad, „Die *Missa in c* KV 427 (417a) von Wolfgang Amadé Mozart. Überlegungen zum Entstehungsanlass“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 92 (2008), S. 105–119. Konrad sucht nach einem äußerem Anlass für die Komposition der Messe.

⁷ „Als seine Frau zum ersten Male schwanger war und er sie zu seinem Vater in Salzburg führen wollte, gelobte er ... wenn Beydes glücklich von Statten gienge, dort eine Messe zu schreiben.“, zitiert nach Konrad (wie Fußnote 6), S. 112.

⁸ So in der von Georg Nikolaus Nissen, Constanzes zweitem Ehemann, 1828 veröffentlichten Mozart-Biographie und in Gesprächen Constanzes mit dem Ehepaar Novello 1829, die diese in ihren Reisetagebüchern protokolliert haben. Constanze berichtete den Novellos von den Entstehungsumständen der Messe auf deren Nachfrage nach der Vorlage des *Davide penitente*; siehe Konrad (wie Fußnote 6), S. 112.

Dagegen könnte allerdings eingewandt werden, dass Mozart bereits 6 Monate vor der Geburt des Sohnes an den Vater schreibt, dass die bereits vorliegende Hälfte der Messe als Beweis (für die Ernsthaftigkeit des Versprechens) dienen könne. Somit muss wohl der ganz genaue Inhalt des Versprechens offen bleiben, wenn es auch, den späteren Äußerungen Constanzes nach, sicher mit der Geburt des Sohnes in Zusammenhang steht.

⁹ BD Nr. 765, Zeile 181f.

¹⁰ In den Gesprächen mit dem Ehepaar Novello, siehe Fußnote 8.

Messe vorwegnimmt.¹¹ Möglicherweise handelte es sich bei dieser Probe nicht um eine Probe im heutigen Sinne, sondern eher um eine inoffizielle Uraufführung zur Erprobung der Komposition.¹² Unter dem Datum des 25. Oktober notiert Nannerl „zu st peter in amt mein bruder sein amt gemacht worden. die ganze hofmusik war dabey.“¹³ Da sich in ihrem Tagebuch zwei Einträge zum 25. Oktober finden, aber keiner zum 26., wird vermutet, dass der sich auf die Aufführung beziehende zweite Eintrag tatsächlich zum 26. Oktober gehört, dem Festtag des Heiligen Amand, Bischof von Worms, des zweiten Schutzpatrons des Stifts. Dieser Festtag wurde besonders feierlich begangen, der Abt las die Messe selbst.¹⁴ Dass tatsächlich die c-Moll-Messe zur Aufführung kam, wird in einem Brief Constanze Mozarts aus dem Jahr 1800 indirekt bestätigt.¹⁵ Zur Aufführung gekommen sind den erhaltenen Stimmen (s.u.) zufolge *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* mit *Hosanna* und *Benedictus*. Das *Credo* wurde zwar an Heiligenfesten gewöhnlich ausgelassen, aber nur, wenn sie nicht wie hier auf einen Sonntag fielen.¹⁶ Dass Mozart das angefangene *Credo* unvollendet beließ, kann also nicht durch die besondere Aufführungssituation erklärt werden. Es wurde vermutet, dass es einen Zusammenhang mit dem frühen Tod des erstgeborenen Sohnes Raimund Leopold gibt,¹⁷ der – bei einer Amme in Wien zurückgelassen – während der Abwesenheit des Paares am 19. August 1783 im Alter von gut zwei Monaten starb. Schließlich geht es gerade im *Et incarnatus est* um die Menschwerdung, also Geburt – und Mozart schreibt dazu eine seiner innigsten Kompositionen überhaupt. Jedoch gibt es für einen solchen Zusammenhang keinerlei Quellen; schlichter Zeitmangel kommt ebenso in Frage.

Bearbeitung zum *Davide penitente* KV 469

Anfang 1785 beschloss die Wiener Tonkünstler-Sozietät, Mozart um die „Verfertigung neuer Chöre, und allenfalls vorgehenden Arien mit Recitativen“¹⁸ für ihr jährliches Benefizkonzert zu bitten. Mozart soll daraufhin einen Psalm versprochen haben. Tatsächlich

beruht die schließlich für die Tonkünstler-Sozietät verfertigte und am 13. und 15. März 1785 im Wiener Burgtheater aufgeführte Kantate *Davide penitente* (Der büßende David) auf Psalmtexten in italienischer Übertragung.¹⁹ Mozart griff für diese Komposition weitgehend auf die c-Moll-Messe zurück:

<i>Davide penitente</i> KV 469	c-Moll-Messe KV 427
1. <i>Alzai le flebili voci</i>	1. <i>Kyrie</i>
2. <i>Cantiam le glorie</i>	2. <i>Gloria</i>
3. <i>Lungi le cure ingrante</i>	3. <i>Laudamus te</i>
4. <i>Sii pur sempre benigno</i>	4. <i>Gratias</i>
5. <i>Sorgi, o Signore</i>	5. <i>Domine</i>
6. <i>A te, fra tanti affanni</i>	[Neukomposition]
7. <i>Se vuoi, puniscimi</i>	6. <i>Qui tollis</i>
8. <i>Tra l'oscure ombre funeste</i>	[Neukomposition]
9. <i>Tutte le mie speranze</i>	7. <i>Quoniam</i>
10. <i>Chi in Dio sol spera</i>	8a. <i>Jesu Christe</i> und 8b. <i>Cum Sancto Spiritu</i> (mit zusätzlicher Kadenz)

Die Tatsache, dass Mozart *Sanctus*, *Hosanna* und *Benedictus* nicht in den *Davide* aufnahm, könnte darauf hindeuten, dass die heute fehlenden Teile des Autographs auch damals schon nicht mehr greifbar waren.²⁰ Die Parodie der Messe zeigt wohl, dass Mozart zu diesem Zeitpunkt den Plan einer Fertigstellung der Messe bereits aufgegeben hatte und nicht mehr an deren Vervollständigung dachte. Vermutlich machte auch der damals herrschende Reformkatholizismus eine Aufführung der großdimensionierten Messe zunehmend unwahrscheinlicher.

Überlieferung

Das Autograph

Mozarts Autograph (siehe Krit. Bericht, Quelle **A**) ist im *Kyrie* und *Gloria* vollständig ausgeführt und zur Gänze erhalten. Die Beschränkung auf 12-zeiliges Notenpapier im Querformat macht teilweise „Auslagerungen“ einzelner Instrumente in eine zweite Partitur nötig. Sätze in großer Besetzung sind also auf zwei Partituren verteilt: Die Hauptpartitur enthält in jedem Fall die Singstimmen, Streicher und den Continuo. Bläser und Pauken hingegen werden, wenn die 12 Systeme nicht ausreichen, in der zweiten Partitur (im Englischen bildhaft als „overflow score“ bezeichnet) notiert. Während zu *Kyrie* und *Gloria* beide Teilpartituren erhalten sind, hat sich zum *Sanctus* mit *Hosanna* nur die zweite Partitur mit den Bläsern erhalten, während die Hauptpartitur – vermutlich schon sehr früh (s.o.) – verloren gegangen ist; vom *Benedictus* ist gar nichts im Autograph erhalten. Nur zwei Teilsätze des *Credo* hat Mozart begonnen (*Credo* und *Et incarnatus est*); beide sind allerdings im Entwurfsstadium verblieben (s.u.).

Originalstimmen

Ebenfalls verloren sind – bis auf Reste – die Originalstimmen der Aufführung von 1783; und die erhaltenen Stimmen (Quelle **B**) geben einige Rätsel auf. Erhalten haben sich nämlich lediglich drei Posaunen- und eine Orgelstimme. Diese überliefern das Werk aber nicht in c-Moll, sondern in b-Moll. Transponierte Stimmen

¹¹ „Per la mia cara Costanza“. Für einen direkten Vergleich des *Solfeggio* mit dem „Christe eleison“ siehe Norbert Bolin, „Zur Entstehung der c-Moll-Messe KV 427/417a“, in: Gassmann (wie Fußnote 3), S. 22f.

¹² So Petrus Eder OSB, „Die Umstände der Uraufführung der Missa in c-Moll KV 427 (417A)“, in: *Klang-Quellen. Festschrift Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag*, vorgelegt von Lars E. Laubold und Gerhard Walterskirchen, München 2010 (= Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte, Band 9), S. 200f.

¹³ BD Nr. 765, Zeile 194ff. Dabei ist von einer aktiven Mitwirkung der Hofmusiker auszugehen; das Ensemble von St. Peter war für die Orchesterbesetzung der Messe zu klein. Dass die Ausgaben für „Trinkgelder“ im Oktober 1783 fast doppelt so hoch waren wie üblich, lässt auf eine Bezahlung der Hofmusiker für diese Aufführung schließen; siehe Gerhard Croll, „Die letzte Begegnung der Geschwister Mozart in Salzburg“, in: *Maria Anna Mozart. Die Künstlerin und ihre Zeit*, hrsg. von Siegfried Düll und Otto Neumaier, Salzburg 2001, S. 113.

¹⁴ Gerhard Croll, „Zwei Mozart-Messen in der Stiftskirche St. Peter“, in: *Das Benediktinerstift St. Peter zu Salzburg zur Zeit Mozarts. Musik und Musiker – Kunst und Kultur*, hrsg. von der Erzabtei St. Peter in Salzburg in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg, Salzburg 1991, S. 135–139, bes. S. 137.

¹⁵ Brief vom 31.5.1800 an J. A. André, BD Nr. 1299, Zeile 14ff.: „wegen der Messe zum *Davide penitente* ist sich in Salzburg, wo sie gemacht oder aufgeführt ist, zu erkundigen.“ Der Brief ist gedeutet worden als Beleg dafür, dass Constanze sich 1800 nicht mehr recht an die Messe erinnern konnte (Eder, wie Fußnote 12, S. 201); dem stehen aber die etwa gleichzeitigen Materialien zur Mozart-Biographie entgegen (siehe oben, Fußnote 7). Vermutlich verweist sie André damit lediglich auf die Stimmen, von denen sie annehmen musste, dass sie sich noch in Salzburg befanden.

¹⁶ Siehe u.a. Ellen Freyberg, „Wolfgang Amadeus Mozart, c-Moll-Messe KV 427, Daten und Fakten“, in: Gassmann (wie Fußnote 3), S. 9.

¹⁷ Paul Corneilson, „Papa Mozart“, in: *Newsletter of the Mozart Society of America* X, 1 (2006), S. 1–6, bes. S. 4f.

¹⁸ Siehe zur Geschichte des *Davide penitente* Wolfgang Gersthofer, Vorwort zur Edition der Kantate, Stuttgart 2006 (Carus 51.469).

¹⁹ Nach Saverio Mattei, *I libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale, ed adattati al gusto della poesia Italiana*, 6 Bde., Neapel 1766–1774. Mattei wurde erst vor wenigen Jahren als Autor der Texte identifiziert, siehe Irene Brandenburg, „Neues zum Text von Mozarts *Davide Penitente* KV 469“, in: Laubold/Walterskirchen (wie Fußnote 12), S. 209–229.

²⁰ Ulrich Leisinger, „Frühe Ausgaben und erste Vervollständigungen der Messe in c-Moll KV 427“, in: Gassmann (wie Fußnote 3), S. 30–58, hier S. 48.

für Posaunen und Orgeln sind im 18. Jahrhundert nichts ungewöhnliches, jedoch aus Salzburg sonst nicht überliefert. Dort wurden transponierte Stimmen, wenn überhaupt, für die Holzbläser angefertigt.²¹ Denkbar wäre, dass die Aufführung in St. Peter einen Ton tiefer erfolgte, möglicherweise mit Rücksicht auf Constanze.²² Die Streicher hätten entsprechend herunter gestimmt werden müssen, und bei den tiefer gestimmten Holzbläsern hätte man auf transponierte Stimmen verzichten können. Sicher hingegen ist, dass diese vier Stimmen tatsächlich Salzburger Provenienz sind. Die Schreiber, Felix Hofstätter (um 1744–1814) und Joseph Richard Estlinger (1720–1791), waren sowohl als Kopisten für den Salzburger Hof als auch privat für die Mozarts tätig.²³ Die Stimmen enthalten lediglich die fertig komponierten Teile *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Hosanna* und *Benedictus*. Zwischen *Gloria* und *Sanctus* ist jeweils eine Seite frei geblieben. Unzweifelhaft sind die vier Stimmen Reste eines einst vollständigen Stimmensatzes. Vermutlich wurden sie wegen der abweichenden Tonart zu einem späteren Zeitpunkt von den anderen Stimmen getrennt und verdanken diesem Umstand ihre Erhaltung. Es ist erwogen worden, dass diese Stimmen nicht aus dem Jahr der Uraufführung stammen, sondern erst ein oder zwei Jahre später entstanden sein könnten, doch sind die Indizien dafür äußerst schwach (siehe Krit. Bericht).

Abschrift von Pater Matthäus Fischer

Der noch komplette Stimmensatz (s.o.) verblieb offenbar in Leopold Mozarts Besitz und wurde nach dessen Tod 1787 von Mozarts Schwester Nannerl mit anderen kirchenmusikalischen Werken in Stimmen aus dem Nachlass des Vaters an das Augustiner-Chorherrenstift Heilig Kreuz in Augsburg, der Geburtsstadt Leopolds, geschickt.²⁴ Dort fertigte der dortige Organist und spätere Chorregent Pater Matthäus Fischer (1763–1840)²⁵ vermutlich um 1800 nach diesen Stimmen eine Partitur der beiden großen Chorfügen *Cum Sancto Spiritu* und *Hosanna* an, die er später in eine Partiturabschrift sämtlicher in den Stimmen enthaltener Teile integrierte (siehe Krit. Bericht, Quelle C). Bei der Abschrift der Fugen stand ganz offenbar eine Aufführungsabsicht im Raum, denn die Besetzung beider Sätze ist auf das bei Kirchenmusik in Süddeutschland und Österreich verbreitete Instrumentarium beschnitten worden: Es fehlen die Viola, die Fagotte und die Pauken, und der Chor ist in beiden Fugen nur vierstimmig geführt.²⁶

²¹ Also wurde der höhere Chorton der Orgel als Hauptstimmung angenommen, was bedeutete, dass die im Kammerton stehenden Holzbläser aus transponierten Stimmen spielen mussten, während in Mittel- und Norddeutschland ab dem frühen 18. Jahrhundert der tiefere Kammerton als Hauptstimmung galt und entsprechend Orgel- und Posaunenstimmen transponiert wurden.

²² Diese Vermutung ist an vielen Stellen geäußert worden.

²³ Siehe Ernst Hintermaier, „Zwei authentische Stimmenabschriften von Mozarts *Regina-Coeli*-Kompositionen KV 127 und 276“, in: *Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ann-Katrin Zimmermann und Klaus Aringer, Tutzing 2010, S. 111 und 118 sowie 129ff.

²⁴ Das Augustiner-Chorherrenstift wurde im Zuge der Säkularisierung Anfang des 19. Jh. aufgelöst und erst 1932 als Dominikanerkloster wiederbelebt. Leopold Mozart war in seiner Jugend Sängerknabe in der Heilig-Kreuz-Kirche und unterhielt auch von Salzburg aus noch Kontakt mit Persönlichkeiten des Stifts; siehe Ernst Fritz Schmid, „Mozart und das geistliche Augsburg insonderheit das Chorherrenstift Heilig Kreuz“, in: *Augsburger Mozartbuch* (= Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben), Band 55 und 56 (1942/43), S. 40–202, bes. S. 67 und S. 74ff.

²⁵ Matthäus Fischer war 1784–1803 Organist und ab 1804 Chorregent daselbst, später Chorregent an St. Georg in Augsburg; siehe Schmid (wie Fußnote 24), S. 190ff.

²⁶ Petrus Eder OSB vertritt die Ansicht, dass von einer Doppelchörigkeit allenfalls am Schluss des *Hosanna* ausgegangen werden könne, siehe Eder (wie Fußnote 12), S. 203ff. Dagegen sprechen aber die Beischriften „Choro I“ und „Choro II“ zu den beiden Sopranstimmen in T. 8f. des *Sanctus*. An der Stimmführung in der Fuge kann man zudem erkennen, wie diese teils aus mehreren Stimmen zusammengestoppelt ist; siehe Krit. Bericht, etwa Einzelanmerkung zu T. 32f. (im Vergleich zur sonstigen Textierung an Parallelstellen).

Dass Mozart aber tatsächlich acht und nicht vier Vokalstimmen vorsah, ergibt sich zweifelsfrei aus der Tatsache, dass er zu *Sanctus* und *Hosanna* genau wie zum Doppelchor *Qui tollis* sämtliche Bläser und die Pauken in eine „overflow score“ notiert hatte. Andernfalls hätten in der Hauptpartitur Systeme zumindest für einen Teil der Bläser zur Verfügung gestanden.

In der später angefertigten Abschrift der übrigen Messteile übernimmt Fischer fast immer die komplette Besetzung. Selbst im *Qui tollis* versucht er, alle acht Vokalstimmen – mehr oder weniger vollständig – auf den vier Vokalsystemen unterzubringen und auch die Viola ist in den verbleibenden Sätzen immer vorhanden; lediglich das *Sanctus* ist auf fünf Singstimmen reduziert (mit Hinweisen auf die Chorzugehörigkeit bei den Sopranstimmen; zu Details siehe den Krit. Bericht). Der Verdacht liegt nahe, dass die Abschrift der übrigen Sätze nicht mehr unbedingt auf eine Aufführungsabsicht zielte, was zu dem zwar überwiegend fehlerfreien, aber doch sehr flüchtigen und im Akzidentuellen (v.a. Artikulation und Haltebögen) auch unvollständigen Charakter dieser Abschrift passt.

Fischers Partitur lässt möglicherweise an einigen Stellen über das Autograph hinausgehende Bezeichnungen der verlorenen Originalstimmen erkennen, vor allem aber ist sie die einzige Quelle für die Vokalstimmen des *Sanctus* mit *Hosanna* und das ganze *Benedictus* (mit Ausnahme des auch in der Orgelstimme enthaltenen Basses).

Erstdruck von 1840

Der Erstdruck (Quelle E) geht auf das im Besitz des Verlegers Johann Anton André (1775–1842) befindliche Autograph und eine Abschrift zurück, die André laut Vorbericht der Ausgabe „in einem Kloster in Baiern ... vorgefunden“ hatte; gemeint ist wohl die Partitur Fischers (siehe Krit. Bericht). Andrés Ausgabe enthält auch die beiden fragmentarischen Sätze des *Credo* (ohne Ergänzung). *Sanctus* und *Hosanna* gibt er in der fünf- bzw. vierstimmigen Fassung Fischers wieder, aber mit einer sonst nicht überlieferten Viola-Stimme. Man könnte vermuten, dass André möglicherweise noch Zugang zu den einst in Augsburg lagernden Originalstimmen hatte und daraus die Viola-Stimme übernahm.²⁷ Dass die Viola-Stimme Andrés indes kaum auf die Originalstimme zurückgehen kann, lässt sich an ihrer Faktur klar erkennen (siehe Krit. Bericht zu Satz 11b). Es muss daher davon ausgegangen werden, dass diese Stimme von André stammt, die originale Viola-Stimme zum *Hosanna* also verloren ist.

Aufführungs- und Editions-geschichte

Es ist davon auszugehen, dass zu Mozarts Lebzeiten nur jene eine Aufführung der c-Moll-Messe in Salzburg stattgefunden hat. Die Musik der Messe hat Mozart – mit Ausnahme der Teile, die offenbar schon kurz nach der Salzburger Aufführung nicht mehr auffindbar waren – in den *Davide penitente* KV 467 überführt (s.o.). Erst mit dem Erstdruck von 1840 wurde die Nachwelt auf die c-Moll-Messe aufmerksam: Eine erste belegte Aufführung erfolgte 1847 im Wiener Stephansdom durch den dortigen Kapellmeister Joseph Drechsler (1782–1852). Leider sind die verwendeten Noten nicht erhalten, doch lässt uns eine Kritik in der *Wiener allgemeinen Musikzeitung* wissen, dass Drechsler die „ebenso schwierige wie verdienstvolle Arbeit“ unternahm, „Mozart's unvollendetes Werk in Mozart's Geist und mit Mozart's eigenen

²⁷ Andrés Formulierung lässt offen, ob es sich bei der Abschrift um Stimmen oder eine Partitur handelt.

Ideen zu ergänzen“.²⁸ Es sei das Verdienst Drechslers, so die Kritik weiter, dass er „ein erhabenes, heiliges, in der ursprünglichen Gestalt aber unbenutzbares Werk des größten Tonmeisters, allen Freunden edler Tonkunst zugänglich machte“.²⁹

Zehn Jahre später schreibt der Seitenstettener Stiftsorganist Joseph Anton Pfeiffer (1776–1859) nach Kremsmünster, dass er die „große, unvollendete Messe von Mozart abgeschickt“ habe, zu der er die „abgängigen Theile hinzuflickte“. Weiter berichtet Pfeiffer, dass er die Messe ab 1856 „ein Paarmale“ aufgeführt habe.³⁰ Das erhaltene Seitenstettener Aufführungsmaterial verzeichnet Teilaufführungen zwischen 1862 und 1870. Eine erste gedruckte Vervollständigung erschien zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Fassung von Georg Aloys Schmitt (1827–1902) geht auf eine Initiative des Dresdner Mozart-Vereins zurück, wurde 1901 in Dresden erstmals aufgeführt und danach bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht. Schmitt griff für die Vervollständigung auf Teilsätze aus anderen Messen Mozarts zurück. Die nächste Ausgabe erfolgte 1956. Howard Chandler Robbins Landon (1926–2009) legte damals erstmals eine Ausgabe nur der erhaltenen Teile vor, einschließlich einer Rekonstruktion der beiden fragmentarischen Sätze des *Credo* und – wie bereits Schmitt – einer achtstimmigen Fassung von *Sanctus* und *Hosanna*. Dieser Vorgehensweise sind, neben der hier vorliegenden, auch die Ausgaben von Helmut Eder (1916–2005), erschienen 1985, Franz Beyer (geb. 1922), erschienen 1989 und Charles Richard Francis Maunder (geb. 1937), erschienen 1990, verpflichtet. Ein vollständiges Messordinarium legten Philip Wilby (geb. 1949) 2003, Robert D. Levin (geb. 1947) 2005 und – ebenfalls 2005 – Ton Koopmann (geb. 1944) vor. Während Wilby und Levin fehlende Teile durch Neukomposition unter Rückgriff auf Material aus Skizzen Mozarts ergänzten, stellte Ton Koopmann das vollständige Ordinarium durch Übernahmen aus der *Missa in honorem Sti. Ruperti* MH 322 von Michael Haydn her.

Zur vorliegenden Edition und Ergänzung

Kyrie und Gloria

Keinerlei editorische Probleme bieten die beiden ersten Teile der c-Moll-Messe. Hauptquelle hierfür ist das in diesen Teilen vollständig erhaltene Autograph Mozarts. Die Stimmen **B** weisen nahezu keine über das Autograph hinausreichende Information auf.³¹

Credo und Et incarnatus est

Wie an zahlreichen Stellen innerhalb des Autographs der c-Moll-Messe (und vieler anderer Mozart-Autographen) zu erkennen, schrieb Mozart seine Kompositionen in mehreren Phasen nieder, die sich heute häufig anhand der Tintenfarben unterscheiden lassen (siehe Faksimilebeilage). In einem ersten Durchgang notiert Mozart in aller Regel den Continuo, die Singstimmen sowie führende Melodiestimmen des Orchesters, darunter meist die 1. Violine. Es fehlen hingegen in diesem Stadium z.B. alle Stimmen, die *colla parte* mit andern geführt werden, es fehlen Aus-Terzungen sowie andere Nebenstimmen und harmonische Auffüllungen, und es fehlt auch die Bezifferung; dies alles wird in (mindestens) einem weiteren Arbeitsgang eingetragen. Die

beiden erhaltenen Sätze des *Credo* sind über das erste Stadium nicht hinausgelangt. Das heißt, der Kern der Musik ist vollständig vorhanden, bedarf aber, um aufführbar zu sein, der Ergänzung.

Credo

Im *Credo*-Chor fehlen in Mozarts Niederschrift fast vollständig die 2. Violine und die Viola sowie alle nicht obligaten Partien von Oboen, Fagotten und Hörnern. Mit den Systemen für Chor, Continuo, Streichern, Oboen, Fagotten und Hörnern sind die 12 Systeme von Mozarts Partitur ausgeschöpft. Viel spricht aber dafür, dass auch die Trompeten und Pauken an diesem Satz beteiligt sein müssen. Zum einen verlangt die Tradition, dass bei einer solennen Messe *Gloria* und *Credo* jeweils mit dem vollen Orchester besetzt sind; sowohl Mozart als auch seine Zeitgenossen halten sich an diese Tradition. Zum anderen deuten Tonart und Fanfarenmotivik eindeutig auf die Beteiligung der Trompeten. Nicht zuletzt erhalten die Streicher – im Dialog mit den Holzbläsern – durch die Trompeten ein Pendant zu den mit den Holzbläsern geführten Hörnern; der Dialog wird ausgeglichener und stimmiger, wenn beide Gruppierungen mit einer Blechbläserunterstützung aufwarten können, und das martialische Eingangsmotiv, das schon für sich genommen die Verwendung von Pauken und Trompeten suggeriert, nicht von Streichern allein vorgetragen wird. Die Führung der Trompeten in Oktaven ergibt sich aus dem Tonvorrat, der aus anderen Trompetenstimmen Mozarts abgeleitet werden kann: Mozart führt die 1. Trompete nie unter das *c*¹. Keinen Zweifel kann es zudem an der Mitwirkung der Posaunen *colla parte* mit Alt, Tenor und Bass geben, sowohl im Hinblick auf die kirchenmusikalische Praxis in Salzburg als auch auf die Besetzung der anderen Chorsätze der Messe.

Dass Violine II in der Regel mit Violine I geht, ist durch *colla parte*-Vermerke im Autograph gut belegt, es entspricht zudem einer kirchenmusikalischen Tradition im süddeutsch/österreichischen Raum, die auch in vielen anderen Kirchenwerken Mozarts und seiner Zeitgenossen häufig anzutreffen ist; auch Wechsel in die hohe Lage sind für Mozart kein Grund, das Unisono der beiden Violinen aufzugeben (siehe im *Credo* z.B. Takt 25ff.; ähnlich z.B. auch in den *Vesperae solennes de Confessore* KV 339³²). Ähnlich wie Violine II mit Violine I, geht die Viola häufig in der Oberoktave mit dem Bass; auch dies ist in einer Devisen ganz zu Anfang des *Credo* klargestellt; zahlreiche Stellen innerhalb der Messe und des sonstigen kirchenmusikalischen Œuvres bestätigen dies. Von den – wenigen – im *Credo* mehrstimmig notierten Streicherpassagen kann leicht auf andere Stellen geschlossen werden.

Recht unterschiedliche Lösungen gibt es bislang im Blick auf die Holzbläser. Notiert hat Mozart die eigenständigen Partien der Holzbläser, die vor allem aus dem Anfangsdialog und all seinen Parallelstellen bestehen. Die einfachste Lösung bestünde darin, die Mitwirkung der Holzbläser (und der Hörner) auf diese Stellen zu beschränken, doch ist dies im Blick auf Mozarts sonstigen Gebrauch der Holzbläser wenig plausibel. Ein Blick auf die anderen Chorsätze der Messe zeigt vielmehr, dass die Holzbläser, sofern sie nicht obligat sind, überwiegend mit dem Chor geführt werden (gelegentlich rhythmisch etwas vereinfacht); dies haben wir auch im *Credo* so verwirklicht. An einer Stelle wurde dabei in den überlieferten Bestand eingegriffen: In Takt 97 notiert Mozart in den Holzbläsern nach der abschließenden Viertelnote noch

²⁸ Leisinger (wie Fußnote 20), S. 49.

²⁹ Ebenda, S. 51.

³⁰ Ebenda, S. 52.

³¹ Lediglich in der Orgelstimme **B 4** sind im Zuge eines Korrekturdurchgangs auch einige nicht in **A** vorhandene Bezifferungen ergänzt worden.

³² Siehe Notenedition Carus 40.059.

zwei Viertelpausen; wir vermuten, dass diese in Mozarts erstem Durchgang mehr schematisch notiert wurden.³³

Außerdem kommen die Holzbläser bei Mozart zum Einsatz, um dynamische Akzente zu setzen, oft mit an die Violinen angelehnter Stimmführung. In dieser Weise werden die Holzbläser in unserer Vervollständigung in T. 13f. (mit Parallelstelle in T. 86f.) sowie T. 33ff. (mit Parallelstelle T. 112ff.) verwendet. Während in T. 33ff./112ff. ganz auf die Stimmführung der Streicher zurückgegriffen werden konnte, musste in T. 13f./86f. ein durch den Continuo vorgegebenes Kadenzmodell als Grundlage dienen. Die hohe Lage der Oboen ist durch andere Kompositionen aus dieser Zeit belegt (etwa das Klavierkonzert C-Dur KV 415).

Et incarnatus est

In der traumhaft schönen Arie *Et incarnatus est* hat Mozart über weite Strecken neben dem Bass und der Singstimme nur die drei obligaten Bläser zu Papier gebracht. Die Systeme der Streicher füllt er nur am Anfang (T. 1–19) und am Ende (T. 113 bis Schluss). Betrachtet man die vollendeten Seiten der Messe (siehe Faksimilebeilage) oder auch andere Mozart-Autographen, wird klar, dass hier lediglich eine harmonische Auffüllung zu erwarten ist. Diese allerdings ist nötig, um dem Sopran ein ausreichendes Fundament zu geben. Vorbilder dafür finden sich sowohl in der Messe wie außerhalb reichlich. Violine I geht diesen Beobachtungen folgend häufig mit dem Sopran, freilich ohne diesem auch in den Koloraturen zu folgen. Die Viola wird rhythmisch mit dem Bass geführt, geht oft sogar mit diesem in Oktaven, und Violine II fällt die akkordische Auffüllung zu. Durch die – zumal durch Mozart'sche Vorbilder bestätigte – enge Anlehnung der übrigen Stimmen an Sopran und Bass ist die Gefahr, zusätzliches, möglicherweise störendes musikalische Material einzuführen gebannt und der Satz dennoch hinreichend vollständig.

Zwischen den Holzbläserstimmen und dem Sopran stehen in Mozarts Partitur zwei zusätzliche leere Systeme. Lange verworfen ist Alfred Einsteins Idee von einer zusätzlichen obligaten Orgel,³⁴ eingefügt sind hingegen in manchen Rekonstruktionen zwei Hornstimmen. Dagegen ist vorzubringen, dass Mozart paarige Hörner stets auf einem gemeinsamen System notiert und deren System zudem über dem des Fagotts zu platzieren wäre. Harmonisch ist der Satz nicht auf die Beteiligung von Hörnern ausgelegt; werden sie in Ergänzungen herangezogen, so ist ihre Rolle entweder marginal oder aber der Tonvorrat durch historisch fragwürdige Umstimmungsanweisungen angepasst. Tatsächlich sind solche gliedernden Leersysteme in Mozarts Autographen keine Seltenheit; sie sind z.B. auch vorhanden in der identisch besetzten Arie „Ach ich fühl's“ aus dem 2. Aufzug der *Zauberflöte* KV 620.³⁵

Sanctus und Hosanna

Wie dargelegt, kann an der Doppelchörigkeit dieser beiden Sätze aus dem Befund der autographen Bläserpartitur kein Zweifel bestehen. Zur Wiederherstellung der Doppelchörigkeit wurde den

³³ Korrekturen an den „Schnittstellen“ zwischen den im ersten Durchgang eingetragenen Noten und deren im zweiten Durchgang notierter Fortführung finden sich auch im Autograph der c-Moll-Messe häufig.

³⁴ Siehe Levin (wie Fußnote 3), S. 216.

³⁵ Autograph D-B Mus. ms. autogr. Mozart, W. A. 620, die Partitur ist in der Digitalen Sammlung der Bibliothek online einsehbar. Auch dort sind die Leersysteme mit Taktstrichen versehen. Zu nennen ist ferner die Arie „Deh vieni, non tardar“ aus *Le nozze di Figaro* KV 492, die immer wieder auch im Blick auf das *Et incarnatus est* herangezogen wird; dort stimmt nicht nur die Besetzung sondern auch die Tonart mit dem *Et incarnatus est* überein; Hörner sind auch in dieser F-Dur-Arie nicht besetzt. Ob der Pizzicato-Streicherbegleitung hilft allerdings diese Arie bei der Ergänzung der fehlenden Stimmen weniger als oft behauptet wird.

erhaltenen Posaunenstimmen in der hier vorliegenden Rekonstruktion eine zentrale Bedeutung beigemessen. Auch wenn klar ist, dass die Posaunen sich nicht ausschließlich auf das Duplizieren der Vokalstimmen beschränken – sonst hätte Mozart sie nicht in seiner Bläserpartitur notiert –, muss angenommen werden, dass sie weitgehend mit Vokalstimmen colla parte gehen; dies ist auch an deren vokaler Faktur, vor allem im *Hosanna*, gut zu erkennen. Die Posaunen haben wir in Anlehnung an Mozarts doppelchöriges Offertorium *Venite populi* KV 260³⁶ stets Chor I zugewiesen.³⁷ Von dieser Hypothese ausgehend konnte eine schlüssige Verteilung der – in den Instrumenten ja weitgehend colla parte abgebildeten – acht Chorstimmen auf die beiden Chöre erfolgen. Um den Posaunen zu folgen, musste z.T. in Stimmführungen der Vokalstimmen Fischers eingegriffen werden (vgl. Krit. Bericht), doch erweisen sich bei genauer Betrachtung eben jene Stellen bei Fischer auch als besonders problematisch.³⁸

Zur Rekonstruktion der verlorenen Viola-Stimme wurde die immerhin historische Stimme Johann Anton Andrés als Vorlage genommen, diese aber an etlichen Stellen verändert – teils aufgrund unglaublicher Stimmführung, v.a. aber damit alle Vokalstimmen stets von mindestens einem Instrument verstärkt werden. Bei Verwendung der André-Stimme blieben einzelne Passagen in den Alt- und Tenorstimmen unbegleitet. Es kann davon ausgegangen werden, dass Mozart diese der Viola zugewiesen hatte, so wie auch wir dies getan haben.

Benedictus

Für das *Benedictus* ist die Partitur von Matthäus Fischer Hauptquelle, für die meisten Stimmen sogar die einzige Quelle. Lediglich die Orgelstimme ist auch in B überliefert. Wie auch in den anderen Sätzen dürfte Fischer die meisten Artikulations- und Haltebögen bei seiner Abschrift weggelassen haben; sie wurden in unserer Edition vorsichtig nach Parallelstellen ergänzt und im Kritischen Bericht jeweils der Fundort für die Ergänzung nachgewiesen.

Besondere Hinweise zur Aufführung

Im *Qui tollis* (Nr. 6) sind in T. 48ff. die Vokalstimmen und die Bläser punktiert, während die Streicher mit dem sich durch den ganzen Satz ziehenden quasi doppelpunktierten Rhythmus fortfahren. Hier empfiehlt es sich, Chor und Bläser an den Rhythmus der Streicher anzugleichen, die einfachen Punktierungen Mozarts also als vereinfachte Notation zu deuten.

An einer Stelle im *Quoniam* (Nr. 7, T. 64) weichen die Fagottstimmen vom zu erwartenden Melodieverlauf (in Dezimen mit den Oboen) ab: Umgangen wird der Ton *a*¹ und statt dessen auf *fis*¹ ausgewichen. Dies geschah vermutlich mit Rücksicht auf den Tonvorrat des Instruments.³⁹ Da heutige Fagotte (auch Nachbauten

³⁶ Siehe Notenedition Carus 40.041.

³⁷ Das ebenfalls doppelchörige *Qui tollis* der c-Moll-Messe kann wegen seiner ganz anderen Satzstruktur nicht als Muster dienen.

³⁸ Der einzige größere Eingriff erfolgte in Takt 30: Dort musste eine bei Fischer dem Bass zugewiesene Passage in den Tenor versetzt werden und dabei sind drei Oktavsprünge entfallen; tatsächlich ist auch hier Fischers Bass nicht sehr glaubwürdig, zum einen wegen der hohen Lage, vor allem aber, da er im Grunde mit der Tenorposaune geht, diese aber die Oktavsprünge nicht hat.

³⁹ Das *a*¹ ist zwar von Mozart verwendet worden (z.B. im Konzert in B für Fagott und Orchester KV 191, Satz 2, T. 19 und 23f.). Als Indiz dafür, dass das *a*¹ auf dem Fagott allerdings nicht geläufig war, mag die Umfangstabelle bei Johann Georg Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition ... mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*, Leipzig 1790, S. 438, dienen: Dort endet der Umfang des Fagotts bei *as*¹.

klassischer Instrumente) in der Regel über das *a*⁷ verfügen, geben wir dieses als Alternative in Kleinstich.

Es wird angenommen, dass Tutti-Solo-Anweisungen in der Orgel (die wir aus der Quelle übernommen, jedoch nicht zusätzlich ergänzt haben), bei der Salzburger Kirchenmusik Mozarts den Wechsel der beiden Orgeln im Salzburger Dom andeuten sollten. Dies kann bei der c-Moll-Messe jedoch nicht der Fall sein, da in St. Peter nur eine Orgel vorhanden war. Ulrich Leisinger geht davon aus, dass die Angaben vielmehr dazu dienten, dem Organisten mitzuteilen, dass die Orgel – bei geringer Besetzung des Orchesters – deutlicher hervortritt.⁴⁰

Dank

Der Dank des Unterzeichnenden gilt in erster Linie Frieder Bernius und seinen Ensembles: In geradezu idealer Weise konnten die Erfahrungen aus Wissenschaft und Musikpraxis in dieser Ausgabe zusammenlaufen, konnte gemeinsam um Lösungen gerungen und deren Ergebnisse in Aufführungen erprobt werden. Ein wahrer Glücksfall! Der Dank gilt darüber hinaus Dr. Ulrich Leisinger an der Stiftung Mozarteum Salzburg. Unsere langjährige Zusammenarbeit in Bezug auf Johann Sebastian und vor allem Carl Philipp Emanuel Bach konnte nun auch in einen intensiven Gedankenaustausch über Mozart münden, ohne den diese Ausgabe so nicht hätte zustande kommen können. Und der Dank gilt den quellenbesitzenden Bibliotheken, allen voran der Staatsbibliothek zu Berlin und der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, für die zur Verfügung gestellten Scans der Hauptquellen und die Genehmigung, diese für die Arbeit zu benutzen und in Teilen auch im Faksimilebeihft zu reproduzieren. Und nicht zuletzt sei meiner Kollegin Julia Rosemeyer im Carus-Verlag gedankt für ihre engagierte Betreuung dieses – auch durch die geforderten Zwischenstadien zur praktischen Erprobung – aufwändigen Projekts.

Stuttgart, September 2016

Uwe Wolf

Annäherung an ein Fragment

Wie sollen wir mit Meisterwerken umgehen, die fragmentarisch zurückgelassen worden sind? Diese Frage muss man sich als Interpret der „Großen Messe“ von Wolfgang Amadeus Mozart immer wieder aufs Neue stellen. Belässt man es bei der Ergänzung der fehlenden Instrumentierung bei den vorhandenen Messteilen aus der Feder des Komponisten? Oder versucht man, Mozarts mutmaßlicher Intention eines vollständigen liturgischen Werkes gerecht zu werden?

Mag letzterer Weg bei Mozarts *Requiem* aufgrund der frühen Fertigstellung der Komposition durch seinen Schüler Süßmayr zu rechtfertigen sein, liegen bei der c-Moll-Messe die Dinge anders: Versuche, die nicht komponierten Teile im Parodieverfahren oder gar durch Neukompositionen zu ergänzen, habe ich zunächst mit Staunen zur Kenntnis genommen, dann aber doch für anmaßend gehalten. Die meisten Ausgaben mit notwendigen instrumentatorischen Ergänzungen hingegen, die von unterschiedlichen Verlagen veröffentlicht wurden, habe ich im Laufe der Jahre ausprobiert, sie aber entweder als zu überladen oder als zu asketisch empfunden.

So ist mir die wunderbare Idee des Carus-Verlags, für eine neue Edition der Messe mit begleitender Einspielung eine eigene Instrumentation zu erarbeiten, ohne dabei aber Mozarts Handschrift durch weitere kompositorische Ergänzungen zu überlagern, sehr entgegengekommen. In enger Kooperation mit Lektoratsleiter Dr. Uwe Wolf hat sich so ein ständiger Austausch von Musikwissenschaft und -praxis ergeben. Bevor das Ergebnis dieser Zusammenarbeit in einer CD-Aufnahme festgehalten wurde, ist es in mehreren Konzerten im Hinblick auf die Ausgewogenheit von Stimmen und Instrumenten sowie auf instrumentale Farben erprobt worden. Die erstmalige, zusätzliche Einspielung des nicht ausinstrumentierten *Credo*,⁴¹ für die Ausführenden nicht einfach zu realisieren, ergibt einen schönen, instruktiven Vergleich zwischen Fragment und Ergänzung.

In den 90er Jahren hatte ich einmal die Gelegenheit, in St. Peter in Salzburg, dem Uraufführungsort der Messe in c-Moll, eine Aufführung des Werkes zu leiten, das in jedem Jahr im Rahmen der Festspiele dort aufgeführt wird. Und immer, wenn ich mit Umgebung und Ort in Berührung komme, an dem ein Meisterwerk entstanden ist, wird die Bindung an ein solches Werk enger und kann sich nachhaltig auf das Verhältnis zu ihm auswirken – ein Verhältnis, das sich u.a. im Falle der großen Messe im Laufe der Jahre immer weiter entwickelt hat. Das Ergebnis dieser jahrelangen Beschäftigung kann ich nun nicht nur in einer Einspielung, sondern auch in der zugehörigen Notenedition festhalten.

Stuttgart, September 2016

Frieder Bernius

⁴⁰ Vorwort zur Ausgabe des *Requiem* KV 626, Stuttgart 2006 (Carus 51.626), S. V.

⁴¹ Vgl. Bonustrack auf der CD (CV 83.284).

Foreword

The great Mass in C minor KV 427 stands out amongst Mozart's church music works in several respects. With its generous dimensions it differs from all of Mozart's other masses – as well as from those of his contemporaries. Through its length alone it has acquired a special position in the history of settings of the ordinary of the mass, placing it alongside the Mass in B minor by Johann Sebastian Bach and the *Missa solemnis* op. 123 by Ludwig van Beethoven. Bach's Mass in B minor may have been familiar to Mozart when he began work on the composition of the C Minor Mass.¹ As well as obvious Handelian borrowings, individual movements of the C Minor Mass show the influence of the Bachian model in their formal structure and in other ways.² But Mozart's C Minor Mass also holds a particular fascination because of its links to the composer's life and its fragmentary nature. Both connect the mass with Mozart's other great church music work, the *Requiem* KV 626. The C Minor Mass is fragmentary in several respects: the work was not completed, and those sections which were composed are incomplete because sources have been lost. The first two sections of the *Credo* were only written out in draft, and the remaining sections of the *Credo*, the *Agnus Dei* and *Dona nobis pacem* were never composed.³ The autograph main score (see below) of the *Sanctus* and *Hosanna* and the autograph of the *Benedictus* are missing, a loss which is only partly compensated for by the secondary sources.

History of composition

From a much-quoted letter from Mozart to his father dated 4 January 1783⁴ it emerges that the C Minor Mass⁵ owes its composition to a vow, although it is not entirely clear what exactly this comprised:

"[...] We both thank you for your New Year wishes and confess of our own accord that we were absolute owls to have forgotten our duty so completely. So, laggards as we are, we are sending you, not our New Year wishes, but our general everyday wishes; and we must leave it at that. It is quite true about my moral obligation and indeed

I let the word flow from my pen on purpose. I made the promise in my heart of hearts and hope to be able to keep it. When I made it, my wife was not yet married; yet, as I was absolutely determined to marry her after her recovery, it was easy for me to make it – but, as you yourself are aware, time and other circumstances made our journey impossible. The score of half of a mass, which is still lying here waiting to be finished, is the best proof that I really made the promise. [...]"

Unfortunately no other letters survive from this period which might have shed light on the facts referred to; in particular, Leopold's New Year letter to which his son is directly reacting here would certainly clarify certain matters. From the letter quoted, various possible reasons can be deduced for the promise: thanks for a happy marriage, thanks for Constanze's recovery from serious illness, perhaps also thanks for the impending birth of his first child, or even some other promise to his father, the details of which are unknown.⁶ Constanze Mozart later recalled this vow, even though it was a considerable time afterwards, in various places and located the birth of their son at the center of the story. The earliest document – materials for a biography of Mozart which she probably sent to the publisher Breitkopf & Härtel around 1800 – makes reference to both the birth and the journey to Salzburg so that Mozart could introduce his wife to his father.⁷ Later references are only to the successful birth.⁸

On the young couple's journey to Salzburg in July 1783, previously postponed several times, Mozart evidently had the manuscript of the C Minor Mass with him, which he had started composing. He probably worked further on the mass in Salzburg, but did not complete the composition. Shortly before the couple's return journey to Vienna (on 27 October 1783), the first, and probably only, performance of the work during the composer's lifetime took place on 26 October in the Abbey of St. Peter. On 23 October Mozart's sister Nannerl wrote in her diary: "in the capelHaus at the rehearsal of the mass of my brother in which my sister-in-law is singing the solo".⁹ Constanze later confirmed that she had taken part as soloist.¹⁰ Evidently in preparation for this performance Mozart wrote the *Solfeggio* KV 393/2 for her,

¹ See Ulrich Leisinger, "Haydn's copy of the B-minor Mass and Mozart's Mass in C minor: Viennese traditions of the B-minor Mass", in: *Exploring Bach's B-minor Mass*, ed. by Yo Tomita, Robin A. Leaver and Jan Smaczny, Cambridge 2013, pp. 217–243.

² Ibid p. 226ff.

³ What has survived are simply a few drafts, which possibly come from the conception of these sections and were not performed, see *inter alia* Robert D. Levin, "My completion of Mozart's mass in c minor", in: *Wolfgang Amadeus Mozart: c-Moll-Messe. Ergänzungen und Vervollständigungen*, ed. Michael Gassmann, Stuttgart/Kassel 2010 (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 15), p. 182ff., here pp. 209–214.

⁴ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Edited by the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg. Compiled and commented on by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch. Expanded edition, ed. Ulrich Konrad, Kassel etc. 2005 (hereafter: BD), document no. 719. English citation from: *The letters of Mozart & his family*, vol. 3, ed. by Emily Anderson, London 1938, letter 477, pp. 1243–46; here p. 1243f. For the original text of the letters, see the German Foreword.

⁵ In the letter only a mass is mentioned; but no other mass composition by Mozart from this time is known, so we can assume that it does in fact refer to the C Minor Mass. This is confirmed by statements by Constanze (see below), which associate the model for *Davide penitente*, that is the C Minor Mass, with this vow.

⁶ Ulrich Konrad pursues this line of thought, "Die *Missa in c* KV 427 (417a) von Wolfgang Amadé Mozart. Überlegungen zum Entstehungsanlass", in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 92 (2008), pp. 105–119. Konrad searches for an external reason for the composition of the mass.

⁷ "When his wife was pregnant for the first time he wanted to introduce her to his father in Salzburg, he promised ... that if both passed off successfully, he would compose a mass there.", quoted in Konrad (see footnote 6), p. 112.

⁸ As mentioned in the biography of Mozart by Georg Nikolaus Nissen, Constanze's second husband, published in 1828, and in conversations with the Novellos in 1829, who recorded this visit in their diaries. Constanze told the Novellos about the circumstances surrounding the composition of the mass when they asked about the model for *Davide penitente*; see Konrad (see footnote 6), p. 112.

However, a contradictory argument could be the fact that Mozart wrote to his father six months before the birth of his son, saying that the half of the mass which already existed could be regarded as evidence (of the seriousness of his promise). And so the precise nature of the promise has to remain open, even if, according to Constanze's later statements, it was definitely related to the birth of their son.

⁹ BD no. 765, line 181f.

¹⁰ In conversations with the Novellos, see footnote 8.

which anticipates the “Christe eleison” and thus the first solo entry in the mass.¹¹ This rehearsal was possibly not a rehearsal in the present-day sense of the word, but more likely an unofficial first performance to try out the composition.¹² Under the date of 25 October Nannerl wrote “to st peter where the mass by my brother was performed in the main service. the entire court musicians were present.”¹³ As there are two entries for 25 October in her diary, but none for the 26th, it has been assumed that the second entry relating to the performance in fact dates from 26 October, the feast day of Saint Amand, the Bishop of Worms, and the second patron saint of the Abbey. This feast day was celebrated with particular pomp and ceremony, and the Abbot presided over the mass himself.¹⁴ There is indirect evidence in a letter from Constanze Mozart dating from 1800 that the C Minor Mass was in fact performed.¹⁵ According to the surviving parts (see below) the *Kyrie*, *Gloria*, and *Sanctus* with the *Hosanna* and *Benedictus* were performed. The *Credo* was admittedly usually omitted on saints’ days, but only when they did not fall on a Sunday, as was the case here.¹⁶ The fact that Mozart left the *Credo* which he has started work on incomplete cannot, therefore, be explained by the special performance conditions. It has been assumed that there is a connection with the early death of the Mozarts’ first-born son, Raimund Leopold. Left with a wet-nurse in Vienna, he died during his parents’ absence on 19 August 1783 aged just two months.¹⁷ And finally, the *Et incarnatus est* deals with the subject of the incarnation, that is, birth – and for it Mozart wrote one of his most heartfelt movements of all. But there is no evidence at all for such a connection; simple lack of time is also a possibility.

Arrangement as *Davide penitente* KV 469

At the beginning of 1785 the Vienna Tonkünstler-Sozietät (Society of Musicians) decided to ask Mozart to “prepare some new choruses, and if need be, to add to these arias preceded by recitatives” for their annual charity concert.¹⁸ Mozart is said to have promised a psalm in response. In fact, the cantata *Davide peni-*

tente (*Penitent David*), finally composed for the Tonkünstler-Sozietät and performed on 13 and 15 March in the Vienna Burgtheater, uses psalm texts in Italian translation.¹⁹ Mozart largely drew on the C Minor Mass for this composition:

<i>Davide penitente</i> KV 469	C Minor Mass KV 427
1. <i>Alzai le flebili voci</i>	1. <i>Kyrie</i>
2. <i>Cantiam le glorie</i>	2. <i>Gloria</i>
3. <i>Lungi le cure ingrato</i>	3. <i>Laudamus te</i>
4. <i>Sii pur sempre benigno</i>	4. <i>Gratias</i>
5. <i>Sorgi, o Signore</i>	5. <i>Domine</i>
6. <i>A te, fra tanti affanni</i>	[new composition]
7. <i>Se vuoi, puniscimi</i>	6. <i>Qui tollis</i>
8. <i>Tra l'oscure ombre funeste</i>	[new composition]
9. <i>Tutte le mie speranze</i>	7. <i>Quoniam</i>
10. <i>Chi in Dio sol spera</i>	8a. <i>Jesu Christe</i> and
	8b. <i>Cum Sancto Spiritu</i>
	(with additional cadenza)

The fact that Mozart did not include the *Sanctus*, *Hosanna* and *Benedictus* in *Davide* could indicate that the sections of the autograph now missing were no longer available even back then.²⁰ The parody of the mass probably shows that at this point Mozart had already given up the idea of completing the mass. The prevalent Reform Catholicism of the time probably meant that a performance of this large-scale mass was increasingly unlikely.

Transmission

The autograph manuscript

Mozart's autograph manuscript (see Crit. Report, Source **A**) was written out fully in the *Kyrie* and *Gloria* and survives in full. The restriction to 12-stave manuscript paper in landscape format made it necessary to notate some of the instruments in a second score for certain passages. Movements for large forces were therefore divided between two scores: in each case, the main score contains the vocal parts, strings, and continuo. Where 12 staves were not sufficient, the wind and brass parts as well as timpani could be notated in the second score (known in English as the “overflow score”). Whilst both partial scores survive for the *Kyrie* and *Gloria*, only the second score with the wind and brass parts survives for the *Sanctus* with *Hosanna*, whilst the main score was lost, probably very early on (see above); nothing survives of the *Benedictus* in the autograph. Mozart only started two sections of the *Credo* (*Credo* and *Et incarnatus est*); both, however, remained in draft (see below).

The original parts

Also lost are the original parts from the 1783 performance, apart from four parts; the surviving parts (source **B**) give some clue as to these. What has survived is just three trombone parts and an organ part. However, these do not contain the work in C minor, but in B flat minor. Transposed parts for trombones and organ were nothing unusual in the 18th century, but there are no such surviving examples from Salzburg. There transposed parts were

¹¹ “Per la mia cara Costanza”. For a direct comparison of the *Solfeggio* with the “Christe eleison” see Norbert Bolin, “Zur Entstehung der c-Moll-Messe KV 427/417a”, in: Gassmann (see footnote 3), p. 22f.

¹² According to Petrus Eder OSB, “Die Umstände der Uraufführung der Missa in c-Moll KV 427 (417A)”, in: *Klang-Quellen. Festschrift Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag*, edited by Lars E. Laubold and Gerhard Walterskirchen, Munich 2010 (= Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte, Vol. 9), p. 200f.

¹³ BD no. 765, lines 194ff. Here we can assume the active participation of the court musicians; the ensemble at St. Peter's was too small for the orchestral forces of the mass. The fact that expenditure on “beer money” in October 1783 was almost double the usual leads us to conclude that the court musicians were paid for this performance; see Gerhard Croll, “Die letzte Begegnung der Geschwister Mozart in Salzburg”, in: *Maria Anna Mozart. Die Künstlerin und ihre Zeit*, ed. Siegfried Düll and Otto Neumaier, Salzburg 2001, p. 113.

¹⁴ Gerhard Croll, “Zwei Mozart-Messen in der Stiftskirche St. Peter”, in: *Das Benediktinerstift St. Peter zu Salzburg zur Zeit Mozarts. Musik und Musiker – Kunst und Kultur*, ed. by the Archabbey of St. Peter in Salzburg in collaboration with the Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg, Salzburg 1991, pp. 135–139, in particular p. 137.

¹⁵ Letter dated 31.5.1800 to J. A. André, BD no. 1299, lines 14ff.: “with reference to the mass on *Davide penitente*, enquiries should be made in Salzburg, where it was done or performed.” The letter has been interpreted as evidence that Constanze could no longer really remember the mass in 1800 (Eder, see footnote 12, p. 201); but the materials for the Mozart biography of around the same date contradict this (see above, footnote 7). Presumably she was just referring André to the parts, which she assumed were still to be found in Salzburg.

¹⁶ See, for example, Ellen Freyberg, “Wolfgang Amadeus Mozart, c-Moll-Messe KV 427, Daten und Fakten”, in: Gassmann (see footnote 3), p. 9.

¹⁷ Paul Corneilson, “Papa Mozart”, in: *Newsletter of the Mozart Society of America* X, 1 (2006), pp. 1–6, in particular p. 4f.

¹⁸ For the history of *Davide penitente* see Wolfgang Gersthofer, Foreword to the edition of the cantata, Stuttgart 2006 (Carus 51.469).

¹⁹ Based on Saverio Mattei, *I libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale, ed adattati al gusto della poesia Italiana*, 6 vols., Naples 1766–1774. Mattei was only identified as the author a few years ago, see Irene Brandenburg, “Neues zum Text von Mozarts *Davide Penitente* KV 469”, in: Laubold/Walterskirchen (see footnote 12), pp. 209–229.

²⁰ Ulrich Leisinger, “Frühe Ausgaben und erste Vervollständigungen der Messe in c-Moll KV 427”, in: Gassmann (see footnote 3), pp. 30–58, here p. 48.

prepared for the woodwinds, if at all.²¹ It is conceivable that the performance in St. Peter was a tone lower, possibly with Constanze in mind.²² The strings must accordingly have had to be tuned down and with the lower woodwinds, the players would have had to make do without transposed parts. But what is certain is that these four parts are in fact of Salzburg provenance. The copyists Felix Hofstätter (c. 1744–1814) and Joseph Richard Estlinger (1720–1791) worked as copyists both for the Salzburg court as well as privately for the Mozarts.²³ The parts contain just the fully-composed sections of *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Hosanna*, and *Benedictus*. Between the *Gloria* and the *Sanctus* one page is blank in each part. Undoubtedly these four parts are the remnants of a once-complete set of parts. Presumably, because of the different key, these were separated from the other parts at a later date, and have survived thanks to this. It is thought that these parts do not date from the year of the first performance, but could have been made one or two years later, however, the evidence for this is very slim (see Crit. Report).

The copy by Pater Matthäus Fischer

The set of parts, still-complete (see above), evidently remained in Leopold Mozart's possession. After his death in 1787 it was sent by Mozart's sister Nannerl, together with other church music works in sets of parts from her father's papers, to the "Holy Cross" collegiate church of the Augustinian Canons in Augsburg, Leopold's native city.²⁴ There, the organist and later choirmaster Pater Matthäus Fischer (1763–1840)²⁵ prepared a score of the two great choral fugues *Cum Sancto Spiritu* and *Hosanna* based on these parts, probably around 1800, which he later integrated into a copy of the score containing all the sections surviving in the parts (see Crit. Report, Source C). In copying out the fugues, a performance was quite clearly in prospect, for the scoring of both movements has been adjusted to correspond with the instruments commonly used in church music in southern Germany and Austria: viola, bassoons and timpani are missing, and the choir is scored in just four parts in both the fugues.²⁶ The evidence that Mozart actually envisaged eight, and not four vocal parts, is beyond doubt, as he notated all the wind, brass and timpani parts in an "overflow score" for the *Sanctus* and *Hosanna*, exactly as

he did with the double choir setting of the *Qui tollis*. Otherwise staves would have been available in the main score at least for some of the wind parts.

In the copy of the other sections of the mass prepared later, Fischer almost always used the full instrumentation. Even in the *Qui tollis*, he attempted to accommodate all eight vocal parts – more or less complete – on the four vocal staves, and even the viola is always included in the remaining movements; only the *Sanctus* is reduced to five vocal parts (with indications of which choir the two soprano parts belong to; for details see the Crit. Report). It is possible that the copy of the other movements was no longer necessarily made with the prospect of a performance in mind; this would fit with the largely error-free copy, nevertheless very hurried in character and very incomplete regarding accidentals (particularly articulation and ties).

Fischer's score possibly allows us to recognize markings in certain places from the missing original parts which went beyond the autograph, but more importantly, it is the only source for the vocal parts of the *Sanctus* with *Hosanna* and the entire *Benedictus* (with the exception of the bass which also survives in the organ part).

The first printed edition of 1840

The first printed edition (source E) is based on the autograph and a copy in the possession of the publisher Johann Anton André (1775–1842). According to a preliminary announcement of the edition, André had found this "in a monastery in Bavaria"; this was probably Fischer's score (see Crit. Report). André's edition also contains the two fragmentary sections of the *Credo* (without completion). He reproduced the *Sanctus* and *Hosanna* in Fischer's five or four-part version, but with a viola part which does not survive elsewhere. It could be assumed that André possibly still had access to the original parts once preserved in Augsburg, and that he took the viola part from there.²⁷ The fact that André's viola part can hardly have been based on the original part can be clearly seen from its musical structure (see Crit. Report on movement 11b). It must therefore be assumed that this part is by André, and therefore that the original viola part for the *Hosanna* is lost.

Performance and edition history

It can be assumed that during Mozart's lifetime only that one performance of the C Minor Mass in Salzburg took place. Mozart used the music from the mass in *Davide penitente* KV 467 – with the exception of the sections which could evidently no longer be found even shortly after the Salzburg performance (see above). Later generations only become aware of the C Minor Mass with the first printed edition of 1840: a first documented performance took place in 1847 in St Stephen's Cathedral Vienna with the resident Kapellmeister, Joseph Drechsler (1782–1852). Unfortunately the music materials used do not survive, but a review in the *Wiener allgemeine Musikzeitung* informed readers that Drechsler undertook "a task both difficult as well as commendable, to complete Mozart's incomplete work in Mozart's spirit and with Mozart's own ideas".²⁸ It was to Drechsler's credit, so the critic continued, that he "made a sublime, sacred work, but one which is unusable in its original form by the great composer available to all friends of the noble art of music".²⁹

²⁷ André's formulation leaves open whether the copy was of the parts or of a score.

²⁸ Leisinger (see footnote 20), p. 49.

²⁹ *Ibid.*, p. 51.

²¹ Therefore, the higher pitch of the organ was taken as the main pitch, which meant that the woodwinds at higher concert pitch had to play from transposed parts, whilst in central and northern Germany from the 18th century the lower concert pitch was adopted as the main pitch and the organ and trombone parts were transposed accordingly.

²² This theory has been expounded in several places.

²³ See Ernst Hintermaier, "Zwei authentische Stimmenabschriften von Mozarts *Regina-Coeli*-Kompositionen KV 127 und 276", in: *Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag*, ed. Ann-Katrin Zimmermann and Klaus Aringer, Tutzing 2010, pp. 111 and 118, and 129ff.

²⁴ The "Holy Cross" collegiate church of the Augustinian Canons was dissolved during the secularisation at the beginning of the 19th century and only revived in 1932 as a Dominican monastery. In his youth Leopold Mozart was a choirboy at the church of the Holy Cross and he continued to maintain contact with people at the foundation from Salzburg; see Ernst Fritz Schmid, "Mozart und das geistliche Augsburg insonderheit das Chorherrenstift Heilig Kreuz", in: *Augsburger Mozartbuch (= Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben)*, Vols. 55 and 56 (1942/43), pp. 40–202, in particular p. 67 and p. 74ff.

²⁵ Matthäus Fischer was organist from 1784 to 1803 and choirmaster there from 1804, then later choirmaster at St. Georg in Augsburg; see Schmid (see footnote 24), p. 190ff.

²⁶ Petrus Eder OSB was of the opinion that double choir could at most be assumed at the end of the *Hosanna*, see Eder (see footnote 12), p. 203ff. But this is contradicted by the markings "Choro I" and "Choro II" in the two soprano parts in measure 8f. of the *Sanctus*. In the part-writing in the fugue we can also recognize how this has been cobbled together in places from several parts; see Crit. Report, for example the detailed notes on measure 32f. (in comparison with other text underlay in parallel places).

Ten years later the organist at Seitenstetten Abbey, Joseph Anton Pfeiffer (1776–1859), wrote to Kremsmünster that he had “sent off the great, incomplete mass by Mozart”, to which he “patched up the dependent sections”. Pfeiffer reported further that he had performed the mass “a couple of times” from 1856 onwards.³⁰ The surviving performance material from Seitenstetten lists partial performances between 1862 and 1870. A first printed completion appeared at the beginning of the 20th century. The version by Georg Aloys Schmitt (1827–1902) originated from an initiative by the Dresden Mozart Society. It was first performed in 1901 in Dresden and then published by Breitkopf & Härtel. For the completion, Schmitt drew on movements from other masses by Mozart. The next edition was published in 1956. Then Howard Chandler Robbins Landon (1926–2009) for the first time published an edition of just the surviving sections, including a reconstruction of the two fragmentary movements of the *Credo* and – like Schmitt before him – an eight-part version of the *Sanctus* and *Hosanna*. This approach was followed in the present edition, as well as in the editions by Helmut Eder (1916–2005) published in 1985, Franz Beyer (b. 1922) published in 1989, and Charles Richard Francis Maunder (b. 1937) published in 1990. Complete settings of the ordinary of the mass have been published by Philip Wilby (b. 1949) in 2003, Robert D. Levin (b. 1947) in 2005, and Ton Koopmann (b. 1944) also in 2005. Whilst Wilby and Levin completed the missing sections with new composition based on Mozart’s sketches, Ton Koopmann created the complete ordinary by taking over the *Missa in honorem Sti. Ruperti* MH 322 by Michael Haydn.

About the present edition and completion

Kyrie and Gloria

The first two movements of the C Minor Mass do not pose any editorial problems. The main source for this is Mozart’s autograph manuscript which survives complete for these sections. The set of parts **B** contain hardly any information over and above the autograph manuscript.³¹

Credo and Et incarnatus est

As can be seen in numerous places in the autograph manuscript of the C Minor Mass (and many other Mozart autographs), Mozart wrote out his compositions in several phases which today can often be distinguished from each other through the ink colors (see Facsimile Supplement). In a first working through, Mozart usually wrote out the continuo, the vocal parts, and the leading melodic parts in the orchestra, including mainly the 1st violin. However, at this stage all the parts, for example, which played *colla parte* with other parts were missing, along with accompaniments in thirds and other secondary parts and harmonic ‘filling’, as well as figuring; these were all entered in (at least) one further stage of work. The two surviving movements of the *Credo* did not progress beyond the first stage. That is to say, the core of the music survives complete, but it needs to be completed in order to make it performable.

Credo

In the *Credo* chorus in Mozart’s fair copy the 2nd violin and viola parts are almost entirely missing, together with all the non-obbligato parts for oboes, bassoons, and horns. The 12 staves

of Mozart’s score were used up by the staves for choir, continuo, strings, oboes, bassoons, and horns. But there is much evidence that the trumpets and timpani must have played in this movement. Firstly, there was a tradition that in a festive mass the *Gloria* and *Credo* were both scored for full orchestra; both Mozart and his contemporaries followed this tradition. Secondly, the key and the fanfare motifs clearly indicate that trumpets were involved. And not least, through the addition of trumpets to the strings – in dialog with the woodwind – a counterpart is formed to the horn writing with the woodwind, complementing this musically; the dialog becomes more balanced and more consistent when both groups include brass support and the martial opening motif, which suggests the use of timpani and trumpets by its very nature, is not performed by the strings alone. The trumpet writing in octaves results from the range typically found in other trumpet parts written by Mozart: he never writes for the 1st trumpet below *c*¹. Neither can there be any doubt about the inclusion of the trombones *colla parte* with alto, tenor, and bass, both in the context of church music practice in Salzburg and with regard to the scoring of the other choral movements of the Mass.

There is good evidence through *colla parte* indications in the autograph to support the fact that violin II largely plays with violin I; this corresponds with church music practice in the southern German/Austrian region, as frequently found in many other church works by Mozart and his contemporaries. Also, a change to the upper register was no reason for Mozart to avoid unison in the two violin parts (see in the *Credo*, for example, measures 25ff.; similarly, for example, in the *Vesperae solennes de Confessore* KV 339³²). Similar to the violin II playing with violin I, the viola is frequently in the upper octave with the bass; this is also made clear in an marking right at the beginning of the *Credo*; numerous places within the mass and other church music works confirm this. From the few string passages in the *Credo* notated in several parts, it is easy to draw conclusions about other passages.

There have been quite different solutions with regard to the woodwinds until now. Mozart wrote out the independent woodwind parts, which principally comprise the opening dialog and all the parallel passages. The simplest solution would be to limit the participation of the woodwinds (and the horns) to these passages, but when considering Mozart’s use of woodwinds elsewhere, this approach lacks plausibility. A glance at the other choral movements of the mass shows that on the contrary, the woodwinds, where they are non-obbligato, are largely playing with the choir (occasionally with the rhythm somewhat simplified); we have also put this into practice in the *Credo*. In one place we have intervened in the surviving material: in measure 97 Mozart notated two quarter note rests after the concluding quarter note in the woodwinds; we assume that these were notated routinely in Mozart’s first working through.³³

As well as this, the woodwinds are used in Mozart for dynamic accentuation, often with the part-writing following the violins. In this way the woodwinds have been used in our completion in measure 13f. (with a parallel passage in measure 86f.) and measure 33ff. (with a parallel passage in measure 112ff.) Whilst it was possible to draw entirely on the string part-writing in measures

³⁰ Ibid., p. 52.

³¹ Only in the organ part **B 4** in the course of proof-reading, a few figurings not included in **A** were added.

³² See music edition Carus 40.059.

³³ Corrections are also frequently found in the autograph manuscript of the C Minor Mass at the transitions between the notes entered in the first working through and their continuation, notated in the second working through.

33ff./112ff., in measure 13f./86f. a cadential formula given in the continuo serves as the basis. There is evidence of the high tessitura in the oboes from other compositions of this period (such as the Piano Concerto in C major KV 415).

Et incarnatus est

In the divinely beautiful aria *Et incarnatus est*, over long passages Mozart notated just the vocal part, the three obbligato wind parts, and the bass. He only filled out the string staves at the beginning (measures 1–19) and the end (measure 113 to the end). If we study the completed pages of the mass (see Facsimile Supplement) or other Mozart autographs, it is clear that a harmonic filling-out was anticipated here. This is necessary in order to provide a firm foundation for the soprano. There are many examples of this in the mass and elsewhere. Based on these observations, violin I frequently doubles the soprano, but not of course in the coloratura passages. The viola has the same rhythm as the bass, and often plays in octaves with it, and violin II provides the filling out of the chords. By closely modelling the other parts on the soprano and bass – particularly confirmed from other Mozartian examples – the danger of introducing additional and possibly unsympathetic musical material is eliminated, and the movement is nevertheless sufficiently complete.

Between the woodwind parts and the soprano, there are two additional blank staves in Mozart's score. Alfred Einstein's idea of an additional obbligato organ part was rejected long ago,³⁴ but in some reconstructions two horn parts have been added. Against this it should be stated that Mozart always notated paired horns on a shared staff, and their staff was always placed above the bassoons. The movement is not harmonically structured with the inclusion of horns in mind; if they are used as additional instruments, their role is either marginal, or their range adjusted by making historically questionable retunings. In fact such blank staves, which divide up the score, are not uncommon in Mozart autographs; they are, for example, also present in the identically-scored aria "Ach ich fühl's" from Act 2 of *Die Zauberflöte* KV 620.³⁵

Sanctus and Hosanna

As previously explained, there can be no doubt about the double-choir scoring of these two movements, based on the autograph overflow score. To recreate the double choir texture the surviving trombone parts have been given a key role in this reconstruction. Even if it is clear that the trombones are not exclusively restricted to duplicating the vocal parts – or Mozart would not have notated them in his overflow score – we must assume that they are largely *colla parte* with the vocal parts; this can be seen clearly in the vocal style of the musical writing, particularly in the *Hosanna*. We have always allocated the trombones to choir I, following the example³⁶ of Mozart's double-choir Offertorium *Venite populi* KV 260³⁷. Based on this hypothesis, it was possible to achieve a

convincing division of the eight choral parts into two choirs, largely copied in the instruments *colla parte*. It was sometimes necessary to make interventions in the part-writing in Fischer's vocal parts so that they follow the trombones (see Crit. Report), but on closer examination those precise passages in Fischer proved particularly problematic.³⁸

For the reconstruction of the missing viola part, the part from Johann Anton André's material, at least historic, was used as a source, but altered in numerous places – partly because of implausible part-writing, but particularly so that all the vocal parts were always doubled by at least one instrument. By using the André part, some of the alto and tenor passages remained unaccompanied. It can be assumed that Mozart had allocated these to the viola, which is something we have also done.

Benedictus

For the *Benedictus* the score by Matthäus Fischer is the main source, and for most of the parts it is indeed the only source. Only the organ part also survives in **B**. As in the other movements Fischer may have omitted most of the articulation and ties in his copy; these have been carefully added in our edition based on parallel passages, and the basis for each amendment noted in the Critical Report.

Particular suggestions on performance practice

In the *Qui tollis* (no. 6) in measure 48ff. the vocal, wind, and brass parts are dotted, whilst the strings continue with the quasi double dotted rhythm which runs throughout the whole movement. Here we recommend adjusting the rhythm in the choir and wind and brass instruments to match that in the strings, that is to interpret Mozart's single dotted rhythms as simplified notation. At one place in the *Quoniam* (no. 7, measure 64) the bassoon parts diverge from the expected melodic sequence (in tenths with the oboes): the note *a*¹ is avoided, and is substituted by *f sharp*¹ instead. This was probably to make allowances for the range of the instrument.³⁹ Modern bassoons (and copies of classical instruments) can usually play *a*¹, so we have given this as an alternative in small type.

It is assumed that tutti-solo instructions in the organ part (which we have taken from the source, but not further amended), were to indicate the alternation between the two organs in Salzburg Cathedral in Mozart's Salzburg church music. However, this cannot be the case with the C Minor Mass, as there was only one organ in St. Peter's. Ulrich Leisinger assumes that the instructions served more to indicate to the organist that the organ is more prominent where the orchestra is more lightly scored.⁴⁰

³⁴ See Levin (see footnote 3), p. 216.

³⁵ Autograph D-B *Mus. ms. autogr. Mozart, W. A. 620*, the score can be viewed online in the digital collection of the library. The empty staves also have bar-lines there. The aria "Deh vieni, non tardar" from *Le nozze di Figaro* KV 492 should also be mentioned, which is frequently consulted with regard to the *Et incarnatus est*. There, both the instrumentation and the key match that of the *Et incarnatus est*; there are also no horn parts in this F major aria. However, because of the pizzicato string accompaniment, this aria is less helpful in completing the missing parts than is often claimed.

³⁶ The *Qui tollis* in the C Minor Mass, also scored for double-choir, cannot serve as a model because of its quite different musical structure.

³⁷ See music edition Carus 40.041.

³⁸ The only larger intervention was in bar 30: there, a passage allocated to the bass by Fischer had to be transferred to the tenor, and in the process three octave leaps disappear; in fact Fischer's bass part is not very convincing here, firstly because of its high tessitura, but particularly because it basically has the same line as the tenor trombone which does not have the octave leaps.

³⁹ *a*¹ was indeed used by Mozart (for example, in the Concerto in B flat for bassoon and orchestra KV 191, 2nd movement, measures 19 and 23f.). Evidence that *a*¹ was not commonly used can be found in the table of the instrument's range by Johann Georg Albrechtsberger in *Gründliche Anweisung zur Composition ... mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*, Leipzig 1790, p. 438: in this, the range of the bassoon ends at a *flat*¹.

⁴⁰ Foreword to the edition of the *Requiem* KV 626, Stuttgart 2006 (Carus 51.626), p. V.

Acknowledgements

I would first and foremost like to thank Frieder Bernius and his ensembles: in an almost ideal way, the experiences from scholarship and music practice were able to converge in this edition, to wrestle for solutions together, and to try out the results in performances. A real stroke of luck! I am also most grateful to Dr. Ulrich Leisinger at the Stiftung Mozarteum Salzburg. Our many years of working together on Johann Sebastian and especially Carl Philipp Emanuel Bach have now led into an intensive exchange of ideas on Mozart, without which this edition could not have come to fruition in this form. Thanks are also due to those libraries holding sources, first and foremost the Staatsbibliothek zu Berlin and the Austrian National Library in Vienna, for making available scans of the main sources and for permission to use these for this work, and in parts to also reproduce them in the Facsimile Supplement. And not least to my colleague Julia Rosemeyer at Carus-Verlag for her diligent supervision of this intricate project, including through the requisite intermediate stages of trying it out in practice.

Stuttgart, September 2016
Translation: Elizabeth Robinson

Uwe Wolf

Approaching a fragment

How should we deal with masterworks that have only survived as fragments? Time and time again, interpreters of Mozart's "Great Mass" must ask themselves this question anew. Does one restrict oneself to filling in the missing instrumentation of those sections of the mass penned by the composer himself? Or does one attempt to do justice to Mozart's presumed intention of a complete liturgical work?

Whereas the latter procedure may be justifiable for Mozart's *Requiem* on the grounds of the early completion of the composition by his student Süßmayr, the situation with respect to the C Minor Mass is different: I was initially startled by the attempts to supplement the missing sections by means of parody techniques or even by new compositions, but came to regard these as presumptuous. On the other hand I have tried out, in the course of the years, all the various versions of the – usually necessary – amendments of the instrumental parts which were issued by different publishers, but found these either too overloaded or too ascetic.

Thus I was very pleased by Carus-Verlag's wonderful concept of developing their own instrumentation for a new edition of the mass with a companion recording without, however, superimposing further compositional amendments on Mozart's autograph. In close co-operation with Dr. Uwe Wolf, head of the editorial office, this has resulted in a continuous interchange of musicology and performance practice. Before the result of this collaboration was documented in the present recording, it was tried out in several concerts with regard to the balance between voices and instruments as well as the instrumental colors. The additional, first-time ever recording of the *Credo*, which had not been completely orchestrated⁴¹ and which the performers found difficult to implement, provides a good and instructive comparison between the fragment and its completion.

During the 1990s, I once had the opportunity of performing the Mass in C minor in St. Peter's Church in Salzburg, the place where it was first heard and where it is performed every year within the framework of the Salzburg Festival. As always when I have been in touch with the place and the surrounding in which a masterpiece was created, the bond with such a work intensifies and can prove a lasting influence on my relationship to that work – a relationship that has developed continually in the course of the years. The result of my many years of work can now be documented not only in a recording but also in the accompanying sheet music edition.

Stuttgart, September 2016
Translation: David Kosviner

Frieder Bernius

⁴¹ See bonus-track on the CD (CV 83.284).

Kyrie

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)
ergänzt und herausgegeben von / completed and edited by
Frieder Bernius & Uwe Wolf

1. Kyrie

Andante moderato

The score consists of 13 staves for various instruments and voices. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante moderato'.
- Oboe I and II: Rest throughout.
- Fagotto I and II: Rest until the final measure, where they play a half note G2 with a piano (*p*) dynamic.
- Corno I, II in Do / C: Rest until the final measure, where they play a half note G2 with a piano (*p*) dynamic and a first ending (*a 2*).
- Clarino I, II in Do / C: Rest throughout.
- Timpani in Do-Sol / c-G: Rest throughout.
- Trombone alto, tenore, and basso: Rest until the final measure, where they play a half note G2 with a piano (*p*) dynamic.
- Violino I and II: Play a rhythmic accompaniment of eighth notes with a piano (*p*) dynamic.
- Viola I, II: Play a rhythmic accompaniment of eighth notes with a piano (*p*) dynamic.
- Soprano solo, Soprano, Alto, Tenore, Basso: Rest throughout.
- Bassi ed Organo: Play a rhythmic accompaniment of eighth notes with a piano (*p*) dynamic, marked as a solo ('Solo' and '*p* tasto solo').

Aufführungsdauer / Duration: ca. 55 min.

© 2016 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 51.651

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

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

5

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

Tutti

11

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

Ky - - - ri - e e -

15

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

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

Ky -

Ky - ri - e - e -

19

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

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

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

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

7 — 4 — 5 — b7 7 — 4 — 5 — b7 — 6 — 8 — 6 — 8 — 6 — 8 — 6 — 8 —
 4 — 2 — 4 4 — 2 — 5 — 6 — 5 — 46 — 5 — 6 — 5 — 6 —
 3 — b3 —

23

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

6 - 8 - $\flat 6$ - $\flat 8$ -
 5 - 6 - 5 - $\sharp 6$ -
 6 -
 7 - $\flat 3$ - $\flat 5$ - $\sharp 7$ 8 $\sharp 7$ 8 *tasto solo*
 $\sharp 3$ 6 \sharp 6 \sharp
 4 4

27

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

p Ky - ri - e e - lei -

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

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

32

The score consists of several systems of staves. The first system has four staves for piano accompaniment. The second system has two staves for piano accompaniment. The third system has two staves for piano accompaniment. The fourth system has two staves for piano accompaniment and two staves for vocal entry. The fifth system has two staves for vocal parts with lyrics: 'son.', 'son.', 'son,', 'son,.' and 'Chri - - - ste e - lei - son, e - lei-son.' The sixth system has two staves for vocal parts with lyrics: 'son.', 'son.', 'son,', 'son,.' and 'Chri - - - ste e - lei - son, e - lei-son.' The seventh system has two staves for piano accompaniment with 'Solo' written above and figured bass notation below: $\frac{6}{\flat 3}$, $\flat 7$, p , 6 , $\frac{6}{5}$, 6 , 7 .

38

p

cresc. *p* *cresc.* *p*

cresc. *p* *cresc.* *p*

cresc. *p* *cresc.* *p*

tr

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

p

ste, Chri - ste, Chri - ste

p

ste, Chri - ste, Chri - ste

p

son. Chri - ste

p

son. Chri - ste

cresc. *p* *cresc.* *p*

6 6 6 7 7 6 6 6 7 7

46

* Siehe Kritischer Bericht. / See Critical Report.

55

p

p

p

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

p

tasto solo

62

- son. Chri-ste e - lei -

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

Chri - ste e - lei - son,

e - lei - - - son.

e - lei - - - son.

mf 4 6 8 *p* 4 6 6 b7

68

74

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

78

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

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

7 — 44 — 5 — b7 7 — 44 — 5 — b7 — 6 — 8 — 6 — 8 — 6 — 8 — 6 — 8 —
 4 — 2 — 4 4 — 5 — 6 — 5 — 46 — 5 — 6 — 5 — 6 —
 3 — b3 —

86

p

a 2
p

p

p

p

p

p

p

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

p

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

p

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

p

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

p

90

pp

pp

pp

pp

tr

pp

pp

pp

pp

pp

lei - son, e - lei - son, e - - - le - - i - - - son.

lei - - - son, e - - - le - - i - - - son.

e - lei - - son, e - - - le - - i - - - son.

le - - i - son, e - - - le - - i - - - son.

7 6 5 5

4 4 3

pp

Gloria

2. Gloria

Allegro vivace

Oboe I

Oboe II

Fagotto I

Fagotto II

Corno I, II in Do / C

Clarino I, II in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi ed Organo

Glo - - - ri - a

Glo - - - ri - a

Glo - - - ri - a in ex - cel - -

Glo - - - ri - a in ex - cel - -

Tutti

6

5

5

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

in ex - cel - sis, glo -

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

- sis, in ex - cel - sis,

6 6 5 6 6 6 9 7 7 5 6 7 9 8 6

4 3 5 4 2 # 2 3

Musical score system 1, featuring a treble and bass staff with piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff provides a steady accompaniment.

Musical score system 2, featuring a treble and bass staff with piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff provides a steady accompaniment.

Musical score system 3, featuring a treble and bass staff with piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff provides a steady accompaniment.

Musical score system 4, featuring a treble and bass staff with piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff provides a steady accompaniment.

Musical score system 5, featuring a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are:
- - - - - sis De-o. Glo - - - - - ri-a in ex-cel-sis, glo - ri-a in ex -
- - - - - ri-a in ex-cel-sis, glo - - - - - ri-a in ex-cel-sis, glo -
- - - - - ri-a in ex-cel-sis, glo - - - - - ri-a in ex-cel-sis, in ex -
in ex-cel - - - - - sis De-o.

Musical score system 6, featuring a bass staff with piano accompaniment. The staff contains a steady accompaniment line.

13

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

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

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

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

6 5 6 6
4 3 4 4

21

cel-sis, in ex-cel-sis. Et in - ter - - - ra, in ter - ra pax ho - mi - ni-bus

cel-sis, in ex-cel-sis. Et in - ter - ra, in ter - ra pax ho - mi - ni-bus

cel-sis, in ex-cel-sis. Et in - ter - ra pax ho - mi - ni-bus

cel-sis, in ex-cel-sis. Et in - ter - - - ra pax ho - mi - ni-bus

p *tasto solo*

System 1: Five staves (two treble clefs, two bass clefs) containing rests for the first five measures.

System 2: Five staves (two treble clefs, two bass clefs) containing rests for the first five measures.

System 3: Five staves (two treble clefs, two bass clefs) with notes. The first two staves have a melodic line with a slur. The third staff has a bass line with a slur. The fourth and fifth staves have rests.

System 4: Five staves (two treble clefs, two bass clefs) with notes. The first two staves have a melodic line with a slur and a *pp* dynamic marking. The third staff has a bass line with a slur. The fourth and fifth staves have rests.

System 5: Five staves (two treble clefs, two bass clefs) with lyrics. The lyrics are: "bo - - - nae vo - - - lun - - - ta - - -". The notes are placed above the lyrics.

System 6: Five staves (two treble clefs, two bass clefs) with chord symbols. The symbols are: 6, 6/5, 4+ / b3, -, b7 / b5, 6/5, 4 / #2, 7 / #, 6/3, -.

40

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

5 6 7 6 5
3 4 5 4 3

p Et in - ter - - - ra, in ter - ra pax ho - mi - ni-bus bo - - - -

p Et in - ter - ra, in ter - ra pax ho - mi - ni-bus

p Et in - ter - ra pax ho - mi - ni-bus

p Et in - ter - - - ra pax ho - mi - ni-bus

50

nae vo - - - lun - - - ta - - -

bo - - - nae vo - - - lun - - - ta - - -

bo - - - nae vo - lun - ta - - -

bo - - - nae vo - lun -

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4
b3 2 b7 6 4 7 6 - 7 b7
4 5 5 # 4 3 - 7 b7

55

p *pp* *pp* *pp*

a 2

p *pp* *pp*

p *pp* *pp*

p *pp*

tis.
tis.
tis.
ta - - - tis.

p *pp*

p *pp*

tasto solo

5
4

3

31

3. Laudamus te

Allegro aperto

Oboe I, II

Corno I, II in Fa / F

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano solo

Bassi ed Organo
Fagotti col Basso

10 *a 2*

6 7 43 *tasto solo*

Detailed description: This system contains measures 10 through 13. It features a vocal line with a melodic phrase starting on measure 10, marked with a fermata and a dynamic of *f*. The piano accompaniment includes a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady eighth-note bass line. A fermata is placed over the vocal line in measure 13.

14 *f*

p *f* *f* *f*

Lau - da - - - - - mus te. —

p *f* 6 6 4

Detailed description: This system contains measures 14 through 18. The vocal line begins with the lyrics "Lau - da - - - - - mus te." in measure 14. The piano accompaniment features a dynamic contrast between *p* and *f*. A fermata is present over the vocal line in measure 18. The bass line includes a 6/4 chord progression.

19

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

Be - ne - di - ci - mus te, — be - ne -

p *f* 6 6 4 *tasto solo*

Detailed description: This system contains measures 19 through 22. The vocal line continues with the lyrics "Be - ne - di - ci - mus te, — be - ne -". The piano accompaniment maintains the *p* and *f* dynamic contrast. A fermata is placed over the vocal line in measure 22. The bass line includes a 6/4 chord progression and is marked *tasto solo*.

24

di - ci - mus te. Ad - - - o -

5 6 4 5 2

28

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

6 7 6 6 4 43 43 7 6 5 4

33

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

4 4 6 6 #6

38

tasto solo

6 7 7 46 7 7 46 7

43

mus te.

5 - 6 7 43

47

fp fp

Ad - - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -

tasto solo 5 - 6 7 43

52

ca

b7

58

p *cresc.* *f*

a 2 *p* *cresc.* *f*

cresc. *f* *tr* *tr*

cresc. *f* *tr* *tr*

cresc. *f* *tr* *tr*

tr *mus te.* *f*

[6] 6 5 4 4 3

62

ca

tr *tr* *tr* *tr*

4 4 6 #6 8 6 4 5

2 2 6 6 6 4 4

66

p *sfz* *sfz* *p*

p *simile* *simile* *p*

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

p
tasto solo

72

fp *mfp* *fp* *mfp* *fp* *mfp*

di - - - ci-mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - - - fi - ca - mus te.

fp *mfp* *fp* *mfp*

78

mfp *mfp* *mfp* *f* *f* *f*

Lau - da-mus te. Ad - o - ra-mus te.

mfp *mfp* *mfp* *f*

f
tasto solo

83

p

p

tr

tr

tr

tr

p

Lau - da -

p

89

f

f

f

p

f

f

p

f

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

f 6 6 4 *p* *tasto solo* *f* 6

95

p

p

tr

tr

tr

tr

p

be - ne - di - ci - mus te.

p *tasto solo* 6 5

100

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

4 2 6 7 4

105

46 46 6 b5

110

p

7 4 2 5 3 6 4 7

tasto solo

116



mus te. Ad - o - ra - mus te.

6 7 *tasto solo*

121



Glo - ri - fi - ca -

6 7 *tasto solo*

126



Glo - ri - fi - ca -

b7 6

131

mus te, glo - ri - fi - ca -

8 7
6 5

fp *fp* *fp*

fp *fp* *fp*

fp *fp* *fp*

fp *fp* *fp*

6 4 6 4

136

- mus te.

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

cresc. *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

cresc. *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

cresc. *f*

tr

cresc. *f*

5 4 3 4 2

140

4 6 8 6 5
2 6 6 4 3

f

4. Gratias

Adagio

Oboe I

Oboe II

Fagotto I

Fagotto II

Corno I, II
in Do / C

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I
Gra - ti-as, gra-ti - as a - gi-mus ti - - - bi pro - pter

Soprano II
Gra - - - ti - as a - - gi-mus ti - bi pro - pter

Alto
Gra - - - ti - as a - gi-mus ti - bi pro - pter

Tenore
Gra - - ti - as a - gi-mus ti - bi pro - pter

Basso
Gra - - ti-as a - - gi-mus ti-bi pro - pter, pro - pter

Tutti

Bassi ed Organo
tasto solo b7 — 9 — 8 — 7 — #7 — 8 — #6 —
b6 — 5 — b5 — 6 — 5 — 4 — #
4 — # 4 — # 4 — #

7

as a - - - gi - mus pro - - pter ma - gnam glo - ri-am, pro - - pter ma - gnam

as a - - - gi - mus pro - - pter ma - gnam

as a - - - gi - mus pro - - pter ma - gnam glo - ri-am, pro - - pter ma - gnam

as a - - - gi - mus pro - - pter ma - gnam glo - ri-am, pro - - pter ma - gnam

as a - - - gi - mus pro - - pter ma - gnam glo - ri-am, pro - - pter ma - gnam

$\begin{matrix} \flat 6 \\ 4 \\ \flat 3 \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \flat 7 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$
6
 $\begin{matrix} \sharp 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$

10

p

p

p

glo - ri - am tu - - - am.

glo - ri - am tu - - - am.

glo - ri - am tu - - - am.

glo - ri - am tu - - - am.

glo - ri - am tu - - - am.

5 46 6 5 #
4 #

p *tasto solo*

5. Domine

Allegro moderato

Violino I
Violino II
Viola
Soprano I solo
Soprano II solo
Bassi ed Organo
Fagotti col Basso

13

Un exemplaire acheté par Stanislav Pavilek | 11.06.2023 07:02:17

20

De - - - us Pa - - - ter, De - us Pa - ter o - mni - pot-

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

27

Do - mi-ne Fi - li u - - - ni - ge - ni-te, Je - su Chri-ste. Do - mi - ne

tasto solo

34

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

b3 b7 7 7 7 5 6 4 5 3 3

40

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su, Je -
 Fi - li - us Pa - tris. Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis, De - us

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

48

- su Chri - ste.
 Pa - ter o - mni - pot - ens.

f f f tr f

5 7 6 5 f 6 6

tasto solo

55

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

tr. tr. p p p

6 5 1 1 1 p 5 7

tasto solo

62

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

7 7 7 8 6 4 5

69

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

4 6 4 6 4

74

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

6 7 8 6 5 6 4 3 4 3

81

tris. A - tris, Fi - li - us, gnus

6 5 7 7 7 45 5 6
3 3

87

Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us,
De - i, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us,

tasto solo

7 7 6 5
4 3

94

Fi - li - us Pa - tris.
Fi - li - us Pa - tris.

tasto solo

7 6 #
5 -

6. Qui tollis

Largo

Oboe I

Oboe II

Fagotto I

Fagotto II

Corno I, II in Sol / G

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro I

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro II

Bassi ed Organo

Solo

Tutti

6 — 7 — 6 — 7 — 6 — 7 — 6 — 7 — 7 — 5 — 6 — 5 — 6 — # — 4 — # — 6 —

4

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

7 — 6 — 7 — 6 — 7 — b6 — 5 — # — 6 — 7 — 6 — 7 — 6 — 7 — b6 —
 # — 4 — 5 — # — # — 4 —

The image shows a musical score for Carus 51.651. It consists of several systems of music. The first system includes a grand staff with piano accompaniment (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The second system shows a vocal line with lyrics: "tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis, qui tol - lis". The third system continues the vocal line with lyrics: "qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis". The fourth system shows the vocal line with lyrics: "qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di". The fifth system shows the vocal line with lyrics: "qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di". The sixth system shows the vocal line with lyrics: "qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di". The seventh system shows the vocal line with lyrics: "qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di". The eighth system shows the vocal line with lyrics: "qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di". The ninth system shows the vocal line with lyrics: "qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di". The tenth system shows the vocal line with lyrics: "qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di".

12

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

4 7 6 5 6 6 6
 b3 4 b5 3 4 4 4 4 4 4 4

tasto solo

16

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

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

f 6 7 #6 7 — 6 — 7 — 6 —

Piano accompaniment for the first system, measures 1-4. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Piano accompaniment for the second system, measures 5-8. Measure 7 includes a first ending bracket labeled 'a 2'. The music continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Piano accompaniment for the third system, measures 9-12. This system features a more complex texture with sixteenth-note patterns in both hands.

Vocal line with lyrics for the first system. The lyrics are:
 — pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui
 lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui tol - lis
 lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis, qui
 lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec -

Vocal line with lyrics for the second system. The lyrics are:
 Qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis, qui
 Qui tol - lis, qui tol - lis, qui
 Qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis, qui
 Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca -

Piano accompaniment for the fourth system, measures 13-16. This system features a complex texture with sixteenth-note patterns in both hands. Below the staff is a figured bass line:
 7 6 7 b6 5 6 6 8 6 #5 #7 6 #6
 #5 4 # 4 3 4 4 # 4 #3
 4 4 3

24

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

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

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

ca - ta mun - - di, pec - - ca - - - ta mun - - -

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

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

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

- - ta mun - - di, pec - - ca - - - ta mun - - -

p *tasto solo*

$\begin{matrix} \flat 6 & & \flat 6 & & \flat 7 & & \flat 6 & & \flat 6 \\ \text{---} & 4 & \text{---} & 5 & \text{---} & 4 & \text{---} & 6 & \text{---} \\ \flat 3 & & \flat 3 & & 3 & & \flat 4 & & 4 \end{matrix}$

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

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

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

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

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

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

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

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

32

no - - stram. Qui se - - des ad dex - te - ram Pa - - tris,
 no - - stram. Qui se - - des ad dex - te - ram Pa - - tris,
 no - - stram. Qui se - - des ad dex - te - ram Pa - - tris,
 no - - stram. Qui se - - des ad dex - te - ram Pa - - tris,
 no - - stram. Qui se - - des, qui
 no - - stram. Qui se - -
 no - - stram. Qui se - -
 no - - stram. Qui se - -

1 1 1 5 — 6 — 7 — 6 — 7 — 6 — 7 — b6 — 5 — 6 — b6 — 45 —
 45 — 6 — # — 4 — 4 — b5 — 4 — 3 —

36

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

6 — b7 — b6 — 5 — b6 — 7 — # — 8 — # — b9 — b9 — 8 —
 b4 — b3 — 4 — b3 — 4 — b3 — 4 — b3 — #7 — #7 — b7 — b7 —
 b3 — b3 — 6 — 6 — 4 — 4 — #3 — #3 — 4 — 4 — 5 — 5 — b6 — b6 —

40

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

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

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

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

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

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

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

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

8 6 6 7 6 5 b6 6 6 p *tasto solo*
 4 b6 5 4+ 45 3 43 b3 4 3 4

44

tr^{is}, mi - se - re - - re, mi - se - re-re no-bis,

tr^{is}, mi - se - re - - re, mi - se - re-re no-bis,

tr^{is}, mi - se - re - - re, mi - se - re-re no-bis,

tr^{is}, mi - se - re - - re, mi - se - re-re no-bis,

tr^{is}, mi - se - re - - re, mi - se - re-re

tr^{is}, mi - se - re - - re, mi - se - re-re

tr^{is}, mi - se - re - - re, mi - se - re-re

tr^{is}, mi - se - re - - re, mi - se - re-re

tr^{is}, mi - se - re - - re, mi - se - re-re

pp

48

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

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

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

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

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

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

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

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

f $\frac{4}{b3}$ $\frac{7}{b3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{\#3}$

* Rhythmische Ausführung der Bläser und Singstimmen vermutlich doppelponktiert; siehe Vorwort.
The rhythmic execution of the wind, brass and vocal parts presumably double-dotted, see Foreword.

7. Quoniam

Allegro

Oboe I, II

Fagotto I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I solo

Soprano II solo

Tenore solo

Bassi ed Organo

Score for Oboe I, II; Fagotto I, II; Violino I, II; Viola; Soprano I, II solo; Tenore solo; Bassi ed Organo. Includes dynamics like *f*, *p*, *a 2*, and a trill mark (*tr*).

Solo
f 6 6 5 — 6 # 5 —

Score for Basses and Organ, measures 9-12. Includes dynamics like *f*.

Score for Piano, measures 9-12. Includes dynamics like *f* and trill marks (*tr*).

Score for Soprano I, II solo; Tenore solo; Basses and Organ, measures 9-12. Includes dynamics like *p* and *f*.

p *f* 5 — 6 4 6 4 4 6 4 6
tasto solo 2 2 2 2

Un exemplaire acheté par Stanislav Pavilek | 11.06.2023 07:02:17

18

4+ #6 2
#6 4
6 5
9 3
6 5 #

Vc
p
tasto solo

Quo - ni - am tu so - - - -

26

p

Quo - ni - am tu so - - - - lus Do - mi - nus, tu so - - - -
- - lus San - ctus, tu so-lus San - - - - ctus, tu so-lus San - - - -

Bassi
p

3 3 3 3 [#]3 3 3 6 5 8 7 6 5 8 7 6 #5 3 #3 7 6 4+ 6 #6 6 5 4 #3 6 #5 4+ 3 #6 5 4 #3 3 3 3 4 3 4 3

35

7 6 5 8 7 6 5 4 3 # 4 6 #6 5 6 4 5 # 6 5 6 4 5

42

8 7 6 6 5 5 *tasto solo* 8 7 6 3 3 5 3

49

p

San - ctus, tu so - lus
so - lus San-ctus, tu so - lus, so - lus San -
tu so - lus San-ctus. Do - mi-nus, tu. Tu so - lus Al - tis - si -

6 7 6 7 7 6 7

56

San - ctus, tu so-lus San -
mus. Tu so - lus San -

tasto solo

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 63-70) includes piano accompaniment for the right and left hands, and three vocal staves. The piano part features complex textures with dynamic markings of *f* and *p*, and articulation like *a2*. The vocal parts enter with the lyrics "cre - scen - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -". The second system (measures 71-76) continues the piano accompaniment and the vocal parts with the lyrics "tis - si - mus." Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

* Mozart notiert *f*¹ mit Rücksicht auf den Tonvorrat des Instruments; *a*¹ ist die musikalisch schlüssigere Variante; siehe Vorwort.
 Mozart wrote *f*¹, taking into consideration the range of the instrument; musically, *a*¹ is the more conclusive variant, see Foreword.

79

Quo - ni - am__ tu so-lus San - - ctus, tu so-lus
 Quo - ni - am__ tu so-lus
 Quo -

6 *tasto solo*

87

San - ctus. Quo - ni - am__ tu so-lus San -
 San - ctus, __ tu so-lus San-ctus. Quo - ni - am__ tu so-lus San -
 - ni - am__ tu so-lus San-ctus. Quo - ni - am__ tu so-lus

p $\sharp 7$ $\sharp 7 - 6 5$
 $5 - 4 3$ *tasto solo*

95

p

San

102

a2

p *f*

f *f* *f*

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

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

ctus. Quo - ni - am tu

5 6

127

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

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

ctus. Quo - ni - am, quo - ni - am tu so - lus -

135

ctus, tu so - lus San - - - -

San - ctus. Do - mi - nus, Al - tis - si - mus. Tu so - lus San - - - -

Un exemplaire acheté par Stanislav Pavilek | 11.06.2023 07:02:17

142

f *a 2* *f* *a 2* *f* *p*

ctus. Tu

ctus. Tu

ctus. Tu

p *7* *7* *5*

149

p *p*

so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Al - tis - si -

so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Al - tis - si -

so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Al - tis - si -

7 *7* *6 - 5 -* *4 - # -* *#7* *8 - 7* *#6* *6* *8* *6* *5* *6* *6* *#*
*#* *4 - # -* *#* *4/6 - 5* *2* *6* *6* *4* *#* *6* *5* *#*

157

f
a 2
f

mus, Al - tis - si - mus.
mus, Al - tis - si - mus.
mus, Al - tis - si - mus.

6 6 # *f* 6 6 6 6 4

165

a 2

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

8a. Jesu Christe

Adagio

Oboe I

Oboe II

Fagotto I

Fagotto II

Corno I, II in Do / C

Clarino I, II in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano
Je - - su, Je - su Chri - - - ste, Je - su Chri - -

Alto
Je - su, Je - - - - su Chri-ste, Je - su Chri - -

Tenore
Je - - su, Je - su Chri - - - ste, Je - su Chri - -

Basso
Je - - su, Je - su Chri - - - ste, Je - su Chri - -

Bassi ed Organo
Tutti
tasto solo 5 — 6 — 9 b8 — b3 b4 3 — b6 4 3 — 6 7 - #6

The musical score is arranged in systems. The first system contains piano accompaniment for the right and left hands, with a measure number '4' at the beginning. The second system includes a vocal line with the instruction 'a 2' and piano accompaniment. The third system features piano accompaniment with the instruction 'simile' in both the vocal and piano staves. The fourth system contains vocal parts with lyrics: 'ste, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - - - ste.' and piano accompaniment. The fifth system continues the vocal parts and piano accompaniment. At the bottom of the page, there are measure numbers: 4, 5, 4/2, and 7.

8b. Cum Sancto Spiritu

The musical score is arranged in six systems. The first system consists of two grand staves (treble and bass clefs). The second system consists of two grand staves. The third system consists of two grand staves. The fourth system consists of two grand staves. The fifth system consists of two grand staves with vocal lines. The sixth system consists of two grand staves with vocal lines. The piano accompaniment is primarily in the bass clef, with some treble clef parts in the first system. The vocal lines are in the treble clef. The lyrics are: Cum San - - - - - cto Spi - ri - tu, in glo - - - - - ri-a De -

19

Cum Sancto Spiritu, in gloria Patris. Amen.

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

34

Pa - tris. A - men, a - - - men, a - - - - -

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

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

- men, a - men. Cum San - - - - - cto Spi - - ri - tu, in

4 6 7 — 6 6 6 6

2 2 4 4

42

men, a -

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

men. Cum San -

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

Bassi

2 6 5 4 6 4 #6 5 5 4 #3 Vc 6 6 7 4 2

50

9 - 8 — 4⁵ 4 #6 - 6 — 9 — #6 6 *p*
 7 - 6 — 4₅ - 5 — #3 — 4₅ 4 *tasto solo* *f* 6 4 #5 -
 #3 5 4 #3 Vc

58

Cum San - - - - - cto Spi - - ri -
- - - - - men, a - - - - - men, a - - -
- - - - - men, a - - - - - men, a - - -
Cum San - - - - - cto

Bassi
b7 5 6 7 5 6 7 6
#5 4 #3

66

The musical score consists of several systems. The first system (measures 66-71) features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system (measures 72-77) includes a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef, with a dynamic marking of *a 2*. The third system (measures 78-83) features a piano accompaniment in bass clef. The fourth system (measures 84-89) includes a vocal line in treble clef and piano accompaniment in bass clef, with a dynamic marking of *p*. The fifth system (measures 90-95) features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in bass clef. The sixth system (measures 96-101) includes a vocal line in treble clef and piano accompaniment in bass clef, with lyrics: "tu, in glo - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - Spi - ri - tu, in glo - - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - -". The seventh system (measures 102-107) features a piano accompaniment in bass clef with figured bass notation: 6, 6 b7, 5 — 6 b3, b —, 5 — 6 b3, b —.

73

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

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

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

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

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

p *f* *Org* *tasto solo*

80

System 1: Measures 80-86. Vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with some accidentals in the left hand.

System 2: Measures 80-86. Vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line has a fermata over the final note. The piano accompaniment is mostly rests.

System 3: Measures 80-86. Vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part continues with the rhythmic pattern from the first system.

System 4: Measures 80-86. Vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part continues with the rhythmic pattern from the first system.

System 5: Measures 80-86. Vocal line (treble clef) with lyrics: "men, a - men, a - Cum San - cto Spi - ri -". Piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part continues with the rhythmic pattern from the first system.

System 6: Measures 80-86. Bassi line (bass clef) with fingerings: 4+ 2, 6, 6 5 4, 6, 4+ 2. Piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part continues with the rhythmic pattern from the first system.

87

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

6 — 8 — 6 — 7 6 7 6 — 5 — 6 — 5 — 6 —
4 — # 4 # 5 — 5 — 5 —

94

men, a - - - - -

Cum San - - - - - cto Spi - - ri -

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

men, a - - - - -

Vc Bassi

5 — 6 —
5 —

6 6 7 — #6 — #7 — 6 — 7 #6 #6 —
3 3 3

101

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

tu, in glo - - - - - ri-a De-i Pa - - - - - tris. Cum

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

- - - - - men. Cum San - - - - -

7 9 8 7 7 #6 h6 — 7 b9 8 7 7 h6 b6 — b7 9 8 b7 6
 # 4 #3 - 4 — h3 # 7 b6 5 4 — h3 3 b7 6 5 6

108

San - - - - - cto Spi - - ri - tu. A - - - - - men. Cum San - - - - -

6 6 6 5 6 4 #6
b3 2 5 2

Vc

Musical score system 1, measures 1-6. Treble clef, piano accompaniment. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a trill-like figure. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

a 2

Musical score system 2, measures 7-12. Treble clef, piano accompaniment. The right hand has rests in measures 7-9, followed by a melodic phrase. The left hand continues with harmonic accompaniment.

Musical score system 3, measures 13-18. Treble clef, piano accompaniment. The right hand has rests in measures 13-15, followed by a melodic phrase. The left hand continues with harmonic accompaniment.

Musical score system 4, measures 19-24. Treble clef, piano accompaniment. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a trill-like figure. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

Musical score system 5, measures 25-30. Treble clef, piano accompaniment and vocal line. The vocal line begins with the lyrics: "cto Spi - ri - tu. A -". The piano accompaniment continues with harmonic support.

Musical score system 6, measures 31-36. Treble clef, piano accompaniment and vocal line. The vocal line continues with the lyrics: "men. San - cto Spi - ri - tu, cum". The piano accompaniment continues with harmonic support.

Musical score system 7, measures 37-42. Bass clef, piano accompaniment. The staff is labeled *Bassi*. It contains a melodic line for the bass part.

5 — 6 6 6 4+ — 9 — 8 — 6 — 6 —
 3 — 4+ 2 — 3 — #3 — 4+ —

122

men.
Cum San - -
San - - - - - cto Spi - - ri - tu,
- - - - - cto Spi - - ri - tu. A - - - - -
6 — 4/2 6 7 6 7 6 - 6 — 4/7 5 — 6/5

Musical score system 1, measures 1-7. Treble clef contains whole notes. Bass clef contains a continuous eighth-note accompaniment.

Musical score system 2, measures 8-14. Treble clef contains whole notes. Bass clef contains a continuous eighth-note accompaniment.

Musical score system 3, measures 15-21. Bass clef contains a continuous eighth-note accompaniment.

Musical score system 4, measures 22-28. Treble clef contains whole notes. Bass clef contains a continuous eighth-note accompaniment.

Musical score system 5, measures 29-35. Treble clef contains whole notes. Bass clef contains a continuous eighth-note accompaniment.

Musical score system 6, measures 36-42. Treble clef contains whole notes. Bass clef contains a continuous eighth-note accompaniment.

Musical score system 7, measures 43-49. Treble clef contains whole notes. Bass clef contains a continuous eighth-note accompaniment.

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

5 6 5 5 5 5 5 6 5 #6 5

Musical score system 1, measures 136-141. Treble clef: Whole notes, half notes, quarter notes. Bass clef: Eighth notes, quarter notes, half notes. Includes a fermata over a whole note in measure 140.

Musical score system 2, measures 142-147. Treble clef: Quarter notes, half notes, whole notes. Bass clef: Quarter notes, half notes, whole notes. Includes a fermata over a whole note in measure 146.

Musical score system 3, measures 148-153. Bass clef: Quarter notes, half notes, whole notes.

Musical score system 4, measures 154-159. Treble clef: Quarter notes, half notes, whole notes. Bass clef: Quarter notes, half notes, whole notes.

Musical score system 5, measures 160-165. Treble clef: Quarter notes, half notes, whole notes. Bass clef: Quarter notes, half notes, whole notes. Includes a fermata over a whole note in measure 164.

Musical score system 6, measures 166-171. Includes vocal line with lyrics: "glo - ri - a, cum San - cto men." and piano accompaniment. The piano part includes a fermata over a whole note in measure 170.

Musical score system 7, measures 172-177. Bass clef: Quarter notes, half notes, whole notes. Includes the instruction "tasto solo" in measure 176.

5 — 6 — 5 — 6 —
5 — 5 — 5 —

tasto solo

Musical score system 1, measures 143-148. Treble clef, bass clef. Notes are mostly whole notes with slurs. Bass clef has rests in measures 143-145 and notes in 146-148.

Musical score system 2, measures 149-154. Treble clef, bass clef. Treble clef has notes with slurs. Bass clef has notes in measures 151-154.

Musical score system 3, measures 155-160. Treble clef, bass clef. Treble clef has notes with slurs. Bass clef has notes in measures 157-160.

Musical score system 4, measures 161-166. Treble clef, bass clef. Treble clef has notes with slurs. Bass clef has notes in measures 161-166.

Musical score system 5, measures 167-172. Treble clef, bass clef. Includes lyrics: "cto Spi - ri - tu. A - men. Cum San - Spi - ri - tu. Cum San -".

150

A - - - men, a - - - -
 - - - - - cto Spi - - ri - tu. A - - - -
 A - - - - men, a - - - -
 cto Spi - - ri - tu. A - - - - men, a - - - -

6
4
b3

6

5 — 6

b3 — b7

p tasto solo

Musical score for the first system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a piano part with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamics include 'f' and 'ff'.

Musical score for the second system, showing a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for the third system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a piano part with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamics include 'f'.

Musical score for the fourth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a piano part with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamics include 'f'.

Musical score for the fifth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a piano part with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamics include 'f'.

Musical score for the sixth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a piano part with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamics include 'f'.

165

p

a - men, a - men. Cum San - - - - - cto Spi - - - - - ri -

p

a - men, a - men. Cum San - - - - - cto Spi - ri -

p

a - - - - - men. Cum San - - - - - cto, cum San-cto Spi - ri -

p

- men, a - men. Cum San - - - - - cto Spi - ri -

p

5 3
4 3

tasto solo

175

f

f

f

f

f

f

tu, in glo - - - - -

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

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

tu, in glo - - - ri - a,

Org

Bassi

f

Vc

5 6

180

6 6 4+ 6 #6 6 #6 #6 6 47

First system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and rests. A dynamic marking 'a 2' is present in the bass line.

Second system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and rests.

Third system of musical notation, featuring a bass clef with notes and rests.

Fourth system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and rests.

Fifth system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and rests.

Sixth system of musical notation, featuring vocal lines with lyrics: "De - i Pa - tris. A - - - - -".

Seventh system of musical notation, featuring a bass clef with notes and rests. Includes fingerings: [7], 4, 3, 5, 6, 5, 5.

190

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

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

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

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

6 6 9 5 6 5 6 5

5 5 3 5 5 5 5

Credo

9. Credo *

Allegro maestoso

Oboe I

Oboe II

Fagotto I, II

Corno I, II in Do / C

Clarino I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Trombone alto **

Trombone tenore **

Trombone basso **

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Bassi ed Organo

* Zur Ergänzung der fehlenden Stimmen [] siehe Vorwort. / Concerning the addition of the missing parts [], see Foreword.

** Die Mitwirkung der Posaunen ist aus dem Autograph nicht ersichtlich, kann aber als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Da deren Stimmführung mit den Singstimmen übereinstimmt, sind die Posaunensysteme nicht als Ergänzung gekennzeichnet. The participation of the trombones cannot be discerned from the autograph, however, it can be taken as a given. Since their voice leading is consistent with that of the vocal parts, the trombones are not indicated in the score as an editorial addition.

5

a 2

10

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

15

cre-do in u-num De - um, Pa-trem omni-pot-en - tem, fa - cto-rem cae-li et

cre-do in u-num De - um, Pa-trem omni-pot-en - tem, fa - cto-rem cae-li et

cre-do in u-num De - um, Pa-trem omni-pot-en - tem, fa - cto-rem cae-li et

cre-do in u-num De - um, Pa-trem omni-pot-en - tem, fa - cto-rem cae-li et

cre-do in u-num De - um, Pa-trem omni-pot-en - tem, fa - cto-rem cae-li et

20

ter - - - rae, fa - cto-rem cae-li et ter - rae, vi - si - bi - li-um o - mni - um, et in -
ter - - - rae, fa - cto-rem cae-li et ter - rae, vi - si - bi - li-um o - mni - um,
ter - - - rae, fa - cto-rem cae-li et ter - rae, vi - si - bi - li-um o - mni - um,
ter - - - rae, fa - cto-rem cae-li et ter - rae, vi - si - bi - li-um o - mni - um,
ter - - - rae, fa - cto-rem cae-li et ter - rae, vi - si - bi - li-um o - mni - um,

25

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

31

p cresc. *f*

p cresc. *f*

p cresc. *f*

a2

a2

p cresc. *f*

p cresc. *f*

p cresc. *f*

um. Cre - do.

um. Cre - do.

um. Cre - do.

um. Cre - do.

um. Cre - do.

um.

Vc *p* cresc. *f* Bassi

37

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

42

ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - - - - -
ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - - - - -
ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - - - - -
ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - - - - -
ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum, cre - do, cre - do,

47

te omni-a sae - - - cu -
te, an - te omni-a sae - - - cu -
te, an - te omni-a sae - - - cu -
te, an - te omni-a sae - - - cu -
cre - do, cre - do, an - te omni-a sae - - - cu -

52

la.
la.
la.
la.
la.

Vc Bassi

58

De - um de De - o, lu - men de lu - mi-ne,
De - um de De - o, lu - men de lu - mi-ne,
De - um de De - o, lu - men de lu - mi-ne,
De - um de De - o, lu - men de lu - mi-ne,
De - um de De - o, lu - men de lu - mi-ne,

63

a 2

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

68

fa - ctum, ge - ni-tum, non fa - ctum, con - sub -
fa - ctum, ge - ni-tum, non fa - ctum, con - - -
fa - ctum, ge - ni-tum, non fa - ctum, con - - -
non fa - ctum, ge - ni-tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a-lem
non fa - ctum, ge - ni-tum, non fa - ctum, con - sub-stan-ti - a - lem

73

stan - ti - a - lem Pa - - - tri: per quem o - - - - -

sub - - - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - - - - -

sub - - - stan - ti - a - lem Pa - tri: per - - - quem o - - - - -

Pa - - - tri: per - - - quem o - - - - -

Pa - - - tri: per quem o - - - - -

78

mni-a fa - cta sunt.

mni-a fa - cta sunt.

mni-a fa - cta sunt.

mni-a fa - cta sunt.

mni-a fa - cta sunt.

83

The musical score for page 83 consists of several systems. The first system includes a grand staff with piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system shows a grand staff with piano accompaniment. The fourth system features vocal parts with lyrics: "Cre - do. Qui pro - pter nos ho - mi-". The fifth system continues the vocal parts with the same lyrics. The sixth system shows the piano accompaniment for the vocal parts.

89

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

94

nes, et pro-pter no-stram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis, de - scen -

nes, et pro-pter no-stram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis, de - scen -

nes, et pro-pter no-stram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis, de - scen -

nes, et pro-pter no-stram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis, de - scen -

nes, et pro-pter no-stram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis, de - scen -

99

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

104

a 2

a 2

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

The musical score is divided into several systems. The first system (measures 111-116) features a piano accompaniment with dynamics *p* *cresc.* and *f*. The second system (measures 117-122) includes a vocal line with a *a 2* marking. The third system (measures 123-128) continues the piano accompaniment. The fourth system (measures 129-134) features a piano accompaniment with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*, and includes triplets. The fifth system (measures 135-140) contains five vocal parts with the lyrics: "lis, de - scen - - dit de cae - lis." The sixth system (measures 141-146) continues the piano accompaniment with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*, and includes a *Vc* marking and a triplet.

10. Et incarnatus est *

Flauto solo

Oboe solo

Fagotto solo

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Bassi ed Organo

* Zur Ergänzung der fehlenden Stimmen [] siehe Vorwort. / Concerning the addition of the missing parts [], see Foreword.

15

trill

mf

mf

mf

Et in-car-na-tus est

21

mf

mf

mf

mf

de Spi-ri-tu-San-cto ex-Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo-fa-ctus

28

est, et ho-mo fa -

34

3 3

38

ctus est, et

43

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

48

- ctus est.

53

mf

Et in - car - na - tus est de

mf

58

Spi - ri - tu - San - cto ex - Ma - ri - a Vir - gi - ne - Et ho - mo fa - ctus

64

est, et ho - mo fa - ctus

70

74

78

ctus est, fa

83

ctus est, fa

88 *Cadenza*

ctus est, fa

f

94

98

Musical score for measures 98-101. The score is written for voice and piano. The vocal line consists of four staves (treble and bass clefs). The piano accompaniment is shown in a grand staff (treble, middle, and bass clefs) and is mostly silent, with only a few notes visible in the bass line.

102

Musical score for measures 102-105. The score is written for voice and piano. The vocal line consists of four staves (treble and bass clefs). The piano accompaniment is shown in a grand staff (treble, middle, and bass clefs) and is mostly silent, with only a few notes visible in the bass line.

107

triumphant

ctus

113

est.

Sanctus

11a. Sanctus*

Largo

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Clarino I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro I

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro II

Bassi ed Organo

tr

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

Tutti

7

5

* Zur Ergänzung der fehlenden Stimmen [] siehe Vorwort. / Concerning the addition of the missing parts [], see Foreword.

The musical score is arranged in systems. The first system includes a vocal line and piano accompaniment with dynamic markings *sf* and *pp*. The second system features a piano part with a complex rhythmic pattern of triplets, marked *p*. The third system shows empty staves for additional instruments. The fourth system contains a vocal line with lyrics: "Do - - - - mi - nus De - us" and piano accompaniment, marked *p*. The fifth system continues the vocal line and piano accompaniment, also marked *p*. The sixth system shows a piano part with a simple rhythmic pattern, marked *p*.

The musical score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are two staves for a vocal line (treble and bass clefs) and two for piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features complex textures with triplets and sixteenth-note patterns. The vocal parts enter with the lyrics "Do - mi - nus De - us" and "Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us". The score includes dynamic markings such as *f*, *cresc.*, and *p*. The bottom of the page shows a bass clef staff with a *cresc.* marking and a final dynamic marking of *f* with a 7/4 time signature.

11

a 2

Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,

Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,

Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,

Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,

Sa - ba - oth. Ple - ni, ple - ni

Sa - ba - oth. Ple - ni, ple - ni

Sa - ba - oth. Ple - ni, ple - ni

Sa - ba - oth. Ple - ni, ple - ni

5 5

13

ple - ni sunt cae - li et ter - - ra

ple - ni sunt cae - li et ter - - ra

ple - ni sunt cae - li et ter - - ra

ple - ni sunt cae - li et ter - - ra

sunt cae - li et ter - ra, sunt cae - li et

sunt cae - li et ter - ra, sunt cae - li et

sunt cae - li et ter - ra, sunt cae - li et

sunt cae - li et ter - ra, sunt cae - li et

5 7

15

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

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

6 7 8
3 3 3

22

san - na, ho - san-na in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho - san-na, ho - san-na, ho - san-na

Ho - san-na in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho - san-na, ho - san-na

cel - sis, in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho - san-na, ho - san-na

san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Ho - san-na, ho -

6 5 5 6 5 5 9 8 5 9 8
 4 3 3 4 3 3 4 3 3

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

- na, ho - san-na in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho-san-na in ex - cel - sis.

ho - san - na, ho-san-na in ex - cel - sis. Ho - san-na, ho-san-na, ho - san - - - na, ho -

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

- - - - sis, in ex - cel-sis. Ho - san-na, ho-san-na, ho - san - - - na in ex -

in ex - cel - - - sis. Ho - san-na, ho - san-na, ho - san - - - na,

san-na in ex - cel - - - sis. Ho-san-na, ho - san - na, ho - san-na in ex - cel - sis,

7 7 6 5 ♮ 6 — 7 - #9 - [6] 7 - 9 - 6 — 6 — 6 — 3 — 3 — 4 — 6 —

30

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

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

san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na

ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na in ex -

cel - sis, in ex - cel - sis,

ho - san - na, ho - san - na,

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

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

43 47 7 7 7 7 5 9 7 7

* Siehe Kritischer Bericht. / See Critical Report.

34

sis, in ex-cel-sis. In ex-cel-sis. Ho-san-na, ho-san-na

ex-cel-sis. Ho-san-na, ho-san-na, ho-san-na

in-ex-cel-sis, in ex-cel-sis. Ho-san-na, ho-san-na,

cel-sis. Ho-san-na, ho-san-na, ho-san-na in ex-cel-sis. Ho-san-na, ho-

in ex-cel-sis.

ho-san-na in ex-cel-sis. Ho-san-na, ho-san-na,

cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis. Ho-san-na, ho-san-na, ho-san-na, ho-san-na,

Ho-san-na, ho-san-na.

42

cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na
- sis. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho -
cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na
- sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na
cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na
in - ex - cel - sis. Ho - san - na
cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Ho - san - na
sis, Ho - san - na

Vc Bassi

46

in ex-cel - sis, Ho - san - na in ex - cel-sis,
san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel-sis. Ho-san-na in ex -
in ex-cel - sis. Ho - san - na in ex - cel-sis. Ho -
- na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel-sis. Ho -
in ex - cel - sis. Ho - san - na,
na in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na,
- sis. Ho - san - na,
- na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis.

54

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

58

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

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

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

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

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

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

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

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

12a. Benedictus

Allegro comodo

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II in Do / C

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I solo

Soprano II solo

Tenore solo

Basso solo

Bassi ed Organo

Musical score for measures 9-12. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns and trills. The vocal line has a melodic line with trills. The score includes dynamic markings such as *a2* and *tr*.

Musical score for measures 13-16. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns and trills. The vocal line has a melodic line with trills. The score includes dynamic markings such as *p*. The lyrics are: "Be - ne - di - - - ctus qui ve - nit, be - ne - Be - ne - di - - - ctus qui ve - nit, be - ne - Be - ne - di - - Be - ne - di - -".

34

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

Bassi

mf p

38

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

mf p

42

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

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

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

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

47 *a 2*

ni.

ni.

ni.

ni.

Carus 51.651

51

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

55

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

59

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

63

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

67

a 2

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

71

p

f *p*

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

f *p*

91

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

95

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

The musical score consists of vocal parts and piano accompaniment. The piano part features complex textures with various dynamics including *mf*, *p*, and *f*. The vocal parts are arranged in four staves, with lyrics provided below each staff. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4. Measure numbers 91 and 95 are indicated at the start of their respective systems.

99



p *f* *a2* *f* *p* *f* *f* *p* *f*

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

103



f *f* *p* *f* *tr* *a2*

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

12b. Hosanna

107

Oboe I, II

Fagotto I

Fagotto II

Corno I, II in Do / C

Clarino I, II in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro I

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro II

Bassi ed Organo

Tutti

in - ex - cel - sis.

cel-sis. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis.

san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis.

san na in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis.

ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho -

ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho -

ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho -

Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na, ho -

114

The musical score consists of several systems. The first system shows the piano introduction with a busy treble clef and a steady bass line. The second system continues the piano accompaniment. The third system shows the vocal entries for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Ho - - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Ho-san - na in ex -". The fourth system continues the vocal parts with the lyrics: "san - - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho-san - na in ex -". The fifth system continues the vocal parts with the lyrics: "san - - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho-san - na in ex -". The sixth system continues the vocal parts with the lyrics: "san - - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho-san - na in ex -".

118

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

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

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

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

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

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

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

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

Kritischer Bericht

Kritischer Bericht

I. Quellen

A. Autographe Partitur

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B). Signatur: *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 427*.

Die autographe Partitur besteht aus zwei Teilen, die ursprünglich ihrerseits jeweils eine Hauptpartitur und ein Bläserstimmenparticell („overflow score“) umfassten; davon ist die Hauptpartitur des zweiten Teils schon vor Mozarts Tod verloren gegangen. Eine Faksimileausgabe der autographen Partitur ist 1982 beim Deutschen Verlag für Musik in Leipzig erschienen (auch Kassel usw.: Bärenreiter, 1983): *Messe c-moll KV 427 (417a). Faksimile der autographen Partitur*, vorgelegt von Karl-Heinz Köhler, Nachwort von Monika Holl und Karl-Heinz Köhler. Das Autograph ist inzwischen auch in den digitalen Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz einsehbar.

Die erhaltenen Teile der Gesamthandschrift sind wie folgt überliefert: W. A. Mozarts Nachlass → Johann Anton André, Offenbach (1800) → Johann Baptist André, Offenbach (1854) → Friedrich August Grasnack, Berlin (1860) → Auguste Wilhelmine Vatke, Berlin (1877) → Königliche Bibliothek, Berlin (1879). Nach kriegsbedingter Verlagerung gelangte die Handschrift in die Bibliotéka Jagiellońska in Krakau und wurde 1977 im Rahmen eines Staatsbesuchs des Ersten Sekretärs der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei Edward Gierek an die damalige Deutsche Staatsbibliothek in Berlin übergeben.

Die einzelnen Teile und Abschnitte umfassen:

1a) Partitur der Sätze Kyrie, Gloria und Credo (Fragment). 64 Bl., davon Bl. 48 unbeschrieben, ursprünglich nicht foliiert und später als fol. 47a gezählt (12-zeilig), mit 123 beschriebenen Seiten. Der autographe Kopftitel lautet //Kyrie//. Ungewöhnlicherweise hat Mozart bereits auch Autorenbezeichnung und Jahreszahl (*Di Wolfgango Amadeo Mozart. | 1783*) hinzugefügt, obwohl er diese meist erst bei Beendigung der Komposition anbrachte. Wie bei Mozart bis etwa 1785/86 üblich, besteht die Partitur überwiegend aus jeweils zwei ineinandergelegten querformatigen Bogen Notenpapier (Binio); die Lagenordnung ist an wenigen Stellen gestört: Bl. 5/6 ein Doppelblatt (obwohl das Kyrie bis Bl. 7r reicht), Bl. 19/20 ein Doppelblatt, Bl. 65 (= Fol. 64) ein Einzelblatt. Die Zählung der Blätter von „1“ bis „48“ ist original, wobei das leere Blatt nach Bl. 47 erst nachträglich von Bibliothekarshand als „47a“ gezählt wurde; die Zählung ab „49“ wurde erst nach 1982 ergänzt.

Zur Niederschrift wurden Papiere mit folgenden Wasserzeichen¹ verwendet:

- Buchstabe „W“; Gegenmarke 3 Halbmonde, „REAL“: Bl. 1–6, 16–17, 33–36, 41–47, 47a, 48–63 (WZ Nr. 56).
- Buchstaben „GF“; Gegenmarke 3 Halbmonde: Bl. 7–10 (WZ Nr. 11).
- Buchstaben „CS“/„C“; Gegenmarke 3 Halbmonde, „REAL“: Bl. 11–14 (WZ Nr. 61).

¹ Siehe den Wasserzeichenkatalog von Alan Tyson, NMA X/33, Abt. 2.

- Buchstaben „A“/„HF“; Gegenmarke 3 Sterne in bekröntem Schild: Bl. 15, 18, 19–32, 37–40 (WZ Nr. 60). Die Blätter 15 und 18 bilden ein Doppelblatt.

Aus der Verteilung der Wasserzeichen lässt sich allerdings wenig über die Entstehung der Komposition ablesen, da Mozart die Teilsätze keineswegs immer auf einem neuen Bogen begonnen hat. Mozart hat die Teilsätze selbst von No. 1 (Kyrie) bis No. 9 (Gloria) durchgezählt, der Teilsatz *Et incarnatus est* und die Sätze ab dem Sanctus sind nicht gezählt. Da sich eine entsprechende Nummer auch auf dem für *Davide penitente* KV 469 neu komponierten Satz „A te, fra tanti affanni“ findet, ist unklar, zu welchem Zeitpunkt die Nummerierung der Sätze erfolgt ist. Bei einem Teil der Sätze ist am Ende zur Erleichterung für den Kopisten die Taktzahl angegeben, vereinzelt finden sich auch an anderen Stellen des Autographs (z.B. Bl. 14r, 15v, 18v und 19r) Taktzählungen für einzelne Abschnitte des Werkes.

Die Sätze verteilen sich wie folgt:

//Kyrie//: Bl. 1–7r; auf Bl. 7r die Paukenstimmen //Kyrie// mit Stimmenbezeichnung *Tympani*.

Die Paukenstimme ist nicht in der Hauptpartitur, sondern unmittelbar im Anschluss an den Satz notiert. Die Posaunenstimmen sind bei Bedarf in den Systemen für A, T, B notiert bzw. ihre Mitwirkung wird dort vermerkt. Bl. 7v ist unbeschrieben; allerdings findet sich dort ein eintaktiger Entwurf zum Teilsatz *Gratias*.

//Gloria//: Bl. 8r–10r; Bl. 10v nur rastriert

//Laudamus Te.//: Bl. 11r–19r

//Gratias//: Bl. 19v–22v

//Qui tollis//: Bl. 23r–27v

//Quoniam//: Bl. 28r–36v

//Jesu//: Bl. 37r und im unmittelbaren Anschluss

//Cum Sancto//: Bl. 37v–47r

Bl. 47v und Bl. 47a nur rastriert

//Credo.//: Bl. 48r–55r

[Et incarnatus est]: Bl. 55v–62v

Bl. 63 ist nur rastriert.

1b) Das zugehörige Bläserparticell ist wie folgt angelegt:

//Gloria://, nur 2 Fg: Bl. 64r

//Qui tollis//, nur 2 Ob, 2 Fg, 3 Trb: Bl. 64v–65v

//Jesu// bzw. *Cum sancto.*, nur 2 Fg: Bl. 66r–67r.

Bl. 67v ist nur rastriert.

2a) Hauptpartitur Sanctus mit Hosanna und Benedictus verschollen.

2b) Das zugehörige Bläserparticell ist wie folgt angelegt:

//Sanctus//, nur 2 Ob, 2 Cor, 2 Fg, 2 Ctr, Timp, 3 Trb: Bl. 68r–72v.

Das Benedictus, das nicht mehr als 12 Systeme erfordert, ist im Bläserparticell nicht notiert; die gekürzte Wiederholung des Hosanna nach dem Benedictus ist auf Bl. Dv durch ein Dal-Segno-Zeichen angedeutet.

Die Blätter sind von Mozart selbst von „A“ bis „E“ gezählt und nachträglich von Bibliothekarshand von „68“ bis „72“ foliiert. Aufschriften auf Bl. 72 zeigen, dass das Blatt im Mozart-Nachlass vom Rest der Messe separiert war; es wurde erst mit einem

Schreiben vom 26. November 1800 von Constanze Mozart an J. A. André nach Offenbach gesendet.

Die folgenden eigenhändigen Eintragungen im Autograph beziehen sich auf die Überarbeitung zu *Davide penitente*:

Fol. 3v: Verweis beim Solo („Christe eleison“): *NB. Dieses Solo | singt die Erste | Sängerin.*

Fol. 11r: Verweis beim „Laudamus te“: *NB. Dieses singt die | 2te Sängerin.*

Fol. 22v: Verweis am Ende des „Domine Deus“: *NB. Hier kañ | vor diesen | chor [= Qui tollis] | eine Tenor Arie | koñen.*

Fol. 27v: *NB. Nach diesem Chor kañ eine | Bravour Arie für Sopran koñen. – für die Erste Sängerin.*

Fol. 46v: Bei T. 185/186 Verweiszeichen in Form eines „+“ zu jedem System zur Einfügung der Kadenz; die Verweiszeichen sind möglicherweise teilweise von Kopistenhand gesetzt.

Auf dem Autograph finden sich folgende Aufschriften von fremder Hand:

Bl. 1, oben links: 17 (Nummerierung von Nissen)

Bl. 1, oben rechts: *Eigene Handschrift* (Echtheitsbestätigung von Nissen)

Bl. 1, im rechten Rand: *ist zum | Davide pae= | nitente um= | gearbeitet* (Franz Gleißner; rote Tinte)

Bl. 1, im rechten Rand: 145. (Gleißner; rote Tinte)

Bl. A, oben rechts: *Mozarts Handschrift* (von unbekannter Hand, vermutlich Johann Anton André)

Bl. A, zwischen 1. und 2. System: *Zur Missa in C moll von 1783.* (André)

Bl. E, oben rechts: *Von Mozart und seine Handschrift* (Nissen)

Bl. E, im oberen Rand: *Fragment des Ende eines Ganzen, vielleicht aus einer alten Oper | oder Salzburgerischen Serenade.* (Nissen, von André durchgestrichen)

Bl. E, im oberen Rand: *Schluß des Sanctus der C moll Messe von 1783.* (André)

B. Vier Originalstimmen

Dominikanerkloster Heilig Kreuz, Augsburg (D-Ahk). Signatur: *Heilig Kreuz 10.*

Die vier Stimmen bildeten einen Teil des originalen Stimmensatzes und verblieben 1783 bei Abreise Wolfgang Amadeus und Constanze Mozarts nach Wien bei Leopold Mozart in Salzburg und wurden nach dessen Tod 1787 zusammen mit zahlreichen weiteren Musikhandschriften von Maria Anna Mozart („Nannerl“) dem Augustiner-Chorherrenstift Heilig Kreuz in Leopolds Geburtsstadt Augsburg übersandt.² Sie befinden sich bis heute im Besitz des heutigen Dominikanerklosters Heilig Kreuz und werden als Depositum in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg aufbewahrt. Alle vier Stimmen sind um einen Ganzton nach unten transponiert (b-Moll); siehe dazu Vorwort.

Die Stimmen im Einzelnen:

B 1: *Trombone 1^{mo}*

B 2: *Trombone 2^{do}*

B 3: *Trombone 3^{tio}*

Jeweils sonst ohne Titel. 12 Seiten. Enthalten die Sätze 1, 2, 4, 6, 8, 11, 12a (Pausen) und 12b sowie Tacet-Vermerke zu Satz 3, 5 und 7.

B 4: *Organo.* Der Kopftitel *Missa* stammt von späterer Hand. 26 Seiten. Enthält alle Sätze außer 9–10.

Die Orgelstimme **B 4** lässt in den Sätzen 1–4 etliche Korrekturen, vor allem in der Bezifferung, gelegentlich auch an Vorzeichen er-

² BD (siehe Vorwort, Fußnote 4), Nr. 1268, Zeile 61ff.

kennen, als deren Urheber Mozart vermutet wurde.³ Bei vielen der Korrekturen ist die Schreiberfrage jedoch nicht zu entscheiden, da Rasuren und darauf verlaufende Tinte oder auch Überschreibungen die Zeichen stark verunklaren. Einige klar erkennbare zusätzliche Akzidenzien – vor allem ð – sind deutlich von denen Mozarts in Quelle **A** verschieden, dürften daher kaum von Mozart stammen.

Schreiber der erhaltenen Stimmen sind Felix Hofstätter (um 1744 bis 1814; Posaunen) und Joseph Richard Estlinger (1720–1791; Orgelstimme). Beide waren als Kopisten sowohl für den Salzburger Hof als auch privat für die Mozarts tätig.⁴ In allen vier Stimmen ist zwischen Nr. 8b und 11a ein Blatt leer belassen.

Alle Stimmen enthalten Transpositionsfehler, jedoch nicht in einem Maße, dass deren Benutzung für eine Aufführung ausgeschlossen erschiene.

Das GFA-Wasserzeichen (NMA X/33 Abt. 2, Nr. 63) ist in Salzburger Aufführungsstimmen erst ab Ende 1783, vor allem aber 1784/85 nachgewiesen. Diese Tatsache wurde herangezogen, um gegen die Entstehung dieser Stimmen für die Aufführung 1783 zu argumentieren (ja auch gegen die Aufführung selbst).⁵ Die späteren Wasserzeichen-Belege taugen allerdings wegen des geringen zeitlichen Abstandes kaum als Argumentation gegen eine Entstehung im Herbst 1783, zumal Mozart das Papier NMA zufolge bereits 1782 in Wien benutzt hatte. Und für eine spätere Entstehung der Stimmen ist weder ein Anlass noch eine Vorlage bekannt. Das Autograph dürfte sich in Wien befunden haben (somit könnten die Stimmen also nach 1783 lediglich als Zusatz zu einem bereits vorhandenen Stimmensatz entstanden sein). Selbst eine spätere Datierung der Stimmen spräche somit eher für als gegen die Aufführung von 1783.

C. Partiturabschrift von Matthäus Fischer, Augsburg

Österreichische Nationalbibliothek Wien (A-Wn). Signatur: *Mus. Hs. 14586.*

Die Partiturabschrift des Augsburger Chorregenten Matthäus Fischer gelangte in den Besitz des Verlegers Johann Anton André, der es als Vorlage für Sanctus, Hosanna und Benedictus seiner Erstausgabe verwendete (siehe Quelle **E**). Es wurde angenommen, dass Fischer die Partitur auf Veranlassung Andrés angefertigt habe, das ist aber angesichts des Wasserzeichenbefundes (s.u.) eher unwahrscheinlich.

Die Partitur ist wie folgt überliefert: Matthäus Fischer, Augsburg → Johann Anton André, Offenbach → Carl August André? → Heinrich Henkel, Frankfurt → dessen Erben → Walter Höckner, Zwenzkau → Verlag Haslinger, Wien → Nationalbibliothek Wien (1938), die heutige Österreichische Nationalbibliothek.

Die Handschrift umfasst 73 Seiten im Hochformat (ca. 35 x 22 cm) und enthält alle Sätze außer Satz 9 und 10. Der Umschlag trägt von der Hand Fischers die Titelaufschrift *Missa . in C. | Auth: Mozart. | comp. 1783.* Des Weiteren enthält das Titelblatt verschiedene Einträge jüngerer Zeit.⁶

³ Dagegen ist allerdings bereits verschiedentlich Widerspruch erhoben worden, siehe Konrad (wie Vorwort, Fußnote 6), S. 108, Fußnote 11; dort weitere Literatur dazu.

⁴ Siehe Ernst Hintermaier (wie Vorwort, Fußnote 23), S. 111 und 118 sowie 129ff.

⁵ Konrad (wie Vorwort, Fußnote 6), S. 109ff., siehe auch Cliff Eisen, „The Mozarts' Salzburg Copyists: Aspects of Attribution, Chronology, Text, Style and Performance Practice“, in: *Mozart Studies*, ed. by C. Eisen, Oxford 1991, v.a. Tabelle S. 307.

⁶ Siehe Monika Holl, Krit. Bericht zu NMA I/1, Abt. 1/5, S. 11f. (dort Quelle **D**).

Die Partitur entstand in zwei Phasen. Zunächst hat Fischer nur Partituren der beiden Fugen angelegt.⁷ Dabei stand offenbar eine Aufführungsabsicht im Vordergrund, denn er hat beide Stücke in der Besetzung „normalisiert“. Entsprechend vieler anderer süddeutscher und österreichischer Kirchenmusik fehlt die Viola und auch die beiden Fagotte und die Pauken. Der Chor ist in beiden Fugen vierstimmig. Erst in einem zweiten Schritt fertigte Fischer eine vollständige Spartierung der gesamten Messe an, so wie sie in den ihm vorliegenden Stimmen enthalten war. Die Schnittstellen zwischen beiden Phasen der Niederschrift sind deutlich zu erkennen: Die erste Fuge (Nr. 8b) trägt einen Kopftitel mit Komponistenangabe (*Cum sancto Fuga. Mozart*). Da mit Satz 7 ein Bogen endete, wurde für den Übergang, das kurze Jesu Christe (Nr. 8a), ein separates Blatt genommen, dessen Rückseite den verworfenen Anfang einer Flötenstimme enthält. An Satz 8b schloss ursprünglich direkt Satz 11b an, dessen Anfang dann ausgestrichen wurde (siehe Faksimilebeilage). Es folgt auf einem Bogen das Sanctus (Nr. 11a), danach auf einem einzelnen Blatt abweichender Papiersorte ein Zwischentitelblatt (*Vertatur l seque Osanna ll v: s:*) und auf der Rückseite erneut der Anfang des Hosanna Nr. 11b (siehe Faksimilebeilage). Darauf folgt die Fortsetzung des Hosanna, dann das Benedictus.

Die Reihenfolge der Niederschrift hat auch in drei verschiedenen Papiersorten ihren Niederschlag gefunden. Kyrie, Gloria (bis Quoniam), Sanctus und Benedictus stehen auf demselben Papier, die beiden Fugen Cum Sancto Spiritu und Hosanna auf einem anderen, die beiden „Nahtstellen“, also Jesu Christe (Rückseite: angefangene Flötenstimme) sowie der Zwischentitel und die zweite Niederschrift des Hosanna-Anfanges schließlich auf einer dritten.⁸ Die Wiederverwendung der verstümmelten Fugen-Abschriften in einer – sonst alle Instrumente enthaltenden – Gesamtpartitur ist rätselhaft und nicht ohne Weiteres zu erklären. Ein Versehen Fischers ist eigentlich kaum vorstellbar; spätestens bei Neuauferfertigung des Anfangs der zweiten Fuge hätte er den Mangel der früheren Teilabschriften bemerken müssen.

Fischers Abschrift ist – vor allem in den später angefertigten Teilen – ziemlich flüchtig. Zwar sind nur sehr wenige Fehler passiert, aber es fehlen die meisten Halte- und Artikulationsbögen. Auch sind die Notenköpfe oft unpräzise gesetzt, die Hälse zwischen Notenkopf und Balken vielfach nur angedeutet und die genaue Zuordnung somit schwierig. Ohne Zweifel hingegen ist, dass Fischers Partitur auf Stimmen zurückgeht; es finden sich eine ganze Reihe der typischen Spartierungsfehler (z.B. gegeneinander versetzte Stimmen), die meist korrigiert sind.

Die Handschrift Fischers lässt sich nicht sicher datieren, vieles spricht aber für eine Entstehung um 1800: Das Papier des Hauptteils findet sich in einer datierten Handschrift von 1798, und 1802 wurde ein Oratorium Fischers aufgeführt, das in einer Arie deutlich auf das *Laudamus te* der Messe verweist.⁹

D. Partiturabschrift (Stichvorlage)

Verlagsarchiv André, Offenbach (D-OF). Signatur: *M N^o 14295*. Abschrift nach dem Autograph, Satz 1–10 enthaltend. Die Handschrift entstand vermutlich bei der Vorbereitung der Erstausgabe (Quelle E) und diente dieser bis Satz 10 als Stichvorlage. Ihr kommt als Kopie nach A kein eigener Quellenwert zu; die Handschrift wurde nicht eingesehen.

⁷ Richard Maunder, *Wolfgang Amadeus Mozart: Mass in C minor*, Oxford/Stuttgart 1990, Vorwort S. XII, sowie Levin (wie Vorwort, Fußnote 3), S. 197ff.

⁸ Siehe Levin (wie Vorwort, Fußnote 3), S. 202.

⁹ Ebenda, S. 203.

E. Erstdruck: *Missa l aus C moll l von l W. A. MOZART. l Partitur. l Nach der l hinterlassenen Original-Handschrift herausgegeben l und l mit einem VORBERICHT begleitet l von l A. André*. Offenbach o.J., Vorbericht datiert auf Mai 1840.

Benutztes Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München (D-Mbs), Signatur: *2 Mus.pr. 954*.

Der Erstdruck folgt in Kyrie, Gloria und Credo dem Autograph A (über die Stichvorlage D), das sich damals in Andrés Besitz befand, in Sanctus, Hosanna und Benedictus hingegen der Abschrift C. Im Credo sind die in A leeren Systeme ebenfalls leer, im Hosanna hat André offenbar selber eine Viola-Stimme ergänzt; Hinweise auf die Benutzung der originalen Viola-Stimme finden sich nicht (siehe Vorwort sowie unten zu Satz 11b). Der Vorbericht handelt vor allem von der Wiederverwendung der Messe im *Dauid penitente* KV 469. Des weiteren teilt André mit, dass Mozart „in dieser Gestalt“ (der 1783 aufgeführten) „auch eine Abschrift davon einem Kloster in Baiern überlassen hat, woselbst ich solche vorgefunden und mit dem in meinen Händen befindlichen Original-Manuscript verglichen habe.“ Diese Formulierung lässt offen, ob mit jener Abschrift die Originalstimmen B oder die Partitur C gemeint ist; die Indizien sprechen dafür, dass André sich allein auf die Partitur bezog.

Die verschiedenen Skizzen¹⁰ wurden für diese Edition nicht herangezogen.

II. Zur Edition

Hauptquelle unserer Ausgabe ist die autographe Partitur A. Die vier Originalstimmen B sind in die Edition mit einbezogen; sie könnten zusätzliche, autorisierte Angaben enthalten und Informationen über Mozarts Aufführung übermitteln. Die Orgelstimme B 4 weist eine ganze Reihe nachträglicher Korrekturen auf, die mitunter Mozart zugeschrieben werden; an den relativ wenigen Stellen, die eine Identifizierung der Schreiberhand zulassen, kann dies indes nicht bestätigt werden (s.o.). Stellt eine solche Korrektur in B 4 nur eine Übereinstimmung mit A her, bleibt dies im Folgenden unberücksichtigt; die wenigen über A hinausgehende Korrekturen werden in den Einzelanmerkungen diskutiert und ggf. in den Notentext übernommen.

Auch die Partiturabschrift C könnte Informationen aus der Erstaufführung vermitteln, stellt C doch offenbar eine Spartierung nach den überwiegend verschollenen Originalstimmen dar. Leider ist der Quellenwert von C eingeschränkt, da gerade Details, die in Bezug auf nachträgliche Ergänzungen interessant wären, oft fehlen: Vor allem Bögen, aber auch Keile und Dynamik sind sowohl im Vergleich mit A als auch mit B nur sehr unvollständig vorhanden. Umso interessanter sind die wenigen, dennoch vorhandenen zusätzlichen Bögen (es ist kaum davon auszugehen, dass Matthäus Fischer angesichts seiner Nachlässigkeit solche Details frei ergänzt hat). Um diese Informationen in den Notentext einfließen zu lassen, sind solche über A hinausgehenden Bezeichnungen allerdings zu sporadisch vorhanden und zögen zahlreiche zusätzliche Analogieergänzungen nach sich. Wir belassen es daher dabei, die zusätzliche Artikulation in den Einzelanmerkungen zu erwähnen. Teils dient sie auch als Bestätigung ohnehin nach Analogie ergänzter Bögen. Die zahlreichen fehlenden Zeichen und Fehler von C bleiben hingegen in den Einzelanmerkungen unberücksichtigt.

¹⁰ Siehe Holl (wie Fußnote 6), S. 205ff.

Keinen eigenen Quellenwert haben die Stichvorlage **D** und der Erstdruck **E**. **D** geht direkt auf das Autograph zurück, **E** geht auf **D** zurück, bzw. – in den in **D** nicht vorhandenen Teilen – auf **C**. Entgegen **C** bietet **E** aber eine Viola-Stimme zum Hosanna. Diese geht allerdings nicht auf die heute verschollene Originalstimme zurück, sondern dürfte von André frei ergänzt worden sein (siehe Vorwort). Sie wurde dennoch als historische Stimme bei der Edition des Satzes 11b mit herangezogen (siehe dort). Darüber hinaus bleiben die Quellen **D** und **E** im Folgenden unberücksichtigt.

Sind zwei Stimmen zusammen auf einem System notiert, setzt Mozart bei paralleler Stimmführung die Artikulationszeichen oft (meist aus Platzgründen) nur für eine Stimme; diese übertragen wir stillschweigend auch auf die jeweils andere. Statt „tasto solo“ schreibt Mozart gelegentlich nur „tasto“; dies vereinheitlichen wir zu „tasto solo“.

Die Wiedergabe des Vokaltexes folgt in Interpunktion und Orthographie dem *Graduale Triplex* (Paris-Tournais 1979).

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Beziff. = Bezifferung, Bg. = Bogen, B/Org = Bassi ed Organo, Ctr = Clarino, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Korr./korr. = Korrektur/korrigiert, NMA = Neue Mozart-Ausgabe, Ob = Oboe, S = Soprano, SMA = Stuttgarter Mozart-Ausgaben, T = Tenore, T. = Takt(e), Timp = Timpani, Trb = Trombone, Va = Viola, VI = Violino, () = unisono-Stimme, nicht ausnotiert.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme und Zeichen im Takt (Noten oder Pause, Vorschlagsnoten werden nicht gezählt) – Quellensigle und Anmerkung.

1. Kyrie

Vorhanden in **A**, **B 1–4** und **C**.

Kopftitel in **A**, **B 1–4** *Kyrie*¹¹; in **A** rechts die Autorenangabe *Di Wolfgang Amadeo Mozart* | 1783 (autograph).

In **A** notiert auf 12 Systemen, Besetzungsangabe (/ trennt die Systeme, | gibt einen Zeilenfall innerhalb der Angaben für ein System wieder): *Violino* [zu System 1 und 2] / *Viola* / 2 | *Oboe* / 2 | *Corni* / 2 | *Fagotti* / 2 | *Clarini* | in C | e *Tympany* in C [Clarini und Tympani zusammen auf einem Pausen-System] / *Canto* / *Alto* / *Tenore* / *Basso* / *Organo* | e | *Bassi*. Die Paukenstimme ist am Ende des ersten Satzes separat eingetragen.

Die Posaunen haben keine eigenen Systeme, ihre obligaten Partien sind in die entsprechenden Singstimmen geschrieben.

In **C** notiert auf 17 Systemen, Besetzungsangaben *Vol 1.* / *Vol 2.* / *Viola.* / *Oboi* | *due* [zu System 4 und 5] / *Fagotti* | *due* [zu System 6], *Alto* / *Tenore* / *Basso* [zu System 7–9 quer hinter den Stimmbezeichnungen: *Tromboni.*] / *Canto* / *Alto* / *Ten.* / *Baso* [!] [zu S und A quer dahinter: *concerto* | *choro 1mo* | *choro 2do*, zu T und B: *a u.* | *a u.* | *a u.*] / *Org:* / *Corni* | in C: / *Clarini* | in C: / *Timp:* | in C:

A vermittelt den Eindruck, als rechne Mozart mit 4 Posaunen, also auch einer Sopranposaune *colle parte* mit dem Sopran: Beim ersten Choreinsatz in T. 6ff. steht bei allen Singstimme *tro.*; in T. 27 und 86 *senza tro.*. Im übrigen Werk hingegen werden – wie damals allgemein üblich – nur die Stimmen A, T und B mit Posaunen verstärkt; wir bleiben auch bei Satz 1 bei diesen drei Posaunen (korrespondierend mit **B 1–3**).

- 1 VI I 7–8 ergänzte Keile vorhanden in **C**
2 VI I 3–4 ergänzte Keile vorhanden in **C**

- 2f. VI I 5ff. **A**: hier Bg. eindeutig bis zur vorletzten Note; abweichende Artikulation in T. 28f. durch Textunterlegung zusätzlich begründet; in **C** fasst der Bg. in T. 2 ebenfalls nur die 16tel zusammen, in T. 3 fehlt er
6 Trb A **B 1**: ohne Haltebg.; *f* nur in **B 1**
6ff. **A**: alle Choreinsätze mit der Beischrift *tro.*: (Trombone), versehentlich auch der S, ebenso beim *senza trom.*: in T. 27; im ganzen übrigen Werk werden – wie damals allgemein üblich – nur die Stimme A, T und B mit Posaunen verstärkt
7 S 1–2 **C**: mit Bg.
7 A 3–4 **C**: mit Bg.
8 Trb A **B 1**: ohne Bg.
10 VI I, II ergänzte Keile vorhanden in **C**
9–10
14 B/Org 1 **B 4**: Beziff. zusätzlich 5 (Nachtrag)
16 Fg I, II 1–4, 7–10 **C**: mit Bg.
16 VI II 7 **A**: ohne $\frac{3}{4}$, harmonisch wie melodisch aber erforderlich; in Ob I vorhanden
18 Trb B 4 **B 3**: $\frac{3}{4}$ *g* es statt $\frac{3}{4}$ *g*; ohne Bg.
18 B 4–6 **C**: Rhythmus $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$; in **A** Korr.
18 B/Org 6–8 **B 4** und **C**: statt Verlängerung der 5 neue Beziff. 6–
19, 20 S 1–2 **C**: mit Bg.
20 B/Org ergänzte Keile vorhanden in **C**
9–10
25 Trb T 2–4 **B 2**: Bg. nur zu 2–3
25 Trb B 2–3 **B 3**: ohne Bg.
27–32 Trb **A**: in T. 27 in den Vokalstimmen *senza trom.*; in T. 30 zu den Systemen von A und T *tromb.*; dazu in den Systemen dieser Singstimmen auch die abweichende Posaunenstimme notiert
Im Bass gibt es keinen entsprechenden Hinweis auf eine Beteiligung der Posaune; in **B 3** folgt die Bassposaune in T. 30–32 dem B offenbar in Analogie, dies hat jedoch nichts mit dem eigenständigen Posauneneinsatz der höheren Posaunen zu tun; gänzlich unglaubwürdig wirkt die Ergänzung in **B 3** in T. 89–92 (siehe dort). Wir haben die Bassposaune daher nicht übernommen
27 B ergänztes *p* vorhanden in **C**
28 VI I 3–4 ergänzte Keile vorhanden in **C**
28f. S 4–7 Bg. in **A** bis 8 entsprechend VI I; in SMA an die Textverteilung angepasst
30 Trb A 3 **B 1**: mit Haltebg. zu T. 31; in **A** sind A und Trb A in einem System notiert; der Haltebg. des A wurde vom Schreiber der Stimme falsch gedeutet und Trb A zugeordnet
30 Trb T **B 2** und **C**: *ges* statt *g*
32 Ob, Fg, Cor **A**: Artikulation jeweils nur bei einer der beiden, jeweils auf einem gemeinsamen System notierten Stimmen eingetragen (bei Ob über, bei Fg und Cor unter dem System).
36 S solo **A**: Bg. zu 1–4 statt 1–3; in SMA an die Textverteilung angepasst
40f. VI I ergänzte *cresc.* und folgendes *p* vorhanden in **C**
44 VI I, II, Va **C**: *cresc.* bereits zu Anfang des Taktes
45 VI I, II, Va **C**: *p* bereits zu Anfang des Taktes
48f. S solo **A**: Bg. von 48.4 zu 49.1, Textpositionierung aber wie in unserer Ausgabe
50 Coro **A**: nur im S mit zwei Fermaten, alle andern Stimmen mit Ganztaktpause und einer Fermate
53 B/Org **B 4**: *f* erst zu Beginn von T. 54 (in **A** sowohl in T. 53 als auch – nach Seitenwechsel – nochmals in T. 54)
57–58 B/Org **B 4**: jeweils ein Takt unter einem Bg., darüber zusätzlicher Bg. von 57.1–58.2
59f. VI I je 1–4 **C**: Bg. jeweils zu 1–2 und 3–4
61 B/Org **B 4**: ohne Bg.
62 S solo fehlende Silbe „son“ vorhanden in **C**
62–64 B/Org **B 4**: Bg. endet bereits bei 63.2
63f. VI I **C**: wie T. 59f.
65 B/Org **B 4**: ohne *p*






¹¹ Die in **A** häufig die Titel umschließenden senkrechten Striche bleiben hier unberücksichtigt; siehe Quellenbeschreibung.




72	VI I 9–10	ergänzte Keile vorhanden in C
75	VI I 7–10	C: unter einem Bg.
75	T	ergänzt <i>f</i> vorhanden in C
76	Trb A 1–4	B 1: ohne Bg.
77	B/Org	B 4: ohne Keile
78	B/Org 1–4	A: Verlängerungsstrich in der Beziff. nur zur 7, in B 4 Verlängerungsstriche auch zu 4 und 3
78	B/Org 5–6	B 4: ohne Keile
79	S 1–2	C: mit Bg.
79	B/Org 5–6	B 4: ohne Keile
82	B/Org 6–8	B 4: mit Bg.
83	Fg II	A: mit Haltbeg. zu T. 84 (in A auf neuer Seite), analog Fg I
83	Trb T	B 2: ohne Haltebogen zu T. 84
84	Trb A 1–2	B 1: ohne Haltebogen
84	Trb T 1–4	B 2: ohne Bg.
84	Trb T 6–13	B 2: Bg. nur von 10–13
85	Va 5	A: mit Keil; in Fg, VI II und B/Org Keile nur auf 6–8 (melodisch naheliegend)
87	S 1–2	ergänzter Bg. vorhanden in C
86–92	Trb	A: in T. 86 in den Vokalstimmen <i>senza tro.</i> ; in T. 89 zu den Systemen von A und T <i>tromb.</i> ; dazu in den Systemen dieser Singstimmen auch die abweichende Posaunenstimme notiert Im Bass gibt es keinen entsprechenden Hinweis auf eine Beteiligung der Posaune; in B 3 folgt die Trb B (T. 89, 3. Note, bis T. 92) dem Bass um dann in T. 93 in die auch in A notierte Posaunenstimme zu wechseln. Besonders in T. 91f. ist die Beteiligung der Bassposaune wenig glaubwürdig. Wir haben die nur in B 3 notierte Bassposaunen daher nicht übernommen; siehe auch T. 27–32. Die eigenständige Stimmführung der Trb in T. 93f. ist in A in allen 3 Stimmen mit Beischrift <i>tr.</i> vermerkt.
89	Trb	B 1–2: ohne Dynamik
90	Trb A 2–4	B 1: Ganzton zu hoch (Transpositionsfehler)
91	B/Org 1	B 4: erneut <i>p</i>
92	Trb T	B 4: Pausentakt fehlt
92	B/Org 4	A: Beziff. ohne <i>h</i> , in B 4 nachgetragen
93	B/Org	B 4: <i>fp</i> statt <i>pp</i>

2. Gloria

Vorhanden in A, B 1–4 und C.

Satzüberschrift in A, B 1–4: *Gloria*. In A notiert auf 12 Systemen und einer Zusatzpartitur mit 2 Systemen pro Akkolade. Besetzungsangaben der Hauptpartitur: *Violini* [zu System 1 und 2] / *Viola* / 2 *oboe* / 2 *Corni* | *in C* / 2 | *Clarini* | *in C* / *Tympani* | *Canto* / *Alto* / *Tenore* / *Basso* / *Organo* | *et Bassi*. Bei der Zusatzpartitur lautet die Besetzungsangaben vor beiden Systemen 2 | *Fagotti*. Für die Posaunen sind keine eigenen Systeme vorhanden. In C notiert wie Satz 1 auf 17 Systemen, hier ohne Besetzungsangaben.

1	Trb B 2–3	B 3 und C: ohne Haltebg.
1	SATB	A: zu S und B steht <i>T</i> : (Tutti)
1	AT 1–2	C: mit Bg.
3	Trb B	B 3: ohne Haltebg. (außer in A (Basso) auch vorhanden in C)
8	Cor I, II	A: mit Haltebg. zu T. 9; nach T. 8 Seitenwechsel, auf der neuen Seite ist der Haltebg. vor T. 9 wieder ausgestrichen, nach T. 8 auf der vorhergehenden Seite aber nicht getilgt
10	VI II 3–4	C:  , damit rhythmisch wie S
11	Trb A 4–8	B 1, C: 
12	Trb B	B 3: Rhythmus 
13	Trb A 4	B 1: Terz zu tief
15	Trb T 3	B 2, C:  <i>e</i> ¹ <i>z</i> , vermutlich Lesefehler (in A  <i>e</i> ¹ notiert und wieder ausgestrichen)

17	Trb B 1–5, 6–7	B 3: ohne Bg.
17/19	B, T	die unterschiedliche Artikulation dieser beiden Parallelstellen folgt A
19	Trb T 5–6	B 2: ohne Bg.
23	Trb B 3–4	B 3: ohne Bg.
23	VI II	A: Bg. zu 2–4, siehe aber VI I, T. 22, und Va, T. 24
25	VI I 5–8	C: Bg. zu 5–6 und 7–8
25	Va 2–3	C: <i>h b</i> (jeweils mit Vorzeichen) statt <i>b b</i>
27	VI I, II	C: <i>fp</i> statt <i>pp</i>
30	Trb B 2	B 3: ohne Haltebogen zu T. 31
30f.	Trb A	B 1: beide Noten ohne Vorzeichen
32	Trb A 2	B 4: ohne Haltebogen zu T. 33
34	B/Org	A: <i>f</i> zunächst zu 3 notiert, dann zusätzlich zu 1 eingetragen
35–54		A: T. 53–54 als Kasten 1, Dal-segno-Verweis, Segno vor T. 13, T. 55 als Kasten 2, dann weiter bis Schluss; B 1–4: ausgeschrieben C: T. 35–54 nur VI I notiert, in den anderen System quer die Beischrift <i>alles wie oben</i> Alle Einzelanmerkungen zu den T. 13–32, betreffend A und C, gelten somit auch für T. 35–54.
35	Trb A 7	B 1: <i>f</i> ¹ statt <i>e</i> ¹
41	Trb T 6–7	B 2: ohne Bg.
45	Trb B 3–4	B 3: Bg. zu 2–4
51	Trb T 1	B 2: ohne <i>b</i>
54	Trb A 2	B 1: ohne Haltebogen zu T. 55
54	Trb T	B 2: ohne Bg.
56	VI I, II 2	A: <i>p</i> bereits zu T. 55; C: <i>fp</i> statt <i>p</i>
59f.	Fg II	C: Oktave höher
60	B/Org	A:  statt  (in den anderen Stimmen zumindest z.T.  korr. in ) A: Schlusszeichen nur in der Zusatzpartitur mit den Fagottstimmen

3. Laudamus te

Vorhanden in A, B 4 und C.

Satzüberschrift in A: *Laudamus Te*, in B 4 und C nur *Laudamus*. In A notiert auf 8 Systemen, Besetzungsangaben: 2 | *Violini* [zu System 1 und 2] / *Viola* / 2 *oboe* [zu System 4 und 5] / 2 | *Corni* | [Nachtrag: *in F*] / *Canto*: / *Bassi* | [Nachtrag: *Fagotti col Basso*:] In C ist der Satz auf 9 Systemen notiert, Besetzungsangaben: *Vol 1*: / *Vol 2*: / *Viola*. / *oboe I*. / *oboe II*. / *fagotti*: / *Canto* | *solo*. / *org*: / *Corni* | *in F*. Die Fagotti haben also in Fischers Partitur ein eigenes System; in T. 12f. und 82f. sogar eine leicht abweichende Stimmführung, allerdings erstaunlicherweise mit jeweils anders verteilten Rollen.

1	B/Org	A: <i>Solo</i> nur zur Singstimme
3	(Va), B/Org	A, B 4, C: <i>f</i> bereits zur 5. Note, siehe aber Cor und T. 17, 90 und 94 (dort in A und B 4 wie Edition)
4	VI I, II 3–8	C: in beiden Stimmen mit Bg.
10	Cor II 2	C: <i>g</i> ¹ statt <i>d</i> ²
10	VI II 2–8, 10–16	C: mit Bg.
12	Cor II 3	C: <i>c</i> ² statt <i>e</i> ¹
12f.	B/Org	C: 12.6 bis 13.1 im Fg Oktave höher (siehe auch T. 82)
20	VI II 2–5	A: nur ein Bg., angeglichen an VI I
21	(Va,) B/Org 6	A–C: <i>f</i> bereits zur 5. Note, siehe aber T. 17, 90 und 94
22	Ob I, II 3–8	C: in beiden Stimmen mit Bg.
22	B/Org	B 4: in Beziff. Verlängerungsstriche zur 2. Takthälfte; in A unklar
23	B/Org	A: <i>tasto</i> bereits in der 2. Hälfte von T. 22, siehe aber T. 5, 19
24	VI I, II	C: nur ein Bg. zu 2–5

31	B/Org 7	A: Beziff. eher erst zu 8, harmonisch jedoch eindeutig zu 7 gehörig
38	B/Org 1	A: ohne Beziff., vorhanden in B 4
46, 50	VI I	Artikulation angeglichen an T. 118, 122; A: T. 50 Bg. erst ab 2. Note
53–55	VI I	Artikulation in Anlehnung an T. 125–127
54f.	VI I, II, Va	A: nach T. 54 Seitenwechsel; auf der neuen Seite Bg. in T. 55 nicht fortgesetzt; siehe aber T. 52f.
59f.	Ob, Cor	ergänzte <i>cresc.</i> vorhanden in C
64f.	VI I, II	Artikulation angeglichen an T. 141f.
66f.	VI I, II, Va	A: Portato in T. 66 in Va mit allen 7 Noten unter einem Bg., in T. 67, VI I, alle 8 Noten unter einem Bg.; vereinheitlicht zur üblichen Schreibweise
72f.	VI I 3–4	ergänzte Keile vorhanden in C
79f.	VI II	A: Bg. zu T. 80 fehlt in T. 79, nach T. 79 Seitenwechsel, auf der neuen Seite ist er vor T. 80 vorhanden
82f.	B/Org	C: B/Org 82.6 bis 83.1 Oktave höher, Fg wie Edition (vgl. T. 12)
83f.	VI I 6–7	A: Bg. rechts etwas zu lang, auch bis zur 1 des nachfolgenden Takts deutbar; nicht hingegen die Bg. in VI II
86f.	VI I	ergänzte Keile vorhanden in C
91	B/Org	B 4 : in Beziff. Verlängerungsstriche über ganzen Takt
93	VI I, II	C: nur ein Bg. zu 2–5
95	B/Org	B 4 : in Beziff. Verlängerungsstriche über ganzen Takt
97	VI I, II	C: nur ein Bg. zu 2–5
103	VI I 5	ergänzter Keil vorhanden in C
107	VI II 1	A: zusätzlich Keil?
114	B/Org	Beziff. in B 4 mit Verlängerungsstrichen zum 2. Taktviertel und $\frac{7}{5}$ statt $\frac{7}{4}$ zum 3. Taktviertel; in A ursprünglich $\frac{9}{4}$ zum 1. und $\frac{7}{4}$ zum 2. Taktviertel, dann nach der ersten 4 Verlängerungsstrich bis unter die 7 eingetragen
115	Cor I, II	A: vor T. 115 Seitenwechsel, in T. 114 beide Stimmen mit Haltebögen, auf der neuen Seite in T. 115 ist das Hornsystem allerdings leer; der Viertelabschluss bietet sich harmonisch an
115	VI I	C: Bg. zu 1–4 und 5–8
123	VI I	A: nach T. 122 Seitenwechsel, vor T. 123 überzähliger Haltebg.
124–127	VI I, II, Va	A: Bogensetzung schwer zu deuten; T. 124 in VI I, II Bg. zu 3–5, in VI I nachträglich verlängert bis T. 125.1 (Va direkt Bogen zu T. 125.1 eingetragen); in T. 126 Bg. in VI I, II zu 3–5, nicht verlängert, sondern durch Keil 127.1 zusätzlich abgesetzt; Va hat Bg. bis 127.1 und kein Keil auf der 1. Die Parallelstelle in T. 52–55 hat stets den Bg. bis zur 1 des folgenden Taktes und keine Keile.
132	VI I	A: nach T. 131 Seitenwechsel, vor T. 132 überzähliger Haltebg.
143	Va 2	C: Oktave tiefer

4. Gratias

Vorhanden in **A**, **B 1–4** und **C**.

Satzüberschrift in **A**, **B 1–4** und **C**: *Gratias*. In **A** notiert auf 12 Systemen, Besetzungsangaben: 2 | *Violini* [zu System 1 und 2] / *Viole* / 2 *oboe* / 2 | *Corni* | *in C* / 2 | *Fagotti* | *Canto 1:mo* / *Canto 2:do* / *Alto* / *Tenore* / *Basso* / *Bassi*. Die Stimmungsangabe zu den beiden Hörnern offenbar nachträglich korrigiert aus „in F“.

In **C** notiert auf 16 Systemen, Besetzungsangaben: *Vol 1.* / *Vol. 2* / *Viola*. / *oboe*: [im letzten Buchstaben Korr., *oboi?*, zu System 4 und 5] / *Fagotti* / *Tromboni* [von unten nach oben, zu System 7–9] / *Canto I* | *Canto II*. / *Alto*. / *Tenor*. / *Basso*. / *Org*: / *Corni* | *in c*

2	Trb B 1–2	B 3 : ohne Haltebg.
2	B/Org 1	B 4 : Beziff. ohne Erniedrigung der 6
2	B/Org 5–6	B 4 : \sharp statt \natural
3	Trb T 3	B 2 : mit \sharp statt \natural

3	B/Org 4	Beziff. 6 mit Erhöhung nur in B 4 ; Beziff. 3 in B 4 ohne Verlängerungsstrich
4	Trb A 1–2	B 1 : ohne Bg.
5	Trb A, T 4–7	B 1–2 : ohne Bg.
5	B/Org 3	C: mit zusätzlicher Beziff. 3
6	VI II 6–7	A: mit Keilen (entgegen der Parallelstellen)
6	B/Org 4	B 4 , C : ρ bereits zu 3, in A eindeutig zu 4 (ebenso Va; dies in C erst zu 5)
8	Va 1–2	A: mit Keilen (entgegen der Parallelstellen)
8	Trb A 2	B 1 : ohne f
8	Trb T 2–3	B 2 : 2 ohne \sharp , 3 mit
8	VI I, II 3	A: f bereits zu 1, angeglichen an Holzbläser und Chor (siehe auch T. 6)
9	Trb A, T 1–3	B 1–2 : ♩ , so auch C (dort in Trb T, B und in den Singstimmen A, T und B; Trb A in C : ♩)
9	B/Org 5	B 4 , C : Beziff. ohne 4
11	VI I, II, Va	C: ρ bereits zu 1, in A in VI I (II) uneindeutig, wohl zu 3
11	B/Org 2	B 4 : <i>tasto</i> bereits zu 1
12		A: kein Schlussstrich

5. Domine

Vorhanden in **A**, **B 4** und **C**.

Satzüberschrift in **A**, **B 4** und **C**: *Domine*. In **A** notiert auf 6 Systemen, Besetzungsangaben: 2 | *Violini* [zu System 1 und 2] / *Viola* / *Canto 1:mo* / *Canto 2:do* / *Bassi*. | *Fagotti* | *Col Basso*:

In **C** notiert auf 7 Systemen, Besetzungsangaben: [System 1–3 = VI I, II, Va: ohne] / *Fagotti* | *due*. / *Canto I solo*. / *Canto II solo*. | *Organo*.

1	B/Org	B 4 : ohne f
5f.	B/Org	B 4 : ohne Keile
8	VI I, II	C: Bg. zu 2–3 statt 1–3
12	VI I 1–3	C: mit Bg.
18	S I 1–2	C: mit Bg.
20	B/Org 2–4	B 4 : ohne Bg.
21	VI I, B/Org	A: nach T. 20 Seitenwechsel, vor T. 21 überzähliger Haltebg.
22	B/Org 2–4	B 4 : ohne Bg.
36	B/Org 2–4	B 4 : ohne Bg.
38	VI I 2–4	C: mit Artikulationspunkten
48	B/Org 1–3	B 4 : ohne Bg.
51	B/Org 3–4	B 4 : Bg. zu 1–4
54	VI II 5	A: zunächst von VI I abweichende Lesart eingetragen (wie T. 5: <i>cis</i> ²), dann aber wieder ausgestrichen
55	B/Org 4–6	A: unklar, ob Keile oder Beziff. 1; in B 4 als Artikulationspunkte gedeutet; da Keile bei der Figur in diesem Satz singular wären, die Bezifferung hingegen sinnvoll, haben wir diese übernommen
62	Va 1–3	A: Bg. rechts zu lang, bis 4 deutbar, siehe aber T. 20ff.
63	VI II 1–3	A: Bg. rechts zu lang, bis 4 deutbar, siehe aber T. 20ff.
73	Va 4	A: ohne \natural
83	B/Org 2–4	B 4 : ohne Bg.
84	Va 1–3	A: Bg. rechts zu lang, bis 4 deutbar, siehe aber B/Org, T. 83, 85 u.ö.
88	S I, II 3–4	C: mit Bg.
94	VI I 1	A: darüber Strich, eher kein Keil
94	VI II 4	C: <i>cis</i> ² - <i>e</i> ² wie Akkorde zuvor; in A zunächst ebenso, dann <i>cis</i> ² aber ausgestrichen
99	Va 3	ergänzte Pause vorhanden in C
99	B/Org	B 4 : ohne Fermate

6. Qui tollis

Vorhanden in **A**, **B 1–4** und **C**.

Satzüberschrift in **A**, **B 1–4** und **C**: *Qui tollis* (in **B** teils *Qui Tollis*). In **A** notiert auf 12 Systemen und einer Zusatzpartitur mit 5 Systemen pro Akkolade.

Die Hauptpartitur enthält Streicher, Chor und B/Org, die Bläserpartitur sämtliche beteiligten Bläser. Hauptpartitur auf 12 Systemen, Besetzungsangaben: *Violini* [zu System 1 und 2], *Viola* / *Coro I Primo* [zu System 5 und 6, dazu Klammer zu System 4–7] / *Coro I Secondo* [zu System 9 und 10, dazu Klammer zu System 8–11] / [ohne Bezeichnung]. Bläserpartitur notiert auf 5 Systemen; mit Ausnahme von Trb B sind immer 2 Instrumente auf einem System notiert; Besetzungsangaben: *2 Oboe* / *2 Fagotti* / *2 Corni in g* / *Trombone* | 1:*mo* et 2:*do* / *Trombone* | 3:*tio*

In **B 3** und **C** ist die Tenorposaune stets eine Terz zu tief notiert, vermutlich da in **A** die ersten beiden Posaunen auf einem System im Altschlüssel (statt im Alt- und Tenorschlüssel) notiert sind.

In **C** notiert auf 15 Systemen, Besetzungsangaben: *Vol 1*: / *Vol 2*: / *Viola*. / *oboe 1*. / *oboe 2*. / *Fagotti*. / [von unten nach oben, zu System 7–9] *Tromboni* / *Canto* / *Alto* / *Ten*: / *Basso* / *Org*: / *Corni in g*.

Die beiden Chöre sind in **C** auf nur vier Systemen notiert, zu Anfang teilweise mit Angabe des jeweiligen Chores und mit zweistimmiger Notation bei gleichzeitigem Singen beider Chöre. Diese Stellen sind aber oft auch nur unvollständig notiert.

- | | | |
|-------|-----------------------|---|
| 6 | Cor II 2 | C : ♯ statt $\downarrow d^2$ (in A eindeutig) |
| 8 | T II 1–3 | A : Bg. nur zu 2–3 |
| 9 | Trb A 3 | B 1 : <i>ges</i> ¹ statt <i>g</i> ¹ |
| 9 | B/Org 7 | B 4, C : mit Beziff. $\frac{9}{4}$; in A Beziff. korr. aus nicht mehr erkennbarer Lesart |
| 10 | B/Org 7 | B 4 : Beziff. $\frac{8}{4}$; in A Beziff. korr. aus nicht mehr erkennbarer Lesart |
| 14 | B/Org 6 | A : <i>p</i> erst zu 7; siehe aber VI I, II, Va |
| 15 | S I 3 | C : <i>pp</i> statt <i>p</i> |
| 15 | B/Org 3 | B 4 : nur <i>p</i> |
| 18 | A II 4 | A : <i>f</i> bereits zu 3 |
| 19 | A I, T I, B I 2 | ergänzt <i>f</i> vorhanden in C |
| 21 | Trb A 4 | C : mit Haltebg. zu T. 22 (nicht in A, B 1) |
| 23 | Ob I 4 | C : mit Haltebg. zu T. 24 |
| 23 | Trb B | C : \circ statt $\downarrow \downarrow$ (so in A, B 3) |
| 25 | Fg II 1 | A : ohne \natural , siehe aber B I, II, B/Org |
| 27 | Trb A 1 | C : stattdessen $\downarrow \natural$ |
| 27 | B/Org 6 | B 4, C : <i>p</i> erst zu 7 |
| 28 | B/Org 3 | B 4 : nur <i>p</i> |
| 32 | B/Org 9 | A : <i>f</i> bereits zu 7 |
| 32 | B/Org 9–11 | A : unklar, ob Keile oder Beziff. 1; B 4 liest Keile, diese wären aber singulär in diesem Satz; Bezifferung 1 hingegen musikalisch sinnvoll |
| 34 | Ob I 4 | C : mit Haltebg. zu T. 35 |
| 35 | Trb A 2 | B 1, C : ohne \flat |
| 37 | Trb T 1–2 | B 2 : \flat zu 1, kein Vorzeichen zu 2; C : \natural zu 1, kein Vorzeichen zu 2 |
| 38f. | Trb B | C : jeweils \circ statt $\downarrow \downarrow$ (so A, B 3) |
| 40 | Ob II 3 | A : ohne \natural , siehe aber Fg I, VI II und T II |
| 40 | Trb B 2 | B 3 : mit Bg. zu T. 41 |
| 41 | B/Org 7 | B 4 : Beziff. ohne \natural |
| 43 | VI I, II, Va, B/Org 6 | A : <i>p</i> jeweils etwas zu spät (VI I zu 9, alle übrigen zu 7) |
| 43 | B/Org 6 | B 4, C : <i>p</i> erst zu 7 |
| 44 | VI I 3 | A : <i>pp</i> erst zu 6 |
| 46 | S I 6 | A : mit Haltebg. zu T. 47 (vgl. T. 45 u.ö.), allerdings Textunterlegung wie SMA; in den anderen Stimmen keine Haltebg. |
| 48 | VI I 3 | A : <i>f</i> erst zu 4 |
| 48 | B/Org 3 | A, B 4, C : <i>f</i> erst zu 4 |
| 48–50 | | Wir folgen Mozarts Notation mit einfacher Punktierung in Holzbläsern und Vokalstimmen (A , so auch B und C). Vermutlich rechnete Mozart mit einer Angleichung an die Streicher (siehe auch Vorwort). |

- | | | |
|----|----------|---|
| 51 | Ob II 1 | A : <i>e</i> ² (mit \natural); die Harmonie erfordert <i>d</i> ² ; alle anderen Stimme mit <i>e</i> auf dem letzten Viertel in T. 50 wechseln in T. 51 auf <i>d</i> (Trb T, Va, A I, T II), zudem wird die durch das <i>e</i> entstehende Dissonanz nicht aufgelöst |
| 52 | Ob I, II | A : Position des <i>p</i> unklar; zu 1 oder 2 deutbar |
| 52 | B/Org 4 | B 4 : <i>tasto solo</i> bereits zu 3; in A eindeutig zu 4 (möglicherweise aber auch aus Platzmangel erst nach dem <i>pia</i>) |
| 53 | Ob I | C : Bg. zu 2–4 statt 1–4 (vgl. T. 52, dort aber Zäsur nach 1) |
| 55 | Fg I | A : <i>pp</i> aus Platzgründen bereits zu 1 |
| 55 | Trb A 3 | B 1, C : <i>pp</i> erst zu 4 |
| 55 | B/Org 3 | B 4, C : <i>pp</i> bereits zu 1 |

7. Quoniam

Vorhanden in **A, B 4** und **C**.

Satzüberschrift in **A, B 4** und **C**: *Quoniam*. In **A** zunächst auf 8 Systemen notiert, nachträglich oben ein weiteres System für die Fagotte angefügt; ursprünglich sogar zwei Systeme für Oboen und Fagotte, Besetzungsangaben dazu wieder ausgestrichen. Besetzungsangaben: *2 Fagotti* [zunächst: *2 oboe*], danach ein System leer [zunächst: *2 fagotti*] / *Violini* [zu System 3 und 4] / *Viola* / *2 oboe* / *1mo* | *Canto* [zunächst: *Sopr*:] / *Canto* | *2:do* / *tenore* / *Bassi*.

In **C** notiert auf 10 Systemen, Besetzungsangaben: *Vol 1*. / *Vol 2*. / *Viola*. / *oboe 1*. / *oboe 2*. / *fagott* [unleserlicher Zusatz] / *Canto I*. | *solo* / *Canto II*. | *solo*. / *Tenor* | *solo*. / *org*:

- | | | |
|-------|--------------|--|
| 2 | B/Org 2 | B 4 : Beziff. \sharp fehlt |
| 3 | VI I, II 1–2 | C : Bg. zu 1–3; in A undeutlich |
| 4–6 | VI I | C : Bg. jeweils 2–3 statt 1–3 |
| 9 | VI II | C : Bg. endend bei 1 |
| 11 | Va 2–3 | A : mit Bg. (gegen Parallelstellen) |
| 15 | VI I 1–4 | C : Bg. zu 1–4, kein Keil auf 4 |
| 16 | VI I 2–4 | A : Bg. nur zu 3–4, in der Folge aber eindeutig 2–4; C : ebenfalls Bg. zu 3–4, so auch in T. 17 |
| 16 | Va | C : Bg. zu 1–3 |
| 18 | B/Org 2 | B 4 : Beziff. ohne Erhöhung |
| 22–26 | B/Org | C : Pausen |
| 24f. | VI II | C : Bg. zu 2–3 statt 1–3 |
| 27f. | B/Org | B 4 : zwei Artikulationen: sowohl Bg. über beide Takte als auch Keile zu 27.2–4 und Bg. zu 28.2–4 |
| 29f. | VI II | C : Bg. jeweils zu 2–3 statt zu 1–3, ohne Haltebogen zwischen T. 29 und 30 |
| 30 | B/Org 1 | B 4 : Beziff. ohne \natural |
| 31 | VI I, II | C : Bg. zu 2–3 |
| 32 | VI I, II | C : Bg. zu 2–4 |
| 32 | S 1–3 | C : mit Bg. |
| 32f. | B/Org | B 4, C : ohne Bg. |
| 33 | VI II | C : mit Bg. zu 2–4 |
| 33 | S I 3–4 | C : mit Bg. |
| 35 | T 2–3 | C : mit Bg. |
| 35 | B/Org 2 | B 4 : zweite Beziff. fehlt |
| 40 | B/Org 4 | B 4 : Beziff. ohne Verlängerungsstrich, \natural auf derselben Höhe wie die \flat davor |
| 42 | VI I | C : 1–4 unter einem Bg. |
| 43 | S I 1–3 | C : mit Bg. |
| 50 | T 2–5 | A : durchgehender Balken; Bg. und Text wie SMA |
| 66 | VI I, II | C : Bg. zu 2–4 statt 2–3 |
| 68 | Ob, Fg | C : jeweils <i>a</i> 2; in A ist die Pause im Fg I leicht zu übersehen, in Ob I fehlt sie ganz |
| 72 | VI I, (II) | C : ein Bg. zu 1–8 |
| 73 | B/Org 1–2 | B 4 : ohne Bg. |
| 77 | VI I, (II) | C : Bg. zu 1–4, 5–8 ohne Bg. |
| 87f. | B/Org | B 4 : Beziff. undeutlich korr.; Lesart <i>p</i> . corr. = SMA, allerdings Erniedrigung der 7 auf 88.1 fälschlicherweise getilgt |

101	VI I, II	C: Bg. zu 1–4 und 5–8
106	VI I, (II)	A: Bg. halsungsbedingt zu 1–4 und 5–8, vgl. aber die übrigen Stimmen und die nachfolgenden Takte; C: Bg. zu 1–8
108	B/Org	B 4: Beziff. ohne Verlängerungsstrich
110f.	VI I	A: Bg. erst ab T. 111, siehe aber T. 114f.
112f.	Va	C: Pausen
114	S II 1–2	A: mit Bg., siehe aber T. 110, 118 und 119
119	VI I	A: Bg. eher nur zu 1–2
120	Va	A: Bg. links etwas zu kurz (unklar, ob ab 1 oder 2)
122		A: S II, T: <i>f p</i> (also Einzelzeichen, jeweils mit dem bei Mozart üblich „:“ dahinter), aber jeweils zur 1. Note, alle anderen Stimmen <i>fp</i>
122	Va	A: Bg. links etwas zu kurz (unklar, ob ab 1 oder 2), hier links Platzmangel wg. <i>fp</i>
124		A: alle Singstimmen <i>f p</i> (<i>p</i> hier eher zur 2. Note); siehe aber T. 122 und 125; in 125 in allen Stimmen (Singstimmen und Instrumenten) <i>fp</i>
125	VI I	A: Bg. nur zu 1–2; angeglichen an VI II, Va und Parallelstellen
125	S I, II	A: Bg. zu 1–3, angepasst an Text und T (in S I zu nächst andere Textverteilung vorgesehen mit Haltebg. zwischen 125.3 und 126.1; Haltebg. gestrichen, Artikulationsbg. stehen geblieben)
126	VI II	A: Bg. halsungsbedingt zu 1–2 und 3–4; angepasst an S II und die übrigen Streicher
131	B/Org	B 4: Bg. zu 1–4
138f.	S II 4f.	A: Bg. erst ab T. 139
140	Va	ergänzter Bg. und Keil vorhanden in C
140	T 1	C: <i>gis</i> statt <i>g</i>
143	VI II 1	A: mit zusätzlichem Keil
146	Fg 3	C: $\int \downarrow h$ statt $-$ (undeutlich)
152	T	A: Bg. nur zu 2–3; C: Bg. zu 1–3, wie von der Silbenverteilung vorgegeben
161	VI I	C: Bg. zu 1–4, keine Bg. zu 5–8
162	B/Org 1–2	C: mit Keilen statt Bg.
163	VI I	C: Bg. zu 1–4, kein Bg. zu 5–8
169	Va 1	C: \int statt Note
169	B/Org 2–3	B 4: ohne Keile
169	B/Org 3	B 4: Beziff. ohne Erhöhung

8a. Jesu Christe

Vorhanden in **A**, **B 1–4** und **C**.

Satzüberschrift in **A**, **B 1–4**: *Jesu*, in **C**: *Jesu Christe*. In **A** notiert auf 12 Systemen und einer Zusatzpartitur mit 2 Systemen. Besetzungsangaben der Hauptpartitur: *Violini* [zu System 1 und 2] / *Viola* / *2 oboe* / *2 Corni* / *2 Clarini* / *Tympani* / *Canto* / *Alto* / *Tenore* / *Basso* / *Org: et Bassi*. Die beiden Fagottstimmen sind in einer zusätzlichen Partitur notiert, Überschrift: *Jesu*, Besetzungsangabe: *2 Fagotti*: Die Tromboni sind in **A** nicht eigens notiert, es fehlt auch ein dezidierter Hinweis auf das colla-parte-Spiel; in **B 1–3** sind die Stimmen aber überliefert.

In **C** notiert auf 16 Systemen, Besetzungsangaben: *Vol. 1* | *Vol. 2* / *Viola* / *Oboi* / *fagotti* / [von unten nach oben zu System 6–8] *Tromboni* / *Canto* / *Alt* / *Ten* / *Bsso*. [sic] / *Org* / *Corni* | in **C** / *Clari* / in **C** | *Timp*:

2	B 3–4	ergänzter Bg. vorhanden in C
3	Ctr 3–4	C: nicht punktiert
3	Trb T 2–4	B 2: Bg. nur zu 2–3
3	B/Org 6	B 4: ohne Verlängerungsstrich

8b. Cum Sancto Spiritu

Vorhanden in **A**, **B 1–4** und **C**.

Satzüberschrift in **A**, **B 1–4**: *Cum sancto* bzw. *cum sancto*, in **C**: *Cum sancto Fuga*. Mozart (siehe dazu oben in der Quellenbe-

schreibung). Akkoladenaufteilung in **A** wie bei Satz 8a, keine neuen Besetzungsangaben. Die Fagottstimmen sind auch zu Satz 8b in einer zusätzlichen Partitur notiert. Die Posaunenstimmen sind auch hier den Stimmen **B 1–3** zu entnehmen; sie gehen colla parte mit den Singstimmen Alt, Tenor und Bass. Die Tacet-Stellen der Posaunen sind allerdings in **A** in den Singstimmen ebenso vermerkt wie der Wiedereinsatz der Posaunen (T. 53–56, 73–76, 156–164, 167–175) sowie die vereinfachte Stimmführung in T. 97ff. und 183f.

In **C** findet sich nur eine reduzierte Partitur; es fehlen Fagotte, die Viola und die Pauken, notiert auf 11 Systemen, Besetzungsangaben: *Vol 1* / *V*[unleserlich] *2* / *oboi* [zu System 3 und 4] / *Cato*. [sic] / *al* [?] / *Tenor* / *Basso* / *org* / *Corni* | in **c** / *clarin*
C trägt zusätzlich zum Taktzeichen die Tempoangabe *alla breve*.

19	B/Org	B 4: obere Stimme $\circ h$ (notiert <i>a</i>)
25	Trb T 1–2	B 2: ohne Haltebg.
26	B/Org 5	B 4: letzte Ziffer direkt bei der Note
29	B/Org	A, B 4: beide Verlängerungsstriche nur bis 4. Note
30	Trb A 1–2	B 1: ohne Haltebg.
33	B/Org 1	B 4: Beziff. nur 5
34	Trb T	B 2: Bg. nur zu 3–4
36	Va 1–4	A: Bg. korr. aus Keilen
38	S 2	A: Notenkopf sehr hoch, eher <i>d'</i>
42	B/Org 2–4	B 4: Beziff. zu 2 ohne Verlängerungsstrich, Beziff. 5 direkt bei 4. Note
45	B/Org	B 4: beide Verlängerungsstriche nur bis 4. Note
49	VI I 1–4	C: mit Bg. (VI II ohne Keile, ohne Bg.)
51	Trb B 4	B 3: ohne #
52	Trb B 3	B 3: ohne #
53	Trb B 1	B 3: ohne #
56	Trb A 3–4	B 1: ohne Bg.
56	B/Org 1–2	C: Rhythmus $\downarrow \downarrow$
63	Cor I	ergänzter Haltebg. vorhanden in C
63	VI I 4–5, 6–7	C: jeweils mit Bg.
63	B/Org	B 4: Beziff. 7 ohne Verlängerungsstrich
72	Trb A 2	B 1: ohne Haltebg. zu T. 73
76	Trb A 3–4	B 1: ohne Bg.
76	Trb T 3–5	B 2: ohne Bg.
87–90, 96	Ob I	C: jeweils 1–4 mit Bg.
102	Trb T 2–5	B 2: ohne Bg.
105	Trb T 3	B 2: ohne Haltebg. zu T. 106
115	Trb A	B 1: Rhythmus $\downarrow \downarrow$ (in A sind die in die Vokalsysteme hineingeschriebenen Posaunennoten nicht gut zu erkennen)
136f.	Trb A 1–4	B 1: ohne Bg.
145	Trb A 1–4	B1: ohne Bg.
155	Trb A 2–3	B1: ohne Bg.
164	Trb B	B 3: Bg. zu 1–4 und 5–8
165	Trb T	B 2: Bg. nur zu 2–3
177	Ob I 1–4	C: mit Bg
177	A 2	ergänztes <i>f</i> vorhanden in C
182	Trb A 1–4	B 1: ohne Bg.

9. Credo

Alleinige Quelle ist das Autograph **A** (fragmentarisch). Die von Mozart nicht ausgeführten Stimmen sind in der vorliegenden Partitur mit Γ als Ergänzungen kenntlich gemacht.

Satzüberschrift: *Credo*. Notiert auf 12 Systemen, Besetzungsangaben: [System 1–3 = VI I, II, Va: ohne] / *2 oboe* / *2 Corni* / *2 Clarini* / *fagotti* / *Canto 1^{mo}* / *Canto 2:do* / *Alto* / *Tenore* / *Basso* / *Baso* [sic]. Eine zweite Partitur mit Trompeten und Pauken ist nicht vorhanden (siehe Vorwort). Die Posaunen sind – wie in Nr. 1 und Nr. 8 – nicht eigens notiert.

- 8 Va in T. 1 ist ein Unisono der Va mit VI I angezeigt; eine γ in T. 10 macht klar, dass die Va spätestens ab T. 9 nicht mehr mit der VI I geführt werden soll
- 33 VI I zunächst *f* zu 1, dann mit *cresc.* überschrieben, beginnend ebenfalls auf 1; angeglichen an die plausible Position in B/Org
- 38 T 1 *g* undeutlich mit hellerer Tinte korr. in *h*; *g* nicht gestrichen (siehe auch T. 40)
- 48 T, Trb T 2–6 Bg. zu 2–4 und 5–6 (halsungsbedingt); angeglichen an Textverteilung
- 51 T, Trb T 1–3 Bg. nur zu 1–2
- 58 VI II nach der 2. Note colla-parte-Vermerk zur VI I; Gültigkeit wird bis T. 83 (nächste Teilung) angenommen
- 69 A 4–5 Rhythmus γ ♪; in S I–II Korr.
- 75 VI I, (II) 5 ohne \flat
- 76 S II 2 ohne \flat , siehe aber S I, T. 75
- 76 B 2 ohne \flat , siehe aber B/Org sowie die melodische Wahrscheinlichkeit
- 78 VI I, (II) 6 ohne \flat , gegen die melodische Wahrscheinlichkeit
- 79 T 2 ohne \flat , gegen die melodische Wahrscheinlichkeit
- 83 VI II 1 γ ; angeglichen an Parallelstelle in T. 10
- 97 Ob, Fag jeweils nach der 1. Note zwei \ddot{z} ; siehe dazu im Vorwort zur Rekonstruktion des Satzes

10. Et incarnatus est

Alleinige Quelle ist das Autograph **A** (fragmentarisch). Die von Mozart nicht ausgeführten Stimmen sind mit Γ als Ergänzungen kenntlich gemacht.

Ohne Satzüberschrift. Notiert auf 8 Systemen mit zwei Leersystemen zwischen Fagott und Sopran (siehe Vorwort). Besetzungsangaben: [System 1–3 = VI I, II, Va: ohne] / *flauto* | *solo* / *oboe* | *solo* / *fagotto* | *solo* / [2 Leersysteme ohne Bezeichnung] / *Canto*: / *Bassi*:

- 20f. in den Bläserstimmen *mf p*, B/Org hat *mf p* (jeweils mit „:“ am Ende; in T. 56f. in Bläsern und B/Org *mf p*)
- 35 S mit Bg. zwischen Vorschlag und Hauptnote (vermutlich stehen geblieben aus Lesart a. corr.); T. 72 ohne Bg.
- 83 S 3–4 Bg. zu 2–4; angeglichen an Textunterlegung
- 92 Ob Portato zu 8–10 statt 9–10; angeglichen (einschließlich ergänzten Bg.) an die folgenden Takte
- 117 VI II 3–6 Bg. nur zu 4–6; angeglichen an VI I

11a. Sanctus

Vorhanden in **A**, **B 1–4** und **C**.

Erhalten sind zum Sanctus im Autograph **A** nur die in einer separaten Partitur notierten Bläser. Die Originalstimmen **B** überliefern die Posaunenstimmen entsprechend der Bläserpartitur **A** und zusätzlich in der Orgelstimme (**B 4**) den Continuo, einschließlich Bezifferung. Die hohen Streicher und die Singstimmen sind nur in der Partitur Fischers (**C**) überliefert, dort allerdings auf 5 Stimmen zusammengezogen. Für unsere Ausgabe wurde die Achtstimmigkeit wieder hergestellt. Zu den Einzelheiten siehe Vorwort und Quellenbeschreibungen.

Die Satzüberschrift lautet in **A**, **B 1–4** und **C**: *Sanctus*.

Die Bläserstimmen sind auf 8 Systemen notiert, die Besetzungsangaben lauten: 2 *Oboe* [„2“ im Falz kaum zu erkennen] / 2 | *Corni* | in C / 2 | *fagotti* / 2 | *Clarini* / *Timpany* / *Trombone* | *1^{mo}* / *Trombone* | *2^{do}* / *Trombone* | *3^{tio}*.

In **C** notiert auf 17 Systemen, Besetzungsangaben: *Vol 1.* / *Vol 2.* / *Viola.* / *Oboe I.* / *Oboe II.* / *Fagotti:* / [von unten nach oben zu System 7–9:] *Tromboni* / *Canto:* / *Alt.* / *Ten:* / *Bas.* / *Org:* / *Corni.* | in C / *Clarini.* / *Timp:* In T. 6 tritt ein weiteres Vokalsystem hinzu, Besetzungsangaben zu den Singstimmen hier nochmals:

Canto 1mo: / [ohne] / *Alto.* / *Ten* / *Bso.*; beim System des S II in T. 8: *Choro II:*

- 1 Cor **A:** ♪ statt ♪ (Pause aber wie SMA)
- 2 Ob, Fg 4 **A:** ♪ statt ♪ (Pause aber wie SMA)
- 6 Ctr 3–4 **C:** \ddot{z} statt γ
- 8 Va **C:** *g h* statt *h d'*, dies ist aber harmonisch unwahrscheinlich und schon in **E** entsprechend korrigiert
- 10 Ctr 3–4 **A:** ♪; angeglichen an Timp (**C:** Ctr und Timp: ♪)
- 10 Va 2 **C:** *f* statt *f*; angeglichen an die anderen Stimmen
- 10 B/Org **C:** *cresc.* bereits zu Anfang von T. 9, **B 4** wie SMA
- 10 B/Org 5 **B 4:** Beziff. $\frac{4}{2}$; \ddot{z} vor 4 eigentlich überflüssig, vielleicht verstümmelte Lesart von $\frac{4}{2}$
- 12 Timp 2–3 **C:** ♪, in **A** wie SMA
- 14 Cor, Ctr, Timp 3–4 **C:** ♪, in **A** wie SMA
- 14 Trb A 2–4 **A:** mit Keilen (aber nicht an den Parallelstellen und in den anderen Stimmen)
- 15 Timp 4–5 **C:** ♪, Cor und Ctr punktiert wie in **A** und SMA

11b. Hosanna

Die Überlieferung des Hosanna ist grundsätzlich dieselbe wie beim Sanctus, allerdings gehört die Hosanna-Fuge wie die Fuge Cum Sancto Spiritu zu den beiden Sätzen, die Fischer vorab spartierte und dabei auf seine Bedürfnisse hin adaptierte. Nicht nur die achtstimmige Anlage des Chors, sondern auch die Viola ist diesen Anpassungen zum Opfer gefallen; Fischer hat das Stück für vierstimmigen Chor und das sogenannte „Kirchentrio“ (2 Violinen und Bass, ohne Viola) eingerichtet. Von den Bläsern übernimmt Fischer die Oboen, Trompeten und Hörner; Trompeten und Hörner sind allerdings nur bis T. 34 eingetragen. Fagotte, Pauken und Posaunen fehlen bei Fischer ganz.

Während die bei Fischer fehlenden Bläser in der Bläserpartitur **A** überliefert sind, musste erneut die Achtstimmigkeit des Chores rekonstruiert werden; siehe dazu im Vorwort. Eine Viola-Stimme zum Hosanna ist erstmals in der Erstausgabe von André enthalten (Quelle **E**). Diese geht allerdings mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht auf Mozart zurück, sondern wurde von André frei ergänzt. Wir haben die historische Stimme Andrés unserer Rekonstruktion zu Grunde gelegt. Folgt man André allerdings vollständig, bleiben einzelne Alt- oder Tenorpartien aus Chor II ohne instrumentale Verstärkung, während sonst alle Vokalstimmen mit mindestens einem Instrument verstärkt werden. In solchen Fällen kann davon ausgegangen werden, dass Mozart die Viola mitlaufen ließ; dies hat oft weitere Umgestaltung der Stimme zur Folge. Im Einzelnen setzte sich die Viola-Stimme wie folgt zusammen:

Takt, ggf. Zeichen	Herkunft
18–23.3	E
23.4–26.7	A II*
26.8–27.1	T II
27.2–29.1	A II*
29.2–31.2	T I (in E mit T II; diese Figur wird aber sonst nur von Holzbläsern verstärkt)
31.3–43.4	E (mit Ausnahme von T. 37; dort in E Pause)
43.5–46.9	T II (zur Vermeidung des unwahrscheinlichen Unisono mit VI II in E)
46.10–11	A I (Übergang zu der durch C verbürgten Lesart ab T. 47)
47–49	C (notiert als Anschluss an das Benedictus vor dem Dal-segno-Vermerk)
50–53	A I (in Fortsetzung der in C notierten Takte)

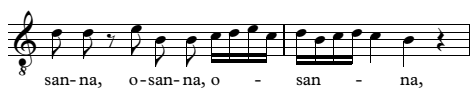
54–55 A I bzw. VI I, II in Oktave (zusammen mit den anderen Streichern)
56–61 E

In **A** und **B 1–4** ohne Zwischenüberschrift, lediglich Tempoangabe, in **C**: *Osanna*. In **C** fehlen wie in Satz 8b die Viola, die Fagotte, Posaunen und Pauken; die Niederschrift der übrigen Blechbläser endet in T. 34.

In **C** notiert auf 11 Systemen, Besetzungsangaben: *Vol 1 / Vol 2. / Oboi. [zu System 3–4] / Canto / Alt. / Tenor. / Basso. / Org / Corni / Clarini*

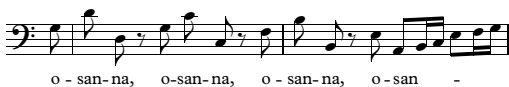
Die Bezifferung folgt allein der Stimme **B 4**, über Abweichungen der insgesamt unvollständig notierten Bezifferung in **C** wird nicht berichtet. In **B 4** endet die Bezifferung wie in unserer Edition in T. 32. Der Text lautet in **C** „Osanna“.

- 18 B/Org 3 **B 4**: mit Staccato-Punkt? wahrscheinlich nur Tintenklecks
19 B/Org Bg. nur in **B 4**, dort etwas weit rechts, auch zu 2–3 und 6–7
1–2, 5–6 6–7 deutbar, die Bindung der ersten beiden Noten der Takthälften begegnet aber immer wieder in diesem Satz
21 T II 2 **C**: statt der Note γ , damit eine Achtel zu wenig im Takt und eine Textsilbe zu viel; angepasst an Fg I
21 B/Org **C**: die Notation der höheren Stimme bricht nach der 2. Note ab, ist aber ab T. 22 (in **C** neue Seite) wieder notiert; vollständig vorhanden in **B 4**
22 Trb T 2 **B 2**: \sharp vor 1 statt 2
22 B/Org **C**: obere Stimme ohne Haltebg. zwischen 4 und 5
23 B/Org **C**: obere Stimme 3. Note \downarrow statt \downarrow (wir folgen **B 4**)
25 Trb A 8 **B 1**: mit Bg. zu 26.1 (nicht in **A**)
28f. T II Die Takte lauten in **C**:



C folgt damit in der 1. Hälfte des Taktes der durch Trb T bezeugten Stimme (Chor I) und wechselt dann in die Stimmführung des Fg I (Chor II). Durch diesen Wechsel entfällt die letzte Achtelnote des Fg I. Für die Textierung musste eine neue Lösung gefunden werden.

- 30 T I Die in unserer Edition dem T I und ab T. 31.4 dem B I zugewiesene Stelle findet sich in **C** im B und lautet dort:



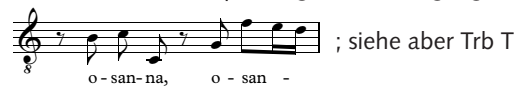
Dies entspricht bis 31.2 – allerdings ohne die Oktavsprünge – der Stimmführung der Tenorposaune. Gemäß unserer Zuordnung der Posaunen zu Chor I haben wir diese Stimme wieder dem T I zugeordnet und dabei die Oktavsprünge entfernt; diese gehen vermutlich auf Fischers Umarbeitung der Tenor- zu einer Basspartie zurück (dass die Tenorposaune eine Basspartie dupliziert, ist ohnehin sehr unwahrscheinlich). Dies erlaubt es zudem, auch die Terzläufe von Fg I, II Vokalstimmen anzuvertrauen, ohne auf die Partie der Bassposaune in den Vokalstimmen zu verzichten zu müssen.

- 32f. A I **C**: ungewöhnliche Textierung, vermutlich ebenfalls, weil Fischer hier einen Stimmsprung verwirklicht hat (vgl. T. 34, Trb A). Die Stelle lautet in **C**:



- 32 B/Org **B 4**: ab hier unbeziffert
36 Trb A 4–5 **B 1**: statt Haltebg. Bg. zu 2–5
36 A I 7 **C**: \downarrow , wegen Wechsels in den A II; vgl. aber Trb A
38 Trb A 3–4 **B 1**: Bg. bereits ab 2

- 43 T I, II **C**: entspricht in der ersten Takthälfte T I, in der zweiten T II; dabei waren Anpassungen am Übergang nötig:



- 44–47 A II **C**: 44.11 bis 47.1 dem Tenor zugeordnet; für die Zuweisung an den Alt spricht, dass T I mit Trb T geführt und der Einsatz des Kontrasubjektes in Tenorlage (in Fg I) ebenfalls einer Tenorstimme (T II) zugeordnet werden kann. Außerdem wird die Stimme von VI II verstärkt, was nochmals eher für Alt als Tenor spricht
45 VI II 16 **C**: c^1 statt h , im A II (in **C** vorhanden) steht das melodisch wahrscheinlichere h
45–47 T I **C**: 45.1–47.1 dem A zugeordnet, siehe aber Trb T; **C**: T. 45.2 f^1 statt g^1
46f A I **C**: ab T. 46 wieder mit Trb A; in Folge des anderen Anschlusses abweichend textiert:







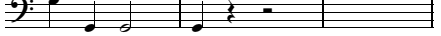




- 47–49 Va überliefert in **C** als Anschlussakte nach dem Benedictus
49 A II **C**: 1 $\downarrow d^1$, danach Pause, vgl. aber VI II
50 Trb A 3–4 **B 1**: bei der Wiederholung (Nr. 12, T. 110) ohne Bg.
51 Trb A 4–5 **B 1**: ohne Haltebg.
51 Trb T 1–2 **B 2**: ohne Bg. (so auch Nr. 12, T. 111)
51 Trb B 1–2 **B 3**: bei der Wiederholung (Nr. 12, T. 111) ohne Bg.
51 Trb B 4–5 **B 3**: ohne Haltebg. (vorhanden in Nr. 12, T. 111)
56 Ob II 2–3 **C**: ohne Bg.
56 Trb T 2–3 **B 2**: bei der Wiederholung (Nr. 12, T. 116) ohne Bg.
56 VI II 8–14 **C**: der colla-parte-Vermerk zur VI I endet erst mit Beginn des nächsten Taktes (so auch noch **D**); wir folgen hier der bereits von mehreren anderen Rekonstruktionen vorgeschlagenen Austerzung ab der 8. Note
57 Ob I 6 **C**: zwei $\downarrow h^2$ statt \downarrow
58 Ob II 2–3 **C**: ohne Bg.
61 T I, II 5 T I folgt Trb T (c^1), T II folgt **C** (e^1)

12a. Benedictus

Vorhanden in **B 4** und **C**.

Zusammen mit der Hauptpartitur des Sanctus ist auch die autographe Partitur des Benedictus verschollen. Alleinige Quellen sind daher die Orgelstimme **B 4** sowie die Partiturschrift **C**. Wie an den anderen Sätzen der Messe zu sehen, ist Fischers Partitur **C** in Bezug auf die Noten recht zuverlässig. Die einzige von den Tönen her problematische Stelle ist im Benedictus der T. 57 (s.u.). Allerdings fehlen bei Fischer wie auch in den anderen Sätzen fast alle Halte- und Bindebögen. Der Vergleich von Fischers Partitur mit dem Autograph in den anderen Sätzen berechtigt zu etwas großzügigeren Ergänzungen von Artikulationsangaben nach Parallelstellen, die jedoch – sollte es sich nicht um vertikale Angleichungen oder um Parallelstellen in angrenzenden Takten handeln – im einzelnen nachgewiesen werden. Bögen in Vokalstimmen werden nur horizontal vereinheitlicht.

Statt der von Mozart verwendeten Keile notiert Fischer in der ganzen Messe überwiegend Punkte; die Punkte im Benedictus wurden in SMA daher analog auch als Keile wiedergegeben. Da **C** hier Hauptquelle ist, wird – anders als bei den anderen Sätzen – im Folgenden über alle Abweichungen in **C** berichtet, ferner wie in den anderen Sätzen auch über diejenigen von **B 4**. Satzüberschrift in **B 4** und **C**: *Benedictus*. In **C** notiert auf 12 Systemen, Besetzungsangaben: *Vol 1 / Vol 2 / Viola / oboe 1. / oboe 2. / Fagotto. / Canto I solo / Canto II / Tenor solo / Basso solo / Org; / Corni | in C*
B 4 und **C** sind unbeziffert.

2	Ob I, VI I, II 4–6	Bg. ergänzt nach T. 16, VI I	89	T 4–7	C: alle vier 16tel zusammengebalkt
2	Ob I, VI I, II 7–8	Bg. ergänzt nach T. 4, VI I	89–91	B/Org	Artikulation nur in B 4
2	B/Org 1–2	Bg. nur in B 4	93	T 2	C: mit überzähligem Haltebg. zu T. 94, nicht als Artikulationsbg. deutbar
4	Ob I, VI I 4–6; VI II 2–3	Bg. ergänzt nach T. 16, VI I	93	B/Org	Haltebg. zu T. 94 nur in B 4
5	VI II 7–8	C: Bg. nur sehr schwach erkennbar	96	Va 3	C: <i>g</i> statt <i>a</i>
5f.	B/Org	Bg. nur in B 4	96	B/Org	B 4 : Keile auch zu 5 und 6 (!)
9	Ob I, II 4	C: Haltebg. zu T. 10 nur in Ob I	98	B/Org	B 4 : <i>f</i> schon zu 1
14	VI I 4–6, VI II 3–5	Bg. ergänzt nach T. 16, VI I	99f.	Ob II	C: jeweils ohne <i>p</i>
14	S I	C: Vorschlag  statt 	99f.	Instr.	Keile ergänzt nach T. 43 bzw. 45
14	B/Org 3–5	C: ohne Bg.	104	Ob II 7	C: Haltebg. zu T. 105 fehlt
16	S II	C: Vorschlag  statt 	12b. Hosanna		
16	B/Org 3–5	C: ohne Bg.	B 1–4 und C ohne Zwischenüberschrift, lediglich Tempoangabe.		
18	S II 1–2	C: Bg. zu weit rechts, eher zu 2–5	In A ab T. 108 (= Segno im Satz 11b) vorhanden (nur Bläser und Pauke; s.o.)		
18	T 3–4	C: Bg. rechts lang, auch als Artikulationsbg. bis zum Taktende deutbar	107	Cor I 1	C: <i>c</i> ¹ statt <i>d</i> ¹
20	S II	C: <i>x</i> zu 3 statt 2	107–		Die Takte entsprechen weitgehend T. 47–49 von Satz 11b; am Ende von T. 109 verweist in C ein Dal segno auf T. 50–61 von Satz 11b. Diese Notation entspricht in etwa derjenigen Mozarts; in der Bläserpartitur zu Satz 11 (A) steht das Segno allerdings bereits in T. 48.
20	B/Org 6	B 4 : <i>f</i> bereits zu 3	109		
20	B/Org 6–7	Keile nur in B 4	107–	Fg I, II	C: 
22	VI I, II, Va 2–5	Bg. und Keile ergänzt nach T. 24 Va, T. 25 VI II und T. 26 VI I	109		Dies widerspricht ab T. 108 (= 48), dem in A nach dem Segno notierten Takt. Ab T. 108 (48) folgen wir dem Autograph und gleichen T. 107, 2. Note an T. 47 an.
26	VI I 13	C: mit #; siehe aber S, T	107	B/Org 3	Haltebg. zu T. 108 nur in B 4
32	Instr.	Position des <i>cresc.</i> unklar; C : VI I zu 1, VI II zu 2, Va zu 2, B/Org zu 4; B 4 : <i>crescendo</i> ausgeschrieben, beginnend T. 31 Mitte, bis T. 32 Ende	110–		Allein in den Stimmen B sind diese Takte ausnotiert; es gelten die Einzelanmerkungen für Satz 11b, T. 50–61. Anmerkungen der Lesarten Stimmen B zu den T. 110–121 sind ebenfalls dort zu finden.
32	B/Org 2–3, 5–6	Bg. nur in B 4	121		
33–35	B/Org	C: statt der Passage im Tenorschlüssel Pausen; wir folgen B 4			
34–36	VI I	Artikulation nach T. 86–88 ergänzt			
35	B/Org 4–6	Artikulation nur in B 4			
37–39	VI I, II, Va	Bg. zu den 16teln ergänzt nach T. 89–91			
37–39	B/Org	B 4 : statt der vier 16tel stets vier 32tel			
40f.	B/Org	Bg. nur in B 4			
43, 45	Instr.	Keile ergänzt nach Ob I, II in T. 43 und nach T. 96, 98 (dort in den Streichern)			
43	B/Org	B 4 : <i>f</i> bereits am Taktanfang			
45	VI I	C: <i>f</i> bereits am Taktanfang			
49	B/Org 2–3	Haltebg. nur in B 4			
53	Ob I 2–3	Bg. ergänzt nach T. 57			
54	VI I, II	Bg. ergänzt nach T. 58 mit Auftakt.			
57	VI II	C:  [ve - nit in no - mi - ne]			
		(siehe auch Anmerkung zum S II)			
57	Va	C: Bg. auch zu 2–4 deutbar			
57	S II	C: 			
		(siehe auch Anmerkung zu VI II)			
59	Va 3	C: ohne #			
63	B/Org 1–6	Bg. nur in B 4			
63	B/Org 8–9	Bg. nur in B 4 , dort links etwas lang (auch zu 7–9 deutbar)			
66	T 2	C: Vorschlag  statt 			
68	VI I 4–6, VI II 2–4	Bg. ergänzt nach T. 66			
69	Fg II	C: erneut <i>p</i>			
72	Fg II 3–4	C: <i>;</i> ; angepasst an die übrigen Stimmen			
79	Va	C: <i>cresc.</i> erst zu T. 80			
83	Va 2–3	C: Bg. schon ab 1, vgl. aber B/Org und T. 32			
84	B/Org	B 4 : <i>cresc.</i> schon zur vorletzten Note von T. 83			
85–87	B/Org	C: statt der Stelle im Tenorschlüssel Pausen, wir folgen B 4			
86f.	VI I, II	C: Dynamik ergänzt nach T. 34f.			
89	VI I 3	C: <i>mf</i> schon zu 2			
89	VI I, II, Va, B/Org 7	<i>p</i> ergänzt nach T. 37f.			

