

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. Faksimilebeiheft (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 **CARUS** 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 **CARUS** 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 oxhsen 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 gefertigte 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 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>	[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 *Dauid 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 Fanfarenmotiv 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

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

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.

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

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.

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,

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

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).

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.

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

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 solo

Sopran

Bassi ed Organo

p *tasto solo*

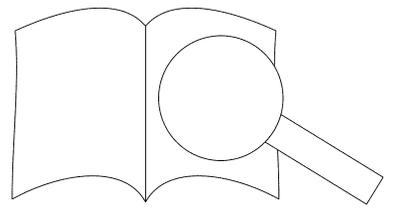
The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Oboe I and II, Bassoon I and II, Horns I and II in C, Clarinets I and II in C, Timpani in C-G, Trombones (alto, tenor, and bass), Violins I and II, Viola I and II, Soprano solo, Soprano, and Basses with Organ. The organ part is marked 'Solo' and 'p' (piano) 'tasto solo'. The tempo is 'Andante moderato'. The score is in common time (C) and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). A large diagonal watermark is overlaid across the score, reading 'PROBENPARTIUR' and 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag'.

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

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.

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

Musical score for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment.

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

Musical score for the seventh system, including vocal line and piano accompaniment.

Ky - ri - e e - lei - son.

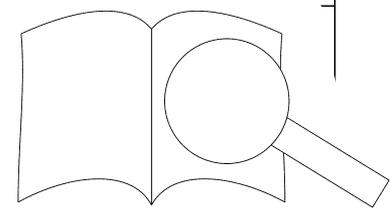
Musical score for the eighth system, including vocal line and piano accompaniment.

Ky - ri - e e - lei - son.

Musical score for the ninth system, including vocal line and piano accompaniment.

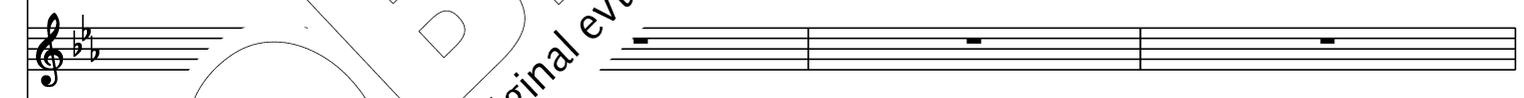
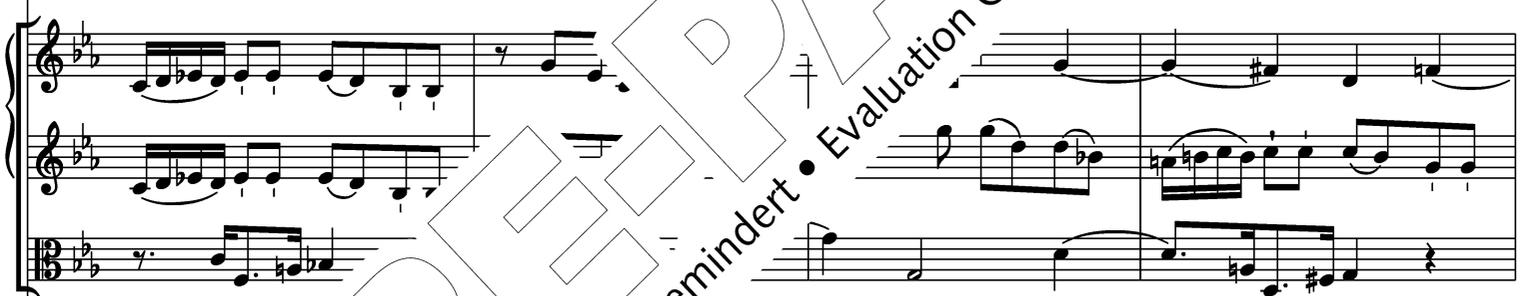
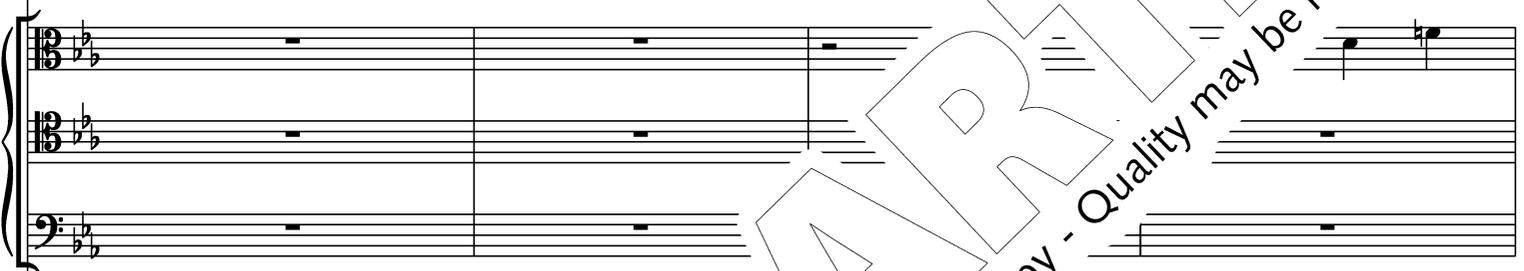
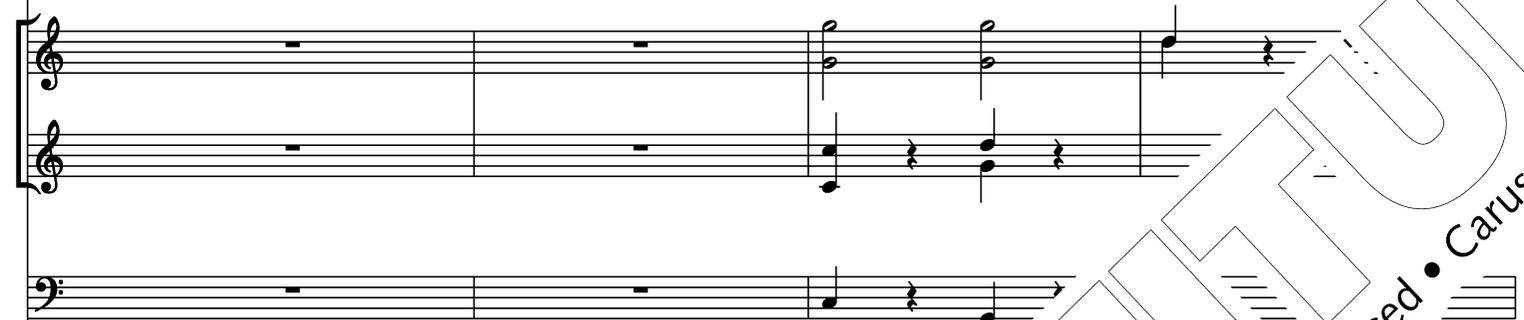
Tutti

Musical score for the tenth system, including vocal line and piano accompaniment.

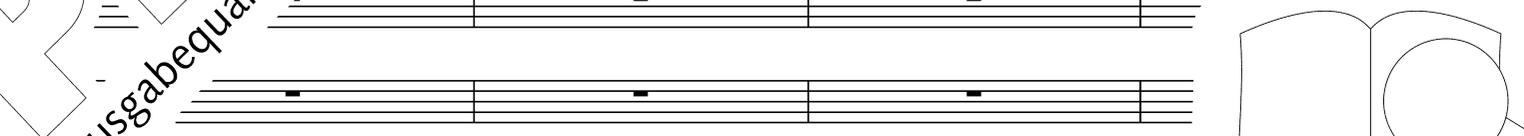


PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

11

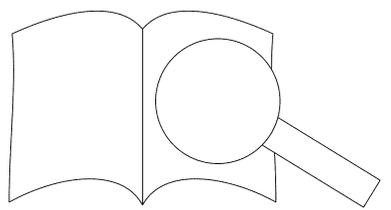


lei - - - son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -
Ky - - - ri - e e -



4 43 6 7 7 6 6 4 #3 6 65

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

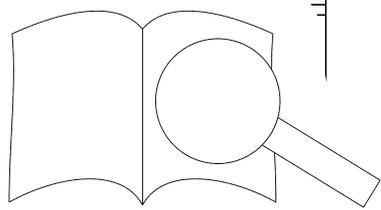


4 4^{b3} 6 7 7 5 6 4^{b7} 4 5

b^{b5} # 4 4 4

PROBENPAPIER

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



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

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

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

- 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 4 6 5 6 5 6
3 3 b3

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

Musical score for the first system, featuring a grand staff with piano accompaniment and vocal lines.

Musical score for the second system, featuring a grand staff with piano accompaniment and vocal lines.

Musical score for the third system, featuring a grand staff with piano accompaniment and vocal lines.

Musical score for the fourth system, featuring a grand staff with piano accompaniment and vocal lines.

Musical score for the fifth system, featuring a grand staff with piano accompaniment and vocal lines.

Musical score for the sixth system, featuring a grand staff with piano accompaniment and vocal lines.

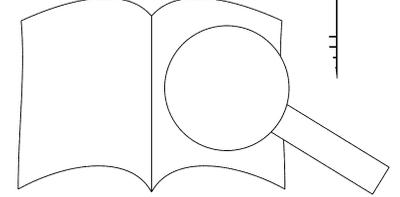
Musical score for the seventh system, featuring a grand staff with piano accompaniment and vocal lines.

Musical score for the eighth system, featuring a grand staff with piano accompaniment and vocal lines.

Musical score for the ninth system, featuring a grand staff with piano accompaniment and vocal lines.

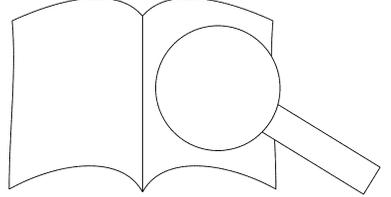
6 = 8 = $\sharp 6$ = $\sharp 8$ =
 5 = 6 = 5 = $\sharp 6$ =
 6 =
 7 $\sharp 5$ $\sharp 7$ 8 $\sharp 7$ 8 *tasto solo*
 $\sharp 3$ 6 \sharp 6 \sharp
 4 4

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

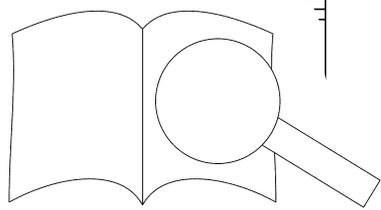


PROBENPARTITUR

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



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



Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both marked with a piano (*p*) dynamic.

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part continues with the melodic and bass lines established in the first system.

Musical score for the third system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part continues with the melodic and bass lines established in the first system.

Musical score for the fourth system, including vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *p*. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Chri lei son, e lei

Chri - - ste, Chri-ste

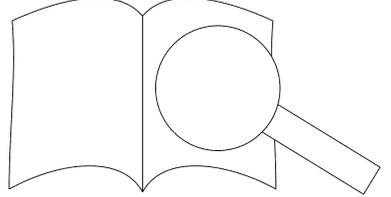
Chri - - ste, Chri-ste

Chri - - - - ste

Chri - - - - ste

Musical score for the fifth system, including piano accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *p*. Fingerings 6 and 7 are indicated for the right hand.

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



p cre - - scendo *f*
p cre - - scendo *f*
 cre - - scendo *f*
 cre - - scendo *f*

Musical notation for piano accompaniment, including treble and bass clefs.

Musical notation for piano accompaniment, including treble and bass clefs.

f cre - - scendo *f*
f cre - - scendo *f*
f cre - - scendo *f*

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

lei - son, scendo

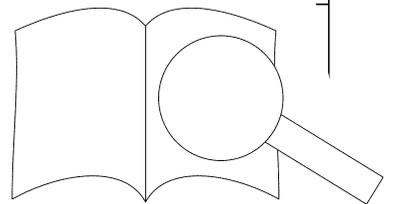
son, e - lei - son. - - scendo

son, e-lei-son, e - lei - son, cre - - scendo *f*
 e-lei-son, e-lei-son, e-lei - son,

cre - - scendo *f* *p* 6 5 3 6 *f* 4 6 2

* Siehe Kritischer Bericht. / See Critical Report.

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



Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with a 'p' dynamic marking.

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment.

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment.

Musical score for the fourth system, featuring piano accompaniment with 'p' dynamic markings.

Chri-

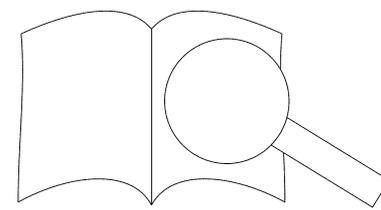
- son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - -

Musical score for the fifth system, featuring piano accompaniment.

Musical score for the sixth system, featuring piano accompaniment.

Musical score for the seventh system, featuring piano accompaniment with a 'p' dynamic marking.

tasto solo



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

62

Chri-ste e - lei

lei - son.

ste e - lei - son,

lei - son.

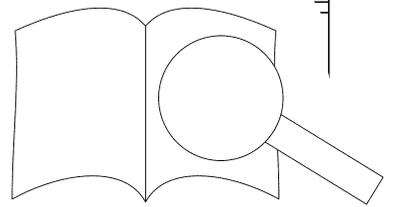
e - lei - son.

mf *p*

4 6 8 4 6 7
2 6 2

tasto solo

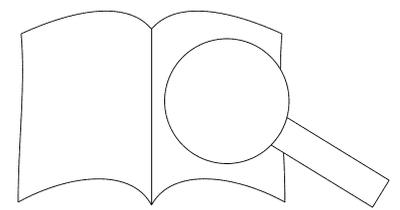
PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



68

5 — 8 6 — 5 — 3 — f 6 4 3 6 — b9 8 6
4 — 3 — b5 — b 4 —

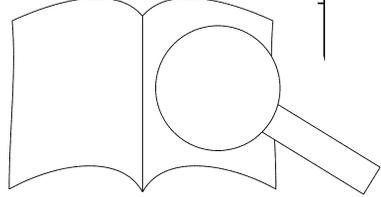
PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



4 h3 6 — 9 8 6 h5 — 6 — 9 h6 b6 — 6 —
 b5 — h5 — 4 #3 h5 — 4 4

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

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



Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the seventh system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the eighth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the ninth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the tenth system, including vocal line and piano accompaniment.

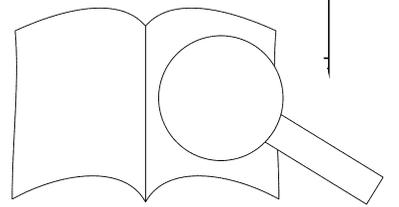
6 - 8 - 6 - 8 - 6 - 8 -
5 - 6 - 5 - 6 - 5 - 6 -

6 7 8
4 3 3

h #7 8 #7 8
6 6 6 3
4 4 4 3

tasto solo

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



First system of piano accompaniment, measures 86-88. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music is in a minor key and features a steady bass line with chords in the right hand.

Second system of piano accompaniment, measures 89-91. It consists of four staves. The right hand part begins with a melodic line in measure 90, marked with a dynamic of *p* and a hairpin crescendo. The left hand continues with a steady accompaniment.

Third system of piano accompaniment, measures 92-94. It consists of four staves. The right hand part continues with a melodic line, and the left hand provides harmonic support.

Fourth system of piano accompaniment, measures 95-97. It consists of four staves. The right hand part features a more active melodic line with eighth notes, and the left hand continues with a steady accompaniment.

Fifth system of piano accompaniment, measures 98-100. It consists of four staves. The right hand part continues with a melodic line, and the left hand provides harmonic support.

Vocal line for the first system, measures 95-100. The lyrics are: e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - -

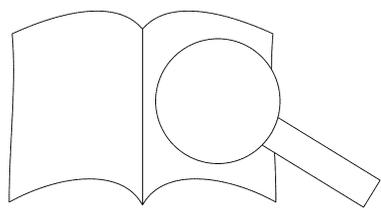
Vocal line for the second system, measures 101-106. The lyrics are: e - - lei - son. Ky - ri - e e -

Vocal line for the third system, measures 107-112. The lyrics are: ri - e e - - lei - son.

Vocal line for the fourth system, measures 113-118. The lyrics are: Ky - ri - e e - - lei - son. Ky

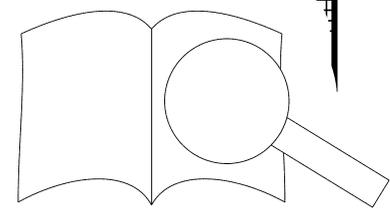
Fifth system of piano accompaniment, measures 119-124. It consists of four staves. The right hand part continues with a melodic line, and the left hand provides harmonic support.

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



90

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



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

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

ri - a

Glo - - - ri - a

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

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

Tutti

Bassi ed Organo

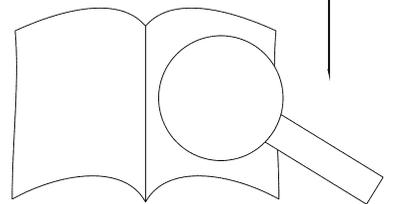
6

5

5

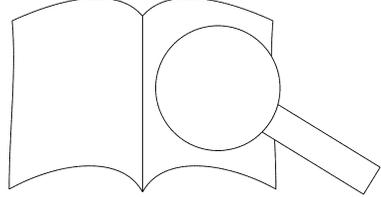
6 6 5 6 6 9 7 7 5 6 7 - 9 8 6
4 3 5 4 2 # 2 3

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



u. Glo - - - - - ri - a in ex - cel - sis, glo - ri - a in ex -
 ex - cel - sis, glo - - - - - ri - a in ex - cel - sis, glo -
 ri - a in ex - cel - sis, glo -
 in ex - cel - - - - - sis I

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



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

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

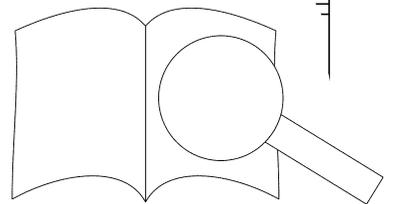
a ex-cel-sis, in ex - cel - sis,

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

6 5 6 6

4 3 4 4

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



Musical score for the first system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures of notes and rests.

Musical score for the second system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures of notes and rests.

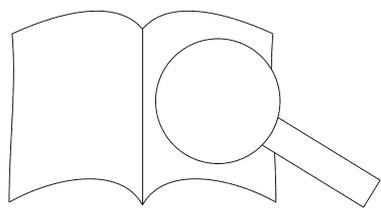
Musical score for the third system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures of notes and rests.

Musical score for the fourth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures of notes and rests.

Musical score for the fifth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs and vocal lines with lyrics. The lyrics are: "in ex-cel - sis De-o, in ex-cel-sis, in ex-sis De-o, in ex-cel - sis De-o, in ex-cel-sis, in ex-sis De-o, in ex-cel - sis De-o, in ex-cel-sis, in ex-sis De-o, in ex-cel - sis De - -".

Musical score for the sixth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs and fingerings. The fingerings are: 7 6 5 4 3 4 3 6 5 4 3 7 6 5 4 3 6 5 4 3.

PROBE PAPIER
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



First system of piano accompaniment, measures 1-4. The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a similar pattern in the left hand.

Second system of piano accompaniment, measures 5-8. The right hand continues the rhythmic pattern, while the left hand has some rests in measures 5 and 6.

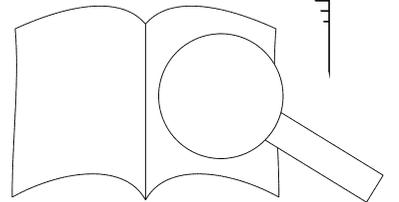
Third system of piano accompaniment, measures 9-12. A piano dynamic marking (*p*) is present in measure 10. The right hand has some rests in measures 10 and 11.

Fourth system of piano accompaniment, measures 13-16. The right hand has rests in measures 13 and 14. A piano dynamic marking (*p*) is present in measure 15.

Vocal line with Latin lyrics for the fifth system, measures 17-20. The lyrics are: "in - ter - - - ra, in ter - ra pax ho - mi - ni - bus". A piano dynamic marking (*p*) is present in measure 18.

Sixth system of piano accompaniment, measures 21-24. A piano dynamic marking (*p*) is present in measure 21, followed by the instruction "tasto solo".

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



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

6 6 4+ 2 b7 6 4 7 6 =
 5 3 5 5 #2 # 3 =

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

Musical score system 1, measures 1-4. Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *f*.

Musical score system 2, measures 5-8. Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *f*.

Musical score system 3, measures 9-12. Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *f*.

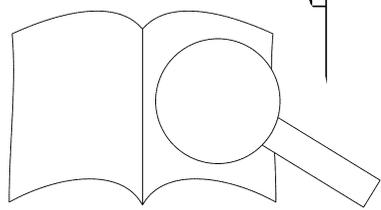
Musical score system 4, measures 13-16. Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *f*.

Musical score system 5, measures 17-20. Treble and bass staves with vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f*.

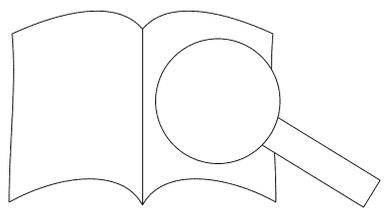
Musical score system 6, measures 21-24. Treble and bass staves with vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f*.

vo - lun - ta - tis. Glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - ce
 - - - - - tis. Glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex -
 - - - - - tis. Glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - ce -
 - - - - - tis. Glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - ce

7 b7 5 3 f



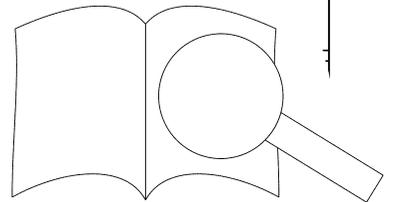
Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 
 cel - sis De - - - -
 - sis, in ex-cel - - - - sis
 el - - - - sis, in ex-cel - - - -
 n ex-cel-sis, in ex - cel - - - - sis, in ex - cel



6 5 6 6 7 6 4 3 4

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

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



First system of piano accompaniment, measures 1-6. The music is mostly rests in both staves.

Second system of piano accompaniment, measures 7-12. Measure 10 features a melodic line in the right hand starting with a piano (*p*) dynamic.

Third system of piano accompaniment, measures 13-18. The right hand has a melodic line with piano (*p*) dynamics.

Fourth system of piano accompaniment, measures 19-24. The right hand has a melodic line with piano (*p*) dynamics, ending with a *pp* (pianissimo) dynamic in measure 24.

Vocal line for the first system, measures 1-6. The lyrics are: in - ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - - -

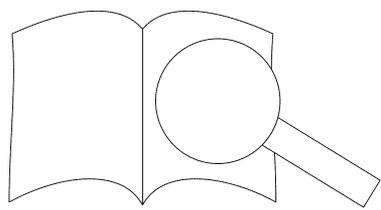
Vocal line for the second system, measures 7-12. The lyrics are: in - ter - ra, in - ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Vocal line for the third system, measures 13-18. The lyrics are: Et in - ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Vocal line for the fourth system, measures 19-24. The lyrics are: Et in - ter - - ra pax ho - mi - ni - bus

Fifth system of piano accompaniment, measures 25-30. The right hand has a melodic line with piano (*p*) dynamics. The left hand has a bass line. The system ends with a *tasto solo* instruction and fingerings 6 and 5.

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



Empty musical staves for piano accompaniment, consisting of two systems of two staves each.

Empty musical staves for piano accompaniment, consisting of two systems of two staves each.

Musical notation for piano accompaniment, showing the first system with notes and rests.

Musical notation for piano accompaniment, showing the second system with notes and rests.

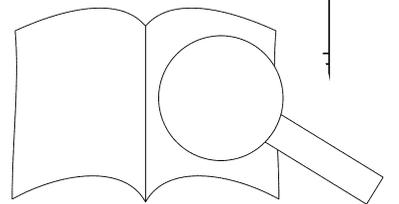
Musical notation for piano accompaniment, showing the third system with notes and rests.

Musical notation for piano accompaniment, showing the fourth system with notes and rests.

Musical notation for piano accompaniment, showing the fifth system with notes and rests.

4# 2 b7 6 4 7 6 = 7 b7
b3 2 45 5 #2 # b3 =

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



55

p *pp*

a 2

p *pp*

p *pp*

p *pp* *pp*

p *pp*

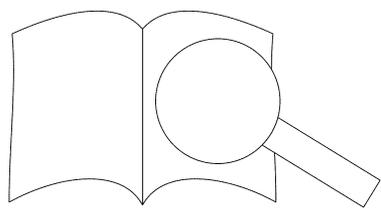
tis.

tis.

4 3 *p* *tasto solo* *pp*

PROBENPARTITUR

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



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

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

Solo *p* *f* *p*

tasto solo *p* *f* *p*

tasto solo *p*

The first system of the musical score includes staves for Oboe I, II; Horn I, II in F; Violin I and II; Viola I, II; Soprano solo; and Basses/Organ/Contrabass/Fagotti. The tempo is 'Allegro aperto'. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The bass part features a 'Solo' section with 'tasto solo' markings.

6 *a 2*

The second system continues the musical score. It features a double bar line with a repeat sign and a first ending bracket labeled 'a 2'. The bass part includes a 'Solo' section with 'tasto solo' markings. Dynamics include *f* and *tr* (trills). The system concludes with a double bar line and a first ending bracket.

10

a 2

6 7 3 *tasto solo*

14

p

Lau - da -

te. _____

f 6 6 4

19

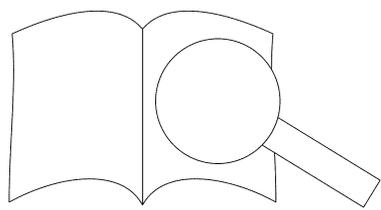
f

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

p *f* 6 6 4 *tasto solo*

PROBENPAPIER

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



di - ci - mus te. Ad -

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

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

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

38

6 7 7 46 7 7 46 7

tasto solo

43

6 7 43

47

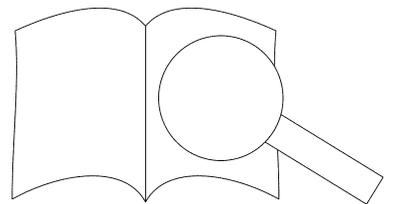
fp fp

Ad - - o - ra - mus te.

tasto solo 5 6 7 4

tasto solo

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

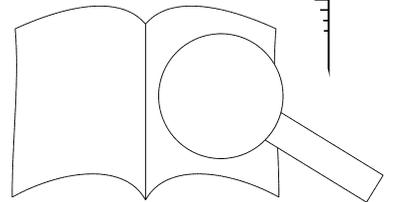


ca - - - - -
b7

a 2
p cresc.
p cresc.
cresc.
mus te.
[6]
5 4 4 3

4 2 4 2 6 #6 8 6 4 5 4

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



83

Lau - da -

89

- - - mus te. -

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

tasto solo *p* *f* 6

95

be - ne - di - ci - mus te.

p *f* 6

tasto solo

100

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

4 2 6 7 4

105

4 6 6 b5

110

7 4 2 5 3 6 4 7

tasto solo

116

mus te. Ad

fp fp

6 7

121

Glo - ri - fi - ca -

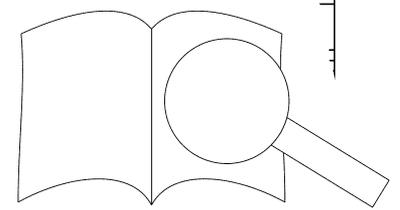
tasto solo

fp

126

fp

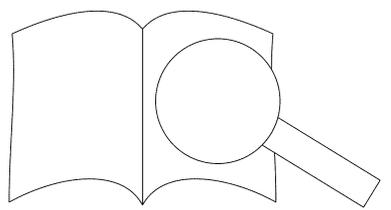
b7 6



- - mus te, glo - - ri - fi - ca - -

p cresc. f

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



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

Soprano II

Basso

Bassi ed Organo

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

Tutti

tasto solo

b7	9	8	#7	8	#6
b6	4	5	6	5	4
4	#	#	4	#	4

as - - - pter ma - gnam glo - ri-am, pro - - - pter ma - gnam

as - - - aus pro - - - pter ma - gnam

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

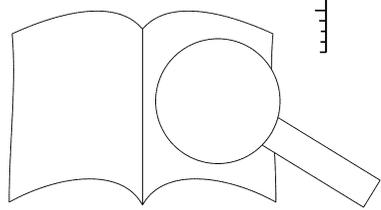
- - - gi - mus pro - - - pter ma - gnam glo - ri-am, pro - - - pter ma - gnam

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

$\begin{matrix} \flat 6 \\ 4 \\ \flat 3 \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \flat 7 \\ \sharp 5 \\ 3 \end{matrix}$
 $\begin{matrix} 6 \\ - \\ 2 \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \sharp 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$

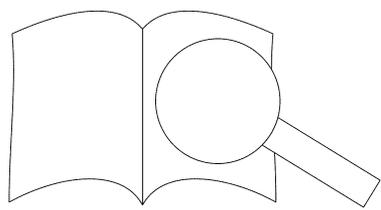
PROBENPARTITUR

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



5 46 6 5

tasto solo



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

5. Domine

Allegro moderato

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I solo

Soprano II solo

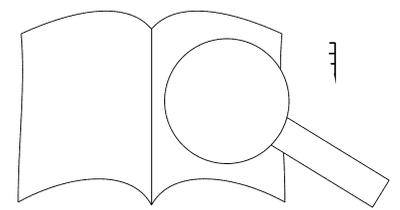
Bassi ed Organo
Fagotti col Basso

Musical score for the first system of 'Domine'. It includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Soprano I solo, Soprano II solo, and Basses/Organ/Double Basses. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system starts with a forte (f) dynamic. Trills (tr) are marked above several notes in the violin parts. The bass part is marked 'Solo' and 'f tasto solo'. A large watermark 'PROBE' is overlaid diagonally across the page.

Musical score for the second system of 'Domine'. It continues the instrumental parts from the first system. Dynamics include piano (p) and forte (f). Trills (tr) are present in the violin parts. The watermark 'PROBE' continues across this section.

Musical score for the third system of 'Domine'. It continues the instrumental parts. Dynamics include piano (p). The watermark 'PROBE' continues across this section.

Musical score for the fourth system of 'Domine', featuring vocal entries. The lyrics are: Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis, Re: The vocal parts (Soprano I and II) have trills (tr) above their notes. The instrumental parts continue. Dynamics include piano (p). The watermark 'PROBE' continues across this section.



20

De - - - us Pa - - - ter, De - us Pa - ter o - mn

5 7 7 5 5 6 7

27

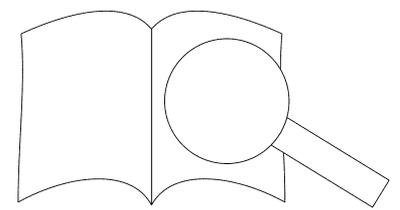
ens.
Do - mi-ne Fi - li u - Je - su Chri-ste. Do - mi - ne

tasto solo

34

De - us, A - - - gnus De - - - i,

b3 b7 7 7 7 5 6 45 3 3



40

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

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

4/3 4

48

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

5 7 6 6 6

4/3 4

55

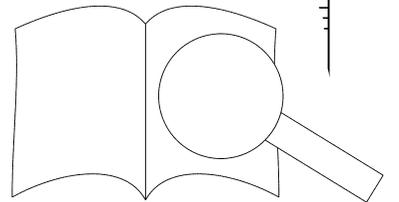
Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us,
 Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us,

6 5 1 1 1 5 7

4 #

tasto solo

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



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,

7 7 7 8 8 6 5

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

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

7 7 7 8 8 6 5

69

Fi - - - li - us

Fi - - - li - us,

Pa - - - tris

4+ 6 4+

Fi - - - li - us

Fi - - - li - us,

Pa - - - tris

4+ 6 4+

74

is Pa - - - tris, Fi-li - us Pa - - -

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

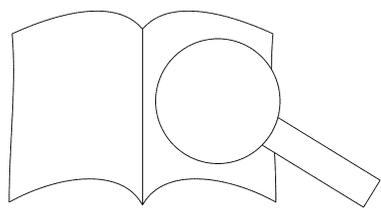
6 7 8 6 5 4+ 6 4+

is Pa - - - tris, Fi-li - us Pa - - -

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

6 7 8 6 5 4+ 6 4+

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



81

tris. A - - - - - tris, Fi

6 5 7 7 7

87

Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us,

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

7 7 7

tasto solo

94

li - us Pa - - - tris.

Fi - li - us Pa - - - tris.

7 6 5

tasto solo

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

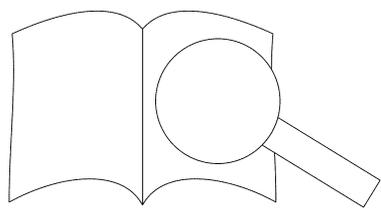
S.

e

Bassi ed Organo

Coro I

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



4

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

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

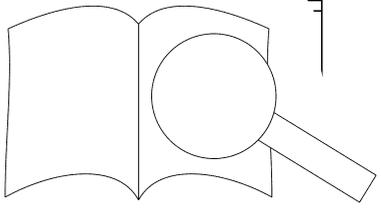
Musical notation for the fourth system with lyrics.

Qui tol - - lis pec - ca - ta
Qui tol - - lis pec - ca - ta
Qui tol - -
Qui tol - -

Musical notation for the fifth system with lyrics.

Musical notation for the sixth system, including piano accompaniment.

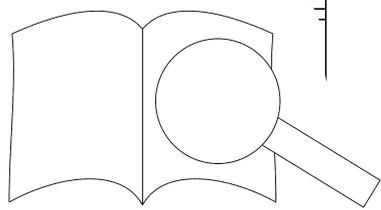
PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



b3 4 7 4 5 6 6 4
 4 b5 4 3 b6 6 4
 3 4 3 4 4 4 4 4

tasto solo

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



Piano accompaniment for the first system, measures 24-27. The music is in G minor (three flats) and 4/4 time. It features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Piano accompaniment for the second system, measures 28-31. The music continues with the same accompaniment pattern, showing some harmonic shifts in the right hand.

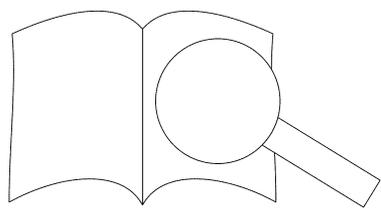
Piano accompaniment for the third system, measures 32-35. This system introduces a more active eighth-note accompaniment in both hands, with a dynamic marking of *p* (piano).

Vocal line for the first system, measures 24-27. The lyrics are: tol - lis, qui pec - ca - ta mun - - -

Vocal line for the second system, measures 28-31. The lyrics are: pec - ca - ta, qui tol - - lis pec - ca - ta mun - - -

Vocal line for the third system, measures 32-35. The lyrics are: ta mun - - di, pec - - ca - - ta

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



46 — 4 — 46 — 46 — 6 — 6 — 46 — 6 —
 5 — 5 — 4 — 4 — 4 — 4 — 5 — 5 —
 3 — 3 — 3 — 3 — 3 — 3 — 4 — 4 —

p *tasto solo*

di, sus - ci - pe, sus - ci

di,

di,

di,

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

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

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

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

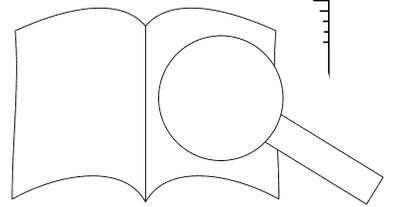
sus - ci - pe, sus - ci - pe, sus - ci-pe de-pre - ca-ti - o-nem

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

sus - ci - pe, sus - ci - pe, sus

di, sus - ci - pe, sus - ci - pe,

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



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

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

no - - st - - - des ad dex - te - ram Pa - - tris,

no - - - se - - - des ad dex - te - ram Pa - - tris,

Qui se - des, qui

Qui se - -

stram.

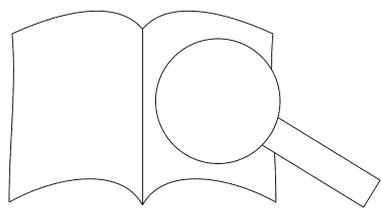
stram.

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

4 5 — # — 4 — 4 — b5 — 4 — 3 —



Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

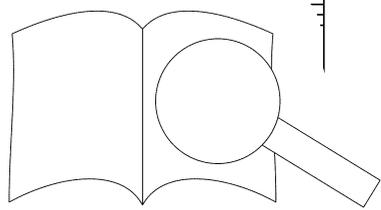
Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment.

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



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

ad dex - te - ra - s - des ad dex - te - ram Pa - - -

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

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

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

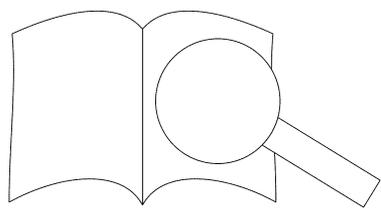
qui se - - - des, qui se - des ad dex - te - ram Pa - - -

qui se - des, qui se - des ad dex - te - ran

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

8 6 6 6 7 6 5 6 6 6 6 p *tasto solo*
 4 b6 5 4+ b7 6 43 b3 b6 6 6
 4 b3 3 4 3 4

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



Musical notation for the first system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal staves and piano accompaniment.

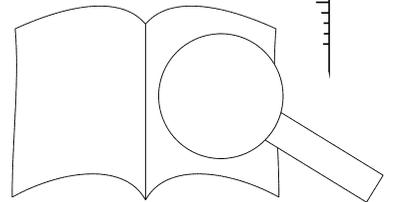
Musical notation for the fifth system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the sixth system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the seventh system, including piano accompaniment.

DROBEPAPIER Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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



48

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

mi - se-re - re. re mi - se-re - re no - - -

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

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

mi - se-re - re, mi - se-re - re, mi - se-

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se-

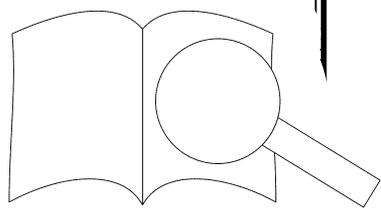
mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se-

4+ 7 6 7
b3 4 4 #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.

PROBENPAPIER

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



7. Quoniam

Allegro

Oboe I, II

Fagotto I, II

Violino I

Violino II

Viola

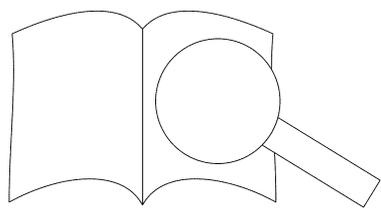
Soprano I solo

Soprano II solo

Tenore solo

Bassi ed Organo

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



18

Musical notation for measures 18-25. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical notation for measures 18-25, including piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical notation for measures 18-25, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

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

26

Musical notation for measures 26-33. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical notation for measures 26-33, including piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical notation for measures 26-33, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

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

Bassi

Musical notation for measures 26-33, including Bass line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

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 3 4 3 #6 4 #3

Two staves of piano introduction. The right hand starts with a melodic line marked with a first ending bracket and a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a harmonic accompaniment.

Two staves of piano accompaniment. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady accompaniment.

Vocal line with lyrics: San - ctus, tu so - - lus San-ctus, tu so - - lus, so - lus San - ctus, tu so - - lus San-ctus. Do - mi-nus, - - tis - - si -

6 7 6 7 6 7

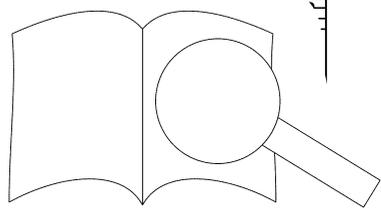
Two staves of piano introduction. The right hand has a melodic line with a first ending bracket, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Two staves of piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Vocal line with lyrics: is, tu so-lus San - ctus. Tu so - lus San - ctus. Tu so - lus San - ctus. Tu so - lus San - ctus.

tasto solo

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



63

*a*²

f

*a*²

*f**

p

p

*a*²

cre - scen

cre

ctus. Tu so - lus Do - mi - nus.

ctus. Tu so - lus Do - mi - nus Al -

ctus. Tu so - lus Do so - lus Al -

6 5 *p* 5 7 6 4 6 - 6

71

do

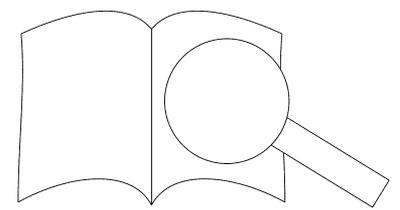
do

tis

si - mus.

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

* 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_ Sa. - lus
 tu so-lus
 Quo-

6 *tasto solo*

87

Quo - ni - am_ tu so-lus San -
 tus, tu so-lus San-ctus. Quo - ni - am_ tu so-lus Sa
 - ni - am_ tu so-lus San-ctus. Quo -

t *tr*

p $\sharp 7$ $\sharp 7 - 6 \ 5$
 $5 - 4 \ 3$

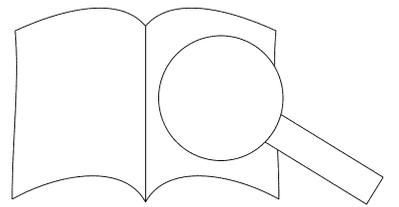
tasto solo

95

San

102

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



109

so-lus, tu so - - - - - lus San-ctus,
 so-lus, tu so - - - - - ctus,
 so-lus, tu

118

so - - - - - tus so - - - - - lus San - - - - -

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

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

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

#6 5 4 6 9 8 7 16 5] tasto solo
 3 - #

142

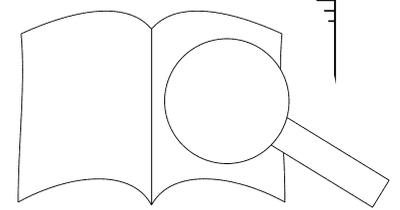
a 2

Musical score for measures 142-148. The score includes a piano introduction with a treble and bass clef, followed by a grand staff with piano and bass clefs. Dynamics include 'f' and 'p'. The word 'Tu' is written below the piano part at the end of the section.

149

Musical score for measures 149-154. The score includes a piano introduction with a treble and bass clef, followed by a grand staff with piano and bass clefs. Dynamics include 'p'. The word 'Tu' is written below the piano part at the end of the section. Below the grand staff, there are three lines of vocal melody with lyrics: "mi - nus. Tu so - lus Al - tis - - si - mus, Al - tis - si - Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis -". At the bottom, there are figured bass notations for the piano accompaniment.

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



157

mus, Al - tis - si - mus.

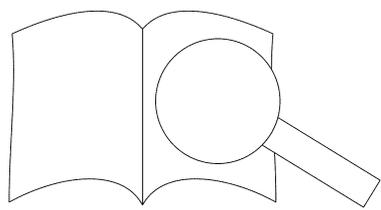
mus, Al - tis - si - mus.

mus, Al - tis - si - mus.

165

PROBENPAPIER

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



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

e - - su, Je - su Chri - - - ste, Je - su Chri - -

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

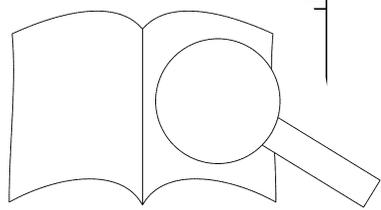
Je - - su, Je - su Chri - - - ste,

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

Bassi ed Organo

tasto
solo

5 — 6 — 9 b8 — b3 b4 3 — k6 4 3 — 6 7 — #6



4

a 2

simile

simi'

ste, su Chri - ste, Je - su Chri - - - ste.
Je - su Chri - ste, Je - su Chri - - - ste.
Je - su Chri - ste, Je - su Chri -
Je - su Chri - ste, Je - su Chri -

4 5 4 7 2

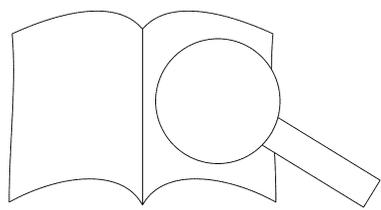
San - - - - - cto Spi - ri - tu, in glo - - - - - tris. A - - men, a - - - - - Cum San - - - - -

Bassi

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

PROBE PAPIER

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



Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the fourth system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the fifth system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

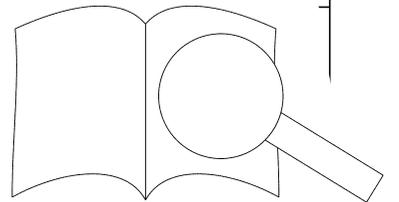
Musical score for the sixth system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the seventh system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the eighth system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the ninth system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

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



Musical score system 1, measures 1-4. Treble clef contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. Bass clef contains a piano accompaniment with eighth notes and quarter notes.

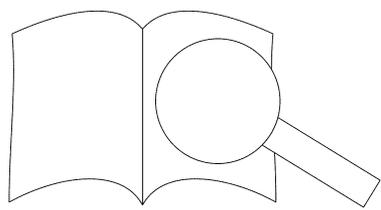
Musical score system 2, measures 5-8. Treble clef features a melodic line with quarter notes and half notes. Bass clef continues the piano accompaniment.

Musical score system 3, measures 9-12. Treble clef has a melodic line with quarter notes. Bass clef has a piano accompaniment with eighth notes.

Musical score system 4, measures 13-16. Treble clef contains a melodic line with quarter notes. Bass clef has a piano accompaniment with eighth notes.

Musical score system 5, measures 17-20. Treble clef has a melodic line with quarter notes. Bass clef has a piano accompaniment. Lyrics are present below the bass line.

a - - - men, a - - -
 Cum San - - - cto
 - - - men, a - - - men, a - - -
 .nen, a - - men. Cum San - - - cto Sf



4 6 7 — 6 6 6 6

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

Musical score system 1, measures 42-47. It consists of a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Musical score system 2, measures 48-53. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. A dynamic marking 'p' is present. A fermata is placed over a note in the upper right.

Musical score system 3, measures 54-59. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music continues with intricate rhythmic patterns.

Musical score system 4, measures 60-65. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music continues with intricate rhythmic patterns.

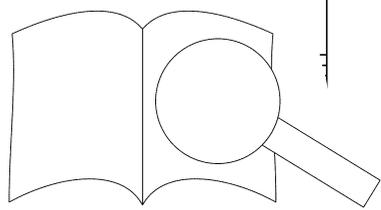
Musical score system 5, measures 66-71. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music continues with intricate rhythmic patterns.

Musical score system 6, measures 72-77. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music continues with intricate rhythmic patterns.

Musical score system 7, measures 78-83. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music continues with intricate rhythmic patterns.

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

men, a
 glo - ri - a De-i Pa - tris. A
 men. Cum San -
 ri - a De-i Pa - tris. A



First system of musical notation, measures 50-53. Dynamics: *p*, *f*.

Second system of musical notation, empty staves.

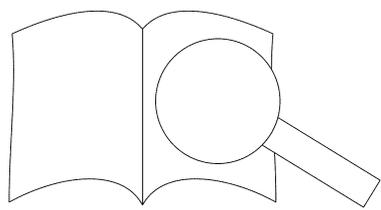
Third system of musical notation, measures 54-57. Dynamics: *p*, *f*.

Fourth system of musical notation, measures 58-61. Dynamics: *p*, *f*.

Fifth system of musical notation, measures 62-65. Includes lyrics: "men, a - men, a - men, a - men, a - ri - tu, in glo - ri - a". Dynamics: *p*, *f*.

Sixth system of musical notation, measures 66-69. Includes figured bass: 9-8, 7-6, 4#6, 4#5, 9, #3, #6, 6, #5, 4. Dynamics: *p*, *f*. Includes "tasto solo" and "Vc".

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



Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for the second system, featuring vocal lines in treble and bass staves.

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for the fourth system, featuring vocal lines in treble and bass staves.

Musical score for the fifth system, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

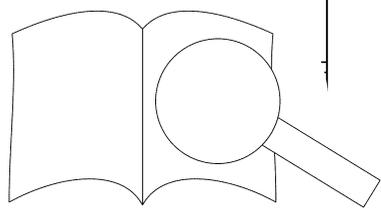
Cum San - - - - - cto Spi - - ri -
 - men, a - - - - - men, a - - -
 - men, a - - - - - mer

Musical score for the sixth system, featuring a Bass line with guitar chord diagrams.

Bassi

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

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



66

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

a 2

p

men, a - - - - -

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

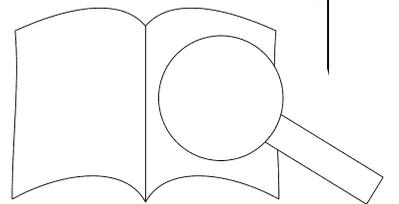
ri - tu, in glo - - ri - a De - i Pa - tris. A -

6 6 b7 5 6 b3 b 5 6 b3 b

tasto solo

<i>f</i>	6	7	5	
	5	4	#3	
	#3			

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



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

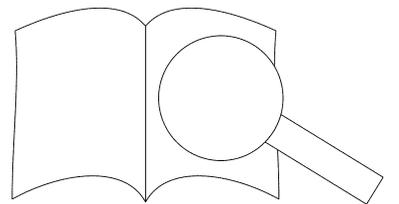
men, a - - - - -

Cum San - - - - -

Cum San - - - - - cto

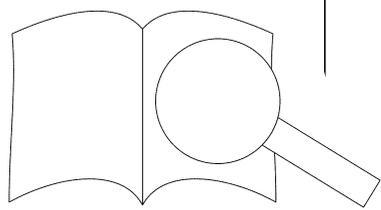
Bassi

4+ 6 6 6 4+
2 2 5 4 2



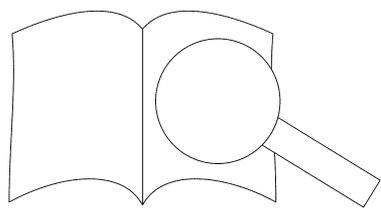
S₁
 - tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men, a-men, a -
 in glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men, a -

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



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

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



men, a - - - - men.

- ri-a De-i Pa - - - - tris. Cum

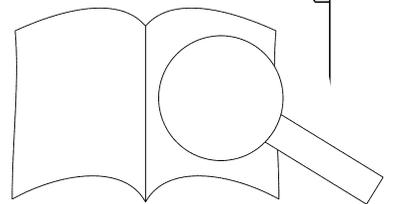
men, a - - - -

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 #6 — h3 # 7 b6 5 4 — h3 3 b7 6 5

6



System 1: Treble and Bass clefs. Treble clef has whole notes. Bass clef has eighth-note patterns.

System 2: Treble and Bass clefs. Treble clef has whole notes. Bass clef has whole notes.

System 3: Treble and Bass clefs. Treble clef has whole notes. Bass clef has whole notes.

System 4: Treble and Bass clefs. Treble clef has whole notes. Bass clef has eighth-note patterns.

System 5: Treble clef with lyrics. Bass clef has eighth-note patterns.

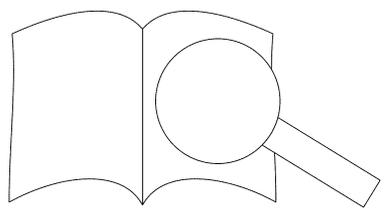
Lyrics: - - - - - cto Spi - - ri - tu. A - - - - - men.

System 6: Treble clef with lyrics. Bass clef with fingerings.

Lyrics: - - - - - cto Spi - - ri - tu. A - - - - -

Fingerings: 6, 6, b3, [6], 5, 6, 4, #6, 2, 5, 2

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



Musical score system 1, measures 1-6. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score system 2, measures 7-12. Treble clef. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Musical score system 3, measures 13-18. Treble clef. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

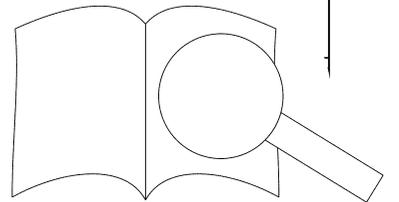
Musical score system 4, measures 19-24. Treble clef. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

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

Musical score system 6, measures 31-36. Bass clef. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Fingerings for the piano accompaniment: 5 6 6 6 4 9 8 6 6 4 6 3 4 3 #3 4 6

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



Musical score system 1, measures 1-6. Treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef contains a piano accompaniment with chords and moving lines.

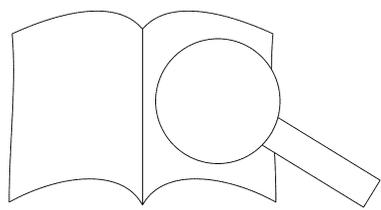
Musical score system 2, measures 7-12. Treble clef continues the melodic line. Bass clef accompaniment features sustained chords and rhythmic patterns.

Musical score system 3, measures 13-18. Treble clef continues the melodic line. Bass clef accompaniment features sustained chords and rhythmic patterns.

Musical score system 4, measures 19-24. Treble clef continues the melodic line. Bass clef accompaniment features sustained chords and rhythmic patterns.

Musical score system 5, measures 25-30. Treble clef contains a vocal line with lyrics. Bass clef contains piano accompaniment.

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



6 — 4 — 6 — 7 — 6 — 7 — 6 — 6 — 47 — 5 — 6 — 5

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

Musical notation for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, featuring a vocal line with lyrics and piano accompaniment.

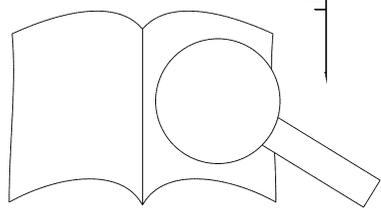
Lyrics: - - - - - cto Spi - - ri - tu, in
- - - cto Spi - - ri - tu, in glo - - -

Musical notation for the sixth system, featuring a vocal line with lyrics and piano accompaniment.

Lyrics: - - - - -

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

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



Musical score system 1, measures 1-6. Treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Musical score system 2, measures 7-12. Treble clef continues the melodic line. Bass clef continues the accompaniment.

Musical score system 3, measures 13-18. Treble clef continues the melodic line. Bass clef continues the accompaniment.

Musical score system 4, measures 19-24. Treble clef continues the melodic line. Bass clef continues the accompaniment.

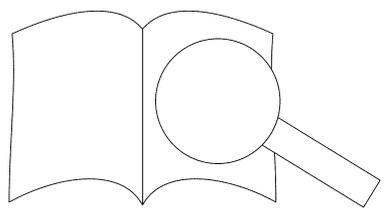
Musical score system 5, measures 25-30. Treble clef contains lyrics: *- ri - a, cum San - - - -*. Notes are placed above the lyrics.

Musical score system 6, measures 31-36. Treble clef contains lyrics: *- ri - a. cum San - - - -*. Notes are placed above the lyrics.

Musical score system 7, measures 37-42. Bass clef contains lyrics: *men. - - - -*. Notes are placed below the lyrics. The instruction *tasto solo* is written below the staff.

5 6 5 6 5 5

tasto solo



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

Musical score system 1, measures 1-6. Treble clef, bass clef. Notes are mostly whole notes with long slurs.

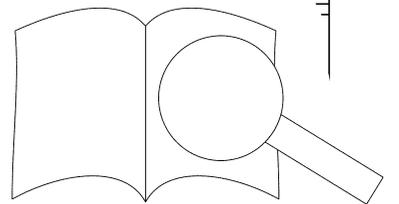
Musical score system 2, measures 7-12. Treble clef, bass clef. Notes are mostly whole notes with long slurs.

Musical score system 3, measures 13-18. Treble clef, bass clef. Notes are mostly whole notes with long slurs.

Musical score system 4, measures 19-24. Treble clef, bass clef. Notes are mostly whole notes with long slurs.

Musical score system 5, measures 25-30. Treble clef, bass clef. Lyrics: Spi - - ri - tu. A - - - men. Cum San - - ri - tu.

Musical score system 6, measures 31-36. Treble clef, bass clef. Lyrics: Cum San - -



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

Musical score system 1, measures 1-4. Treble and bass staves. Dynamics: *p*.

Musical score system 2, measures 5-8. Treble and bass staves.

Musical score system 3, measures 9-12. Treble and bass staves.

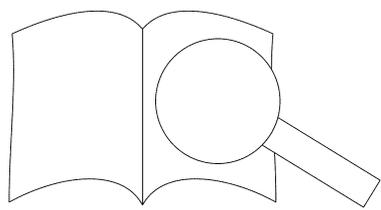
Musical score system 4, measures 13-16. Treble and bass staves. Dynamics: *p*.

Musical score system 5, measures 17-20. Treble and bass staves. Lyrics: A - - men, a - - -

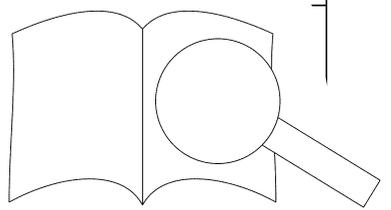
Musical score system 6, measures 21-24. Treble and bass staves. Lyrics: Spi - - ri - tu. A - - - men, a - - -

Musical score system 7, measures 25-28. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, marking: *tasto solo*.

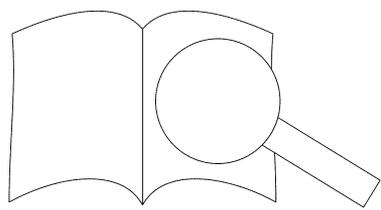
PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



5 4 3 tasto solo



PROBENPARTITUR

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

First system of musical notation, measures 175-179. It consists of four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music features a melodic line in the upper treble and a supporting bass line in the lower bass. Dynamics include *f* (forte) and *sf* (sforzando).

Second system of musical notation, measures 180-184. It consists of two staves: a treble clef (top) and a bass clef (bottom). The music continues the melodic and harmonic material from the previous system.

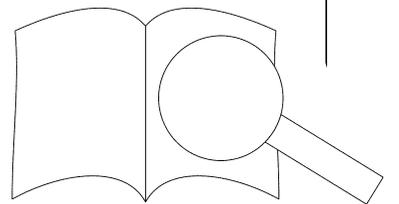
Third system of musical notation, measures 185-189. It consists of three staves: two treble clefs (top two) and one bass clef (bottom). The music continues with similar melodic and harmonic patterns.

Fourth system of musical notation, measures 190-194. It consists of three staves: two treble clefs (top two) and one bass clef (bottom). The music continues with similar melodic and harmonic patterns.

Fifth system of musical notation, measures 195-200. It consists of three staves: two treble clefs (top two) and one bass clef (bottom). The music continues with similar melodic and harmonic patterns.

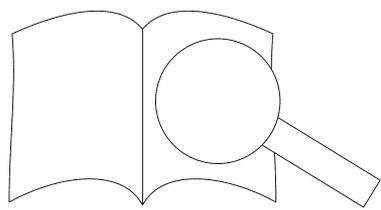
Sixth system of musical notation, measures 201-205. It consists of two staves: a treble clef (top) and a bass clef (bottom). The music continues with similar melodic and harmonic patterns. The system includes the labels *Org* (Organ) and *Bassi* (Bass).

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



6 6 4+ 6 #6 2 6 #6 #6 6 #7

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



First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The bass staff begins with a dynamic marking 'a 2'.

Second system of musical notation, continuing the melodic and rhythmic lines from the first system.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring more complex rhythmic patterns in the bass line.

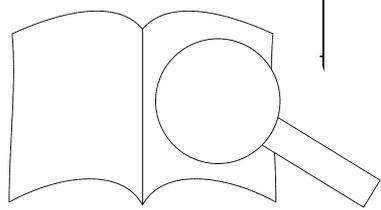
Fifth system of musical notation, with the vocal line beginning to appear.

De

Pa

tris. A

i Pa tris. A



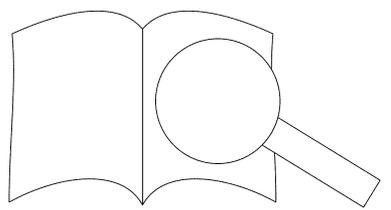
[7] 4 3 5 6 5 5

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

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, a - men, a -

6 6 9 5 6 5 6 5
 5 5 3 5 5 5 5

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



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

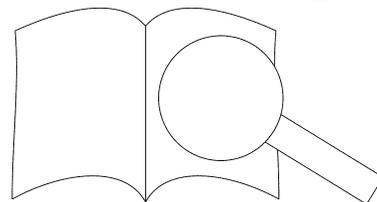
Soprano II

Alto

Organo

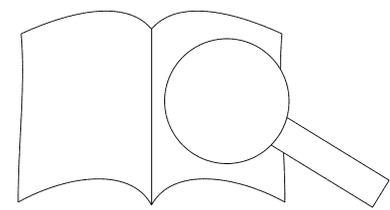
Zur Ergänzung der fehlenden Stimmen [] siehe Vorwort. / Concerning the addition of the missing parts [], see Foreword

** 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

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



10

Musical score system 1, measures 10-14. Treble and bass clefs. Measures 10-11 contain rests. Measures 12-14 contain melodic lines in both staves.

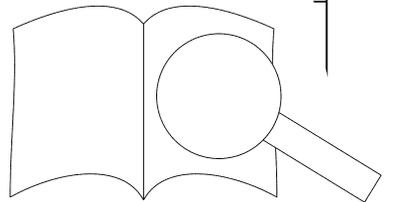
Musical score system 2, measures 15-19. Treble and bass clefs. Measures 15-16 contain rests. Measures 17-19 contain melodic lines in both staves.

Musical score system 3, measures 20-24. Treble and bass clefs. Measures 20-21 contain rests. Measures 22-24 contain melodic lines in both staves.

Musical score system 4, measures 25-29. Treble and bass clefs. Measures 25-26 feature a fermata over the treble staff. Measures 27-29 contain melodic lines in both staves.

Musical score system 5, measures 30-34. Treble and bass clefs. Measures 30-31 contain rests. Measures 32-34 contain the lyrics "Cre - do," in the treble staff. The bass staff contains rests.

Musical score system 6, measures 35-39. Bass clef. Measures 35-36 contain rests. Measures 37-39 contain melodic lines.



cre-do in Pa-trem om-ni-pot-en - tem, fa - cto-rem cae-li et

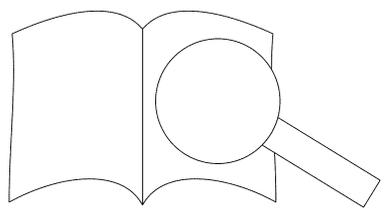
Pa-trem om-ni-pot-en - tem, fa - cto-rem cae-li et

.m, Pa-trem om-ni-pot-en - tem, fa - cto-rem cae-li et

re-dē in De - um, Pa-trem om-ni-pot-en - tem,

in u-num De - um, Pa-trem om-ni-pot-en - tem,

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



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

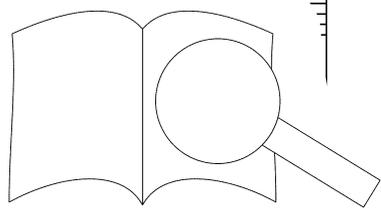
fa - cto-rem cae-li et ter - rae, vi - si - bi - li-um o - mni-um,

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

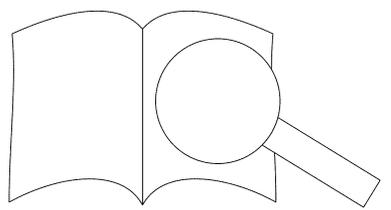
- - - rae, fa - cto-rem cae-li et ter - rae, vi - si - bi - li-um

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

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



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



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

31

p cresc. *f*

p cresc. *f*

p *f*

um.

Cre - do.

Cre - do.

Cre - do.

Vc *p* *cresc.* *f* Bassi

PROBENPARTITUR

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

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

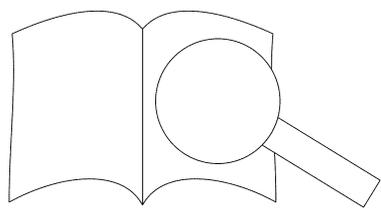
Je-sum Chri-stum, Fi - li - um, Fi - li-um De - i u - ni -

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, F

in u - num Do - mi-num Je-sum Chri-stum, Fi - li - um, F

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



First system of musical notation, featuring piano accompaniment in the upper staves and vocal lines in the lower staves. The piano part includes a section marked 'a 2'.

Second system of musical notation, continuing the piano accompaniment and vocal lines from the first system.

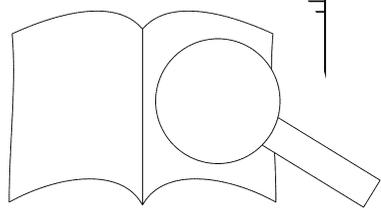
Third system of musical notation, continuing the piano accompaniment and vocal lines.

Fourth system of musical notation, continuing the piano accompaniment and vocal lines.

Fifth system of musical notation, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics. The lyrics are: "ge Pa - tre na - tum an - - - - -", "ex Pa - tre na - tum an - - - - -", "Et ex Pa - tre na - tum an - - - - -", "ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum", and "ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum, cre -".

Sixth system of musical notation, continuing the piano accompaniment and vocal lines.

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



47

te, an - te o-mni-a sae - - - - - cu -
te, an - te o-mni-a sae - - - - - cu -
te, an - te o-mni-a sae - - - - - cu -
an - - - - te o-mni-a sae - - - -
cre - do, cre - do, an - te o-mni-a sae - - - -

Carus-Verlag

52

Musical score system 1, measures 52-57. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical score system 2, measures 58-63. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical score system 3, measures 64-69. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical score system 4, measures 70-75. Treble and bass staves with notes and rests.

1a.

Musical score system 5, measures 76-81. Treble and bass staves with notes and rests.

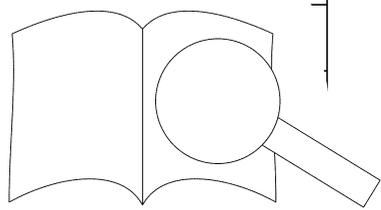
1a

Musical score system 6, measures 82-87. Treble and bass staves with notes and rests.

Vc Bassi

Musical score system 7, measures 88-93. Bass staff with notes and rests.

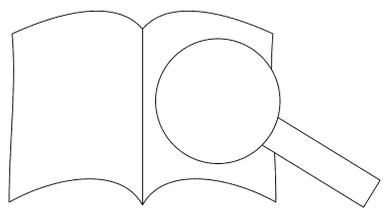
PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



58

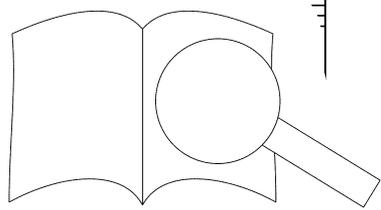
de De - o, lu - men de lu - mi-ne,
um de De - o, lu - men de lu - mi-ne,
De - um de De - o, lu - men de lu - mi-ne,
De - um de De - o, lu - men de
De - um de De - o, lu - men de

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



63

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



68

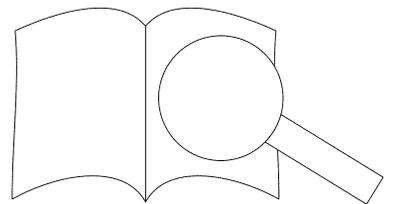
fa - non fa - ctum, con - sub -

ni-tum, non fa - ctum, con - - -

ge - ni-tum, non fa - ctum, con - - -

- ctum, ge - ni-tum, non fa - ctum, con - si

non fa - ctum, ge - ni-tum, non fa - ctum, con - sub-st



73

stan - tri: per quem o - - - -

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

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

Pa - tri: per quem o - - - -

- - - tri: per qu

78

mni-a fa - cta sunt.

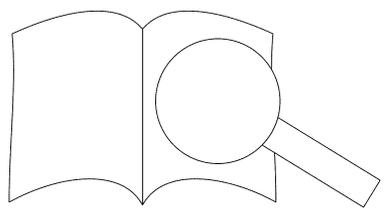
mni-a fa - cta sunt.

mni-a fa - cta sunt.

mni-a fa

mni-a fa

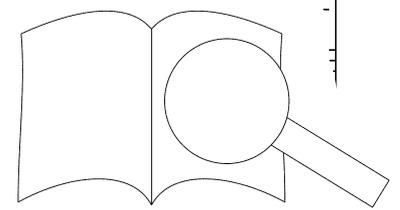
PROBEKOPPIERUNG
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



83

Cre - do. Qui pro - pter nos ho - mi -
Cre - do. Qui pro - pter nos ho - mi -
Cre - do. Qui pro - pter nos ho - mi -
Cre - do.

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



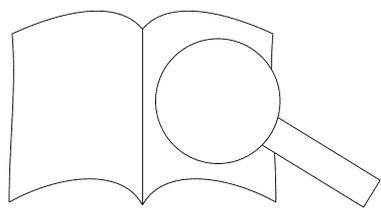
nes, - tem, qui pro - pter nos ho - - - mi -

ram sa - lu - tem, qui pro - pter nos ho - - - mi -

o - stram sa - lu - tem, qui pro - pter nos ho - - - mi -

es, pro - pter no - stram sa - lu - tem, qui pro - pter no

et pro - pter no - stram sa - lu - tem, qui pro - pter nc



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

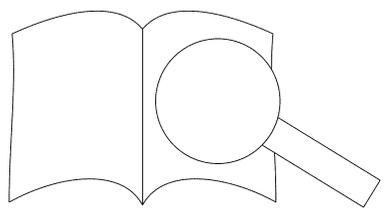
94

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

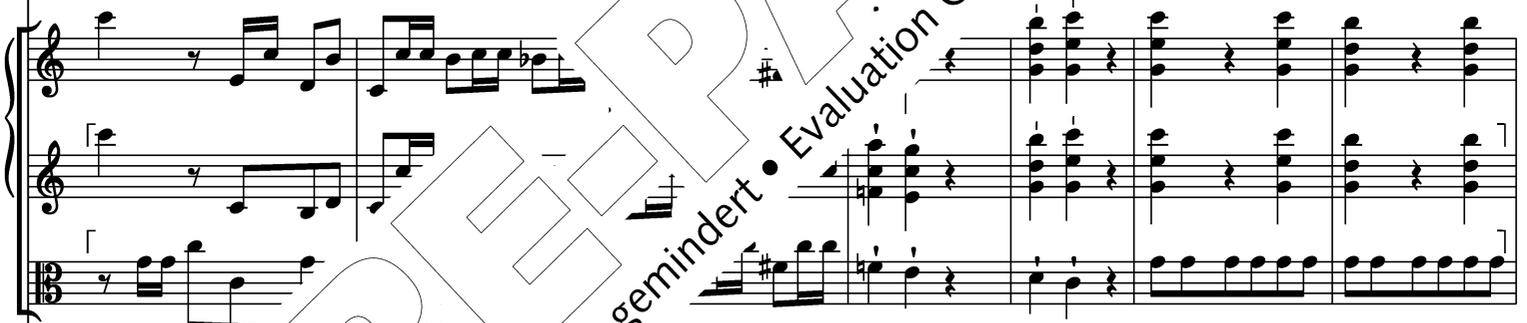
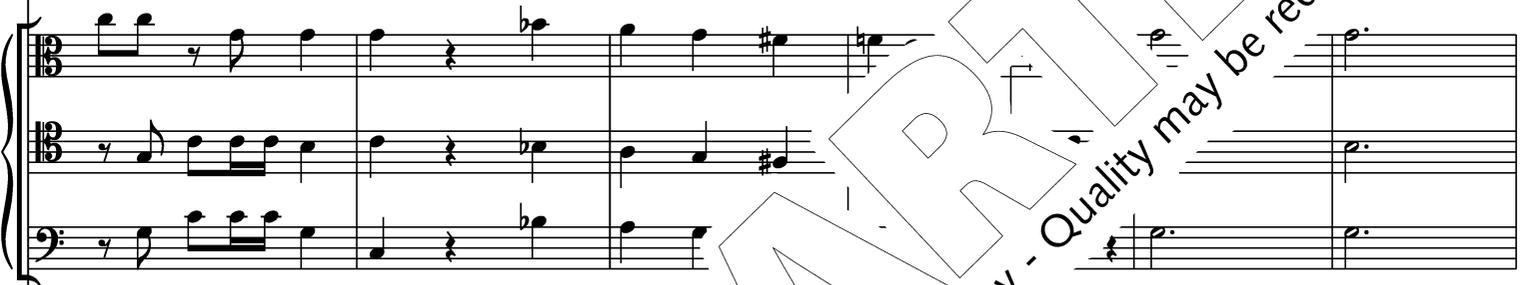
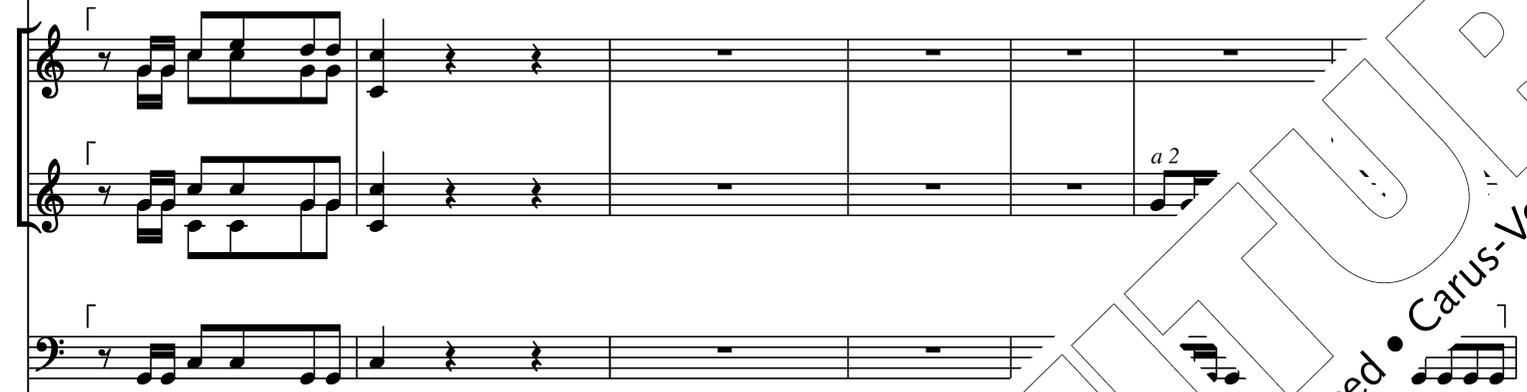
PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

99

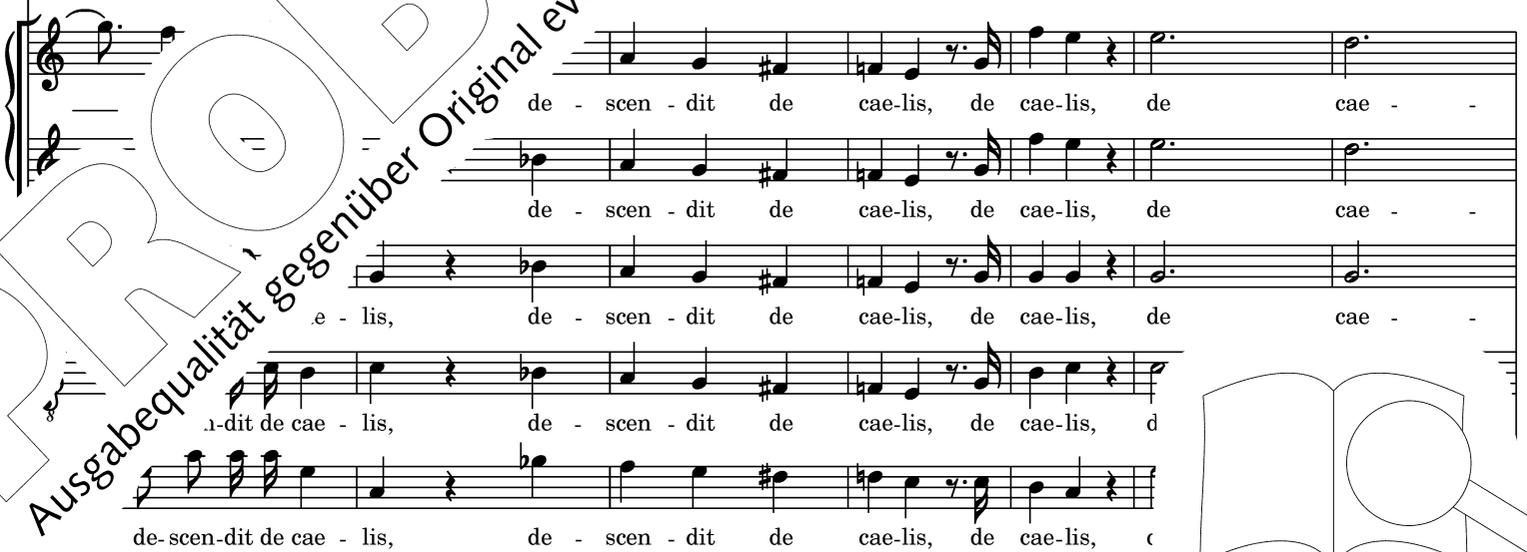
PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



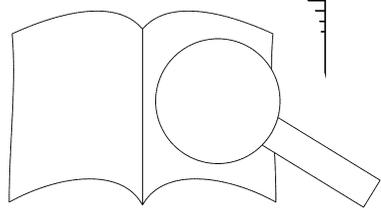
104



de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis, de cae - -
de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis, de cae - -
e - lis, de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis, de cae - -
- dit de cae - lis, de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis, d
de - scen - dit de cae - lis, de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis, c



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



111

p cresc. *f*

lis,

de - scen - - dit de cae - lis.

de - scen - - dit de cae - lis.

de - scen - - dit de cae - lis.

is,

de - scen - - dit de cae - li

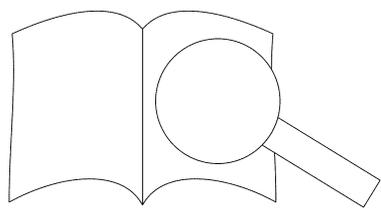
de - scen - - dit de cae - li

Vc *p* cresc. *f*

Bassi *f*

PROBENPAPIER

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



10. Et incarnatus est *

Flauto solo

Oboe solo

Fagotto solo

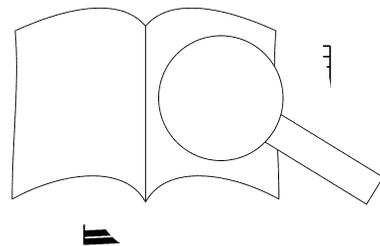
Violino I

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

musical score for measures 15-20, featuring vocal line and piano accompaniment.

musical score for measures 21-26, featuring vocal line and piano accompaniment.

- tus est

mf

21

musical score for measures 27-32, featuring vocal line and piano accompaniment.

mf

musical score for measures 33-38, featuring vocal line and piano accompaniment.

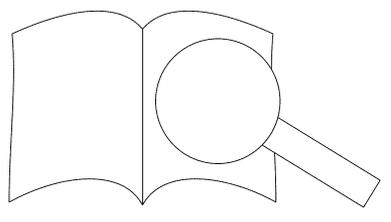
musical score for measures 39-44, featuring vocal line and piano accompaniment.

de Spi - - ri - tu - San - - cto ex - Ma - ri - a Vii

mf

PROBENPARTITUR

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



28

Musical score for measures 28-33. It includes vocal lines (soprano and tenor) and piano accompaniment. The lyrics 'est, et ho-mo fa' are visible under the vocal lines.

Musical score for measures 34-39, featuring piano accompaniment. The music consists of two staves (treble and bass clef).

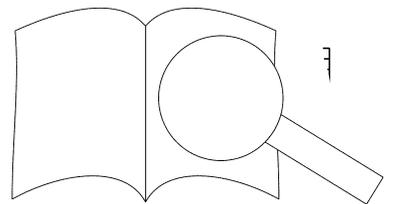
Musical score for measures 40-45. It includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics 'est, et ho-mo fa' are visible under the vocal lines.

34

Musical score for measures 46-51, featuring piano accompaniment. The music consists of two staves (treble and bass clef).

Musical score for measures 52-57, featuring piano accompaniment. The music consists of two staves (treble and bass clef).

Musical score for measures 58-63, featuring piano accompaniment. The music consists of two staves (treble and bass clef).



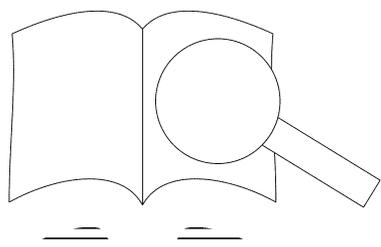
PROBE PAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

38

43

ctus

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



48

53

Et in - car - na - tus e

58

Musical score for measures 58-63. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Musical score for measures 64-69. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with the sixteenth-note pattern in the right hand.

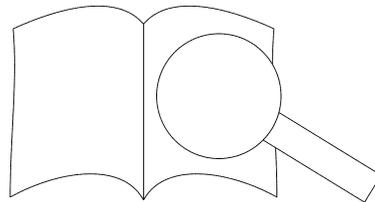
Spi - ri - tu - San - cto ex - ho - mo fa - ctus

64

Musical score for measures 70-75. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with the sixteenth-note pattern in the right hand.

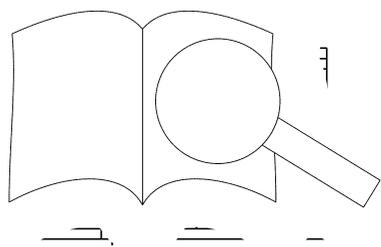
Musical score for measures 76-81. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with the sixteenth-note pattern in the right hand.

et ho - mo fa -



70

74



78

Musical score for measures 78-82, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for measures 83-87, including vocal line and piano accompaniment.

ctus est,

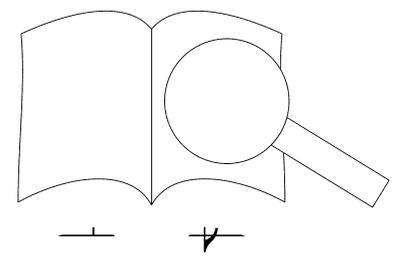
83

Musical score for measures 88-92, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for measures 93-97, including vocal line and piano accompaniment.

ctus est, fa

Musical score for measures 98-102, including vocal line and piano accompaniment.



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

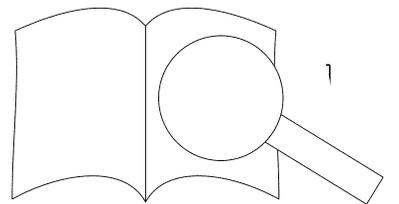
88 *Cadenza*

f *tr* *z* *za*

ctus est, fa -

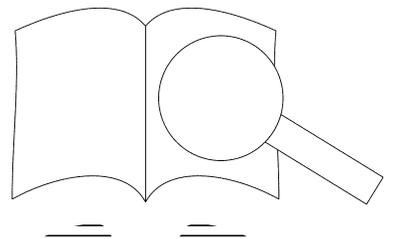
Cade

94



98

102



107

triumph

ctus

113

triumph

ctus

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

Soprano

Bassi ed Organo

Coro I

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

6

Do - - - - mi - nus De - us

Do - - - - mi - nus De - us

Do - - - -

Do - - - -

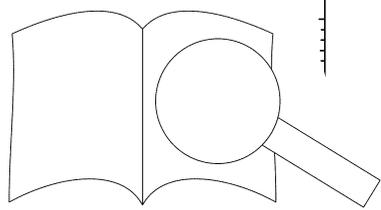
p
tasto solo



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

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

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



13

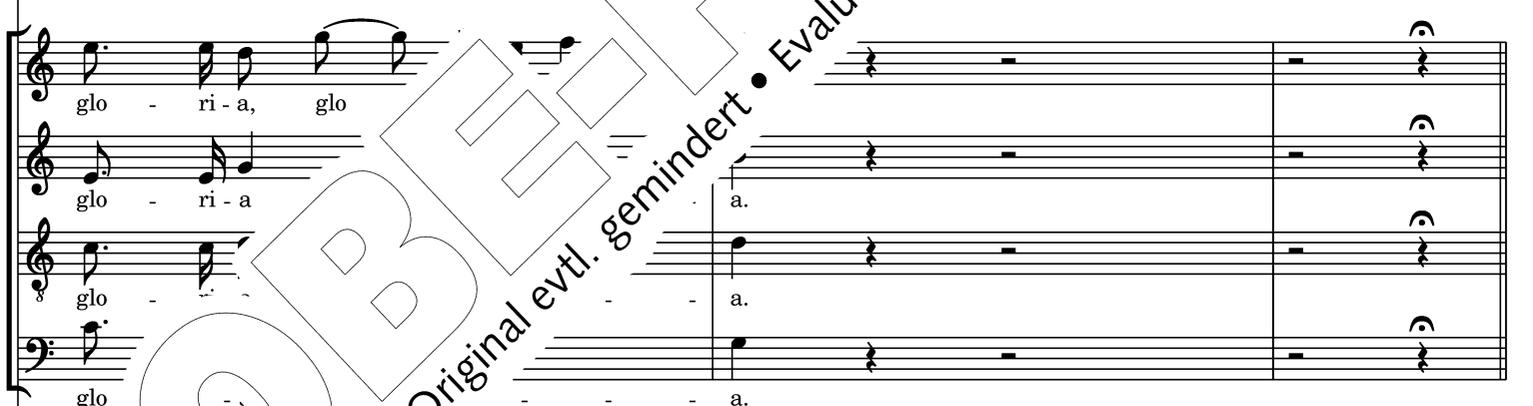
Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

5 7

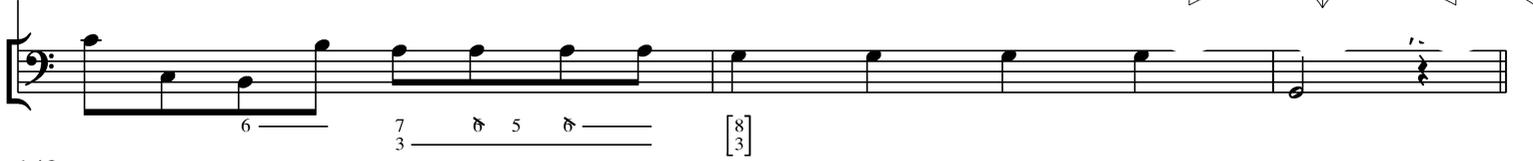
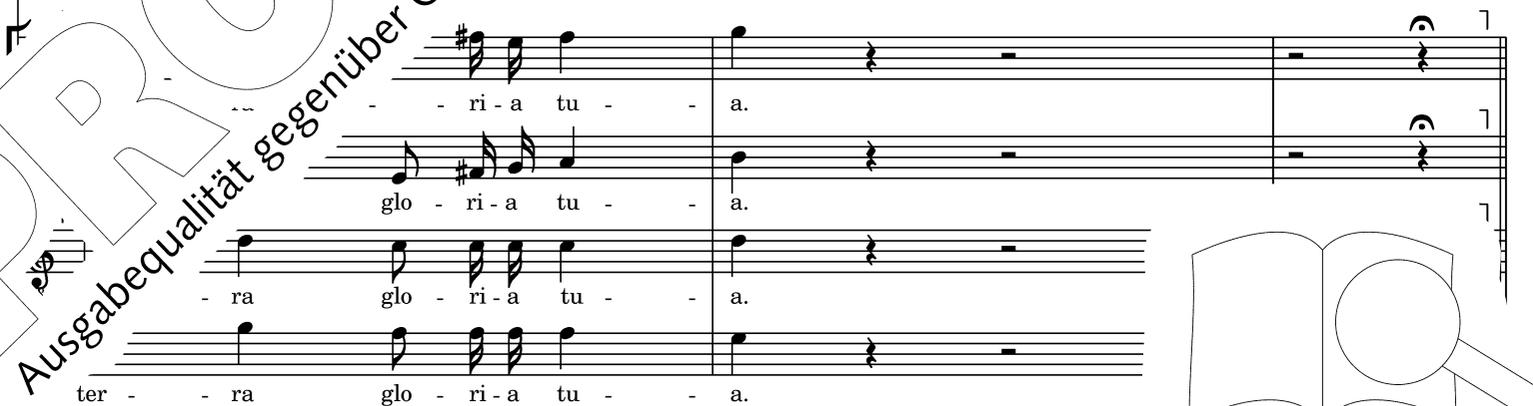
15



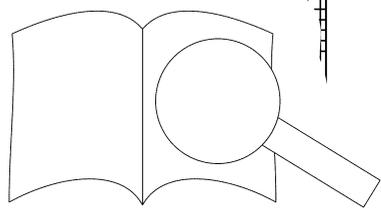
glo - ri - a, glo
glo - ri - a
glo
glo



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



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



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

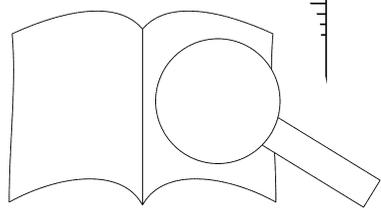
san-na, ho-san-na, ho-san-na in ex-cel-sis. Ho-san-na, ho-san-na in ex-cel-sis. Ho-san-na, ho-san-na in ex-cel-sis. Ho-san-na, ho-san-na in ex-cel-sis.

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

* Siehe Kritischer Bericht. / See Critical Report.

PROBENPAPIER

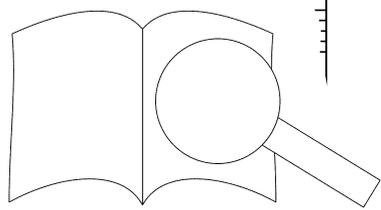
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



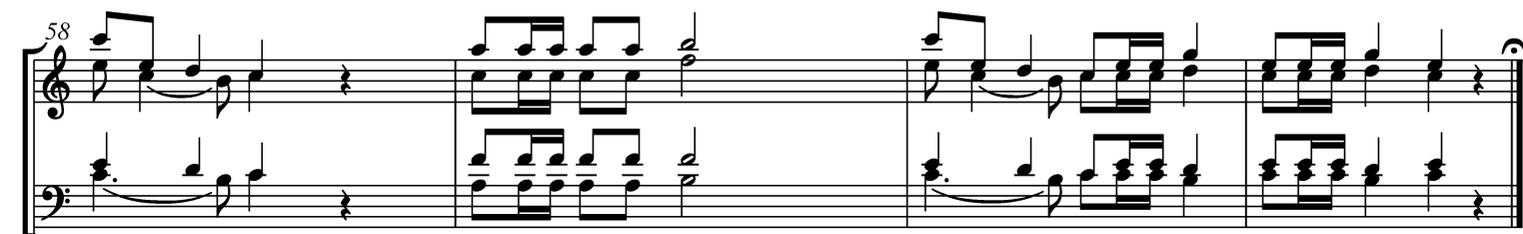
Ho - - san - na ex - cel - sis. Ho - san - na in ex -
 Ho - - san - in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex -
 Ho - - sa - sis, in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex -
 Ho ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex -
 - - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis,
 - - na in ex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

PROBEKOPPIERUNG

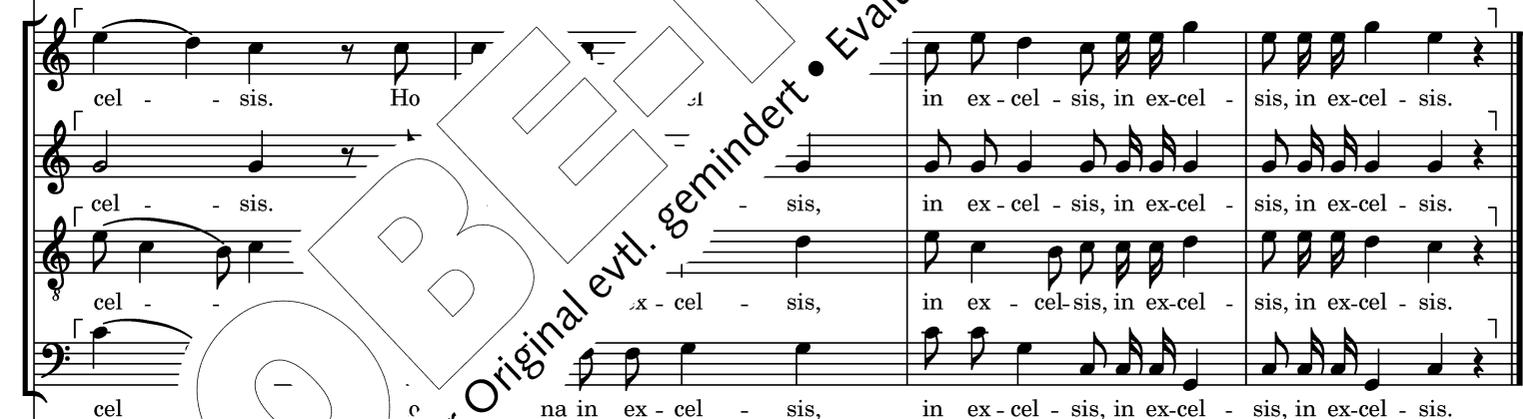
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



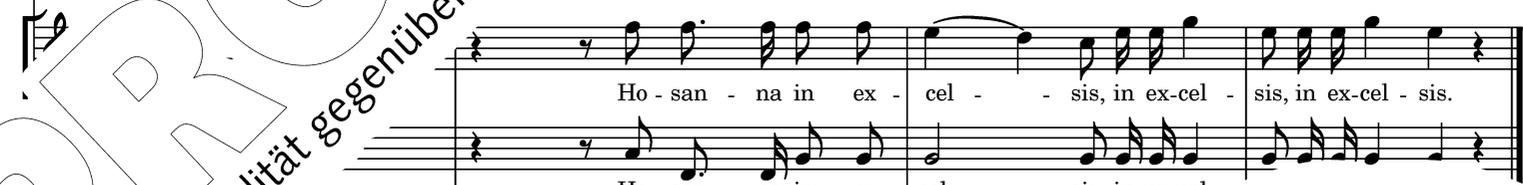
58



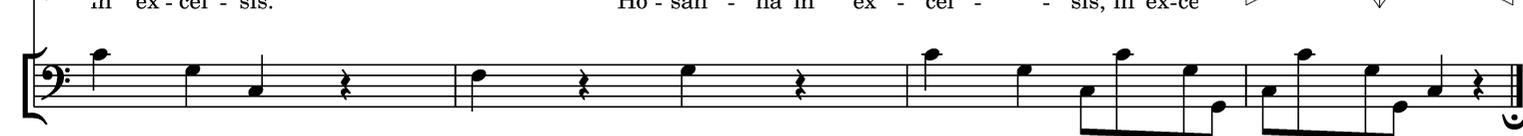
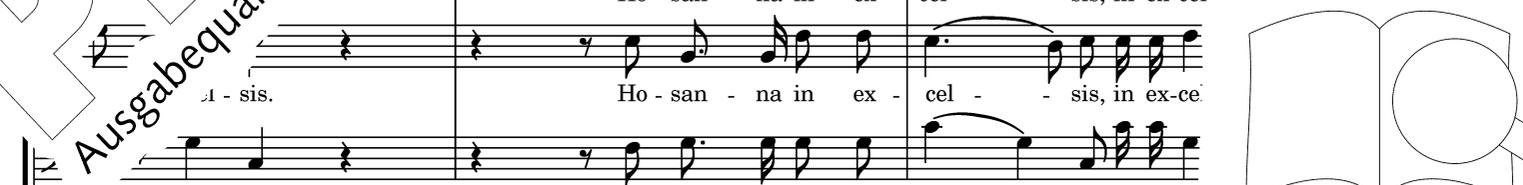
cel - sis. Ho in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
cel na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.



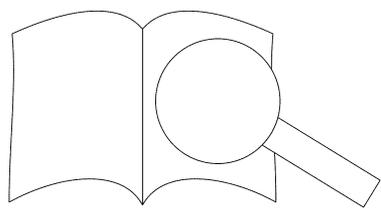
Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.



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



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



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

The lower section of the page contains the vocal and piano parts. It begins with a vocal staff (Soprano I solo) marked with a *p* dynamic. Below it are the piano accompaniment staves, including the Basses and Organ. The piano part features a prominent bass line with a *Solo* marking and a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A large watermark 'PROBEPAPIER' is overlaid diagonally across the page.

9 *a 2*

13

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

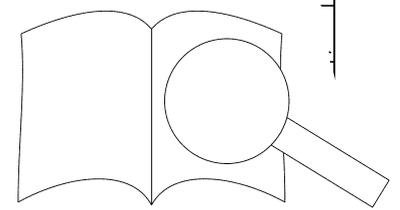
p

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

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

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

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

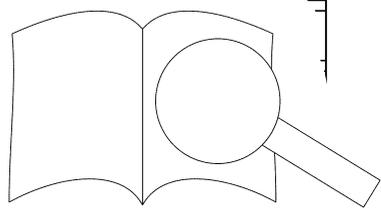


ve - nit in no-mi - ne, in no - mi-ne Do
 ve - nit in no - mi-ne, in no - mi - ne P Be - ne -
 ve - nit in no - mi-ne, in no - mi mi Be - ne -
 in ne Be - ne - di

Bassi

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

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



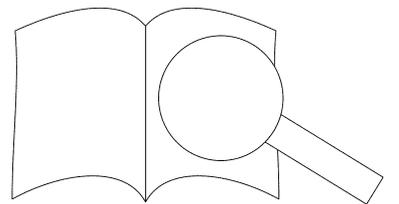
42

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

47

ni.

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



51

p

p

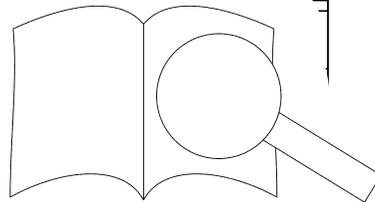
Be - ne - di - - - ctus qui ve - nit ;
Be - ne - di - - - ctus qui ve - mi-ni.
Be - ne - di - qui ve-nit,
Be - ne - di - ve-nit,

55

p

p

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



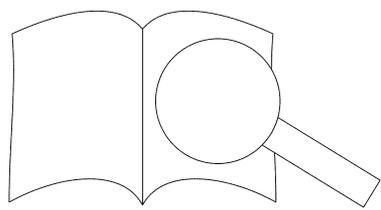
59

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

63

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

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



67

8

a 2

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

71

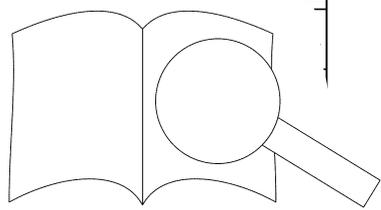
p

ne Do - mi - ni. Be - ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne - di - -

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

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

f *p*



75

ctus, be - - - - ne - di -

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

79

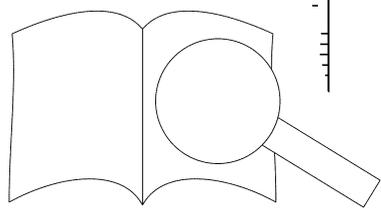
qui ve - - nit, qui ve - - nit, qui ve - -
ctus qui ve - - nit, qui ve -
qui ve - - nit,
di - - ctus qui ve - - nit,

cresc. f p

nit, qui ve - - - nit
 nit, qui ve - - - in
 qui ve - - - nit in
 ve - - - nit in
 cresc. *f* *p*

no - mi-ne Do - - mi - ni. Be - ne - di - ctus, be - ne -
 in no - mi-ne Do - - mi - ni. Be - ne
 mi-ne, in no - mi-ne Do - - mi - ni. Be - r
 in no - mi-ne Do - - mi - ni. Be - ne - di -
 Bassi *mf* *p* *mf* *p*

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



99

mi-ne, in no - mi-ne Do
 mi-ne, in no - mi-ne I
 mi-ne, in no - mi
 mi-ne, in no -

103

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

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

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

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

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

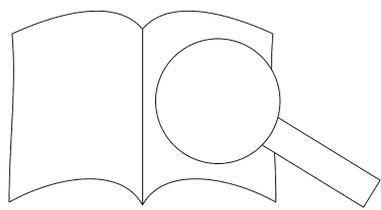
Ho - san - na,

Ho - san - na,

Ho - san - na in ex - ce

Tutti

B. Bassi ed Organo

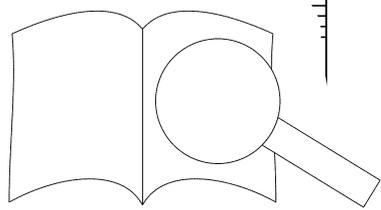


cel-sis. Ho - san -
 san-na in ex-cel-
 san r

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

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

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



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

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

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

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

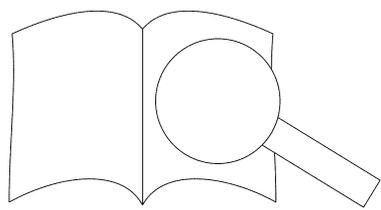
- na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis,

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

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

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

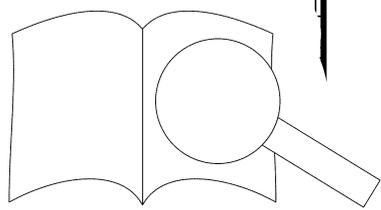
PROBEKOPPIERUNG
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



118

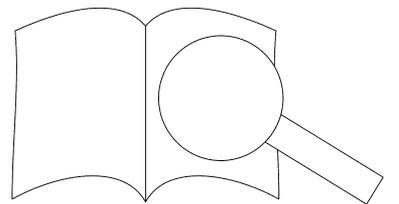
cel - sis. H ce sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
cel - sis. sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
cel sis - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

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



Kritischer Bericht

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



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 | kömen.*

Fol. 27v: *NB. Nach diesem Chor kañ eine | Bravour Arie für Sopran | kömen. – 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 M* 1783. (André)

B. Vier Originalstimmen

Dominikanerkloster Heilig Kreuz, Augsburg
Heilig Kreuz 10.

Die vier Stimmen bildeten einen Teil c und verblieben 1783 bei Abreise stanze Mozarts nach Wien be wurden nach dessen Tod 17 ren Musikhandschriften v Augustiner-Chorherrenstift Augsburg übersan heutigen Domin positum in der S Alle vier Stimme (b-Moll) Die c

Enthalten die Sätze 1, 2, 4, 6, 8, sowie Tacet-Vermerke zu Satz 3, 5 und 7. *Titel Missa* stammt von späterer Hand. Sätze außer 9–10.

B 4 lässt in den Sätze 1–4 etliche Korrekturen, 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 \sharp – sind deutlich von denen Mozarts in Quelle **A** verschieden, dürften daher kaum von Mozart stammen.

Schreiber der erhaltenen Stimmen sind Felix Hofstätter (ur bis 1814; Posaunen) und Joseph Richard Estlinger (17 Orgelstimme). Beide waren als Kopisten sowohl für ger Hof als auch privat für die Mozarts tätig.⁴ In men ist zwischen Nr. 8b und 11a ein Blatt leer h. Alle Stimmen enthalten Transpositionsfehler nem Maße, dass deren Benutzung für schlossen erschiene.

Das GFA-Wasserzeichen (NMA X/ burger Aufführungsstimmen er 1784/85 nachgewiesen. Dies gegen die Entstehung dies argumentieren (ja auch ren Wasserzeichen-P zeitlichen Abstand . A. zai 'na 'ein in W. die S. an sein). Selbst eine spätere omit eher für als gegen die Auf-

Matthäus Fischer, Augsburg

Nationalbibliothek Wien (A-Wn). Signatur: Mus.

Die Handschrift des Augsburger Chorregenten Matthäus Fischer gelangte in den Besitz des Verlegers Johann Anton André, als Vorlage für Sanctus, Hosanna und Benedictus seiner Ausgabe 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, Zwenckau → Verlag Haslinger, Wien → Nationalbibliothek Wien (1938), die heutige Österreichische Nationalbibliothek.

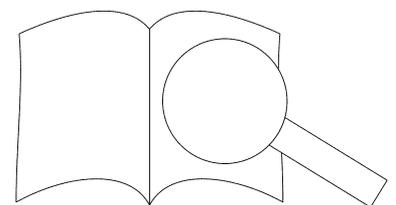
Die Handschrift umfasst 73 Seiten im Hochformat (ca. 35 x 22 cm) und enthält alle Sätze außer Satz 9 und 10. Der Umschlag trägt von der Hand Fischers die Titelaufschrift *Missa . in C. | Auth: Mozart. | comp. 1783.* Des Weiteren enthält das Titelblatt verschiedene Einträge jüngerer Zeit.⁶

³ Dagegen ist allerdings bereits verschiedentlich widerlegt worden, siehe Konrad (wie Vorwort, Fußnote 6), S. 10f. Literatur dazu.

⁴ Siehe Ernst Hintermaier (wie Vorwort, 129ff.

⁵ Konrad (wie Vorwort, Fußnote 6), S. 10f. Mozarts' Salzburg Copyists: Aspects of Att Performance Practice", in: *Mozart Studi* Tabelle S. 307.

⁶ Siehe Monika Holl, Krit. Bericht zu NMA



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 der Fertigstellung des Anfangs der zweiten Fuge hätte er die früheren Teilabschriften bemerken müssen.

Fischers Abschrift ist – vor allem in den später angelegten – ziemlich flüchtig. Zwar sind nur sehr wenige Fehler, es fehlen die meisten Halte- und Artikulationsbögen, die Notenköpfe oft unpräzise gesetzt, die Kopfschäfte und Balken vielfach nur angezeichnet, die Notierung somit schwierig. Ohne Zutun der Orgelstimme ist die Partitur auf Stimmen zurückzuführen. Die typischen Spartierungen (z. B. für die Orgelstimme), die meist kopiert wurden, sind in der Handschrift Fischers nicht zu sehen. Die Handschrift Fischer spricht aber für eine frühere Bearbeitung des Hauptteils, die sich zwischen 1798, und 1802 vollzogen haben dürfte. In einer Arie deutlich auf das

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

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

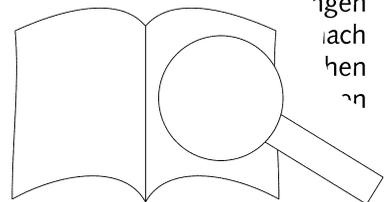
Der Erstdruck folgt in Kyrie, Gloria und Credo dem Autograph A (über die Stichvorlage D), das sich damals in Andrés Breders fand, in Sanctus, Hosanna und Benedictus hingegen der Handschrift C. Im Credo sind die in A leeren Systeme der Orgelstimme. In Hosanna hat André offenbar selber eine Viola hinzugefügt. Die Hinweise auf die Benutzung der originalen Abschriften sind nicht (siehe Vorwort sowie unten zu C). Der Vorbericht handelt vor allem von der Wiederverwendung der Fugen im *Dauid penitente* KV 469. Des Weiteren wird auf Mozarts „in dieser Gestalt“ (der Abschrift davon einem Kloster) hingewiesen, in dem ich solche vorgefunden und in die Edition mit einbezogen. Diese Entscheidung lässt offen, ob mit jeder Fuge die Partitur C gemittelt wurde. Für die Annahme, dass André sich allein an

Die verschiedenen Editionen nicht herangezogen

II.

Die Ausgabe ist die autographe Partitur A. Die Orgelstimme B sind in die Edition mit einbezogen; sie enthalten autorisierte Angaben und Informationen zur Mozarts Aufführung übermitteln. Die Orgelstimme enthält eine ganze Reihe nachträglicher Korrekturen auf, die Mozart zugeschrieben werden; an den relativ wenigen Stellen, die eine Identifizierung der Schreiberhand zulassen, kann dieses 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 hinausgehenden Korrekturen werden in den Einzelanmerkungen diskutiert und ggf. in den Notentext übernommen.

Auch die Partiturabschrift C könnte Informationen aus der Erstausführung 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. Möglicherweise es daher dabei, die zusätzliche Artikulationen zu erwähnen. Teils dient sie als Analogie ergänzter Bögen. D und Fehler von C bleiben hier unberücksichtigt.



¹⁰ Siehe Holl (wie Fußnote 6), S. 205

(D-OF). Signatur: M No 14295. Satz 1–10 enthaltend. Die Handschrift bei der Vorbereitung der Erstausgabe dieser bis Satz 10 als Stichvorlage. Ihr Wert als A kein eigener Quellenwert zu; die Handschrift eingesehen.

⁸ Holl, *Wolfgang Amadeus Mozart: Mass in C minor*, Oxford/Leipzig, 1990, Vorwort S. XII, sowie Levin (wie Vorwort, Fußnote 3), S. 197ff.

⁹ Levin (wie Vorwort, Fußnote 3), S. 202.

⁹ Holl, S. 203.

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 Vokaltextes 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 Autorenar *Wolfgang Amadeo Mozart* | 1783 (autograph).

In **A** notiert auf 12 Systemen, Besetzungsangabe (/ tre teme, | gibt einen Zeilenfall innerhalb der Angaben für e. wieder): *Violino* [zu System 1 und 2] / *Viola* / *Oboe* / *C* / 2 / *Fagotti* / 2 *Clarini* | in *C* | e *Tympani* zusammen auf einem Pauser

/ *Tenore* / *Basso* / *Organo* | e | *Bas*

Ende des ersten Satzes separat ein

Die Posaunen haben keine eigen sind in die entsprechenden

In **C** notiert auf 17 System *Viola*. / *Oboi* | *due* [zu System 6], *Alto* / *Tenore* /

Stimmbezeichnungen: *Tro* A quer dahinter:

a u. | a u.] / *Org.* A vermi auch

te

rt mit 4 Posaunen, also

it dem Sopran: Beim erste

en Singstimme *tro*; in T. 27 rk hingegen werden – wie da-

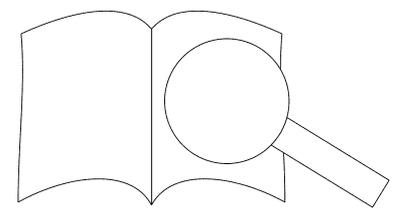
ummen A, T und B mit Posaunen

wei Satz 1 bei diesen drei Posaunen

erfüllt.

¹¹ Die auf die Titel umschließenden senkrechten Striche bleiben hier unberücksichtigt; siehe Quellenbeschreibung.

- 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 9–10 ergänzte Keile vorhanden in **C**
- 14 B/Org 1 **B 4**: Beziff. zusätzlich 5 (Nac'
- 16 Fg I, II 1–4, 7–10 **C**: mit Bg.
- 16 VI II 7 **A**: ohne *q*, harmonisch; in Ob I vorh
- 18 Trb B 4 **B 3**: *g* es str
- 18 B 4–6 **C**: Rhythmi
- 18 B/Org 6–8 **B 4** und *ng.*
- 19, 20 S 1–2 **C**: mit
- 20 B/Org 9–10 erg
- 25 Trb T 2–4 2–
- 25 Trb B 2–3
- 27–32 Trb *senza trom*:; in T. 30 in T *tromb*; dazu in den
- entsprechenden Hinweis auf Posaune; in **B 3** folgt die Basspo-
- 32 dem B offenbar in Analogie, dies
- chts mit dem eigenständigen Posaunen-
- er höheren Posaunen zu tun; gänzlich un-
- rdig wirkt die Ergänzung in **B 3** in T. 89–92
- dort). Wir haben die Bassposaune daher nicht
- ernommen
- ergänzte *p* vorhanden in **C**
- ergänzte Keile vorhanden in **C**
- Bg. in **A** bis 8 entsprechend VI I; in SMA an die Text-
- verteilung angepasst
- 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
- B 2** und **C**: *g* es statt *g*
- A**: Artikulation jeweils nur bei einer der beiden, je-
- weils 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 un
- licher Bg. von 57.1–
- 59f. VI I je 1–4 **C**: Bg. jeweils zu 1–
- 61 B/Org **B 4**: ohne Bg.
- 62 S solo fehlende Silbe „sor
- 62–64 B/Org **B 4**: Bg. endet bere
- 63f. VI I **C**: wie T. 59f.
- 65 B/Org **B 4**: ohne *p*



- 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 ergänztes *cresc.* 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 $\frac{7}{8}$ 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 ger Haltebg.
- 124–127 VI I, II, Va A: Bogensetzung schwer zu deuten; T. Bg. zu 3–5, in VI I nachträglich verlängert (Va direkt Bogen zu T. 125.1 eingetragen); Bg. in VI I, II zu 3–5, nicht verlängert, sondern Keil 127.1 zusätzlich abgetragen; in VI I, II hat stets den Bg. bis keine Keile.
- 132 VI I A: nach T. 131 ger Haltebg
- 143 Va 2 C: Oktav

4. Gratias

Vorhanden in A, Satzüberschrift Systemen, *Rec.* / *Viola* / *2:do* / *notiert auf 12 Systemen, Besetzung [Canto 1:mo / Canto 2:do / Canto 3:ter] / Canto 4:quarto / Canto 5:quinto / Canto 6:sexto / Canto 7:septimo / Canto 8:octavo / Canto 9:nono / Canto 10:decimo / Canto 11:undecimo / Canto 12:duodecimo] / Org. / Corni*

- 2 B 3: ohne Haltebg.
- 2 B 4: Beziff. ohne Erniedrigung der 6
- 3 B 4: $\#$
- 3 B 2: mit $\#$ 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: *p* 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 $\#$, 3 mit
- 8 VI I, II 3 A: *f* bereits zu 1, angeglichen an H-chor (siehe auch T. 6)
- 9 Trb A, T 1–3 B 1–2: ♩ , so auch C (dort in T Singstimmen A, T und B; Trb 1)
- 9 B/Org 5 B 4, C: Beziff. ohne 4
- 11 VI I, II, Va C: *p* bereits zu 1, in A ir zu 3
- 11 B/Org 2 B 4: *tasto* bereits >
- 12 A: kein Schluss

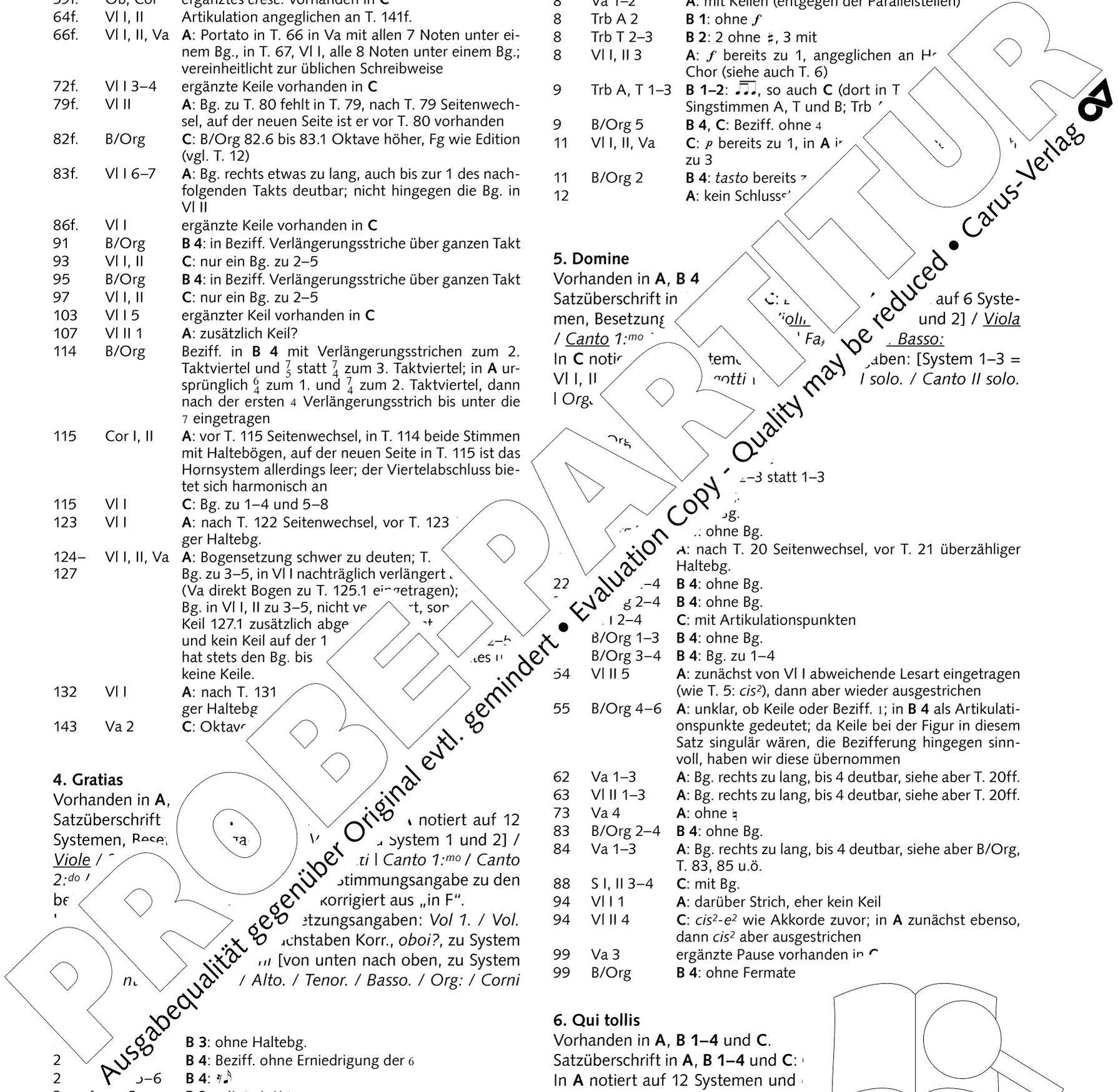
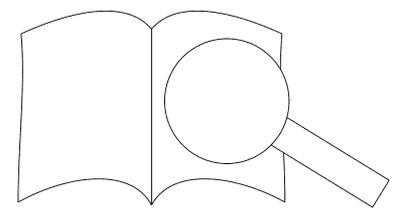
5. Domine

Vorhanden in A, B 4 Satzüberschrift in Systemen, Besetzung [Canto 1:mo / Canto 2:do / Canto 3:ter / Canto 4:quarto / Canto 5:quinto / Canto 6:sexto / Canto 7:septimo / Canto 8:octavo / Canto 9:nono / Canto 10:decimo / Canto 11:undecimo / Canto 12:duodecimo] / Org. / Corni

- 22 B/Org 1–3 A: nach T. 20 Seitenwechsel, vor T. 21 überzähliger Haltebg.
- 22 B 4: ohne Bg.
- 22 B 4: ohne Bg.
- 22 C: mit Artikulationspunkten
- 22 B 4: ohne Bg.
- 22 B 4: Bg. zu 1–4
- 54 VI II 5 A: zunächst von VI I abweichende Lesart eingetragen (wie T. 5: *cis*²), dann aber wieder ausgetrichen
- 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: *cis*²-*e*² wie Akkorde zuvor; in A zunächst ebenso, dann *cis*² aber ausgetrichen
- 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: In A notiert auf 12 Systemen und 12 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 I 1:mo et 2:do* / *Trombone I 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 I*. / *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: *ges*¹ statt *g*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. $\frac{8}{5}$; in **A** Beziff. korr. aus nicht mehr erkennbarer Lesart
- 14 B/Org 6 A: *p* erst zu 7; siehe aber VI I, II, Va
- 15 S I 3 C: *pp* statt *p*
- 15 B/Org 3 B 4: nur *p*
- 18 A II 4 A: *f* bereits zu 3
- 19 A I, T I, B I 2 ergänztes *f* vorhanden in **C**
- 21 Trb A 4 C: mit Haltebg. zu T. 22 (nicht in **A**, **B**)
- 23 Ob I 4 C: mit Haltebg. zu T. 24
- 23 Trb B C: \circ statt \downarrow (so in **A**, **B 3**)
- 25 Fg II 1 A: ohne ♯, siehe aber B I, II, B/Org
- 27 Trb A 1 C: stattdessen \downarrow ♯
- 27 B/Org 6 B 4, C: *p* erst zu 7
- 28 B/Org 3 B 4: nur *p*
- 32 B/Org 9 A: *f* bereits zu 7
- 32 B/Org 9–11 A: unklar, ob Keilse wären abhingegen
- 34 Ob I 4 C: mit \downarrow
- 35 Trb A 2 B 1
- 37 Trb T 1–2 B 2. ♯ zu 1, kein
- 38f. Trb B
- 40 Ob II 3 und T II
- 40 Trb B 2
- 41 B/Org
- 43

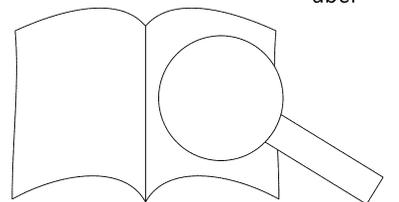
g. zu T. 47 (vgl. T. 45 u.ö.), allerdings agung wie SMA; in den anderen Stimmen Haltebg. erst zu 4 B/C. B 4, C: *f* erst zu 4
Wir folgen Mozarts Notation mit einfacher Punktierung in Holzbläsern und Vokalstimmen (**A**, so auch **B** und **C**). Vermutlich rechnete Mozart mit einer Angleichung an die Streicher (siehe auch Vorwort).

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

7. Quoniam

Vorhanden in **A**, **B 4** und **C**. Satzüberschrift in **A**, **B 4** und Systemen notiert, nachträglich Fagotte angefügt; ursprünglich und Fagotte, Besetzungsangaben: *2 Oboe* / *2 Fagotti* / *2 Corni in G* / *Trombone I 1:mo et 2:do* / *Trombone I 3:tio* / *Bassi*. In **C** notiert auf 15 Systemen, Besetzungsangaben: *Vol 1*: / *Vol 2*: / *Viola*. / *oboe I*. / *oboe 2*. / *Fagotti*. / [von unten nach oben, zu System 7–9] *Tromboni* / *Canto* / *Alto* / *Ten*: / *Basso* / *Org*: / *Corni in G*.

- 2 A: *p* erst zu 7; siehe aber VI I, II, Va
- 3 C: *pp* statt *p*
- 4 B 4: nur *p*
- 5 A: *f* bereits zu 3
- 6 ergänztes *f* vorhanden in **C**
- 7 C: mit Haltebg. zu T. 22 (nicht in **A**, **B**)
- 8 C: mit Haltebg. zu T. 24
- 9 C: \circ statt \downarrow (so in **A**, **B 3**)
- 10 A: ohne ♯, siehe aber B I, II, B/Org
- 11 C: stattdessen \downarrow ♯
- 12 B 4, C: *p* erst zu 7
- 13 B 4: nur *p*
- 14 A: *f* bereits zu 7
- 15 A: unklar, ob Keilse wären abhingegen
- 16 C: mit \downarrow
- 17 B 1
- 18 B 2. ♯ zu 1, kein
- 19 B/Org 2
- 20 B/Org VI II
- 21 B/Org 27f. B/Org
- 22 VI II
- 23 VI II
- 24 S I 3–4
- 25 T 2–3
- 26 B/Org 2 B 4: zweite Beziff. fehlt
- 27 B/Org 4 B 4: Beziff. ohne Verlängerungsstrich, ♯5 auf derselben Höhe wie die 6 davor
- 28 VI I C: 1–4 unter einem Bg.
- 29 S I 1–3 C: mit Bg.
- 30 T 2–5 A: durchgehender Balken; Bg. und Text wie SMA
- 31 VI I, II C: Bg. zu 2–4 statt 2–3
- 32 Ob, Fg C: jeweils a 2; in **A** übersehen, in Ob I
- 33 VI I, (II) C: ein Bg. zu 1
- 34 B/Org 1–2 B 4: ohne Bg.
- 35 VI I, (II) C: Bg. zu 1–4,
- 36 B/Org 87f. B/Org B 4: Beziff. unklar, allerdings Ern



- 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: *f p* (also Einzelzeichen, jeweils mit dem bei Mozart üblich „:“ dahinter), aber jeweils zur 1. Note, alle anderen Stimmen *fp*
- 122 Va A: Bg. links etwas zu kurz (unklar, ob ab 1 oder 2), hier links Platzmangel wg. *fp*
- 124 A: alle Singstimmen *f p* (*p* hier eher zur 2. Note); siehe aber T. 122 und 125; in 125 in allen Stimmen (Singstimmen und Instrumenten) *fp*
- 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: *gis* statt *g*
- 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** auf 12 Systemen und einer Zusatzbesetzungsangabe der Hauptpartitur: *Viola / 2 oboe / 2 Corni / 2 Tenore / Basso / Org*; sind in einer zusätzlichen Besetzungsangabe: *2 Fagotti* notiert, es fehlt auf dem Spiel; in **B 1–3** sind in **C** notiert auf *Viola / Oboi / Trombe / Cl*

...den in C
 ...2–3
 ...erlängerungsstrich
 ...*spiritu*
 ...**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-

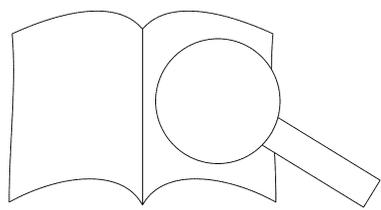
schreibung). Akkoladenaufteilung in **A** wie bei Satz 8a, keine neuen Besetzungsangaben. Die Fagottstimmen sind auch zu Satz 8b in einer zusätzlichen Partitur notiert. Die Posaunenstimmen sind auch hier den Stimmen **B 1–3** zu entnehmen; sie gehen *colla parte* mit den Singstimmen Alt, Tenor und Bass. 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 T. 97ff. und 183f.

In **C** findet sich nur eine reduzierte Partitur; es fehlen Fagotti, Viola und die Pauken, notiert auf 11 Systemen, Besetzung: *Vol 1 / V[unleserlich] 2 / oboi [zu System 2] [sic] / al [?] / Tenor. / Basso. / org: / Corni | in C*. **C** trägt zusätzlich zum Taktzeichen die Tem

- 19 B/Org B 4: obere Stimme o *f*
- 25 Trb T 1–2 B 2: ohne Haltebg
- 26 B/Org 5 B 4: letzte Ziffer
- 29 B/Org A, B 4: beide
- 30 Trb A 1–2 B 1: ohne
- 33 B/Org 1 B 4: Be-
- 34 Trb T B 2: r
- 36 Va 1–4 A:
- 38 S 2
- 42 B/Org 2- oh.
- 45 B/Org beic
- 49 it Bg.
- 51
- 52
- Tr.
- Haltebg. vorhanden in C
- is mit Bg.
- B 4: Beziff. 7 ohne Verlängerungsstrich
- B 1: ohne Haltebg. zu T. 73
- 4 B 1: ohne Bg.
- 3-5 B 2: ohne Bg.
- o | C: jeweils 1–4 mit Bg.
- Trb T 2–5 B 2: ohne Bg.
- 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 *f* 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 einer zusätzlichen Partitur mit Γ 1 als Ergänzungen kenntlich. Satzüberschrift: *Credo*. Notiert auf Besetzungsangaben: [System 1–3 = VI I, II, Va / 2 | *fagotti* / *Canto 1^{mo}* / *Canto 2^{do}* / *Baso* [sic]. Eine zweite Partitur für die Orgel ist nicht vorhanden (siehe Vorwort). **C** und Nr. 8 – nicht eigens notiert.



2 Ob I, VI I, II Bg. ergänzt nach T. 16, VI I
4-6

2 Ob I, VI I, II Bg. ergänzt nach T. 4, VI II
7-8

2 B/Org 1-2 Bg. nur in **B 4**
4 Ob I, VI I 4-6; Bg. ergänzt nach T. 16, VI I
VI II 2-3

5 VI II 7-8 C: Bg. nur sehr schwach erkennbar
5f. B/Org Bg. nur in **B 4**

9 Ob I, II 4 C: Haltebg. zu T. 10 nur in Ob I

14 VI I 4-6, VI II Bg. ergänzt nach T. 16, VI I
3-5

14 S I C: Vorschlag  statt 

14 B/Org 3-5 C: ohne Bg.

16 S II C: Vorschlag  statt 

16 B/Org 3-5 C: ohne Bg.

18 S II 1-2 C: Bg. zu weit rechts, eher zu 2-5

18 T 3-4 C: Bg. rechts lang, auch als Artikulationsbg. bis
zum Taktende deutbar

20 S II C: *tr* zu 3 statt 2

20 B/Org 6 **B 4**: *f* bereits zu 3

20 B/Org 6-7 Keile nur in **B 4**

22 VI I, II, Va 2-5 Bg. und Keile ergänzt nach T. 24 Va, T. 25 VI II
und T. 26 VI I

26 VI I 13 C: mit *#*; siehe aber S, T

32 Instr. Position des *cresc.* unklar; C: VI I zu 1, VI II zu 2,
Va zu 2, B/Org zu 4; **B 4**: *crescendo* ausgeschrie-
ben, beginnend T. 31 Mitte, bis T. 32 Ende

32 B/Org 2-3, Bg. nur in **B 4**
5-6

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.
T. 96, 98 (dort in den Streichern)

43 B/Org **B 4**: *f* bereits am Taktanfang

45 VI I C: *f* bereits am Taktanfang

49 B/Org 2-3 Haltebg. nur in **B 4**

53 Ob I 2-3 Bg. ergänzt nach T. *f*

54 VI I, II Bg. ergänzt nach *tr*  *Auf*

57 VI II C: 
[ve - i.]

57 Va (siehe C: *f*)

57 S II

59 Va 3

63 B/Or

63 B/O *s* etwas lang (auch zu

66 *f*  *tt* 
f T. 66

66 *f*  *tt* 
f T. 66

66 *f*  *tt* 
f T. 66

66 *f*  *tt* 
f T. 66

66 *f*  *tt* 
f T. 66

66 *f*  *tt* 
f T. 66

66 *f*  *tt* 
f T. 66

66 *f*  *tt* 
f T. 66

66 *f*  *tt* 
f T. 66

66 *f*  *tt* 
f T. 66

66 *f*  *tt* 
f T. 66

66 *f*  *tt* 
f T. 66

66 *f*  *tt* 
f T. 66

89 T 4-7 C: alle vier 16tel zusammengebalkt

89-91 B/Org Artikulation nur in **B 4**

93 T 2 C: mit überzähliger Haltebg. zu T. 94, nicht als
Artikulationsbg. deutbar

93 B/Org Haltebg. zu T. 94 nur in **B 4**

96 Va 3 C: *g* statt *a*

96 B/Org **B 4**: Keile auch zu 5 und 6 (!)

98 B/Org **B 4**: *f* schon zu 1

99f. Ob II C: jeweils ohne *p*

99f. Instr. Keile ergänzt nach T. 43 bzw. 45

104 Ob II 7 C: Haltebg. zu T. 105 fehlt

12b. Hosanna

B 1-4 und **C** ohne Zwischenüberschrift
In **A** ab T. 108 (= Segno im Satz 11b)
Pauke; s.o.)

107 Cor I 1 C: *c'* statt *d'*

107- Die Takte sind in **B** und **C** als *allegro* bezeichnet, im Satz
11b; *allegro* ist nicht angegeben. Die Takte sind in **B** und **C** als *allegro*
109 aufgeführt. Die Takte sind in **B** und **C** als *allegro* bezeichnet, im Satz
aufgeführt. Die Takte sind in **B** und **C** als *allegro* bezeichnet, im Satz
irgendwo. Die Takte sind in **B** und **C** als *allegro* bezeichnet, im Satz

107- Fg I  

109  

110  

111  

112  

113  

114  

115  

116  

117  

118  

119  

120  

121  

122  

123  

124  

125  

126  

127  

128  

129  

130  

131  

132  

133  

134  

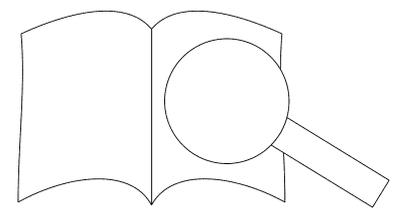
135  

136  

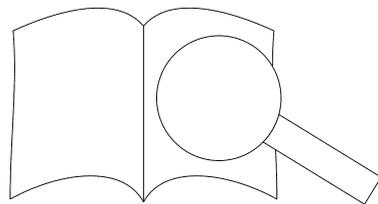
137  

138  

139  



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



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

