

Wolfgang Amadeus
MOZART

Missa brevis in B
KV 275

per Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Violini e Basso continuo
(Violoncello/Fagotto/Contrabbasso, Organo)
3 Tromboni ad libitum

herausgegeben von / edited by
Bernhard Janz

PROBENPARMISSUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

der Mozart-Ausgaben
Urtext

Studienpartitur / Study score



Carus 40.629/07



Vorwort

Mozarts Messen erfreuen sich in der kirchenmusikalischen Praxis großer und noch immer steigender Beliebtheit: Wie nur wenige andere Vertonungen des Ordinarius verbinden sie hohe künstlerische Vollendung und Klangschönheit mit den Erfordernissen der Liturgie; selbst die textreichen Sätze *Gloria* und *Credo* haben in den meisten dieser Messen einen Umfang, der dem zeitlichen Rahmen eines feierlichen Gottesdienstes auch unserer Tage noch durchaus angemessen ist. Zudem übersteigen die technischen Ansprüche an die Ausführenden kaum jemals die Grenzen dessen, was von gut geschulten Laiensängern zu bewältigen ist; sogar die Soloabschnitte lassen sich mitunter – das technische Können, die stimmlichen Qualitäten und eine sorgfältige Einstudierung vorausgesetzt – auch von nicht professionellen Kräften ausführen. Außerdem begnügen sich die Kirchenkompositionen Mozarts nicht selten mit einem Instrumentalensemble, das auch in beschränkten Verhältnissen noch relativ leicht zusammenzustellen ist: Wie alle Mozart-Messen des *brevis*-Typs kommt auch die hier vorliegende Messe mit einem Kammerorchester aus Violinen, Bässen (Kontrabass, Violoncello, evtl. Fagott) und Orgel aus.

Das genaue Entstehungsdatum von Mozarts Messe in B-Dur KV 275 ist nicht bekannt: Zwar vermerkte Mozart auf seinen Manuskripten oft den Monat und das Jahr der Niederschrift,¹ doch ist das Autograph der B-Dur-Messe, das möglicherweise auch eine Datierung enthält, schon seit dem 19. Jahrhundert verschollen,² sodass wir zur Bestimmung der Entstehungszeit auf Sekundärquellen angewiesen sind. Aus dem Briefwechsel zwischen Leopold Mozart und seinem Sohn geht hervor, dass die Messe am 21. Dezember 1777 in der Kirche der Benediktinerabtei St. Peter zu Salzburg unter Mitwirkung des Kastraten der Hofkapelle, Francesco Ceccarelli, aufgeführt wurde, der dafür „unvergleichlich gesungen“ habe.³ Die Annahme, dass das Werk im Sommer oder Frühherbst 1777, Mozarts Abreise nach Mannheim und Paris (letzteres komponiert worden ist, kann sich zwar nicht haltbare Quellen oder Dokumente stützen, ist aber schon weitgehend als plausible Hypothese anzunehmen,⁴ zumal der stilkritische Widerspruch, eine etwas frühere Entstehung nicht von vornherein auszuschließen.

Nach der Übersiedlung Mozarts nach Wien komponierte er keine größere Messe in c-Moll KV 476, sondern nur die Messe in c-Moll KV 477, die er im Jahr 1781 in Wien komponierte. Um die Entstehungszeit der Messe in B-Dur KV 275 zu ermitteln, griff er auf die Quellen der Salzburger Zeit zurück, die er in Wien zur Verfügung hatte. Neben der B-Dur-Messe KV 275 gehörten Anton Stoll, der in der Kirche in Baden bei Wien, lieh sich das Notenmaterial dieser Messen aus dem Archiv der Kirche aufzuführen; so erklart dort am 10. Juli 1785 die Messe unter Mozarts persönlicher Mitwirkung. Nach Mozarts Tod im Dezember 1791 verblieb ein Teil des Materials im Besitz Stolls, von dem es auf seinen Nachfolger Schellhammer übergang; seit dieser Zeit gibt es

keine gesicherten Nachrichten mehr über den Verbleib der autographen Partitur der Messe in B-Dur.

Schon 1792 bot der Wiener Musikverleger Johann Traeg Abschriften von sechs Messen Mozarts zum Kauf an, unter denen sich sehr wahrscheinlich auch unsere B-Dur-Messe befand.⁶ Wenigstens ein Teil der in und um Wien erhaltenen Überlieferungen der Messe aus der Zeit um 1800 und den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts mag auf die Verbreitung von Abschriften aus Traegs Verlagsprogramm zurückgehen. Darüber hinaus sind neben dem heute in Augsburg befindlichen Stimmensatz aus dem Besitz Leopold Mozarts auch noch mehrere – z. T. nur unvollständig überlieferte – Aufführungsmaterialien und Partituren aus Salzburg, München, Passau, Lambach, Mariatzell, Wasserburg/Inn, Donaueschingen und anderen Orten erhalten geblieben und belegen, dass diese Messe schon zu einer gewissen Beliebtheit erlangt hat. Die heftigste Kritik an der Grundstimmung, die diese Messe fast ausschließlich in G-Dur zeichnet, schien etwa ab der Mitte des 19. Jahrhunderts den Vertretern der kirchenmusikalischen Bewegung und des Cäcilianismus entgegengebracht worden. Der Gottesdienstes allerdings nicht mehr in G-Dur, sondern in B-Dur (die er in Wien in der Kirche in Baden bei Wien fürderhin nicht mehr aufgeführt wurde), denn diese Komposition ist ein „Werk auf den heiligen Text“.⁷ Ähnlich wie die Messe in G-Dur, die seit 1889 positioniert wurde, ist die Messe in B-Dur ein Zuge der Wiedereinführung der Cäcilianischen Morals und der A-capella-Musik. Die Messe in B-Dur wurde im Gottesdienst der Kirchenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts zurückgedrängt, sodass neben dem Repertoire Mozarts auch seine B-Dur-Messe verschwand.

Der Verlust des Autographs ziemlich unsichere Angaben über die Entstehungszeit mag mit dafür verantwortlich sein, dass – anders als etwa die sog. „Krönungsmesse“, die um 1825 bei Simrock in Bonn erschien – zunächst nicht im Druck herauskam, sondern nur handschriftlich verbreitet wurde. Als Gustav Nottebohm in den 1880er Jahren daranging, im Zuge der ersten Mozart-Gesamtausgabe auch die B-Dur-Messe zu edieren,⁹ stützte er sich nicht auf die Wiener und Salzburger Abschriften, sondern auf Stim-

1 So können wir etwa anhand eines solchen Eintrags die Komposition der *Missa solemnis* in C-Dur KV 337 auf März 1779 datieren. Vgl. Monika Holl, Vorwort zu: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 1/1/4, Kassel etc. 1989 (im folgenden: Holl), S. XV.
 2 Vgl. Helmut Federhofer, „Mozart-Autographe bei Anton Stoll und Joseph Schellhammer“. In: *Mozart-Jahrbuch 1962/63*, Salzburg 1964, S. 24–31.
 3 *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 Bde., Kassel etc. 1962/63 (im folgenden: Bauer-Deutsch), Bd. 2, S. 200.
 4 Vgl. Holl, S. XI.
 5 Bauer-Deutsch, Bd. 4, S. 152f.
 6 *Mozart, Die Dokumente seiner Werke*, zusammengestellt von Joseph Heinemann, Salzburg 1964, S. 24–31.
 7 Auf dem Umschlag des Stimmensatzes in Salzburg/Inn. Zitiert nach Holl, S. 24.
 8 Franz Witt, „Über Mozart'sches Jahrbuch 4, Regensburg 1889“. In: *Mozart's Werke. Kritik*, Bd. 1/2, S. 183–206.



menmaterial, das um bzw. kurz vor 1800 für die Kirche des Augustinerklosters und die St. Michaels-Hofkirche in München angefertigt worden war und das – wie wir heute wissen – in einigen nicht ganz unwesentlichen Details von der Originalgestalt der Komposition abweicht. Die philologische Richtigkeit dieser Ausgabe galt lange Zeit jedoch als durchaus gesichert, sodass sich die praktischen Ausgaben an der Edition Nottebohms orientierten und sogar älteres, bis ins 18. Jahrhundert zurückreichendes Aufführungsmaterial von höherer Authentizität als die *Alte Mozart-Gesamtausgabe* nach deren Lesarten „korrigiert“ wurde.¹⁰

Im Jahr 1962 machte Walter Senn auf einen umfangreichen, in Augsburg erhaltenen Quellenbestand aufmerksam, der für die Überlieferung der in Salzburg komponierten Werke Mozarts von epochaler Bedeutung ist:¹¹ Nach dem Tod von Leopold Mozart im Jahr 1787 hatte seine Tochter Maria Anna zahlreiche im Familienbesitz befindliche Stimmensätze von Werken ihres Bruders Wolfgang dem Augustinerkloster Heilig Kreuz in Augsburg überlassen; der Bestand befindet sich heute in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Dieses Material ist zwar nicht von den Mozarts selbst, sondern von professionellen Kopisten erstellt worden, die aber meist sehr sorgfältig die Stimmen aus den autographen Partituren abgeschrieben haben; diese Stimmen hat der Komponist selbst oder auch sein Vater Leopold gewissenhaft auf etwaige Fehler hin durchgesehen, wie manche Korrekturen belegen. Der Vergleich von Stimmen des Augsburger Fundus mit erhaltenen Originalpartituren hat den hohen Authentizitätsgrad dieses Materials bestätigt, das in manchen Einzelheiten sogar genauer und eindeutiger die Intentionen Mozarts wiedergibt, als dies manchmal die Autographe selbst vermögen. Der Bestand enthält zwar nicht die originale Partitur, dafür aber einen vollständigen Stimmensatz unserer B-Dur-Messe, als die getreueste erhaltene Überlieferung dieses Werkes zu gelten hat und für alle neueren Ausgaben der *Neuen Mozart* schließlich der im Rahmen der *Neuen Mozart* und für die vorliegende Edition die Hauptquelle

Der Stimmensatz aus dem Mozartsche hält, den Salzburger Aufführungsgesellschaft, auch drei Posaunenstimmen von Alt, Tenor und Bass verstärken bis in die kleinsten Register hinein genau dem Verlaufe der Übersichtlichkeit halber. Die Posaunen gehen grundsätzlich in die Chorstimmen ein. Die Posaunenstimmen sind ihre Mitwirkung auf dem Chores vorgesehen. Die Aufführungen mit stark verstärkter Posaunenbesetzung bedürfen, sollten sie nicht (II. Zur Edition) der Aufführungen mit dynamischen Kontraste allerdings in den Abschnitten von einem Halbchor singend. Aufführungen mit Posaunen ist in jedem Fall zu vermeiden, dass sie nicht zusammen im Orchester, sondern in unmittelbarer Nachbarschaft zu den jeweils verstärkten Singstimmen plaziert sind; bei den Posaunen sollte es sich unbedingt um eng mensurierte Instru-

mente in historischer Bauweise handeln; von der Verwendung moderner Orchesterposaunen ist abzuraten.

Die Musikgeschichtsschreibung tat sich mit der Beurteilung von Mozarts B-Dur-Messe nicht immer ganz leicht. Otto Jahn wirft 1867 dem Werk grundsätzlich „Bestreben nach gefälligen Reiz“ vor und stellt fest, dass „weder die Auffassung noch die Ausführung tiefer eingreift.“ Andererseits verschweigt Jahn aber auch nicht, dass seiner Ansicht nach wenigstens einige Teile der Messe als durchaus gelungen zu betrachten sind:

Das *Sanctus* ist ausnahmsweise ein kurzer fugierter Satz von interessanter Führung, das *Benedictus* ist ein ungemein wohlklingendes, eigenthümlich begleitetes Sopransolo; am tiefsten greift das *Agnus dei*, welches bei wunderschönem Klang auch ernst empfunden ist.¹³

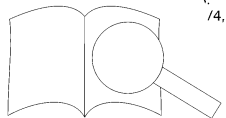
Hermann Abert nimmt 1919 Jahn's Kritik weist aber doch nachdrücklich darauf hin, dass die Messe im Hinblick auf die „Kirchlich Messen des Jahres 1776 herantretend“ Textüberlagerungen in *Gloria* genauerem Hinsehen jedoch erweisen.¹⁴ Erst Alfred Einstein weist auf überraschende Weisheit und tieferen Zugang zu dem

[Diese Messen] sind in ihrer Art so bescheiden, so charakteristisch, so profan verschwindet. Zu hören, und es ist verständlich, dass Mozarts auf soviel österreichische Art von Vaudeville, wie wir es später in der Szene der „Entführung“ wiederfinden. Die Tutti und Soli zur herrlichen Antike. Gleichzeitig ist das Werk aber voller alliger Polyphonie und vor allem chromatischer Kühnheit – Mozart bleibt Mozart, auch wo er volk herabsteigt.¹⁵

Abert weist sich Mozarts *Missa brevis* in B-Dur als überzeugende Wiederlegung der Ansicht, dass Heiterkeit in der Kunst nicht mit Würde und Ehrfurcht vor dem religiösen Mysterium in Einklang zu bringen sei: Ohne ein tieferes Verständnis für die mitunter geradezu fröhliche Abgeklärtheit, in der sich das Gotteslob in diesem Werk äußert, bleiben uns wichtige Aspekte des Wesens Mozarts, der Anschauungen seiner Zeit und nicht zuletzt auch ein gutes Stück christlicher Glaubensfreude verschlossen.

Würzburg, Sommer 2000 Bernhard Janz

¹⁰ So etwa der Stimmensatz der Salzburger Aufführungsgesellschaft. In: *Neues Augsburger Mozart-Werk*, Wolfgang Amadeus Mozart, 1. Kassel etc. 1989, S. 3–56.
¹¹ Walter Senn, „Die Mozart-Überlieferung“. In: *Neues Augsburger Mozart-Werk*, Wolfgang Amadeus Mozart, 1. Kassel etc. 1989, S. 3–56.
¹² Otto Jahn, W. A. Mozart. Zwei Sprechungen der B-Dur-Messe ist Leipzig 1867, Bd. 1, S. 264–26
¹³ Hermann Abert, W. A. Mozart. Leipzig 1919, Bd. 1, S. 264–26
¹⁴ Alfred Einstein, Mozart. Sein C. rikanische Erstausgabe: New Yo



Foreword (abridged)

To a greater extent than almost any others, Mozart's Masses combine a very high degree of artistic accomplishment and tonal beauty with fulfilment of the demands made by the Liturgy. Even the textually expansive movements *Gloria* and *Credo* are, in most of Mozart's Masses, short enough to meet the requirements of a festive service, today as in his time. The choral parts are not too difficult for well-trained amateur singers, and in most cases even the solo sections are – given the necessary technical ability, vocal qualities and careful preparation – performable by non-professional singers. In addition, Mozart's church compositions frequently require only a small instrumental ensemble, which can be assembled relatively easily even when resources are limited; in common with all of Mozart's other Masses in the *brevis* class, the present work can be performed accompanied by a chamber orchestra consisting of violins, basses (double bass, cello, and possibly bassoon) and organ.

As the autograph score of Mozart's Mass in B flat KV 275, which may have shown the date of composition, has been lost since the 19th century, we must look to secondary sources to ascertain when this work was written. We know from a letter which Leopold Mozart sent to his son that this Mass was performed on the 21st December 1777 at the Benedictine Abbey Church of St. Peter in Salzburg. The belief that this work was composed during the summer or early autumn of 1777, shortly before Mozart left for Mannheim and Paris (23rd September) cannot be proved from irrefutable sources of documents, but in the meantime it has generally been accepted as a plausible hypothesis.

When Gustav Nottebohm published this Mass in B flat during the 1880s, as part of the first Mozart Complete Edition, he used as his source material a set of performing parts which had been copied about or shortly before 1800 for the Augustinian Monastery Church and the St. Michael's Court Church in Munich. We now know that those parts differed in some not unimportant details from the originals. The philological correctness of that publication was long considered unquestionable, so performance editions of the work were based on Nottebohm's version.

However, as recently as 1962 Walter Senn drew attention to a substantial quantity of source material preserved at Augsburg which is of central importance to our knowledge of many of Mozart's works composed at Salzburg. After the death of Leopold Mozart in 1787 his daughter Maria Anna handed over to the Augustinian Monastery Heilig Kreuz in Augsburg numerous sets of performing parts of works by her brother Wolfgang which had until then been in the family's possession. Although these parts had not been written by the Mozarts by copyists, they were carefully examined for mistakes by the composer himself or his father Leopold, as is evident from the corrections which they contain. The complete set of performing parts of the Mass in B flat included in that Augsburg collection is accepted as the most authentic source for this work, and is used as the basis for all recent editions of the Mass, including the *Neue Mozart-Ausgabe* and the present publication.

The set of parts originally in the possession of the Heilig Kreuz includes, as a result of the performing practice of the time, three trombone parts, doubling the parts of the trumpets; these instrumental parts double the parts of the trumpets are not included in detail in the present edition; the parts of the trombones follow the parts of the trumpets. These parts are identified in the Critical Commentary, see II. Zur Edition. At performing the Mass, instrumental support is necessary; it is recommended that, in this case, dynamic contrast should be observed.

The critical commentary is entirely favourable to Mozart's Mass in B flat, and to its suitability for liturgical use. The present edition arrived at an interpretation of the work, the problematical aspects of this work, and an unbiased approach to this work.

The Mass in B flat proves to be a convincing rebuttal of the view that the art cannot be reconciled with the mystery of God without a deep understanding of the sometimes exuberant aspects of the nature of Mozart, who shared the view of his contemporaries, and not least an abundance of joyful Christian faith, would be closed to us.

Bernhard Janz
Translation: John Coombs

Avant-propos (abrégé)

Les messes de Mozart unissent une haute perfection artistique et une beauté sonore comme le font seulement quelques rares œuvres écrites sur l'Ordinaire. Même les mouvements écrits sur un texte riche, tels le *Gloria* et le *Credo* ont dans ces messes une étendue qui est encore de nos jours conforme au cadre du service divin d'une grande fête. De plus, les parties du chœur sont exécutables par des amateurs bien entraînés et même les parties solistes peuvent être interprétées par des non-professionnels, les moyens techniques, les qualités vocales et une étude approfondie étant les conditions exigées. De plus, les compositions sacrées de Mozart se contentent plus d'une fois d'un ensemble instrumental qu'il est encore facile de réunir avec des moyens limités. Comme toutes les messes brèves, la messe présentée ici peut être exécutée par un orchestre de chambre formé de violons, de basses (contrebasse, violoncelle, éventuellement un basson) et par un orgue.

Comme le manuscrit autographe vraisemblablement daté de la messe en Si bémol majeur KV 275 a disparu depuis le XIX^e siècle, nous devons utiliser d'autres sources pour en fixer la date d'écriture. Il découle d'une lettre de Leopold Mozart à son fils que la messe fut donnée le 21 décembre 1777 à l'église de l'abbaye bénédictine de Saint-Pierre à Salzbourg. L'hypothèse consistant à en placer la composition à l'été ou à l'automne 1777, c'est-à-dire peu avant le départ de Mannheim et Paris (23 septembre), ne peut s'appuyer sur aucune source sûre, elle est cependant considérée comme plausible.

Lorsque, dans les années 1880, Gustav Nottebohm publia cette messe en Si bémol majeur dans le cadre de la première édition complète de l'œuvre de Mozart, il se basait sur un ensemble de parties de concert qui avaient été copiées vers 1800 pour l'église de Saint-Michel à Munich et pour l'église de la Heilig Kreuz à Augsbourg. Nous savons aujourd'hui que ces parties différaient dans certains détails non négligeables des originaux. La justesse philologique de cette édition fut longtemps considérée comme incontestable, de sorte que les éditions ultérieures ont été basées sur la version de Nottebohm.

Ce fut seulement en 1962 que Walter Senn attirera l'attention sur une quantité substantielle de matériel source préservé à Augsbourg d'une importance centrale pour notre connaissance de nombreuses œuvres de Mozart composées à Salzbourg. Après la mort de Leopold Mozart en 1787, sa fille, Maria Anna légua à l'abbaye de la Heilig Kreuz à Augsbourg de nombreuses parties de concert de ses œuvres, qui jusqu'alors étaient restées dans la possession de sa famille. Bien qu'elles n'aient pas été écrites par les Mozart, elles ont été soigneusement examinées pour les erreurs par le compositeur lui-même ou son père Leopold, comme il est évident par les corrections qu'elles contiennent. L'ensemble complet des parties de concert de la messe en Si bémol majeur conservé dans ce legs doit être considéré comme la version la plus fidèle de l'œuvre et constitue la base pour les éditions récentes qui en ont été faites, y compris la *Neue Mozart-Ausgabe* et la présente édition.

Le matériel des parties de concert de la messe en Si bémol majeur comprend, conformément aux pratiques en usage à Salzbourg, trois parties de trombones renforçant les parties de ténor, d'alto et de basse du chœur. Comme ces parties instrumentales suivent très exactement les parties vocales, le jeu de trombones n'a pas été imprimé dans cette édition. Dans les parties de concert, les trombones suivent en principe les parties du chœur colla parte. De plus, leur présence est prévue à certains passages piano du chœur. Ces endroits sont mentionnés dans l'apparat critique (II. Zur Edition). Lors d'une exécution avec des chœurs bien étoffés et n'ayant pas besoin de renfort, on devrait renoncer aux trombones. Dans un tel cas, on devrait faire chanter les parties piano par une moitié du chœur pour souligner les contrastes.

L'histoire de la musique ne s'est pas rendu la tâche facile pour émettre un jugement sur la messe en Si bémol majeur de Mozart, surtout pour en juger ses propriétés sacrées, jusqu'à ce qu'Alfred Einstein trouve une solution résolvant de façon étonnante la problématique posée par cette messe et ouvrant un accès à l'œuvre de manière presque naïve.

La *Missa brevis* en Si bémol majeur est entièrement favorable à Mozart, et à sa convenance pour l'usage liturgique. La présente édition est arrivée à une interprétation de l'œuvre, les aspects problématiques de cette œuvre, et une approche impartiale de cette œuvre.

La messe en Si bémol majeur prouve être un rébut convaincant à l'opinion qui prétend que l'art ne peut être concilié avec le mystère de Dieu sans une compréhension profonde des aspects parfois exubérants de la nature de Mozart, qui partageait avec ses contemporains, et non moins une abondance de foi joyeuse chrétienne, ne serait pas fermée à nous.



Missa brevis in B

KV 275 (272b)

Wolfgang Amadeus Mozart

1756-1791

Kyrie

Allegro

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

*Trombone I
ad libitum**

Tenore

*Trombone II
ad libitum**

Basso

*Trombone III
ad libitum**

Organo

*Bassi
(Violoncello, Fagotto,
Contrabbasso)*

Allegro

tasto solo

5

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo

Bassi

(Violoncello, Fagotto,
Contrabbasso)

6

Organo

Bassi

(Violoncello, Fagotto,
Contrabbasso)

* Zur Verwendung der Posaunen vgl. die Einleitung

Aufführungsdauer / Duration: ca. 24 min.

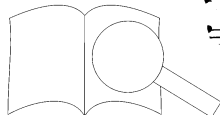
© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart - CV 40.629/07

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

Basso continuo realization:

Wolfgang Horn



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert. Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag

10

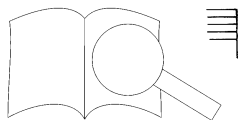
e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.
 Solo
 e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.
 Solo
 Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.
 Solo
 Ky - ri - e

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

15

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

5 5 5 5 6 - 6 -
 3 3 3 3



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

19

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

tasto solo 6 - 6 - 6 6 6 6

24

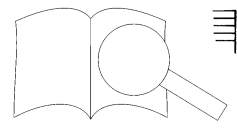
... lei - son. Chri - ste e - lei - son.
 son, e - lei - son. Chri - ste e - lei - son.
 Tutti Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste e - lei - son.
 Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste

f Tutti p

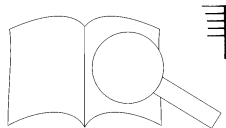
6 - 6 - 6 7 6 - 5 - 3 - 4 - 3 -

tasto sol

Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



* Zur Verwendung der Posaunen an Pianostellen des Chores siehe den Kritischen Bericht (II. Zur Edition)
8

Gloria

Intonation ad libitum

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. *oder* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

Allegro

Violino I *p*

Violino II *p*

Soprano *p Tutti*
Et in ter - ra pax ho -

Alto *p Tutti*
Et in ter - ra pa -

Tenore *p Tutti*
Trombone II *ad libitum*
Et in ter - ra ho - mi - bus

Basso *p Tutti*
Trombone III *ad libitum*
Et in ter - mi - ni - bus

Organo *p*

Bassi *p*

6 4
5 2

6 - 6 - 6 - 6 4 - 4 -

Allegro

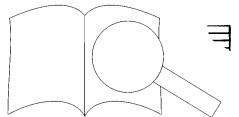
bo - nae tis. Lau - da - mus te,

bo - nae - ta - tis. Lau - da - mus te,

- lun - ta - tis. Lau - da - mus te,

vo - lun - ta - tis. Lav

6 - 6 - 6 - 6 9 7
5 4 3 -



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Piano accompaniment for measures 13-18, featuring a treble and bass clef with various rhythmic patterns.

be-ne-di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te.

be-ne-di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te.

be-ne-di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te.

be-ne-di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus

Piano accompaniment for measures 19-24, including a triplet of eighth notes in the bass clef.

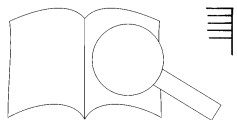
Gra-ti-as a - gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam

a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam

G - gi-mus ti-bi, gra-ti-as pro-pter ma-gnam

- gi-mus ti-bi, gra-ti-as pro-pter ma-gnam

Piano accompaniment for measures 25-30, featuring a steady eighth-note bass line.



5 6 8 8 7b 6h
5 5 5 3 5 3

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

25

glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex coe-le

Solo

De-us

6/5 6/4 5/3# 6 6# 4

32

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

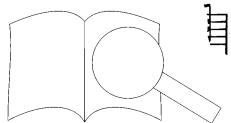
Fi-ni-te, Je-su, Je-

- pot-ens. Do-mi-ne De-us, A-gnus

- - - ter. Do-mi-ne De-

7 8/6

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



38

De - i, Fi - - - li - us Pa - - - tris. **f Tutti** Qui tol - lis pec -

su Chri - ste, Fi - li - us Pa - - - tris. **f Tutti** Qui tol - lis,

De - i, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - - - tris. **f Tr**

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

74 6 5 6 5 6 7 6 5
4 3 4 3 4 5 6 5

44

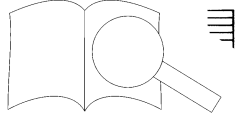
ca - ta, **p** mi - - - se - re - re

pec - c **p** mun - di, mi - se - re - - - re

- ta mun - di, mi - se - re - - - re

pec - ca - ta mun - di, mi - se - re re

6 7 7 5 6
4 4 4 3 5 4 2 - 3 -



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

50

no-bis. Qui tol-lis pec-ca-ta, pec-ca-ta mun-di, su-sci-pe
 no-bis. Qui tol-lis pec-ca-ta, pec-ca-ta mun-di, su-sci-pe
 no-bis. Qui tol-lis pec-ca-ta, pec-ca-ta mun-di, su-sci-pe
 no-bis. Qui tol-lis pec-ca-ta, pec-ca-ta mun-di

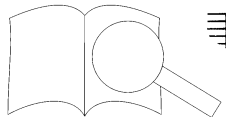
6 5 6b 7 7 5b 6 7b

4 4 4 4 4 4 4b 4b 5b

56

de-pre-cem no-stram. Qui se-des ad dex-te-ram,
 de-nem no-stram. Qui se-des ad dex-te-ram,
 o-nem no-stram. Qui se-des ad dex-te-ram,
 e-pre-ca-ti-o-nem no-stram. Qui se-

6 7b 8 7# 8
 5 5 - 4b-3 - 4 4



62

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

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

ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re

ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re

7 6 7 6 5b

6 5 4 #

68

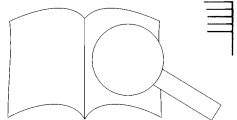
Quo-ni-am, que tu so-lus san-ctus, tu so-lus Do-mi-nus,

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

so-lus, tu so-lus san-ctus, tu so-lus Do-mi-nus, tu

quo-ni-am tu so-lus, tu so-lus san-ctus, tu so-lus Do-mi-nus,

6 - 6 - 6 - 6 - 5 - 6 6 - 6 - 5 4 - 3 - 3 - 4 - 3 - 3 -



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

75

tu so-lus Al-tis-si-mus, Je-su Chri-ste, Je-su Chri-

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

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

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

6 - 6 - 5 - 7 7 - 7b - 6 5 7
 5b - 3 - 5 4 - 3 - 4 3

82

ste.

ste.

ste

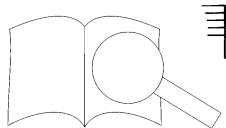
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i

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

Cum San-cto

Tutti

7b 8 - 7 - 6 - 8 8 - 7b - 6 - 6 -
 3 3 5 - 4 3 3 5 - 4



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

88

f Tutti

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

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

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

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

6 - 8 - 7 - 8 - 7 4 - 6 b - 6 - 8 - 7 b - 6 - 6 - 5 - 5 -
 5 - 6 - 5 - 3 - 3 b - 3 - 6 - 5 - 4 - 3 -

94

men,

men,

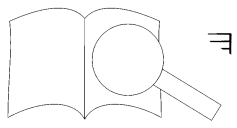
- - - men,

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

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

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

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



Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

100

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

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

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

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

5 6 6

3 5 4

106

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

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

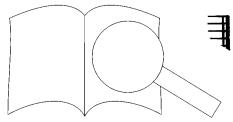
- men, a - - - men, a - - - men, a - - -

- - - men, a - - - men

6 6 5

5 4 3 -

5 3 -



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Credo

Intonation ad libitum

Cre - do in u - num De - um. *oder* Cre - do in u - num De - um.

Allegro

Violino I *f* *tr*

Violino II *f* *tr*

Soprano *Tutti*
Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et

Alto *Tutti*
Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe -

Tenore *Tutti*
Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - r et

Basso *Tutti*
Pa - trem o - mni - pot - en - tem, en. ter - rae,

Organo *f* *Tutti*

Bassi *f* *Tutti*

5 - 6 - 6 - 6 - 5 - 6 -

Allegro

vi - si - bi vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num

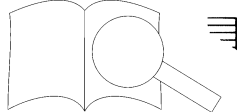
vi - et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num

mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num

ti - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. n

6 - 6 - 6 4 6 6 6 6 [5 -] 6 - 6 - 7 -

5 2 5 5



8 10

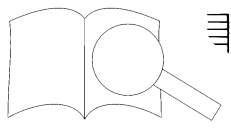
Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum
 Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum
 Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tr
 Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et

5 - 6 - 6 - 3 - 5 - 6 - 5 4# - 6 - 6 - 6 6 7 6 6# [5 -] 4 3

12

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

[5 -] 6 - 8 7 6 5 4 4 6 - 6 - 6 6 b 6



16

ve - rum de De-o ve - ro. Ge - ni-tum, non fa-ctum, con - sub-stan-ti - a-lem Pa - tri:

ve - rum de De-o ve - ro. Ge - ni-tum, non fa-ctum, con - sub-stan-ti - a-lem Pa - tri:

ve - rum de De-o ve - ro. Ge - ni-tum, non fa-ctum, con - sub-stan-ti - a-lem

ve - rum de De-o ve - ro. Ge - ni-tum, non fa-ctum, con-sub-stan

6 6 6 6 4 4 5 4 # 6 4 7 4 6 6 7 6 4 5 2

5 3 4 # 2 3 2 2 2 3 2 3

20

per quem o-mni-a, Qui propter nos, nos ho-mi-nes, et pro-pter

per quem a-fa-cta sunt. Qui propternos, nos ho-mi-nes,

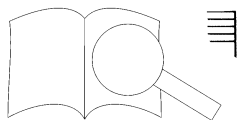
per o-mni-a fa-cta sunt. Qui propter nos, nos ho-mi-nes, et pro-pter,

o-mni-a, o-mni-a fa-cta sunt. Qui propternos, nos ho-mi-nes,

4 4 6 4 6 6 6 [5 -] 6

2 2 2 2 2 2 2

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



24

no - stram, no - stramsa - lu - tem de - scen - dit, de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe -
 et pro - pter no - stramsa - lu - tem de - scen - dit, de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe -
 pro - pter no - stramsa - lu - tem de - scen - dit, de - scen - dit de coe - lis, de - scen - di' -
 et pro - pter no - stramsa - lu - tem de - scen - dit, de - scen - dit de coe - lis,

6 5 - 6 - 6 - 6 - 6 4 - 6 / 5 2 - 6

5 5 6 7 -

Adagio

28

lis. Et in - car -
 lis. Et in - car -
 lis. tus est de Spi - ri - tu San - cto. Et ho - mo

Solo
 cu San - cto ex - Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et
 Solo
 Et
 Solo
 Et

6 - 6 5 / 4 # 6 - 6 7 / 4 # # - 6 7b #

5 4 3 - #

32

f *Tutti*

ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus et - i am pro no - bis: sub Pon -

ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus et - i - am r

ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus

6k - 6 - 5k - 4 - # - 6 - 6 5 6 - 6 6 - 5 7 4 - # - b

36

- ti o Pi - la - et se - pul - - - tus

Pon - ti - c sus et se - pul - - - tus

pas - sus et se - pul - - - tus

to pas - sus et se - pul - - - tus

p

4+ 6 6 9 8 6 5 5 6 7 3 4 4 # 3 4



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Allegro

Musical notation for piano accompaniment, measures 40-43.

Vocal lines with lyrics: est. Et re-sur-re-xit, et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum, se-est. Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum, se-est. Et re-sur-re-xit, et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, s est. Et re-sur-re-xit ter-ti-a

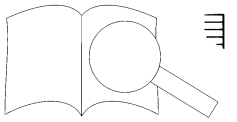
Allegro

Musical notation for piano accompaniment, measures 44-47, including fingerings (5 6 - 6 5 / 3 4 3, 8 8 8 8 8 8, 4 4 - 6 - / 2 - - - - -)

Musical notation for piano accompaniment, measures 48-51.

Vocal lines with lyrics: cun-dumScriptu Et a-scen-dit, a-scen-dit in coe-lum: cun-dum Et a-scen-dit, a-scen-dit in coe-lum: cr-ras. Et a-scen-dit, a-scen-dit in coe-lum: ras. Et a-scen-dit, a-scen-dit in coe-lum:

Musical notation for piano accompaniment, measures 52-55, including fingerings (4 - - 6b - 7 - 7b - / 5 - 6 - 6b - 7b - / 6 - - 6 - 6 -)



Watermark: Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

48

se - det, se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,

se - det, se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,

se - det, se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

se - det, se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est

6 — 5 4 — 6 — 8 — 7 4 — 6 — 7 6 —

6 — 3 — 5 2 — 6 — 7 6 —

6 — 6 —

5 —

52

ju - di - ca - re vi - - vos et mor - -

ju - di - ca - re vi - vos et

ju - di - ca - re vi - vos et mor - -

ju - di - ca - re vi - vos, ju - di - ca - re vi - vos, et

6 5 — [5 —] 8 — 8 — 7 4 — 7 6 — 6 — 6 —

3 — [3 —] 3 — 4 — 5 — 5 — 4 —

2 — 3 — 3 — 4 —

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



56

tu-os: cu-jus re-gni non e-rit fi-nis, non,
 mor-tu-os: cu-jus re-gni non e-rit fi-nis, non,
 tu-os: cu-jus re-gni non e-rit fi-nis, non,
 mor-tu-os: cu-jus re-gni non e-rit fi-nis.

4 6 6 7 — 6 8 6 6 5

60

non, non e-rit fi Quicum Pa-tre et Fi-li-o
 non, non Solo Qui ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-
 no- Solo Et in Spi-ri-tum San-ctum, Do-mi-num, et vi-vi-fi- Solo
 - nis. Et

tasto solo

6 8 7 6 5 — 6 6 5 3 —

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

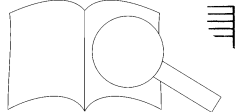


si - mulad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -
 ce - dit, si - mul ad - o - ra - tur, qui lo - cu - tus est per Pro - phe -
 can - tem, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per P
 con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per P

f *f*
 Tutti
 tas. Et u - nae sar - a - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec -
 Tutti:
 tas. san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec -
 ta - ctam, san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec
 u - nam san - ctam, san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec -

5 5 5 6 7b
 3 4 4 5 5

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



74

cle - si-am. Con-fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to -

cle - si-am. Con-fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to -

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

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

6 6 5 6 5 7 6 3

78

rum. Et sur - re - cti - o - nem mor - tu -

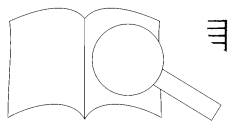
rum. re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

er e - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem tu -

5 6 8 8 7 7 7 6
3 3 3 4 5 5 4
2 3 3 3 4 4 3

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Piano accompaniment for measures 82-85. The right hand features a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of *f*. The left hand provides a steady accompaniment.

o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a -

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

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

o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri, et vi - tam ven - tu - ri

Piano accompaniment for measures 86-89. The right hand has a melodic line with trills (tr). The left hand has a bass line with a dynamic marking of *f*. Fingerings 6, 5, 3 are indicated.

Piano accompaniment for measures 86-89. The right hand features a melodic line with trills (tr). The left hand provides a steady accompaniment.

- men, a - men

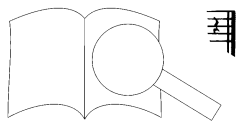
- men, a - men, amen, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

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

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

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

Piano accompaniment for measures 90-93. The right hand has a melodic line with trills (tr). The left hand has a bass line with a dynamic marking of *f*. Fingerings 6, 6, 5, 4, 2, 6, 6, 6, 6, 5, 3, 6, 7, 3, 5, 4, 3, 6 are indicated.



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Sanctus

Allegro comodo

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Trombone I
ad libitum

Tenore

Trombone II
ad libitum

Basso

Trombone III
ad libitum

f Tutti

San -

Organo

f Tutti

Bassi

6 6 3 6

5

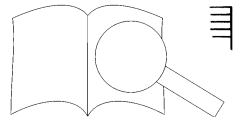
f Tutti

San -

ctus, San -

- ctus, San - ctus

6 9 8 6 5 4 6
7 5 2



10

f Tutti

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

9 8 6 5 6 4

7 5 6 5 6 2

3 -

15

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

6 6 6 5 2

5 5 4 3

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber

Piano accompaniment for measures 20-24, featuring a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment with eighth-note chords.

ctus. Ple - ni sunt coe-li et ter - ra glo - - ri-a tu - a. Ho-

ctus. Ple - ni sunt coe-li et ter - ra glo - - ri-a tu - a. Ho-

ctus. Ple - ni sunt coe-li et ter - ra glo - - ri-a tu - a. Ho-

ctus. Ple - ni sunt coe-li et ter - ra glo - - ri-

Piano accompaniment for measures 25-29, including a grand staff with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. Below the staff are figured bass notations: 6/4/3, 6/5, 6/4-3, 5/3, 8/8/8.

Piano accompaniment for measures 25-29, featuring a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment with eighth-note chords.

san - na_ in ex - cel - sis, ho - san - na_ in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, ho - san - na_ in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

san - na_ in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, ho - san - na_ in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

cel - sis, ho - san - na_ in ex - cel - sis

Piano accompaniment for measures 30-34, including a grand staff with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. Below the staff are figured bass notations: 8, 7/5.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



30

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

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

p senza Organo *f* col Organo

7
5

35

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

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

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

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

6 6 5
5 4 3

6

6

9
5
3

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Benedictus

Comodo

Violino I

Violino II

Soprano

Organo

Bassi

6 6 6 5 7 8 6
5 4 3 2 3 5

8:

Solo

Be-ne-di-ctus qui ve-nit in no-n

Be-ne-di-ctus qui ve-nit in

6 4 7 8 6 6 6
5b 2 3 5 6 6 5

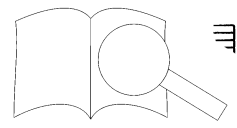
tasto solo

16:

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

5 7 7 6
3 3 7 4

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert. • Evaluation Copy - Quality may be reduced. • Carus-Verlag



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

6 - 5 - 4 - 2 - *tasto solo*

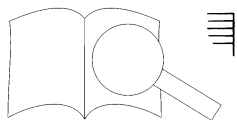
ni, be-ne - di - ctus - - - nit, be - -

5 7 7 1 7 6

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

6 5 4 2 6 6 5 6 5[b]

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



57

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

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

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

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

senza Organo

8 — 7 — 6 — 6 — 5 — 5 — 4 — 3 — 8 —

64

cel - sis, ir - na in ex-cel - sis.

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

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

ex-cel - sis, ho-san - na, ho-san - na ir

senza Organo

7 — 6 — 6 — 5 — 5 — 4 — 3 — 6 6 5 — 3 —

Ausgabevergütung gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Agnus Dei

Andante

Violino I *p* *f*

Violino II *p* *f*

Soprano *f* Tutti
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

Alto Trombone I *f* Tutti
ad libitum
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca -

Tenore Trombone II *f* Tutti
ad libitum
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta,

Basso Trombone III *f* Tutti
ad libitum
A - gnus De - i, qui tol - lis, pec - ca - ta mun - di,

Organo *p* Solo *f* Tutti

Bassi

5 5# 6 6 6 - 5 -
4 - #

6 6 6 6 7 6 - 5 -
4 - 3 -

p *f*

A - gnus De - i: re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

A - gn - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

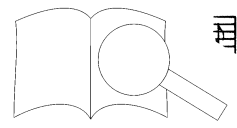
mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

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

Solo *f* Tutti *p*

tasto solo

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



10

ca - ta mun-di, pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i: mi - se -

ca - ta mun-di, pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i: mi - se -

ca - ta mun-di, pec - ca - ta mun - di, A - gnus De - i: se -

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

Carus-Verlag

tutti

6b — 7 7⁴ 8 — 6b — 7 — 6 — 5 — *tasto* 5b 5⁴ 6 8

14

re - re

re - re

re - re

no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, A - gnus

no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, A - gnus

no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, A - gnus

no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, A - gnus De -

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert. Evaluation Copy - Quality may be reduced.

8 6b — 7 b5 — 7 — 6 — 5 b 8 6 7 6 5 4 6 4 — 3 4 5 — [3 2] 6

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

5 6 5 4 5 6b 6 4 - 7b - 6 - 5 -
 - 5 3 2# 2 4 5

tasto sc

5 5h 6 8

pec - ca - ta
 tol - lis pec - ca - ta
 lis
 mun - di: do - na no - bis pa - cem.
 di: do - na no - bis pa - cem.
 mun - di: do - na no - bis pa - cem.
 mun - di: do - na no - bis pa - cem.

8 7 7 6 5 6h 8 7 7b
 6 5 4 4 5b 5b 5 5
 4 # 4 # 4 #

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



26 Allegro

fp p f

Solo Tutti

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

Do-na no-bis pa-

Do-na no-

Allegro

fp Solo p

tasto solo

Tutti.

35

fp p

Solo

Solo

Solo

Solo

cem, do-na, do-r .n. Do - - na no - -

cem, do pa - cem. Do - - na no - -

bis pa - cem. Do - - na no - -

m, do-na no-bis pa - cem. Do - -

6 4 6 6 5 - 6 [5 -] 4 2 3 - 5 4 3



42

fp *P*

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

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

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

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

5 [3] 5 [3] 6 5 7 5

tasto solo

50

dc *m*

pa -

do-na no - bis pa

do-na no - bis pa - ce



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

60

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

6 6 4 6 5 6 6 5 4 5 7 6 6 4 5

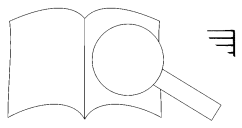
5 5 4 5 5 4 5

68

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

fp
 cem,

tasto solo



76

f

f

f Tutti

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

f Tutti

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

f Tutti

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

f Tutti

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

Tutti *f*

6 6 6 6 6 4 6 6 6 5 - 6 5 -
5 - 6 3 -

84

p

p

tr

no-bis pa - cem,

tr

no-bis pa

Solo

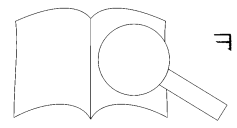
do-na no - bis pa - cem,

- bis pa - cem, do - na pa - cem, *Solo*

Solo *p*

6 5 - 5 -
5 4 3

tasto solo



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Solo

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

do-na pa -

do - na_ no - bis, no-bis pa - cem, do -

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

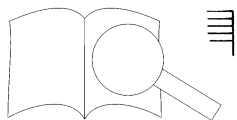
do - na, do - na_ no - bis, no-bis pa - cem,

do - na no - bis

6 9 - 6 -
5b 4 - 3 -

6 9 - 6 -
5 4 - 3 -

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

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

do-na no-bis, do-na no-bis r

do-na no-bis, do-r

f **Tutti** *p*

fp *f* *p*

f **Tutti** *p* **Solo**

f **Tutti** *p* **Solo**

f **Tutti** *p* **Solo**

f **Tutti** *p* **Solo**

5 4 3 *p* **Solo**
tasto solo

do - na no -

do-na no - bis pa -

Solo
do-na no - bis pa -



127

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

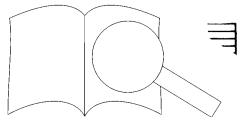
6 6 4 6 5 6 6 4 5 7^b 6^b 5 4 4

135

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

f p f

tasto solo



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

144

f *fp* *p* *fp* *p*

Tutti *Solo*

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

Tutti *Solo*

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

Tutti *Solo*

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

Tutti *Solo*

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

f *Tutti* *Solo* *p*

7 6 7 6 5 - 3 4 - 3

152

fp *p* *f*

bis pa -

bis

f *Tutti*

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

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

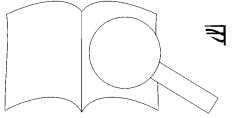
f *Tutti*

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

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

Tutti *f*

5 3 5 3 7 6 6 4 6 6 5 4 2 6 6



160

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

6 6 6 5 6 6 7
 5 - 5b 5 - 5 [5 - 3] 6 6 +
 4 3

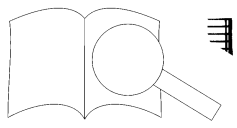
6 6 6 5
 4 5 7 4 3

167

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

8 8 8

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Die vorliegende Ausgabe von Mozarts *Missa brevis* in B-Dur KV 275 stützt sich auf das in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg unter der Signatur *Hl. Kreuz 8* aufbewahrte handschriftliche Stimmenmaterial aus dem Familienbesitz der Mozarts (vgl. das Vorwort), da die autographe Partitur schon seit dem 19. Jahrhundert verschollen ist. Diese Stimmen stammen aus dem Bestand des Augustinerchorherrenstifts Heilig Kreuz zu Augsburg, dem früheren Dominikanerkloster Heilig Kreuz. Sie wurden von professionellen Kopisten aus der autographen Partitur der Messe erstellt und – wenigstens zum Teil – von den Mozarts selbst durchredigiert.

Das Augsburger Stimmenmaterial enthält folgende 24 Stimmen (Titel in originaler Schreibweise): *Canto., Canto Rip:[ieno] (2x), Alto., Alto Rip:[ieno] (2x), Tenore., Tenore Rip:[ieno] (2x), Basso., Basso Rip:[ieno] (2x) Violino 1^{mo} (2x), Violino 2^{do} (2x) Trombone 1^{mo}, Trombone 2^{do}, Trombone 3^{do} Violone, Fagotto. Organo., Organo Rip:[ieno], Battutta.*

Zum „Dona nobis pacem“ hat Mozart selbst die T. 1–6 der Violine I in die Battuta-Stimme eingetragen. Für eine genaue Quellenbeschreibung sei im Übrigen auf den Kritischen Bericht der Ausgabe der Messe von Monika Holl im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* verwiesen.¹

Die Überprüfung von Überlieferungen Salzburger Kompositionen Mozarts, von denen neben den von Kopisten angefertigten Stimmen aus Mozartschem Bestand die originalen Partituren auf uns gekommen sind (vgl. die *Missa solemnis* in C-Dur KV 337), zeigt, dass Mozarts herangezogenen Kopisten i. d. R. außer der Vorlage folgten; etwaige Fehler und Inkongruenzen des Stimmenmaterials finden sich aber nicht immer dort, wo schon das Autograph vorliegt. In manchen Fällen liefern die Überlieferungen so etwa hinsichtlich der Anordnung der Stimmen oder der Dur-Messe einer autographen Partitur gleichwertig bessere Informationen als die in unterschiedlicher Zeit entstandenen Abschriften. Die Hauptquelle zurückzuführen ist aber stellenweise – insbesondere bei Details, die sich auf die Notation oder der Behandlung mancher Stellen beziehen – weniger als dieser.

¹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Kritische Ausgabe*, Bd. 1/1/4, Kassel etc. 1999, S. d/5–24.
² Siehe Fußnote 1.
³ Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 1/1/4, Kassel etc. 1989, S. 3–56.

II. Zur Edition

Was die Überlieferung eines musikalischen Werkes ausschließlich in handschriftlichem Stimmenmaterial angeht, sei an dieser Stelle auf ein grundsätzliches Problem aufmerksam gemacht, das im Zusammenhang mit den einschlägigen Editionsprojekten oft nicht hinlänglich berücksichtigt wird: Der Kopist vervielfältigt das Material nicht einfach, sondern passt es im Zuge der Herstellung von „Rollenbüchern“ für die Ausführenden darüber hinaus auch an die konkreten Voraussetzungen einer Aufführung an. So gehen die Stimmenhefte von Violine, Fagott, Battuta, Orgel und Ripienorgel i. d. R. alle auf eine einzige Notenzeile der Partitur zurück, das System der „Passi“. Während sich die Abschriften für Violine und Fagott weitgehend gleichen, gibt es zwischen der Orgel und der Battutastimme mit wieweigende Unterschiede z. B. in der Reihenfolge der verschiedenen Exemplare einer Ripienorgel. Die Sopran Ripieno I / Sopran Ripieno II sind nicht ganz unerheblichen Erweiterungen unterworfen. Die Rekonstruktion einer Partitur aus diesen Stimmenheften erfordert in unzähligen Fällen eine sorgfältige Protokollierung auch der unwichtigen Details. Die Überlieferung Angewandte Musik, Bd. 1, S. 1–10, zeigt, dass die Überlieferung auch in den Stimmenheften eine gewisse Beschränkung aufweist. Die Stimmenhefte sind daher nicht nur in der Lokalisierung nicht immer eindeutig, sondern auch in der Reihenfolge der Stimmen angegeben. Nur „A“ bedeutet, dass die Variationen in den Stimmenheften (Alt, Alt Ripienheft 1, Alt Ripienheft 2) auftritt; mit „Ar1“ ist gemeint, dass sich die Variationen ausschließlich im ersten Stimmheft für die Alt Ripienhefte befindet, nicht aber im zweiten Ripien-Stimmheft. Die Variationen der Altisten und auch nicht im Heft des Solo-Alts (vgl. die Stimmenverzeichnis weiter unten).

Die Edition gibt den originalen Notentext gemäß heutiger Editionspraxis wieder. Ergänzungen des Herausgebers wurden entweder in den Noten selbst diakritisch gekennzeichnet (Beischriften durch kursive Type, Bögen durch Strichelung, dynamische Zeichen und Akzidentien durch kleine Schrifttype, Generalbassziffern und Vorschlagsnoten durch Einklammerung) oder sind in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Besonderes Augenmerk wurde auf die Wiedergabe der originalen Balkungen der Vokalpartien gelegt, die die Überbindung einer Silbe über mehrere Noten im Druckbild meist erheblich suggestiver veranschaulichen als die in den Stimmenheften vorhandenen Bögen.

Ohne Einelnachweis wurden die Angaben (z. B. *Allegro* für *Allegro*) vereinheitlicht, Bögen da die Quellen i. d. R. diese Angaben sowie sog. Noten-



mit Achtelbalken für Tonrepetition in Achteln über die Dauer einer halben Note) ausgeschrieben, punktierte Noten, deren durch die Punktierung hinzugefügter Wert in den nächsten Takt hineinragt in jeweils zwei durch einen Haltebogen verbundene Noten aufgelöst sowie rhythmische Verbindungen, die in den Stimmen in der Schreibweise Viertel + Achtel mit Punkt (mit Haltebogen) / Sechzehntel erscheinen in doppelpunktierte Viertel mit Sechzehntel überführt.

Ein Problem bereitete das vereinzelt Fehlen von dynamischen Zeichen, Artikulationszeichen, Bögen, Verzierungen oder Akzidentien in einem Stimmheft bei gleichzeitigem Vorhandensein der entsprechenden Zeichen in einem anderen Heft derselben Stimme. Die Angleichung der Artikulation bei Wiederholungen oder analogen Stellen erfordert eine äußerst differenzierte Behandlung: Bei vereinzelt Abweichungen („Ausreißern“) in nur einer einzigen Stimme (bzw. nur einem Stimmheft) und an nur einer einzigen Stelle wurde i. d. R. von einem Schreibversehen ausgegangen, das ohne Nachweis korrigiert wurde. Anders verhält es sich jedoch mit konsequenten Varianten wie etwa im *Credo*, VI 1 und VI 2, Takt 5 bzw. Takt 87: Die Staccato-Punkte auf den Achteln finden sich tatsächlich erst am Schluss des Satzes und tauchen davor nicht auf. Da in diesem wie auch in manchen anderen Fällen die Abweichung der Artikulation als von Mozart durchaus beabsichtigt erscheint, wurde auf eine Angleichung der parallelen und analogen Stellen verzichtet; bei der Einstudierung sollte auf diese Varianten besonderes Augenmerk gerichtet werden.

Die Setzung der Akzidentien und vor allem die Frage, inwieweit ein Vorzeichen auch noch für Noten Gültigkeit besaß, die mittelbar auf die bezeichnete folgten, war zur Zeit Mozarts noch nicht einheitlich geregelt. Eine Folge davon ist, dass das überlieferte Stimmenmaterial zahlreiche Akzidentien aufweist, die nach den heutigen Lesegewohnheiten unnötig sind und u. U. nur zur Klärung stiften können als Nutzen. Die Zeichen sind daher zwar grundsätzlich nach dem Original übernommen, sind nach den heutigen Regeln der Notation aber ersatzlos gestrichelt, um die Verblähung des wissenschaftlichen Lesers zu vermeiden, verzichtet der Kritiker auf die Streichungen. Umgekehrt sind diese Regeln, die nicht in der Hauptquelle enthalten sind, im Bild unmittelbar als Zusatzmaterial

Das Material enthält drei bezifferte Stimmen des *Organo* und die Bezifferungen dieser Stimmen sind Details voneinander ab; diese Abweichungen fast sämtlich insofern von unbedeutender Natur, als sie im Allgemeinen nur unter Berücksichtigung der geforderten Harmonie fixieren, die ein Orgel-Spieler improvisatorisch auszuführen hatte. In unzähligen Stellen hat der Schreiber in einer Stimme etwa die aus der Fortschreibung an und für sich ohnehin selbstverständlichen Haltestriche zum nächsten

Achtel aus Platzmangel weggelassen und in der anderen ausgeschrieben; mitunter ist auch in nur einer der Stimmen gefordert, dass die Terz tieferalteriert zu greifen ist, obwohl sich dies aus der Vorzeichnung ohnehin ergibt, und der Hinweis lediglich als Warnung und nicht als substantielle Abweichung von den anderen Stimmen zu verstehen ist. Eine minutiöse Auflistung aller dieser und ähnlicher Stellen würde keinen Beitrag zum Verständnis der Intentionen Mozarts liefern, sondern im Gegenteil die wenigen essentiellen Unterschiede unter einem Wust von Unwesentlichem unauffindbar machen. Dementsprechend bleiben im Kritischen Bericht alle Bezifferungsunterschiede, die keine Konsequenzen auf den harmonischen Verlauf der Generalbassaussetzung haben, unberücksichtigt und werden angeglichen. Dagegen werden selbstverständlich sämtliche Bezifferungsabweichungen, die tatsächlich in die Substanz der harmonischen Zusammenklänge eingreifen, im Kritischen Bericht dokumentiert. Im Übrigen ist die Darstellungsform der Bezifferung (z. B. 1/2 statt – wie bei Mozart üblich – 1/2) in der Notationspraxis von Urtextausgaben

Da die erhaltenen Posaunenstimmen nur in den kleinsten Details der Artikulation von den Stimmen für Alt, Tenor und Bass abweichen, sind die Unterschiede der Übersichtlichkeit halber nicht in den Noten der Posaunenstrios verzeichnet, sondern in den Fußnoten der entsprechenden Stimmen. Die Details sind in der folgenden Tabelle zusammengestellt.

Kyrie, III 1, 8. Beginn bis einschließlich 5. Achtel; T. 31, 1. Hälfte. *Gloria*, I 1, 50, 2. Viertel; T. 55 bis einschließlich T. 64 bis einschließlich T. 67, 1. Viertel; T. 70, 1. Viertel; T. 82, 5. Achtel (III 3. Viertel).

Missa, I 8, Beginn bis einschließlich 5. Achtel; T. 12; T. 15 bis einschließlich 5. Achtel; T. 20; T. 23, Beginn bis einschließlich 5. Achtel; T. 25.

Es ist nicht zu suggerieren, die Mitwirkung der Posaunen sei an den genannten Pianostellen unerlässlich, wurde in der Partitur darauf verzichtet, einen Einsatz der Posaunen zu kennzeichnen. In den Posaunenstimmen des Aufführungsmaterials sind diese Pianostellen im Kleindruck enthalten. Damit ist den Aufführenden die Möglichkeit gegeben, sich im Piano für oder gegen eine Beteiligung der Posaunen zu entscheiden.

In den einzelnen Sätzen auftretende Detailfragen der Tempogestaltung, Artikulation und Textierung werden in den Einzelanmerkungen zu Beginn des jeweiligen Satzes dargestellt.



III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bat = Battuta, Fg = Fagotto, Org = Organo, -r (1./2.) = Ripienstimme (ggf. mit Angabe der Stimmhefte), S = Sopran, -s (Solostimme), T = Tenore, T. = Takt(e), Trb = Trombone, Va = Viola, VI (1./2.) = Violino (ggf. mit Angabe der Stimmhefte), Vne = Violone. Wird bei den Stimmen, die in jeweils zwei Exemplaren überliefert sind (vokale Ripienstimmen, Violinstimmen) keine nähere Unterscheidung vorgenommen, gelten die Anmerkungen für beide Exemplare der betreffenden Stimme.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Noten, Vorschlagsnoten oder Pausen), Anmerkung

Kyrie

8	VI II(2.) 6 Trb II 1-3	p erst auf 7 gebunden
9	VI II(2.) 1	ohne Auflösungszeichen
10	VI I(1.) 5 Vne 1-2	stacc. gebunden
12	Vne 1-2	gebunden
13	VI I(1.) 8	stacc.
15	VI II(1.)	1-4 unter einem einzigen Bogen; ansonsten Bogen nur 9-11
16	VI II(1.) 1-4	unter einem einzigen Bogen
18	VI II 1-4	unter einem einzigen Bogen
20	A 1	aufgeteilt in punktiertes Viertel + Achtel, mit Haltebögen
24	VI II 13,14	ohne Stacc.-Punkte
26	Trb II 1-3	gebunden
28	A 1	aufgeteilt in punktiertes Viertel + Achtel, nicht gebunden (Aufteilung von „-le-i-“ auf zwei abgesetzte Töne intendiert? Bass eindeutig nicht; Sopran und Tenor nicht ganz eindeutig, aber auch eher nicht. Vgl. T. 20)
30	Sr 4 Ar 1 4 Br 1 4 Trb I-III 4 Org 5	p erst ab 5 p erst ab 5 p erst ab 5 p erst ab 5 p fehlt
33	Bat/Org	Bezifferung 3 schon auf 5
36	VI I(1.) 1-4	Bogen nur 1-3; 4: stacc.

Gloria

Im *Gloria* fällt vor allem die ungewöhnliche Uneinheitlichkeit in der Artikulation schon in den unterschiedlichen Kopien ein und derselben Stimme auf. So enthält z. B. das erste Stimmheft der zweiten Violin und Staccato-Punkte, die im zweiten Stimmheft fehlen und Den oben näher dargelegten Editionsprinzipien entspricht ein Mindestmaß an Plausibilität vorausgesetzt – die Artiku grundsätzlich übernommen, auch dann, wenn sie nur in Stimmhefte enthalten sind.

10	Org 1	Viertelnote, Rest dr
12	Org	Ganze Pause
14	Trb I 1	c ²
	Org	Ganze Pause
18	Trb II 1	c ²
21	Org 6	Beziff
24	Org 5	Bezi.
42	VI I 4-5	
50	A/Trb 1	
52	Br(1.)	Wiederholung
54	VI I(1.)	geschrieben
55	VI I(1.)	ohne \downarrow -Vorzeichen. wird nicht wiederholt (vgl. T. 55) wird nicht wiederholt (vgl. T. 55) Bezifferung 7 ohne \downarrow -Vorzeichen schon 3
64		p schon 3
66		p fehlt
67	Trb I 1	ohne Auflösungszeichen
69	Trb I 3	ohne Triller
89	Bat 3	g ⁷ Bezifferung 6 mit Auflösungszeichen

100	VI I 4-5	ohne Stacc.-Punkte
106	Bat	ohne Bezifferung
107	Sr 3	ohne Vorschlag d ²
110	Sr/Ar 2	ohne forte
	A 2	ohne Triller
	Trb 1	2: ohne Triller; 5: mit Stacc.-Punkt
	T/B 5	mit Stacc.-Punkt

Credo

Das größte philologische Problem des *Credo*-Satzes dieser Messe besteht in der Frage, ob der Abschnitt von „Et incarnatus“ bis „sepultus est“ langsamer genommen werden muss als die anderen Teile des *Credo* oder nicht. Weder die *Adagio*-Anweisung in Takt 28 noch das *Allegro* in Takt 40 können in der Partitur enthalten gewesen sein, aus denen das Augsburger Stimmmaterial erstellt wurde, denn nicht ein einziges der Stimmhefte enthält auch nur den leisesten Hinweis auf einen Tempowechsel. Andererseits verzeichnen zwei in Salzburg überlieferte Stimmensätze, die wohl beide auf die 1780er Jahre zurückgehen, übereinstimmend diesen Tempowechsel (vgl. Monika Holl/NMA). Der Befund der Hauptquelle legt den Schluss nahe, dass Mozart das *Credo* tatsächlich ohne Tempowechsel konzipiert hat und dass der Satz in Salzburg ohne *Adagio* an die lokalen Gepflogenheiten angepasst wurde. Es kann sich nicht mit völliger Sicherheit ausgeschlossen werden, dass die in den traditionellen Tempowechsel stillschweigend vorausgesetzt sind; als ein mögliches Argument in diese Richtung stonstempo des Abschnitts T. 28-40 gelten Textvortrag ungewöhnlich schnell wäre.

4	Trb III 6-7	zwei Achtel
6	Org 1	Viertel
8	Trb II 4	b
13	Br(2.) 1	N...
23	Bat 5	ng
27	Br(2.)	
31	Org	ffei.
33	F-	ho.
35		en und 9: \downarrow -Vorzeichen nach

7		Vorzeichen ig 6 ohne Querstrich (Erhöhung) ne \downarrow -Vorzeichen; Auflösungszeichen statt 3 bei 5 (obere Note)
		Viertelnote; Rest des Taktes $\frac{3}{4}$ -Pause ohne Bezifferung ohne Bezifferung ohne <i>piano</i> mit 16-tel-Vorschlag c ²
	VI II 2-4	ohne Stacc.-Punkte
	Vne, Org 2-4	ohne Stacc.-Striche
	Org 1	Viertelnote b; danach $\frac{3}{4}$ -Pause
	Vne, Fg, Bat, Org 1	b
70	Vne, Fg, Bat, Org, Org 5	ohne Auflösungszeichen, analog zu S ergänzt
71	VI I/II 4	ohne Auflösungszeichen, analog zu T. 70 ergänzt
78	Bat 7	ohne Bezifferung
79	Sr(2.) 5	ohne \downarrow -Vorzeichen (Zeilenanfang, direkt bei Generalvorzeichnung)
	A	1: Viertel mit Punkt, 2: Achtel; 3-4: Viertel
	Trb III	1: Viertel mit Punkt, 2: Achtel
88	Vne, Bat, Org 7	ohne Auflösungszeichen
88-89	As	88.2-89.1. insges. drei Textfaulenzler (Wdh. „amen“); Wdh. bedingt abweichende syllabische Unterlegung
89	VI II 4-5	stacc.
90	Ar 7 Vne	ohne Triller ohne St

Sanctus

14	S 1	ohne 1 vorhar
17	Trb I 5	f ¹
20	Org 1	Beziffe
22	VI II(2.)	2: a ¹ ; t
23	VI II(2.) 1	piano; t



25	VI I(1.) 3-4	Bogen über den Stacc.-Punkten
	VI I(2.) 3-4	Bogen statt Stacc.-Punkte
27	VI I 3-4	Bogen statt Stacc.-Punkte
28	Bat 1	mit #-Vorzeichen (vgl. T. 34)
32	VI I(2.)	1-2 gebunden, 3-4 Stacc.-Punkte, 5-6 gebunden
	Bat, Org	Bogen zu 33.1 fehlt
36	Bat, Org 4	ohne Bezifferung

Benedictus

In Trombone 1 Tempoangabe *Andante* im Gegensatz zu *Comodo* in allen anderen Stimmen. Die Vorschläge im zweiten Stimmheft der ersten Violine sind durchweg als Achtelvorschläge notiert. Während die Instrumentalstimmen, die vokalen Ripienstimmen und die daraus abgeleiteten Posaunenstimmen für den ganzen Satz ausgeschrieben sind, enthalten die Solostimmen dagegen einen Dal-segno-Verweis auf das „Hosanna“ des *Sanctus*: Die Takte 55 bis 69 des *Benedictus* basieren in diesen Stimmen also auf den Takten 25 bis 39 des *Sanctus*.

5	VI I	5: 16-tel-Vorschlag <i>g'</i> , 6: Achtel (vgl. jedoch T. 13)
9-10	S	Vorschläge als Achtel-Vorschläge notiert (vgl. jedoch T. 41f.)
16	VI II(1.) 3	mit Auflösungszeichen
	VI II(2.)	2: <i>d'</i> ; 3: ohne Auflösungszeichen
17	VI I 2	ohne ♯-Vorzeichen
27	VI II(2.)	<i>fp</i> bereits hier und nicht in T. 28
48	VI II(2.) 3	ohne Auflösungszeichen
50/51		neue Generalvorzeichnung bereits hier statt T. 53/54
50	Bat, Org 5	Bezifferung 4 ohne Auflösungszeichen
54	Ar, Trb I 1	mit Auflösungszeichen
55-57	Fg	ohne Haltebögen
56	Bat, Org 1	ohne Haltebogen zu 57.1
57	VI I	3-4 gebunden, 5-6 stacc.
	VI II(2.)	5-6 stacc.
62	VI I(2.)	1-2 und 5-6 gebunden, 3-4 stacc.
	Fg 1	ohne Haltebogen zu 63.1
65	Bat, Org 3	ohne Auflösungszeichen

Agnus Dei

Das Hauptproblem bei der Edition des *Agnus Dei* liegt in der Textunterlegung des „Dona nobis pacem“: Die Quellen liefern noch nicht einmal innerhalb derselben Stimmen ein auch nur ansatzweise einheitliches Bild und selbst an Stellen, an denen der Chor akkordisch deklamiert, übergern sich oft unterschiedliche Wörter. Der Grund für die „chaotische“ Textierung dürfte schon in der leider nicht vorliegenden Partitur gelegen haben: Bedingt durch die ständigen Wiederholungen selbst drei zweisilbigen und zudem gleich betonten Wörtern seiner Gewohnheit entsprechend den Text wahrscheinlich ausgeschrieben, sondern durch Wiederholungszeichen, die in den mehrdeutig zu interpretieren waren, nur markiert. Der Herausgeber hat sich für eine pragmatische Lösung der Textunterlegung entschieden, was nicht heißen soll, dass nicht auch andere Lösungen möglich sind. In der Regel folgen die Lösungen eher den Solo- als den Ripienstimmen.

1	Trb I	Bögen
3-4	Ar	3.7-
4	Trb III 2	es
5	VI I 5	

6, 13, 21	VI I/II, V	
8	Fg, Bat,	
16	Fg	

gebunden (Seitenwechsel)

		<i>forte</i> ; 2-3: ohne stacc.
		<i>fortepiano</i>
		ohne stacc.
		gebunden
		gebunden
		ohne Triller
39, 41,		ohne Punkte und Bögen (Ergänzung des Herausgebers nach T. 149 und 151)
44	S 3	Sechzehntel-Vorschlag (vgl. dagegen VI 1)
47	Vne 1-2	stacc.

67	VI I, Trb II 2	ohne Vorschlag (Ergänzung des Hrsg. nach T. 134)
78	Tr I-3	Text „pa-“ [cem]
	Trb I	Bogen nur 1-2
80	As 1-2	Text „nobis“
81	Ar 4-5	Text „dona“
82-83	Ar	1-2: Text „nobis“; 3-83.2: Text „pacem“
85	VI I/II 3-4	ohne stacc. (Ergänzung des Herausgebers nach T. 91)

99	Bs 1-2	Text „dona“ als Wdh. durch „Textfaulenzler“
101	As, Ts 1-2	Text „dona“ als Wdh. durch „Textfaulenzler“
103	S 1	Triller erst auf 2; wohl Schreibversehen
	Ts, Bs 1-2	Text „dona“ als Wdh. durch „Textfaulenzler“
108	VI I 2	ohne Triller
	Fg, Bat,	nicht gebunden
	Org 2-4	Text „nobis“
	Sr 1-2	Text „dona“
	Tr(1.) 1-2	Text „dona“ als Wdh. durch „Textfaulenzler“
	Tr(2.) 1-2	Text „dona“ als Wdh. durch „Textfaulenzler“
	Br 1-2	„tasto solo“
	Bat, Org 3	Org 2
	Org 2	Viertelpause

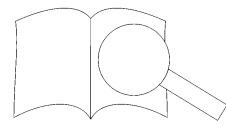
117		
128, 130,	VI I 1	Sechzehntel-Vorschläge; vorlog zu T. 61, 63 und 65 in

133	Fg, Bat,	nicht gebunden
	Org 1-2	<i>forte</i> erst 3
136	Fg	<i>forte</i> wiederholt
137	Bat, Org 2	Bogen nur 2
144	Bat	Bögen 1-
	Org	<i>forte</i>
145	Bat, Org, Fg	star
146	VI II 1-2	
153	VI II	

155	Tr(1.) 1-2	
	Tr(2.)	
159	Ar 1	ex.
160-161	A	61.
161		10.
162		1. durch „Textfaulenzler“
164		

		1-3: Text „dona“ als Wdh.
16.		iden; 1-3: Text „nobis“
16		unden; Text „pa-“ [cem]
16		Stacc.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Zu diesem Werk liegt folger Partitur (CV 40.629), Klavier Chorpartitur (40.629/05), Violino I (CV 40.629/11), Violoncello/Fagotto/Contra Organo (CV 40.629/49).